

Р. Ц. 10
К. М. 65

МИСТЕЦЬКО ТЕХНІЧНИЙ

g

79

ВМШ



*l'école de
l'art et de
technique*

КНІВ

1928

КОРОТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ

+

№ п/п УД 10 44 65 Інв. № Б/Н

Автор Шкестерюк-Техніз-

Назва Книга Всесвітньої збірки

Київського державного

Місце, рік видавництва Київ, 1928.

Кількість стор. 45, [3] с. і сл.

- " - окр. листів _____

- " - ілюстрацій _____

- " - карт _____

- " - схем _____

Том _____ частина 1 вип. _____

Консолет _____

Примітка:

14.07.01.

Ваш!

Рк ЦУ 10р.
М65

МИСТЕЦЬКО-ТЕХНІЧНИЙ ВИШ.

ЗБІРНИК КИЇВСЬКОГО
ХУДОЖНЬОГО ІНСТИТУТУ.

1.

Державна
бібліотека
України

[7(15)]

ДРУКУЄТЬСЯ ЗА УХВАЛОЮ
РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ ГО-
ЛОВНИЙ РЕДАКТОР І. ВРОНА
===== РЕКТОР К.Х.І. =====

НАШ ЖУРНАЛ.

Київський Художній Інститут випускає перше число свого академічного журналу, розрахованого на періодичні випуски до—3-4 разів на рік.

Потреба в мистецько-науковому журналі відчувається давно. Великої культурно-громадської ваги проблеми, що з ними звязана повсякденна, непомітна для сторіннього ока, буденна виховавчо-навчальна робота вищого мистецько-учбового закладу УСРР, не можуть і не повинні залишатися в сутінках без об'єктивної шкоди для справи розвитку української радянської мистецької культури. Загальна преса не має змоги вмщати, навіть, суто-інформаційний і зовнішній матеріал про життя й роботу ВИШ'у. Прилюдні що-річні виставки обмежуються Києвом і до того дають уяву більше про предметні кінцеві наслідки навчальної роботи, а ніж про внутрішню суть та зміст мистецької науки, методології та руху мистецьких проблем.

Велика лабораторія й кузня нової революційної радянської мистецької школи, якою є Київський Художній Інститут з його дужим педагогічним колективом і численною, на кілька сот, студентською молоддю, напруженою роботою протягом низки літ набула вже де-якого досвіду й не аби-якої об'єктивної вартости досягнень, які потребують своєї власної трибуни, щоб стати добром і надбанням, відомим і приступним для широких кіл радянського суспільства, щоби докладно інформувати радянські роб.-сел. маси про свою працю, що має глибоко й суто громадський, живий і актуальний, а не лише замкнено-академічний інтерес.

В інтересах дальшого підвищення й постійного неухильного удосконалення цієї учбово-виховавчої ВИШ-івської роботи, про її зміст, характер, протиріччя, завдання й труднощі треба систематично доповідати радянським масам, викликаючи зацікавленість, відгук, критику і допомогу справі, що не є справою гурту фахівців-педагогів, студентів, адміністрації ВИШ'у тощо, а справою підготовлення кадрів робітників культурної революції, цієї центральної й важливішої проблеми радянської сучасности, і що може бути реалізована лише сукупними колективними зусиллями фахівців і цілої радянської громадськості. Отже сприяти популяризації

роботи ВИШ'у, а в зв'язку з цим проблеми мистецько-радянської культури в цілому серед мас, або хоча-б на перший час, серед культурної верхівки мас, сприяти тим самим утворенню навколо ВИШ'у потрібної радянсько-громадської опінії та атмосфери, контакту, зацікавлення і уваги до нього й до мистецтва та культурно-мистецьких питань—є першим завданням нашого журналу.

Робота, яку провадив і провадить К. Х. І. є для України винятковим, єдиним і самотнім в своєму роді піонерством в ділянці нової образотворчої школи й нової мистецької культури. Новаторсько-революційні позиції, що їх займає Інститут, ще в більшій мірі вимагають друкованого й постійного органу для їх популяризації, висвітлення, відстоювання й перевірки. Це мусить бути орган до певної міри войовничої, збуджуючої активної думки в досить консервативній ідеологічній ділянці, якою є мистецтво.

Україна має аж 5 образотворчих ВИШ'ів, 7-8 профшкіл, низку студій, курсів, гуртків, шириться рух ізо-самоуків, не говоримо вже про глибокий і потужний розвиток кваліфікованого профмистецтва, виявлений зокрема й особливо в утворенні дужих художніх об'єднань, великих виставок і т. и. Цей шкільний освітній і практично-творчий шар нашої мистецької культури, природньо, є першим і безпосереднім шаром, що є актуально зацікавлений в такому журналі, як наш журнал. На цей мистецький актив педагогічного, студентського й фахового складу в першу чергу мусимо розраховувати, до нього звертатись з нашою пропагандою, з нашим досвідом, щоб через нього просувати в маси здорові ідеї нової мистецької культури. Безсумнівно, видання журналу відповідатиме назрілим потребам і запитам фахової навчальної роботи цілої України, не одного лише Києва. Коли-б він викликав виникнення ще низки вишівських часописів—це було-б на користь і збагачення культурної роботи.

З наведеного ясно, що наш журнал, не розраховуючи на перший час на великий тираж, орієнтується, проте, на досить широку, а, навіть, масову аудиторію. В цьому його відміна від подібних шкільних журналів інших, не-мистецьких ВИШ'ів, що мають здебільшого сухий „академічний“ характер, можливо, в силу особливостей даного фаху, то-що. Мистецтво й мистецька культура, навпаки, завжди передбачає „публіку“, масу, глядача і від них невід'ємні.—Тому й журнал К. Х. І. не може й не мусить мати замкненого й сухого характеру шкільних „записок“ і „вістей“.

Наш журнал висвітлюватиме внутрішню роботу ВИШ'у, питання принципів обґрунтовань і засад цієї роботи, загальні й конкретні методологічні проблеми мистецької науки та мистецького виховання в зв'язку з проблемами й вимогами ра-

дянського будівництва й соціалістичної культурної революції. Наш журнал висвітлюватиме в зв'язку з цим проблеми загально-мистецького й культурно-мистецького порядку, безпосередньо зв'язуючи їх з проблемами нового побуту, що стоять на черзі дня, радянського культурного будівництва.

Наш журнал не буде ходити по поверхні суто і формально-мистецьких питань, він буде принципово ставити мистецтво в пряму залежність і зв'язок з точною наукою, технікою, інженерією, технологією, економікою, політикою. Науки, зв'язані з різними мистецькими фахами, що знайшли собі місце на факультетах і відділах К.Х.І., мусять мати місце в нашому журналі.

Наш журнал буде стреміти відбивати не тільки життя й роботу К.Х.І., але й інформувати про стан мистецтва й працю інших мистецьких ВИШ'ів УСРР. та Рад. Спілки, а також і закордону.

Потрібні досконалі форми журналу, характер, зміст і пропорція його розділів виявляться й стабілізуються остаточно лише в практичному розрішенні, на досвіді низки ч. ч. журналу. Випускаючи перше ч., Редакція не вважає його за вдале, розглядаючи його лише як спробу й початок нового для ВИШ'у діла.

Хай наш журнал послужить справі культурної революції, справі висвітлення шляхів мистецтва й мистецької школи в напрямку щільної ув'язки їх з цілим нашим соціалістичним будівництвом, з виробництвом та з робітничими й селянськими масами на міцній основі марксо-ленінської комуністичної науки й ідеології.



У фаховій майстерні Арх.-фак-у.



Ф а с а д.

ІВ. ВРОНА.

Київський Художній Інститут, (його сучасний стан і робота.)

В грудні 1927 р. Київський Художній Інститут святкував 10-річний ювілей свого існування, як першої на Україні вищої мистецької школи, що виникла й народилась у вихорі революції та буйно зросла в наслідок її перемоги. Фундатором вищої української школи мистецтва був уряд Центральної Ради, який 1917 р. 5 грудня за ст. ст. затвердив статут Української Академії Мистецтва, з якої згодом утворився К.Х.І.

Ювілей вищої мистецької школи на Україні не випадково збігся з 10-річчям жовтневої революції: ця школа є виключно дитиною революції й могла зформуватися і закріпитися лише в наслідок перемоги Жовтня, поруч і на основі його здобутків та надбань. І не лише саме зародження і заснування, але й уся доля,

всі етапи розвитку мистецької школи й мистецької культури слідують за етапами розвитку пролетарської революції: Академія Мистецтва, заснована Центральною Радою, так і залишилась безпритульною й відданою на призволяще всіх стихій аж до остаточного закріплення радянської влади на Україні. Викликана до життя бурхливою хвилею національної української революції, стремлінням розкутого народу до власної культурної творчості Академія Мистецтва, як й весь український культурний рух, одержала міцну базу для існування й розвитку лише за радянського уряду, за влади робітників і селян.

Для того, щоб зрозуміти всю величезну для української мистецької культури вагу і значіння виникнення в 1917 р. Академії Ми-

стецтва, варто пригадати стан і перспективи розвитку українського образотворчого мистецтва перед революцією. Етнографічна, локальна „малоросійщина“, провінційне „просвітянство“ зі всіма їх неприємними атрибутами та відповідним же культурним і технічним рівнем характерні для українського передреволюційного образотворчого мистецтва, як наприклад, і для українського театру. Не кажемо тут про народне мистецтво з його скарбами.

Три середніх „художественных училища“ в Києві, Одесі, Харкові, що знаходились під протекторатом „Імператорської Академії Художеств“ в Петербурзі, служили органами русифікації мистецтва й молоді та підготовчим шаблоном до висмоктування талантів для загальноросійського культурного казана, для столичних центрів: для власного національно-мистецького розвитку всі шляхи було перетято. Тому першою умовою для розгортання стисненого і придушеного царатом мистецького руху мусіло бути утворення організаційно-учбового осередку. Таким осередком стала Українська Академія Мистецтва.

Характерно, що уряд Центральної Ради спромігся урочисто відкрити Академію, залишившись, проте, цілком байдужим до її дальшого існування, до найнагальніших її потреб і інтересів, починаючи з приміщення. Потрібні були саможертва і героїчні зусилля поодиноких керівників і робітників Академії, щоб урятувати її від загибелі, особливо підчас числених змін влад, зокрема підчас перебування в Києві Гетьманщини та Денікинщини.

Роки 1918-1920 були для Академії найтяжчими. За цей час вона зазнала таких злиднів, що можна лише дивуватись, як вона не загинула зовсім і не припинила свого існування. Робота й діяльність Академії іноді майже завмирають, студентство, яке було взагалі нечисленне (напр. на 1918-19 р. дійсних студентів 36 і понад 100 вільних слухачів), розбігається, професура не може втриматись в Академії за цілковитим, часто, браком матеріяльних засобів. Бували часи коли в Академії залишався один лише професор, що був zarazом за ректора, з невеличкою купкою студентів. Не будемо говорити вже про те, що постійного при-

міщення, жодного устаткування, палива і т. и. не було.

Не кращим було існування під цей час другої вищої української школи, що повстала в 1918 р. за ініціативою гуртка українських архітектів та художників—Архітектурного Інституту. Злидні так само підточували його слабкий організм, так само кидали з одного неустаткованого і неопалюваного приміщення до другого, розпорошували його сили, і заперечували саме його існування.

Проте, з закінченням громадянської та інтервенційної війни на Україні, з переходом радянської держави до будівничої роботи над відновленням господарки, починають потроху оживати обидва мистецькі ВИШ'і, наповнятиись молоддю, збільшувати педагогічні сили, зміцнювати матеріяльну базу. Року 1922 коли Академія Мистецтва перетворилась в Інститут Пластичних Мистецтв, розпочинається пристосування ВИШ'у до радянської системи профосвіти. Реорганізація торкнулась також і Архітектурного Інституту, в будову й навчальні плани якого внесено серйозні зміни разом зі зміною керівництва.

Нарешті, року 1924 обидва Інститути—Пластичних Мистецтв та Архітектурний об'єднуються в нинішній єдиний Всеукраїнський ВИШ образотворчого мистецтва—Художній Інститут, що існує на основі ґрунтовно розробленого загального плану будівництва вищої мистецької школи, нових навчальних планів, нової організаційної структури й цілевого настановлення.

З моменту утворення Художнього Інституту розпочинається нова доба історії й розвитку вищої образотворчої школи на Україні, у відношенню до якої вся попередня історія Академії та Архітектурного Інституту може вважатись за її многострадальну передісторію. Вперше мистецька освіта в постаті Художнього Інституту одержує від радянської держави значну матеріяльну підтримку, організаційне та ідеологічне керівництво, включається ґрунтовно й по суті в рамці радянської освіти.

З 1924 р. розпочинається справжнє й органічне будівництво ВИШ'у.

Вся попередня передреволюційна історія українського мистецтва й української культури,

з її провінційною відсталістю та відсутністю вищої школи поставили перед новим об'єднаним Художнім Інститутом, перше ґрунтовне завдання: на основі кол. Академії та Архітектурного Інституту збудувати міцний єдиний всеукраїнський осередок вищої мистецької образотворчої освіти, який би широко обняв усі завдання образотворчої культури в її революційних радянських перспективах і принципових установах. Широке охоплення всієї суми дер-

архітектуру, скульптуру“, з їх „камерним“ станковізмом, замиканням в собі, віддаленням від мас і життя в високе жречеське „чисте мистецтво“, якому протиставлялось „прикладне“ ремісниче мистецтво, художня промисловість. Наближення до мас, до життя, до побуту вимагає від мистецтва й мистецької школи рішучого розриву зі старими традиційними підходами до будування школи й мистецького виховання та освіти, включення в свої задачі цілої обра-



Президія урочистого засідання святкування 10-тиріччя Інституту.

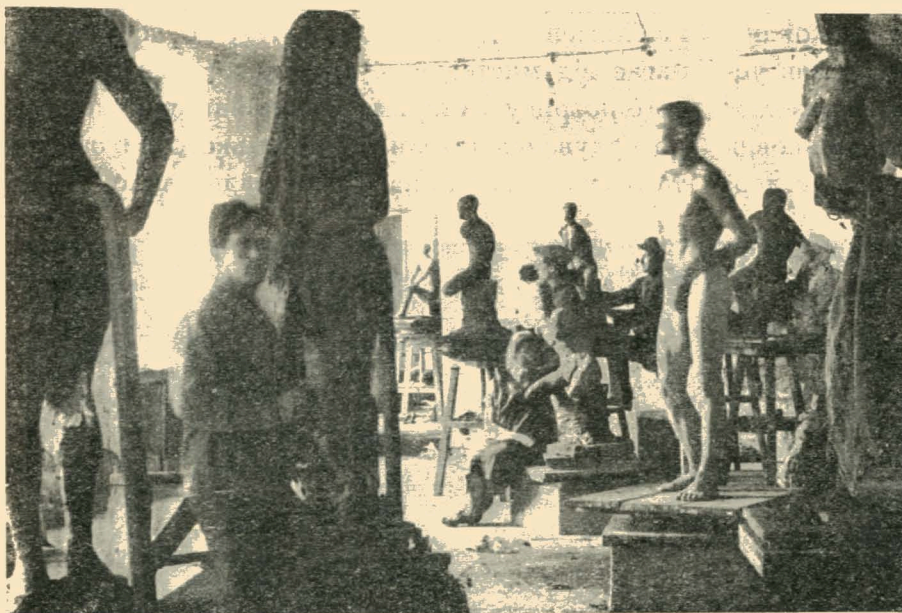
жавних, культурно-ідеологічних і політосвітніх завдань сучасного мистецтва, поруч з завданнями й потребами промислово-виробничими (т. зв. художня промисловість), а також завданнями організації художнього оформлення нового побуту—ось основна установка Інституту. Вона виникає з низки принципових, ідеологічних постулатів—з підпорядкування цілого мистецтва й мистецького ВИШ'у завданням і потребам соціалістичного будівництва—та з марксівського розуміння мистецтва й його суспільної ролі як ідеологічного чинника, як соціально-класової свідомості через виховання емоційних, підсвідомих глибин індивідуальної й масової психіки. На так зв. образотворче, або інакше просторове (пластичне) мистецтво революція навчила нас дивитись ширше за традиційні „малярство,

зотворчої мистецької культури та матеріяльного побуту, безпосередньо звязаного з за-потребованнями та інтересами широких мас робітництва й селянства. Це досягається поширенням завдань образотворчої культури на мистецьку обробку й оформлення матеріяльних речей і предметів масового побутового призначення і вживання.

Коли до цього усього додати ще історичну для української вищої мистецької школи задачу що до піднесення відсталого рівня та якості художньої культури Радянської України, то сума вихідних позицій, які покладено в основу будівництва Художнього Інституту, буде більш-менш повною.

Варто зауважити, що розпочинаючи свою роботу майже на порожньому місці, що до ма-

теріальних передумов, К. Х. І. такеж саме порожнє місце мав і що до умов принципово-ідеологічного порядку. Шляхи мистецької школи досі не висвітлено й не усталено, завдання і



У скульптурній майстерні.

місце мистецької школи не визначено, системи мистецької освіти, по суті, ще й досі немає, в теоретичних поглядах на мистецтво взагалі панує досі анархія і різнобій. Будівництво мистецької школи за таких умов є справа сугубо складна й неясна. Колектив будівників Художнього Інституту, цілком свідомий труднощів і відповідальности своїх завдань, зумів, проте, знайти певну провідну лінію, якою керувався в своїй роботі та яка довела практично свою правдивість.

Інститут з самого початку, з 1924 р. твердо став на шлях послідовної „профосизації“ мистецької освіти й своєї роботи.

Правильно будувати школу будь якого типу—Інститут, Технікум, Профшколу—неможливо ізольовано й абстрактно. Треба ґрунтовно вивчати саме „художнє виробництво“, аналізувати різні його види й галузі, визначити в них різні кваліфікації робітників та їхню функціональну характеристику, кількість фахівців різної кваліфікації відповідно до умов і вимог виробництва та динаміки його розвитку. Лише в такий спосіб допустимо буду-

вати нову школу, а не на традиціях старої дореволюційної школи, що мала цілком іншу орієнтацію й далі схоластичної тріади—малярство, скульптура, архітектура не йшла. „Виробнича“ орієнтація школи, аналіза ролі митця і значіння окремих мистецьких фахів в сучасній післяреволюційній культурі—ось що лягло в основу будівництва факультетів і відділів Художнього Інституту. Цей виробничий принцип не лише давав тверду базу для будівництва нового ВИШ'у, а цей принцип одночасно ліквідував згубний буржуазний відрив „чистого“, суто-ідеологічного, станкового мистецтва від мистецтва виробничого, „прикладного“, промислового, що розглядалося раніше, як нижча, не справжня галузь мистецтва. Перебороть ці буржуазно-фео-

дальні забобони можна знов таки лише рішучим переводом школи на виробничі рейки, з одночасною ліквідацією всієї старої установки школи на „високе, святе й камерне мистецтво“ жмені естетів. З цим безпосередньо в'яжеться революційна установка школи на маси, оскільки задача організації й оформлення художньо-образотворчої матеріальної культури й матеріального побуту (виробничий ухил) безпосередньо відповідає потребам й інтересам широких робітничо-селянських мас, дає можливість реалізувати гасло „мистецтво масам“ через мистецьку обробку й оформлення матеріальних речей побуту, предметів масового побутового і соціально-ідеологічного призначення. Марксівське розуміння мистецтва, як соціально-класово-ідеологічної сили, що організує побут і суспільно-класову свідомість мас, знаходить собі тут цілковиту реалізацію і становить ґрунтовний підмурок всієї системи нового типу революційної мистецької школи.

Переведення в життя таких засад школи вимагає цілком нових організаційних форм: звідси виникає будова факультетів та відділів за виробничою ознакою, що усуває всяку випад-

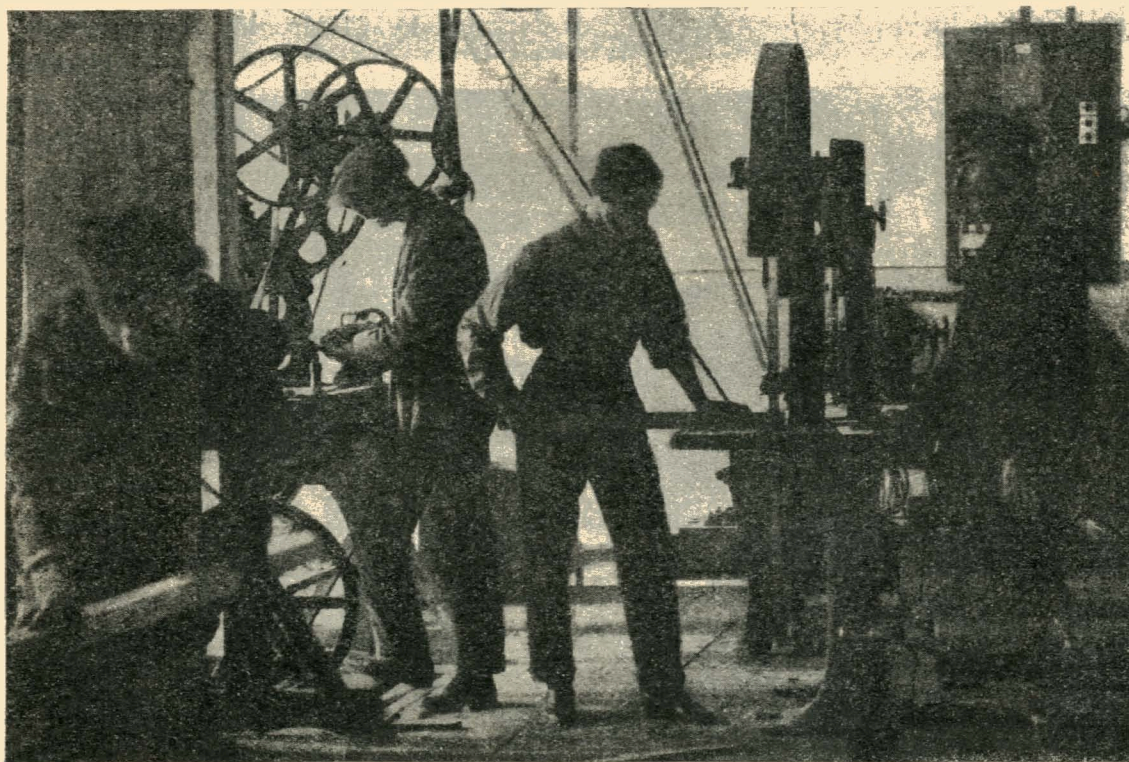
ковість, всякі суб'єктивні примхи, дозволяючи чи естетично-ідеалістичні підходи до питання, які саме факультети й відділи треба будувати. Справа набирає певної методичної закономірності: факультети й відділи треба будувати такі, які мають під собою певну, самостійно окреслену ділянку мистецько-фахового виробництва, соціально-зумовленого й обґрунтованого. Побудована на таких засадах організаційна структура Художнього Інституту, перспективний план її розгортання має на меті виховання вищої кваліфікації фахівців для архітектурної будівельної справи, малярства—станкового й монументального,—театру й кіно (з фотографією), текстильної промисловости, скульптури (станкової й монументальної), керамічної, деревообробної і металообробної промисловости, поліграфічного виробництва, художньої педагогіки, музейно-екскурсійної справи. Реалізувати підготовку у всіх цих напрямках неможливо раптом: для цього бракує і матеріальних і інтелектуальних передумов, неоднакові також і потреби самого життя, що до ваги тих чи інших фахів. Проблема, проте, і план залишаються, як єдино вірні, їх дотримується Художній Інститут. Темп розгортання — питання практичного порядку. Дещо вже налагоджено й зміцнено, дещо розпочинає свої перші кроки, дещо чекає ще своєї черги.

Розпочавши своє життя 1924 року з двома факультетами (архітектурним та малярсько-

скульптурним), Художній Інститут за чотири роки пережив бурхливу добу зростання й розвитку, в накреслених вище планах, і розвинувся на сьогодні в дужий, складний і міцний ВИШ.

Одинадцятирічч'я Жовтня і 10-річний ювілей, заснування Академії, Інститут зустрів у складі вже п'ятих факультетів: 1) Архітектурного з ще не розвиненим відділом урбанізму, що росте поруч із основним відділом загальної архітектури; 2) Малярського із трьома відділами: а) малярства (станкового й монументального), б) текстильним та в) теа-кіно-фото; 3) Поліграфічного; 4) Скульптурного із двома відділами: а) скульптури й б) деревообробним; 5) Художньо-педагогічного з двома відділами: а) соцвих-профосівським, б) політосвітним з підвідділом клубним та музейно-екскурсійним.

Організаційна фаза розвитку Інституту ще не закінчилась: чотири неповних роки — час



Механічний відділ.

аж надто малий для того, щоб майже на порожньому місці утворити сильне огнище мистецької культури України. Здебільшого—завдання, що їх поставив пред собою К.Х.І. не мали

собі прецедентів у дореволюційній школі й дійсності. Напр, поліграфічне виробництво, крім нижчих поліграфічних шкіл (фабзавуч) досі не знало способів і форм підготовки вищої кваліфікованої сили. Чиста графіка, що мала більше ніж скромне місце в старих Академіях, зовсім не відповідала потребам цілого поліграфічного виробництва з його технічними особливостями, як мистецтва організації книги й друку взагалі. Тільки після революції з'являються поліграфічні факультети й відділи в ВИШ'ах Москви та Ленінграду. Отже поліграфічний факультет Інституту мусів узяти на себе цілком нове й складне завдання—підготувати художника-поліграфіка, що обіймає всі художньо-технічні завдання поліграфічного виробництва, всі процеси поліграфічного виробництва, мистецтва, й техніки, як важливого явища культури. Поліграфічний факультет має за собою 3½ років досвіду й має чотири курси. Це саме треба сказати також про інші відділи й факультети Інституту.

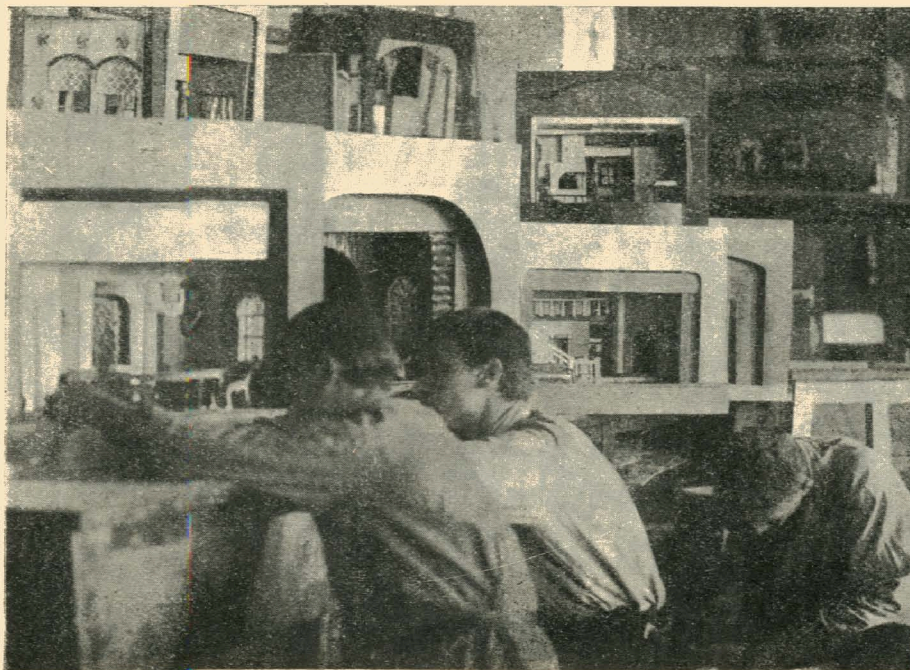


Фото-кіно відділ.

