

# Педагогічні програми з Фортеху. Огляд авторських концепцій та їх аналіз

ОЛЕНА КАШУБА-ВОЛЬВАЧ

Навчальний процес Київського художнього інституту у 1920-х роках був невід'ємно пов'язаний з курсом “формально-технічні дисципліни”, або, як скорочено називали його самі викладачі та студенти — Фортехом. У сучасних дослідженнях, присвячених історії КХІ, інколи побіжно згадується існування Фортеху, але, на жаль, ні поглибленого поняття, ні ґрунтовніших розвідок про нього у вітчизняному мистецтвознавстві на сьогодні немає. Перше зацікавлення цим питанням і всім, що споріднено з курсом фортехівських предметів, виявило зовсім іншу ситуацію. У спогадах студентів і викладачів інституту, що були пов'язані з навчальним процесом 1920-х років, Фортех стоїть окремою темою. Тодішні студенти досить часто згадували цей курс предметів, по-різному оцінюючи значення Фортеху у своєму мистецькому становленні. Позитивні чи негативні спогади залишалися після знайомства з Фортехом, але саме він викликав найбурхливіші дискусії і конфліктні ситуації навколо себе і залишився найяскравішою згадкою про навчання в тогочасному КХІ.

Що ж таке Фортех і яке місце цей курс предметів займав у навчальній концепції Київського художнього інституту? Відповіді на ці запитання, на мій погляд, лежать у кількох площинах. По-перше, виникнення Фортеху пов'язано з реорганізацією Української академії мистецтв<sup>1</sup> у Київський художній ін-

ститут на тлі переорієнтації тогочасних загальноєвропейських мистецьких тенденцій. По-друге, сама реорганізація інституту була симптоматичним процесом, характерним для соціально-політичних змін, які відбувалися в радянській Україні в той час. Реконструкція Фортеху як складника навчального процесу, яку я хочу запропонувати читачеві, вибудовуватиметься у двох напрямках: реорганізація УАМ–КХІ і публікація та введення в науковий обіг програм “формально-технічних дисциплін” для різних курсів з малюнка й живопису викладачів КХІ.

Діяльність заснованої 1917 року Української академії мистецтв її перший професорський і викладацький склад спрямовував на формування національного закладу, де мав би відродитися і розвинутихся національний стиль на ґрунті новітніх модерністських течій<sup>2</sup>. Навчальний процес в УАМ організовувався за принципом роботи в індивідуальних майстернях — на взірць паризьких і мюнхенських приватних академій, де професор самостійно набирив студентів до своєї майстерні і запроваджував власну педагогічну програму. Академія демонструвала широкий спектр творчих концепцій. Художники, котрі прийшли до Академії (О.Мурашко, М.Бурачек, А.Маневич, брати Кричевські, Г.Нарбут) представляли різні модерністські напрями, але їх об'єднувала єдина мета — створення неза-

Фото викладачів Київського художнього інституту 1926 р.  
(сидить у центрі І.Врона, крайній зліва В.Меллер, потім Ф.Кричевський, крайній праворуч П.Альошин,  
3-й ряд стоять: другий зліва О.Богомазов, четвертий М.Бернштейн, п'ятій В.Пальмов, шостий Волянський, сьомий Л.Крамаренко)



лежної й демократичної мистецької школи, в якій відбувалися б пошуки нових художніх систем.

1923 рік позначився новим етапом комуністичної політики в Україні, що фактично почав політику "українізації", яка означала "не тільки посилене вивчення української мови партійно-державним апаратом та поширення української освіти. Реально йшлося про залучення до культурної і навіть політичної роботи некомуністичних українських національних сил"<sup>3</sup>. Упродовж 1923–1927 рр. радянська Україна, за сприяння тодішньої влади, стає відкритою для різноманітних мистецьких пошуків та експериментів. Саме тоді сягають кульмінації український літературний футуризм, експресіоністичні й конструктивістські новації в театрі та численні формалістичні напрямки в образотворчому мистецтві.

За часів реформістської непівської "відлиги" загальна картина суспільного та культурного життя різко змінилася. Одна з причин таких змін полягала в запровадженні нового характеру освіти. Реформа вищої освіти, яка відбулася в Україні 1920 р., впроваджувала замість ліквідованих університетів і педагогічних інститутів Інститути народної освіти

(ІНО), що мали два факультети — професійної освіти й соціального виховання. В 1921 р. при ІНО створюються “робітничі факультети”, т.зв. “робітфаки”, для підготовки і вступу до вищих навчальних закладів вихідців із робітничого класу та селянської бідноти. Головною рисою освітніх реформ була їхня орієнтованість на робітничу і незаможну селянську молодь. Підсумовуючи результати “культурного піднесення” 1920-х років, М.Попович підкреслює, що “наслідком культурного розвитку України було, з одного боку, різке розширення соціальної бази української культури, залучення до освіти та творчості найширшого загалу вчора ще малописьменних мас, переважно молоді, а з іншого боку, неминуче різке зниження „планки” мінімуму культурності, можна сказати, орієнтація на посередній рівень”<sup>4</sup>. Зауважимо, що “українська” освітня перебудова розвивалася на тлі загальної реорганізації вищих шкіл у СРСР, яка відбулася 1924 р. й фактично була “масовою чисткою” вищих навчальних закладів<sup>5</sup>, пов’язаною з ліквідацією лівої опозиційної групи Л.Троцького. В Україні до опозиційних осередків влада відносила письменницькі й мистецькі організації, зокрема Всеукраїнську академію наук та автокефальну православну церкву. З огляду на окреслені вище загальні чинники стає очевидно, що УАМ мала стати частиною загальнодержавної системи вищих навчальних закладів. Реорганізація Академії була неминучою.

Формально Київський художній інститут утворився шляхом об’єднання Київського інституту пластичних мистецтв (як наступника УАМ) з Київським архітектурним інститутом у 1924 р. Звідтоді почалися докорінні зміни в перебудові художньої освіти. Цей етап української мистецької освіти став відповіддю на запити не лише нових ідеологічних завдань радянської влади, але й на ряд актуальних потреб художнього розвитку. Однією з причин цього кроку була необхідність створення педагогічних систем і методик, адекватних тогочасним мистецьким течіям. Робота навчального закладу в ці роки була невіддільною

як від мистецьких процесів в українській культурі, так і від ідеологічної та політичної ситуації в Україні.

Головну роль у народженні іншої ідеологічної та педагогічної концепції новоствореного закладу відіграв І.Врона, який його очолив<sup>6</sup>. На відміну від попередніх ректорів УАМ та КІПМ, які представляли генерацію засновників і викладачів Академії, І.Врона був новою людиною для інституту. Вступивши до Московського університету<sup>7</sup>, він відвідував художню студію К.Юона в Москві, з якої вийшло чимало російських авангардистів<sup>8</sup>. Невдовге навчання в УАМ<sup>9</sup> змінили участь у громадянській війні, вступ до комуністичної партії й активна партійна робота в Секретаріаті Народної освіти України. Працюючи заступником начальника сектора літератури і мистецтва, І.Врона публікує багато статей, присвячених образотворчому мистецтву і питанням художньої освіти. Він був представником нового типу керівника — “партійно-номенклатурного”. Характерною рисою перших радянських спеціалістів були надзвичайна ідеологічна заангажованість, щирий ентузіазм, слабка пов’язаність із традицією та гостра потреба пошуку абсолютно інших форм у всіх сферах життя. За час роботи І.Врони на посаді ректора упродовж 1924–1930-х рр. збільшилася кількість факультетів, мистецьких спеціалізацій, зріс студентський і професорсько-викладацький склад. Він залучив до викладання фахових дисциплін митців з Москви й Ленінграда.

