

УДК 371.037(09)(002.5)

Людмила Русакова

РОЗВИТОК ХУДОЖНЬОЇ ПЕДАГОГІКИ ЦЕНТРАЛЬНОЇ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена дослідженню розвитку художньої педагогіки Центральної України кінця ХІХ – першої половини ХХ століття. Окреслено суспільно-політичне тло та одновекторність розвитку художньої культури в радянські часи. Висвітлено особливості художнього процесу у центральній частині України зазначеного періоду з точки зору самого митця. На прикладах художніх творів показано особливості художньої педагогіки. Вказані основні митецькі та художні об'єднання, що сприяли як художньому культурному розвитку, так і утвердженню принципів. Основний акцент в даній статті зроблено саме на художню педагогіку митців, що були викладачами Української академії мистецтв в Києві.

Ключові слова: *художня педагогіка, модерн, мистецьке об'єднання, майстерня, професор.*

Необхідність осмислення рушійних сил художнього мистецтва України кінця ХІХ – початку ХХ ст. виявлена потребами сучасної культури, адже новітня духовна ситуація ХХІ ст. актуалізує пошуки аналога процесу естетичних і художніх змін, змушуючи пильно приглядатися до культури найближчої історичної перебудови – доби на межі ХІХ та ХХ століть.

Культурне життя кінця ХІХ – початку ХХ століття в Україні знаменується численими організаціями та об'єднаннями, особливо художня галузь. Її творчі засади, подібності та відмінності на сьогодні досліджуються як в українській, так і в світовій науковій думці. Так, О. Роготченко присвятив свою працю розкриттю специфіки соціалістичного реалізму; Г. Скрипнику вдалося ґрунтовно описати історію розвитку художнього мистецтва в Україні з кінця ХІХ та до 1990-х років. П. Білецький детально розкрив тему модерну в українському живописі. Однак на сьогодні не існує ще вичерпного наукового дослідження, що стосувалось би розвитку художньої педагогіки в центральній частині України кінця ХІХ – початку ХХ століття. Тому мета цієї наукової розвідки полягає у вивченні місця та значення художньої педагогіки в центрі України кінця ХІХ – початку ХХ століття, зокрема в місті Києві.

На рубежі ХІХ та ХХ століть українська художня педагогіка зазнавала різноманітних утисків з боку російського імперіалізму. Перші пореволюційні місяці дещо змінюють ситуацію становлення мистецтва в

Україні. Уже протягом 1917–1918 рр. були засновані Всеукраїнська академія наук, Українська академія мистецтва, Київський архітектурний інститут, Національна галерея мистецтв; продовжували свою діяльність Київське товариство художників та Київська Спілка художників.

У 1917 році була заснована Українська академія мистецтва, що стала однією із перших вищих українських художніх інституцій. До часу становлення академії випускники рисувальних шкіл та училищ Києва відправлялися навчатися до мистецьких академій Кракова, Відня, Петербурга, Варшави, Парижа, Мюнхена. Першими професорами Академії стали Олександр Мурашко, Георгій Нарбут, Михайло Бойчук, Василь Кричевський, Федір Кричевський, Михайло Жук, Микола Бурачек, Абрам Маневич. Саме О. Мурашко наголошував на тому, що «Київ для України мусить стати тим, чим Париж для Франції, а Мюнхен для Німеччини. Ідейною основою розбудови мистецької школи, безумовно, залишалася ідея національного ствердження народного генія та глибинної поваги до мистецьких досягнень людства». Як зазначає дослідник Горбачов, «професори Академії вже були глибоко закохані в козацьке бароко, народну творчість, у візантійський стиль, що століттями домінував в українському мистецтві» [1, с. 38].