Окремо про педагогічний факультет—явище нове не тільки на Україні, а й у Рад. Союзі в цілому. Вихованого художника-педагога не давала стара мистецька школа, не дає його й нова,

тим часом, як потреба в такому фахівці є дуже гостра й велика. Так само і з готуванням художника для масової політосвітньої роботи в клубі то-що, для екскурсійної та музейної справи. Широко поставлена проблема спеціального готування з усіх цих напрямків художньої роботи, цілком занедбаній до революції, утворила ґрунт для організації Педагогічного факультету з вищенаведеними відділами.

Що до основних, старих факультетів: архітектурного, малярського та скульптурного,—то й тут спрямовання і постава цілком відмінні від дореволюційної. Коли згадані нові факультети й відділи Інституту будуються на виробничому принципі що до техніки й наближення до мас наслідками мистецької продукції, то та ж сама ідея переборювання буржуазного дуалізму чистого мистецтва й мистецтва виробничого (прикладного), мистецтва оздобы й мистецтва-техніки, мистецтва для одиниць і мистецтва для мас—просякає будову згаданих старих факультетів, як і нових.

Цілковитий переворот революція зробила в системі архітектурної освіти, де поставлено нове завдання-синтезувати будівельну техніку з мистецтвом, виховати не „фасадника“ — декоратора будинку, а художника-інженера. Це вимагало цілковитої перебудови всього навчання. Що до малярства й скульптури, то тут перегляд життєвої спрямованості фахів вимагав більшого місця монументалізму, масовим формам, порівнюючи із станковими.

Пориваючи зі старими традиціями схоластично-академічного поділу факультетів, будуючи останні за виробничою ознакою, Художній Інститут наближає в такий спосіб

мистецьку школу до реальних завдань життя і нашої дійсності. Проте організаційна структура школи ще не вичерпує всіх складних вихованих задач її, не розв'язує всієї трудної проб-

леми будівництва нової революційної мистецької школи. Поруч з організаційними задачами висувуються на чільне місце проблеми перебудови методів навчання.

І тут також жодних традицій або досвіду передреволюційна школа не дає. Художній Інститут мусів і мусить шукати сам основ революційної методики й мистецької педагогіки. Йде процес шукань, спроб і експериментів у кращому розумінні слова; що правда, ще не так багато зроблено в цьому напрямку, проте і тут є свої позитивні й цікаві досягнення.

Виховання нового радянського художника мусить спиратися на наукові й об'єктивні підходи до викладання фаху, мусить виходити з функціонального призначення окремих мистецьких фахів, мусить будуватись на аналітичному вивченні процесів і технік мистецької майстерності й умілости в різних їх фахових і виробничих формах поруч з ретельним вивченням відповідних технологій, з аналізою відповідних форм і формально-технічних елементів просторово-образотворчих мистецтв взагалі. Такий підхід вимагає рішучої боротьби з педагогічним застоєм, рутиною, догматизмом, нещадної війни проти індивідуалістичних, суб'єктивних, естетно-смакових підходів до методичної роботи.

Утворення циклу так зван. „формально-технічних дисциплін“, (рисунку, кольору, обсягу й простору) на першому курсі усіх факультетів, ліквідація індивідуальних майстерень цільового або технічного призначення (напр. майстерні житлових будинків, промислових, то-що, майстерні фрески, портрету і т. д.), колективні оцінки—ось головні моменти нових методичних і педагогічних підходів до виховної справи в Художньому Інституті.

Розуміється, поруч з цим стоїть як неодмінна негативна умова бути на відносній височині мистецьких вимог сучасності: відсталість,

консерватизм, кустарництво—погані провідники нової мистецької школи. Дух шукань і аналітичного винахідництва в галузі техніки і майстерства поруч з чутливістю до соціально-по-



У фаховій майстерні педагогічного факультету.

літичного життя й соціалістичного будівництва, до революційно-будівничого світосприймання—є неодмінними передумовами піднесення й розвитку так мистецьких шкіл, як і цілого нашого радянського мистецтва. Ці передумови Художній Інститут стремить покласти в основу своєї роботи.

Звісно, таке велетенське завдання, яке собі поставив провідний колектив Інституту—збудувати цілком нову, революційну, а не традиційну вищу школу, з цілком новими методами роботи й цільовими спрямуваннями—такого завдання не розв'язати за кілька років; на це треба багато часу, десятки років і десятки свіжих будівників такої справи. Завдання для наших українських обставин аж надто тяжке.

Зокрема добір відповідного педагогічного персоналу—найтрудніша справа в будівництві нової мистецької школи. Митців, що цілком відповідали б усім вимогам нової школи, зрозуміло, природньо не існує, або майже не існує: їх ще треба ідеологічно виховувати з наочних кадрів митців, що залишилися з до—Жовтневого

минулого, добирають і підбирають—цілий процес, що потребує часу й великої, витриманої роботи.

Передреволюційне минуле українського мистецтва й української мистецької школи аж ніяк не утворювало сприятливої бази для розв'язання проблем будівництва нового мистецького ВИШ'у, для підбору кваліфікованих мистецьких сил, зокрема.

Перший поклик будівників Академії Мистецтва складався з найцінніших та ініціативніших мистецьких сил, яких сумні умови дореволюційного національного пригнічення тільки могли нам донести й зберегти. Серед них знаходимо братів Кричевських В. Г. та Хв. Г., Бойчука М. Л., Мурашка О. О., Нарбута Г. І., Бурачека М. Г., Жука М. Й. й Маневича А. Більшість з них виховалась по-за межами України й лише революція утворила умови для їх повороту й скупчення у Києві. Серед них знаходимо зокрема таких першорядних, європейського масштабу майстрів, як небіжчик Нарбут. Проте, цього видатного активу українського мистецтва вистачало лише для первісного невеликого обсягу праці нерозвиненої ще і не поширеної Академії з її невеликим складом відділів і невеликою кількістю студентства.

Серед перших викладачів і фундаторів Архітектурного Інституту таких видатних сил, як в Академії, не було. Тут знаходимо арх. Рикова, Германовича, Дяченка, худ. Красіцького та Козіка.

За часи великих злиднів, що обступили обидва Інститути з 1917 по 1921 р. перший поклик професури зазнав тяжких втрат: в 1919 р. від руки бандитів загинув Мурашко, в 1920 р. помер Нарбут, виїхав за кордон Маневич, виїхали з Києва й вибули зі складу професури Бурачек та Жук. Значні зміни пройшли також і на Архітектурному Інституті. З повільним відродженням обох Інститутів до складу професури притягаються нові сили: В. Г. Меллер, Л. Ю. Крамаренко, А. І. Таран, Є. О. Сагайдачний, С. О. Налепінська-Бойчук, А. М. Богомазів, А. Х. Середа, П. Ф. Альошин, С. М. Колотов, О. М. Вербицький, Даміловський та инш.

З 1924 р., коли об'єднаний Художній Інститут приступив до реалізації й розгортання на-

міченого вище плану свого будівництва, він зустрівся з фактом недостачі, а з багатьох фахівців цілковитої відсутності на Україні потрібних фахових сил, зокрема по суто-виробничих факультетах і відділах, як поліграфічний факультет, тощо.

Все, що було цінного й вільного з місцевих сил було втягнуто, і резерви вичерпано майже цілком. Україна не така багата своїми художниками, архітектами, графіками і т. ин., щоб залишилось невикористаним все, що варто уваги й здійсно творити нову культуру й нову школу. Найбільші і найцінніші сили України вже раніш були в складі професури Інституту їх імена відомі. Проте, коли нова проблема будівництва великого українського мистецького ВИШ'у, повстала в увесь зріст, коли цей ВИШ треба було підняти на рівень справжнього ВИШ'у, а не провінційного „художественного училища“, коли поруч з цим повставала задача будування виробничих факультетів і т. и.,—то природньо, своїх власних місцевих українських сил на це не вистачило.

Для піднесення української мистецької культури насамперед потрібне піднесення й розвиток мистецької культури й техніки взагалі—бо лише на основі досягнень формально-художнього й технічного рівня сучасної архітектури, малярства, графіки, і т. и., можна говорити про справжнє будівництво національної української (плюс радянської) культури, а не на основі закорузливих провінційних понять про мистецтво й культуру, що панували та й панують досі у нас. Так стоїть завдання: руками „варягів“, але будувати формально-технічну базу для розвитку української мистецької радянської культури. Це доба виучки, через яку не перескочити в образотворчому мистецтві, де таке велике місце має формальна техніка і технічні знання, більше незрівняно хоча б, напр. за літературу. Для нетерплячих людей, що відразу хотіли б мати готові українські мистецькі форми, або хворобливо шукають скрізь зовнішніх ознак в мистецтві й задовольняються примітивним етнографізмом, це здається хибним і шкідливим, проте об'єктивно іншого шляху немає. Складні й нелегкі шляхи будівництва й української мистецької школи й цілого

українського радянського мистецтва мають свої протиріччя й діалектику, за які часто чіпляються й короткозорі назадники й свідомі політичні реакціонери.

В наслідок персональних запрошень і двох всесоюзних конкурсів 1925 р. і 1926 р. до роботи в Художньому Інституті притягнуто чимало нових так місцевих, як і, зокрема, російських мистецьких сил, серед яких варто відзначити з місцевих митців і архітектів художника - текстильника Колоса С. Г., скульптора Кратка Б. М., художників малярів Козіка М. Я., Красіцького Ф. С., Бернштейна М. Д., Черкаського А. М., Елеву К., відомого поліграфіка Кульженка В. С. і архітектів Троценка, Шехоніна, і т. и. З закордону маємо молодого й талановитого графіка Касіяна В. І., скульптора Северу; з Росії - графіків Плещинського І. М., Усачова А. І., Юнга В. Г., малярів — Пальмова В. Н., Федорченка К. Д., Чуп'ятова Л. Т., Голуб'ятникова П. К., скульпторів—Гельмана М. І., та Шерлаїмова П. П. архітектів Сакуліна Б. В. та Зейберліха Г. О., художників театру Татліна В. Є. та Тряскіна М. А. Багато притягнуто наукових сил до викладання теоретичних дисциплін. Процес насичення Інституту достатньо кількісно й якісно кваліфікованим педагогічним персоналом ще не закінчено.

Київський Художній Інститут посідає окреме місце серед існуючих мистецько-образотворчих ВИШ'ів Радянської Спілки. За короткий час свого існування він підніс свою роботу на рівень двох значно старших віком і досвідом мистецьких вищих шкіл—московського ВХУТЕІН'у та Ленінградської Академії Мистецтва, займаючи своє почесне місце серед них, як третя в Радянській Спілці величина.

В розумінні сміливого новаторства, виробничої орієнтації, організаційного будівництва та шукання нових методів роботи, у нашого Інституту більш спільного з ВХУТЕІН'ом, аніж з Ленінградською Академією, що в значній мірі повернулася на старі академічні рейки.

Реальні наслідки роботи Інституту виявляються природньо, в випусках, що показують якість всієї виховавчої роботи ВИШ'у.



Навчально-показковий музей.

Ненормальні умови праці кол. Академії та Архітектурного Інституту, роки животіння й замирання затримали випуски дипломантів; вони, по суті, починаються лише з 1925 р. з повільного розвантаження Інституту від старої генерації студентства, що проходила ще навчання за старих навчальних планів. Так було випущено в 1925 р. за планом Інституту Пластичних Мистецтв 4-х художників малярів та 1 художника-кераміка.

В тому ж 1925 р. випущено першого архітекта Я. А. Штейнберга, який успішно виступав зі своєю дипломовою працею на всесоюзному конкурсі на будинок Держпромисловости в Харкові, де зайняв четверте місце, поруч з видатнішими архітектами Рад. Спілки. Він же

тепер на будівництві цього будунку-велетня виконує відповідальну роботу, одночасно викладаючи архітектурне проектування в Художн. Технікумі в Харкові.

Раніше Академія встигла виховати і випустити у життя низку молодих майстрів, що вже виявили себе в різних ділянках образотворчого мистецтва й культури: з Академії вийшли такі художники й видатні організатори нової школи, як Седляр В. та Павленко О., що з ними зв'язано будівництво Межигір. Художн.-Керам. Технікуму; з Академії вийшли Колос С. та Сагайдачний Є., що нині викладають в Художньому Інституті, Падалка І.—викладає в Харк. Художн. Технікумі; відомі графіки Кірнарський та Хижинський, що працюють в Ленінграді, Р. Лісовський за кордоном. Сюди ж, почасти належать молоді майстри театру—„мелерівці“, що працюють в „Березілі“ (Шкляїв, Симашкевич), К. Елева, що оформлював вистави театру „Михайличенківців“, а нині викладає в Київськ. Художн. Профшколі та К.Х.І., В. В. Кричевський, С. Янушівський та инш.

По Архітектурному факультету в 1926 р. випущено трьох архітектів і в 1927 р. 5 архітектів, серед яких звернули на себе увагу фахівців, громадянства й преси Лемиш і Татаренко, що їм Кваліфікаційна Комісія ухвалила закордонні відрядження. В тому ж 1927 р. по весні випущено 11 художників малярів, 1 художника театру і 1 графіка. Серед них чотирьом ухвалено закордонні відрядження, як видатним і молодим майстрам: Шавикіну, Шехтману, Стеценкові та Сиротенкові. Прилюдна виставка дипломових праць привернула до себе загальну увагу викінченістю й зрілістю робіт. В кінці січня ц. р. обороняли дипломові праці ще 6 художників малярства, 1 художник оздобу будинків, 2 скульптори; 2 художникам малярства й 1 скульптору ухвалено закордонні подорожі. Весняний 1928 року випуск дав компактну й сильну групу архітектів, 3 художників театру та 1 художника внутрішнього оформлення будинку. З цього випуску 4 архітектам та художникові театру (жінці) Кваліфікаційна Комісія ухвалила закордонні подорожі. Ці випуски збагатять наше мистецьке життя свіжими й кваліфікованими силами.

Досягнення Інституту міряються, проте, не тільки випусками, але й безпосереднім впливом його на мистецьке життя та участю його кваліфікованих сил і молоді в цьому житті. Низк всесоюзних та українських архітектурних конкурсів останніх чотирьох літ, в яких брали участь професори й студенти Інституту, дали низку перемог і успіхів. Зокрема, напр., можна вказати на останній конкурс на Будинок Уряду в Харкові, що на ньому третю премію одержали Харківськ. арх. Кравець зі студ. К.Х.І. Мілінісом, п'яту премію професор Альшин зі студентами Юрченком та Заболотним. Низку художніх і архітектурних виставок останніх років заповнено роботами професорів і студентів, які завоювали вже собі ім'я в художньому світі.

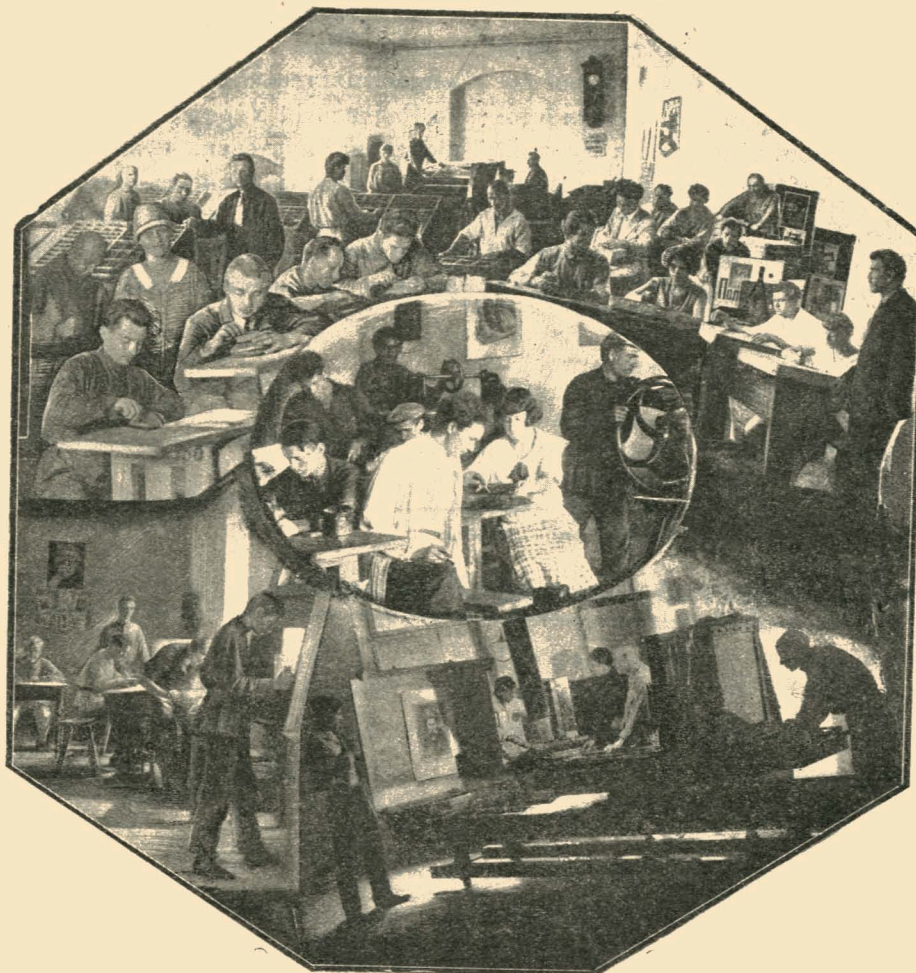
На всесоюзній поліграфічній виставці та виставці народів СРСР, в Москві 1927 р., молодий полігр. фак. одержав похвального листа.

Варто ще відзначити, як визначне позитивне досягнення Інституту, роботу його молоді в робітничих клубах Донбасу під час і в порядку літньої практики. Протягом чотирьох літ вже переводиться таким порядком мало ще вивчена й оцінена нова форма культурної мистецької роботи молоді серед робітничих мас. Наслідком цієї роботи, між иншим, була на святі 10-річчя Жовтня перша округова виставка самодіяльної клубної роботи образотворчого мистецтва в Артемівському під керівництвом студ. Короля.

Незважаючи на досить ще трудні матеріальні умови свого існування, зокрема, що до приміщення, та устаткування виробничих майстерень і навч.—допоміжних установ (кабінетів, лабораторій, бібліотеки),— Художній Інститут велетенськими кроками йде вперед у виконанні своїх великих і відповідальних завдань. Наприкінці 1927 р. бельгійська вчена С. Корбіо, що відвідала Художній Інститут, була здивована тим, що побачила в ньому: „це ж цілий університет“ висловила вона своє здивовання, засноване на звичайному порівнянні зі старим типом дрібних закордонних „Академій“. Справді, Художній Інститут являє з себе дужий складний комбінат ріжнومانітних художніх фахів і ухилів, так би мовити, Політехнікум Мистецтва, об'єднаних спільною метою, планом і методом.

Зростання й розвиток Художнього Інституту позначається й на складі студентства: з 324 студентів, що їх мав об'єднаний Інститут 1924 р., на січень 1929 р. маємо 846 студенти, поділених між п'ятьма факультетами: найбільший кіль-

року кращає, дарма що немає робфаку: робітників є 22,7%, селян—20%, разом—42,7%; решта трудова інтелігенція й службовці (дрібна технічна інтелігенція). Що до національного складу студентства, то українці становлять 71%. Дуже



Поліграфічний факультет.

Відділ високого друку (на горі з ліва), відділ рівного друку (на горі з права), відділ глибокого друку (по середині), і відділ фото-механіки (в низу з ліва й права).

кістю студентів факультет Архітектурний; за ним йде Малярський, далі Педагогічний, Поліграфічний і Скульптурний.

Підвищені що року вимоги для вступу дають контингент студентства, досить підготовленого до курсу ВИШ'івського навчання, не нижче за будь-який індустріальний чи педагогічний ВИШ. Соціальний склад студентства, що

мало серед студентів комуністів: ледве 3,5%, більше комсомольців—16,4%.

Переважна більшість студентства (не менше, як 80%)—члени профспілок. Все організоване студентство поділене на фахи, відповідно до чотирьох спілок: Будівельники, Робмис, Друкарі та Робос.

До негативних явищ студентського життя

ВИШ'у треба зарахувати надзвичайно тяжкі матеріальні обставини й малу кількість стипендій, що задовольняють тільки 19,5% студентської маси.

Художній Інститут росте буйно й швидко, як перша на Україні вища мистецька школа, що ставить проблеми вищої мистецької освіти на всю її глибину й широчінь, що стоїть на рівні сучасних досягнень мистецтва й художньої педагогіки, що починає з чест'ю реалізувати історичні завдання мистецької культури на Україні. Міцний педагогічний колектив, що добирається й гартується в боях за нову школу; здорова й талановита молодь, що бере активну участь разом із професурою в будівництві школи й

розв'язанні мистецько-культурних проблем сучасності — є запорукою дальшого розвитку й розквіту всеукраїнського осередку образотворчої культури Художнього Інституту.

Великі труднощі треба ще перемогти, величезна творча робота стоїть ще на черзі, проте головні труднощі будівництва вже залишаються позаду. Рад. Україна може пишатись своєю вищою мистецькою школою, з'окрема лише тут, на Радянській Україні твориться справжня національна мистецька культура, на яку з заздністю можуть дивитись з поневоленої України закордонної. На черзі дня питання про перетворення Художнього Інституту в Академію Мистецтва. Це вже буде нова Радянська Академія.

Матеріяли—відомости про К.Х.І.

(до статті т. Врони).

Склад Правління Київського Художнього Інституту на 1-ше жовтня 1928 р.

Ч. Ч.	ПРИЗВИЩЕ, ІМ'Я ТА ПО БАТЬКОВІ	П о с а д а	З якого часу в Інституті	У В А Г А
1	Врона Іван Іванович	Ректор Інституту, Голова Правління.	1/II 1924 р.	
2	Князівський Петро Михайлович	Проректор Інстит., Член Правління.	15/II 1924 р.	
3	Волянський Іван Тихонович	Декан Худож.-Пед., й Поліграф. фак., Член Правління.	15/II 1920 р.	
4	Зейберліх Герман Олександрович	Декан Архіт. ф-ку, Член Правління.	1/IX 1926 р.	
5	Кричевський Федір Григорович	Декан Маляр. ф-ку, Член Правління.	5/XII 1917 р.	
6	Кратко Бернард Михайлович	Декан Скульп. ф-ку Член Правління.	1/IV 1925 р.	
7	Шевченко Михайло Григорович	Представ. В. Б. студентів, Чл. Правл.		

Склад Факультет. Комісії Київського Художнього Інституту на 1 жовтня 1928 р.

Ч. Ч.	Факультет	Голова Комісії	Секретар Комісії	Ч л е н и К о м і с і ї
1	Фак. Комісія Архітектурного факультету	Зейберліх Г. О.	Соколов Ю. Д.	Проф.: Альошин П. Ф. Жарський О. В. Даміловський М. О. Риков В. М. Студ.: Черниш, Сапригіна
2	Фак. Комісія Малярського факультету	Кричевський Ф. Г.	Крамаренко Л. Ю.	Проф.: Таран А. І. Бернштейн М. Д. Сагайдачний Є. Я. Студ.: Раєвський С. Московченко Заскалько
3	Фак. Комісія Художньо-Педаг. факультету	Волянський І. Т.	Карпів І. В.	Проф.: Голуб'ятників П. К. Цейтлін І. Я. Гілярів С. О. Студ.: Андріїв, Гіршович, Бойко
4	Фак. Комісія Поліграфічного факультету	Волянський І. Т.	Касіян В. І.	Проф.: Бойчук С. О. Дмитріїв О. Й. Лоханько Ф. П. Юнг В. Г.
5	Фак. Комісія Художньо-Пром. факультету	Кратко Б. М.	Колос С. Г.	Студ. Кулага, Орлик Проф. Севера І. В. Янушівський С. К. Студ.: Бульдін, Ілляшенко, Косахівський

**Склад Предметових Комісій Київського Художнього Інституту.
На 1 Жовтня 1928 року.**

Ч. Ч.	НАЗВА КОМІСІЇ	Голова Комісії	Секрет. Комісії	ЧЛЕНИ КОМІСІЇ
1	Архітектурно—Художня П. К.	Альошин П. Ф.	Сапригіна	Проф.: Зейберліх Г. О., Вербицький О. М., Риков В. М., Шехонін М. О., Сакулін Б. В., Козік М. Я., Черкаський А. М., Моргилевський І. В., Маринченко О. М., Заболотний В. Г., Юрченко П. Г., Драгоманів С. М. Студ.: Шпара, Амосов, Усов, Анікін; Поліщук, Могилай, Титаренко.
2	Архітект.—Технічна П. К.	Жарський О. В.	Черниш П.	Проф.: Столяров М. О., Терпугов М. В., Сухомел Ю. И., Зейберліх Г. О., Горбунов Б. М., Лоташівський М. М., Окулов П. В., Енгель К. Ю., Даміловський М. О., Моргилевський І. В., Моцок В. П., Соколов Ю. Д., Хаустов П. П.
3	Малярська фахова П. К.	Таран А. І.	Раєвський С.	Студ.: Любченко, Білкін, Листюра, Агап'єв, Козін; Каток, Гусак. Проф.: Кричевський Ф. Г., Козік М. Я., Бойчук М. А., Крамаренко А. Ю., Бернштейн М. Д., Пальмів В. Н., Федорченко К. Д.
4	Текстильна фахова П. К.	Колос С. Г.	Ілляшенко	Студ.: Петраш; Бендик, Павлів О. Проф.: Лоханько Ф. П., Рокицький М. А., Хургин М. А., Виноградів В. І., інстр.: Захарченко Б., Жук Б. К.
5	П. К. Формально—техніч. дисциплін	Сагайдачний Б. Я.	Заскалько	Студ.: Бунціс. Медко. Проф.: Козік М. Я., Красіцький Ф. С., Черкаський А. М., Юнг В. Г., Голуб'ятників П. К., Федорченко К. Д., Тряскін М. А., Гельман М. І., Севера І. В. Студ.: Павлів, Тукалевський, Миронов, Сидорів, Шульга.

