

УДК 001.32(477):7.03 «1921/1933»

Ходак І.О.

Інститут мистецтвознавства,
фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України

КАФЕДРА ВСЕСВІТНЬОГО МИСТЕЦТВА ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ НАУК: ІНСТИТУЦІЇ, ПЕРСОНАЛІЇ, ОСНОВНІ НАПРЯМИ ДОСЛІДЖЕНЬ

Ходак І.О. Кафедра всесвітнього мистецтва Всеукраїнської академії наук: інституції, персоналії, основні напрями досліджень. У статті висвітлено діяльність інституцій Кафедри всесвітнього мистецтва Всеукраїнської академії наук – Кабінету мистецтв, Кабінету дослідження дитячої творчості та Кабінету масового революційного мистецтва. З'ясовано, що наукова проблематика цих установ концентрувалася на питаннях естетичного виховання, а також дитячої та масової самодіяльної творчості, які нині зараховують до аутсайдерського мистецтва. Проаналізовано основні праці Ф. Шміта й Б. Бутника-Сіверського, присвячені психології дитячої творчості та ілюструванню дитячої книжки.

Ключові слова: кафедра, кабінет, дослідження, дитяча творчість, ілюстрація, самодіяльна творчість.

Ходак І.А. Кафедра всемирного искусства Всеукраинской академии наук: институции, персоналии, основные направления исследований. В статье освещена деятельность институций Кафедры всемирного искусства Всеукраинской академии наук – Кабинета искусств, Кабинета исследования детского творчества, Кабинета массового революционного искусства. Установлено, что научная проблематика этих учреждений концентрировалась на вопросах эстетического воспитания, а также детского и массового самодельного творчества, которое ныне относят к аутсайдерскому искусству. Проанализированы основные труды Ф. Шмита и Б. Бутника-Сиверского, посвященные проблемам психологии детского творчества и иллюстрирования детской книги.

Ключевые слова: кафедра, кабинет, исследование, детское творчество, иллюстрация, самодельное творчество.

Khodak I.O. The World Art Department of the All-Ukrainian Academy of Sciences: institutions, personalities and main avenues of research. The article deals with the activity of institutions of the World Art Department of the All-Ukrainian Academy of Sciences – the Cabinet of Arts, the Cabinet of Children's Crafts Studies and the Cabinet of the Mass Revolutionary Art. It is figured out that the scientific agenda of these institutions was focused on issues of aesthetic education, as well as child and mass amateur creativity, which are now referred to the outsider art. Major works of F. Shmit and B. Butnyk-Siverskyi, dedicated to psychology of children's creativity and illustrating of children's books were analyzed.

Key words: department, cabinet, study, children's creativity, illustration, amateur creativity.

Постановка проблеми. Розв'язання актуальних для українського мистецтвознавства проблем потребує осмислення попередніх етапів його розвитку, тим більше, що ідеологеми радянського періоду тривалий час не сприяли рефлексивності. Особливий інтерес становить перша третина ХХ ст. – період інституювання українського мистецтвознавства як окремої галузі наукового знання, коли було окреслено предмет і методи досліджень, створено перші фахові установи й навчальні заклади. Провідну роль у тогочасній науці про мистецтво відігравали підрозділи Всеукраїнської академії наук (далі – ВУАН), значна частина напрацювань яких через політичні причини в 1930-х роках була вилучена з наукового обігу або знищена.

Аналіз останніх досліджень. Діяльність мистецтвознавчих інституцій ВУАН загалом і кабінетів Кафедри всесвітнього мистецтва зокрема ще не була предметом комплексного дослідження. В останніх історіях Національної академії наук України містяться побіжні згадки про мистецтвознавчі підрозділи 1920-х років, кафедри всесвітнього й українського мистецтва не розрізняються, а діяльність кабінетів мистецтв і дослідження дитячої творчості не пов'язується з кафедрою, яку очолював академік Ф. Шміт [15:169, 446]. Автори присвячених Ф. Шміту та Б. Бутнику-Сіверському монографій і статей, за винятком В. Афанасьєва [2:58–59; 3:15–16], також здебільшого ігнорували роль учених у становленні кабінетів Кафедри всесвітнього мистецтва ВУАН, обмежуючись згадками про дослідження ними питань дитячої творчості [23; 19:794; 20:275]. Водночас деякі дослідники, насамперед К. Кулаєв і О. Некрасова-Каратеєва, аналізували концепцію естетичного виховання та теорію розвитку дитячої творчості Ф. Шміта [14; 17:30–31, 180–181, 255–256, 319–320].

Джерельною базою статті поряд з працями Ф. Шміта й С. Бутника-Сіверського, рецензіями на них стали звіти мистецтвознавчих підрозділів ВУАН, частково оприлюднені в збірниках документів з історії Академії [9; 10], особові справи та епістолярій згаданих учених.

Мета статті полягає в з'ясуванні структури, напрямів досліджень та аналізі основних праць співробітників Кафедри всесвітнього мистецтва ВУАН, що дозволило визначити її місце в українській мистецтвознавчій традиції.

Виклад основного матеріалу. Мистецтвознавча проблематика була включена до пріоритетних напрямів діяльності Історично-філологічного відділу Української академії наук (далі – УАН, з 1921 року – ВУАН) ще на етапі розроблення академічної структури. 10 серпня 1918 року Д. Багалій, А. Кримський, Г. Павлуцький і Є. Тимченко в пояснювальній записці, адресованій Комісії з вироблення законопроекту про заснування УАН, обґрунтували необхідність організації щонайменше двох мистецтвознавчих кафедр – історії українського мистецтва та історії мистецтва Візантії, східного й античного, а також Комісії для збирання й видавання пам'яток українського мистецтва [9:116, 122–124]. Пропозиції авторитетних учених частково були відображені в статуті створеної 14 листопада 1918 року УАН, що передбачав дві штатні посади дійсних членів (академіків) у такій галузі знань, як «історія українського мистецтва в зв'язку з усесвітньою історією мистецтва» [9:168]. Хоча серед перших академіків УАН було чимало науковців, які мали поважний доробок в царині історії мистецтва, понад два роки ці посади залишалися вакантними. Лише з обранням у 1921 році Ф. Шміта академіком по Кафедрі всесвітнього мистецтва (історії всесвітнього мистецтва) та в 1922 році О. Новицького по Кафедрі українського мистецтва (історії українського мистецтва) у ВУАН вдалося налагодити системні мистецтвознавчі студії.

