

## ПЕДАГОГІЧНА І ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ВАСИЛЯ ГУРІНА В КОНТЕКСТІ ІСТОРІЇ НАОМА ТА ВІТЧИЗНЯНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Проблематика вивчення художньої освіти нерозривно пов'язана з особистостями художників-викладачів, позаяк індивідуальність надзвичайно важлива у формуванні педагогічних мистецьких концепцій. Вітчизняна художня школа нараховує чимало прикладів визначних педагогів, які зробили вагомий внесок у розвиток мистецької освіти. Дослідження педагогічної діяльності знаного українського художника-живописця, народного художника України, дійсного члена Національної академії мистецтв України, професора Василя Івановича Гуріна цінне для мистецтвознавчої науки тим, що охоплює значний часовий проміжок. Враховуючи це, у цій статті можемо зробити узагальнені висновки щодо тих чи інших тенденцій в історії вітчизняної академічної художньої освіти.

Так, у середині минулого століття В. Гурін, навчаючись у знаних майстрів українського образотворчого мистецтва, успадкував традиції класичної художньої школи. Формування його творчої особистості припало саме не період «відлиги», що позначилося на всій подальшій спадщині митця. Він очолив персональну навчально-творчу майстерню саме у переломний для вітчизняної академічної художньої школи час. На прикладі його викладацької роботи можемо простежити основні зміни і тенденції, що характерні для розвитку вітчизняної мистецької освіти упродовж досліджуваного періоду.

Творча та громадська діяльність В. Гуріна отримала висвітлення у публіцистичних статтях [1]. У низці його інтерв'ю, опублікованих у періодиці, знаходимо певні принципові позиції щодо вітчизняної художньої освіти [2; 3], його ставлення до сучасного культурного процесу [4]. Біографію художника описували у своїх спогадах і колеги-викладачі, зокрема професор В. Барінова-Кулеба [5]. Живописна спадщина майстра показана у багатьох виданнях, присвячених вітчизняному образотворчому мистецтву, буклетах [6] та каталозі його творів [7].

Водночас, педагогічна діяльність В. Гуріна висвітлена досить фрагментарно. Так, у низці видань, присвячених НАОМА, подано загальні відомості щодо очолюваної ним навчально-творчої майстерні станкового живопису та вміщено репродукції академічних постановок, курсових і дипломних робіт його студентів. Питання методики викладання подані у науково-методичній публікації В. Гуріна «Викладання живопису в академії на сучасному етапі. Програма з живопису для живописного, графічного архітектурного факультетів та театральнореставраційного і реставраційного відділень» [8]. Проте ані його живописний доробок, ані педагогічна робота досі не отримали ґрунтовного наукового аналізу.

Отже, пропоноване дослідження має на меті визначити основні принципи педагогічної діяльності художника. Передусім варто проаналізувати історію становлення мистецьких уподобань В. Гуріна, що вплинули на формування його як художника та педагога. Також маємо визначити особливості його педагогічної методики.

Основним методом дослідження є безпосередній аналіз мистецьких творів, що показують еволюцію творчості самого В. Гуріна та його вихованців. Так, об'єктом дослідження виступають його студентські роботи, а також програмні твори — тематичні картини. Разом з академічними завданнями, виконаними студентами його майстерні, розглянуто також їхні дипломні роботи. Це дасть можливість порівняти методи роботи вчителя та учнів, визначити спільні риси, що характеризують їхню формальну живописну мову та творчі методи у роботі над тематичними композиціями. Поряд з аналізом творів та літературних джерел наведені й факти, безпосередньо викладені в розмовах В. Гуріна та його колег і учнів з автором статті.

Почався академічна художня освіта В. Гуріна 1954 року зі вступу до художнього училища у Сімферополі, де він навчався до 1959 року. На той час це вже був навчальний заклад зі сформованою школою та власними традиціями академізму. Особливо слід відзначити вплив учителя з фаху Миколи Писанка. За словами Василя Івановича, вчитель прищепив йому особливе розуміння композиції, формальної мови художнього твору. Саме його настанови стали визначальними у подальшій творчій і педагогічній діяльності художника.