6	Поліграфічна фахова П. К.	Налешінська-Бойчук С. О.	Орлик	Проф.: Касіян В. І., Комаров Г. Х., Кульженко В. С., Максимів О. Г., Сакалов І. М., Пашинський Л. М., Усачов О. І., Юнг В. Г., Студ.: Єніна, Баранівський, Воеца, Завістовський.
7	Соцвхківсько-Продфосівська П. К.	Голуб'ятників П. К.	Бойко	Проф.: Пальмів В. Н., Козік М. Я., Маринченко О. І., Турова К. І., Скворода — Зачиняїв О. І., Карпів І. В., Музиченко О. Ф. Студ.: Богомазів, Різників, Кононенко.
8	Музейна П. К.	Гілярів С. О.	Андріїв	Проф.: Онищук О. І., Богомазів О. К., Макаренко М. О., Дахнович О. С., Волянський І. Т., Базилевич В. Т., Полонська Н. Д. Студ.: Єгорова.
9	Скульптурна фахова П. К.	Севера І. В.	Бульдін	Проф.: Зейберліх Г. О., Риков В. М., Гельман М. І., Кратко Б. М., Скворода — Зачиняїв О. І., Панасюк М. Д. Студ.: Гаврилюк, П'ясецький, Василевич, Пивоварів.
10	Деревообробна П. К.	Сагайдачний Є. Я.	Косахівський	Проф.: Кучугуренко П. В., Смик О. М., інстр.: Клименко С. Ф. Студ.: Асоцький.
11	П. К. Соціально-Економічн. дисципл.	Цейтлін І. Я.	Гіршович	Проф.: Лозовик Г. Ю., Касій В. І., Гофман Ф. А., Заклинський Р. Р., Дахнович А. С., Моргилевський І. В., Макаренко М. О., Гаєвський С. П., Перлін Є. І., Волянський І. Т., Камінський В. А., Якобі, Кічура М. О., Толстая Н. Є. Студ.: Вікторжевська, Гулак, Нестеренко В., Бульдін, Бодех, Малига.
12	П. К. Технічно - допоміжних дисциплін	Лоханько Ф. П.	Кулага	Проф.: Соколов Ю. Д., Дмитріїв О. Й., Грабовський С. Я., Виноградів В. І., Куликівський П. Г., Столярів М. О., Кучугуренко Н. В., Маринченко О. І., Лоханько В. Ю., Моргилевський І., В. Лисенко Ф. О., Оскерко О. П., Озеров М. М. Студ.: Безземельний, Скок, Строкун, Гудименко.

С П И С О К

організацій К.Х.І., що безпосередньо зв'язані з Правлінням:

1. Місцевком.
2. Осередок КП (б) У.
3. Осередок ЛКСМУ.
4. Виконбюро Пролетстуд.
5. Комісія. Студсправ.
6. Комісія Українізації.
7. НОП—Комісія й НОП—кабінет.
8. Господарча Комісія.
9. Бібліотечна Рада й Бібліотека.
10. Комісія Практики й Стажу.
11. ВДВП й Військовий Кабінет.

С П И С О К

учбових установ, що пряцюють при К.Х.І.

1. Вечірні Підготовчі Курси (як самостійна установа мережі Окр. Профосу—кількість учнів на 1/X 1928 року—78.
2. Курси для Самоуків—робітників (під керівництвом К.Х.І. й ОРПС)—кількість учнів—120.
3. Дитяча Студія (при Соцвих-Профосівським Відділі Педагогічного факультету)—кількість дітей—36.

Науково-навчальні організації.

1. Науково-дослідча Катедра Мистецтвознавства.
2. Семінар підвищеного типу.
3. Наукові гуртки: архітектурний—55 членів і поліграфічний 45 членів.

Організації Радянської Громадскости К. Х. І.

ТСО Авіахем	270	членів
МОДР	300	„
Д. Д.	46	„
Геть неписменісь	190	„
ТДРК	83	„
Правління Клубу	3	„

Г у р т к и:

Фізкультури	30	„
Клубний	22	„
Співочий	12	„
Кобзарів	7	„

Крім того:

Шахматний гурток	44	„
Драматичний гурток	20	„
Літературний гурток	25	„
Радіо-гурток	30	„

Відомість про рух педперсоналу Київського Художнього Інституту на 1-ше жовтня 1928 р.

1923/24 н. р.	1924/25 н. р.	1925/26 н. р.	1926/27 н. р.	1927/28 н. р.	1928/29 н. р.
58	58	72	79	93	103

Список педперсоналу Київського Художнього Інституту на 1-ше жовтня 1928 р.

Черг. № №	ПРИЗВИЩЕ, ІМ'Я ТА ПО БАТЬКОВІ	ПОСАДА	Дисципліни, що їх викладає	З якого часу пра- цює в Інституті
1	Альошин Павло Федотович	Шт. проф. I гр.	Проектування культ. адмініст. і громад. будинків	1923
2	Базилевич Василь Митрофанович	Нешт. проф. II гр.	Нумізматика, фразістика, геральдика й дипломатика	1928
3	Бернштейн Михайло Давидович	Шт. проф. II гр.	Рисунок, малярство	1925
4	Богомазів Олександр Костьєвич	Шт. викл. I гр.	Рисунок, малярство	1922
5	Білоусов Іван Адамович	Нешт. викл.	Артил. і стр. справа	1927
6	Бойчук Михайло Львович	Шт. проф. I гр.	Темпера, рисунок, (монумент. малярство)	1917
7	Бойчук Софія Олександровна	Шт. викл. I гр.	Дереворит, цинкогр. рисунок, лабор. книги	1922
8	Вербицький Олександр Матвійович	Шт. проф. I гр.	Проектування фабр.-зав. будинк. і буд. апарату зв'язку	1925
9	Виноградів Волод. Олександрович	Нешт. викл. I гр.	Механ., ткацтво, механ. технол. волокнуватих матеріалів	1927
10	Волянський Іван Тихонович	Нешт. викл. I гр.	Укр. мова, епіграфіка	1921
11	Гаєвський Григорій Парфенович	Нешт. проф. II гр.	Евол. театр. форм	1924
12	Гельман Макс Ісаєвич	Нешт. викл. I гр.	Обсяг, скульптура	1926
13	Гілярів Сергій Олексійович	Шт. викл. I гр.	Історія мистецтва, Мист. сходу, мист. середн. і відродження	1924
14	Голуб'ятників Павло Костьович	Шт. викл. I гр.	Колір, рисунок, малярство	1925
15	Горбунов Борис Миколаєвич	Нешт. викл. I гр.	Статика споруджень	1926
16	Гофман Фридрих Аронович	Нешт. викл. I гр.	Істор. матеріалізм	1927
17	Грабовський Сидор Якимович	Нешт. викл. II гр.	Нарисна геометрія	1826
18	Граужис Іван Іванович	Нешт. викл.	Тактика	1926
19	Даміловський Микола Олександрович	Нешт. проф. I гр.	Буд. роботи част. будинків	1926
20	Дахнович Андрій Степанович	Нешт. проф. II гр.	Заг. історія мистецтва, мист. 17 і 18 ст.	1927
21	Дмитрієв Олексій Йосипович	Нешт. викл. I гр.	Фізика, фотогр. оптика й фотограм.	1925
22	Драгоманів Світозар Михайлович	Нешт. проф. II гр.	Економіка осель	1922
23	Єлева Кость Миколаєвич	Нешт. викл. I гр.	Фахове малювання, колір ф.-т.	1928
24	Енгель Курт Юльєвич	Нешт. проф. II гр.	Опал та провітрювання	1923
25	Євдокимов Яков Константинович	Нешт. викл.	Кулеметна справа	1928
26	Жарський Олександр Васильович	В. об. шт. пр. II гр.	Статика спорудж., залізо-бетон, опір матеріалів	1925

Черг. № №	ПРИЗВИЩЕ ІМ'Я ТА ПО БАТЬКОВІ	ПОСАДА	Дисципліни, що їх викладає	З якого часу пра- цює в Інституті
27	Жук Борис Касьянович	Нешт. викл. I гр.	Істор. текст. фаху з практичними вправами	1928
28	Заркевич Микола Федорович	Нешт. викл.	Військово-санітарна справа	1928
29	Заболотний Володимир Гнатович	Нешт. викл. II гр.	Аналіза арх. форм	1927
30	Зейберліх Герман Олександрович	Шт. проф. I гр.	Сіль.-госп. та вогнетр. будів- ництво, дерев. констр., ос- новні дані та норми проект., проектув. житлов. будинків	1926
31	Заклинський Ростислав Романович	Нешт. проф. I гр.	Істор. матеріалізм	1926
32	Камінський В'ячеслав Арсенович	Нешт. проф. I гр.	Укр. письмен.	1922
33	Карпів Іван Васильович	Нешт. викл. I гр.	НОП у педагогіці, пед. виміри, Керув. НОП	1926
34	Касій Василь Іванович	Нешт. викл. I гр.	Іст. клас. боротьби	1927
35	Касіян Василь Ілліч	Шт. викл. I гр.	Літографія, мідерит, лабораторія книги	1926
36	Кічура Мелентій Омелянович	Нешт. викл. I гр.	Німецька мова	1925
37	Казаків Володимир Гаврилович	Нешт. викл.	Адміністрація, військ.-хем. спра- ва, служба зв'язку, артил.	1928
38	Козік Михайло Якимович	Шт. викл. I гр.	Фах. малюв., фах. рисунок, ма- лярство, рисунок ф.-т., колір ф.-т., клеєве малярство, впра- ви за техн. мал. матер.	1925
39	Колос Сергій Григорович	Шт. викл. I гр.	Текст. композ. килимарство, бу- дова й аналіза тканини	1925
40	Комаров Георгій Харитонович	Нешт. викл. I гр.	Складання (полігр. фа-к.)	1927
41	Крамаренко Лев Юрович	Шт. проф. II гр.	Темпера, рисунок	1920
42	Красіцький Фотій Степанович	Нешт. проф. II гр.	Рисунок ф.-т., колір ф.-т.	1927
43	Кратко Бернард Михайлович	Шт. проф. I гр.	Скульпт. в матеріалі, Скульпт. в глині, фаховий рисунок, арх.-скульпт. проектув.	1925
44	Кричевський Василь Григорович	Шт. проф. I гр.	Проекткування внутріш. оформ- лення будинків	1921
45	Кричевський Федір Григорович	Шт. проф. I гр.	Рисунок, малярство	1917
46	Куликівський Павло Григорович	Нешт. проф. I гр.	Опір матер., нарисна геометрія, основи техн. механіки, ма- шинознавство та силові уст.	1926
47	Кульженко Василь Степанович	Шт. проф. II гр.	Фотогравюра й фотолітографія, лабор. книги, історія полі- графії	1924
48	Кучугуренко Петро Васильович	Нешт. проф. II гр.	Технологія дерева	1927
49	Лисенко Федір Остапович	Нешт. проф. I гр.	Геологія й мінералогія	1927

Черг. № №	ПРИЗВИЩЕ, ІМ'Я ТА ПО БАТЬКОВІ	ПОСАДА	Дисципліни, що їх викладає	З якого часу пра- цює в Інституті
50	Лозовик Григорій Натанович	Нешт. проф. II гр.	Іст. клас. боротьби	1922
51	Лоташівський Микола Миколович	Нешт. проф. II гр.	Водопостачання, каналізування	1923
52	Лоханько Федір Пилипович	Шт. проф. II гр.	Фарбування, хемія, хем. технол. волокн. матер., хем. технол., хемія фарб,	1924
53	Лоханько Варвара Юхимовна	Нешт. викл. I гр.	Хем. технологія маляр. матер. хем. худ.-пед. матер.	1927
54	Макаров Євген Григорович	Нешт. проф. II гр.	Іст. і техніка фото-кіно	1927
55	Макаренко Микола Омелянович	Нешт. проф. I гр.	Іст. укр. мистецтва	1927
56	Максимів Олексій Герасимович	Нешт. викл. I гр.	Літогр. друк маш. переб. справа	1927
57	Маринченко Олександр Іванович	Нешт. викл. I гр.	Аналіз арх. форм, обміри, кресл.	1926
58	Моргилевський Іполіт Владиславович	Шт. викл. I гр.	Аналіз арх. форм, обміри, будів. матер.	1922
59	Моцок Віталій Павлович	Нешт. проф. II гр.	Будів. закон, кошториси та звіт- ність	1927
60	Музиченко Олександр Федорович	Нешт. проф. I гр.	Суч. педагог. течії, методи заг. навчання	1926
61	Озеров Микола Миколович	Нешт. викл. II гр.	Фотографія, фото-кіно лабор.	1926
62	Окулов Петро Володимирович	Нешт. проф. II гр.	Електро-техніка	1922
63	Онищук Антіп Іванович	Нешт. проф. II гр.	Техніка музейної справи, етно- графія України	1927
64	Оскерко Олександр Пилипович	Нешт. проф. I гр.	Хемія фотопроцесів	1927
65	Павленко Михайло Степанович	Нешт. викл. II гр.	Історія укр. мистецтва	1925
66	Пальмів Віктор Нікандрович	В. о. проф. II гр.	Рисунок, олія, деревообр. провкт., малярство	1927
67	Перлін Євген Ісакович	Нешт. проф. II гр.	Теорія мистецтва	1927
68	Петров Микола Олександрович	Нешт. проф. I гр.	Фото-кінолаборат. іст, фото	1924
69	Плещинський Ларіон Миколович	Шт. викл. I гр.	Офорт, цинкогр. рисунок граф. рисунок, шриффт, лаб. книги	1925
70	Полонська Наталя Дмитровна	Нешт. проф. II гр.	Заг. археол. археологія України	1927
71	Попов Павло Миколаєвич	Нешт. викл.	Історія гравюри й книги	1928
72	Риков Валеріян Микитович	Шт. проф. I гр.	Провктув. житлов. буд., техноло- гія скульпт. матеріалів	1923
73	Рокицький Микола Андрійович	Нешт. викл. II гр.	Рисунок і малювання	1927
74	Сагайдачний Євген Якович	Шт. проф. II гр.	Рисунок ф.-т., обсяг, простір	1922
75	Сакулін Борис Викторович	Шт. проф. I гр.	Будівн. насел. місць, планув. міст та осель, провктуваання	1926
76	Севера Іван Васильович	Нешт. викл. I гр.	Скульпт. в матеріалі, скульптура в глині, обсяг	1926

Черг. № №	ПРИЗВИЩЕ, ІМ'Я ТА ПО БАТЬКОВІ	ПОСАДА	Дисципліни, що їх викладає	З якого часу пра- цює в Інституті
77	Сковорода-Зачиняєв Олекс. Іванович	Нешт. проф. I гр.	Фізіологія рефлексологія, соціал. педологія, анатомія	1925
78	Смик Олександр Миколович	Нешт. викл. II гр.	Техніка креслення	1927
79	Сакалів Іван Михайлович	Нешт. викл. I гр.	Друк типограф.	1927
80	Соколов Юрій Дмитрович	Шт. викл. I гр.	Вища математика	1923
81	Столярів Микола Олександрович . .	Нешт. проф. I гр.	Теор. механіка	1918
82	Сухомел Юрій Йосипович	Нешт. проф. II гр.	Опір матеріалів	1924
83	Таран Андрій Іванович	Шт. проф. I гр.	Клейове малярство, мозаїка	1923
84	Терпугов Микола Васильович	Нешт. проф. I гр.	Опір матер. метал. констр.	1925
85	Толстая Надія Євгенівна	Нешт. викл. II гр.	Франц. мова	1926
86	Тряскін Микола Андріанович	Шт. викл. II гр.	Оформл. і проектування теа-кіно завдань, проєкт. оформл., теа-темі кіно-фільм, фото-кі- но лабор., фах. рис., простір	1925
87	Турова Катерина Івановна	Нешт. викл. I гр.	Педаг. рисунок і ліплення, худ- педаг. практикум, лаборат. практ. з педол. оспов. метод.	1926
88	Усачов Олексій Іванович	Шт. викл. I гр.	Лабор. книги, цинк. рисунок	1925
89	Федорченко Кирило Данилович . . .	Нешт. викл. I гр.	Колір. фах. рисунок	1926
90	Хаустов Павло Прокопович	Нешт. проф. I гр.	Геодезія	1923
91	Хургин Михайло Давидович	Нешт. викл. II гр.	Будова й аналіза тканини, патро- нування	1927
92	Цейтлін Ілля Якович	Нешт. проф. II гр.	Політекономія	1925
93	Черкаський Аврам Маркович	Нешт. проф. II гр.	Фах. малярство. рисунок ф.-т.	1926
94	Шехонін Микола Олексійович	Нешт. проф. I гр.	Проектув. фаб.-зав. буд.	1927
95	Юнг Володимир Григорович	Нешт. викл. I гр.	Літографія, рисунок ф.-т.	1926
96	Юрченко Петро Григорович	Нешт. викл. II гр.	Аналіз арх. форм, (практ. впр.)	1927
97	Якобі Ганна Олімпієвна	Нешт. викл. I гр.	Англ. мова	1927
98	Янушівський Сергій Кост'євич . . .	Нешт. викл. II гр.	Проектування деревообр.	1928
99	Андрієвський Іван Іванович	Інструкт. 14 розр.	Асист. при кабін. НОП	1927
100	Захарченко Євдокія Юхимівна . . .	Інструкт. 14 розр.	Інстр. практик. робіт на текст. від.	1926
101	Клименко Сава Андрійович	Інструкт. 14 розр.	Інстр. проєкт. роб. деревообр. від.	1927
102	Панасюк Мар'ян Данилович	Лаборант 14 розр.	Асистент-інстр. відлив. лабор.	1926
103	Шманай Іван Олександрович	Лаборант 14 розр.	Лаборант хем. лаборат.	1927

**Рух загальної кількості студентів Київського Художнього Інституту
з 1924—25 навчального року.**

Розподіл студентів	Кількість студентів				
	1924-25 навч. рік	1925-26 навч. рік	1926-27 навч. рік	1927-28 навч. рік	На 1/X 1928 р.
За факультетами та відділами:					
1. Архітектурний фак-тет	168	226	241	251	268
2. Малярський факультет:					
а) Малярський відділ	152	170	143	134	143
б) Теа-фото-кіно відділ	—	—	38	58	66
в) Текстильний відділ	—	11	29	35	43
3. Поліграфічний фак-тет	50	87	85	108	121
4. Скульптурний фак-тет:					
а) Скульптурний відділ	10	31	29	37	38
б) Деревособробний відділ	—	—	19	15	27
5. Художньо-педагогічний фак-тет:					
а) Соцвих.—Профосівський відділ	—	48	93	108	101
б) Клубно-Політосвітній відділ	—	—	—	—	27
в) Музейний відділ	—	—	—	—	12
РАЗОМ	380	563	677	747	846
За статтю:					
а) чоловіків	302	453	500	577	636
б) жінок	78	110	177	179	210
За національністю:					
а) українців	237	358	277	542	573
б) росіян	59	78	80	113	123
в) євреїв	69	103	97	84	119
г) інші	15	24	23	17	34
За партійністю:					
а) членів та кандид. К. П. (б) У.	6	11	12	23	30
б) член. і кандид. ЛКСМУ	13	53	90	102	139
в) позапартійні	361	499	575	631	677
За соціальним станом:					
а) робітники	44	94	139	186	192
б) селяни	56	95	147	173	167
в) труд інтелігенція	—	—	106	130	195
г) службовці	378	374	275	253	293
д) кустарі	2	—	10	14	25
е) інші	—	—	—	4	4

Прийом до Київського Художнього Інституту по роках.

Навчальні роки	Кількість прийнятих	Соціяльний стан					Національність				Партійність		
		Робітн.	Селян	Служб.	Трудов. інтеліг.	Кустар.	Україн.	Росіян	Бореїв	Інших	Членів та кандид. КП(б)У	Членів та кандид. АКСМУ	Позапарт.
1924-25	69	44 (23)	20 (29,2)	33 (48)	—	—	29 (42,2)	21 (30,4)	16 (23,2)	3 (4,3)	3 (4,3)	11 (16)	55 (78,7)
1925-26	189	45 (23,9)	34 (20,8)	103 (54,7)	1 (0,5)	—	122 (64,7)	27 (14,4)	13 (5,4)	24 (15,4)	9 (4,8)	20 (10,8)	160 (84,4)
1926-27	210	44 (21)	36 (17,1)	90 (43)	24 (11,7)	16 (7,5)	151 (71,8)	22 (10,5)	28 (13,8)	9 (4,4)	6 (2,8)	42 (20,0)	162 (77,2)
1927-28	172	48 (27,8)	30 (17,3)	56 (32,5)	34 (19,9)	4 (2,4)	102 (59,3)	41 (24)	22 (12,7)	7 (4)	6 (3,5)	30 (17,8)	136 (79,1)
1928-29	155	54 (34,8)	33 (21,3)	40 (25,8)	23 (15)	5 (3,2)	94 (60,6)	33 (21,3)	21 (13,5)	7 (4,2)	9 (5,8)	43 (27)	103 (67,2)

Увага: цифри в скобках позначають %.

Склад організованого студентства на 1 жовтня 1928 р.

Виконбюро Пролетстуда	5	членів	2	канд.
Профкоми: Будівельників	5	„	2	„
Друкарів	3	„	2	„
Робмис	5	„	2	„
Робос	5	„	2	„
ВСЬОГО	23	членів	10	канд.

Розподіл студентів по Профспілках.

Профкоми	Всього об'єднує ст.	З них членів спілки
Будівельників	268	225
Робмис	317	143
Друкарів	121	67
Робос	140	98
ВСЬОГО	846	533

**Список осіб, що скінчили Київський Художній Інститут
на 1 жовтня 1928 року.**

Черг. №№	Факультет	ПРИЗВИЩЕ ТА ІНІЦІАЛИ	Рік захисту диплому	Фах і кваліфікація	Національність	Стать	Партійн.	Соц. стан	УВАГИ
1	Арх.	Штейнберг Я. А.	1925	Архіт.-художн.	Єврей.	Чол.	Позап.	Службов.	
2	Мал.	Іванченко П. С.	1925	Художн. в декор. оформ. керам. річей.	Укр.	"	"	"	
3	Арх.	Мокієнко П. С.	1926	Архітект.	"	"	"	Селян.	
4	"	Муковоз С. Я.	"	Архіт.-художн.	"	"	"	Службов.	
5	"	Недведцький В. П.	"	Архіт.-художн.	"	"	"	Трудінтел.	
6	Мал.	Кисіль І. Г.	"	Художн.-фахів. в оздобі буд.	"	"	"	Селян.	Випущено в 1925 р.
7	"	Кричевський В. В.	"	Художн.-фахів. в оздобі буд.	"	"	"	Службов.	"
8	"	Ржечицька-Кричевська О. Є.	"	Художн.-фахів. в оздобі буд.	"	Жін.	"	Трудінтел.	"
9	"	Решетників М. Ю.	"	Художн.-фахів. портр. й жанру.	"	Чол.	"	"	"
10	Арх.	Годованюк В. І.	1927	Арх.-художник.	"	"	"	Службов.	
11	"	Лемиш Л. С.	"	Арх.-художник.	Єврей.	"	"	"	Присуджено закорд. под.
12	"	Малоземов І. І.	"	Арх.-художник.	Укр.	"	"	"	
13	"	Татаренко С. А.	"	Арх.-художник.	"	"	"	"	"
14	"	Турнава Л. П.	"	Арх.-художник.	Рос.	Жін.	"	"	
15	Мал.	Беклемішева О.М.	"	Художник станков. мал.	"	"	"	Трудінтел.	
16	"	Жданко О. О.	"	Художник монумент. мал.	Укр.	"	"	"	
17	"	Кисіленко В. А.	"	Художник станков. мал.	Євр.	Чол.	"	(син служб.)	Глухонімий
18	"	Липківський І. В.	"	Художник монумент. мал.	Укр.	"	"	Службов.	
19	"	Лісовський О. В.	"	Художник станков. мал.	Літов.	"	"	"	
20	"	Луковський Х. Є.	"	Художник станков. мал.	Євр.	"	"	"	
21	"	Рокицький М. А.	"	Художник монумент. мал.	Укр.	"	"	Трудінтел. (Вчитель)	
22	"	Рубан О. Я.	"	Художн. графік	"	"	"	"	
23	"	Сиротенко О. І.	"	Художник станков. мал.	"	"	"	Службов.	Присуджено закорд. под.
24	"	Стеценко І. К.	"	Художник театр. мист-ва	"	"	"	Трудінтел. (Вчитель)	"
25	"	Шавикін Д. М.	"	Художник монумент. мал.	"	"	"	Службов.	"

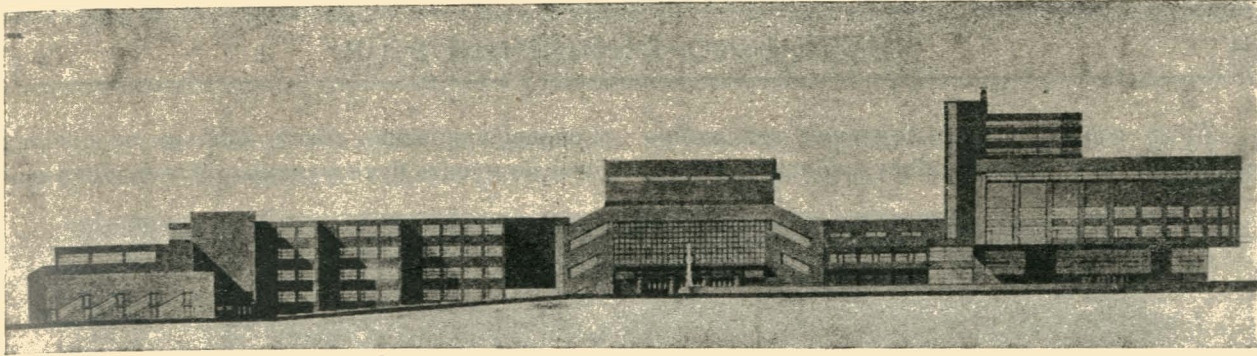
Черг. № №	Факультет	ПРИЗВИЩЕ ТА ІНІЦІАЛИ	Рік захисту диплому	Ф А Х	Національність	Стать	Партійн.	Соц. стан	УВАГИ
26	Мал.	Шехтман М. Й.	1927	Художник станк. мал-ства	Євр.	Чол.	Позап.	Трудінтел. (Вчитель)	Закордонна подорож
27	"	Штільман Г. Н.	"	Художник станк. мал-ства	"	"	"	Службов.	
28	Арх.	Волошинов Г. І.	1928	Арх.-художник.	Укр.	"	"	Службов.	Зак. под.
29	"	Горелік Л. О.	"	Арх.-художник.	Євр.	"	"	Службов.	
30	"	Заболотний Г. М.	"	Арх.-художник.	Укр.	"	"	"	Зак. под.
31	"	Малоземов М. І.	"	Арх.-художник.	"	"	"	"	
32	"	Семикин М. І.	"	Арх.-художник.	Рос.	"	"	"	
33	"	Смик О. М.	"	Арх.-художник.	Укр.	"	"	Трудінтел. (Вчитель)	Зак. под.
34	"	Солофненко М. О.	"	Арх.-художник.	"	"	"	Службов.	
35	"	Торчинський М. А.	"	Арх.-художник.	Євр.	"	"	"	
36	"	Туровський М. М.	"	Арх.-художник.	"	"	"	Службов.	
37	"	Юрченко П. Г.	"	Арх.-художник.	Укр.	"	"	Селян.	Зак. под.
38	Мал.	Бородіна К. О.	"	Художник станк. маляр.	"	Жін.	"	Трудінтел. (Вчитель)	
39	"	Єржиківський С. М.	"	Художник станк. маляр.	Білор.	Чол.	"	Службов.	Зак. под.
40	"	Курочка І. Г.	"	Художник театр. мист-ва	Укр.	"	"	Трудінтел. (Вчитель)	
41	"	Мизин О. В.	"	Художник монумент, мал.	"	"	"	"	Зак. под.
42	"	Панадіяді М. Д.	"	Художник театр. мист-ва	Рос.	"	"	Службов.	"
43	"	Саєнко О. Ф.	"	Художник в оздобі буд.	Укр.	"	"	(батько-вч.)	Глухонімиий
44	"	Товбін С. Ц.	"	Художник театр. мист-ва	Євр.	Чол.	"	Службов.	
45	"	Хижняк Г. О.	"	Художник станков. мал.	Укр.	"	"	Робітник	
46	"	Чалівенко В. З.	"	Художник станков. мал.	"	"	"	Службов.	
47	"	Янушівський С. К.	"	Художник оздоби буд.	"	"	"	Трудінтел. (Вчитель)	
48	Скул.	Панасюк М. Д.	"	Худ.-скульптор	"	"	"	Трудінтел. (Педагог)	закордонна подорож
49	"	Холодна М. П.	"	Худ.-скульптор	"	Жін.	"	Службов.	