Професора Харківського університету Ф. Шміта (1877–1937) було обрано академіком ВУАН 13 червня 1921 року [9:470]. Вихованець історико-філологічного факультету Петербурзького університету, а згодом стипендіат і вчений секретар Російського археологічного інституту в Константинополі з часу опублікування ґрунтовних розвідок про мозаїки та фрески церкви Спасителя колишнього монастиря Хори, перетвореної на мечеть Кахріє-Джамі, здобув визнання як історик візантійського мистецтва [2:13–20; 23:38, 42–44; 19:800–801]. У харківський період діяльності (1912–1921) учений продовжував студіювати візантійське мистецтво, приділяючи значну увагу так званім периферійним пам'яткам, тобто мистецтву країн візантійського кола, зокрема Давньої Русі. У 1919 році вийшла його книжка «Мистецтво старої Русі-України» [29], основний пафос якої полягав у формулюванні оригінальної концепції джерел мистецтва князівської доби. Поділяючи теорію Й. Стржиговського про значну роль Сходу у формуванні візантійського мистецтва, автор запропонував шукати джерела давньоруської культури не в Константинополі, а на Північно-Західному Кавказі, що, як він гадав, трансливав свої впливи за посередництва Тмутаракані¹.

Водночас саме в той час наукові зацікавлення вченого зазнали істотної переорієнтації: локальні питання історії мистецтва поступилися місцем проблемам філософії історії та соціології мистецтва, психології дитячої творчості, музейної діяльності й охорони культурної спадщини, що, з одного боку, було зумовлено його прагненням до широких історико-культурних узагальнень, з другого – суспільно-політичними трансформаціями в країні.

Теоретичні студії, точніше, розроблення закону прогресивного циклічного розвитку мистецтва [25; 2:35–46; 23:53–54; 19:803–805] сприяли зацікавленню Ф. Шміта проблемою дитячої творчості, дослідницький інтерес до якої активізувався з останньої третини XIX ст. Деякі із західноєвропейських дослідників, з-поміж яких він виділяв З. Левінштейна, К. Лампрехта, Ж. Люке, М. Ферворна [24:52], провели паралелі між художньою творчістю дітей і мистецтвом доісторичного періоду. На думку Ф. Шміта, численні аналогії доводили, що «і в дітей і в людства розвиток мистецтва йде одним і тим самим шляхом, який визначають відповідно одні й ті самі закони, тобто що “онтогенеза” мистецтва подібна до його “філогенези”» [24:52]. Спостерігаючи за розвитком образного мислення дітей, він сподівався підтвердити діалектику історичного процесу, особливо його ранніх етапів. З цією метою в 1920 році науковець організував у Харкові Музей дитячої творчості, що розгорнув активну діяльність завдяки допомозі Т. Івановської, М. Лейтер, Е. Хмельівської, М. Кульчицької, які збирали малюнки вихованців дитячих притулків і шкіл, та Л. Гондель, яка влаштувала експериментальну лабораторію, де щовечора діти вправлялися в мистецтві на засадах «вільної творчості» [30:54].

Основна мета обрання Ф. Шміта академіком ВУАН полягала в необхідності налагодити дослідження собору св. Софії в Києві, про що вчений мріяв близько десяти років, та організувати охорону пам'яток давнього мистецтва в Україні загалом [16:16]. Утім, розгорнути широку програму студіювання та реставрації пам'ятки йому не вдалося. Через фінансову скруту, скорочення академічних штатів і непорозуміння між науковцями Софійська комісія проіснувала лише до кінця 1921 року. Її відродження відбулося 1923 року під керівництвом О. Новицького, тому розглядати діяльність цієї академічної структури доцільно в контексті історії Кафедри українського мистецтва.

¹ Нещодавно цікавий аналіз розглядуваної праці запропонував Л. Сиченкова [19:862–879], упорядниці збірки вибраних досліджень Ф. Шміта. Утім, імперський дискурс спонукав авторку навіть назву праці спотворити: замість «Давня Русь-Україна», як у Ф. Шміта, вона скрізь писала «Давня Русь, Україна» або «Давня Русь і Україна» [19:534, 805, 848, 862, 874]. При цьому Л. Сиченкова повсякчас нарікає на нинішній український сепаратизм, зокрема на те, що Південна й Західна Україна (?!), який «упродовж століть судилося стати заповідним краєм для пам'яток споконвічно російської культури», «сьогодні прагне відокремитися не тільки політично, але духовно, зрікаючись минулого й спотворюючи його» [19:863].

Крім головування в Софійській комісії, Ф. Шміт перебрав керівництво більшістю мистецтвознавчих інституцій, зокрема Археологічною комісією (1921) й Археологічним комітетом (1922–1923) ВУАН, комітетом Музею мистецтв ВУАН ім. Б. і В. Ханенків (1921–1924), Науково-дослідною кафедрою мистецтвознавства (1922–1924), Київським археологічним інститутом (далі – КАІ) (1922–1924), Лаврським і Софійським музеями (1923–1924).

Оскільки Кафедра всесвітнього мистецтва, як і інші академічні кафедри, не була установою, а лише репрезентувала відповідний напрям досліджень у ВУАН, у липні 1921 року за ініціативою та під керівництвом Ф. Шміта організували Кабінет мистецтв, що замислювався як лабораторія, де мали б змогу працювати всі, хто цікавився мистецькою проблематикою. Крім керівника, у кабінеті було передбачено посаду старшого вченого консерватора, яку обійняла харківська учениця Ф. Шміта А. Фюнер [9:304]. 26 червня 1922 року Спільне зібрання ВУАН надало їй закордонне відрядження до музеїв і бібліотек Німеччини й Австрії, що мало тривати до 1 січня наступного року [9:487]. Оскільки дослідниця була відсутня впродовж півтора року, 10 грудня 1923 року її посаду ліквідували [9:393].

