

УДК 7.01/09.76

**ІННОВАЦІЙНІ ФОРМИ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ 1920-1930-х РР. У ФОРМУВАННІ МИСТЕЦТВА
УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ**

Сергій ПАПЕТА – кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри дизайну ВНЗ «Університет економіки та права «КРОК», Київ
<https://orcid.org/0000-0001-9896-4411>
<http://doi.org/10.35619/ucp.mk.50.1001>
papetasp@krok.edu.ua

Олена ЯРЕМЧУК – кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри дизайну ВНЗ «Університет економіки та права «КРОК», Київ
YaremchukE@krok.edu.ua
<https://orcid.org/0000-0002-3982-8580>

Оксана ЛАТІЙ – магістр дизайну інтер'єра,
асистент кафедри дизайну ВНЗ «Університет економіки та права «КРОК», Київ
<https://orcid.org/0009-0003-5118-5279>
OksanaLI@krok.edu.ua,

Олена ЯКІВ'ЮК – магістр дизайну, художник-конструктор
асистент кафедри дизайну ВНЗ «Університет економіки та права «КРОК», Київ
<https://orcid.org/0009-0009-6124-6024>
YakiviukOI@krok.edu.ua

Вячеслав СОЛОПОВ – архітектор, художник, асистент
кафедри дизайну ВНЗ «Університет економіки та права «КРОК», Київ
<https://orcid.org/0009-0000-2754-4217>
SlavaSA@krok.edu.ua

Визначено, що традиції стильового плюралізму, започатковані в Українській академії мистецтва, отримали подальший розвиток в діяльності Київського інституту пластичних мистецтв (далі – КІПМ) і Київського художнього інституту (далі – КХІ); виявлено роль цих навчальних закладів як осередків створення теоретичного обґрунтування і методологічної основи авангардних напрямів в українському мистецтві і дизайні. Розглянуто авангардні концепції видатних митців-педагогів, проаналізовано їх навчальні методики і програмні твори. Виявлено вплив професорів, керівників майстерень КІПМ і КХІ на формування творчості їхніх учнів і подальшу реалізацію авангардного мистецтва в різних галузях тогочасного дизайну. Констатовано, що майстри старшого покоління і генерація молодих художників утворили мистецьке середовище, об'єднане спільною ідеологією і прагненнями.

Ключові слова: авангардні напрями, мистецтво, дизайн, навчальні методики, модернізм

Постановка проблеми. Наскрізнаю проблемою пострадянського періоду є пошуки й утвердження національної і культурної самоідентифікації. Багаторічне привласнення Росією здобутків України, применшення її досягнень принесли в наше життя чимало суперечливих тлумачень власного минулого. Це повною мірою стосується мистецтва й дизайну. Системне вивчення культурно-мистецьких процесів в Україні 1920-30-х рр. формує чітке розуміння самостійного шляху її розвитку в контексті глобальних зрушень в Європі і світі. Зокрема, таке поняття як «український авангард» яскраво демонструє оригінальний незалежний шлях українського мистецтва на рівні з видатними явищами свого часу. Становлення авангарду як мистецької ідеології, створення теорії і методології, освітня і художня практика в контексті мистецького життя України висвітлені в цій публікації на прикладі функціонування провідних київських ЗВО.

Останні дослідження та публікації. За основу інформаційної бази для цієї статті обрано публікації художників-авангардистів як теоретичне обґрунтування інноваційних освітніх методик і провідних модерних напрямів 1920-30-х рр. Фундаментальний характер притаманний трактату О. Богомазова «Живопис і елементи», концептуальні положення якого автор апробував впродовж викладання в КХІ [2]. Системний аналіз еволюції мистецтва дав К. Малевич в серії публікацій в «Новій генерації», обґрунтувавши закономірну появу безречового мистецтва [6, 7]. У збірнику «Українські авангардисти як теоретики і публіцисти» представлено широкий діапазон прижиттєвих публікацій представників різних модерних течій з проблем сучасного мистецтва [11]. Також використано статті, присвячені окремим представникам модерного мистецтва України [8-10], сучасні дослідження різних аспектів теорії і практики авангардних напрямів [3, 5]. Становлення і особливості українського авангарду показано в монографії М. Шкандрія [12], в якій зокрема, автор наголошує, що формування особливих рис українського авангарду зумовлене появою творчого осередку: КІПМ, КХІ тощо. Широка палітра авангардних стилів і принципи авангардного мистецтва представлені в розділі «Авангардизм» Д. Горбачовим [4].

Опрацювання зазначених інформаційних джерел дало можливість дослідити логічну послідовність

між «чистою» теорією, освітнім процесом і практикою формування нового мистецького середовища в умовах домінування авангардних течій. Саме цей аспект феномену українського авангарду поки що не отримав чіткого формулювання і системного висвітлення в сучасних публікаціях.

Мета статті – висвітлення органічного зв'язку між теоретичною думкою провідних митців українського авангарду і мистецькою практикою. Глибоке проникнення в суть явища, яскрава форма викладу провідних положень, наочне втілення в творах мистецтва і освітніх методиках стало однією з характерних рис української моделі модернізму.