**Список учбово-допоміжних установ Київського Художнього Інституту.
На 1 жовтня 1928 року.**

Ч. Ч.	Назва учбово - допоміжних установ	Ч. Ч.	Назва учбово - допоміжних установ
1	Кабінет будівельної механіки.	17	Майстерня формовочна й ливарня. (скульптурна)
2	Кабінет будівельних матеріалів.	18	Кабінет студробіт Скульптурн. фак-а.
3	Кабінет будівельного мистецтва.	19	Лабораторія технології матеріалів * поліграф. виробництва.
4	Кабінет урбанізму.	20	Лабораторія - майстерня літографії.
5	Кабінет студробіт Архітект. фак-ту.	21	Лабораторія-майстерня фотомеханіки
6	Геодезичний кабінет.	22	Лабораторія - майстерня метало-гра- вюри.
7	Загальна лабораторія хемії й техно- логії матеріалів.	23	Лабораторія-майстерня ксилографії.
8	Лабораторія текстильного фарбуван- ня та печатання.	24	Лабораторія книжки й шрифту.
9	Майстерня ткацтва та килимарства.	25	Музей дитячої творчости й кабінет досліджень.
10	Фото-кіно лабораторія.	26	Кабінет художньої педагогіки й реф- лексології.
11	Лабораторія хемії фото-процесів.	27	Кабінет студробіт Поліграфічного факультету.
12	Кабінет театральньо-видовищного ми- стецтва.	28	Кабінет студробіт Педагогічного факультету.
13	Кабінет студробіт Малярського ф-ту.	29	Кабінет військовізації.
14	Кабінет історії мистецтва.	30	НОП-кабінет.
15	Майстерня столярна й токарна.	31	Бібліотека та музей.
16	Типографська майстерня.		

Відомість руху бюджету Київського Художнього Інституту за 1923-24, 1924-25, 1925-26, 1926-27 і 1927-28 роки.

§ Ст.	Номенклатура витрат	Суми, що їх призначено								% зрост проти м.р.		
		1923-24 р.	1924-25 р.	% зрост проти м.р.	1925-26 р.	% зрост проти м.р.	1926-27 р.	% зрост проти м.р.	1927-28 р.			
	Зарплата											
	а) Адмін. техн. персонал	7184	15137	18	110	26532	—	75	27437	—	3	20170
	б) Педперсонал	10002	56434	92	464	81622	—	44	96720	—	18	125891
	РАЗОМ:	17187	71572	10	311	108154	—	51	124157	—	15	146061
	Канц. та госпд., витрати	1862	6785	—	264	4074	—	—	8478	—	108	7906
	Паливо	200	2400	—	1100	2906	—	21	6918	—	138	4365
	Видавництво	—	—	—	—	1600	—	—	1820	—	13	1200
	Пошт.-телегр. і телеф. витр.	—	—	—	—	—	—	—	306	—	—	200
	Дорожнє постачання	—	—	—	—	334	—	—	337	—	—	138
	Витрати на Навчальну част.	859	9820	—	1043	14837	—	51	22338	—	50	25591
	Стипендії	1745	13361	50	665	19935	—	41	26100	—	30	41258
	Капіт. ремонт. будинку	3850	8000	—	107	12000	—	50	10000	—	—	6000
	Іспитові комісії	—	636	—	—	349	—	—	394	—	—	—
	Наукові екскурсії	—	—	—	—	365	—	—	—	—	—	500
	Міццемком і культфонд	171	715	73	316	1081	—	41	1241	—	14	1461
	Соцстрах	1718	6856	50	298	10815	—	72	12416	—	15	15193
	ВСЬОГО ДЕРЖБЮДЖЕТ	27594	120146	83	405	176450	—	47	214111	—	21	249873
	СПЕЦІАЛЬНІ КОШТИ	1193	4742	42	300	5483	22	15	5580	—	1	4449
	Стипендій (кількість)	68	70	—	—	83	—	—	97	—	—	136
	Вартість майна рухом. (власне та орендоване на 1/Х	23487	62820	18	167	73990	96	17	105339	89	—	122156
	Вартість майна нерух. (будин.)	—	15079	87	—	397977	—	86	397977	—	—	397977
	Продукція підсобно-виробничих майстерень	—	2978	96	—	23555	83	690	16504	89	—	24000



Палац культури. Чоло. Дипломна робота М. Г. Юрченка. (Арх. фак.)

Іван Врона.

Назрілі питання ізо-мистецької освіти.

Інтереси дальшого нормального розвитку мистецької проф. освіти доконче потребують усунення пануючої нині стихійности й анархії в будівництві школи, особливо неприпустимої в час, коли в напрямку раціоналізації цілої шкільної справи (не самої лише мистецької освіти) та належної підготовки червоних фахівців знято й загострено справу в цілій Рад. Спілці. Завдання це що-до мистецької школи в значній мірі полегшується тим, що питання організації мистецької освіти вже досить розроблено й підготовано. Не шкодило-б використати зокрема матеріали І-ої Всеукраїнської Конференції 1926 р., яка дуже глибоко опрацювала всі важливіші питання мистецької освіти і що до принципів положень і що до цілевої спрямованости шкіл ІЗО, визначення мистецьких кваліфікацій, типів шкіл, їхньої мережі, зв'язку з виробництвом і т. ин. Багато з постанов Конференції (ІЗО секції зокрема) не втратили свого значіння й на сьогодні. Чимало їх може бути після належного перегляду переведено в житті з певними поправками, що їх підказують нові дані й дальший досвід.

З неплановістю будування ІЗО-школи пора раз назавжди покінчити: 1) сувора й чітка функціональна орієнтація школи на вивчені й визначені конкретні вимоги й завдання державно-громадського життя, господарства й культури, припасованість її до цих потреб, повинні лягти в основу всієї організації й роботи шкіл в цілому й кожної зокрема; 2) підготовка робітни-

ків певної, чітко визначеної кваліфікації (виробничої та якісної) та певної обрахованої з вимог і потреб виробництва кількості їх—друга умова нормалізації мистецько-освітнього будівництва.

Диференційоване вивчення життєвих форм та місця мистецтва в різних його розгалуженнях і видах, вивчення форм „мистецького виробництва“, обрахунок його реальних потреб і вимог в його статичі й динаміці дають цілком надійний і єдиний вихід для розрішення справи планового й здорового будування шкіл, для збудування міцної їх системи. Це дасть можливість здійснити доконче потрібне винесення індивідуально кожної шкільної одиниці на шлях роботи над конкретним цілевим завданням, неодмінно ув'язаним з життям і виробництвом.

Такий диференційований, а не узагальнений до невиразного й цілком ретроградного розуміння фаху „свободного художника“ підхід до справи дає можливість розбити усі ділянки, що їх спостерігаємо нині в формах життєвого вживання просторових мистецтв, на три великі групи:

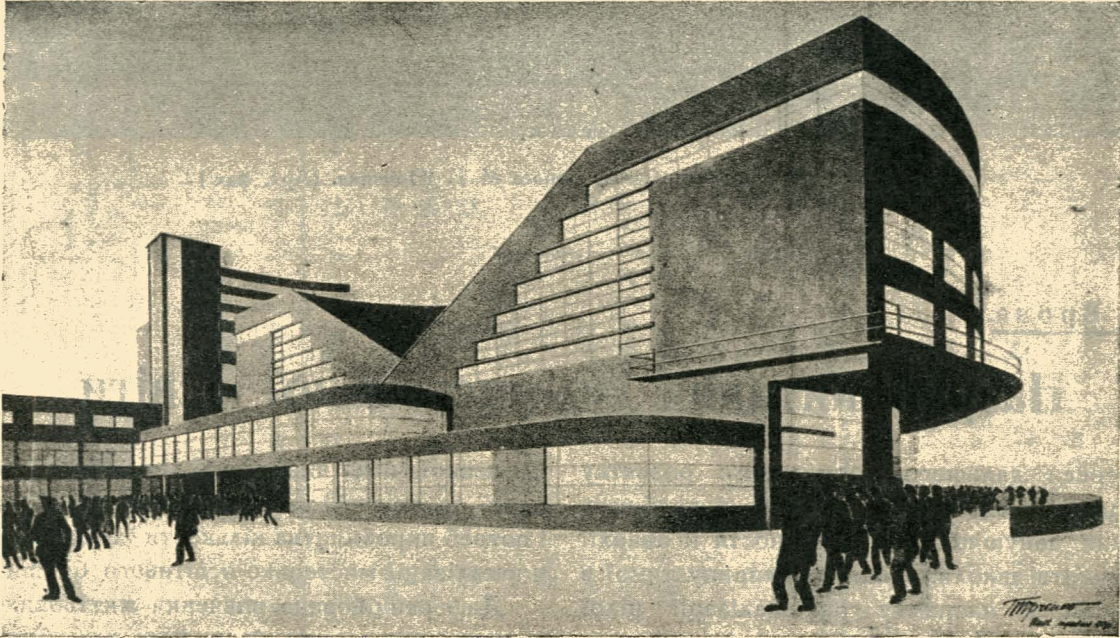
1) малярство й скульптура, як такі (суто або переважно ідеологічні форми, „чисте мистецтво“),

2) Виробничі форми (архітектура, поліграфія, кіно оформлення, фото, кераміка, текстиль і різні форми матеріального оформлення побуту),

3) Художньо-педагогічні та масово-пропагандиські (політосвітні) форми роботи (школа, клуб, гурток, музейне, екскурсійне діло й т. ин).

Лише перша група з доданням традиційно поєднаної з нею в академічну „тріяду“ архітек-

у справі виховання таких одиниць не повинно бути: це мусить бути функцією й завданням еди-



Палац культури, Перспектива—дипломна робота П. Г. Юрченка. (Арх. фак.)

тури („живопись, ваяние, зодчество“) за старою дореволюційною інерцією користується в нас достатньою увагою й культивується так у мистецькій нашій школі, як і поза нею, поруч з цілковитим занедбанням двох інших зазначених ділянок.

А тим часом справу треба скерувати нині як раз навпаки: в бік розвитку виробничих форм, педагогічних та політосвітніх, де є найбільша потреба й разом найбільша в житті й школі відсталість. Це проказує й визначає шлях школи та її організацію.

В галузі „чистого“ й суто ідеологічного мистецтва (малярство, скульптура, взяті як фах) радянська держава й радянське суспільство потребують художників високої майстерности й кваліфікації творчого порядку, але дуже обмеженої кількості: сюди мусять шляхом суворого добору йти лише видатні, високо талановиті одиниці, що будуть виявлятися й вирізнятися з широко розвинених масових форм мистецько-культурної роботи та сітки мистецьких шкіл з фаховим виробничим чи педагогічним та політосвітнім ухилом. Розпорочености сил і засобів

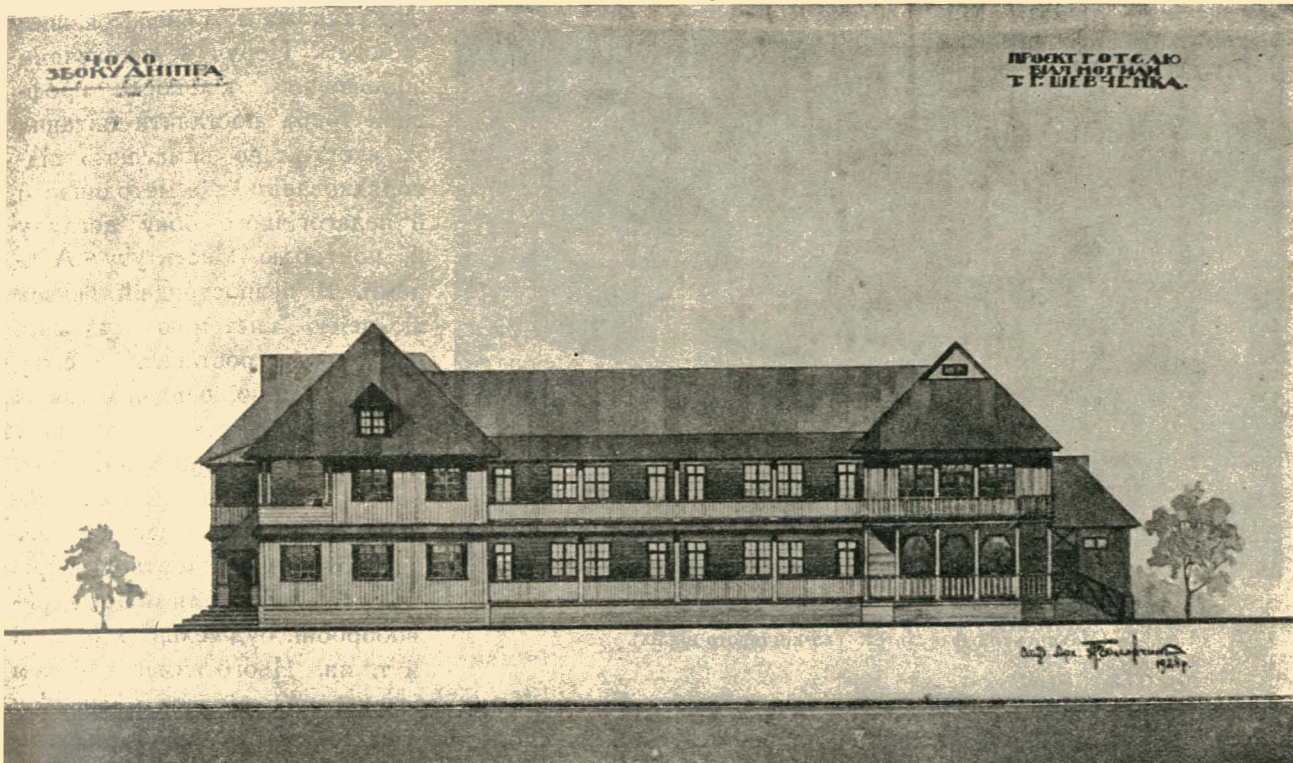
ного вищого шкільного закладу, єдиного всеукраїнського Інституту-Академії.

Обрахунок потреб у вищій кваліфікованій силі інших ділянок (виробничих та педагогічних) також підказує жорстоку концентрацію підготовки такої сили в одному, а не в кількох, як тепер, місцях, с. т. висуває, що до сітки вищих мистецьких шкіл орієнтацію на утворення єдиної для УСРР школи інститутського типу з нормованою (що до кількості) продукцією—випусками в згоді з вимогами й заявками виробництва і з концентрацією в ній всіх невеликих у нас в цілому матеріальних і педагогічних ресурсів. Не треба забувати, що задача збільшення й поширення виробничих ділянок мистецтва в школі зустрічає нині перешкоди в майже цілковитій відсутності устаткування для виробничого навчання, поруч з браком коштів на це.

Отже всяка дальша кустарщина й розпорочення коштів надалі неприпустимі: наслідки будуть такі-ж кустарні й нікчемні.

За участю відповідних господарчих та профспілчанських організацій треба обрахувати вимоги й потреби що-до кількості, якості, а також

кваліфікації потрібних фахівців і вправить всю справу їхньої підготовки в належні рамки без на підставі якихось абстрактних, естетичних чи інших міркувань, а на основі тих же самих



Проект готелю коло могили Шевченка—Робота студ. IV кур. П. Головченка. (Арх. фак.)

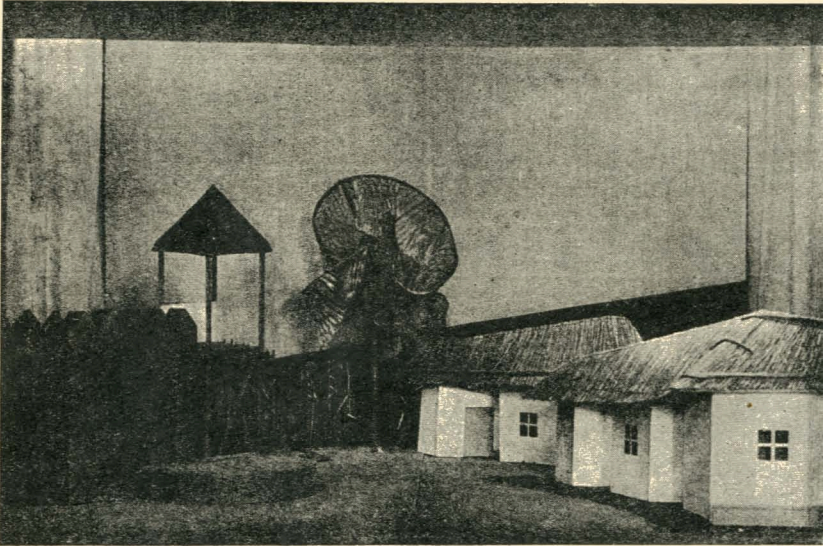
неприпустимої нині негосподарної й необрахованої продукції на біржу праці. Ніякими бо серйозними міркуваннями не можна обстоювати дальшу непланову перепродукцію або недопродукцію різних фахівців мистецтва й стихійну підготовку, скажимо, архітектів чи поліграфістів, чи художників театру або кіно в трьох ВИШ'ах (Київа, Харкова, Одеси), як це має місце тепер. Перед нами єдина правдива перспектива—цей непотрібний і шкідливий паралелізм раз на завжди усунути шляхом жорстокої концентрації сітки ВИШ'ів і утворення єдиного центру підготовки вищого командного кадру фахівців просторового мистецтва. Це шлях Інституту-Академії з відповідними факультетами, що обіймали б у вищих точках розвитку всі види просторового мистецтва.

Щодо решти існуючих нині образотворчих ВИШ'ів—5 технікумів (з них 2 керамічних та 1 кіно), то справу з ними треба вирішити не

обрахунків потреб і вимог нашого культурного й господарчого будівництва, вивчення стану й перспектив розвитку окремих ділянок мистецтва, диференційовано взятих, а також на основі наших матеріальних та педагогічних можливостей. Там, де виробництво за таких обрахунків потребує звуженого фахівця (поліграфія, кераміка, кіно, театр, різні види матеріально-культурного й побутового оформлення, як обробка дерева, то що), очевидно, можливі технікуми моно-технічного (напр., керамічний технікум) або полі-технічного характеру (відділи поліграфічний, театральньо-декоративний і т. ін.). На технікуми можна було б покладати, як це має місце в Педосвіті взагалі, деякі функції підготовки художньо-педагогічного в широкому розумінні слова персоналу, включаючи сюди клубну політосвітню підготовку. Такі є можливі перспективи й умови дальшого існування технікумів: чітко визначені цілеві завдання вироб-

ничого й пед. характеру. На разі вивчення й обрахунок виробничої обстановки і т. ин. не обгрунтує потреби в худож. технікумах, як

рівня їхньої роботи. Не секрет, що в наших профшколах, по більшості, склад педагогів і постановка діла цілком не відповідають сучасним художнім і педагогічним вимогам. Поруч з доконечним збільшенням кількості профшкіл треба поставити питання їх якості, що вимагають підпорядкування їх з методичного й педагогічного боку догляду й контролю. Інституту - Академії. В безпосередній зв'язок зі всією системою художніх шкіл треба поставити й сітку шкіл кустарної освіти, а також низку індустріальних профшкіл та шкіл ФЗУ, що мають діло по суті з тими ж самими ділянками виробництва, що й т. зв. виробниче мистецтво, напр.: поліграфічні школи ФЗУ, деревообробні, будівельні, керамічні й т. ин. Цього вимагає цілком



Дипломна робота т. Курочки-Армашевського до постанови „Тарас Бульба“.
(Малярський факультет. Теа-кіно-фото-відділ).

ВИШ'ах, що готують вузьких фахівців,—технікуми треба перетворити у хороші, добре устатковані й поставлені профшколи. Це відповідає реальній потребі поширення як раз профшкіл і усунення існуючої диспропорції поміж вищою та нижчою мистецькою освітою.

Який би, може, суворий і жорстокий не здався такий висновок для наших нинішніх художніх технікумів, іншого виходу бути не може. А, зрештою, всякі заперечення проти перетворення їх з чисто мистецьких у мистецько-виробничі або педагогічні є побудовані на застарілих і реакційних забобонах що-до мистецтва виробничого, мистецтва побуту й матеріальної культури.

Що до профшкіл, то тут, безперечно, маємо велику прогалину, яку потрібно заповнити шляхом поступового й послідовного збільшення їх кількості, будування їх на тій або іншій виробничій основі, в залежності від району, зокрема, на основі кустарній, вносячи в занепаде українське кустарне виробництво — ткацтво, килимарство, кераміку, обробку дерева, плетіння й т. ин.—потрібну художню й технічну культуру, а також підвищення художньо-педагогічного

очевидна потреба внесення одности в систему будування нової матеріальної культури, потреба ліквідувати шкідливий відрив мистецтва оздобити від мистецтва техніки, з рештою—мистецтва від виробництва.

Не лише в нижчій горизонталі потрібне оце конкретизування й правдиве розмежування з індустріально-технічною освітою; воно потрібне також у вищій освіті. Наша стара буржуазно-феодална культура й школа знали для мистецтва абстраговану та ізольовану від виробництва ділянку „чистої краси“ й „прикраси“, „оздобити“ життя. Архітект-художник був „фасадником“, який мусив знати як одягнути кістяк будівлі в фальшиво-зовнішній і зайвий, здебільшого, для конструкції будівлі одяг, графік—„прикрасити“ и „оздобити“ книгу, маляр декорувати, що звелять, або написати картину для невизначеного, невідомого призначення й т. и. Так розвивалось легковажне й паразитарне мистецтво-прикраса, мистецтво само в собі, відокремлене від техніки й виробництва. Зв'язані з матеріальною культурою ділянки виробництва й техніки (архітектура, поліграфія, кераміка, текстиль і т. и.), в свою чергу по-

збавлені впливу мистецької культури, віддані лише собі, культурно занепадали, даючи відомі потворні продукти декадансу й здичавіння, що кошмарними примарами оточують нас досі й наповнюють наш побут, житло й т. и. Цьому кладе край соціально революція, яка повертає мистецтву його справжню шляхетну царину: організувати суспільне життя в його матеріальному побуті, де речі побуту мусить творити мистецтво, поєднане з технікою, обґрунтоване й озброєне технікою. Буржуазному дуалізму мистецтва й виробництва, мистецтва й техніки немає місця.

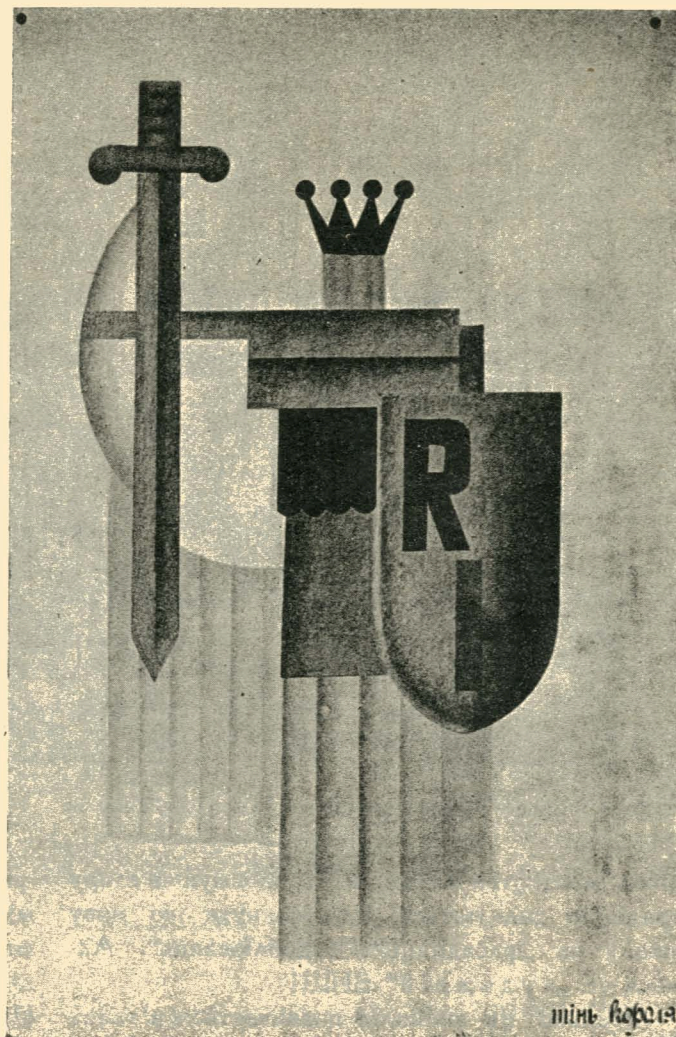
Не все, однак, що до школи дороблено тут: тяжать ще старі навички думки, старі атавізми й намагання роз'єднати, напр., архітектуру—будівництво з архітектурою-мистецтвом і будувати архітектурно-художню освіту по мистецькій вертикалі паралельно з архітектурно-будівельною освітою по вертикалі індустріально-технічній. Повертається недоброї пам'яті дореволюційний розподіл на архітектів-художників і „гражданських інженерів“. Треба рішуче заперечувати проти цього реакційного розуміння справи, а разом домагатися ліквідації існуючого паралелізму й дуалізму в будівництві виробничої архітектурної та ин. подібних їй шкіл.