У Кабінеті мистецтв відбувалися різноманітні мистецькі зібрання, лекції Ф. Шміта з історії візантійського мистецтва, згодом – засідання Археологічного комітету ВУАН, Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства, президії КАІ. Тут зберігалися бібліотека й колекція світлин Ф. Шміта, бібліотека Археологічного комітету ВУАН, збірка діапозитивів Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка й КАІ, якими мали змогу користуватися численні відвідувачі [9:337, 393].

Кабінет насамперед досліджував питання теорії та соціології мистецтва, задля чого розробляв методику дослідницької роботи, улаштував лекції та планові курси загального й прикладного характеру, наприклад з художнього виховання чи художньої педагогіки, укладав бібліографічні покажчики із загального (всесвітнього) мистецтва, художньої педагогіки й дитячої творчості. Тут працювало чотири тематичні семінари: підготовчий, історії візантійського мистецтва, малюнка дітей з вадами розвитку чи, як тоді їх називали, дефективних дітей, малюнка нормальної дитини [10:93–94].

Упродовж трьох років, проведених у Києві, Ф. Шміт опублікував три праці, присвячені питанням психології дитячої творчості та естетичного виховання – «Психологія малювання», «Мистецтво як предмет навчання», «Про художньо-педагогічну освіту» [30; 26; 27], а також підготував нову версію дослідження «Психологія малювання» для російськомовного читача (книжка вийшла у світ 1925 року, коли автор перебрався в Ленінград [28]). Зазвичай у поле зору науковців потрапляють російськомовні праці Ф. Шміта, тому вважаємо доціль-

ним розглянути книжку «Психологія малювання», яка підсумувала його харківські напрацювання й водночас заклала фундамент для розгортання діяльності Кабінету дослідження дитячої творчості ВУАН [30].

Ф. Шміт уважав, що кожен педагог мусить рахуватись з психологічним розвитком людини, який іде «через образи до понять, через конкретний чуттєвий світ до теорій та ідей, через фізику до метафізики» [30:16]. Саме тому він пропонував докорінно змінити підходи до навчання, доводячи: «Коли словесність починати з грамоти й етимології, математику з абстрактної арифметики, малювання з геометричних визерунків, музику з гам..., коли скрізь і в кожній дрібниці іти проти природи, іти дедуктивно, а не індуктивно[...], то не слід принаймні дивуватися з дитячої “невдячності”, дивуватися з того, що діти з найпокірливішим і жалісним виглядом роблять учителю тупий опір і бачать в ньому мучителя, навіть тоді, коли вони цього мучителя, як людину, не ненавидять або навіть люблять» [30:18]. На його думку, учитель мав допомогти учневі накопичити запас ясних, повних і відповідних дійсності образів, а також розвинути звички, які б сприяли набуттю й сприйманню цих образів. Для цього слід було дозволити дітям різними органами чуття пізнавати реальний світ (замість студювання книжок), розвивати моторику не лише в іграх, а й у праці, та навчати їх мистецтву, зокрема малярству. Ф. Шміт доводив, що малярство – не примха чи забавка, як багатьом здавалося, а біологічно й соціально важлива діяльність, що є наслідком розвитку зорової уяви, відповідно навчання малярству розвиває здатність до утворення та виявлення конкретних зорових образів [30:21].

Процес навчання малюванню, на думку вченого, мав полягати в розвитку зорової уяви дитини задля того, щоб вона могла прискорено й легко подолати всі ті фази розвитку, які вона пройшла б і без керівника, але за триваліший період і з більшими труднощами [30:41]. При цьому він наполягав, що «дитина під час свого духовного зростання з казковою швидкістю проходить той шлях, по якому надзвичайно повільно, з труднощами, блукаючи й напомуцьки, пройшла в своєму філогенетичному культурному розвитку людськість, і для того, щоб зрозуміти еволюцію дитини, нам досить і того, щоб загально уявляти собі цей шлях» [30:49].

Згідно з теорією Ф. Шміта, історичний розвиток мистецтва (філогенетична історія мистецтва), упродовж якого людство поступово розв'язувало шість основних проблем зображення (ритму/лінії, форми, композиції, руху, простору, світла), виглядав так: 1) мистецтво палеоліту й неоліту (цикл ірреалістичний) розв'язало проблему лінії (лінійного ритму); 2) мистецтво шумерське й єгипетське (цикл ідеалістичний) розв'язало проблему образотворчої форми; 3) мистецтво ассиро-вавилонське, історичного Єгипту, мікенського Криту (цикл натураліс-

тичний) основну увагу зосередило на композиції; 4) мистецтво Греції (цикл реалістичний) розв'язало проблему руху; 5) середньовічна Європа зосередилась на проблемі простору; 6) імпресіоністи й футуристи гостро порушили проблему світла, яку буде вичерпано в найближчі півтори тисячі років [30:51–52]. Скориставшись колекцією малюнків Музею дитячої творчості в Харкові, що нараховувала близько п'ятнадцяти–двадцяти тисяч, науковець спробував наочно продемонструвати, що діти у своєму (онтогенетичному) розвитку в скороченому вигляді проходять початкові етапи філогенетичної малярської історії, тобто послідовно розв'язують проблеми лінії, форми, композиції [30:54–71].