Виклад матеріалу дослідження. 1920-ті рр. стали вищою і завершальною фазою розвитку модерних напрямів в Україні. Динаміка процесів у виставковій сфері, художній освіті, еволюції творчої манери провідних майстрів свідчить про переважання авангардних тенденцій в мистецтві цього часу. Натомість державна ідеологія в сфері мистецтва мала програмно утилітарний характер: мистецтву відводилася роль потужного агітаційного засобу, стимулювалося надання йому виробничого профілю. Замість академій та університетів створюються т. з. інститути народної освіти. Це був один із кроків на шляху «провінціалізації» України. Після закриття студії О. Екстер і реорганізації Української академії мистецтва в Київський інститут пластичних мистецтв (далі – КІПМ), найрадикальніші авангардні напрями продовжують гуртуватися навколо навчальних закладів. Вони одночасно перетворюються на «кузню» ідей і кадрів та, разом із тим, перебирають на себе суто практичне виконання соціальних замовлень.

Із 1922 р. найпотужнішою лабораторією художнього авангарду в Києві стає КІПМ, що формується як художньо-промисловий вищий навчальний заклад. Структура Інституту складалася з творчих майстерень професорів-керівників, серед яких вели перед найрадикальніші авангардисти Києва. Майстерню станкового малярства очолив О. Богомазов, театральньо-декораційну – В. Меллер, монументальну – М. Бойчук, індустріальну – В. Кричевський, гравюри – С. Налепінська-Бойчук, декоративного малярства – Л. Крамаренко. Майстерні КІПМ працювали за навчальними програмами, де знайшли відображення передові тенденції модерного мистецтва. Одним із головних напрямів дослідження, як і раніше, залишалося народне мистецтво, зокрема, його формальні аспекти. Адаптовані до нових вимог, вони мали скласти підвалини національного стилю.

Програмою курсу українського народного мистецтва передбачалося використання порівняльного методу при виявленні національних особливостей пам'яток української культури. Спочатку вивчалася українська архітектура у взаємозв'язку з предметами побуту. Спеціальна тема присвячувалася українському архітектурному стилю і його особливостям. Натомість, художня мова народного стилю розглядалася теоретиками авангарду дещо механічно, відрубно від світоглядних умов її формування. Створення національного стилю пов'язувалося, переважно, з утилітарною метою: застосування його в дизайні промислових виробів. Зокрема, в монументальній майстерні М. Бойчука і декоративного малярства Л. Крамаренка готувалися майстри-практики для роботи з керамікою, порцеляною, текстилем тощо. Майстерня графіки С. Налепінської-Бойчук готувала фахівців для роботи з різноманітними видами поліграфічної продукції [10], театральньо-декораційна В. Меллера – сценографів. Широку програму підготовки художників (власне – дизайнерів) для виробництва пропонувала індустріальна майстерня В. Кричевського. В програмі майстерні знаходимо майже всі існуючі напрями тогочасного виробництва, що потребували художнього оформлення.

У першій пол. 1920-х рр. концепція українського модерного мистецтва вже сформувалася як певна ідейно-художня цілісність. Зокрема, про спільні витoki українського модерного мистецтва свідчать програми творчих майстерень професорів КІПМ. Теорія «нового мистецтва», викладена 1914 р. у трактаті О. Богомазова «Живопис і елементи», слугувала основою навчання в його майстерні у КІПМ. У навчальній програмі О. Богомазов послідовно втілює положення власної теорії від поняття складових елементів живопису до вивчення змісту кожного з них [2]. Курс починався з виокремлення значення картинної площини як місця, де розвиваються елементи живопису. За основний елемент тут правила лінія, виповнена власного ритму і руху. Розвиток лінії в картинній площині складав основу площинного малярства. Далі вводилося поняття форми, вивчався її розвиток, зміст. Окремо приділялася увага значенню контуру в побудові форми, ритміці і руху. Колір в програмі О. Богомазова розглядався як зміст форми, зокрема, особлива увага приділялася поняттю контрасту, завдяки якому відбувався процес розрізнення форм. Контраст, ритм і рух також були основними елементами при побудові композиції. Завершувався курс практичним усвідомленням викладеної теорії в контексті різних видів мистецтва: станковому живописі, графіці, скульптурі, архітектурі.

Залежно від профілю тієї чи іншої майстерні, пропорційне співвідношення теорії і практики в

програмі суттєво відрізнялося, проте, концептуальна спрямованість на модерне мистецтво залишалася переважаючою. В програмі майстерні Л. Крамаренка одну з тем присвячено розумінню ритму в лініях і фарбах. Більш ґрунтовно формальні аспекти мистецтва розглядалися в програмі індустріальної майстерні В. Кричевського. Тут вивчалися закони рівноваги в симетрії і асиметрії, закони руху і спокою, зв'язок між лініями і ритмом у композиції, формами, лініями і кольором та ін.