Техніка мусить зайняти своє належне місце, злита з мистецтвом і подкорена йому там, де справа йде про готовий продукт побутового призначення й споживання. Техніка, як така, може мати самостійне значіння в школі там, де справа йде про звужені інженерно-технічні та технологічні фахи, (напр., в будівельній праві: будівельні конструкції і розрахунки, санітарна техніка й т. ин.).

Треба перебудувати систему проф. освіти й фахової підготовки в бік поширення рамок мистец. школи на техніку. Треба добре переглянути всю систему вертикалей профосу. Мистецька освіта мусить рішуче стати на шлях зближення з освітою індустріально-технічною, стати освітою мистецько-технічною.

Зазначені вище старі забобони й буржуазні

по суті навички думки що до мистецтва відбиваються на стані нової мистецько-образотворчої школи в самий згубний спосіб: коли мистецтво є якась там десятистепенної вартости „культурна“ розвага й прикраса до поважних елементів життя, то й мистецька школа мусить уступитися далеко назад в десятку й останню чергу в питаннях матеріальної й усякої иншої державної й громадської підтримки, забезпечення, уваги. Це нещадно й болюче б'є



Ескіз до „Макбета“—дипломна робота І. Стеценка.
(Маларський факультет, Теа-кіно-фото відділ).

по нових і здорових тенденціях нової революційної мистецької школи, що будується на принципах переборення буржуазного дуалізму мистецтва й життя, мистецтва й виробництва.

Не можна висловити всієї шкідливості й хобриковості такого стану речей: старе, віджиле вперто бореться з новим, намагаючись збити його на старі позиції буржуазного погляду на ролю й місце мистецтва в житті.

Забувають, або не розуміють, що нова архітектурно-мистецька освіта (напр. в К. Х. І.) є погодженим синтезом роз'єднаних в старій

(того ж будівельн.-архітектурн. фаху) дорівнюється 1:3. в художньому ВИШ'і вона—1:7. місця на практику й стаж в першу чергу даються індустріальному ВИШ'ові, який і задовольняється, а мистецький ВИШ може отримати якісь-там місця з решти, а може й не отримати зовсім; наслідок — закінчені, виховані, готові архітекти з дипломами, що кінчили, скажім, Арх.



Ескіз стінного розпису для робітничого клубу в Луганську—дипломова робота О. Мизина. (Малярський факультет).

школі мистецтва й техніки. Продовжуючи стару традицію силкуються відштовхнути цю нову школу на „фасадницьке оздоблювання“. А дже-ж це „художній“ ВИШ!

Реально ця аномалія позначається в таких явищах: матеріальне забезпечення архітектурного факультету Художнього ВИШ'у мусить, як правило, поступитися на всі 100 % перед забезпеченням будівельного ВИШ'у чи факультету індустріально-техн. ВИШ'у (кошти на устаткування, навчальн. потреби, кабінети і т. и.); коли кількість стипендій в індустріальному ВИШ'і

факультет К. Х. І., шукають собі самотужки місця для стажу, часто-густо досить далеко за межами України (в Казакстані, Узбекістані і т. и., де, до речі, користуються чималим успіхом). Навряд чи можна назвати такий стан хоча-б наближенням до нормального й сприятливого розвитку нової мистецької школи: вона то нова, і хоче бути новою, а ставлення до неї архістаре (це ж „мистецтво“!). Навіть серед деяких кіл апарату НКО, на жаль, є такі, що досить уперто тримаються цих забобонів; господарники й поготів: це ж „художники“, „ми-

стецтво"—так вони ж можуть щось там прикрасити до будівлі, до книжки, до кераміки, тканини і. т. и.! Кляте тавро старого буржуазного погляду на мистецтво, звязане з словом і поняттям, що з революцією ґрунтовно змінило й перевернуло свій зміст, дається в знаки.

Не дивно за таких обставин, що мистецькій школі далеко трудніше, а ніж всякій іншій пробивати собі шлях до ув'язки своєї роботи з виробництвом. Всім відомі величезні вади в цій справі по всій лінії нашої вищої освіти. Що до мистецької школи, то звязок її з виробництвом досить схарактеризовано в резолюції секції ІЗО Всеукраїнської Конференції мистецької освіти: „констатувати, що звязку між школами ІЗО й виробництвом майже нема; що відповідні органи господарчі, адміністративні (політосвітні) й професійні— всі вони індиферентно ставляться до інтересів шкіл ІЗО, виявляючи цілковите неознайомлення із завоюваннями та роботою останніх і. т. д.

Невизначення нової ролі, місця й функцій просторового мистецтва у житті, саме як організатора й реформатора матеріально-побутового оточення нової людини й нового суспільства, некультурність і відсталість поглядів на мистецтво та його задачі, поруч з матеріальною бідністю нашою—тому причина. Треба сказати, що за два-три роки упертої роботи в цій галузі культури багато дечого міняється в позитивний бік порівнюючи з 1925-26 р.: маємо серйозні ознаки кращого ставлення до мистецької школи з боку відповідних господарчих органів (напр., в керамічній промисловості, текстильній, кіно і. т. и.). Справа, проте, цілком гаразд стоятиме лише тоді, коли усвідомлять і переконуються всі, що мистецтву (просторовому) належить уся безмежна ділянка матеріального побуту, всіх речей і предметів матеріально-культурного

оточення, що без мистецтва, поєданого щільно з сучасною виробничою технікою, жодного кроку на шляху культурної революції, та соціалістичної реорганізації побуту зробити не можна, що це є важливіша ділянка фронту



Килим—робота студ. II курс. Т. Флорової.
Текстіл. відділ.

культурної революції, яка, відомо, має не меншу вагу за першу ліпшу задачу індустріалізації країни; ця ділянка, навіть, є непосредньо з нею звязана через виробниче мистецтво (будівництво архітектурне і т. д.). Що-до „ідеологічних“ видів мистецтва (станкове малярство й скульптура), то й тут пора визначити їм почесне місце поруч з іншими



Плакат, хромо-літографія у 3 фарбі—робота студ. III курсу.
О. І. Юнак. (Поліграф. фак.).

видами ідеологічних мистецтв, як література, театр то-що.

Висновок з цього один: немає жодної підстави гордовжувати досьогочасну традицію переваги технічних, або, навіть, взагалі інших шкіл (напр. соц.-економічних, педагогічних) над новими, виробничої формації мистецькими школами й, напр., архітектурну мистецьку освіту, поліграфічну, текстильну, педагогічну й т. н. держати на зменшеному, голодному пайкові порівнюючи з відповідними будівельними, технологічними й педагогічними школами, що не мають нещастя числитися „по відомству мистецтва“.

Порядьому покласти край і урівняти в матеріальних правах та правах визнання й уваги мистецьку школу зо всіма іншими.

Оскільки нова мистецька школа перебуває в напрямку поєднання з виробництвом і виробничою технікою, оскільки, напр., вона

бере до свого безпосереднього відання справу підготовки фахівців цілої низки індустріальних ділянок: будівельна справа, поліграфія, кераміка, текстиль, обробка дерева і т. и., а також педагогічну (художнє виховання), вона обіймає, як сказано, не менш важливі позиції на фронті нашого будівництва, з'окрема в культурно-революційній ділянці, аніж інші школи. Тим часом підступи до завойовання цих позицій для робітничо-селянських мас дуже трудні: сітка профшкіл мізерна та й вона не розв'язує, як відомо, справи пролетаризування ВИШ'ів, для чого існує випробуваний вже інститут Робфаків. Мистецькі ВИШ'і України ані одного робфаку не мають (Москва має єдиний мистецький робфак, цього року відкривається ще робфак при Ленінградській Академії). Ми чомусь можемо мати робфак, навіть, при медичних ВИШ'ах, що мають діло з безумовно менш небезпечною ідеологічною ділянкою й незрівняно менш індустріалізованою підготовкою, аніж мистецька освіта, але хоча б невеликого робфаку при такому ВИШ'і, як КХІ, ми ніяк не спроможемось утворити. Наслідки: десятки й сотні талановитих робітників і селян завалюють Інститут хмарю листів з благанням дати їм доступ до вищої мистецької освіти, що року стукаються в двері ВИШ'у й безнадійно повертаються назад, не маючи потрібної підготовки, а ВИШ мусить натомість приймати „інших“. Стан цілком ненормальний, що міг виникнути лише в наслідок вище схарактеризованого, неправдивого розуміння й ставлення до мистецтва й мистецької освіти. Але від цього не легше: треба доконче вирівняти справу, утворивши Робсельфак хоча-б при К. Х. І. Вечірні підготовчі курси, що існують на самооплаті, різні студії, що існують на таких же основах, зрозуміло, являються лише паліативом, розрахованим на заможніші шари. Як переходовий до Робфаку захід була б субсидія нинішнім підготовчим курсам при КХІ, що до стипендій та утримання де якого 0/0 командированих сюди робітників та селян.

Будування мистецької освіти, з'окрема й особливо вищої, якої не було на Україні до революції, знаходить собі також величезні перешкоди й труднощі в відсутності на Україні в минулому наукової думки й наукової мистец-

твознавчої науки взагалі, що до окремих її ділянок і проблем зокрема. До того ціла низка цих проблем виникла лише після революції в зв'язку з новим матеріалістичним марксістським поглядом на мистецтво та його виробничими й громадсько-практичними завданнями в сучасності. Мистецтвознавство, як частка суспільствознавчих наук, переживає цілу революцію, перебудовується в коріні. Цілком зрозуміло, що вища школа без науки неможлива, як неможлива без науки мистецька політика й мистецька практика: в цьому відчувають потребу окремі галузі мистецтва, цього вимагає проблема мистецької культури в цілому. Маємо аж надто мало: напівмертву катедру мистецтвознавства в Києві, що номінально лічиться при К. Х. І., але лише номінально; маємо невеличку ще роботу комісії соціології мистецтва й літератури при Марксо-Ленінськ. катедрі в Києві; маємо кабінет укр. мистецтва в Харкові та де-яку роботу при Інституті Марксизму там же. Не тільки проблема соціології мистецтва, не тільки потреби кардинальної проробки історії мистецтва чекають наукової роботи. Такі величезні й актуально-практичної ваги проблеми, як, напр., наукова розробка питань архітектури, сучасного будівництва (з конструктивно-формального, технічного, технологічного, соціально-економічного й т. и. боків), кіно, друкарсько-книжкової справи, матеріальної культури, мистецтва революцій, експериментальних, психо-фізіологічних дослідів формальних елементів просторових мистецтв, різноманітні лабораторні, технічні й технологічні досліді над матеріалами мистецтв, наукове вивчення психології й механіки творчості та сприймання, проблеми художнього виховання, дитячої творчості, то-що—все це чекає низки ґрунтовних розробок, як передумови дальшого посування й підвищення роботи над радянською мистецькою

культурою в школі й поза нею. Питання організації наукової роботи здіймали не раз протягом останніх 3-4 років і в пресі й на згадуваній Всеукраїн. Конференції мистецької освіти 1926 р. Ще 1926 р. Укрнауки принципово ухвалило було відкриття науководослідчої катедри архітектури, але це юридично, матеріально й організаційно не переведене в життя до цього часу. Наукові гуртки й семінари підвищеного типу при КХІ розгортають роботу кволо через відсутність матеріальної підтримки. Нарешті, проект організації



Портрет. Барвна літографія у 5 фарб — робота студ. IV курсу Г. Пустовійта. (Поліграф. фак.).

Української Академії Мистецтвознавства, що працювала 1927-28 р. спеціальна комісія з Ловицьким на чолі, аж ніяк не розв'язує питання належний бік. Питання що до образотворчих мистецтв розв'язує лише реорганізація Українську Академію Мистецтв, як вичально-наукову інституцію в галузі мистецтв, що мала б своїм завданням об'єднання, організації й забезпечення в загально-державних рамках УСРР. вищої мистецько-образотворчої освіти й мистецько-наукової роботи в різних ділянках цих мистецтв, а разом взяла б на себе такі потрібні функції, як державно-громадські функції догляду, консультативної й експертизи в питаннях мистецтва й мистецької практики.

Такий вихід є єдине реальний, єдине раціональний, бо забезпечує здоровий розвиток наукової роботи в умовах вже досить зміцненого радянського учбового організму, яким є К.Х.І. з його колективом, потрібний вплив і приплив молодих сил на напрямок роботи (аспірантура), спирається на виховані й скупчені в означеному навчальному закладі видатні фахові сили.

Наукові, навчальні й експертно-консультативні функції Академії, утвореної на базі нинішнього Київського Художнього Інституту при належному підсиленні їх матеріально та притягненні нових фахових сил, дадуть максимальний ефект концентрованої, поєднаної й скоюваної роботи в ділянці ізо-мистецької культури.

Не можна не підкреслити тут ще всієї важливості так для школи і освіти, як для мистецької науки й практики нашого мистецько-культурного будівництва, командировок за кордон так молодих сил, як і сил старих фахових. За весь післяреволюційний час, випускаючи з мистецьких ВІШ'ів молодих фахівців - художників, ми не мали ні одної закордонної командировки для видатних одиниць нашого молодняка, тим часом як по К.Х.І. за 1927-28 р. Державна

Кваліфікаційна Комісія визнала за потрібне надати такі командировки для остаточного завершення художн. виховання й кваліфікації вже 6 архітекторам, 6 художн.-малювачам та 1 скульптору. Що до професури, то досі такі командировки закордон мали 2-3 особи. Лише прилучаючись до світового мистецького руху, вивчаючи його безпосередньо, засвоюючи вікові й новітні скарби світового мистецтва, можемо перебороти кустарництво, анальфабетизм та дикунство й упоратись з важливими завданнями культурного будівництва, української радянсько-мистецької культури з'окрема.

Ми зупинялись головне на організаційних питаннях ІЗО-мистецької освіти, що доконче потребують ґрунтовної реформи й раціоналізації. Поза цим залишається сила важливіших проблем внутрішнього упорядкування школи, що стосуються нерозв'язаних ще й мало розроблених питань методології й художньої педагогіки, внутрішнього змісту цілого мистецько-виховавчого процесу. Складна проблема виховання нового радянського митця вимагає цілком нових педагогічних, ідеологічних і методичних передумов, нового кадру митців-педагогів, ґрунтовного перегляду побудови навчальних планів, методів, програм і. т. и. Все це становить цілу величезну ділянку питань, що також настирливо вимагає розрішення. Для нової школи потрібні нові люди: вони виховуються в процесі роботи, досвідним шляхом. Але ці складні завдання методології й педагогіки неможливо розв'язувати без наукової їх постановки й розробки. Це ще раз говорить за потребу організації наукової роботи. Але передовсім, першою передумовою нормалізації мистецької освіти мусть бути розв'язання справи організаційної: справи сітки шкіл, усунення неплановості й зв'язаних з нею диспропорцій, паралелізмів, нерационального використання матеріальних засобів і інтелектуальних сил.

Місце філософсько-соціологічних дисциплін в художніх ВИШ'ах.*)

Що далі перед нами ясніше викристалізується організуюча роля, що її відіграє науковий світогляд в процесі художньої творчості. Уся художня практика останнього десятиріччя й розвідки в галузі теорії мистецтва, що з'явилися за цей час, все більш підтверджують і в деталях конкретизують те, що для художньої творчості замало самої лише інтуїції, самого „світовідчужання“. Уже самий вибір теми, сюжету, не кажучи вже за оформлення матеріалу, у значній мірі визначено тим, як і наскільки „організована“ свідомість художника.

Кінець кінцем, нема художнього твору, продиктованого й виконаного під впливом самої лише інтуїції. Те, як художник пояснює собі дійсність, у великій мірі впливає на те, як він цю дійсність сприймає й відтворює. І це „пояснення“ має кожен робітник в царині культури, кожен художник, — важливо лише, щоб воно не було „обивательське“, еkleктичне, безхребетне, а було б систематичне, моністичне, наукове.**)

От через що загальні питання теорії мистецтва, як і загальні питання культури, світогляду, над розробленням яких працюють філософські й соціологічні дисципліни, мають велике значіння в справі виховання художника, а правильна постановка вивчення (й викладання) цих дисциплін в останній час почала притягати до себе нашу увагу. Тут перед нами повстає кілька завдань: насамперед треба з'ясувати зміст і обсяг окремих дисциплін, їх обопільний

зв'язок, порядок їх вивчення, при чім все це треба, якомога, продумати, виходячи зі специфічних завдань художнього ВИШ'у. Тільки вдало вирішивши згадані завдання ми зможемо піднести наші дисципліни на вищий щабель, довести до свідомості так викладачів спеціальних дисциплін, як і студентів наших художніх ВИШ'ів всю важливість для них, як художників, питань, що ми їх вивчаємо, збільшити до них інтерес.

Але поруч з цією основною „навчальною“ низкою завдань є ще й інша.

Справа в тім, що в певній частині нашого студентства вже й тепер все дужче відчувається інтерес до ґрунтовнішого вивчення цих питань, створюється теоретичний інтерес, який нам треба використати в двох напрямках: „в широчінь“ — створюючи певну наукову атмосферу серед молоді, втягаючи її в коло найактуальніших проблем марксістської культури, і „в глибіню“ — лінією серйозної постановки вивчення загально-філософських, загально-соціологічних та естетичних проблем у семінарах вищого типу; звідси й повинні вийти майбутні критики й теоретики мистецтва, аспіранти відповідних дослідчих кафедр.

Ми тут коротко подамо кілька вихідних засад*), з яких нам доведеться починати свою роботу.

Розгляньмо спочатку, з питань навчального кола, дисципліни: теорію мистецтва, історію

*) Стаття друк. в порядку постановки питання. Ред.

***) В наше завдання не входить розвиток цього положення, що вимагало б вказівок на практично класові корені всякого пояснення дійсності, вияснення відношень поміж поняттям і образом.

*) Положення це є до певної міри наслідком роботи Предметової Комісії соціально-економічних дисциплін КХІ й комісії викладачів художніх ВИШ'ів на Всеукраїнській конференції суспільствознавців 1928 р. (членів секції істор. матер. БОЙКА, ГОФМАНА, КУТЕПОВА).

мистецтва, теорію історичного матеріалізму й загальну історію (історію класової боротьби).

Тут ми стикаємося з питанням, чи потрібно відокремлювати в окремий курс теорію мистецтва, а як потрібно, чи не краще вивчати її як соціологію мистецтва.

Ми гадаємо, що не зважаючи на те, що методологічні питання мистецтва й питання соціології мистецтва вивчають, почасти, в курсі теорії історичного матеріалізму, а низка узагальнень, формулювань, законів розвитку мистецтва подається на основі конкретного матеріалу в курсі теорії історичного матеріалізму, усе ж треба систематично розглянути ці питання в окремому курсі теорії мистецтва. Центральною частинсю тут буде „соціологія мистецтва“, але вона не вичерпує всього кола питань курсу, куди входять ще розділи: а) розбір різних означень ролі й значіння мистецтва, б) теорії походження мистецтва, в) історії естетичних наук, г) сучасні напрямки в естетиці. Звісно, що жоден з цих розділів не можна розглядати по-за аспектом соціології мистецтва,—для нас ясно, що не може бути асоціального мистецтва, а, значить, і не можна позасоціологічно трактувати його проблеми; тому ми домагаємось запровадити курс „теорії мистецтва“ ширший, ніж „соціологія мистецтва“, не боячись при цьому примари формального трактування окремих проблем.

На такий курс слід приділити 56 годин. Запровадити його треба на 2-му курсі. Нам можуть закинути, що теорію мистецтва слід вивчати на 4-му курсі, після того, як студенти обізнаються з курсом історії мистецтва, який дасть їм конкретний матеріал для теоретичних узагальнень. Це заперечення, почасти, правдиве, але за нашу пропозицію є два важливі аргументи: по-перше,—студент, що вже опанував елементарні формальні уміння, відразу ж стикається з різними напрямками в своїй галузі мистецтва, з різними школами й т. ін. йому конче потрібно дати загальне методологічне спрямовання, по-друге,—й до загальних філософських і соціологічних теорій, до яких належить і теорія мистецтва, з „психологічного“ погляду зручніше підійти від своєї галузи.

До викладання „історії мистецтва“

треба внести такі моменти: 1) у періодизації історії треба покинути стару схему—стародавня, середня, нова історія—й покласти в основу цієї періодизації марксієвську науку про суспільно-економічну формацію (для цього можна скористати низку нових марксієвських праць), 2) викладати історію мистецтва в щільному звязку з іншими галузями культури, з економічними й класовими чинниками свого часу що її обумовлюють; кількість годин і порядок викладання на окремих курсах можна залишити без змін), 3) історію мистецтва доводити до наших днів і закінчувати курс розділом про сучасні напрямки в мистецтві (здебільшого в даній галузі мистецтва).

У курсі „історії класової боротьби“ треба звернути увагу на те, щоб на історію докапіталістичного суспільства приділити значно більше місце, ніж це робиться в програмах інших ВИШ'ів; у художніх ВИШ'ах ця частина курсу є основна для вивчення історії мистецтва*).

Курс теорії історичного матеріалізму, або як його називатимуть в нєвих програмах— курс теорії діалектичного матеріалізму складається з 2-х частин: 1) загально-філософської (з додатком розділу про природничо-історичну теорію) й 2) соціологічної. Матеріал подається в цьому курсі великий і дуже складний. Тому, не зважаючи на чималу кількість годин, приділених на цей курс, (168), проробити його протягом одного року студент не спроможний; ми визнаємо за доконче потрібне розбити викладання його на 2 роки (2-й і 3-й, або 3-й і 4-й курси), з тою ж самою кількістю годин на весь курс.

Вивчаючи філософські й соціологічні теорії, треба намагатися, де це можливо, (особливо вивчаючи сучасні теорії), виявляти звязок між цими теоріями й відповідними художніми напрямками.

Що ж до питання про звязок між згаданими тут дисциплінами, треба відзначити таке: коли звязок історії мистецтва з теорією мистецтва

*) Курс історії класової боротьби (коли не весь, то хоч-би його половину), як і курс політичної економії в звязку з теорією радянського господарства, бажано вивчати на 1-му курсі.

здійснюється так, що конкретний історичний матеріал (основний для курсу історії мистецтва) „ув'язується“ з відповідними естетичними теоріями, то зворотний зв'язок здійснюється так, що виявляється—яка художня практика відповідала даним естетичним теоріям (при цьому в даному випадкові „практика“ вже є ілюстративний, а „теорія“—основний матеріал“) і т. д.

Тепер розглянемо ще й другу низку наших завдань—пропагандистську й роботу в семінарі вищого типу *).

Ми уявляємо собі, що семінар вищого типу складається з таких секцій: 1) філософії й соціології, 2) історії мистецтва, 3) теорії мистецтва. Термін його роботи—звичайний для семінарів такого роду—2 роки, при чому на 2-му році член семінару може обрати собі ухил (теорію чи історію мистецтва).

На початку цей семінар повинен бути один, спільний для всіх художніх ВИШ'ів міста.

Майбутнє покаже, чи потрібна диференціація й чи вистарчить на неї студентських сил і керівників. Такий семінар може бути організований

*) Ми не спинаємось на питанні про назву цього семінару— „філософсько-соціологічний“, „марксістський“, „мистецтвознавства“, то що.

насамперед у Києві, а потім в Харкові й Одесі. Він має стати не тільки школою для майбутніх теоретиків мистецтва, але й організаційно-пропагандистським центром тої наукової атмосфери, про яку ми згадували вище. Організація диспутів, лекцій, вечорів оглядів, так серед студентів художніх, як і інших ВИШ'ів перенесення своєї роботи в робітничу аудиторію й т. ін.—ось ті форми, з яких можна почати. Семінар цей повинен зв'язатись з науковими установами (з комісією соціології мистецтва при кафедрі Марксизму-Ленінізму й кафедрою мистецтвознавства—в Києві, з Інститутом Марксизму—в Харкові й т. ін.). Але утворити такий семінар треба не при цих установах, а „на виробництві“, при найміцнішому і найбільшому художньому ВИШ'і міста.

Ось ті основні засади, з якими ми беремось до роботи. Успішність переведення в життя, дальшої розробки й поглиблення накресленого тут, залежить значною мірою від тої енергії, з якою ми візьмемось до роботи і з якою керівники й учні окремих ВИШ'ів—того ж самого й іншого міст—зможуть налагодити спільну роботу й обмін досвідом. Нам здається, що є повні підстави сподіватися на успіх.

Ф. Гофман.



Деталь для пам'ятника «Повстання саперів в Києві» — дипломна робота Н. О. Панасюка. (Скульптурний фак.).



Кіслінг.

Портрет (Олія).

А. Таран.

Образотворче мистецтво на Заході.

З нотатків закордонної подорожі 1927 р.

1. Ф р а н ц і я.

В той час, як у Росії за останні 20 років переведено велику роботу для вивчення нового образотворчого мистецтва Франції, при наявності в Москві виключно цінних двох музеїв нового західного мистецтва (колишні збірки Морозова та Щукина)—на Україні в цій ділянці зроблено дуже мало, майже нічого, коли не зважати на переклади де-яких праць Я. Тугендхольда та невеличких журнальних статтів останнього часу. Це, безперечно, негативно відбивається на загальному розвитку образотворчого мистецтва України. Цим же почасти можна пояснити те характерне явище, що процес певного піднесення й поглиблення формальних і зокрема кольористичних завдань малярства, процес розпочатий французькими імпресіоністами, який поступово захопив малярські осередки всієї Європи (зокрема, й Росії передвоєнного періоду), дуже слабо й випадково відбився у нас.

Як художня освіта (у галузі образотворчого мистецтва), так і витворча мистецька діяльність до останнього часу проходили у нас двома виразними напрямками: по-перше, це широкі потоки більш чи менш вдалих натуралістичних інтерпретацій російського „передвиженства“, що джерелами своїми мають офіційну (колишню Петербурзьку) Академію Мистецтва й, з другого боку, так зване „новаторство“ нечисленних вихованців західніх Академій.