Дослідник не обмежився констатацією синхронії вікової еволюції дитячого малюнка та періодів історичного розвитку мистецтва, а проаналізував традиційні методи навчання (копіювання, писання з натури, ілюстрування), виявивши позитивні й негативні сторони кожного з них. Так, убачаючи силу мистецтва не в техніці, а в психічних процесах, він спочатку категорично заперечував доцільність копіювання, а згодом, усвідомивши значення оволодіння технікою для маляра, допускав використання цього методу, але лише за умови, що він не ламатиме розвиток уяви художника, а полегшуватиме оволодіння засобами для реалізації тих чи інших завдань [30:71–77]. Оскільки писання з натури потребувало високого ступеня сприйняття, уяви та технічних навичок, він уважав його корисним у тих межах, які відповідали рівню розвитку дитини. Водночас, на його думку, у захопленні писанням з натури крилась небезпека превалювання образотворчих завдань над ритмічними, що не відповідало здібностям дитини [30:77–82]. Суть справжнього педагогічного методу, названого ним методом вільної мальовничої творчості, полягала в тому, «щоб дати змогу дитині в кожний момент робити саме те, що їй в цей момент внутрішнє потрібно, але стежити за її розвитком, усвоюючи шкідливі звички (наприклад, розмазування ліній, вживання стириачок і т. і.), усвоюючи шкідливі непомірні захоплення (найнебезпечніше з них захоплення копіюванням), полегшуючи набування нових асоціацій, поповнення й виправлення запасу образів, наводячи на сюжети й теми сильні й, разом з тим, цікаві для дитини, які б допомагали б її художньому зростанню» [30:88].

У результаті науковець дійшов парадоксального висновку: навчання малюванню в школі мало бути, з одного боку, індивідуалізованим, з другого – не окремим предметом, а «неодмінним подорожнім усіх “предметів”» [30:92], щоправда пояснити, як досягти поєднання цих протилежностей він не зумів. Попри те, що більшість дітей припиняла малювати, подолавши два–три етапи еволюційного циклу, Ф. Шміт наполягав на продовженні естетичного виховання, адже сприйняття створених іншими творів уважав «послабленою формою власної

творчості», що потребувала відповідної підготовки [30:94–96].

До спеціальних художніх шкіл науковець пропонував приймати лише тих, хто на попередніх етапах розвитку засвідчив здібності до малювання, а вже згодом серед художників-виконавців виокремлювати справжніх творців. При цьому він відкидав вузьку спеціалізацію й одночасне навчання різним дисциплінам, тобто пропонував поєднувати в навчальному процесі представників різних мистецтв (музики, красного письменства, малярства, архітектури тощо), а дисципліни викладати одна за одною, відводячи кожній з них від одного до п'яти–шести тижнів².

Сучасники Ф. Шміта, не відкидаючи позитивних рис його теорії, ставили під сумнів абсолютність аналогії онтогенези та філогенези [4:3–4]. Нині, цілком солідаризуючись з їхньою оцінкою, О. Некрасова-Каратеева вбачає в проведеній ученим аналогії між дитячим і так званим великим мистецтвом відголосок боротьби за увагу й адекватну оцінку дитячої творчості [17:256].

У процесі з'ясування онтогенетичної історії мистецтва Ф. Шміт важливе значення надавав музеям дитячої творчості [30:112], тому 1923 року при Кабінеті мистецтв заснував Музей дитячої творчості, згодом реорганізований у Кабінет дослідження дитячої творчості ВУАН [9:393; 2:58]. Його основу заклала колекція малюнків, зібрана Б. Бутником-Сіверським за час функціонування однойменного кабінету при науково-педагогічному комітеті губерньського відділу народної освіти (1922) [24:63]. Ф. Шміт завідував новоствореною установою недовго, позаяк у травні 1924 року, зрікшись більшості посад у Києві, виїхав до Москви, де став завідувачем відділу великокнязівських старожитностей Історичного музею, членом Науково-дослідного інституту мистецтвознавства й археології Російської асоціації науково-дослідних інститутів суспільних наук, професором Першого московського державного університету тощо [23:81–82].

Після того, як 23 грудня 1924 року Ф. Шміта призначили директором Державного інституту історії мистецтв у Ленінграді, він поінформував Спільне зібрання ВУАН, що переносить центр своєї роботи до Російської академії історії матеріальної культури та Ленінградського університету і з 1 січня 1925 року виходить із штату ВУАН. Водночас він запевнив, що пишається званням академіка ВУАН і намагатиметься й надалі підтримувати з нею зв'язок, «керуючи здала працею академічного Кабінету дослідження дитячої творчості і проводячи

² Спочатку вчений пропонував викладати курс естетики (на біологічній основі), за ним – курси теорії стилів і форм, соціології мистецтва, загальної історії мистецтва у зв'язку з історією культури (одночасно з ними – фізіологічної оптики й акустики, ритміки форм у просторі, звуків у часі, рухів тіла в часі й просторі, технології), у другому півріччі – курси історії естетичних систем і художньої критики, художньої педагогіки, радянського й зарубіжного законодавства й радянської адміністративної практики [30:107–109].

працю в Українському Науковому Товаристві в Ленінграді» [16].

Збиранням і аналізом матеріалів Кабінету дослідження дитячої творчості після від'їзду Ф. Шміта займався Б. Бутник-Сіверський (1901–1983), який працював у ВУАН з 22 березня 1922 року [18:5; 13:109]. За його плечима було навчання в реальному училищі в Чернігові (1917), робота креслярем Губземства й комісаром Губернського комітету охорони пам'яток мистецтва і старовини в рідному місті, секретарем Всеукраїнського комітету охорони пам'яток мистецтва і старовини в Харкові, архівістом Центрального архівного управління в Києві та його губернського осередку у Вінниці, вихователем і завучем дитячого санаторію в Пущі-Водиці. Можливо, знайомство Ф. Шміта з Б. Бутником-Сіверським відбулося в КАІ, принаймні в усіх виявлених особових справах останній зазначав, що навчався в цьому закладі в 1924–1926 роках [18:2; 13:109]. Оскільки КАІ припинив діяльність 1924 року, вірогідно, що Б. Бутник-Сіверський, якщо й навчався в ньому, то не в 1924–1926, а в 1922–1924 роках, коли й познайомився з Ф. Шмітом і став його відданим послідовником у Києві.

Молодому науковцеві вдалося налагодити плідні контакти з педагогічними й медичними закладами, учителями малювання, що дозволило поповнювати колекцію дитячих малюнків і виробляти нові засади художньої педагогіки. Збірка кабінету, що вже 1923 року нараховувала понад десять тисяч малюнків [9:393], постійно поповнювалася, наприклад, 1926 року вона зросла на 3266, а 1927 року – на 6820 одиниць [10:245, 363]. Кабінет формувал показові колекції дитячих малюнків для інших установ, зокрема для Державного інституту історії мистецтв і Психоневрологічної академії в Ленінграді, надавав консультації з питань дитячої творчості [10:245].