Еволюція творчості лідерів модерного мистецтва на поч. 1920-х рр. відповідала динаміці зазначених процесів. В практиці індустріальної майстерні, призначеної для вирішення проблем виробничого мистецтва, В. Кричевський звертається до стилістики конструктивізму. Оформлення книжкової обкладинки творів М. Терещенка «Лабораторія» характеризується суто конструктивістським підходом (рис. 1).

У лаконічній двоколірній композиції ритм напіваабстрактної конструкції римується з ритмікою шрифту. Форми шрифту вертикальними і кутастими елементами повторюють напрямки основних векторів графічного каркасу «лабораторії». В. Кричевський звертається до форм, абстрагованих до рівня знаку. Зокрема, чорні елементи зображення асоціюються з узагальненою формою індустріальної споруди, тоді як червоні – з енергією електричного розряду.



1. В. Кричевський. Обкладинка до книги М. Терещенка «Лабораторія», 1924.

У творчості В. Меллера, керівника театральньо-декораційної майстерні КППМ, продовжує свій розвиток своєрідний стиль сценографії в поєднанні експресивності кубофутуризму з логікою конструктивізму. Цей стиль почав формуватися в київський період творчості О. Екстер, а після її від'їзду знайшов продовження в творчості таких її послідовників, як І. Рабинович, В. Меллер, А. Петрицький, М. Епштейн та ін. В ескізі костюму офіцера до п'єси «Газ» В. Меллер від ускладненої пластики і колористичного розмаїття «Ассирійських танців» звертається до елементарних форм і барвного аскетизму (рис. 2).

Фігуру офіцера, немов аплікацію, складено з простих площин у трьох локальних кольорах: чорного, червоного, білого. Певний образотворчий аскетизм притаманний і навчальним завданням, які ставив перед студентами В. Меллер: «Ми малювали дуже схожі геометричні форми, у які втискували натуру. При цьому довго обмірковували, komponували. По суті це були практичні заняття з композиції, які так своєрідно організовував Вадим Георгійович Меллер» [1; 98].



2. В. Меллер. Офіцер. Ескіз до п'єси Г. Кайзера «Газ», 1923.

Із 1924 р., діяльність провідних київських авангардистів було щільно пов'язано з формуванням і розвитком теоретичних засад викладання у Київському художньому інституті (далі – КХІ). Мета цього ЗВО була значно ширшою, ніж підготовка фахівців відповідного освітнього рівня. Тут стикаємося зі

спробою закласти універсальні підвалини модерного мистецтва, створити чітку, науково обґрунтовану систему підготовки художників. До викладання у КХІ долучилися, переважно, колишні керівники майстерень УАМ та КПМ: В. і Ф. Кричевські, М. Бойчук, Л. Крамаренко, В. Меллер, О. Богомазов. З ініціативи ректора КХІ, І. Врони теоретичні підвалини модерного мистецтва мали викладатися в межах курсу формально-технічних дисциплін (Фортех). Привертає увагу, що такі формальні поняття, як простір, об'єм, колір тепер викладалися як самостійні дисципліни, на рівні з рисунком чи живописом. Ідея цього курсу і його формальні складові були суголосні «Vorkurs» Баухаузу.

Назва базового курсу свідчить про принципово нове розуміння об'єкту мистецтва і засобів його відображення. Від методів дослідження натури, що полягали у вивченні закономірностей її зовнішніх проявів, теоретики авангарду прагнули вийти на фундаментальний рівень розуміння формальних складових, універсальних для будь-якого виду мистецтва. «Фортехівська» дисципліна «рисунки» мала привчити студента оперувати узагальненою формою, виробити бачення конструктивних особливостей окремих об'ємів та їх взаємодію в загальній системі. Голова трактувалася як яйцеподібна форма, шия – циліндр, відповідно пов'язаний з головою, анатомічна побудова рук конструювалася у вигляді видовжених циліндрів і конусів, з'єднаних шарнірами. При вивченні дисципліни «простір» вибудовувалися каркасні споруди з рейок і площин.

Зважаючи на особливу роль кольору в модерному мистецтві, курс кольорознавства отримав декілька оригінальних теоретичних розробок. В інтерпретації Л. Чуп'ятова і П. Голуб'ятникова він базувався на спектральному трьохколірному принципі. Послідовність опанування матеріалом курсу полягала в початковій роботі одним кольором із завданням зробити якнайширшу його розтяжку за допомогою білил. На завершальному етапі завдання ускладнювалося комбінуванням трьох основних кольорів.

Дещо схематичному трьохколірному принципу протиставлено динамічні системи «кольоропису» О. Богомазова і В. Пальмова. Вона дістала назву «спектралізму». В трактаті «Живопис і елементи» О. Богомазов визначає колір як зміст форми. Динамізм форми і кольору, в його розумінні, речі взаємопов'язані. Завдання художника розподілити фарбу на картинній площині таким чином, аби зберегти живописні цінності кожної форми. Колір наповнює форму нерівномірно, по різному концентруючись в центрі, по кутах, на периферії. Форма може, навіть, не витримувати наповнення кольором і тоді колір вихлюпується за її межі. Виразність кольорів на картинній площині залежить від живописної різності мас тої чи іншої форми. Таким чином вона, живописна різність, не має нічого спільного із зовнішнім забарвленням предмету, оскільки відображує якісні характеристики форми у відчутті художника або глядача [2].