З цих академій (переважно Краківської та Мюнхенської) нам прищеплено всі особливості, що характеризують польське та німецьке мистецтво XIX століття, а саме графічну сухість форм, поверховні ефекти кольору, переважно

в світотіневих або декоративних розрішеннях, унада до психологічної символіки, літературщини та стилізації. Культурно-національне піднесення Радянської України викликало до життя нові художні сили, що до революції були за межами України. Вони збагатили тихе провінційне мистецьке життя України цінними здобутками нового європейського мистецтва. Намітились і зараз виразно виявляються дві основні течії цього руху: так званий монументалізм, що базується на мистецьких традиціях давніх (переважно-східніх) народів і ранніх італійських примітивів та намагається з'єднати ці художні вартості з традиціями українського народного мистецтва, і новий реалізм. У цьому останньому намічається кілька різних ухилів, але, в основному, всі вони спираються на формальні досягнення сучасного мистецтва Заходу (переважно Франції) й прагнуть хемічного сполучення нових мистецьких здобутків з соціальними й культурними вимогами нашої революційної доби. Нарешті, окремі майстри (і серед них відомі імена), що за останні роки їх запросили з Західньої України або з Росії наші вищі художні заклади для педагогічної праці на Україні, надали нашій молодій мистецькій культурі тої різноманітності й внутрішньої професійно-фахової заостреності, що з'являється елементарною передумовою всякого розвитку й росту. Але в процесі цього розвитку ми не можемо лишитися ізольованими від мистецького життя інших країн, від здобутків і нових шукань поступових європейських шкіл і окремих майстерів і мусимо вивчати їх

досвід і досягнення для відповідної перевірки й використання. Аналітично-винахідча праця над основними елементами малярства, скульптури, що провадиться зараз у художніх осередках Європи (особливо Парижу), має універсальне світове значіння й мусить знайти своє місце в наукових та мистецьких закладах Радянської України. Огляд сучасного стану європейського модерного мистецтва краще почати з Франції, де як у фокусі, сходяться різноманітні, часто-густо протилежні, мистецькі течії та найвиразніше виявляються процеси консолідації та пристосовання офіційного мистецтва до капіталістичної дійсності Заходу, або індивідуальних протестів (частіше бунту) невеликих груп та окремих майстрів, які стали за цей останній час у вороже відношення до пануючої на Заході капіталістичної системи.

Протягом останнього століття Франція (певніше, Париж) була й залишається до цього часу мистецьким центром, що притягає до себе найкращі, найталановитіші молоді сили всесвіту. У Парижі нараховується до 40.000 митців і з них добра половина чужинців. Це надає йому значіння міжнародньої арени, де вчаться, творять, змагаються й перемагають (або гинуть) тисячі художників усіх рас і націй. Галереї сучасного новітнього мистецтва, що засновані майже в кожному великому місті Європи, Америки та Далекого Сходу, відводять центральні почесні залі новому французькому мистецтву. Найсолідніші художні журнали усіх культурних країн систематично вміщують матеріали з мистецького життя Парижу. Такі, здавалосьби протилежні своїми економічними і культурними устремлінням, країни, як Японія, Мексика, Норвегія, та П. А. С. Ш. мають у Парижі постійних посередників-маршанів, для закупки й експорту зразків модерного мистецтва. Все це стверджує той загально-визнаний факт, що нове образотворче мистецтво Франції являється ферментом, що стимулює художню продукцію інших країн і, в певній мірі, визначає рівень її професійної вартості. Отже за Парижем міцно закріпилась репутація центру сучасного новітнього мистецтва.

Найбільше сприяла цьому доба імпресіонізму та звязана з ним пропаганда модерністичної

літератури того часу. Слід зазначити, що звязок нової французької літератури з поступовими течіями образотворчого мистецтва є постійна, майже традиційна, риса. Починаючи від братів Гонкурів, Бодлера та Е. Зола, через О. Мірбо, А. Франса, Р. Ролана й інших видатніших представників літератури, образотворче мистецтво Франції мало й продовжує мати авторитетну моральну підтримку з боку письменників. А такі відомі імена, як Г. Аполінер, А. Сальмо та недавній гість Радянської Спілки Ж. Дюамель глибоко просякнулись ідеями сучасного образотворчого мистецтва й поставили художню критику Франції на високий формальний рівень.

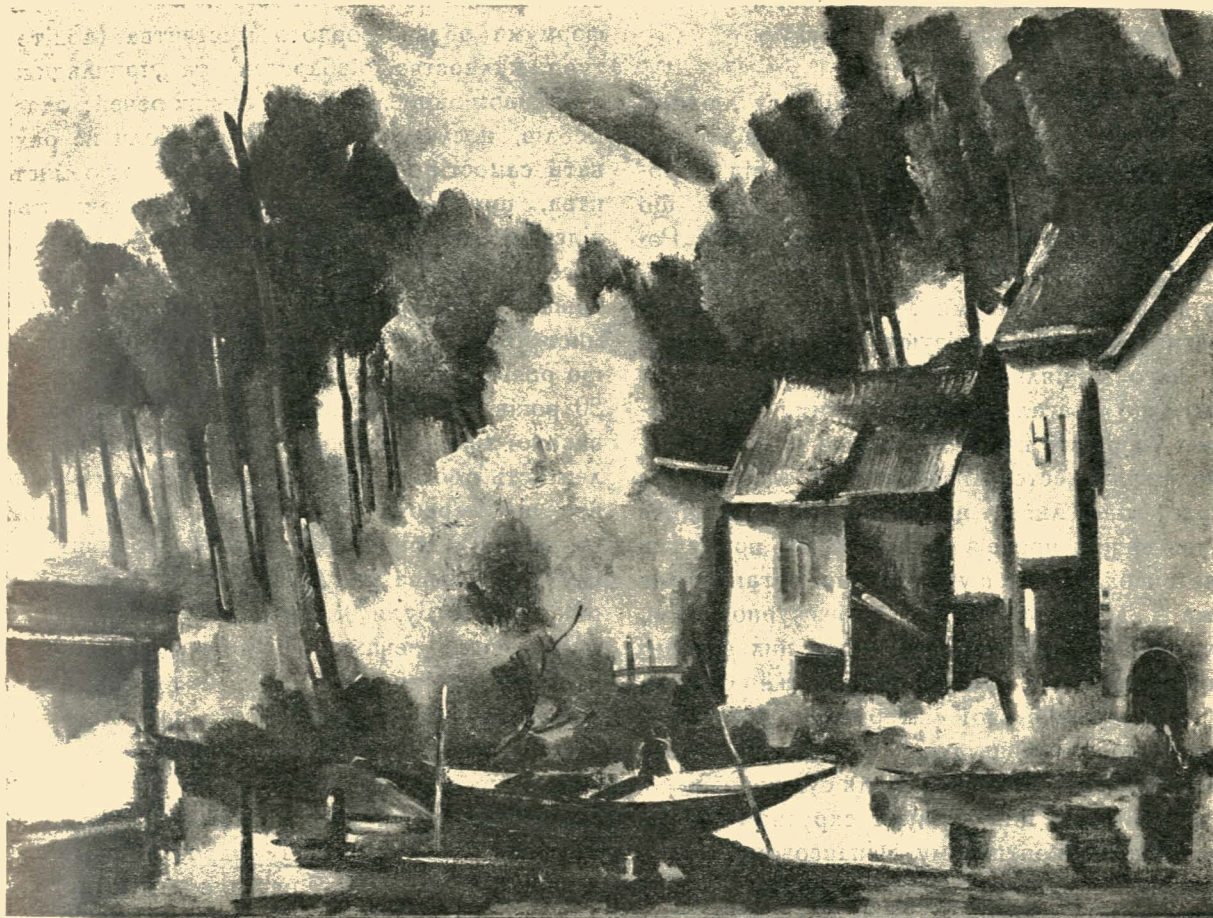
За короткий, порівнюючи час з моменту виступу імпресіоністів у Парижі, розгорнулася інтенсивна аналітична праця в галузі образотворчого мистецтва, яка незабаром привела до виявлення окремих систем і шкіл широкого формального значіння. Відома „метода“ Сезана буйно-кольористична платформа „диких“ на чолі з Матісом, своєрідна малярська кристалографія Брака—Пікасо—все це окремі частини одного великого процесу встановлення основних законів форми, кольору та конструкції, що в синтезі дають сучасний малярський твір. На цьому ґрунті виникли й розвиваються зараз ті нові мистецькі течії, які ми маємо на сьогодні так у Франції, як і в інших країнах. В основному всі ці нові устремління можна звести до подолання спадщини імпресіонізму й встановлення примату форми. Характерною ознакою імпресіоністів була їх відірваність від псевдо-класичних традицій попередніх майстрів. „Ми малюємо як птах співає“ казали вони, і, дійсно, як діти захоплювались ново-знайденими ефектами світла. Неоімпресіонізм продовжив і завершив працю своїх попередників, надавши їй теоретичного ґрунту й характеру певної системи.*) Але їх метода окремого мазка (пуантель), що розрахована на найбільшу світлосилу й оптичне сполучення, привела, нарешті, до розпорошеності форми, до певної дематеріалізації натури.

Природньо, що незабаром це викликало реакцію. Довга уперта й замкнена в собі праця

*) Див. Поль Сіньяк „От Делакруа до Неоімпресіонізму“ — вид. Кнебель Москва 1913.

Сезана й була відгуком на цю реакцію. Кольоровому пороку імпресіоністів Сезан протиставив спрощено-геометричний синтез форми, викликавши до життя її пластичні властивості й глибинні та просторові взаємовідношення. „Форма є сполучення кулі, конуса та циліндру“. Ця коротенька формула Сезана не тільки пе-

ють природу, пронизують її проміннями малярського рентгену. Замість традиційного пейзажу на пленері нові художники ведуть затворницьку лабораторну працю. Студії Пікасо та Брака нагадують більш келію алхеміка, ніж художню майстерню. Кубізм став психічною модною пошестю, на яку мусів захворіти кожний зацікавлений



Вламік М.

Кравид (олія)

ревернула погляди на трактування натури пануючої тоді групи імпресіоністів, але мала уже в собі зерно майбутнього кубізму. Сам того не передбачаючи, Сезан прискорив диференціацію молодих мистецьких сил Франції і навів їх на нові творчі зусилля й досягнення. Цілі плеяди молодих талановитих художників, що вийшли з школи імпресіоністів і ще не зовсім порвали з нею, кидаються до студіювання геометрії, математичних законів простору та руху, шукаючи так званого четвертого виміру, скальпіру-

в новому мистецтві художник. Почались тонкі розгалуження різних напрямків кубізму. Кожен з цих напрямків підхоплювала й поширювала чужоземна „золота“ молодь, що зліталася до Парижу зі всього світу, прагнучи усвідомити останнє слово найновішого „ізму“, стати адептом найлівишого крила. З'явилися наявні ознаки гіперболізму кубістичної системи. Ідеологи кубізму *) схилились до трактування своєї

*) Див. Глез. і Меценже „О кубизме“ вид. „Журавль“.

догми як кантівської „речи в собі“. Світ абстрактних ідей опанував свідомістю та волею митця й загородив від нього соняшне проміння та пульсацію життя.

Невідомо до чого дійшли б у своєму логічному розвитку теоретики кубізму, коли-б реальніша з реальних подій недавнього минулого не повернула усіх до дійсності.

То була світова війна 14 року.

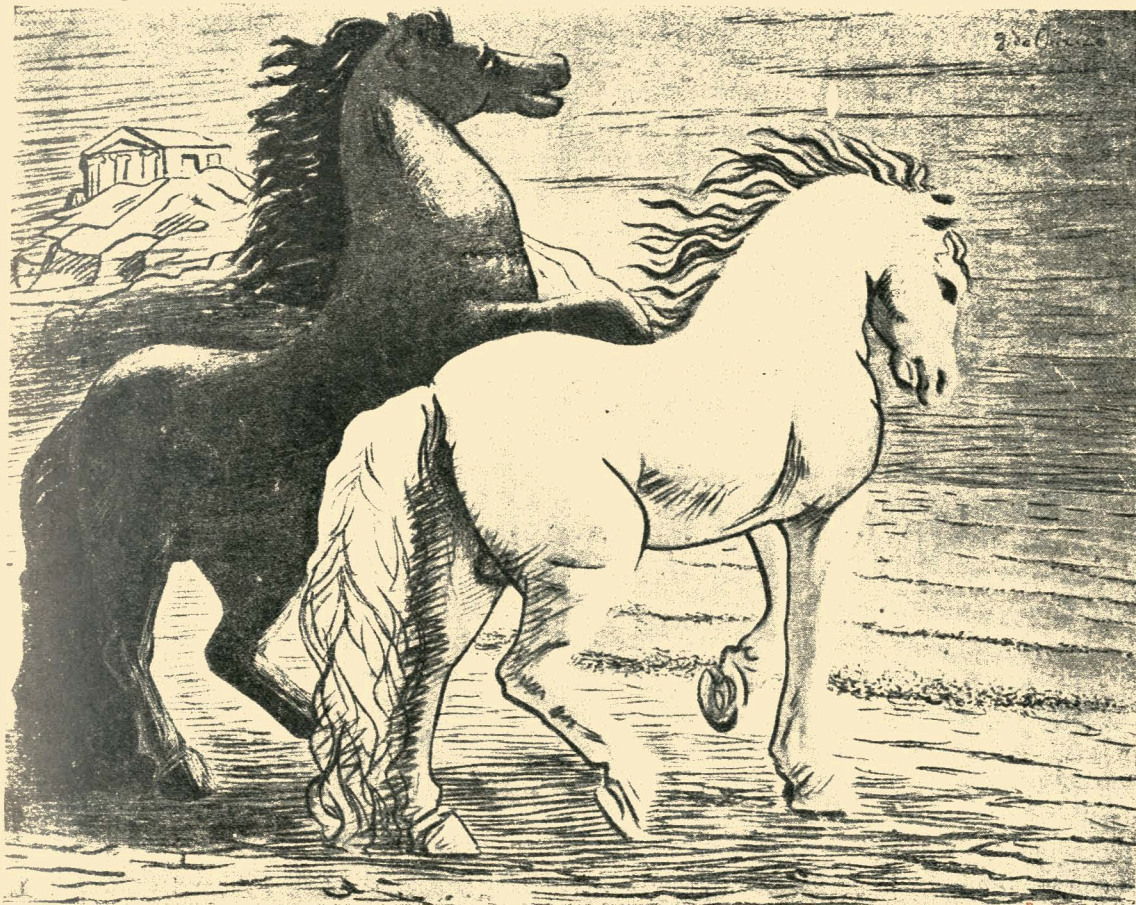
Перше, що вражає у Парижі нову людину й особливо з Радянських країн,—це відокремленість образотворчого мистецтва від широких проявів життя. Утворюється враження, що бульвар Монпарнас з його відомими кафе „Ротонда“ та „Дом“ являється окремою мистецькою державою зі своїми законами, звичаями й практикою. Про організуючу роль мистецтва, про його соціальні коріння та черноземний ґрунт, що взагалі живить свіжими струмками й творчість нації—тут немає й мови. Космополітична „естестлива“ молодь Монпарнаса твердо знає лише, що мистецтво—таємнича галузь вищих проявів „мого-я“, які при удачі дуже високо котирує спритно організована біржа і дозволяє весело й безжурно жити. Головним споживачем і покупцем цих високих і добірних речей був і є великий буржуа, що задовольнив свої матеріальні потреби й прагне до „таємниць духа“. Оскільки-ж французький буржуа опинився після сумнівної перемоги в світовій війні в дуже скрутному і, навіть, зовсім критичному фінансовому стані, покупцями нового французького м-ва на якийсь час залишились переважно чужоземні капіталісти-аматори, або „маршани“—перекупщики. Тільки в останні часи в зв'язку з поліпшенням економічного стану та приблизною стабілізацією франка середній промисловець чи „рантьє“ потроху втягуються в цей високий спорт і скуповують те, що вже має сталу постійну вартість. Дрібний буржуа та службовець в міру свого добробуту також тягнуться до красивих речей, але їх інтереси з'осереджені, переважно, на оздобленні свого невеличкого затишного мешкання й мають всі ознаки вульгаризованої моди. І, нарешті, основні продукційні класи, французьке робітництво та селянство

стоять зовсім осторонь від досягнень нового французького мистецтва, не мають і не можуть мати жодного зв'язку з ним, коли не вважати на газети, книги та кіно. Такий стан „економіки“ образотворчого мистецтва одначає в значній мірі й його внутрішній ідеологічний і формальний характер. Тут спостерігається різкий контраст поміж т.-зван. „чистими“ формами образотворчого мистецтва (архітектури, малярства, різбарства), та „прикладним“ мистецвом вироблення побутових речей: одягу, меблів, посуду, тканин то-що. Коли не рахувати самостійної галузи офіційного мистецтва, що по всій Європі характеризується відсталістю й рутинною „казенною“ патріотичною стилією й у Франції має особливо консервативний вигляд, поступові форми образотворчого мистецтва (переважно малярства та різбарства), що розвинулись у Парижі й набули за останні 50 років космополітичного характеру, досягли високої техніки й формального змісту. В протилежність цьому, виробниче мистецтво Франції все ще перебуває в стані прикладництва й стилізації. Офіційні державні виробництва як Севр, гобеленна мануфактура та мебльова фабрика імені Буля*) працюють над дорогими унікальними речами, що розраховані або на державні чи муніципальні замовлення, або на вишуканого аматора. Робота провадиться за старими традиційними зразками, переважно ручними засобами. Тут ще панують усі Людовики, ампір, бароко та рококо. Вся атмосфера цих парникових рештків старого віку, навіть зовнішній їх вигляд нагадує монастирський устрій і засуджена на тихе вимирання. Сучасна техніка викликала до життя нові матеріали й сурогати, а економічні умови житла та гігієни диктують потребу нових, або зм'яну, та пристосовання старих речей. Але в той час, як Америка, а за її прикладом, Німеччина і деякі інші країни Європи раціоналізували цю галузь художньої промисловости й перевели її на рейки широкого індустріялізованого виробництва, у Франції всі нові фабрики й підприємства, що розраховані на виробку масового продукту, продовжують старі декоративно-стилізаторські

*) Відомий майстер-столяр кінця XVII століття.

принципи праці. Художників, які-б працювали над утилітарними завданнями оформлення побуту з розрахунками на економічні та соціальні умови, доцільність та конструктивність речі, Париж ще не має. Поодинокі митці, що мислять і експериментують у цьому напрямкові, провадять замкнену лабораторну працю і не

діонального конструктивізму*). Значіння Парижу, як світового антикварного центру, що конкурує з Лондоном, Амстердамом і Віднем, збільшує його консервативну роль, стимулюючи невпинну підробку віджилих форм старовинної бронзи, меблів, гобеленів, порцеляни й скла, якими завалені антикварні крамниці ари-



Де Кіріко Дж.

Коні на узбережжі моря (олія).

мають соціальних передумов для практичного розвитку своїх ідей. На всесвітній виставці декоративного малярства у Парижі 1925 року Франція посідала одно з перших місць у галузі художньо-промислового виробництва. Цілі квартали люксових асортиментів, внутрішнього умебльовання, тканин, посуду та скла подавали величезний і яскравий матеріал для характеристики того шаблонного стилізаторського модерну, що панує зараз у верхах французької буржуазії й затримує органічний розвиток ра-

стократичних районів міста. Для широкого споживача Франція виробляє дешевий продукт декоративного мистецтва. Переважно, це вульгаризований модерн з дешевих матеріалів, або їх сурогатів, приправлений значною дозою мішурної оздобы. Імітація дорогоцінних матеріалів, як змійова шкіра, північні хутра, різні каміння, рідкісні породи дерева та металів— все це широко розвинено й розраховано не

*) Див. „L'illustration“ ч. 4, 1925 року.

стільки на внутрішній ринок, як на експорт. Валки чужинців, що безупинно відвідують Париж і обов'язково вивозять із нього „сувеніри“, значно полегшують французам цей експорт. Спеціальні журнали типу „L'art Decoratif“, „Renaissance“ та інші рекламують нові вироби побутових речей і полегшують їх збут. Але цим не обмежується увага до виробничого мистецтва. Всі краді журнали Франції в галузі образотворчого мистецтва, як „Cahier d'art“, „L'amour de l'art“, „L'art vivant“ та інші мають спеціальні відділи декоративного мистецтва, де в ґрунтовних статтях з репродукціями висвітлюється робота поодиноких кустарів-виртуозів з галузи кераміки, тканини, металевих та дерев'яних виробів та инш. Ці невеличкі „ательє“ й окремі художники базують свою роботу на стилізації досягнень так зван. лівого мистецтва, але більшістю не йдуть далі прикладення цих нових мотивів до модерних, виправданих модою фабричних форм. Недавнє захоплення Парижу вульгаризованим мистецтвом т. зван. некультурних народів Африки, Океанії та Америки, яке цілком заволоділо такими галузями, як ревію, танок та своєрідний оркестр, не обминуло й інших галузей мистецтва. Зокрема, виріб тканин та жіночих мод, які являються монопольними й диктують решті європейських країн свої мінливі й несталі закони, знаходяться під великим впливом цієї екзотики. Значні кадри фахівців художників (і серед них відомі імена європейського значіння) сприяють підвищенню художнього рівня цієї галузи виробництва. Тут, здається, французі й зараз поза конкуренцією. Треба визнати, що конструктивна примітивність та кольоростична стриманість речей „диких“ народів добре вплинула на рафіновану художню продукцію Франції. Тканини, трикотажні вироби, оббивка меблів, шпалери та дрібні речі т. зван. художньої промисловости—стали витриманішими й економічнішими як з боку форми, так і в кольорах. Але це певне стилістичне оздоровлення й спрощення, запозичення у своїх або чужих колоніях, дуже цікаве з другого боку. Воно знаменує певну кризу урбаністичного замкненого в своїх вузьких межах європейського модерну. Відірваний від живих соків народньої творчости,

капіталістичний устрій Франції примушений штучним прищепленням наркотики своїх колоній, або примітивною містикією минулих часів підсилювати в'ялість і спроможність своїх творчих зусиль. На робітництво ці прищепи впливають як отрута. Масова хвороба на „танки“ що охопила все демократичне населення Парижу вкупі з чадним цинізмом та мишурою ревію, що поруч з кіно невпинно витискує театр, колишні бульварні пересурні балагани й інші види народнього видовиська—поволі, але певно ведуть робітництво й міську інтелігенцію до американського ексцентризму й культурного занепаду *).

Відсунуте умовами життя й праці від культурного добра, позбавлене можливости вчитися і виявляти свій хист поруч з привілейованими класами, робітництво або йде лінією найменшого опору, спускаючись до пустих і нездорових розваг у часи відпочинку, або мусить пройти „крізь вушко голки“ по всіх вечірніх недільних курсах та майстернях, які Франція все-ж мусіла організувати для цих „бідних“ людей, бо на її державній емблемі виритувані „великі“ слова: воля, рівність і братерство.

В найдемократичнішій частині Парижу, (або просто кажучи на далеких околицях міста притулились оці „благодійні“ установи, що своїм зовнішнім виглядом нагадують старі касарні, а убогістю та притхлістю „науки“ колишні церковно-парафіяльні школи. Не те звичайно, в центрі. Тут ми маємо кілька художньо-промислових шкіл (і серед них багато жіночих), як муніципальних так і приватних. Контингент учнів у них складається з дітей дрібної буржуазії та службової інтелігенції. І в цих школах панує стара допотопна установка педагогічної роботи, але все-ж тут є закінчений курс і певна ув'язка з вищими мистецькими школами. Окремі щасливці, вищого колені й витримані в пансіонних умовах, можуть продовжувати й закінчити вищу освіту

*) Цікаво, що французькі шовіністи, стурбовані цією „чорною хворобою“, підняли кампанію за організацію аматорських гуртків відродження національної пісні, музики та танку.

й хоч дуже непевно, але-ж не безнадійно мріяти про „Prix de Rome“. *)

„L'academie de beaux arts“—стара, відома на весь світ школа, що вже з середини XIX століття закристалізувалася в своїй рутині й стала виразним тормазом на шляхах розвитку нового образотворчого мистецтва. Цілі покоління по-

знаходили в собі сили організовано протиставити олімпійській величності й холодному старечому тиску академії свої сміливі твори, повні молодого ентузіазму й насичення спектральними барвами та конструктивною волею молодих митців. У протилежність старим офіційно-банальним засобам і методам нав-



Мазерель Ф.

Ділова людина (кольорова туш).

ступових митців марно витратили свої сили на боротьбу з цією фортецею старих заскоружданих традицій і часто-густо під натиском високих традицій, поодинокі митці поступалися своїми переконаннями і потрапляли в офіційне казенне русло академізму. Але-ж де-далі, то більш виявлялись молоді мистецькі течії, що

*) Закордонна подорож художників, що закінчують Паризьку Державну Академію Мистецтва,—до Риму терміном на 2—3 роки.

чання в Академії, яка стала для сучасного мистецтва синонімом заязленості й відсталості, у Парижі давно вже існує зразкова своїми цілевими настановами й технічним обладнанням та педагогічним процесом Вища Школа Мистецтва й Техніки, в якій несподівано сміливо й удаło вжито принципи мистецтва у виробництві. Радянському мистецькому діячеві, зокрема художникові-педагогові, ця Школа може дати досить нових і

зразкових прикладів. У процесі будівництва української вищої художньої школи нам не раз доведеться урахувати досягнення й досвід цього, майже єдиного у Франції, осередку виховання конструкторів нового типу. Поруч з офіційними навчальними мистецькими закладами у Парижі широко практикують приватні Академії й студії. Окремі з них, як академії: Жульєна, Кормона, Рансон та інші набули широкої популярності й притягали до себе найпоступовішу інтернаціональну молодь, що приїздила до Парижу для вдосконалення. Центром цих вільних академій був раніше Монмартр, густо заселений художниками всіх націй. Зараз найпопулярніші академії й студії містяться на Монпарнасі й характерними серед них є: стара академія Рансон, студія Ф. Леже, академія А. Лота й скульптурна майстерня Майоля. За встановлену досить високу платню (100-250 франків на місяць) учень має право користуватись моделями й керуванням одного, або кількох майстрів, ніяк не зв'язаний будь-якими обов'язковими дисциплінами чи темпом та характером (напрямок) роботи. Методично вільні академії можна (до певної міри умовно) поділити на 3 типи:

а) Індивідуальні майстерні (студія Ф. Леже), до яких майстри приймають тільки своїх однодумців.

б) Колективні школи, в яких окремі дисципліни ведуть різні керівники за певним єдиним планом і загальною відповідальністю (скульптурна майстерня Майоля) і

в) Еклектичні школи, що виходять в своїй педагогічній роботі з стану підготовки й устремління окремих учнів і, в залежності від цього, живлять ту чи іншу систему (академія Рансон, академія А. Лота та інші).

Як раз у цих приватних школах та студіях провадилась і зараз провадиться та жива, творча, ініціативна педагогічна робота, яка, власне, й завоювала Парижеві славу світової лабораторії новітнього мистецтва. Коли до цього додати ще, що кожен визначний майстер має навколо себе невеличку групу прихильників, з якими веде поглиблену аналітичну розробку фахових завдань—буде цілком зрозумілою й природною та тяга молодих ми-

стецьких сил до Парижу, що стала загальним явищем.

Зимовий салон 1926 року. Сорок заяв Великого Дворця у „Елісейських Полях“. Понад п'ять тисяч картин. Досить відвідати один такий салон, пройти повз тисячі краєвидів, інтер'єрів, натурниць і натюрмортів в академічно-натуралістичній банальній трактовці їх, щоб зрозуміти всю живучість старих традицій та силу вульгаризованого міщанського смаку. Коли-ж пригадати, що таких салонів буває кілька на рік, що на берегах Сени й на Монпарнасі, й на Великих бульварах, і коло Вандомської колони десятки приватних галерей платять високі податки й постійно торгують цими творами як звичайнісіньким крамом,—то нову людину візьме жах. Але весь цей базар спекулятивної суєти, вся толкучка, характерна індивідуалістично-анархічними проявами кожної буржуазної країни, не тільки не вичерпує всього значіння Парижу, як сучасного мистецького центру, але подає й висвітлює тільки один бік цього питання. Париж має й інші боки життя й розвитку образотворчого мистецтва. Як раз ця найменше галаслива, сумирна, замкнена в собі лабораторна праця поступових майстрів Парижу служить тим магнітом, що привертає до себе увагу мистецьких діячів інших країн.