Колекція кабінету, що формувалась на основі програми, розробленої Ф. Шмітом для Музею дитячої художньої творчості в Харкові, охоплювала малюнки кількох категорій. Першу групу складав масовий матеріал, тобто малюнки, створені вихованцями дитячих садочків і будинків, учнями шкіл, на кожному з яких були зазначені ім'я автора, його вік і стать, описано середовище, у якому зростала дитина, її пояснення зображеного тощо. «У масовому матеріалі, – наголошував Ф. Шміт, – лише незначний відсоток малюнків виявиться зосібна цікавим і видатним; у більшості це будуть нескінченні повторення все одного й того самого дуже обмеженого репертуару мотивів, все одних і тих самих живописних прийомів, і ось ця одноманітність саме і робить масовий матеріал цінним і цікавим – не для естета, звичайно, а для педагога» [26:28]. Зібраний у кабінеті масовий матеріал (до середини 1929 року тут накопичили малюнки близько тридцяти п'яти тисяч дітей [12:48]) засвідчував, що на однакових ступенях розвитку діти малюють подібні (антропоморфні, флористичні чи індустріальні) мотиви.

До другої категорії потрапляли серії малюнків однієї дитини, виконані впродовж більш-менш тривалого періоду, часом від півроку до двадцяти трьох років, які давали можливість охарактеризувати її індивідуальний розвиток [12:48]. Третя категорія репрезентувала малюнки дітей, які розвивалися особливо яскраво й інтенсивно, що дозволяло вбачати в них майбутніх художників. Крім того, кабінет суттєву увагу приділяв вивченню малюнків дітей з вадами розвитку. Установа плідно співпрацювала з Санітарно-педагогічним інститутом, де кожен цікавий випадок досліджували з художньо-теоретичного і медичного боків, залучаючи фахівців кабінетів антропометрії, фізіатрії, невро- та психопатології, психотехніки, очних хвороб [24:64].

За ініціативою Б. Бутника-Сіверського було організовано семінари та виставки, зокрема, 1923 року разом із Всенародною бібліотекою України – виставку дитячих малюнків і педагогічної літератури з художнього виховання. Дослідження молодого науковця «Дитячий малюнок, його еволюція, його стилістика та педагогічна практика» на академічному конкурсі 1925 року відзначили першою премією, що надала автору можливість упродовж восьми місяців стажуватися в Державному інституті історії мистецтв і Ермітажі (Ленінград) [2:58–59; 3:15]. Хоча працю рекомендували до друку, у світ вона так і не вийшла через брак коштів. Натомість Б. Бутник-Сіверський узагальнив свої спостереження в статті «Дитячий малюнок» [5], у якій, ґрунтуючись на теоретичних розробках Ф. Шміта, спробував простежити, як розвивається малюнок дитини від найменшого віку до повноліття.

Дослідник виходив із твердження наставника, що художня творчість, що є сукупністю емоцій, образів і м'язових рухів, розвивається як невід'ємна складова людського організму [5:185–186]. Одночасно з розвитком організму впродовж п'яти періодів (циклів) дитина в малярстві послідовно розв'язує проблеми елементів, форми, руху, простору та світла (кольору). Зважаючи на те, що в межах кожного циклу (до 2 років; 2–7 років; від 7 років до статевого дозрівання; до статевого формування; від повноліття) дитина також послідовно розв'язувала ті самі проблеми, що й у своєму загальному розвитку, Б. Бутник-Сіверський уважав доцільним не обмежуватися з'ясуванням характеру дитячого малюнка в кожному із циклів, а поділити цикли на фази, фази на секунди, секунди – на терції, терції – на кварта, щоб продемонструвати «діалектичний процес розвитку всього, що існує» [5:187]. Ретельно розглянувши фазовий (частково й секундний) розвиток малюнка в п'яти циклах [5:187–194], автор дійшов висновку, що «безупинний процес розвитку дитячого малюнка йде за діалектичною тріадою і весь побудований на переході від тези через антитезу до синтези, до того-ж остання є разом з тезою для нового процесу», тобто розвиток малюнка не є процесом послідовного вдосконалення однієї й тієї ж проблеми, а має стрибкоподібний характер

[5:197]. Крім загальної систематики розвитку дитячого малюнка за циклами, Б. Бутник-Сіверський наголосив на необхідності індивідуального аналізу матеріалу, зазначивши, що біологічний момент дає закономірну появу структур, соціологічний – впливає на сюжет, темп зміни структур і розвитку, часом порушуючи його, спадково-конституційний – позначається на зосередженні на певних проблемах і характері їх трактування [5:197–198].

Результати дослідження, на думку Б. Бутника-Сіверського, мали важливе практичне значення для виховної роботи, у ході якої він радив дотримуватися балансу між розвитком образів, емоцій, рухів та загальним розвитком організму, а також сприяти найвичерпнішому виявленню образів, емоцій та рухів. Він наполягав на тому, щоб виховний процес ґрунтувався на принципі безупинної зміни за тріадою, а матеріал, запропонований для осягнення, постійно змінювався відповідно до можливостей дитини сприймати, виявляти та переробляти його [5:210–211].

Дослідження Б. Бутника-Сіверського, що з'явилося в час зміни наукової парадигми, зазнало нищівної критики. Скажімо, Є. Холостенко назвав його спроби обґрунтувати теорію циклічного розвитку мистецтва Ф. Шміта на матеріалі дитячого малюнка непотрібними і навіть шкідливим, оскільки, на його думку, вони ревізували досягнення марксистського мистецтвознавства, а також давали підстави для перебудови системи виховного процесу в школах і дитячих будинках України на підставі фальшивих теорій [22:39]. Та й нині дослідники вважають, що Б. Бутник-Сіверський не так розвивав оригінальну ідею Ф. Шміта, як заганяв її в безвихідь схематизації [20:271].