Згідно положень своєї теорії О. Богомазов будує навчальний курс для студентів педагогічного факультету КХІ. Зокрема, серед завдань, що мали продемонструвати як колір змінює відчуття форми, наступні: групу різних геометричних тіл представити розфарбованими в один колір і один тон; групу тіл дати одного кольору, але різної кольорової сили; організувати кольорове середовище, де різноманітні тіла розфарбовано в різні кольори різної інтенсивності. Особливу увагу О. Богомазов приділяв дослідженню психологічного сприйняття тієї чи іншої форми. Залишились наочні посібники, де він пропонує варіанти мрійливої, сумної, енергійної, суворої форм. Врешті, вивчаючи формальні аспекти кольору, О. Богомазов впритул підійшов до вирішення проблеми впливу абстрактних елементів мистецтва на глядача.

Переконаним послідовником «кольоропису» був В. Пальмов. 1925 р. він переміг у конкурсі на заміщення вакантної посади професора КХІ. Творчість В. Пальмова є прикладом гармонійної єдності теорії і практики. Свої погляди щодо ролі кольору в живописі В. Пальмов виклав у трьох статтях часопису «Нова генерація» 1929 р.: «Проблема кольору в станковій картині», «Про мої роботи», «Проблема вивчення кольору в наших художніх вузах» [11]. Весь живопис, як попередній, так і сучасний митець розглядав у контексті розвитку кольору: від його підлеглої ролі в картині, до набуття самостійного значення. Традиційний живопис В. Пальмов характеризує як період ігнорування самостійного значення кольору. На його думку, головний ворог самостійної ролі кольору в живописі – предметна ілюзорність зображення. Поступове звільнення від диктату форми художник вбачає в мистецтві П. Сезанна, кубістів, футуристів, проте, лише супрематисти поставили в своїй творчості проблему звільнення кольору. Зокрема вони розробили питання кольорової просторовості й різнофактурності.

В. Пальмов вважав, що застосування звільненої кольорової енергії вимагало по новому осмисленої форми, оскільки картина без сюжету і предметності порожня і непотрібна. В цьому пункті його аргументація суттєво розбігається з теоріями О. Богомазова і К. Малевича. Символ речі, графічно вписаний в колір, доповнює його, робить виразнішим, аніж ілюзорно, з усіма деталями, відтворена річ. Попри те, що форма представлена в картині площинно, у вигляді графічного знаку, кольорова картина є просторовою. Різні кольори спектру однакової інтенсивності сприймаються в

просторі по-різному: ближче – червоні і жовті, далі – сині й зелені. Картина повинна мати своєрідний кольоровий фокус, де в певному центрі зосереджується напруження кольорового впливу.

В. Пальмов викладав теорію взаємодії кольорів у просторі картинної площини, де один колір прагне подужати інший. Групи кольорів конкурують поміж собою і тим самим посилюють інтенсивність протилежної групи. Це дає можливість живописцю побудувати картину за принципом контрасту. Спираючись на теорію В. Освальда, В. Пальмов стверджує, що контрастуючі кольори можна вираховувати за певною схемою, оскільки вони майже завжди вимагають присутності один одного. Зрештою, одним із головних завдань живописця стає урівноважування кольорових сил на полотні крізь свідому організацію кольорового матеріалу.

Пояснюючи власний творчий метод, В. Пальмов зазначав, що його завдання обробляти колір, а не переробляти його на ілюзорну дійсність. Сюжет і предмети лише додаткові елементи для виявлення кольору, що завжди відіграє першорядну роль. Звертає також увагу і ставлення художника до фарби. В сировинному матеріалі чистої фарби він, понад усе, прагнув зберегти повнозвучність, загострюючи властиві їй якості. На закиди щодо надмірної декоративності його робіт, В. Пальмов відповідав, що декоративність у кольорописі явище цілком нормальне, властиве його природі [9].

Помітним явищем у розвитку теорії авангарду стала серія статей К. Малевича, видрукувана у 1928-30-х рр. у часописах «Нова генерація» і «Альманах авангард», очолюваних лідерами українського панфутуризму [3]. В основу публікації покладено цикл лекцій, які К. Малевич прочитав на педагогічному факультеті КХІ спеціально для методичної комісії. Він визначив завдання своїх лекцій, як «лікування» студентів від психологічної розгубленості перед всесвітньою культурою, від «живописної неврастенії» або ж «кольوروبоязкості» [8]. Лекції К. Малевича присвячено теорії і практиці французького кубізму, італійського футуризму і власній концепції художника – супрематизму. Метою митця було представити еволюцію мистецтва від пізнього періоду творчості П. Сезанна до найрадикальніших течій сучасності. Оригінальному мистецькому мисленню К. Малевича притаманний своєрідний онтологізм, який виявився у пошуках першоелементів живописної матерії. Він називав їх «живописні елементи» або «елементи, що формують» [6; 117]. Увесь шлях світового живопису до винаходу і вивільнення цих формуючих елементів К. Малевич бачив як еволюцію малярства від речових до безречових стадій. Безречова стадія мала декілька форм виявлення: кубізм, футуризм, супрематизм. Причому, супрематизм очолив еволюційну верхівку безречової стадії.