В. Гурін не поривав зв'язку з цим навчальним закладом, де він пройшов ази професійної підготовки. Багато років поспіль він головував на захистах дипломних робіт вихованців Кримського художнього училища ім. М. С. Самокиша. Підтримує тісні стосунки з кримськими художниками. Отже, цілком закономірно, що переважна більшість випускників Кримського художнього училища ім. М. С. Самокиша, продовжуючи освіту в НАОМА, намагаються навчатись саме у майстерні В. Гуріна.

У 1960–1965 рр. В. Гурін навчався на живописному відділенні Київського державного художнього інституту (тепер НАОМА). Його вчителями були К. Трохименко та В. Забашта. Завдяки роботам, що зберігаються в навчально-методичних фондах кафедри живопису та композиції НАОМА,

розглядаючи їх за хронологічним принципом, маємо змогу проаналізувати ранній період творчості митця, визначити, яким чином формувалися його власні педагогічні принципи, укладковані від вчителів та порівняти їх із роботами його учнів.

Академічна постановка «Дівчина» (1960–1961) виконана ним на другому курсі під керівництвом К. Трохименка. Характерно, що вже у цій студентській роботі відчувається потужна енергетика, властива живописній манері В. Гуріна раннього періоду творчості, ніжна і вишукана пастельна гама. Як вважає автор, тут ще повністю відчувається не так вплив київських учителів, як настанови М. Писанка. Це, насамперед, вдумливий аналітичний підхід до відображення природи, що базується на геометризованих лініях та конструктивній побудові. Також М. Писанко велику увагу приділяв законам оптики та психології сприйняття кольору. Окремі положення педагогічних розробок М. Писанка викладені в книзі «Рух, простір і час в образотворчому мистецтві» [9]. В. Гурін як пам'ять про вчителя зберігає слайди, зроблені з його конспектів, де багато ілюстрацій та схем, що стосуються проблематики колориту в живописі та композиції.

На полотні зображено дівчину-натурницю у простій статичній позі. За допомогою пастельних тонів автор вдало передав бліде обличчя і тендітні руки моделі. Коричневий рисувальний контур надає творчій особливості шляхетності та строгості манери виконання. Співвідношення жовтого й фіолетового в одязі урівноважується загальним стриманим колоритом.

Дійсно, саме в цій роботі бачимо риси, що більше притаманні не київській, а одеській реалістичній школі. Адже М. Писанко свого часу навчався в Одесі у П. Волокидіна. Таку подібність можна наочно продемонструвати, порівнявши цю роботу з творами П. Волокидіна, що зберігаються у фондах НАОМА та часто експонуються на кафедрі живопису та композиції.

Наступна аналізована робота — «Нова сукня» (1962–1963). На постановці зображено артистку в ошатній концертній сукні та кравчино-костюмера у повсякденному народному вбранні. Це типовий для тих років приклад сюжетної академічної постановки, що мала сприяти вмінню художника працювати над тематичними композиціями. Рожева сукня створює контраст із зеленою хустиною іншої моделі. Обидві яскраві плями досить активно прочитуються на тлі сірої стіни. Як бачимо, ця робота вельми відрізняється від попередньої за контрастним колоритом та більш активною манерою виконання, оскільки зроблена вже під керівництвом В. Забашти.

Досить цікава та оригінальна академічна постановка «Оголений» (1962–1963), на якій зображено лежачого натурника у складному ракурсі. Василь Іванович згадує, що для того, аби досягнути подібного ефекту, він розташував свій мольберт на кількох підюмах, намагаючись змінити точку зору і підвищити висоту горизонту.

Робота вражає відкритими кольорами, які досить складно поєднуються. Адже протилежні за спектром кольори червоний і зелений тут створюють максимально напружену, проте гармонійну живописну гаму. Даній роботі притаманні експресивність манери письма, що полягає в активному мазку, динамічність і одночасно ретельна продуманість використаних корпусних фактур. Водночас все це базується на твердому, максимально переконливому малюнку, що добре виявляє характерні анатомічні особливості моделі, розміщеної в складному ракурсі.

Тіло трактується складними тонами, в яких відчувається протиробство червоного та зеленого кольорів. Великі темні площини, якими трактовано чорну драперію та затінені місця фону, покликані підсилити звучання яскравих контрастних тонів червоного та зеленого, а також зосередити увагу на контрастно освітленому тілі натурника. Чорні й червоні барви в тінях звучать потужним акордом до освітлених частин моделі та драперій. Корпусними мазками моделюється світло, натомість у затінених ділянках природи відсутні нашарування. Мазок, покладений зліва направо, а не навпаки, як зазвичай заведено накладати і мазки і штрихи. Це створює також особливу експресію та динамізм.