Навчальний 1924–1925 рік став першим роком існування КХІ в його новому організаційному вигляді, новій структурі та з новими навчальними планами. Справа реорганізації інституту була надзвичайно складною. Із впровадженням нової концепції навчального процесу насамперед ліквідовувались індивідуальні майстерні, які існували з перших днів заснування Академії і зберігалися в період роботи Інституту пластичних мистецтв. Зменшився обсяг викладання гуманітарних дисциплін, зокрема лекцій з історії української культури й етнографії України. Навчальний

процес було переведено на розподіл майстерень по дисциплінах і техніках (дисципліна кольору, техніка олії, темпері й т. ін.)<sup>10</sup>. Це дозволило розширити коло фахових допоміжних і факультативних предметів, збільшити викладацький і студентський склад інституту. Вперше було складено єдиний навчальний план усіх факультетів інституту, що створювало вже певну методичну базу навчального процесу. У цей реорганізаційний рік КХІ налічував три відділення (факультети): архітектурне, малярське і поліграфічне. Програма архітектурного факультету ставила собі за мету формування спеціалістів — «організаторів-архітекторів мистців для збудування окремих будинків та споруд і збудування цілого комплексу будівель (планування міст та осель)»<sup>11</sup>. Малярський факультет поділявся на чотири підвідділи: монументального малярства, театрального малярства, скульптурний та майстерню художнього оздоблення будинків, на яких планувалося підготувати «художників-монументалістів, що складають загальний проект розпису будинків й керують всіма моментами декоративно-живописної праці, співпрацюючи з художником-будівником. Робітників-організаторів скульптурно-будівельної промисловості в різних скульптурних матеріалах усіх проблем малярства, як такого»<sup>12</sup>.

Поліграфічний факультет готував «фахівців-організаторів поліграфічного виробництва за трьома основними спеціальностями: а) рельєфного друку (набір, стереотип, фотоцинкографія, ксилографія тощо), б) плоского друку (літографія, офсет), в) глибокого друку (офорт, класична гравюра)»<sup>13</sup>.

На перший погляд, порівняно з попереднім роком, кількість факультетів не збільшилася, але у звіті, де було подано загальні характеристики навчального закладу, звучать уже інші акценти й окреслено нові вектори, спрямовані на виконання навчальних завдань у тісному

зв'язку з потребами промисловості. Залучення викладачів і студентів до виконання замовлень різних державних і промислових установ у цей навчальний рік набуло зовсім іншого рівня, ніж за часів УАМ. Звітуючи за 1924–1925 навчальний рік, І.Врона пише: «Маємо розвиток виробничої роботи, виконання інститутом низки замовлень державних і інших установ і роботи поліграфічних майстерень, виконання замовлень для музею революції і історії партії, ювілейна виставка 9-го січня 1905 року, ленінські кімнати, конкурс проектів пам'ятнику Леніну та Шевченкові, проекти зразкових сільрад для Київщини, пам'ятник Леніну біля вокзалу (бюст), меморіальні дошки до ювілею революції 1905 року робота фотомайстерні та інш.»<sup>14</sup> Отже, навчальні програми орієнтувалися на виховання художників-організаторів виробництва, а залучення студентів до виконання замовлень дозволило почасти вирішити проблему нестачі коштів для організації навчального процесу. У наведеному звіті підкреслюється той факт, що на час заснування КХІ було цілком відсутнє навчальне устаткування<sup>15</sup>. Керівництво інституту планувало організувати численні спеціалізовані кабінети і лабораторії. У 1925 р. вже існували геофізичний та архітектурний кабінети і кілька лабораторій: хімічна, оптики й технології матеріалів. У тому самому році почали організацію й роботу «учбово-виробничі майстерні» теоретичного і практичного характеру, наприклад, «учбово-виробничі майстерні фотографії» та «учбово-виробничі майстерні сучасного костюма»<sup>16</sup>.

Одним з компонентів вронівської концепції мистецької освіти було й створення спеціального допоміжного факультету «Формально-технічних елементів образотворчого майстерства» (Фортеху), обов'язкового для всіх факультетів на 1–2 курсах. На фортехівському факультеті вивчалися дисципліни рисунка, кольору, об'єму, простору, сформовані в окремий навчальний курс, який отримав таку саму назву — Фортех. На думку І.Врони, саме такі предмети становили «основні елементи

\* Усі наведені фрагменти документів у публікації подаються мовою оригіналу зі збереженням авторської стилістики, орфографії та пунктуації. — *Авт.*

художнього розвитку й художньої грамоти. Ці дисципліни, як весною виявилось, приблизно в такому трактуванні в Москві, ВХУТЕМАСі також виділені й дають там підставу для організації так званого основного факультету з 2-х річним курсом, що передуює спеціальним факультетам, як спільна просторова мистецька база<sup>17</sup>.

Курс формально-технічних дисциплін був покликаний розвинути в студента відчуття узагальненої форми, дати йому розуміння розвитку її закономірностей і взаємодій у просторі. Вивчалися основні елементи й засоби мистецького формотворення: колір, простір, поверхня, об'єм, а також методи та мова композиційної творчості — пропорції, ритм, динаміка, контрасти, закономірності мистецького сприйняття предметного середовища. Керівництво інституту виділило кошти на організацію майстерні з вивчення формально-технічних елементів художньої творчості з чотирма лабораторіями (рисунка й кольору, об'єму, креслення, макетування).

Існував ще один фактор, який вимагав відкриття такого курсу в КХІ. У перші роки діяльності УАМ серед студентів була більшість тих, хто закінчив київську художню школу чи приватні мистецькі студії такі, наприклад, О.Мурашка, О.Селезньова та інших, і вже мав спеціальну професійну підготовку. Абітурієнти, що приходили навчатися після 1922–1923 рр., були здебільшого вкрай погано підготовлені в галузі мистецької майстерності, і їх необхідно було навчати елементарним навичкам малювання.

Фортехівські рисунки і живопис формально вважалися допоміжними дисциплінами; разом з цим курсом студенти проходили заняття з рисунка та живопису питомо академічного характеру. Але наведені документи й факти чітко висвітлюють ту увагу, яку керівництво КХІ надавало Фортеху.

Фактично створення нового факультету і впровадження однойменного курсу стало квінтесенцією нової педагогічної системи в Україні, яка закладала універсальні підвалини для

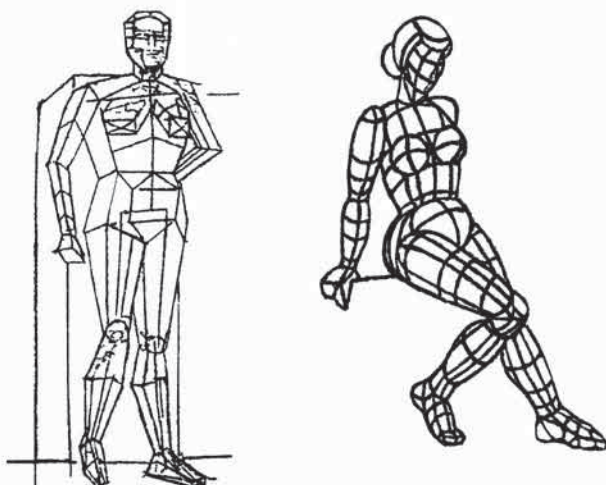
всіх мистецьких фахів. Метою була підготовка художника нового типу, спроможного працювати у сфері створення всього предметного середовища, що оточує людину. Подібні ідеї щодо сучасних форм викладання та виховання художньої молоді вже існували і втілювалися в німецькому Баухаузі й московському ВХУТЕМАСі — ВХУТЕІНі. Ці мистецькі школи, так само як і КХІ, ставили собі за мету формотворчі завдання, пов'язані з індустріалізацією та виробництвом, і були спрямовані на вирішення соціальних програм. Одним із головних складників педагогічних реформ у цих закладах була організація попереднього курсу (Vorkurs) у Баухаузі та “Основного відділення” у ВХУТЕМАСі, де викладали т. зв. пропедевтичний курс. При порівнюванні цих курсів з українським Фортехом тотожність як самої ідеї курсу, так і його формальних компонентів стає цілком очевидною.

Педагогічна програма Баухаузу передбачала спільну базу у викладанні пластичних мистецтв, ремісництва й архітектури. Надзвичайну увагу в Баухаузі приділяли вивченню ремесла та набуттю практичного досвіду як фундаменту учнівства. Викладання в цій школі було спрямовано на засвоєння навичок мистецького конструювання, взаємозв'язку освіти з виробничим процесом у майстернях, залучення студентів до колективної роботи<sup>18</sup>. Початкове мистецьке виховання проходило у формі підготовчого курсу (Vorkurs), що його розробив і викладав Й.Іттен. Піврічний курс було присвячено загальнопластичній підготовці. У процесі навчання на цьому курсі студенти з'ясували проблеми форми, кольору, суб'єктивної форми та “автоматизму” у створенні форм, привчалися виявляти закономірності первинних елементів<sup>19</sup>. Одним із призначень підготовчого курсу було виявлення індивідуальних здібностей студентів у різних мистецьких галузях.