З проблематикою дитячої творчості, художнього виховання безпосередньо пов'язаний ще один напрям наукових досліджень Б. Бутника-Сіверського – ілюстрування дитячих книжок. Свого часу Ф. Шміт наголосив, що ілюстрації підручників і літератури для дітей мають відповідати рівню їхнього розвитку й у жодному разі не можуть мати ілюзіоністський характер [30:96–98].

Над дослідженням «Принципи ілюстрування дитячої книжки» [8] Б. Бутник-Сіверський працював п'ять років, упродовж яких йому довелося кілька разів змінювати підходи. Розпочавши зі студювання історії розвитку ілюстрації дитячої книжки, згодом він зосередився на з'ясуванні того, як самі діти проілюстрували б книжку, та на питаннях розвитку оптичного сприймання у дітей різного віку. Результати досліджень дослідник намагався апробувати на практиці. Під його керівництвом художник Б. Крюков проілюстрував низку навчальних видань для дітей молодшого шкільного віку, зокрема «Початкову арифметику» О. Астряба [1]. Підручники викликали жвавий інтерес у дітей, хоча ініціатор системи їх ілюстрування визнавав, що цілком реалізувати задумане не вдалося з кількох причин. По-перше, наміри дослідника й художника постійно корегува-

ли як видавництво, так і автори книжок, по-друге, суто дидактичний характер ілюстрацій змушував вводити додаткові елементи, які концептуально вчений уважав зайвими, по-третє, розмір ілюстрацій та техніка їх виконання не відповідали потребам конкретного дитячого віку, і, нарешті, негативно на результат вплинули стислі терміни виконання роботи та додання видавництвом малюнків креслярського типу. І все-таки Б. Бутник-Сіверський переконався в доцільності розпочатих досліджень, поширив їх на дитячі садки, а після успішної доповіді «Принципи ілюстрування дитячої книжки», виголошеної в березні 1928 року на конференції з проблем дитячої книжки, ВУАН опублікувала його працю [8:6–7].

У перших трьох розділах дослідження автор спробував з'ясувати різні аспекти зв'язку оптичного мистецтва (ілюстрації) з продуктом фіксованої акустичної творчості (книжкою). Розмірковуючи про функції та місце ілюстрації, Б. Бутник-Сіверський дотримувався думки, що малюнок у книзі має бути супровідним (додатковим) елементом, а користь від ілюстрування є лише тоді, коли малюнок «допомагає сприймати окремі (умисно вибрані) акустичні образи, себ-то поширює обсяг сприймання, викликаючи під час читання діяльність[...] що спричиняється до поширення оптичного образного мислення та допомагає творенню комплексового більш широкого акустично-оптичного образу» [8:10–11]. Як супровідний елемент книжки, малюнок, уважав дослідник, мав цілком відповідати акустичному образу (тексту) за структурою та кількістю складових елементів і в жодному разі не міг виходити за межі його інформативності. Тобто, якщо з тексту читач дізнавався про те, що «Жили дід та баба // Та була в них курка ряба», то на малюнкові не допускалося введення якихось інших зображень, скажімо, хати, деталей інтер'єру тощо [8:11–13].

Кількість ілюстрацій у книжці (пропорційне співвідношення малюнків і тексту) залежало від віку читача й зумовлювалося особливостями його сприйняття. Чим старший читач, тим менше місця мали займати в книжці малюнки, натомість для найменших дітей вони могли ілюструвати кожен акустичний образ, творячи так звану «книжку-картинку» [8:13–15], прикладом якої стало проілюстроване Б. Крюковим за вказівками Б. Бутника-Сіверського видання віршика С. Федорченка «Нумо, хто кінець знайде?» [21].

Наступні кілька розділів дослідник присвятив зв'язку ілюстрації та дитини, тобто питанню сприйняття ілюстрації дитиною, яке він безпосередньо пов'язав із засадами ілюстрування видань для дітей різного віку. Ілюстрацію дослідник розглядав як педагогічний дратівник, що передбачав отримання якнайшвидшої та найадекватнішої відповідної реакції, а для цього вона мала відповідати розвитку апарату сприйняття читача, який суттєво змінювався з віком [8:15–17]. Для з'ясування структурних змін сприйняття автор пропонував скористатися з «фіксованих наслідків вияви», тобто власної твор-

чості читача, що спонукало його до висновку про можливість використання «розвитку дитячого малюнка для будівництва ілюстрації за віком в дитячій книзі» [8:18–24].

Дитячі малюнки використовували для ілюстрування задовго до Б. Бутника-Сіверського. Як правило, у книжках уміщували малюнки дітей або їхню імітацію фаховими художниками, зберігаючи структуру, манеру й техніку виконання. Дослідник наполягав на тому, що найоптимальнішою ілюстрацією є імітація дитячого малюнка, відповідного віку дитини, зі збереженням лише його структури. Наслідувати техніку малювання він уважав недоречним з огляду на те, що притаманну дитячим малюнкам деформацію форми спричиняло не бажання (сприйняття) їхніх авторів, а брак тих чи інших навичок на певних етапах розвитку [8:24–27; 12:49]. Суттєвого значення дослідник надавав структурі й формам малюнка конкретного віку дитини. Оминаючи найменших дітей (ясельного віку), здатних сприймати лише окремі загальні елементи, і найстарших (постпубертатного віку), сприйняття яких мало відрізнялося від сприйняття дорослих, він зосередився на трьох категоріях дітей – дошкільного, середнього та старшого шкільного віку [8:27–46].

Поряд з образотворчим (сюжетним) малюнком в ілюструванні дитячих книжок Б. Бутник-Сіверський допускав орнаментальні елементи, але для дітей молодшого й середнього віку обмежував сферу їх використання деталізацією образотворчих композицій [8:46–48]. Щодо розташування ілюстрацій у тексті, їх облямування, характеру тла, то поради дослідника залежали від віку читача. Зрозуміло, що для дошкільнят він пропонував найпростіші для сприйняття форми (роз'єднанні предмети, просте облямування у формі чотирикутника, розмежування тексту й зображення), які ускладнювалися з віком [8:48–53]. Насамкінець дослідник зауважив, що обкладинка і заставка мають містити малюнок, що підсумовує увесь текст, а не подає окремий епізод; кінцівка – якийсь предмет чи атрибут, про який згадувалося в книжці, але не пов'язаний з конкретний епізодом (включно з необразотворчим елементом) [8:53–57].