Домінуюче значення К. Малевич відводив кубізму як попередній стадії супрематизму. Зокрема, розкриваючи механіку дії винайденого ним «об'єктивного елементу», художник називає його додатковим або деформуєчим, «коли одні відносини елементів кубізму перебудовуються щодо супрематизму» [6; 117]. Принциповим зрушенням, що згодом привело до супрематизму, К. Малевич вважав введення до кубістичних композицій «нового додаткового або формувального елементу» у вигляді площини. На його думку, це змінило всю структуру живопису і надало новий порядок сполучення контрастних елементів. Якщо в ранніх стадіях кубізму серповидна формула характеризувала контраст поміж площиною й об'ємом, то в останній, п'ятій стадії (супрематизмі) залишилась сама площина, контрасти якої характеризуються за масштабом і кольором.

Саме в супрематизмі вбачає художник існування «об'єктивного елементу форми», завдяки якому можна виявляти «елементи відчужань світу: кольорові, динамічні, статичні, механічні, рух та ін.» [6; 120]. На його думку вищий (suprem) рівень сприйняття полягає в тому, що пластична реальність явища сприймається не через дотик (оком), а через відчужання. Прагнучи очолити рух нового мистецтва під прапором супрематизму, К. Малевич визначає своє відкриття не як індивідуальний здобуток, а як об'єктивний закон розвитку малярства. Йому було замало втілення супрематизму лише у власних творах, то ж він з притаманною йому пристрасністю і безапеляційністю звертається до виховання митців нового покоління. Природжений лідер, він проповідує колективний розвиток супрематичної форми.

Із 1928 р. К. Малевич упродовж двох років працював професором КХІ. Київ став останнім притулком, де він мав змогу реалізувати свої ідеї на практиці. К. Малевич був чудовим лектором. За спогадами слухачів, його лекції були вільною імпровізацією, або ж він читав якийсь текст із записника, який потім обов'язково обговорювався. В своєму «дослідному кабінеті» він «лікував студентів від реалізму» [7]. К. Малевич починав із виявлення особистих нахилів і уподобань студента. За головне завдання вважав вивчення «природи художника». Першим етапом педагогіки К. Малевича було очищення від будь-яких впливів. Слід було досягти чистоти живописної культури, і туди вносити додаткові елементи. Тоді це було вкрай важливо, адже впливів було безліч в той бурхливий і суперечливий період на зламі старого і нового мистецтва. К. Малевич вважав за необхідне, щоб учні пройшли 5 систем, 5 китів, на яких стоїть мистецтво, – імпресіонізм, «сезаннізм», кубізм, футуризм і

супрематизм. Після спілкування зі студентом в дослідному кабінеті ставився «діагноз» і визначалися методи «лікування». Чималу роль відігравали в цьому т. з. «рецептурні» натюрморти, що мали визначити схильність студента до вживання «додаткових елементів» того чи іншого стилю [8; 317]. Все це мало на меті розвинення стильового бачення, звільнення від еклектизму, який К. Малевич вважав за найбільше зло у мистецтві, що знищує самотність змісту.

У серії статей в українських часописах добре простежується хід думки митця, конкретизація і уточнення вихідних положень його теорії, де він формулює загальне уявлення про «додатковий елемент» і засадничі принципи його проявів в різних стилях. Натомість в лекціях це твердження ілюструється через достеменний аналіз творів Сезанна та художників, що працювали у системах кубізму, футуризму і конструктивізму. К. Малевич аналізував, за його словами, поведінку митця, показував розвиток і появу нових формотворних елементів у різних митців за тих чи інших історичних умов. Підкреслюючи загальну тенденцію мистецтва XX століття до відмови від предмета, «розпорошення його», прагнення до безпредметності, К. Малевич неодноразово наголошував на зростанні ролі архітектури як комплексного мистецтва. Практично ця думка втілювалася в абстрактних об'ємно-просторових об'єктах «планітах» та «архітектонках».

Ці роботи К. Малевича експонувалися на виставці в Київській картинній галереї з 20 березня по 1 липня 1930 р. То була остання прижиттєва виставка майстра. Вона прикметна тим, що наочно ілюструвала еволюційну теорію розвитку образотворчого мистецтва, викладену в його публікаціях і лекціях. На ній представлено роботи художника всіх п'яти систем, через які, згідно його теорії, проходило нове мистецтво до найвищої безречової стадії – супрематизму. Серед них: імпресіонізм – «Дама на бульварі», «Весна»; «сезанізм» – «Жниці», «На жнива»; кубофутуризм – «Портрет Матюшина»; супрематизм – «Червоний квадрат», «Чорний хрест». Проте, сам майстер не зупиняється на геометрично-безречовій стадії мистецтва. На цій виставці він демонструє повернення до фігуративних форм, трактованих у супрематичній стилістиці. Такий ступінь у розвитку супрематизму мав обґрунтування згідно одному з положень теорії К. Малевича, а саме: художник, може повернутися до будь-якої форми зображення, якщо це відбувається на якісно новому рівні його творчої еволюції. Скажімо, робота художника 1929 р. «Дівчата в полі» відтворює три монументальні жіночі постаті на тлі ландшафту (рис. 3).