Концепція іншого мистецького закладу — ВХУТЕМАСу — ставила собі за мету закласти науково об'єктивні основи мистецької освіти. Важливою частиною педагогічних реформ

Постановчий рисунок з фортеху  
Метод будівництва обсягової  
форми за принципом  
обсягової сітки

Постановчий рисунок з фортеху  
Структура площин та їх  
пов'язання з зображенням



ВХУТЕМАСу було розроблення і впровадження пропедевтичного курсу, який ґрунтувався на поєднанні наукових і мистецьких дисциплін. Структуру ВХУТЕМАСу визначало «Основне відділення» («Основний факультет»). На цьому відділенні перші два роки опановували загальну художню культуру всі студенти. Вони вивчали основні елементи мистецької мови: колір, простір, об'єм, закони композиційної майстерності (ритм, контрасти, пропорції), психологію зорового сприйняття довколишнього (предметного) середовища. Тут набувалася загальнопластична освіта й закладався фундамент загальної ерудиції «основної» освіти<sup>20</sup>. З 1923 року на «Основному відділенні» впроваджується психоаналітичний метод викладання, розроблений архітектором Н.Ладовським. Художньою базою загальнопластичного курсу ВХУТЕМАСу стали експериментально-аналітичні твори таких викладачів, як В.Татлін, К.Малевич, В.Кандинський та їхні учні.

Безумовно, існували певні паралелі у спрямованості педагогічних програм Баухаузу та ВХУТЕМАСу на формотворчі завдання, пов'язані з індустріалізацією, виробництвом і соціальними потребами суспільства. Обидві школи в методиці викладання спираліся на новітні ідеї взаємозв'язку мистецтва

й виробництва, впроваджували в художню педагогіку основи природознавчих і точних наук, аналітичні методи навчання, творчі пошуки. Одним із принципових положень було включення в навчальний процес завдань і перспективних проблем архітектури<sup>21</sup>.

Реорганізація Київського художнього інституту в контексті діяльності описаних вище мистецьких шкіл видається надзвичайно значущою. І.Врона, безсумнівно, спираючись на досвід Баухаузу та ВХУТЕМАСу в розбудові авангардної художньої педагогіки, намагався створити подібну мистецьку школу й в Україні. Першим кроком до цієї мети було об'єднання КІПМ з Архітектурним інститутом і включення в мистецький навчальний процес архітектурного елементу. Наступним кроком стало заснування Фортеху. Новий курс дисциплін відразу виявив авангардну спрямованість такого художнього викладання, яке «мусить будуватися на аналітичному вивченні процесів і технік мистецької майстерності й умілої в різних її фахових і виробничих формах поруч з ретельним вивченням відповідних елементів просторово образотворчих мистецтв взагалі»<sup>22</sup>.

До викладання фортехівських дисциплін було залучено переважно більшість викладачів і керівників фахових майстерень. Так

протягом 1925 р. фортехівські дисципліни викладали О. Богомазов (рисунок), Середа (рисунок), Таран (колір), О. Усачов (рисунок), Ф. Кричевський (рисунок). На цьому факультеті працювали Є. Сагайдачний, І. Севера, В. Федорченко, П. Голубятников, М. Козик, К. Єлева, Ф. Красицький, В. Пальмов, М. Гельман, В. Татлін, Л. Чуп'ятов.

Доступні матеріали для цього дослідження свідчать про те, що кожен з викладачів мав своє бачення Фортеху. Єдиної методичної програми у викладанні Фортеху не було, а втім, скласти більш-менш цілісну картину того, як цей курс формували й розробляли окремі майстри, ми можемо на підставі знайдених програм з певних фортехівських дисциплін і пояснювальних записок до них. Насамперед треба сказати, що різні педагоги, викладаючи свої погляди на навчальний курс з Фортеху, розглядали перший курс цих дисциплін як оволодіння певними початковими художніми навичками, звівши їх до єдиної системи і єдиного цільового настановлення. Проте зауважимо, що "початкові художні навички" не були тотожними поняттю художньої грамоти. Фортехівські дисципліни у процесі навчання мали накладатися на елементарні фахові знання з рисунка, кольоропису та з інших художніх засад. У доповіді на Предметній комісії Фортеху КХІ професор Ф. Красицький, який викладав на Фортеху рисунок, писав: "Причини, які заважають успішному навчанню формально-технічним дисциплінам, то вони нам відомі це: 1) недостатня підготованість, а бо й зовсім ніяка, в художній грамоті абітурієнтів. 2) Мала кількість годин, що відведено у нашому ВИШу на художньо-технічні дисципліни. Це головні причини, що їх потрібно усунути. Є ще причини другорядні, але й вони значному відсотку студентів зважають в значній мірі вчитись це: 1) недостаток добрих малярських матеріалів, особливо фарб. 2) Неуважне ставлення студентів до художніх занять. Великий відсоток невідвідувань та невчасне виконання програмових завдань. Що до перших двох причин, то за усунення їх треба подбати П.[редметних] К.[омісій]

фортеху та методкому, а що до других, то їх можна усунути організаційно та адміністративно"<sup>23</sup>. Вивчаючи документальні джерела, можна побачити, що інститут з самого початку зайняв певну позицію, на мій погляд, суто ідеологічну: вважалося, що краще приймати абітурієнтів без будь-якої підготовки, ніж із класичною (академічною) базою, яку, вважалося, неможливо буде поєднати з новим художнім вихованням. Але ця позиція дуже скоро виявила свої недоліки, й адміністрація мусила утворити у стінах інституту підготовчі курси для абітурієнтів. Водночас не заборонялося вступати і зовсім без підготовки. Тут, певною мірою, відіграв свою роль політичний фактор. У цей час починається процес українізації, що припадає на заснування та перші роки роботи КХІ, який мав за мету допомогти КП(б)У заручитися підтримкою широких лав місцевого населення, зокрема молоді з села. За таких умов Фортех був "не в силі дати те, що він мав дати студенту. Фортех першим своїм завданням ставить художнє виховання студента, а не давати йому художню грамоту. Але чи може бути дано художнє виховання без художньої грамоти? Таким чином перекладаючи на музичну мову — фортех виховує (учить) німого співати; це річ неможлива. Фортех не "чудотворець", щоб з неграмотного... виховати художника, а після цього хай художник далі має все таки набути грамоту. Це нісенітниця. Треба ролю фортеха поставити на своєму місці, а грамоту на відповідному своєму місці, або і те і друге разом, але художнє виховувати неграмотне та малограмотне це і довга справа, що потребує багато часу і не нормально"<sup>24</sup>.

Відсутність єдиної програми та методів викладання Фортеху часто спричинялась до непорозумінь серед викладачів і студентів<sup>25</sup>, що не раз фіксували документи КХІ. Фортех часто виступав "розмінною монетою" у кон-

\* Скорочено у документі. Тут і далі у прямі кутних дужках автором статті подається повне написання слів, якщо вони не викликають сумнівів.

фліктах, породжених зовсім не педагогічними причинами. Прикладом може бути історія із заявою “14-ти” (1928 р. заяву на ім'я наркома освіти М. Скрипника підписало 14 педагогів, у тому числі А.Таран, Шарлаїмов, Є.Сагайдачний, Ф.Кричевський), яка відобразила конфлікт певної групи професорів з адміністрацією інституту і, зокрема, її ректором І.Вроною.