Статут Української академії мистецтва, після схвалення Центральною Радою, було опубліковано у «Віснику Генерального Секретаріату Української Народної Республіки» (21 грудня 1917 р.), де зазначалося, що:

– студенти одразу вступають в будь-яку окрему майстерню виключно для художніх робіт під ордою керівника, але за згодою самого професора;

– професори мають право приймати до своїх майстерень з власного вибору студентів, які не задовольняють постановленому науковому цензові. Такі студенти іменуються вільними слухачами;

– час перебування студентів у майстерні не обмежений, але в кінці кожного півріччя професор зобов'язаний повідомити студентів, кого з їх він згоден полишити у майстерні для подальшого навчання. Особа, якій відмовлено в цьому, має право вступити до другої майстерні при умовах, зазначених в Статуті;

– художнє навчання студентів по майстернях провадиться виключно по способу і особистому догляду самого професора-керівника, який на початку семестру повідомляє Раду Академії про ті години, коли його майстерня має бути відчинена для заняття [2].

Особливість художніх панно Михайла Жука (1883–1964) полягає у використанні великої кількості рослинних форм. Любов до зображення квітів «не в їхньому пейзажному, а в символічному значенні художник перейняв від свого вчителя в Краківській академії красних мистецтв С. Виспянського» [3, с. 71], в котрого завершував професійне навчання після рисувальної школи М. Мурашка в Києві.

Через символіку квітів не тільки М. Жук, але й інші митці українського модерну, намагалися передати стан душі, її поривання. Досить близькою за своєю емоційністю стала популярною тема живопису т. зв. «казка», що з 1910 року поширювалася у творах польських, німецьких, фінських, скандинавських та російських митців. Михайло Жук у художньому творі «Казка» (1914) повністю не відмовляється від натурного сприйняття. Розміщена в центрі композиція, що нахилилась і зачаровано розглядає дивне коло жуків, що швидко рухаються по ньому, зображена об'ємно. Доповнює образ «царство квітів», що зберігають привабливість природного мотиву. Цей «квітковий коментар» відіграє не тільки декоративно-живописну роль, а й сприймається як казковий сад, повний щастя. Прагнення М. Жука до точності в зображенні квітів у поєднанні із символіко-поетичним началом, взагалі характерне для доби модерну, «для специфічного натурфілософського струменя його світосприйняття».

Іншу сторону українського модерну, що пов'язаний з орнаментом, знаходимо у полтавського художника Всеволода Максимовича (1894–1914), який навчався у студії І. Мясоедова. Український митець писав пейзажі, картини на міфологічні й казкові теми, портрети, сповнені «загадковості, містичної недоговореності, що нагадують прекрасно видиво, подібне сну або мрії». Саме так сприймається його полотно «Казкові царівни», де тло, одяг перетворені на декоративні площини. Автор виявляє ритм витончених пружних ліній, повторю деякі пластичні елементи, віддаючи перевагу рисунку над живописом, і таким чином створює орнаментально й декоративно трактовану картину.

Творчість Федора Кричевського (1879–1947) – представника Української академії мистецтва – до кінця 1980-х років не вивчалася, однак чітко можна стверджувати зв'язок з народним мистецтвом. Однак, як зазначає дослідник П. Білецький, вже «дипломна робота молодого художника «Наречена», створена в стінах Петербурзької академії мистецтв, привертала увагу досконалим етнографізмом, впевненим рисунком постатей на повний зріст у дусі Фердинанда Ходлера. Інший варіант модерну бачимо в триптиху Кричевського «Життя». Центральна стулка тут з першого погляду видає джерело натхнення художника – «Поцілунок» Клімта з характерним гротескним вигином шиї. Знамените полотно Кричевського «Довбуш» вельми нагадує манеру Ходлера – дещо «виламані» пози, низький горизонт і навіть синьо-блакитний колорит. Коли художник відійшов від модерну, нічого видатного вже не створив (хіба що сумні та прозаїчні «Веселі доярки») [4, с. 8].

На початку ХХ століття українські митці не могли розділяти продовження традицій академічного реалізму, адже вони відповідали за розвиток художньої культури. Так, М. Бурачек зазначав, висловлюючи свої погляди на розвиток художньої педагогіки: «Я завжди був реалістом,

завжди, від самого раннього дитинства, любив життя, любив природу. До моєї реалістичної творчості ворожо ставилися всілякі формалісти. Як реаліст, я з іронією ставився до всяких «ізмів», що як пошесть заволоділи на початку революції образотворчим мистецтвом, прикриваючи своєю удаваною революційністю... Таке мистецтво пишалося, що воно не зрозуміле для нас. Митці цих «ізмів» кохали в своєму мистецтві самих себе, свою вигадку, свою абсурдність».