3. К. Малевич. Дівчата в полі. 1929.

Попри те, що художник дає пізнавані форми простору і людських постатей, це лише абстраговані знаки реальності. Насправді, і умовне небо, і схожий до жіночої плахти ландшафт, і складені з площин незграбні фігури – ніщо інше як супрематизм у його розвитку, супрематизм що з сакральної стадії безречовості розгортається в предметних формах, разом з тим, не втрачаючи своєї вищої абстрактної сутності. Це «розгортання», своєрідна проекція на предметний світ може бути прослідковано, починаючи, скажімо, з роботи «Червоний квадрат», яку К. Малевич називав «супрематизмом селянки у двох вимірах», і закінчуючи фігуративними зображеннями селянок з вище згаданого твору.

Окремий розділ київської виставки складали формальні архітектурні проекти у вигляді об'ємно-просторових моделей – архітектон. Архітектони так само відрізнялися від традиційної архітектури, як естетичні засади супрематизму від утилітарності конструктивізму. В цих моделях художник мислить сполученнями об'ємів, мас, ритмів, створюючи своєрідну матрицю сучасного формального мислення. Наприклад, архітектон «Альфа» сполученням вертикально видовжених паралелепіпедів так нагадує обриси хмарочосів в сучасних мегаполісах (рис. 4).



4. К. Малевич. Архітектона «Альфа». 1920-ті.

Практичний вплив ідей К. Малевича на дизайн речей промислового виробництва позначився уже в 1930-ті рр. і це відзначали його сучасники.

Творчу спадкоємність авангардної школи сценографії демонстрували учні театральної майстерні В. Меллера: В. Шкляєв, В. Товбін, М. Симашкевич. Зокрема, у своїх ранніх роботах на сцені «Березоля» М. Симашкевич продовжила творчі пошуки свого вчителя, оформлюючи вистави в конструктивістському дусі. Художниця працювала також у макетній майстерні «Березоля», створеній В. Меллером.

На межі 1920-30-х рр. у КХІ підготовлено першу генерацію українських художників-авангардистів згідно програми, виголошеній І. Вроною при його створенні. П'ять студентів – О. Мордань, В. Овчинников, Ю. Олексієнко, Ю. Гомаза і О. Влизько були відзначені у київському часописі «Авангард альманах пролетарських митців «Нової генерації» як доказ «боротьби за ліві форми». Наприклад, О. Влизька охарактеризовано як художника з непересічним аналітичним підходом до вивчення об'єкту. К. Малевич, знайомий з роботами О. Влизька, підтвердив це, відзначивши, що той стоїть на «твердій основі». Ця «основа» цілком наочно проявилася в конструктивістському оформленні друкованих видань кін. 1920-х рр. В оформленні обкладинок 1929 р. (поетичної збірки Олекси Влизька і поеми «Конструктор») молодий художник комбінує фотографії, елементарні графічні форми і шрифт. Зокрема, в оформленні обкладинки поетичної збірки О. Влизька «Deutschland!» він вписує фотопортрет в абстрактну, складену з прямокутників конструкцію (рис. 5).



5. О. Влизько. Обкладинка книги «Nach Deutschland». Х. – К., 1930.

Початкову і кінцеву літери «О» в прізвищі автора – Олекса влизько О – художник трактує не як шрифт, а як технічне коло, частину конструкції. Назву збірника О. Влизько розташовує подібно до таблички на виробництві.

Вплив теорії О. Богомазова (особливо щодо динамічних ритмів) вбачається у футуристично-абстрактних творах Ю. Олексієнка. Його характеризують як художника, здатного об'єднати творчі здібності з рефлексологічними даними і пояснити вплив різних форм на індивідуума. Захоплення Ю. Олексієнка рефлексологією суголосне напряму досліджень О. Богомазова, викладеному в «Живописі і елементах», зокрема, про вплив форм, ритмів, кольорів на підсвідомий рівень сприйняття людиною змісту твору мистецтва. В його роботі 1929 р. «Шахтар» спіралеподібні ритми, немов невблаганний вир, засмоктують у чорне жерло шахти кубофутуристичну фігуру шахтаря і літери тексту. На відміну від драматичної динаміки, притаманної роботі Ю. Олексієнка, технічна сухість і конструктивна логіка домінують в творі Ю. Садиленка «Електра» (1929 р.). Геометричні площини нашаровуються, немов на діаграмі, постаті людей підкорені загальному руху машин, подібні до окремих вузлів промислового механізму.