Протягом усього існування Фортеху керівництво інституту та викладачі, що були причинниками цього курсу, намагалися виробити єдину методику викладання. 1927 р. з цією метою на засіданні Предметної комісії Фортеху Є.Сагайдачний виступив з пропозицією про розроблення і впровадження термінологічної анкети “з низкою термінів”. Проект анкети мали розповсюдити на всіх факультетах для погодження з керівниками всіх факультетів. Так, зокрема, з дисципліни “Обсяг” передбачалося розглянути й висвітлити такі позиції: об'єм, маса, форма, вага, рух, густість, виразність, тиснення, функція. У наступному розділі — дисципліна “Рисунок” — вказувалися категорії: рисунок (малюнок), лінія, обсяг, силует, площа, простір, форма, будова, контур, пропорція<sup>26</sup>. Висвітлення термінів представниками різних факультетів через анкету та їх подальша уніфікація сприяли б розвитку сучасних педагогічних принципів, які дозволяли спрямувати студентів до органічного синтезу й наукового підходу щодо відображення навколишнього світу. Проте цей процес не було завершено, але вже в наступному навчальному 1928–1929 році Предметна комісія формально-технічних дисциплін затвердила програми з кольору та рисунку (окремі програми подано в додатку). Структурно вони були побудовані у вигляді завдань для студентів 1 і 2 курсів. Специфіка фортехівських дисциплін виявляла первинні елементи мистецтва. В програмі першого курсу з кольору вивчалися властивості кожного з основних кольорів, їхні нейтральні стани, тяглість від світлого до темного, можливість руху і напруженості кольору. На другому курсі формулювалися завдання на основі спектральних кольорів, ви-

ходів у кольорову тональність, співвідношення кольорів у одній площині. Програма рисунка для першого курсу передбачала дослідження певних моментів у створенні об'єгово-просторових форм: взаємовідношення мас, поняття статичності та динаміки форм. Побудова самої об'єгової форми формувалася за допомогою так званої “об'єгової сітки”.

Звертаючись до спогадів студентів, котрі навчалися у 1920-х роках, спробуємо проілюструвати, як використовувалися деякі принципи підходи при виконанні цих завдань.

У вправах із зображення фігури за фортехівською системою вимагалось вибудувати малюнок за “основними об'ємними напрямками”<sup>27</sup>. Студентів навчали абстрагуватися від конкретного й уміти сприймати і відтворити, наприклад, людську голову лише як яйцеподібну форму. Сама форма повинна моделюватися в певних пропорційних відношеннях і розташовуватись відповідно до її вісі в ракурсі площини. Форми носа та інших деталей обличчя змальовували геометрично спрощено. Наприклад, шию, за системою Фортеху, треба було малювати лише як циліндр, відповідно пов'язаний з головою. Анатомічна побудова рук, за цією системою, конструювалася у вигляді системи видовжених циліндрів, конусів, поєднаних шарнірами. Зображення моделі слід було узгоджувати композиційно відповідно до формату аркуша й до його площини. Ф.Нірод згадував: “На перших заняттях до такої системи трудно було звикнути. Не вдавалось стриматися від спокуси деталізувати форму, хотілося уникнути холодної безпристрасності жорсткої контурної лінії. Але те, що спочатку у фортеху здавалось незрозумілим, мало великий сенс у переборенні схильностей до натуралізму, у вивільненні з-під влади природи, у виробленні просторового мислення”<sup>28</sup>.

Головою рисункової секції на Фортеху був М.Д.Бернштейн. Він викладав рисунок на факультеті формально-технічних дисциплін. Головним завданням фортехівського рисунка він визначав напрацювання “організованих навиків” та аналітичного підходу до вивчен-



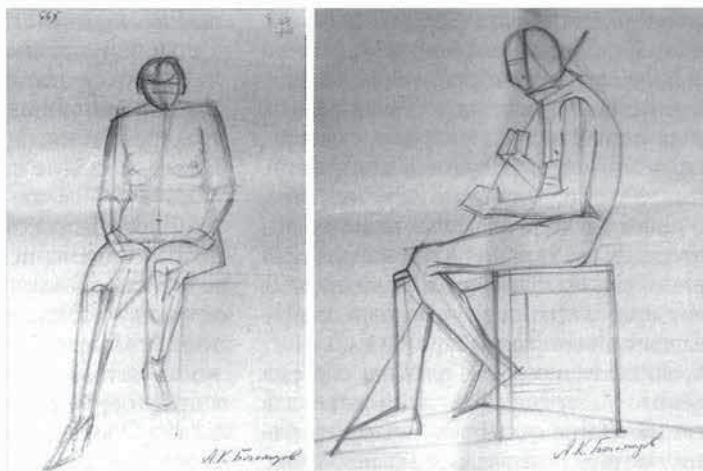
ня обсягово-просторових форм на площині. М.Бернштейн ставив завдання в майстерні у вигляді практичних лабораторних завдань у тому чи іншому матеріалі. Так завдання з рисунка поділялися та рисунок з натури, рисунок з пам'яті та рисунок з композиції. Студенти мали виконувати роботу "графічно, однією лінією, штриховками та накладуванням матеріалу, що характеризує живописний малюнок — карандашом, чорною аквареллю, при чому приміняються різні технічні прийоми накладання матеріалів"<sup>29</sup>.

Так, за свідченням М.Тряскіна, система викладання М.Бернштейна, який викладав рисунок на Фортеху і деякий час керував цим факультетом, базувалася на прийомах, наближених до "чистяковської програми"<sup>30</sup>. Сам М.Тряскін згадував, що у викладанні того самого предмета й він орієнтувався на програму М.Бернштейна. Окрім рисунка, М.Тряскін викладав дисципліну "Простір". У вивченні простору студенти вчилися будувати конструктивні споруди з рейок, площин, "деякі частини та речі часто бували підвішені"<sup>31</sup>. Хоча, гадаємо, ці повідомлення потребують усебічних уточнень. Молодий М.Тряскін за плечима вже мав школу "проекціоналізму", яка навчала новому методу відтворення мистецтва, коли митець повинен був виробляти не побутові предмети, а лише їх "проекції". Живопису відведена функція засобу вираження методу (проекції) — організації матеріалів. Твори, які "протекціоністи" представляли на виставках, здебільшого були абстрактні або близькі до абстрактних композицій. Серед них були роботи, які представляли поєднання аналітичних схем з фотографіями й текстом і пояснювали спрямування нового творчого експерименту. Експеримент групи поширився і на театральну галузь. За ініціативою С.Лучишкіна та С.Нікрітіна було створено театральну труп, яка мала назву "Проекційний театр". Відбулося кілька новаторських вистав. Зокрема, "Трагедію А.О.У" — одну з перших спроб абстрактного оформлення спектаклю — оформлював М. Тряскін. Інженерною новацією Тряскіна

став винайдений і застосований у виставі спеціальний рухомий сценічний станок.

Немає сумніву, що молодий художник передавав свій нещодавно здобутий досвід абстрактного мислення студентам, проте, на мій погляд, досвіду в аналітичному виокремленні форми та її складників йому ще бракувало.

Фортехівська програма з кольору була розрахована на перші курси навчання в інституті. В основі цієї програми було покладено методику дослідження "місткості і розтягнутості кольору на обсягові форми, так само як методи визначення окремих кольорів в просторі"<sup>32</sup>. Курс кольорознавства за системою Фортеху викладав Л.Чуп'ятов. Одним із живописних завдань було, наприклад, таке: студенти повинні були зробити одним кольором, використовуючи біліла, якнайширшу тональну розтяжку. На останньому етапі завдання ускладнювалося комбінуванням трьох основних кольорів. Подібні вправи на педагогічному факультеті ставив П.Голуб'ятников, який також головну увагу приділяв локальній розтяжці<sup>33</sup>. Систему викладання названого предмета на фортехівському відділенні ці викладачі базували на спектральному трьохкольоровому принципі. Обидва вони на початку 1920-х років були учнями К.Петрова-Водкіна<sup>34</sup>. Його педагогічна програма передбачала з першого курсу починати "вивчення натури палітрою окремих кольорових схем". Подальша метода була покликана "настановити око" "учня на осмислення багатства кольорової палітри, що зводиться до спектральної „трьохкольоровості“ головних та допоміжних кольорів, які мають масу, численні кольорові градації, відтінки, в залежності від освітлювання"<sup>35</sup>. Сходинками засвоєння таких методичних засад у школі Петрова-Водкіна були завдання на "спектральну монохромію", "двохромію", "трихромію". Великий вплив педагогічної системи Петрова-Водкіна на формування київської програми Фортеху з кольору засвідчила одна з доповідних записок від 1927 року про результати обстеження справ у КХІ: "Слід відзначити, як негативний момент де яку перегрузку формально-технічними дисциплінами.