Слід зауважити, що для часів соціалістичного реалізму такий ракурс моделі в академічних постановках не був характерним. Драперія на голові натурника також асоціюється з класичними академічними постановками позаминулого століття. Висловимо гіпотезу, що В. Забашта міг поставити модель таким чином, наслідуючи класиків академізму.

За багатьма ознаками, а саме: контрастним світлотіньовим моделюванням, яскравим червоного кольору акцентом, напруженістю тональних співвідношень та, зрештою, положенням фігури натурника і пропорціями — ця постановка вельми нагадує роботу основоположника російської академічної школи історичного живопису, вихідця з України А. Лосенка «Авель» [10]. Картина, що була створена разом із парним полотном «Кайн» 1768 року під час перебування художника в Римі у пенсіонерському відрядженні, зберігається в Харківському художньому музеї [11]. Нагадаємо, що В. Забашта навчався у Харківському художньому училищі (1938–1939) та Харківському художньому інституті (1945–1946) [12], отже, цілком імовірно, добре знав цю картину, що є окрасою колекції Харківського художнього музею. Та й у власній творчості В. Забашта досить часто застосовує ефект контрастного освітлення та яскравих акцентів кольору й тону. Отже, зв'язок формальних особливостей цієї академічної постановки із згаданим твором А. Лосенка цілком природний і вмотивований.

Також заслуговують на увагу і роботи, виконані В. Гуріном під час літньої практики у Криму. Це етюдні

«Жоржини цвітуть» (1963), «Кримський пейзаж» (1963), етюд до дипломної картини «Хмари» (1964). Для них характерна світла палітра, декоративність і водночас переконаливість кольорів. За спогадами автора, він писав їх із частковим застосуванням темперних фарб. Вони цінні для дослідження саме тим, що тут вже чітко проступили певні особливості майбутнього творчого почерку художника. Застосування мастихіна дозволило досягти максимальної звучності фарб. Влучні, активно покладені мазки різноманітних розмірів і конфігурації створюють активну динамічну поверхню живописного шару.

Нагадаємо, що дипломна робота В. Гуріна «Перша весна» (1965) зображувала фронтовика у військовій формі, що разом із маленькою дівчинкою стоїть посеред щойно зраненого лану, вдвляючись у мирне світле сонячне небо. На жаль, дипломну роботу В. Гуріна нині маємо змогу аналізувати лише за чорно-білою репродукцією, вміщеною у виданні про Київський державний художній інститут 1982 року [13], оскільки місцезнаходження оригіналу наразі невідоме. Низький горизонт дозволив зосередити увагу на силуетах постатей, що вимальовувалися у контражурі на тлі неба. Смілива новаторська знахідка молодого художника полягала в тому, що замість того, аби ретельно показувати зрану землю та сільськогосподарську техніку, як ми бачимо на більшості картин тих часів, через зображення неба він виявив і настрої, і ідею роботи.

Небо трактоване не як доповнення до пейзажного мотиву, а як головний композиційний елемент. Звісно, такий хід був досить оригінальним для тогочасного образотворчого мистецтва. Подібні композиційні прийоми, починаючи з вже цієї першої серйозної картини, стануть характерними для творчого почерку В. Гуріна. Так, коли пригадати його програмні твори, такі як «А льон цвіте...» (1977), «Війна» (1978), «Над Славутичем. Ярославна» (1982), «Врятуї і помилуй» (1999), «Тиша» (2008), «Романс. Гори, гори, моя звезда...» (2009), бачимо, настільки значну змістовну роль відіграє пейзаж і, зокрема, небо у композиції. Така ж риса притаманна і пейзажним полотнам художника. Адаже в таких роботах, як «Березень» (2006), «Вітряний день» (2007), «Ялтинський ранок II» (2007), «Починається день» (2008), «Світлий ранок» (2008), саме небо виступає головним мотивом та у буквальному сенсі займає більш ніж дві третини, а подекуди і ще більшу частину формату.