Наприкінці 1920-х років Кафедра всесвітнього мистецтва, що існувала в системі ВУАН суто формально, змінила назву на Кафедру загального мистецтвознавства, підтвердивши орієнтацію на теоретичну проблематику. У статті, яка підсумовувала здобутки кафедри з нагоди десятиліття створення ВУАН, наголошувалося: «Оскільки в ВУАН (на відміну від АН СРСР) є Катедра загального мистецтвознавства (дотепер історії всесвітнього мистецтва), хоть і нештатна, ВУАН не може нехтувати тими великими теоретичними і практичними проблемами, що їх якраз наша епоха ставить перед мистецтвознавством, а саме проблемами марксистської теорії й історії мистецтва[...] Катедра загального мистецтвознавства ВУАН взагалі стоїть твердо: правда, в ній не буде репрезентовано ні ху-

дожній фольклор, ні історію мистецтва, але ці дві галузі мистецтвознавства, хоч в українському тільки, а не у всесвітньому масштабі, знайшли собі працівників у сусідній Катедрі українського мистецтва та у ВУАКові» [11:4–5].

З метою реалізації намічених завдань при кафедрі, крім Кабінету дослідження дитячої творчості, було заплановано організувати Кабінет масового революційного мистецтва, завдання якого полягало в тому, щоб «збирати матеріал і досліджувати продукцію і самостійного мистецтва мас, і пропагандистсько-агітаційного мистецтва, і, нарешті, мистецтво для мас, як воно твориться за революційних років» [11:4–5]. Створення кабінету засвідчило орієнтацію Ф. Шміта та його послідовників на соціологічну проблематику й водночас стало закономірним кроком на шляху ідеологізації української науки. Досить сказати, що своєрідний маніфест нової академічної структури – стаття Б. Бутника-Сіверського «За масове революційне мистецтво» – з'явилася в газеті «Пролетарська правда» в квітні 1930 року, коли там завершували друкувати протоколи допитів, вироки видатним вітчизняним науковцям та інші матеріали, пов'язані з інспірованим владою процесом Спілки визволення України [6].

На думку Б. Бутника-Сіверського, предметом вивчення новоствореної установи мали стати «плакати, листівки, лубки, декорації, клубні конструкції, декоровані будинки, самотужна скульптура, арки, павільони та кіоски, музичні, вокальні та інструментальні твори, стінгазети, самодіяльна естрада, жива газета, інсценівки та танок», тобто все те, що «виходить з нетрів робітничих і селянських клубів, хат-читалень, червоних кутків» [6]. Свою діяльність кабінет мав розпочати з літопису першотравневих свят 1930 року. Студентів і викладачів Київського художнього та Музично-драматичного інститутів, учнів художньо-індустріальних і музичних шкіл, художній і хронікальний відділи Всеукраїнського фотокіноуправління уповноважили зафіксувати демонстрацію, а працівників клубів – зібрати матеріали про святкування на підприємствах. Таким чином сподівалися продемонструвати радянський пафос поєднання праці й творчості мас [6].

Упродовж першого півріччя з часу заснування співробітники Кабінету масового революційного мистецтва виявили, зібрали та описали близько шести – шести з половиною тисяч лубків і плакатів 1904–1930 років, уклали каталог плакатів за вказаний період та працювали над каталогом майстрів, які їх виконали. Водночас було зібрано, упорядковано й датовано близько чотирьох тисяч зразків художньо-промислової поліграфії (етикеток, обгорток, наліпок) Києва за 1922–1930 роки. Збираючи матеріали з історії художнього оформлення масових дійств, науковці розшукали близько двохсот світлин демонстрацій і карнавалів, що відбулися в СРСР, починаючи з 1918 року. Нарешті, тут підготували близько десяти тисяч карток для бібліографічного покажчика літератури з питань масового

самодіяльного мистецтва (архітектури, скульптури, словесної творчості, музики, драми, включно з райкомом, балаганом, естрадою, живою газетою тощо) за 1917–1930 роки [7]. Однак після того, як 1933 року Б. Бутник-Сіверський прийняв запрошення азербайджанського відділення Закавказької філії Академії наук СРСР обійняти посаду вченого секретаря Інституту історії, археології й етнографії і на тривалий час залишив Україну, кабінет припинив діяльність. Невдовзі були ліквідовані мистецтвознавчі інституції ВУАН. Повернувшись по завершенні Другої світової війни до Києва, Б. Бутник-Сіверський продовжив дослідження агітаційно-масового та самодіяльного мистецтва, але про проблематику дитячої творчості навіть не згадував.

Висновки. Якщо підрозділи Кафедри українського мистецтва та мистецтвознавчі інституції, що функціонували при Спільному зібранні ВУАН (Музей мистецтв ВУАН ім. Б. і В. Ханенків, Всеукраїнський археологічний комітет) головню досліджували історію українського, західноєвропейського чи східного мистецтва, то кабінети Кафедри всесвітнього мистецтва (загального мистецтвознавства) основні зусилля концентрували на проблемах естетичного виховання, а також дитячої та масової самодіяльної творчості, які нині прийнято зараховувати до аутсайдерського мистецтва. Ф. Шмітом була запропонована оригінальна теорія розвитку дитячої творчості та концепція художнього виховання, яку Б. Бутник-Сіверський апробував експериментальним шляхом. У зв'язку з від'їздом співробітників кафедри з Києва та ліквідацією мистецтвознавчих установ ВУАН на початку 1930-х років зазначена проблематика зникла з виднокола академічної науки, хоча чимало напрацювань 1920-х років не втратили значення донині.