Аналіз творів молодих художників-модерністів свідчить, як глибоко авангардні тенденції наприкінці 1920-х рр. увійшли в художню практику. Попри ідеологічну оболонку більшості творів тієї доби, формальна основа продовжувала визначати їх справжній зміст. В трудових зверненнях пролетаріату художники намагалися вловити притаманний добі ритм і підпорядкувати йому архітектуру, техніку, людське тіло. В сценах важкої праці, замість надуманого пафосу, з'являлися елементи театралізації, дотепної гри, стилізації в дусі примітиву. Предметний колір частіше за все поступався суб'єктивному баченню художника.

Висновки. Визначено, що розповсюдження авангардних напрямків охопило усі сфери мистецького життя України 1920-30-х рр. Традиції стильового плюралізму, започатковані в УАМ, знайшли продовження в діяльності КІПМ і КХІ. Показано як на базі цих навчальних закладів проходили апробацію теоретичні розробки художників-авангардистів, закладалися методологічні основи нетрадиційної педагогіки, впроваджувалися експериментальні форми навчання. Розглянуто окремі авангардні концепції українських митців, проаналізовано програмні твори, характерні для індивідуальної манери кожного майстра. Виявлено вплив професорів-керівників майстерень на формування творчості їхніх учнів. Відзначено, що майстри старшого покоління і генерація молодих художників утворили художнє середовище, об'єднане спільною ідеологією і прагненнями.

Список використаної літератури

1. Алексеева-Горбунова Н. Мені пощастило бути однією з перших учениць Академії мистецтва. / Українська академія мистецтва : дослідницькі та наук.-метод. праці. Київ : УАМ, 1994. Вип. 1. С. 96–99.
2. Богомазов О. Живопис та елементи. Київ : Задумливий страус, 1996. 178 с. 3. «Він та я були Українці». Малевич та Україна / уклад. Д. Горбачов; упоряд. С. Папета, О. Папета. Київ : Сім студія, 2006. 456 с.
4. Горбачов Д., Магдиш І, Тараненко А. Стили українського мистецтва XX століття: ар-нуво, ар-деко, авангард. Київ : Портал, 2024. 272 с.
5. Ковальчук О. Теа-кіно-фотовідділення у КХІ. / Українська академія мистецтва : дослідницькі та наук.-метод. праці. Київ : УАМ, 2003. № 10. С. 114–130.
6. Малевич К. Малярство в проблемі архітектури. *Нова генерація*. Харків, 1928. № 2.
7. Малевич К. Спроба визначення залежності між кольором і формою в малярстві. *Нова генерація*. Харків, 1930. № 8–9.
8. Побожій С. Казимир Малевич як педагог. *Мистецтвознавство України* : зб. наук. пр. Київ : Кий, 2001. № 2. С. 315–320.
9. Садиленко Ю. Художник Віктор Пальмов. *Життя й революція*. Київ, 1929. № 11.
10. Седляр В. Софія Олександрівна Налепінська-Бойчук : інформаційні нотатки. Київ : Критика. 1928. № 6.
11. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти : зб. ст. / упоряд. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. Київ : Тріумф, 2005. 384 с.
12. Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910-1930: пам'ять, за яку варто боротися / Пер. з англ. І. Семенюк. Харків : ВД «Фабула», 2023. 224 с.; 8 с. іл.

Reference

1. Alieksieieva-Horbunova N. Meni poshchastylo buty odniieiu z pershykh uchenyts Akademii mystetstva. [I was lucky to be one of the first students of the Academy of Arts]. *Ukrainska akademiia mystetstva : doslidnytski ta nauk.-metod. pratsi*. [Ukrainian Academy of Arts: research and scientific-methodological works]. Kyiv : UAM, 1994. Vyp. 1 (in Ukr.).
2. Bohomazov O. (1996). *Zhyvopys ta elementy*. [Painting and Elements]. Kyiv : Zadumlyvyi straus, 1996 (in Ukr.).
3. Horbachov D., Papeta S., Papeta O. (Ed.). «Vin ta ya byly Ukraintsi». *Malevych ta Ukraina* [«He and I were Ukrainians». *Malevich and Ukraine*]. Kyiv : Sim studiia 2006 (in Ukr.).
4. Horbachov D., Mahdysh I, Taranenko A. *Styli ukrainskoho mystetstva XX stolittia: ar-nuvo, ar-deko, avanhard*. [Styles of Ukrainian Art of the 20th Century: Art Nouveau, Art Deco, Avant-garde]. Kyiv : Portal, 2024 (in Ukr.).
5. Kovalchuk O. *Tea-kino-fotoviddilennia u KHI*. [Theater-cinema-photo department at the Kyiv Art Institute]. *Ukrainska akademiia mystetstva: doslidnytski ta nauk.-metod. pratsi* [Ukrainian Academy of Arts: research and scientific-methodological works] Kyiv : UAM. 2003. № 10 (in Ukr.).
6. Malevych K. *Maliarstvo v problemi arkhitektury*. [Painting in the Problem of Architecture]. *Nova heneratsiia*. [New Generation]. Kharkiv, 1928. № 2 (in Ukr.).
7. Malevych K. *Sproba vyznachennia zalezhnosti mizh kolorom i formoiu v maliarstvi*. [An attempt to determine the relationship between color and form in painting]. *Nova heneratsiia*. [New Generation]. Kharkiv, 1930. № 8–9 (in Ukr.).
8. Pobozhii S. *Kazymyr Malevych yak pedahoh*. [Kazimir Malevich as a teacher]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy* : zb. nauk. prats. [Art History of Ukraine: Collection of Scientific Works]. Kyiv : Kyi, 2001. № 2 (in Ukr.).
9. Sadylenko Yu. *Khudozhnyk Viktor Palmov*. [Artist Viktor Palmov]. *Zhyttia y revoliutsiia*. [Life and Revolution]. Kyiv, 1929. № 11 (in Ukr.).
10. Sedliar V. *Sofia Oleksandrivna Nalepinska-Boichuk : informatsiini notatky*. [Sofia Oleksandrivna Nalepinska-Boychuk: information notes]. Kyiv : Krytyka, 1929. № 6 (in Ukr.).
11. Horbachov D., Papeta S., Papeta O. (Ed.) (2005). *Ukrainski avanhardysty yak teoretyky i publitsysty* : zb. statei [Ukrainian Avant-Gardists as Theorists and Publicists: Collection of Articles]. Kyiv : Triumf, 2005 (in Ukr.).