Аналізуючи студентські постановки В. Гуріна, виконані в майстерні В. Забашти, приходимо до висновку, що саме від цього вчителя передалася майстру зацікавленість до застосування активних колористичних співвідношень. Від В. Забашти він перейняв колористичну культуру, особливе захоплення стихією кольору, його звучанням, декоративністю, але головне — розуміння важливості кольору як основної складової живописного твору та емоційно-психологічної дії кольору на глядача. Хоча переважна більшість його живописних робіт досить стримані за кольором, проте дуже яскраві, влучно поставлені акценти якраз і стали своєрідною візитною карткою творчого почерку майстра. Навіть у самій назві його програмної роботи «А льон цвіте...» (1977) відчувається захоплення автора кольором.

Згодом, у 1965–1968 роках В. Гурін навчався у творчих майстернях Академії мистецтв СРСР, де його керівником був відомий український художник і педагог С. Григор'єв. 1969 року В. Гурін розпочав викладацьку роботу у Київському державному художньому інституті (нині — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури). З 1987-го він — професор, завідувач кафедри живопису та композиції — працював асистентом у майстерні професора О. Лопухова, 1993 року — очолив навчальну майстерню станкового живопису. Паралельно В. Гурін займався активною громадською діяльністю: 1991 року — обраний першим заступником голови Спілки художників України, в 1997–2005 рр. — голова Київської організації Національної спілки художників України.

У навчально-творчій майстерні разом із професором В. Гуріним працюють: народний художник України, професор, академік НАМУ Т. Голембієвська, заслужений художник України доцент А. Зорко, народний художник України доцент О. Одайник, старший викладач В. Недайборщ.

Розглянемо академічні постановки, виконані студентами В. Гуріна. Перша аналізована робота датована ще тим часом, коли Василь Іванович був асистентом у майстерні О. Лопухова. Її опис дозволив зрозуміти риси, характерні для педагогічної практики Гуріна в загальному контексті київської художньої школи.

На постановці Володимира Гуріна «Академічна постановка» (5-ий курс, 1989) зображена сидяча натурниця біля столика з самоваром. Срібляста гама, в якій вирішено темно-сіру спідницю моделі, самовар і сірі стіну та підлогу, узагальнена за допомогою благородних, стриманих відтінків фарб. Досить ефектно сприймається свіжа манера письма і, зокрема, залишені без фарби фрагменти між мазками та на краях формату. Чисте, а подекуди ледь протерте сухим пензлем біле полотно дуже вдало виділяє основні елементи постановки. Поряд із цим вміле використання тону та ліплення форми світлотінню дозволили досягти граничної життєвості і матеріальності.

Подібна до попередньої за принципами роботи і «Оголена» К. Балкінд, виконана 1996 року. Її властивий стриманий колорит, що тяжіє до холодної гами, широке письмо та вміле використання можливостей ефектно покладених мазків. На її прикладі бачимо, що, керуючи власною майстернею, митець послуговується принципами, яких дотримувався й у попередній викладацькій практиці.

«Академічна постановка» К. Кудрявцевої, виконана на 4-му курсі 2007 року, також продовжує цю лінію.

Тіло моделі тонально наближене до фону і виділяється не за рахунок силуету, а тепло-холодності барв. Водночас, як і на постановці К. Балкінд, активна за кольором вишнева драперія виступає своєрідним камертоном, за допомогою чого підкреслюється і пастельність усіх зображених елементів. Тіло зображується з масою різноманітних рефлексів, що збагачують живопис.

Академічним роботам С. Скрипичина притаманні широке письмо, узагальнена трактовка деталей, що подекуди виступає красивим контрастом до активно виліплених вузлів. Манера виконання вже вказує на цілком сформовану майстерність та впевнене володіння художніми засобами олійного живопису.

Також окремі студенти розвивали і декоративний напрям. Звісно, враховуючи загальні тенденції, характерні для київської школи живопису, такий декоративізм існує в межах, означених традиційним класичним живописом, що передбачає тривимірність та світлотіньове моделювання форми. Однак, завдяки стилізаторським прийомам, роботи окремих учнів майстерні В. Гуріна вирізняються декоративністю у порівнянні з академічними завданнями вихованців інших професорів НАОМА. Так, завдяки спрощенню та узагальненню силуетів і ризункових деталей, більш монохромному баченню загального колориту природи та манері накладання живописних фактур, вищезгаданим роботам притаманна особлива декоративність. Слід зауважити, що подібний підхід характеризує і манеру самого В. Гуріна.