Література:

- Астряб О. Арифметичний задачник (приспосований до комплексної системи викладання) для села. Перший рік навчання / Ол. Астряб. – [К.]: ДВУ, 1925. – Вип. 3. – 55 с.: іл.
- Афанасьев В. А. Федор Иванович Шмит / В. А. Афанасьев. – К.: Наук. думка, 1992. – 216 с.: ил.
- Афанасьев В. Мистецтвознавчі та народознавчі праці Бориса Бутника-Сіверського (До 100-річчя від дня народження вченого) / Василь Афанасьев // Народна творчість та етнографія. – 2001. – № 5–6. – С. 14–18.
- Бакушинский А. В. Художественное творчество и воспитание: опыт исследования на материале пространственных искусств / А. В. Бакушинский. – [М.]: Новая Москва, 1925. – 240 с., XXII табл.
- Бутник-Сіверський Б. Дитячий малюнок / Б. Бутник-Сіверський // Записки Історично-філологічного відділу УАН. – К., 1929. – Кн. 21–22. – С. 185–225.
- Бутник-Сіверський Б. За масове пролетарське мистецтво / Б. Бутник-Сіверський // Пролетарська правда. – 1930. – 30 квіт.
- Бутник-Сіверський Б. Кабінет революційного масового мистецтва / Б. Бутник-Сіверський // Вісті ВУАН. – 1930. – № 6. – С. 19–20.
- Бутник-Сіверський Б. Принципи ілюстрування дитячої книжки / Б. Бутник-Сіверський. – К.: Культура, 1929. – 68 с., 12 табл.
- Історія Академії наук України. 1918–1923 : документи і матеріали / [упоряд.: В. Г. Шмельов, В. А. Кучмаренко, О. Г. Луговський та ін.]. – К.: Наук. думка, 1993. – 376 с. – (Джерела з історії науки в Україні).
- Історія Національної академії наук України, 1924–1928: документи і матеріали / [упоряд.: В. А. Кучмаренко, О. Г. Луговський, Т. П. Папакіна та ін.]. – К., 1998. – 762 с. – (Джерела з історії науки в Україні).
- Катедра історії всесвітнього мистецтва. [Стаття для «Ювілейного збірника ВУАН». 1929]. – Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського (далі – ІР НБУВ). – Ф. X. – Спр. 18647. – Арк. 1–5.
- Короткий огляд діяльності І-го відділу Всеукраїнської академії наук за жовтень–квітень 1928–29 р. // Вісті ВУАН. – 1929. – № 3–4. – С. 46–50.
- Крючковский С. А. Бутник-Сиверский Борис Степанович / С. А. Крючковский // Сотрудники Российской национальной библиотеки – деятели науки и культуры: биографический словарь. – СПб.: [РНБ], 2003. – Т. 3 / [редкол.: Л. А. Шилов (гл. ред.) и др.]. – С. 109–111.
- Кулаев К. Ф. И. Шмит как теоретик эстетического воспитания / К. Кулаев // Искусство. – 1988. – № 7. – С. 34–36.
- Кульчицкий С. Історія Національної академії наук України / С. Кульчицкий, Ю. Павленко, С. Руда, Ю. Храмов. – К.: Фенікс, 2000. – 527 с.: іл.
- Лист Ф. Шміта до Спільного зібрання ВУАН. 29 грудня 1924 року. – ІР НБУВ. – Ф. І. – Спр. 26316. – Арк. 16–17.
- Некрасова-Каратеева О. Л. Детский рисунок: комплексное искусствоведческое исследование: дисс. ... доктора искусствоведения / Некрасова-Каратеева Ольга Леонидовна. – СПб., 2005. – 429 с., 76 с. ил.
- Особова справа Б. С. Бутника-Сіверського. 29 листопада 1949 року – 5 листопада 1983 року. – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Ф. 581. – Оп. 2. – Спр. 609. – Арк. 1–57.
- Сыченкова Л. А. О книгах Ф. И. Шмита / Л. А. Сыченкова // Шмит Ф. Избранное. Искусство: проблемы теории и истории / Федор Шмит; [сост. тома, автор статей и коммент. Л. А. Сыченкова]. – СПб.: Центр гуманитар. инициатив, 2012. – С. 787–898.
- Сыченкова Л. А. Федор Шмит: учителя, ученики, последователи / Л. А. Сыченкова // История и историки в пространстве национальной и мировой культуры XVIII–XIX веков: сб. статей / [под ред. Н. Н. Алеврас, Н. В. Гришиной, Ю. В. Красновой]. – Челябинск: [Энциклопедия], 2011. – С. 264–275.
- Федорченко С. Нумо, хто кінець знайде? / С. Федорченко; мал. Б. Крюкова. – К.: Культура, [1929]. – 15 с.: іл.
- Холостенко Е. Идеалисты из Украинской академии наук и художественные критики / Ев. Холостенко // На литературном посту. – 1929. – № 15. – С. 36–40.
- Чистотина С. Федор Иванович Шмит / С. Чистотина. – М.: Дело, 1994. – 205 с. – (Забывтые страницы культуры; вып. 1).
- Шмит Ф. И. Искусство. Проблемы методологии / Ф. И. Шмит. – Л.: Academia, [1926?]. – 65 с.
- Шмит Ф. И. Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция / Ф. И. Шмит. – Х.: Союз, 1919. – 328 с.: ил. – (Культурно-историческая библиотека / под ред. Д. И. Багаля).
- Шмит Ф. И. Искусство как предмет обучения / Ф. И. Шмит. – Х.: [Тип. Нар. комиссариата просвещения], 1923. – [2], 63 с. – (Библиотека журнала «Путь просвещения»; № 7).
- Шмит Ф. О художественно-педагогическом образовании / Ф. Шмит // Путь просвещения. – Х., 1923. – № 7–8 (15–16). – С. 56–71.
- Шмит Ф. И. Почему и зачем дети рисуют: педологический и педагогический очерк / Ф. И. Шмит. – М.: Гос. изд-во, [1925]. – [1], 196 с.: ил.
- Шмит Ф. І. Мистецтво старої Русі-України / Ф. І. Шміт; [переклад з рос. С. Таранушенка]. – Х.: Союз, 1919. – 99 с.: іл. – (Культурно-історична бібліотека / за ред. Д. І. Багаля).
- Шміт Ф. Психологія малювання : для педагогів / Ф. І. Шміт. – К.: Держ. вид-во, 1921. – 115 с.: іл.