Людині, що знала мистецькі течії Парижу до війни, впадає в око контраст між характером і темпом його розвитку тоді й зараз. Технічна досконалість, навіть віртуозність стоїть приблизно на одному рівні, але бракує головного. Немає тої напруженості й активності в нових шуканнях, тої завзятості в боротьбі за свої гасла, широкого діяпазону й перспектив, які властиві були до-воєнному періоду образотворчого мистецтва Франції. В той час, як в Німеччині війна викликала велике зворушення у всьому культурному житті й зокрема в мистецтві, яке виявилось, почасти, і в експресіонізмі, Франція довго переживала моральний занепад, який в значній мірі пояснювався затяжним періодом фінансової депресії. Почасти завдяки цьому формула Матіса, що мистецтво мусить умиро-

творити, заспокоїти перетомлену й роздратовану людину, прийшлась, як раз до речі: від мистецтва вимагали властивості м'якого крісла, в якому людина почуває себе спокійно, зручно й приємно. Це сприяло певному застою, за-тримці в розвитку нових мистецьких форм. Але все-ж треба констатувати, що певна ста-

мистецтва, видають численні й солідні монографії, коштовні увражі, що присвячуються модним уже лівим майстрам Франції. Цими виданнями заповнений зараз книжковий ринок Франції; вони розповсюджуються по всьому світові. Поруч з поглибленням теоретично-формального обґрунтування попередніх дося-



Рауль Дюфі: полювання (рис. пером).

білізація лівих мистецьких течій у Франції, яка виявилась під час двох великих ретроспективних виставок „50 років французького малярства“ (від Коро до Пікасо) та 30-ти річного ювілею „Салону Незалежних“ 1925 р. Останній салон особливо яскраво довів ті великі досягнення в галузі нового малярства та різбарства, які є наслідком упертої піввікової праці поступових майстрів. Зараз всі мистецькі журнали Франції систематично вміщують репродукції з нових зразків у галузі образотворчого

гнень нового мистецтва й з'окрема системи кубізму, що виявилось головним чином в енергійній діяльності т. зван. пуристів, поодинокі поступові художники, що набули вже широкої слави, працюють індивідуально, повторюючи, переважно, свої набуті раніше форми, або комбінуючи їх, почасти, з новими устремліннями. Пуристи намагаються теоретично обґрунтувати малярство, як несистематизовані прояви чистої лірики. Подібно до того, як у музиці 96 нот являються достатніми для виразу безлічи звуків

для найрізноманітніших композиторів, треба, на думку пуристів, і в малярстві прагнути до встановлення психо-фізіологічної клавіатури кольору й форми. Пуристи заперечують „сюжетність“ та „літературщину“. „Коли раніш мистець примушений був виконувати різні функції: служника культу, королівської влади або військової слави, навчителя, оббивача, зарисовника чи фотографа, то зараз його заступають у всіх цих функціях нові технічні засоби (фотографія, поліграфія) й він цілковито стає до рангу поетів. Його єдина й остання мета—задоволення ліричних потреб—шляхетна й проста функція; завдяки машинізації мистець звільняється від усіх допоміжних та низьких обов'язків.*“.

Більш того. Ідеологи пуризму заявляють, що не тільки наявна „літературність“ чи „ідея“ картини, а, навіть, ті несвідомі навіювання, асоціації, натяки, порівняння, що вона їх збуджує у глядача, звужують значіння картини категоріями місця, часу, щоденности. „Картина є знаряддя для зворушення“. Потрібно усувати все, що зв'язує її з „реальністю“, людськими немочами, пристрастями і прихильністю й дати їй змогу жити в сфері без'особовій, некорисливій, поза часом і простором. Себ-то потрібно прагнути до „чистих образів“, не зв'язаних з реальністю, які-б впливали на людину своїми кольорами та формами чисто фізично. „Ми маємо засіб впливати на почуття й на розум людей, але ми не можемо по своєму бажанню робити їм приємність. Не треба більше мистецтва втіхи. Хай старі критики остаточно заплутаються в особистих і змінних теоріях мистецтва втіхи й краси. Для нас зрозуміло, яке велике значіння мають досвіди про фізіологію почуття та асоціацій, ми знаємо, що єдиний вірний спосіб виразу в мистецтві є низка первісних почувань і зворушень“. Приблизно так обгрунтовують свої позиції головні теоретики пуризму Озанфан та Жанере.**). Картини їх нагадують лінійні схеми речей, що входять, напливають одна на одну й своїм прозорим „скляним“ колоритом більш подібні до якихось відсвітів реальних речей. Цікаво,

*) Див. „L'esprit nouveau“ 1924 р.

***) La peinture moderne, Collection de „L'esprit nouveau“.

що заперечуючи „літературність“ твору, пуристи в той-же час розуміють що й голе оперування геометричними формами буде тільки новим орнаментом і не дасть інтелектуального зворушення, властивого мистецтву. Тому об'єктами для своїх картин пуристи беруть утилітарні речі (переважно посуд), що своїм звичайним, типовим так-би мовити, стандартним характером остільки прості й зрозумілі для всіх, що „майже перестають існувати як предмет“. Карафа, шклянка, різної форми пляшечка та чарка—майже постійні об'єкти композицій пуристів. В протилежність кубістам які навмисне деформували предмет, пуристи залишають речам їх пропорції й загальний характер, але підпорядковують їх своїй композиційному методу та кольористичним принципам. Що до кольору, то, як було зазначено вже раніш, він служить для пуристів тим першим елементом оптичного почуття, на якому вони будують свою систему „постійних реакцій“. При всьому раціоналізмі такої установки пуристів у них все-ж чувається та сама безпорадність стану, яка привела й замкнула кубізм у метафізичній кристалевій сфері абстрактности. Див. малюнок на сторони 58.

Другим характерним значним явищем образотворчого мистецтва сучасної Франції є так зван. сюрреалізм. В основному сюрреалізм переносить свої позиції з галузи інтелекту цілковито в галузь почуття. Базуючись на інтуїтивній основі творчого процесу сюрреалісти відкидають взагалі все, що має сенс і логіку. Невиразними підсвідомими почуттями живиться їх фантазія, а творчість їх нагадує якісь неясні твердження сомнамбули. Дитячі малюнки, телепатія, спиритуалізм, ритуальний примітивізм та сексуальність якимось дивно переплелись у сюрреалістів з прагненням до матеріялістичного світогляду окремих членів цього товариства, що намагаються підвести раціоналістичний ґрунт під свої химерні ідеї. Журнал, що його видають сюрреалісти у Парижі, носить назву „La revolution surrealiste“*)

*) Цікаво, що поруч з великим впливом інтуїтивної філософії Бергсона на розуміння матерії, духовного життя, т. зв. свободи волі в окремих статтях цього журналу (як і в творах митців) є виразне й здорове прагнення до

Окремі художники з тих, що об'єднуються в цьому товаристві, своїм хистом та оригінальністю заслуговують на увагу. Із них найсвоєріднішим і глибоким здається італієць Джорджіо Кіріко (див. мал. на стор. 51). У творчості цього художника яскраво виявилась колізія біблійського ясновидця з автоматом ХХ століття; він подає нам пластичні образи античного світу в їх страховитому протиставленні й поєднанню з німими механізованими велетнями сучасності. Чарівний спокій мертвої Італії у Кіріко переплітається завше з надзвичайним темпом наступної моци динамізму й навіть передчуття світової катастрофи. Сюрреалісти мають ще кількох цікавих виявлених уже майстрів; вони, між іншими, приєднують до себе й Пікасо в одній з кількох фаз його творчості. У цілому все-ж потрібно визнати, що течія ця, маючи глибокі, поки що метафізичні, засади для своєї творчої роботи, як раз більше й виразніше виявляє себе в теоретичних програмових виступах, аніж мистецькими практичними творами.

Цими двома мистецькими групами характеризуються найвиразніші нові шукання молодого французького мистецтва на сьогодні. Решта актуальних художників або в зеніті своєї слави остаточно усталюють свої завоювання, або починають тільки виходити в життя, наслідуючи своїм славетним і багатим уже попередникам. Кожен з цих відомих майстрів, що пройшли сувору школу життя й шукання своїх мистецьких шляхів і перемогли в нелегкій боротьбі за них в умовах стихійного розвитку буржуазного мистецтва, заслуговує на детальне ознайомлення й вивчення. Шляхи та форми розвитку нового мистецтва таких різних по економіці й національній куль-

наукової аналізи (посилання на праці наших учених Павлова, Бехтерева, то що) і бажання обґрунтувати декларативні свої твердження, матеріалістичними постулатами.

турі країн, як Італія, Японія, Чехословаччина та Фінляндія наочно доводять великий і невинний вплив інтернаціонального Монпарнасу, що яв-



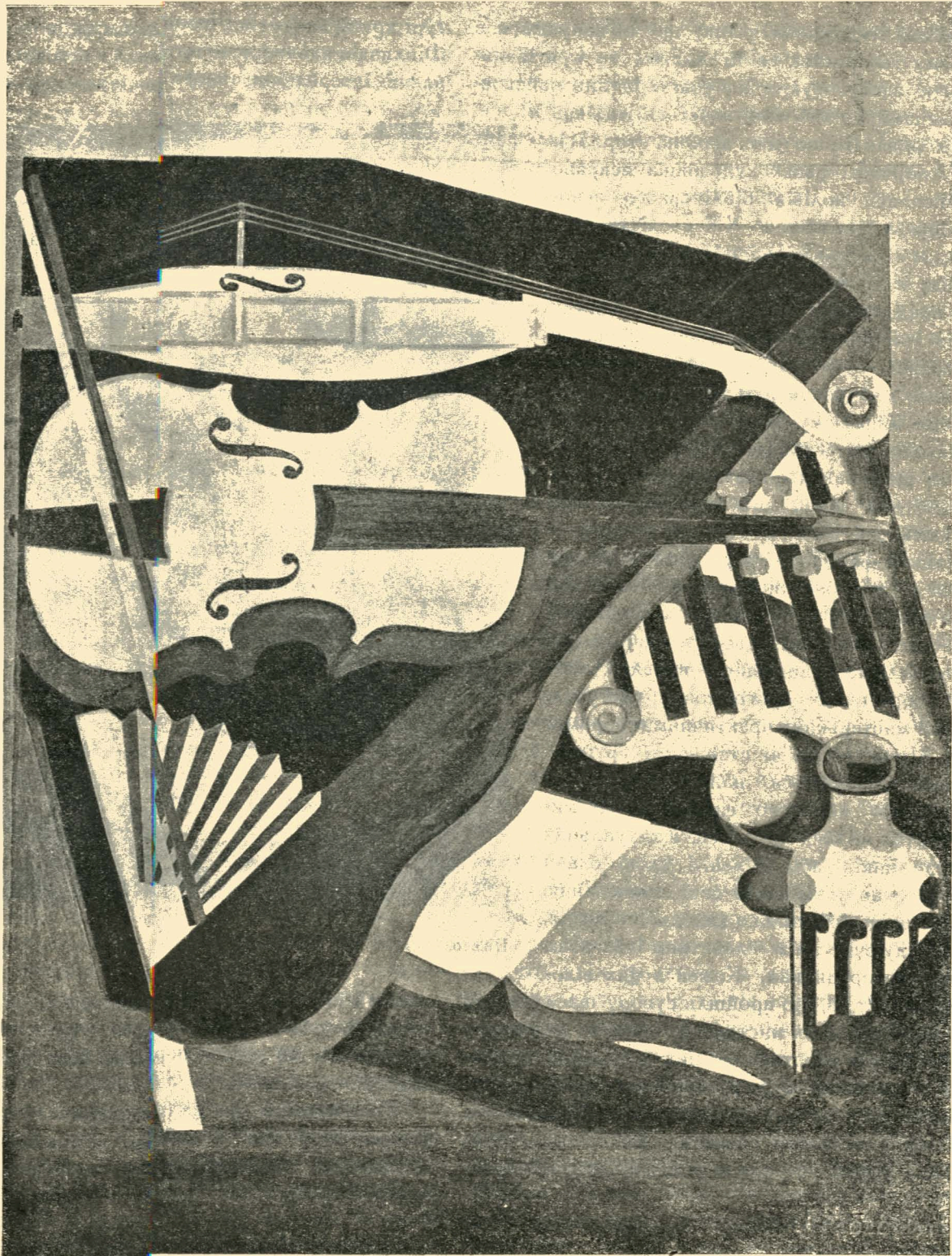
Пікасо.

Голова.

ляється світовою дослідною станцією для образотворчого мистецтва сучасності. Це легко простежити по нових періодичних мистецьких виданнях цих країн *).

Сподіваємося що це ознайомлення мусить допомогти й нам у свідомому й плановому будівництві нашого культурно - мистецького життя України.

*) Див. „Rivista d'Arte Futurista Roma“ — 1924 і далі р.
Див. „Zivot“ (Sbornik nové krásy) Praha
Див. „Volné Směry“ та інші.



Озанфан А.

Басоль (олія).



Люсеа К.

Жінка з Алжиру (олія).

Ляйпцігська Академія Графічного Мистецтва.

В 1926 році мені пощастило побувати в Німеччині і цілком природньо, що, вивчаючи постановку художньої освіти закордоном, я особливу увагу звернула на славну звісну Академію графічного мистецтва у Ляйпцігу.

Ляйпціг взагалі є центром німецької книжної про-дукції; там знаходяться найвідоміші поліграфічні за-клади, друкарні, літографські та фото-репродукційні май-стерні; там і найкращі та популярні у нас фабрики полі-графічних матеріалів та приладдя; там і колосальна,

Академія існує як вища мистецька школа, з 1764 р. і з початком дев'яностих років зрефор-мована у виключно графічну мистецьку Ака-демію, єдину на всю Німеччину; вона охоплює всю діяльність, звязану з продукцією офор-млення книги.

Завдання Академії—виховати графіків, ілю-страторів, художників книжної індустрії та промислової графіки, а також вдосконалити, як з художнього, так і з фахового боку тех-ніків книжного діла, як от: друкарів, граверів, рисувальників та ритівників шрифту, літогра-фів, палітурників, техніків репродукції і т. д. Виховання ведеться послідовною наукою в класах і майстернях, доповнюється практичними вправами, технічними курсами, лекціями і т. инше. Система навчання базується на вивченні майстерства і засвоєнні виробничих умінь.

Весь курс навчання в Академії ділиться на дві частини: курс підготовчих студій і май-стерської класи та виробничі майстерні.

Курс підготовчих студій являється підвали-ною роботи в майстернях. Тут одержує студент основне знання рисунку та малярства, загальне знайомство з графікою й оформленням книги, а також слухає лекції з історії мистецтва.

Праця на підготовчому курсі розрахована на 6 семестрів, тоб-то на три роки.

З програм графічної Академії видно, що протягом всіх трьох років підготовчого курсу

дивовижна бібліотека в останніх роках збудована та устаткована за останніми вимогами сучасної техніки та розуміння бібліотечного діла; бібліотека яка вміщає в собі всі друки які досі з'явилися у Німеччині та розра-хована на зростання на сотні років.

Не випадково теж саме у Ляйпцігу знаходиться єдина не тільки у Німеччині, але й у цілому світі Академія графічного мистецтва та поліграфічної промисловости.

24 год. тижнево присвячується рисуванню та малюванню з натури; крім того на першому курсі 16 год. тижнево віддається науці шрифту, а решту 14 год. теорет. предметам, як кре-слення, історія мистецтва, нарисна геометрія та анатомія. Всіх годин 54 в тиждень (9 год. на день).

На другому і третьому курсі, замість сту-діювання шрифту, ведеться індустріальна гра-фіка в звязку з вправами на варстатах. Годин занять всього 38 тижнево.

Майстерські класи з працею на варста-тах станках, спеціальними технічними майстер-нями—це низка вільних шкіл, які не мають спільної програми і не обмежені якимось тер-міном курсу. Однак в праці вони звязані одно з одним.

Існують чотири художні майстерські класи, що різняться здебільшого між собою тільки індивідуальністю даного керівника.

1) Проф. Гейн: Оформлення книги, ілюстра-ція, індустріальна й вільна графіка.

2) Проф. Штайнер-Праг—теж саме

3) Проф. Тісман — теж саме

4) Проф. Бельве Шріфт,—індустріальна гра-фіка, плакат.

5) Проф. Деліг—майстерство шрифту

6) Проф. Горст-Шульце і надзв. учи-тель Дорфель } Ілюстрація для ре-продукційної травіль-ної техніки.

Майстерні з варстатами:

- 1) Проф. Кольб, майстер Клінглер — гра-
вюра на міді, офорт, друк.
- 2) Проф. Мюллер, майстер Будаус — гра-
вюра на дереві, друк.
- 3) Проф. Бельве, майстер Цех: набор, друк.
- 4) Проф. Вімслер, майстер Вольфенстелер:
художня палітурня.

Окремі варстати:

для літографії, типографії, складання книги.

Майстерня з варстатами для художньої фо-
тографії і окремий відділ фотомеханічних і
травильних майстерень з професором Блехером
і завідувачем окремими майстернями.

Години праці в майстернях та при варста-
тах з 8 до 12 і з 2 до 6.

Крім того читаються лекції з таких дис-
циплін:

- Наука шрифту.
- Перспектива.
- Історія мистецтва та історія книги.
- Історія культури та літератури.
- Хемія фотографічна.
- Оптика з дослідями.
- Рисування для фотографів.

Всі студенти художніх графічних майстерень
мають право користуватися варстатами в Ака-
демії, а також вказівками відповідних технічних
керівників, так, що проробивши з своїм профе-
сором ескіз, виконують його у відповідній задуманій
техніці, в майстерні чи то ксилографії, чи
літографії, чи іншій. Цих кілька художніх май-
стерень найширше охоплюють художнє офор-
млення книги і найскорше мають право претен-
дувати на дійсних представників Ляйпцігської
Академії. В інших спеціальних майстернях пра-
цюють здебільшого фахівці, які приходять з
виробництва для удосконалення в майстерстві,
набуття художнього смаку, ознайомлення з но-
вими досягненнями техніки.

Треба додати, що сюди з'їжджаються фа-
хівці з цілої Європи, працює 70% чужинців
найрізніших національностей.

Перебування в майстерських класах часом
не обмежене. Керівникам дається право усу-
вати неуспішних. Ніякого звання Академія не

дає. Посвідчення про успіх і прослуханий курс
видаються лише на писане прохання з зазна-
ченням мети.

Прийом в Академію відбувається на підставі
заяви, життєпису та надіслання праць в кіль-
кості, яка-б могла виявити знання та здібності.

Справу про прийом на курс підготовчих
студій вирішає Приймальна Комісія, про прийом
до спеціальної майстерні, рішає керівник її.

Майстри з виробництва, як палітурники,
гравери, друкарі і т. далі, які бажають удоско-
налюватися в своєму фаху і працювати в тех-
нічних майстернях Академії, повинні предста-
вити свідоцтво успішно закінченої науки, або
свідоцтво з виробництва про знання.

Академія міститься в прекрасному будинкові,
який вповні може задовольнити всі її потреби.
Для прикладу беру фотомеханічний відділ, де
працює зараз 25 людей (це вважається за пе-
регрузку): 2 з'йомочних приміщення з 6-ма
апаратами, а сьомий, найбільший, на дворі,
обертальний, для з'йомки при натураль-
ному світлі, чотири камери для проявлювання,
2 лабораторії, 3 великі кімнати для ретушу-
вання. Окремо міститься офсетний станок.

Треба додати, що велику матеріальну під-
тримку Академія має від різних фірм що обслу-
говують поліграф. виробництво, які чи для ре-
клами, чи для слави своїх виробів постачають
метеріали, навіть, і машини, особливо найно-
віші удосконалення.

І таким приміщенням запезпечені всі відділи.
Окрім того кожний професор має прекрасну
майстерню для власного вжитку.

При Академії влаштовані вечірні класи, які
мають на меті дати змогу поповнювати знання
робітникам книжної індустрії; частково також
допомагають студентам Академії засвоювати те,
що вони не встигають пройти в Академії. Напр.
студент, що виключно працює над фотоцинко-
графією і не має часу набувати мистецьких
умінь — може увечері відвідувати рисувальні
класи.

Вечірні класи це низка замкнених в собі, ціл-
ком незалежних курсів з різних фахів. Є чотири
рівнобіжні класи рисування, курс перспективи,
шрифту, типографічний курс для наборщиків,
клас композиції і вправ індустріальної графіки,

клас репродукційної фотографії, курс ретушів для негативів та позитивів, курс травління штрихового та автотипного кліше, курс анатомії й анатомічного рисування, спеціальний курс палітурного діла, курс історії мистецтва.

Коли взяти на увагу високий рівень поліграфічного виробництва у Німеччині й велику конкуренцію між майстрами, то стає ясным, що всі студенти зацікавлені в як найкращому і найскоршому набутті знання, тим більше, що за науку треба платити і то досить багато (чужинці платять від 150 до 310 марок за пів року, а чужинців більшість. Вечірні класи оплачуються окремо, по 15 марок за пів року.

В своїх звітах академія підкреслює труднощі, які виникають з недостатньої ув'язки з програмами шкіл нижчого типу. До академії вступають два типи студентів: 1) з виключно

художньою підготовкою, без усякого знайомства з поліграфічною практикою, 2) з підготовкою тільки технічною та виробничими вміннями. Ці два види студентів прагнуть одержати удосконалення та завершення своєї освіти кожний в своєму роді.

Тому може, Академія не звязала себе якимись офіційними уточненими програмами, однак для всіх відділів, послідовними, але надто обмеженими в умовах переходової доби—не досить викристалізованого співжиття мистецтва й техніки.

Ляйпцигська Академія охоплює й відповідає всім потребам і вимогам, що до виховання майстрів поліграфії, від широких організаторів до найвуццих фахівців. Вона дбає і за рівень продукції, намагаючися підвищити кваліфікацію людей, що вже працюють на виробництві.

Проф. В. Січинський.

Міжнародна виставка мистецького виховання в Празі.

Виставка, що відбулася в Празі в дні 29 липня—12 серпня 1928 р., при „VI Міжнародному конгресі рисування, мистецької педагогіки та ужиткового мистецтва“, притягнула увагу не тільки мистецьких, та наукових кіл, але і ширшого громадянства. Виставка була розміщена в двох найбільших виставочних палацах Праги (Veletersh) Одвідало її кількадесять тисяч осіб. Кореспонденції та фахові огляди з'явилися по всіх визначніших часописах цілого світу, тим більше, що самих учасників (членів конгресу було понад 3000 (найбільше з Америки, Англії, Німеччини й Польщі). Сама виставка складалася з експонатів Англії, Канади, Спол. Шт. Пів. Америки, Японії, Швеції, Німеччини, Югославії, Польщі, Швейцарії, Франції, Данії, Латвії, Естонії, Австрії, та російської еміграції. Величезний відділ присвячено спеціально Чехословаччині, де м. і., був окремий відділ Української Студії Пластичного Мистецтва в Празі.

Для того, щоби дати до певної міри вичерпуючий огляд та характеристику цілої грандіозної виставки потрібна була б докладна кількденна студія усіх відділів та спеціальна наукова підготовка в складному тепер питанню мистецької педагогіки, що дає величезну літературу широкого світового масштабу. Усім цим вимогам автор цих рядків не може задовольнити вже тому, що в цій галузі спеціально не працюю, по друге тому, що умови конгресової атмосфери далеко не є відповідні для такої спокійної систематичної праці. Тому обмежумось лише побіжним оглядом та деякими спостереженнями.

Величезний еволюційний шлях, що перейшло мистецьке виховання в останні десятиліття, з'ясувала в шкільному навчанні, так чи інакше відбулося на виставці, хоч переважали тут все таки найновіші методи. Тут можете знайти, навіть, уламки колишнього академізму з безбарвними гіпсовими моделями і вибліднілими геометричними „взірцями“ орнаменту, далі—добу „натуралізму“—рабське копіювання природи, правда, природи вже не фальшованої і не геометризваної; пізніше націоналізації шкільного навчання (народний орнамент) з її штучним плеканням фантастичної безпредметової стилізації. Нарешті з найновіших методів на виставці широко заступлений напрямок т. зв. психологізації рисунків (психологічна основа дитячої образотворчої уяви), що виник під впливом експресіонізму в модерному (новітньому) мистецтві, і який мав у нас великого прихильника в особі проф. Ф. Шмідта. Ця метода основана на спонтанності дитячого рисунку та примітивізації дитячої уяви, намагалася розвивати дитячу індивідуалізацію аж до крайности. Замість диференціації людської творчости, колективізації мистецького вияву повстала крайня індивідуалізація, основана на інтуїтивному, підсвідомому й неясному прагненню до фантастичних і не окреслених уяв. Як реакція проти цього напрямку повстала найновіша метода в шкільному навчанні, що жа-

дає від учня свідомого розумовання, раціоналізації його рисунків, констуктивізації його уяв і цілковитого виключення зайвих оздоб, прикрас, орнаментики—напрямок, який деякі називають логічним, інші конструктивістичним. Проти цілковитої „вільности“ (краще сказати „розперезаности“) психологічного рисунку, конструктивістичний напрямок надає точности і ясности рисунку, розуміння внутрішнього змісту й мети нарисованого. Виображення річей тут основане не на „вражінню“ (імпресіонізм), але на логічній конструкції (конструктивізм), при чім вимагається розуміння матеріялу, тілесности (кубізм), просторової уяви, очищування форми від оздоб (пуризм), знання кольористичної шкали, світляних та рефлексивних законів.

Певні труднощі при огляді виставки полягають в тому, що не всі відділи за окремими народами чи державами представили навчання у школах всіх типів та однакова сама метода у виставлюванні експонатів. Згідно з програмою Виставочного Комітету кожний тип школи мав бути відзначений певною барвою, а окремими літерами праці колективні (М), індивідуальні (І), домашні (Д). Нажаль цього дотримувано далеко не по всіх відділах, між тим така систематизація значно полегшує працю глядача.

Всі експонати походять лише з рр. 1926—1928, ц. т. від доби останнього конгресу в Парижі, хоч подібної виставки не було від передостаннього конгресу в Дрездені 1912 р. Крім шкільних праць в рисунку виставлені (одрізане не по всіх відділах) ручні праці, жіночі ручні праці, письмо (каліграфія); шкільні системи мистецького виховання (історія мистецтва, естетика).