У роботі С. Бринюк «Академічна постановка» (5-ий курс, 1995) оголена жіноча постать, зображена зі спиною на тлі білих драперій, майже розчиняється у потужному потоці світла. Для підсилення ефекту бічного контрастного освітлення студентка навмисне не промалювала стопи та кисті, зосередивши увагу на торсі. Зачіска моделі майже зливається із тлом, що допомагає виділити освітлене тіло.

На полотні Г. Крюкової «Академічна постановка» (5-ий курс, 1996) зображено дві жіночі оголені моделі. Оригінально трактовано тло: за винятком натяку на лінію підлоги, воно вирішене як структура, що складається з абстрактних плям розмитої конфігурації. Кольорове вирішення також декоративне. Так, активні жовті плями виділяються на фоні загальної стриманої сірої гами. Фігури написані площинно, локальними кольоровими силуетами трактовано плями світла і тіні. Цільність моделювання досягається за рахунок максимального узагальнення та спрощення контурів постатей і відсутності деталей. Подібними методами послуговувалася Г. Крюкова і в іншій «Академічній постановці» 1996 року, що зображує сидячу модель, одягнуту в темно-синю сукню.

Декоративний підхід спостерігаємо і в «Подвійній постановці» Л. Якимашенко (5-ий курс, 1996). Умовна кольорова гама полотна базується на градаціях сріблястих стриманих відтінків, досягнутих за рахунок обмеженої палітри. Особливо майстерно прописано тіні, які рясніють різноманітними рефlekсами, проте водночас мають локальний тон, який не відволікає від сприйняття загальних співвідношень світла і тіні. Також грамотно виявлено перспективний простір картини. Постать першого плану чітко вималюється завдяки світлотіньовому моделюванню, а віддалена від глядача модель спливає з тлом. Гармонійне поєднання умовності і реалістичності створює досить цікавий образний стрій полотна.

На «Академічній постановці» О. Гордієць (1997), де зображено оголену натурницю із плодом граната в руці, навіть не прописані очі моделі, оскільки основну увагу автор зосередила на загальних співвідношеннях кольорових плям. Узагальнені площинні форми знаходимо і в академічних завданнях О. Гребенюк.

У дипломних творах вихованців майстерні теж досить прикметна тенденція до декоративізму. Проте, якщо порівнювати роботи майстерні В. Гуріна з роботами майстерні В. Забашти, бачимо, що декоративність та площинність тут не виступають головним чинником, а експресіоністичне письмо більше тяжіє до академізму.

Слід зауважити, що вплив В. Гуріна на студентів у період його роботи асистентом у майстерні О. Лопухова був досить значний.

Отже, тематика та стилістика виконання дипломних картин досить різноманітна. Особливо це відчутно у перше десятиліття функціонування майстерні під керівництвом В. Гуріна. Адже на протипагу тим навчально-творчим майстерням, керівники яких були поставлені ще за радянських часів і, зрозуміло, вже мали коло установлених тем, майстерня В. Гуріна стала своєрідною платформою для експериментів з тематикою, що, природно, викликало й інші, нетрадиційні підходи до вибору формальної мови творів. Так, дипломні роботи Г. Крюкової «Гоголь» (1997) та О. Гребенюк «Весілля» (2003) досить несподівані для київської живописної школи.

Г. Крюкова у своєму триптиху досить сміливо використала можливості олійного живопису. Завдяки вшуканому поєднанню стриманих локальних кольорів і декоративно узагальнених площин робота сприймається як гобелен. У фризівій декоративній композиції «Весілля» О. Гребенюк вдало поєднала орнаменти і площинні узагальнені силуети в своєму триптиху-панно.

Тут варто зауважити, що у творах В. Гуріна роль фактури завжди посідала важливе місце. Характерно, що з роками увага до використання можливостей корпусного олійного письма загострилася. Так, якщо загалом лінія і колір пройшли еволюцію від гостроти силуетів та яскравих контрастних сполучень до більш м'якого, імпресіоністичного трактування форми, то тут на перший план вийшло захоплення корпусним письмом. Дійсно, якщо аналізувати живописні твори художника, бачимо, що саме фактура відіграє значну роль у загальній побудові композиційного ладу творів. Особливо це властиве для робіт останніх років.