О. Богомазов  
Постановчі рисунки  
(можливо як завдання з фортеху)

Ці дисципліни мають завданням дати загальну підготовку в галузі кольору, обсягу, простору та рисунку, за методами розробленими переважно школою Петрова-Водкіна...<sup>36</sup>

Найповнішу характеристику фортехівській програмі з кольору у ХХІ дав В.Пальмов у статті «Проблема вивчення кольору в наших художніх ВУЗах»: «Відповідно до цієї системи [Петрова-Водкіна. — *Авт.*] спочатку вивчаються основні кольори спектру: синій, червоний, жовтий — кожний окремо. Місткість фарбового матеріалу, або обсягову форму і простір розглядається за цією системою в першу чергу, потім досліджуються додаткові кольори на тій таки основі. Увесь вивчений таким чином матеріал співставляється після закінчення попередньої праці в систематичному завданні, що поєднує на одній поверхні взаємодіяння всіх вивчених кольорових матеріалів. Закінчується програма вивчення працею над тональностями від основних кольорів до більш складних, обсягово-просторових побудовань»<sup>37</sup>.

Проте, як би не сперечалися викладачі й студенти про доцільність таких методик, але спектральні фортехівські вправи призвичаювали студентів до пошуків нестандартних візуальних ефектів.

На педагогічному факультеті Фортех викладав також О. Богомазов, який ще

1914 р. в теоретичному рукописі «Живопис та елементи» вказував на важливе значення вивчення певних форм і образотворчих засобів живопису, зокрема кольору, ритму, лінії, площини. Впровадження курсу фортехівських дисциплін стимулювало Богомазова до подальшого поглибленого теоретичного пошуку. Він надавав особливого значення цьому навчальному предметові, який, на його думку, «висвітлював розвиток будови форми з її формального боку, підводив би певну підвалину під теоретичне дослідження речі, ув'язуючи і перевіряючи на самому експонаті»<sup>38</sup>. Методичну базу у вивченні Фортеху О.Богомазов убачав в аналітично-синтетичному методі опанування рисунком<sup>39</sup>: «Власно кажучи, синтетично-аналітичний момент праці й наштовхує думку й почуття студента на виявлення підмічених динамічних явищ, бажання опанувати й розкрити — як зміст їх, так і ті джерела та умови, в яких ці елементи набувають різного динамічного виразу»<sup>40</sup>. Рисунок за Фортехом, на його думку, слід було вивчати за стилями й напрямками мистецтва. Отже, богомазовська концепція фортехівського рисунка полягала в дослідженні еволюції художніх форм, на відміну від концепції Бернштейна. У О.Богомазова еволюційні форми в постійному процесі «поступово ускладнюються, чим далі виявляється

більше устремління до диференціації окремих елементів, а через те вимагає загостреного почуття до динамічної діяльності того або іншого елемента — все це примушує поставити вивчення рисунку так, щоб, з одного боку, дійти до уміння аналітично відтворити й показати розвиток елементів, а, по-друге, постійно держати сприймання студентом художніх елементів на певній синтетичній напруженості, щоб його свідомість не губилася у цілком аналітичній роботі вивчення напрямків<sup>41</sup>. Для з'ясування суті аналітично-синтетичного рисунка “в плані фортеху” звернімося до програм і робочих планів, поданих до керівництва КХІ О.Богомазовим протягом 1928–1930 навчальних років, і розглянемо навчальні завдання відповідно до мистецьких напрямків.

У розділі «Натуралізм» для другого курсу міститься три завдання. Перше — “Одягнена постать у зв'язку з оточенням: предмети побуту тощо. Вимога: будова й ув'язка загальних форм на принципах формально-технічних дисциплін<sup>42</sup>; друге завдання — “Голова. Організаційний розгляд будови голови в збільшеному розмірі<sup>43</sup>; третє — “Гола постать. Ряд шкиців на загальне построєння<sup>44</sup>. На третьому курсі фортехівський рисунок вивчали в контексті імпресіонізму та кубізму. Завдання з імпресіоністичного аналітично-синтетичного рисунка передбачало малювання “Голої сидячої постаті. Формальна побудова пози з вимогою обсягової напруженості форм та статичного руху<sup>45</sup>. Друге завдання — “Лежача постать. Формально-обсягова будова пози. Притяг [...] Форми до площини лежання. Обсягові контрасти<sup>46</sup>. Третє — “Композиційне завдання на обсягові вміщення постаті в певні плани й площину картини<sup>47</sup>. Кубістські завдання мали одну мету — начерки. Починаючи з кубізму, “синтетичний рисунок набуває характеру начерків. Це через те, що аналітична праця набуває великої напруженості й тому довга праця за завданням синтетичного рисунку буде зривати аналітичну налагодженість психіки студента при переході до наступного напрямку<sup>48</sup>.

Наступною дисципліною Фортеху, якій О.Богомазов приділяв багато уваги у процесі педагогічної діяльності, був колір. Так само, як і у вивченні рисунка, Богомазов сформулював свій формально-технічний метод дослідження кольору, що спирався на вивчення елементів форми образотворчого мистецтва й “виробничого процесу” та їх організації у предмет мистецтва<sup>49</sup>. У рукописі «Теорія кольору» він розробив ряд формальних завдань з цього предмета: “1) Розуміння руху кольору по формі: куб[ізм], напр[иклад]. Показати на кольоровому листі, заклеєному по формі або пофарбованому клеєвою фарбою. Колір змінює форму — Сезан. Звідси зворотній висновок — форма змінює колір. 2, 3 і 4 завдання на синій колір. 2) Групу геом[етричних] білих тіл представити розфарбованими в один колір і один тон — це завдання на кольоровий рельєф. 3) Група тіл або кольорове середовище предметів різної кольорової сили, проте одного кольору. 4) Організується кольорове середовище, де багатоманітні тіла розфарбовано у різну силу та різні кольори<sup>50</sup>. В архіві художника збережено численні наочні посібники з розфарбованого чи кольорового паперу, які свідчать, що він досліджував психологічне сприйняття тієї чи іншої форми, наприклад: форма мрійлива, сумна, енергійна, строга, серйозна<sup>51</sup>. Отже, опрацюючи та вивчаючи формально-технічні аспекти кольору, О.Богомазов підійшов до проблем впливу абстрактних елементів на глядача.

Це дослідження приводить до думки, що історія створення Фортеху — це важливий компонент історії побудови Київського художнього інституту. Навколо цього факультету і його дисциплін виникало досить багато гострих ситуацій, загальних та особистих конфліктів. Вивчення історії Фортеху показує, що його виникнення було спричинено не чийось особистим бажанням, а загально-мистецькими тенденціями і політичним розвитком країни.

- <sup>1</sup> Українська академія мистецтв (далі — УАМ) перетворена у 1922 р. на Київський інститут пластичних мистецтв (КІПМ), з 1924 р. — на Київський художній інститут.
- <sup>2</sup> Хронологічний виклад історії заснування УАМ в останні роки див. у публікаціях О.Ковальчука: З історії формування української школи живопису 1917–1941 років // Українське мистецтвознавство. — К., 2004. — Вип. 4. — С. 51–57; Яблуневе древо // Образотворче мистецтво. — 2003. — № 2. — С. 2–6 та ін.; Ковальчук О. В. Історія живописного факультету НАОМА і його роль у вихованні мистецьких кадрів та формуванні національної живописної школи України 1917–1941 років : дис. на здобуття наукового ступеня канд. мист. / О.В.Ковальчук — К., 2003.
- <sup>3</sup> Попович М. Нариси історії культури України / М.Попович. — К., 2001. — С. 572.
- <sup>4</sup> Там само. — С. 588.
- <sup>5</sup> Вуд П. Авангард и политика / П.Вуд // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932. — М., — С. 293.
- <sup>6</sup> І.Врона перебував на посаді ректора впродовж 1924–1930 рр.
- <sup>7</sup> І.Врона навчався в Московському університеті у 1912–1914 рр.
- <sup>8</sup> В студії К.Юона свого часу навчалися А.Попова, Н. Удальцова, В. Степанова.
- <sup>9</sup> В Українській Академії мистецтв І.Врона навчався в 1918—1919 рр.
- <sup>10</sup> ЦДАВО України, ф. 166, оп. 5, од. зб. 299, арк. 21.
- <sup>11</sup> ЦДАВО України, ф. 166, оп. 5, од. зб. 299, арк. 3.
- <sup>12</sup> Там само.
- <sup>13</sup> Там само.
- <sup>14</sup> ЦДАВО України, ф. 166, оп. 5, од. зб. 299, арк. 19.
- <sup>15</sup> Там само.
- <sup>16</sup> ЦДАВО України, ф. 166, оп. 5, од. зб. 595, арк. 14: (2.07.24–10.01.25): “Объяснительная записка до кошторису. ...Из намеченного плана организации КХИ в наступающем 1924–1925 учебном и бюджетном году, согласно постановления Коллегии Укрглавпрофобра от 7.07 с. г. реализуются следующие части:  
**А.** Архитектурный факультет — 170 студентов (120 студентов прежних + 50 чел. приема 1924 г. I курс — 65 чел. по новому учебному плану).  
Специальные мастерские на III и IV курсах: 1. Жилые здания, 2. Культурные и административные здания, 3. Пром. здания, 4. Насел. места.  
Кабинеты, лаборатории и учебные мастерские: 1. кабинет строительной механики, 2. кабинет архитектуры, 3. отопления и вентиляции, 4. геофизический, 5. фотографии-