Картина «Дорога до колгоспу» (1937) М. Бурачека стала визнаною класикою українського радянського пейзажного жанру. У художньому творі митець створив пейзаж-картину високого реалістичного звучання: прикрашену кумачем арку з портретом вождя, селян, що слухняно йдуть великою групою до колгоспного подвір'я, будинки якого безлико видніють у далині, і широкий, безкрай лан пшениці, що немає дрібновласницьких меж. Все це виконано досить делікатно, що дає можливість відчутти справжню красу природи – прозорість повітря, теплоту сонця, безмежжя високого неба, надійність землі під ногами.

Українська графіка наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття перебувала у стані занепаду. Однак видатним українським графіком спромігся стати Георгій Нарбут. Хоча митець і працював до 1917 року в Петербурзі, проте саме в Росії йому вдалося розробити українську абетку, сповнену образотворчих символів: краєвиди України (Зірки, Зима, Заєць); її славне минуле (Корабель, Козак); алегоричні композиції (Огорожа, Осел, Одружжя); християнські пророцтва щодо «Страшного суду» (Аероплан, Ангел, Аптека). Увесь арсенал засобів графічного письма бачимо в його художніх творах – штрихування, чорні плями, пунктири, сірі розмиви. У 1917 році Нарбут повертається до України, де став графіком «божою милістю», мав бездоганний природжений художній смак і руки справжнього віртуоза. Тобто, Георгій Нарбут став першим чи не найбільшим майстром українського модерну, а козацьке бароко послужило йому джерелом натхнення. Найбільш яскравим твором видатного графіка у стилі модерну справедливо можна вважати обкладинку для часопису «Наше минуле», де зображено постать козака з рушницею та герб «Київської Могілянської академії», до композиції якого введено улюблений художником гетьманський герб. Шедеврами нарбутівського модерну є його «Державний герб України» і живописна композиція «Еней та його військо».

Георгієві Нарбуту за досить короткочасний період вдалося створити вишукані зразки українського національного модерну, що здобули визнання у цілому світі. Типові зразки живописного модерну у 1920-ті роки створив видатний український художник Ф. Кричевський (триптих «Життя», «Катерина» та інші).

Упродовж 1920–1930-х рр. найбільш популярною стала діяльність київської школи М. Бойчука, прихильники якої, крім занять фресковим

живописом, були зацікавлені й в інших галузях творчості – графіці, станковому живописі, декоративно-ужитковому мистецтві. «Школа Бойчука» набула великого поширення і перетворилась в мистецький рух під назвою «бойчукізм» [5, с. 15] з властивими йому іманентними принципами мистецької системи, ідейних переконань та методики роботи, що ґрунтувалися на колективній організації роботи. Однак у 1930-ті роки почалися арешти творчої інтелігенції – письменників, музикальних і театральних діячів, художників, акторів. Почалася доба сталінізму разом з примусовою колективізацією, голодомором 1932–1933 рр., запровадженням концтаборів, що призвело до різкого зниження творчого потенціалу художньої педагогіки. Арешт М. Бойчука та його талановитих послідовників завдали відчутної шкоди розвитку художньої школи, однак не припинили її існування. Продовжували працювати П. Волокидін, О. Шовкуненко, А. Бучма, Н. Ужвій, Г. Юра, Ю. Шумський. В цей період були написані великі полотна Ф. Кричевського «Переможці Врангеля», «Веселі доярки» – зразки великої малярської майстерності. Неабиякий успіх принесла українським художникам міжнародна виставка у Парижі 1937 року. Гран-прі – найвищу нагороду – отримали на ній О. Шовкуненко за серію акварелей «Дніпробуд», Є. Святський за оформлення парфумерного набору «Витязь у тигровій шкурі» та народна майстриня Параска Власенко за декоративні композиції.