У картині В. Телично-Еверта «Путина» (2003) застосування прийомів збагачення фактури (пастозні шари фарби, лесування) збагачує живописну мову композиції. На перший погляд, цілком традиційний для дипломних робіт середини минулого століття сюжет. Проте завдяки декоративному використанню фактури живописного шару, цей твір несе особливе естетичне навантаження. Зауважимо, що саме майстерне володіння фактурними прийомами письма та й саме зображення чайок, характерне застосуванням рельєфного корпусного письма, надає картину В. Гуріна «Крик чайок. Пам'яті Г. Чернявського присвячується» (1981).

Картина М. Кравцова «Моління про чашу» (2010) написана у цікавій оригінальній манері. За трактуванням форми вона безсумнівно перегукується з творами вчителя. Зокрема, манера моделювання драперій вельми нагадує манеру В. Гуріна в картині «Автопортрет» (1969), що зберігається в навчально-методичному фонді кафедри живопису та композиції НАОМА. Умовний площинно трактований фон, на тлі якого досить рельєфно прочитуються постаті персонажів, контрастує з їхньою підкресленою ілюзорністю та реалістичністю. Також увагу привертає і навмисна диспропорційність постатей і червона лінія списа стражника, що виступає яскравим акцентом як абстрактна складова загалом фігуративної композиції.

Яскравим прикладом експресивного і, водночас, побудованого на принципах реалістичних традицій твору є картина С. Скрипичина «Микитинська Січ» (2011). Корпусне письмо, що максимально бере на себе увагу, позаяк колорит полотна досить стриманий, несе основне естетичне навантаження у художньому строї полотна. У хитросплетінні мазків подекуди втрачаються контури зображуваного, однак міцна класична підготовка і практика роботи з натури дозволила авторові передати матеріальність і життєвість.

Робота О. Свіжак «Відлуння літ минулих» (2011) показує фрагмент з історії Київської Русі. Фризова композиція відповідає завданню передачі епічності цієї історичної теми. Масштабний формат та локальні силуетні плями постатей на тлі цільних максимально узагальнених елементів пейзажного тла забезпечують дійсно монументальне звучання твору. Варто зауважити подібність і в тематиці, і у формальних ознаках цього дипломного твору з картиною В. Гуріна «Над Славутичем. Ярославна» (1982).

Отже, як бачимо, у роботах студентів майстерні В. Гуріна досить відчутні впливи творчого почерку самого майстра. Так, для живописної манери вихованців професора характерне передусім імпресіоністичне використання можливостей техніки олійного живопису. Як правило, роботи пишуться методом а-ля прима. Звісно, це не означає, що вони всі написані в один сеанс у буквальному сенсі цього поняття. Насамперед така оцінка пов'язана з тим, що в переважній більшості робіт студенти не застосовують імприматур, попередніх прописок (рідким шаром фарби) тощо. Звісно, робота ведеться класичним для вітчизняної академічної школи живопису методом. Проте в повному обсязі трьох стадій — підмалювок, письма та доведення лесуванням — не спостерігається. Натомість студенти використовують комбінації з цих стадій, значною мірою нівелюючи попередній підмалювок та завершальну стадію доопрацювання форми. Так, основна роль відводиться саме пастозному письму, що включає як загальне визначення живописних мас, безпосереднє моделювання й уточнення форми, так і завершальні стадії, на яких акцентуються окремі деталі. Завдяки подібному методу живопис сприймається свіжим та невимушеним. Водночас, подібний підхід не передбачає ґрунтовного моделювання деталей та часто-густо нівелює огріхи рисунку, зокрема пропорційної та анатомічної побудови моделі.

Загалом, живописним творам учнів В. Гуріна притаманні динамізм, ліризм, м'яке моделювання форми засобами світлотіні. Подекуди різноманіття кольорових тонів компенсує світлотіньове моделювання. Так, за рахунок вдало переданих колористичних співвідношень вдається досягти матеріальності і правдивості у відтворенні натури.

Підсумовуючи аналіз дипломних робіт випускників майстерні, зауважуємо, що в останні роки посилилась тенденція до масштабних тематичних композицій [14]. Звісно, це утверджує думку про те, що, незважаючи на новітні тенденції, станкова картина продовжує своє існування і в сучасних умовах. Отже, педагогічні методи В. Гуріна достойно репрезентують традиції київської академічної школи і водночас сприяють розвитку нових шляхів у галузі живопису.