ческий, 6. студенческих работ, 7. малярная мастерская, 8. мастерская штукатурно-лепных работ, 9. чертежная мастерская, 10. мастерские и кабинеты для дипломных работ.

**Б.** Живописный и скульптурный факультет. Операционно и административно в настоящем году объединяются, сохраняя каждый свой ученый план, утвержденный Методкомом — 245 чел. (175 чел. старых + 70 чел. приемных) I курс 150 чел. II курс 50 чел. — оба курса по новым учебным планам, III курс 45 чел. — по старому учебному плану.

Специальные мастерские: 1. Монументальной живописи, 2. Станковой живописи, 3. Театральной, 4. Худ. фотографии, 5. Худ. оформления зданий, 6. Скульптурная мастерская, 7. Мастерская керамики (в составе бывшей мастерской керамики на скульптурном факультете и керамической живописи по мастерской “худ. оздобі будинку”). Примечание: Отделения на Живописном и Скульптурном факультете, предусмотренные Методкомом, учебными планами будут развернуты, как отделения, полностью лишь через год-два.

Кабинеты, лаборатории учебно-производственные мастерские: 1. Мастерская изучения формально-технических элементов художественного мастерства (1 и 2 курсы всех факультетов) а. рисунка и цвета, б. объема, в. черчения, г. макетная; 2. Лаборатория оптики и научных основ пространственных искусств; 3. Химическая лаборатория; 4. Лаборатория технологии материалов; 5. Лаборатория мастерская изготовления красок; 6. Учебно-производственная мастерская фотографии с фотографической лабораторией; 7. Мастерская обработки металла и камня; 8. Столярные и токарные мастерские (обслуживающие так же и арх. фак.); 9. Точильная и формовочная мастерская; 10. Кабинет студенческих работ; 11. Учебно-производственная мастерская современного костюма; 12. Мастерская игрушек и учебных пособий (производственная).

**В.** Полиграфический факультет. На основе существующих мастерских графики и ксилографии — 60 чел. (30 чел. студ. прежних, 30 студ. нового приема) I курс 45 чел. по новому учебному плану, II курс 15 чел. по новому учебному плану.

Специальные мастерские: 1. ксилографии; 2. литографии; 3. металлографии (гравюры и офорта); 4. фотомеханика. Учебно-производственные мастерские: 1. наборная и печатная (типография); 2. литография; 3. фотоцинкография. Примечание: Типографское имущество уже отобрано для Института, согласно прилагаемой к сему копии отборочного акта и передается Губотделом местного хозяйства.

Ректор политком института *Врона*”.

- <sup>17</sup> ЦДАВО України, ф. 166, оп. 5, од. зб. 299, арк. 21.
- <sup>18</sup> Ганева В. За традицията и модерността в художественото образование в началото на ХХ век. Баухаус и примерът та Йоханес Итен / В. Ганева // Проблеми на изкуството. – 2001. – № 4. – С. 57.
- <sup>19</sup> Droste M. Bauhaus 1919–1933 / M. Droste. – Köln, 1993.
- <sup>20</sup> Жадова Л. ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН (Страницы истории) / Л. Жадова // Декоративное искусство. – М., 1970. – № 11. – С. 39.
- <sup>21</sup> Комарова Л. Научный коллоквиум в Веймаре “Баухауз. 1919–1933” / Л. Комарова // Архитектура СССР. – М., 1980. – № 9. – С. 62.
- <sup>22</sup> Врона І. КХІ його сучасний стан і робота / І. Врона // Мистецько-технічний ВИШ. – К., 1928. – № 1. – С. 5–20.
- <sup>23</sup> ЦДАМЛМ України, ф. 96, оп. 1, спр. 60, арк. 3.
- <sup>24</sup> ЦДАМЛМ України, ф. 96, оп. 1, спр. 60, арк. 4–4 зв.
- <sup>25</sup> “Акт обслідування КХІ Комісією Наркомпросу від 23.ІІІ. – 28.ІІІ. 1928”. – ЦДАВО України, ф. 166, оп. 6, од. зб. 478, арк. 6.
- <sup>26</sup> ЦДАМЛМ України, ф. 36, оп. 1, спр. 186, арк. 10. На жаль, документ не має всіх сторінок і ми не можемо привести термінологічні категорії за всіма видами фортехівських дисциплін.
- <sup>27</sup> Прохода-Плециньська С. А. Як нас навчали / С. А. Прохода-Плециньська // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 1995. – Вип. 2. – С. 116.
- <sup>28</sup> Нірод Ф. З приємністю згадую / Ф. Нірод // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 1994. – Вип. 1. – С. 109.
- <sup>29</sup> ЦДАМЛМ України, ф. 96, оп. 1, спр. 98, арк. 38.
- <sup>30</sup> Тряскин М. Спомини [Рукопис] / М. Тряскин. – Архів НАОМУ. – Арк. 16.
- <sup>31</sup> Там само.
- <sup>32</sup> Пальмов В. Н. Проблема вивчення кольору в наших художніх ВУЗах / В. Н. Пальмов // Нова генерація. – 1929. – № 12. – С. 55.
- <sup>33</sup> Глухенька Н. О. Був у вузі факультет художньо-педагогічний / Н. О. Глухенька // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 1995. – Вип. 2. – С. 112; Тряскин М. Згаданий рукопис. – С. 19.
- <sup>34</sup> Голуб'ятников П. К. і Чуп'ятов Л. Т. разом навчалися у К. Петрова-Водкіна протягом 1918–1921 рр.
- <sup>35</sup> Селизарова Е. Петров-Водкин и его ученики / Е. Селизарова // Творчество. – 1989. – № 6. – С. 27.
- <sup>36</sup> ЦДАВО України, ф. 166, оп. 6, од. зб. 478, арк. 79.

- <sup>37</sup> Пальмов В. Н. Проблема вивчення кольору в наших художніх ВУЗах / В.Н.Пальмов // Нова генерація. – 1929. – №12. – С. 55.
- <sup>38</sup> ЦДАМЛМ України, ф. 360, оп. 1, од. зб. 169, арк. 5.
- <sup>39</sup> О. Богомазов виокремлював три типи рисунка: аналітичний (традиційний постановчий рисунок), аналітично-синтетичний (рисунок по фортеху) і технічний, який передбачав вивчення техніки штрихування.
- <sup>40</sup> ЦДАМЛМ України, ф. 360, оп. 1, спр. 179, арк. 23.
- <sup>41</sup> Там само.
- <sup>42</sup> Там само.
- <sup>43</sup> Там само.
- <sup>44</sup> Там само.
- <sup>45</sup> Там само. Арк. 24.
- <sup>46</sup> Там само.
- <sup>47</sup> Там само.
- <sup>48</sup> Там само. Арк. 25.
- <sup>49</sup> ЦДАМЛМ України, ф. 360, оп. 1, од. зб. 184, арк. 3.
- <sup>50</sup> Там само.
- <sup>51</sup> ЦДАМЛМ України, ф. 360, оп. 1, од. зб. 189.

## Додаток: Програми з рисунку та живопису по формально-технічним дисциплінам

### Пояснююча записка

до програму з кольору формально-технічних дисциплін у Київському Художньому інституті\*

Студювання дисципліни кольору формально-технічних дисциплін планується протягом 2-х курсів в інституті.