12. Shkandrii M. *Avanhardne mystetstvo v Ukraini, 1910-1930: pam'iat, za yaku varto borotysia*. [Avant-garde art in Ukraine, 1910-1930: a memory worth fighting for]. Kharkiv : VD Fabula, 2023 (in Ukr.).

THE IMPACT OF INNOVATIVE FORMS OF ART EDUCATION IN THE 1920–1930 S ON THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN AVANT-GARDE ART

Serhiy PAPETA – Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Design, University of Economics and Law «KROK», Kyiv
Olena YAREMCHUK – Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Design, University of Economics and Law «KROK», Kyiv.
Oksana LATIY – Master in Interior Design, Assistant Professor of the Department of Design, University of Economics and Law «KROK», Kyiv.
Olena YAKIVYUK – Master of Design, Designer, Assistant of the Department of Design, University of Economics and Law «KROK», Kyiv.
Vyacheslav SOLOPOV – Architect, Artist, Assistant of the Department of Design, University of Economics and Law «KROK», Kyiv

This study explores the continuation and evolution of stylistic pluralism traditions established at the Ukrainian Academy of Arts, which were further advanced through the activities of the Kyiv Institute of Plastic Arts and the Kyiv Art Institute. These institutions are examined as key centers for the formulation of theoretical frameworks and methodological foundations underpinning avant-garde movements in Ukrainian art and design. The paper investigates the avant-garde pedagogical concepts of prominent artist-educators, providing an analysis of their teaching methodologies and curricular works. Particular attention is given to the influence of studio heads and professors at the Kyiv Institute of Plastic Arts and the Kyiv Art Institute on the creative development of their students, as well as the subsequent implementation of avant-garde principles across various domains of contemporary design. The study concludes that both senior artists and the emerging generation of young practitioners fostered an artistic milieu characterized by shared ideological commitments and creative aspirations.

Key words: avant-garde movements, art, design, pedagogical methods, modernism

UDC 7.01/09.76

THE IMPACT OF INNOVATIVE FORMS OF ART EDUCATION IN THE 1920–1930 S ON THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN AVANT-GARDE ART

Serhiy PAPETA – Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Design, University of Economics and Law «KROK», Kyiv
Olena YAREMCHUK – Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Design, University of Economics and Law «KROK», Kyiv.
Oksana LATIY – Master in Interior Design, Assistant Professor of the Department of Design, University of Economics and Law «KROK», Kyiv.
Olena YAKIVYUK – Master of Design, Designer, Assistant of the Department of Design, University of Economics and Law «KROK», Kyiv.
Vyacheslav SOLOPOV – Architect, Artist, Assistant of the Department of Design, University of Economics and Law «KROK», Kyiv.

The aim of this study is to explore the intrinsic relationship between the theoretical contributions of leading Ukrainian avant-garde artists and their artistic practice.

Research methodology. The analysis draws upon twelve publications relevant to the article's subject matter. The study identifies key trends, and examines specific features and characteristic traits of the discourse.

Results. The research establishes that the dissemination of avant-garde movements permeated all spheres of artistic life in Ukraine during the 1920–1930 s. It demonstrates how educational institutions served as testing grounds for the theoretical developments of avant-garde artists, where methodological foundations for non-traditional pedagogy were laid and experimental teaching practices were implemented. Selected avant-garde concepts developed by Ukrainian artists are examined, alongside an analysis of major works representative of each master's unique style. The study also reveals the influence of studio heads and professors on the creative formation of their students.

Scientific novelty. The research identifies a logical continuity between theoretical frameworks, educational processes, and the practical formation of a new artistic milieu shaped by dominant avant-garde trends.

Practical significance. The findings of the study are of value to art historians, educators in fine arts and design disciplines, as well as students specializing in these fields.

Key words: avant-garde movements, art, design, pedagogical methods, modernism.

Стаття надійшла до редакції 3.04.2025
 Отримано після доопрацювання 14.04.2025
 Прийнято до друку 17.04.2025