1. *Тельцов М.* Громадянськість творчості Василя Гуріна // *Образотв. мистецтво*. — 1994. — № 1. — С. 29–30.
2. *Бугаєнко І.* 2000-й: час національного мислення (Розмова з Василем Гуріним) // *Образотв. мистецтво*. — 2000. — № 2. — С. 33–36.
3. *Гурін В.* Київська школа існує! // *Образотв. мистецтво*. — 2013. — № 2. — С. 17–18.
4. *Загаєцька О.* Крим для українських художників — як Франція // *Образотв. мистецтво*. — 2013. — № 3 (87). — С. 10–15.
5. *Кулеба-Барінова В.* Щастя бути з Василем Івановичем Гуріним (До 70-річчя від дня народження) // *Українська академія мистецтва: Дослід. та наук.-метод. праці / НАОМА*. — К., 2009. — Вип. 16. — С. 381–385.
6. *Художники України. № 11 (39).* Василь Гурін / Авт. проекту О. Землянський. — К., 2006.
7. *Федорук О.* Василь Гурін: альбом творів. — К., 2009. — С. 3–7; *Тельцов М.* Громадянськість творчості Василя Гуріна... — С. 33–36.

8. Гурін В. І. Викладання живопису в академії на сучасному етапі. Програма з живопису для живописного, графічного архітектурного факультетів та театрално-декораційного і реставраційного відділень // Українська академія мистецтва: Дослід. та наук.-метод. праці / НАОМА. — К., 1995. — Вип. 2. — С. 8–21.

9. Писанко М. Рух, простір і час в образотворчому мистецтві. — К., 1995.

10. Голубець М. Під чужим небом // Історія української культури / За заг. ред. І. Крип'якевича. — 4-те вид., стереотип. — К., 2002; Ковпаненко Н. Г. Лосенко Антон Павлович // Енциклопедія історії України. — К., 2009. — Т. 6.

11. Харківський художній музей: 200 років колекції; альбом / Авт.-упоряд.: В. Мизгіна, Т. Прокатова, Л. Мельничук та ін. — Х., 2005.

12. Василь Забашта. Світ очима художника / Запис і упоряд.: Л. Забашта. — К., 2009.

13. Вірність традиціям: З історії становлення худож. школи на Україні за роки Рад. Влади. Київ. держ. худож. ін-т.: Живопис, графіка, скульптура, архітектура. Альбом / Авт.-упоряд. П. І. Говдя. — К., 1982.

14. Ковальчук О. Загальні тенденції в дипломних роботах студентів факультету образотворчого мистецтва НАОМА другої половини ХХ — початку ХХІ століття // МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія : Зб. наук. праць / ППСМ НАМ України. — К., 2013. — Вип. 9. — С. 125–136.

**Анотація.** У статті розглянуто історію формування педагогічних принципів провідного вітчизняного художника-живописця Василя Івановича Гурина за роки навчання та викладання в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА). Аналізується його вплив на розвиток української академічної художньої освіти другої половини ХХ — початку ХХІ ст. Вперше розглянуто особливості педагогічної практики художника на прикладі студентських академічних завдань та дипломних робіт.

*Ключові слова:* живопис, образотворче мистецтво, академічна школа, художня освіта, композиція, картина.

**Анотация.** В статье рассмотрена история формирования педагогических принципов ведущего отечественного художника-живописца Василия Ивановича Гурина за годы обучения и преподавания в Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры (НАИИА). Анализируется его влияние на развитие украинского академического художественного образования второй половины ХХ — начала ХХІ века. Впервые рассмотрены особенности педагогической практики художника на примере студенческих академических заданий и дипломных работ.

*Ключевые слова:* живопись, изобразительное искусство, академическая школа, художественное образование, композиция, картина.

**Summary.** The article discusses the history of the formation of pedagogical principles of leading national artist-painter Vasily Gurin by years of study and teaching in the National Academy of Fine Arts and Architecture (NAFAA). The author analyzes the impact on the Ukrainian academic art education of the late ХХ — early ХХІ century. For the first time the features of the teaching practice of the artist as an example of student academic assignments and dissertations have been observed.

*Keywords:* painting, art, academic school, art education, composition.