Береться за основу установка ока на спектр.

Вивчення кольору починається з основних кольорів спектра. Кольори матеріалізуються фарбою. Два основних момента приймання приймання й фіксація йдуть рівнобіжно й з'являються основними моментами всього методу роботи над кольором.

Очистка й установка ока на приймання кольору являється фундаментом основи майбутнього митця.

Перший курс проробляє цикли:

- 1) Основні кольори
- 2) Взаємовідношення й взаємочинність основних кольорів.

Другий курс має цикли:

- 1) Якість кольору
- 2) Просторові можливості кольору
- 3) Тональні виходження кольору.

Оптика з її теоретичними та практичними даними засвоєними в лабораторіях фізики та хімії зтверджує положення про колір та взаємочинність кольорової суті (сущностей).

Крім цих аналітичних завдань виключно з кольору, наприкінці 2-го курсу в цьому році запроваджено одне завдання синтетичного порядку на зв'язок кольору з простором.

\* У текстах збережено стилістику документа, використання російськомовних слів, та авторські скорочення.

### Програма з кольору

1 курс (перший тримістр)

1 цикл. Основні кольори

1 Завдання. Робота по засвоєнню синього кольору, як найсильнішого по ємкості одного з основних кольорів спектра. Установка на приймання і фіксація синього, як такого.

2 Робота над другим основним кольором червоним. Установка ока на червоний спектральний колір. Засвоєння його протяжності.

3 Робота на 3-м основним кольором жовтим. Установка приймання та фіксація на жовтий спектральний колір.

2-й тримістр

2-й цикл. Взаємовідношення й взаємочинність основних кольорів

4 Робота двома основними кольорами синім та червоним. Взаємочинність червоного та синього. Червоний на синьому або навпаки.

5 Робота двома основними кольорами: жовтим по червоному, або навпаки.

6 Робота двома основними кольорами спектра синім та жовтим. Взаємочинність жовтого та синього. Синє на жовтому, або навпаки.

7 Робота 3-ма основними кольорами спектра — синім, червоним та жовтим. Взаємочинність основних кольорів.

2-й курс.

1-й тримістр

3-й цикл. Якість кольору.

8 Завдання на ясність. Робота над зміцненням одного кольору за рахунок притушених інших кольорів.



- 9 Густота (плотність). Установка ока на приймання та фіксацію кольору в його густоті. Прозорість та замкненість. Густота як замкненість.
- 4-й цикл. Просторові можливості кольору.
- 10 завдання на просторові взаємовідношення кольорів. Колір на площині, та перед площиною.

## Робочий план

### По кольору формально-технічних дисциплін

#### 1-й курс (перший тримістр)

##### 1. Завдання на синій колір.

Умови:

1. Нейтральний конче на ... об'єкти факультетські.
  2. Розтягнення кольору від світлого до темного.
  3. Невідхилення в тональність.
  4. Фарби ультрамарин (розбілка).
- Завдання вважається вирішеним при ясному висвітленні синьо-кольоровий істотності та руху її насиченості (напруженості).
- Термін з 1 жовтня по 15 жовтня.  
2 тижня — 12 годин.

##### 2. Робота з червоним кольором

Умови:

1. Нейтральний накладжовтий або білий.
  2. Розтяжимість від світлого до темного.
  3. Невідхилення у тональність.
  4. Фарби основної кіноварі світлі. тем.англійськ. червон. верміль в. Зінобр червоний марс та інші як не зруйновувать стержня червоного кольору.
- Завдання вважається вирішеним при виявленні червоної та руху й напруженості.
- Термін від 15 жовтня до 1-го листопаду.  
2 тижня — 12 годин.

##### Робота жовтим кольором.

Умови:

1. Білий або нейтральний натюрморт.
2. Розтяження кольору від світлого до темного.

#### 2-й тримістр

- 11 Колір на кольорі. Установка ока на обробку кольорів з метою дотику одного кольору до другого. Покладення кольорових площин в одній плоскості.

#### 5-й цикл. Тональні виходження кольору.

- 12 завдання на вихід кольору у тональність. Установка ока на перехід кольорів спектру з одного в другий. Жовта гаряча через промеж. Рож. Схема тональностей.
13. Схема спектру.

(без дати і підпису)

3. Невідхилення у тональності.
4. Фарби жовт. кадмій, лимон. світлий, середній, темний. Гумігут, індійська жовта маре та ... які не виходять зі сфери жовтого кольору.

Завдання вважається вирішеним при виявленні жовтої та руху й напруженості.

Термін від 1-го листопаду до 15 листопаду.  
2 тижня — 12 годин

##### 4. Робота над двома кольорами, синім та червоним.

Умови:

1. Підставка й під одним кольором, об'єкти другим.
  2. Натюрморт або голова.
  3. Невідхилення у тональність.
- Завдання вважається вирішеним при виявленні самодавлючої замкненості кожного кольору, в їх взаємо чинності.
- Термін з 15 листопаду до 1-го грудня.  
2 тижня — 12 годин.

##### 5. Завдання. Робота червоним та жовтим.

Умови:

1. Складна установка (організація або ...)
  2. Жовтий на червоному або навпаки.
  3. Невідхилення в тональність.
- Завдання вважається вирішеним при наявності самодавлючої замкненості кольорів при зустрічі.
- Термін з 1-го грудня до 15 грудня.  
2 тижня — 12 годин

**6. Робота синім та жовтим.**

Умови:

1. Складна установка організ. уст. комплект. 4-х прамет.
2. Жовтий по синьому або навпаки.
3. Невідхилення в тональність.

Завдання вважається вирішеним при виявленні руху їх напруженості, дотику самодавлючої прикметности.

Термін від 15 січня до 1 лютого.

**7. Робота з трьома основними кольорами: синім, червоним та жовтим.**

Умови:

1. Складна установка.
2. Розподіл істотності\* на 3 групи.
3. Невідхилення в тональність.
4. Вільний вибір істотностей'.

Примітка:

1. Орган. фак.
2. Предмета.
3. Підстав. орн...

Завдання вважається вирішеним при збереженні самодавлючої змістовності кожного кольору в їх зустрічі.

Термін з 1-го лютого до 15-го лютого

2 тижні — 12 годин.

2 курс (перший триместр)

**8. Яскравість кольору.**

Умови:

1. Оранжевий, фіалковий та зелені кольори.
2. Об'єкти факультету.
3. Невідхильність у тональність.

Завдання вважається вирішеним при виявленні насиченості одного кольору за рахунок інших.

Термін від 1 жовтня до 15 жовтня.

2 тижні — 12 годин.

**9. Завдання на платність кольору.****Прозорість та замкненість.**

Умови:

1. Об'єкт факульт.
2. Спектральні кольори. Завдання вважається вирішеним при виявленні концентрованої щільності одного кольору з взятих кольорів. Розвиток густоти від прозорості до замкненості.

Термін з 15 жовтня по 1 листопада.

[2 тижня — 12 годин]\*\*.

\* У тексті «істотностей» закреслено і виправлено на «суті» у сенсі «сутності».

**10. Завдання на просторові взаємовідношення кольорів.**

Умови:

1. Колір перед площиною, на площині та позад площиною.
2. Спектральні кольори.
3. Активна робота над кольором.
4. Установка площин (натюрморт).

Завдання вважається вирішеним при виявленні фіксації кольору відірваності кольорових площин відповідно умов.

Термін з 1 листопада по 15 листопада.

[2 тижня — 12 годин].

**11. Колір на кольорі.**

Умови:

1. Покладення кольорових площин в одній площині.
2. Або дотик кольору на обсягу.
3. Спектральні кольори.

Завдання вважається вирішеним при виявленні певного дотику всіх крапок одної площини кольору до другої — не відорваності країв.

Термін з 1[5] листопада по 1 грудня.

2 тижні — 12 годин.

**12. Завдання на вихід кольору в тональність. Синього в зеленуват[ ] синій і т. д.**

Умови:

1. Об'єм. Завдання факультета
2. Потроєння робіт та тональності не менш 2-х кольорів, істотностей'.
3. Вільний вибір істотностей'.

Завдання вважається вирішеним при виявленні руху на перехід взятих тональностей.

Термін від 1 грудня до 15 грудня.