У 1918 році в Києві також створюється Товариство художників, яке у тому ж році проводить перший в українській історії Всеукраїнський з'їзд художників.

1922 року в Академії починають працювати В. Меллер, Л. Крамаренко, Є. Сагайдачний, С. Налепінська-Бойчук, А. Богомазов. Пізніше академію було реорганізовано в Інститут пластичних мистецтв, який проіснував менше 2 років. На 1924 р. припадає початок реорганізації Інституту пластичних мистецтв. Установа одержує приміщення на Вознесенському узвозі: «Заснування наприкінці 1917 р. (5 грудня) декретом Центральної Ради Української Академії мистецтв» було «найвизначнішою подією в історії художньої культури і художньої освіти на Україні» [6, с. 25–27].

Мистецтвознавець І. Врона був ректором Академії з 1924 до 1930 рр. В цей період видатний український діяч намагається залучити до викладацької роботи також прогресивних митців з різних міст України і навіть з-за кордону.

1928 року з'явилась нова аббревіатура ОММУ – Об'єднання мистецької молоді України, до якого ввійшли переважно студенти і випускники Київського художнього інституту: О. Пащенко, С. Григор'єв, М. Попенко-Коханий. Це об'єднання «активно включилося в боротьбу за реалістичний напрям розвитку українського радянського мистецтва». Юний запал молодих митців пропонував братання з усією творчою молоддю республік СРСР, боротьбу за пролетарське мистецтво проти чужої ідеології та

формалізму. У боротьбі з ворогами уммовці пропонували об'єднання з молодими літераторами та театралами.

Протягом двох років (1929–1931) існувало також малочисельне об'єднання. Це була київська філія АХЧУ – Асоціації революційного мистецтва України. До складу мистецького об'єднання входили переважно художники старшого покоління – Ф. Кричевський, К. Трохименко, І. Їжакевич, М. Козик, Ф. Коновалюк, В. Коровчинський, Г. Світлицький, О. Сиротенко, Т. Тимощук, І. Хворостецький, І. Шульга, М. Прахов. Під популярним в ті часи гаслом «Мистецтво – в маси!» УМО організувало в рік свого заснування пересувну художню виставку в Ромнах на Полтавщині, на якій експонувалося близько 150 робіт 22 художників.

Таким чином, період кінця ХІХ – початку ХХ століть в розвитку художньої педагогіки в Україні характеризується численними художніми та естетичними організаціями, чисельність яких з року в рік збільшувалась. Досить часто інтереси своєї організації заступали загальні інтереси розвитку мистецтва, а суспільно-політичне тло, створюване радянськими ідеологами, стало перешкодою для розвитку художньої культури і митця зокрема. Перспективи подальших досліджень вбачаємо саме у вияві основних рис розвитку художньої педагогіки в центральній частині України кінця ХІХ – початку ХХ століть та з'ясуванні як соціально-психологічних, так і суспільно-політичних причин руйнування художнього процесу зазначеного періоду.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / О. Роготченко // Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – Київ : ФЕНІКС, 2007. – 608 с. : іл.
2. Афанасьєв В. Веління часу / В. Афанасьєв // Теоретичні проблеми радянського мистецтвознавства. – К. : 1977. – С. 3–18.
3. Історія українського мистецтва: У 5-ти т. / НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К. : 2007. – Т. 5. : Мистецтво ХХ століття. – 1048 с. : іл.
4. Білецький П. Модерн в українському живописі / П. Білецький // Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ століття. – К. : 2000. – С. 8.
5. Криволапов М. О. Про мистецтво та художню критику України ХХ століття: Вибрані статті різних років. Книга перша: Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – Київ : Видавничий дім А+С, 2006. – 268 с. : іл.
6. Голубець О. Українське мистецтво: Актуальні проблеми сьогодення і перспективи ХХ століття / О. Голубець / Мистецтвознавство : Наук. зб. – Львів, 2001. – С. 17–35.