[2 тижня — 12 годин].

**13. Схема спектру\*\*\***

Умови:

1. [ ].
2. Перехід[ ].
3. Розподіл напруження від білого до чорного.

Завдання вважається вирішеним при чіткому зібранні кольорів.

Термін від 15 січня до 1 лютого.

(без дати і підпису)

\*\* У квадратних дужках подаються розшифровані слова, які були скорочені або пропущені у документі, але не викликають сумнівів у їх значенні.

\*\*\* Весь 13 пункт у документі було викреслено.

**Пояснююча записка**  
до програми з кольору фортех-дисциплін Київ. худ. ін-ту  
1929/1930 Ак[адемічний]. р[ік].

Студіювання дисциплін кольору фортех-дисциплін планується протягом 1-го курсу. Береться за основу установка ока на спектр. Метод — поступове вивчення кольорових сфер.

1-й цикл — вивчається стержневі кольори:  
синій, червон. жовтий

2-й цикл — взаємовідношення та взаємочинність стержн. кольорів

3-й цикл — якість кольору

4-й цикл — просторові можливості кольору

5-й цикл — тональності

Оба моменти — приймання та фіксація — йдуть рівнобіжно. Очистку ока вважаємо за фундамент, основу майбутнього митця. Підхід до вивчення кольору психофізичний.

Оптика та психореактологія з їх практичними даними, засвоєними в лабораторіях, стверджують положення про колір та взаємочинність кольорових сутей.

Всі завдання з кольору попередньо пророблюються в дослідчих майстернях.

**1-й цикл — стержневі кольори:**

1 завдання — робота засвоєння синього кольору, як найсильнішого ємкістю

2 завдання — робота засвоєння червоного кольору (вужького)

3 завдання — робота засвоєння жовтого кольору (зміш. положення)

**2-й цикл — взаємовідношення та взаємочинність стержнев. Кольорів**

4 завдання — робота на стик 2-х стержневих кольорів синього та червоного

5 завдання — червоного та жовтого

6 завдання — синього та жовтого

7 завдання — червоного, синього та жовтого

**3-й цикл — якість кольору**

8 завдання — на ясність. Робота над зміцненням одного кольору та напруженістю цього кольору за рахун. інш. кол.

9 завдання — на густоту, платність; розуміння та фіксація плотних кольорів прозорість та замкненість (густина та замкненість).

**4-й цикл — просторові можливості кольору**

10 завдання — колір на площині, поза площиною, перед площиною

11 завдання — колір на кольорі. Покладання різноманітних кольорових площин в одній площі.

**5-й цикл — тональні виходження кольору**

12 завдання — перехід спектральних кольорів одного в другий та переходячі кольори.

(без підпису)

## Програм з фортех-рисунок й пояснювальна записка до нього

**I.** Оскільки вступники до Інституту не мають достатньої і систематичної підготовки, фортех-рисунок на 1-му курсі ставить завданням систематизувати навички й знання студентів, звівши їх до єдиної системи й єдиного цвілевого настановлення. Рисунок, як один з методів вивчення обсягово-просторових форм, шляхом будови їх на площині умовними графічними засобами, що потрібні для всіх видів образотворчого мистецтва. Наприклад: в сницарстві, архітектурі, текстилі навички в рисунку є потрібними для виявлення творчої ідеї, спроектовання художньої речі в інших матеріалах; рисунок в поліграфвиробництві, зв'язаний з самим виробництвом і його матеріалами; в станковій і монументальній малярстві рисунок є одним з основних моментів виробничого процесу й творчого створення речі. Рисунок викладається на всіх факультетах; на першому курсі викладається загальнооб'єктивні формальні навички з розрахунком на дальшу роботу на наступних курсах, де викладання переводитиметься на кожному факультеті з відповідними ухилами.

**II.** Дисципліна формального рисунок полягає в тому, щоб дати організовані навички й аналітичний підхід до вивчення методів будови обсягово-просторової форми на площині. Окремі моменти процесу й елементи рисунок, як передача цілісного сприймання форми, диференціюється для вивчення та синтезується в завданнях композиційно-конструктивних. Аналіз та синтез проходить через всю роботу 1-го курсу, метод композиційно-конструктивний є основний і визначає спрямування всієї дальнішої роботи з рисунком.

**III.** . . . . . Вивчається такі моменти будови обсягово-просторових форм на площині:

1. Структура площини й уява її з виображенням (масштабне взаємовідношення). Взаємовідношення мас натури.
2. Поняття про вічевий принцип будови форми. Статика й динаміка.
3. Поняття про просторове розходження площини та їх будовання в різних планах віддалення.

4. Методи будовання обсягової форми — обсягова сітка.
5. Вивчення законів композиції і конструкцій, як методів будови цілісної синтетичної форми, провадиться на протязі всієї роботи, крім того композиційно-конструктивні моменти оброблюються в окремих завданнях.

### Метод переведення роботи

Робота переводиться в майстерні в формі поставлених практичних лабораторних завдань в тому чи іншому матеріалі. Перед виконанням студентами завдань керівник детально ознайомлює їх з змістом, з умовами та вимогами що до виконання завдання. В писаній формі. Коли аудиторія засвоїла зміст, метод трактовки, технічний прийом, що обумовлює цілісність розрішення завдання, кожному студентові надається можливість творчого оформлення завдання. Під час виконання студентами завдань керівник стежить за виконанням роботи та дає пояснення як для усієї аудиторії, так і окремим студентам. Завдання з рисунок ставляться з натури, з пам'яті та з композиції. Роботу виконується графічно, однією лінією, штриховками та накладанням матеріалу, що характеризує живописний малюнок — карандашом, черн. Аквареллю, причому примінюється рівні технічні прийоми накладання матеріалів.

Для постановок з натури вживаються геометричні форми, речі побуту або одягнена та роздягнена постать. Остання вивчається тільки як складна конструктивна річ — цікава й придатна для вивчення.

Голова Рисуноквої секції,  
професор (Бернштейн) 1.X.1928 року

## Робочий план з дисципліни фортех-рисунок на 1928/29 ак.рік

### На 1-му курсі

З розрахунку (на 2 триместри по 15 тижнів триместр по 6 тижневих годин) на 240 годин.

Для розв'язування завдань користуватись натурою з геометричних та побутових речей, макетами, та живою натурою.

#### 1 Завдання —

- а) Елементи конструкції на поземній площині сторчових та нахилених предметів за вісевим методом ..... 2
- б) Попереднє завдання на похилій площині ..... 4
- в) Будова двох сторчових планів та підкреслення розходження між ними ..... 4
- г) Будова 4 або 5 планів, ознайомлення з засобами умовного виявлення віддалення планів незалежно від офарбовання предметів та джерела світу (графічна штриховка й обробка края) ..... 10
- д) Контрольна робота ..... 4

2 Завдання — Вісева будова постаті (макет) як складні комбінації геометричних форм. Статика й динамика (6 рисунків) ..... 12

3 Завдання — Знайомство з конструкцією кістяка людини та механізмом руху, зведеним до схем кістяка ..... 4

4 Завдання — Будова за вісевим методом людської постаті. Можливості руху від покою до максимуму звороту; рівновага й ритм руху мас; головна маса й підлеглість до неї менших мас (10 постанов. по 2 год. графічно) . 20

5 Завдання будова голови засобами обсягової сітки (фас, три чверті, профіль). Уточ планів. Графічно ..... 12

6 Завдання — Голова. Виявлення планів. Виявити 1 та 2 плани засобами тонової трактовки незалежно від світло-тон. Підкреслити планове положення обсягових форм (3 постанов. по 6 год.) ..... 18

7 Завдання — Конечності людини (руки, ноги) (5 завд. по 4 год.) ..... 20

8 Завдання — Погруддя з руками. Будова цілої маси. Обсягова трактовка. Просторове відношення планів (2 постанов. по 12 год.) ... 24

9 завдання — Постать. Використання всіх попередніх знань. (Будова, пропорція, вісевий метод, обсягово-просторова форма тоновими засобами). ..... 18

10 Завдання — На протязі всього року перевірка знань з будови постаті без моделі з пам'яті ..... 30

11 Завдання — На оцінку робіт ..... 8

Голова рисункової секції,

професор (Бернштейн) 1.X.1928 року