Один з найбільших відділів займає Англія разом з Шотландією та Ірландією (делегати з цих останніх країн скрізь підкреслювали, що вони не англійці). Цей відділ не тільки великий своєю площею але і різноманітністю т. мов. шкільно-мистецької інспірації. Тут справді в чому навчитися, але не найновішим методам навчання, а систематичности й методичности шкільних програм та послідовности мистецького навчання від початкової школи до найвищої. Шкільне навчання тут не мав того експериментального характеру (в розумінню різних спроб, не опертих на науковому дослідженню, експерименту, оснозаному на піддатливості дитячої психіки), як це бачимо у більшости „нових“ держав континенту. Лише після перегляду британського відділу складається ясне розуміння чому саме Конгрес має назву „рисування й ужиткового мистецтва“. Цей ужитковий характер креслення чи малювання, його тісний зв'язок з ужитковим (виробничим, промисловим) мистецтвом крім Англії ще сильно відбивається в Швеції й Швейцарії. Згідно з думкою референта з Norfolk Q. J. Sinclair'a „рисунок мусить бути взагалі джерелом інспірації в ручних працях, спеціально жіночих“, бо історично усі мистецтва вийшли з ужиткових реместв. „Рисування не було джерелом, лише вислідом“ ремества. З боку навчителя

(професора) в англійській школі вимагається великої ерудиції та інтенсивної, активної праці.

Велику частину британського відділу займають мистецько-промислові школи різного типу й передовсім ткацькі, де помітна дуже велика техніка та вправність учнів у рисунку, поруч з добрим наочним і практичним ознайомленням з технікою виробництва. Але й у школах загально-освітніх тут поруч з рисунком, та в тісному зв'язку з ним, виконуються ручні праці—переплетництво, графіка, гончарство, ткацтво, вишивка, металеві й дерев'яні вироби, тапети, моделі з картону, соломи то-що.

В методах малювання задержалися тут подекуди старі, консервативні способи, але ужитковий характер малювання, пристосованість його до життєвих, практичних потреб не спинає шкільного навчання на мертвій точці.

Другий розміром є відділ Сполуч. Штатів П. Ам. Якогось одностайного враження винести з цього відділу навряд чи можна. Тут уживаються всі ці методи, які відомі нам в Європі, включаючи психологічний і конструктивістичний. Велику увагу звертають на технічну вправність учнів, зосібна в рисунку з натури та уміння передавати рух. В дальшому розвитку, коли учневі чи студентові доводиться робити цілі композиції—він мусить звертатися за сюжетами до культури азтеків, індіан або аеропланів та небоскрігів. Однак у малих дітей ці останні „чисто-американські“ мотиви зустрічаються рідко. Дуже розвинене тут плакатне мистецтво, а навіть більшість шкільних вправ має плакатний, рекламний характер. Але годі шукати якогось своєрідного американського плакату. Навпаки, їх дуже легко поділити на англійські, німецькі й французькі і т. д. остільки тут виявляється тенденція, кажучи делікатно—„запозичення“.

Це в великій мірі стосується до Канади, що їздить вчитися мистецтву до Європи. З Канади цілі виправи учнів приїжджають до Лондону, Парижу та інших міст Європи, де зарисовують стародавні зразки архітектури та ін. Сильно розвинене в Канаді прикладне мистецтво. На виставці загальною увагою користувалися рисунки індійських дітей великої творчої сили й талану в розумінні декоративних форм, стилю та приміненню кольористичної комплексивної гами.

Світ барви цілком запановує над вами, коли входите до відділів Німеччини. Навчальні методи тут більше притримуються психологічного способу, але хоч „вага німецького мистецького виховання є в психології“—як каже референт Др. Гессе з Дюссельдорфу—„вона не є до переведення без вправ ока, руки й змислу для барви“. Ці студії барви провадяться в Німеччині системою чи теорією спектра Оствальда. Не є випадком, що найбільше рефератів конгресу на загальну тему „Барва, її значіння в школі й життю“ (цикл рефератів „В“) — дали німці й чехи. Поруч з психологічною методою в Німеччині в останні часи дуже поширюється метода логічна чи конструктивістична, свідством чого можуть бути, напр., дуже інтересні експонати школи шрифтарського мистецтва в Дрездені, спеціально у розв'язанні ритмічних проблемів. Насолодою бібліофіла й кожного поліграфічного робітника можуть бути зошити цієї школи з прекрасними зразками різних шрифтів у виконанні учнів.

Відділ Німеччини на жаль, не дав цілості тому, що тут представлені лише деякі спеціальні школи, так що немає перегляду цілого поступу мистецького навчання. Дуже повчальні експонати Landeskunstschule в Гамбургу й школи Р. Вагнера в Ляйпцігу.

Про сучасну Японію ми надто звикали читати про її впливи та „спустошення“, яке, мовляв, заподіяло нове європейське мистецтво. Але японський відділ виставки переконає, що в Японії залишилося ще дуже багато свого своєрідного, що різко відрізняє її від Європи, хоч методи навчання вживано чисто європейські, спеціально плекається спонтанний рисунок у малих дітей.

Вміння передавати кожен форму за допомогою плям

економія в лінії й барві, що її вимагає графік, нігде так майстерно не виконано як в японському відділі. Інтересні тут ручні праці з матері, соломи та ін. легкого матеріалу.

Не можемо також не відзначити тєї живої, всебічної діяльності, яку розвинули японські делегати під час Коні гресу й на сьміій виставці. Їх було всього 5 осіб, але пропаганда що вони перевели, перевищує працю сотень делегатів інших держав. Вони роздавали інформаційні брошурки про свої школи (англійською мовою) на пленарних і секційних засіданнях конгресу та на самій виставці; в їх відділі завжди можна було здобати вартового, який не тільки для бажаючих давав пояснення але й підписував „на пам'ятку“ брошурки своїми буквами. Крім того ви могли зобачити японських делегатів, як вони ходили з відділу до відділу— від держави до держави й фотографували різні експонати, особливо ті, що ілюстрували нові методи в навчанню...

Ми вже сказали, що пристосованість рисунків до практичних, життєвих потреб і промислового мистецтва крім Англії помітне ще в Швейцарії й Швеції. Мистецтво тут—праця, майстерство. Під мистецтвом розуміють не тільки вміння виображувати на папері кожен річ за допомогою ілюзійного рисунку чи глини (різьба) але і уміння виображувати і конструювати ціле оточення зі всіх можливих матеріалів. В народній, початковій школі рисунок провадиться поруч з ручними виробам з металю, дерева та ін. У Швеції дитина повинна не тільки нарисувати кожен річ, але мусить знати й розуміти як виконується і виглядає кожний предмет оточуючого життя і побуту. Діти самі роблять, напр., дах будинку з соломи, дерева і т. і. (гонти), дахівки, далі конструкцію дверей, вікон, зубчасте колесо, підойм, шруб, замок, пропелер, вагу і т. д. В навчанню рисунків розв'язуються всі проблеми, як проблема лінії, форми, композиції, руху, ритму, кольору, світла і т. д., при чім не нав'язуючи дитині жодного, уподобленого учителем, мистецького напрямку, що не можна сказати, наприклад, про Німеччину, Данію та ін. держави.

Поруч зі Швецією якимось дивно виглядає відділ Данії, де вживана ще академічна метода в навчанню рисунків, заморюючи дітей копіюванням штучної натуралістичної орнаментики та гіпсових моделей, переважно з класичними „акантами“. Повчальні, однак, експонати з ремісничих, фахових шкіл. Вишколення мулярського, слюсарського чи столярського майстра тут стоїть дійсно на високому технічному рівні.

Заля, призначена для Франції, чомусь не була заповнена. Тут представлені праці учнів різних шкіл міста Парижу. Очевидно, старанно вибрані кращі праці. Кожний експонат французького відділу—це справді мистецький шедевр, що до легкості виконання, композиційного чуття, підбору барв, але яким способом дійшли діти до такого блискучого висліду, який середній рівень пересічного учня, яких вживають педагогічних методів і т. д. все це закрито від ока глядача.

Такий підбор експонатів помітно і в польському відділі, але з зовсім відворотним результатом. Загалом відділ Польщі надто убогий, порівнюючи з іншими країнами. Це відмітили, навіть, і чеські часописи.. чемною мовчанкою, а самі поляки (їх було на конгресі понад 100) скрізь старалися зазначити, навіть, в офіційних промовах, що їх відділ не міг бути як слід організований „за браком часу“. Як що можна судити по виставленим експонатам, в польських середніх школах рисування ведеться здебільшого старими „натуралістичними“ методами; дуже поширена також стилізація народного орнаменту.

Інше враження мають дві нові держави—Естонія й Латвія, особливо що до висліду праці. В Естонії навчальна справа ведеться дуже цікаво. Тут спеціально плекається графіка, народня орнаментика (але не стилізація на підставі орнаментики), композиційні вправи в ужитковій до прикладного (виробничого) мистецтва й стиліза-

ція казкового народнього мотиву. В цих працях відчувається велика творча сила, жива, інтенсивна кольористика, бадьорий, самовпевнений рух відродженого життя. Тут були також виставлені прекрасні, розкішно виконані видання з нар. естонського мистецтва. Більша частина експонатів з міської мистецько-промислової школи в Ревелі.

У маленькому відділі Латвії привертає до себе увагу дитячий ілюстрований часопис „Cirulitis“, видання „Т-ва приятелів дітей“, де літературні твори та ілюстрації виконують самі діти.

Великий відділ Югославії мимоволі нагадує навчання в кол. дореволюційній Росії. Незнати чи це випадок, чи таке „споріднення“ має якісь глибші коріння. Однак, в деяких школах Загреба, Любляни та ін. ми знайшли інтересні експонати, що говорять про активну, живу працю учителів, що ведуть своїх учнів шляхом різноманітності мистецького переймання (розрішення різних проблем в рисунку) та серйозного відношення до народнього мистецтва. Виставлені дві мистецькі школи вищого типу в Београді і Загребі вражають своїм неоднаковим рівнем. Не підлягає сумніву, що Загребська (Хорватська) Академія дуже культурна і в своїх мистецьких напрямках близько стоїть до Мюнхена. Характерно те, що крім слав'ян інші народи не виставляли своїх Академій або як що і виставляли то лише окремі зразки, які б освітлювали певну методу навчання. Що іншого бачимо у відділах Югославії, та Чехословаччини — тут в Академіях виставлені лише висліди навчання, „вибрані“ праці—що зовсім не відповідає завданню й характеру цілої виставки.

Загалом же відділ Югославії опрацьований дуже старанно. Було також видано прекрасний, ілюстрований каталог спеціально югославянського відділу.

Найновіші наукові методи навчання можемо побачити у відділі Австрії, де поруч з психологічним рисунком є і конструктивістичний. Виграв цей відділ також тим, що вжито дуже наглядної системи розположення експонатів. В початковій школі Австрії уживають переважно психологічної методи в розв'язанню різноманітних проблемів, як проблема барви, форми і композиції; лише після розв'язання цих проблем переходять до репродукції, реклами й загалом графіки, пізніше розв'язують проблему руху й ритму. Результати такої послідовної праці справді дуже інтересні. В середній школі сучасної Австрії дуже помітні впливи модерних напрямків у млярстві, так що деякі гімназійні праці учнів викликають неприємне враження штучности та депресії учителя мистця. Зосібна мусимо одмітити школу Дункан в Зальцбургу, де вжито дуже інтересні та повчальні способи розв'язання проблеми руху, не притримуючись відомого „закону місця й часу“, так що, наприклад, рисується різні моменти положення рухаючої фігури (рослини) на одному образі й на одному місці. Гарні тут (не в приклад іншим відділам) конструктивістичні композиції плакатного характеру.

У відділі Австрії одмітимо ще найновіші, „триюки“ — це відділ „Musikalische Graphik“—фарбовані, фантастичні рисунки на теми „ліричні“ (Mörike), „увертюри“ (Meditation), „симфонічні“ (Bruckner) та ін.

Поруч з Естонією, Латвією й, особливо, Австрією дуже слабо представлено навчання рисунків у російських емігрантських школах в ЧСР, як з боку методів, так і результатів. І хоч у російському дитячому притулку ведеться навчання після приписів проф. Ф. Шмідта, але результат, порівнюючи з австрійською чи, скажім, чеською школою, не великий.

Відділ Чехословаччини по площі займає такий самий розмір, як всі інші держави разом. Зібрано й упорядковано цей відділ надзвичайно докладно й акуратно, що є заслугою в першій мірі голови організаційного комітету проф. Й. Видри й голови Виставочного Комітету проф. Б. Гнатка.

Навчання рисунків у народній школі (в ЧСР т. зв. громадські й міщанські) ведеться за строго-виробленими програмами та докладними інструкціями, яких торкатися в цьому короткому огляді, розуміється, не можемо. На виставці ці праці поділені на 10 рубрик:

1. Початкові технічні вправи й методи.
2. Рисування з понук психологічних (спонтанні, з пам'яті, з уяви).
3. Рисування річеве (оптичне, логічне, плоскосне, просторове, виображення руху).
4. Студії природи (рослин, звірів, фігур, кравдивів).
5. Спеціальне плекання мистецького чуття (орнамент, композиція, студії стилів, історії мистецтва, мист. образотворчість).
6. Письмо (каліграфія)—скоропись і графіка друкованих і плакатних літер.
7. Барва, її теоретичні й практичні студії.
8. Рисунки що студіюють, чи мають відношення до характеру краю, свого дому, до охорони пам'яток старовини, народнього (сільського) мистецтва.
9. Ручні праці виховавчі—хлоп'ячі.
10. Жіночі ручні праці (з дуже великою кількістю окремих рубрик, відповідно до різних родів ручних праць).

Ця програма на практиці виконується в той спосіб, що деякі понамічені рубрики надто поширюються тим чи іншим учителем, на шкоду іншим проблемам інструкції. Вимоги до учнів досить великі, зосібна що до так зв. „річевого рисунку“, письма і просторової уяви. На середніх школах тут, наприклад, цілком опановують збіжну перспективу практично й теоретично. Загалом же вишкolenість по чеських школах дуже велика. (Каталог виставки запевняє, що вибрані тут праці не найкращі, але представлено середній образ пересічної дитини).

Зі спеціальних відділів Чехословаччини цікаві експонати „Товариства для дослідження дітей“ і „Чеського Педагогічного Товариства“ в Брні (видано й невеликий каталог цих експонатів).

У відділі Словаччини, де, загалом кажучи, дуже плекається народній орнамент і вишивка, ми знайшли інтересні композиції килимів „Греко-кат. громадян. школи в Пряшеві“.

Закарпатська Україна заступлена на Виставці дуже і дуже слабо, а делегатів (місцевих) майже не було. У відділі жіночих ручних праць (в малому палаці) була досить цінна збірка старих і нових вишивок Закарпаття, переважно з округи Волове.

Дуже повчальний відділ ремісничих, фахових шкіл ЧСР: домашніх жіночих праць, кравців, капелюшників, кушнів, ремінярів, голярів, ювелірів, мулярів, садозників, (городників), теслярів, токарів, колярів, (виріб возів), боднарів, столярів, меблярів, кошикарів, тапетарів, шклярів і брусарів, фотографів, малярів (лякерників), дукрарів, ковалів, механіків, друкарів. Вже оце перерахування говорить оскільки тут розвинена спеціалізація різних виробничих галузей. Вимоги у цих школах дуже великі, спеціально що до рисунків. Наприклад, в школі мулярських майстрів вимагаються не тільки рисунки деталей будинку та різних конструкцій (м. і. залізобетонних) але цілі проекти невеликих будинків; в кравецькій школі—фігуральний рисунок, в теслярській—проекти меблів і т. ін.

В залі Академії Мистецтва у Празі (з майстернями чеських і німецьких професорів) виставлена майже виключно графіка тому, що головна частина експонатів Академії зібрана на „Виставці сучасної культури ЧСР в Брні, що була відкрита з нагоди 10-ти річного ювілею Ч.С. Республіки. Можемо одмітити, що з 80 чисел експонатів Академії в 6 праць Василя Касіяна, кол. учня проф. Швабінського в празькій Академії, а тепер професора Художнього Інституту в Києві. Крім Академії звертають на себе увагу експонати Мистецько-промислової школи, Політехніки й школи друкарства—усі в Празі. На архітектурному відділі Чеської Політехніки вимагається велика

кількість рисунків—деталів і конструкцій будов, пейзаж у барвах, рисунок з живої природи, фігуровий рисунок, а навіть, графічний рисунок (переважно дереворит) та фігурові композиції. Роблять тут також спеціальні екскурсії для зарисовування з природи стародавніх будов та історичних пам'яток мистецтва.

Мусимо ще спинитися над залезою Української студії пластичного мистецтва. Вище ми вказали, що студія, подібно до загребської й празької Академії виставила лише висліди своєї праці та вибрані „кращі“ експонати, при чім не всіх чотирьох річників, але праці останнього року а може, навіть, останніх місяців. Особливо це помітно в майстерні проф. С. Мако, де вправи з моделей-натурниць мають більш монументальний, синтетичний рисунок, тоді як виставка улаштована студією ще рік тому давала зразки трактовані натуралістично. Загалом школа С. Мако має надто одноманітний характер. Протягом чотирьох років тут розв'язується лише одна одинока проблема форми (рисунок вуглем з моделі). Ні проблема кольористики, ні композиції руху, ритму, простороні і т. ін. С. Мако, очевидно, не цікавлять. Але й цю одиноку проблему розрішають лише в той спосіб, що рисують весь час голих натурниць та іноді випадкову голову одного з членів студії. Коли ж студенти беруться до своїх самостійніших композицій, то або рисують ці шаблонні „ідеальні“ жіночі постаті, або попередні вправи зовсім викидають з своїх тем. Кілька студентів, що є, очевидно, під особливою опікою професора й які заповнюють цілий відділ „готових“ праць, наслідують де-які „знаменитості“ з кола російських емігрантських художників. Тому в сюжетах студентів української студії не бракує московських цибулястих бань, самоварів та суздальських іконописних коників.

Розуміється, є в студії й кілька справжніх талантів, але вони завнані в окрему групу „що не піддаються

шкільній дисципліні“, як зазначено в поясненнях С. Мако.

В майстерні проф. Кулеця видко більшу працю учителя над вишколенням учнів. Хоч тут також переважає гола натурниця (вже інша як у Мако), але в рисунки з обсягу інших образотворчих уяв, зокрема пейзаж, мертва натура, то що. Шкода, що проф. Кулець не виставив вправи студентів шкільних зарисовок в розробленню проблеми руху, ритму й композиції, які ми бачили на одній з шкільних виставок студії. Добра вишколеність студентів проф. Кулеця говорить сама за себе. Їх малюнки, переважно олійною фарбою, є суто-імпресіоністичні. То саме можна сказати й про скульптурну майстерню проф. Стівського, де також виставлені лише результати праці—переважно бюсти й голови. І тут, на жаль, не показаний цілий поступ праці студентів, ведений, до речі, досить систематично.

Що до графічного відділу, то він в занедбанню. А з виїздом з Праги кількох талановитих молодих графіків, що працювали також в студії, він майже не існує. Виставлені експонати упорядковано досить неуважно.

Малий виставочний палац займав відділ різних індивідуальних шкіл (незалежних від офіційних програм та шкільної системи), переважно з Чехословаччини й Австрії, де-яких чеських мистецьких товариств у Празі як „Ум'в'елцка Беседа“, „Манес“, Голляр“, та інші.

В окремих кіосках розміщені різні чеські й закордонні фірми з помічним приладдям до малювання, моделі, фарби, то що. Один з найцікавіших був кіоск відомої фірми Гардтмут світозаних олівців „Koh-i-Noor“ Інтересна була тут мапа поширення цих олівців на цілому світі. З неї довідуємось, що найбільше олівців „Koh-i-Noor“ вживають у Швеції й Австралії. Одна з фабрик цієї фірми, як відомо є в Чехії в місті Будейовіце.

ХРОНІКА.

К. Х. І.

Архітектурний факультет.

1. У другому триместрі 1927-28 навчального року за пропозицією Шевченківського Комітету, студенти IV-го курсу, в порядку курсової роботи, розробили проєкт тимчасового готелю на могилі Т. Шевченка. Проєкти розроблялися в майстерні житлових будинків (кер. пр. Риков В. М.)

За внутрішнім конкурсом, що переведено серед цих проєктів, першу премію одержав студ. Каракис, другу — студ. Долішинський і третю — ст. Головченко.

До будівництва Всеукраїнський Шевченківський Комітет ухвалив проєкт тов. Головченка. Будівництво готелю вже закінчується.

Готель за проєктом тов. Головченка розрахований на 110—112 чоловіка. Оскільки екскурсії припадають на теплі місяці (травень, червень, липень та серпень), то й будинок спроектовано літнього типу, з балконами та верандами. Будинок двохповерховий. Загальна площа, що займатиме будівля, буде 864,82 кв. метри з вуглами. З цієї площі на веранди та балкони припадає 92,05 кв. метри.

Кубатура 5767,86 метрів,

Будинок спроектовано в сучасних раціональних формах, які не заперечують характерові українського народного будівництва.

2. У майстерні монументальних будинків (керівництво проф. Альошина), студенти IV-го курсу розробили план-проєкт монументально-архітектурного оформлення Шевченкової гори. Цей проєкт обґрунтовує визначення умов і завдань конкурсу на художнє оформлення гори Т. Шевченка. Київська філія Шевченківського Комітету розглянула 14/VI цей проєкт і визнала роботу дуже цінною, зокрема що до загального планування гори, проєкту улаштування монументальних сходів та самого пам'ятника в вигляді зеленого кургана (проєкт студ. Ірліна).

3. В порядку академічної роботи розроблено проєкта Текстильної Профшколи в селі Клімбівці у Могилів-Подільській окрузі. Проєкт складається з трьох частин: будинки профшколи, будинок інтернату й будинок для викладачів.

Проєкти профшколи розробляються в майстерні монументальних будинків під керівництвом проф. П. Ф. Альошина та громадських будинків під керівництвом проф. В. Н. Рикова та Г. О. Зейберліха, а інтернат і житловий будинок у майстерні житлових будинків.

4. Розпочато будівництво Київського вокзалу за проєктом проф. Архітектурного фак. О. М. Вербицького.

5. Керівник майстерні житлових будинків проф. Риков В. М. закінчує будівництво Кіно-фабрики у Києві за своїм проєктом.

Малярський факультет.

Малярський факультет у наступному році поглиблює свою роботу — утворенням дослідних майстерень, з рисунку, станкового-монументального малярства та технології матеріалів, які мусять проробити досконально окремі завдання до програми Малярського відділу — дати зразки робіт, проробити спеціалізацію праці по майстернях що до виконання

окремих завдань і тим самим уточнити й поглибити всю роботу Малярського відділу.

Крім того Мал. фак. перебудовує навчальний план в напрямку розподілу фак-тету — на два фахи, станковий та монументальний.

Фахову роботу передбачається на факультеті розділити на два фахи — станковий та монументальний, не примушуючи студента вивчати разом ці два фахи, що дасть студентові більш можливості проробити завдання кожного фаху й набути більшої майстерності.

2. Студенти Малярського фак-ту т. г. Гвоздик, Бізюків та три художники, що в передостанній сесії захищали дипломи т. т. Мизин, Шехтман, Рокицький працювали під керівництвом проф. Бойчука М. А. над оздобленням будинку Селянського Санаторія ім. ВУЦВК'а що будується в м. Одесі на Хаджибейському Лимані.

Роботу виконано фресковою технікою.

Це перший, оскільки нам відомо, починок у Радянському Союзі виконання робіт фресковою технікою.

Мал. фак. має три відділи Станков. Монументальний та Театр-кіно-фото. Студентів на Мал. фак. 178; Професури фахової — 12 чол.: М. Бойчук, Ф. Кричевський, В. Кричевський, А. Таран, А. Крамаренко, В. Пальмів, М. Бернштейн, Петров, М. Козік, К. Голубятників, К. Елева, А. Трякін,

В заміні індивідуальних майстерень де професори працювали по своїх майстернях — факультет 1925 року перейшов на метод колективного викладання фахових дисциплін, що дало позитивні наслідки. За цей час факультет випустив по станковому мал. 8 чол.: Сиротенко, Беклемішева Ліпківський, Штільман, Хижняк і Чалієнко. По монумент. майстерні Шавикін, Жданко, Шехтман, Ліпківський, Рокицький, Кисіленко, Бородіна. По театральному від. 4 чоловіка, Стеценко, Курочка, Товбін, Панадіаді.

З них одержало закордонну командировку: Шавикін Мизин, Сиротенко, Ержиківський, Шехтман, Стеценко, Панадіаді. Факультет мав на меті скоротити кількість студ. на мал. від. і випустити щорічно не більш 5-6 чол. висококваліфікованих майстрів.

В цьому році Мал. фак. перейшов на спеціалізацію — починаючи з III курсу по станковому і монументальному малярству. На практику відряджено було 18 студентів. Три студ. було відряджено на кошти НК О до Ленінграду, для вивчення старих та сучасних майстрів — Ермітаж та музей російського малярства — де вони копіювали старих майстрів — Рубенса, Веронезе, Рембрандта, та Ель-Греко.

Художньо-Педагогічний факультет.

При факультеті існують: 1) Кабінет Соціально-Педолог., 2) Методичний кабінет, 3) Зразкова дитяча студія на 40 ч. (при ній улаштовується Музей дитячої творчості). З цього року почав роботу підвищений семінар з худож. педагог.

На факультеті викладають 15 викладачів фахових дисциплін.

Вже другий рік, як студенти Педфаку, як професорів, так і музейщики мають платну літню практику. Також другий рік переводяться планові практичні вправи з виїздом до Москви та Ленінграду з метою вивчення методів художнього навчання та виховання.

Закінчуючи 1927-28 академ. рік, Педфак, порядком підготовки до наступного 28-29 року, віддав багато уваги й часу справі перегляду своєї організаційної структури. Уживано було, крім наявного Соціал-профосівського відділу, запровадити відділи: Політосвітньо-клубний (новий) і Музейний замість наявного художньо-музейно-екскурсійного підвідділу і підвідділами — мистецтвозагальною, археологічною, етнографічною, екскурсійною та історичною. Питання про реорганізацію художнього музейно-екскурсійного підвідділу в музейний відділ, що постачав би організаторів музейної справи для музеїв матеріальної культури, передтим докладно й всебічно було обмірковано на кількох засіданнях поширеного пленуму Предмет. Комісії, за участю представників Політосвіти, Катедри Мистецтвознавства й поодиноких Київських музеїв. У зв'язку з цим переглядом організаційної структури, було розроблено навчальні плани політосвітньо-клубного й музейного відділів та скоректовано навчальний план соц-профосівського відділу в напрямку запровадження уніфікації педагог.-дисциплін по пед. ВИШ'ах згідно з резолюціями I-го пленуму держнаукметодкому від травня 27 р. Всі матеріали в цій справі подано на затвердження Методкому Укр. профосу, і в відомості, що більшість з них уже ухвалено.

Наприкінці 27-28 ак. року відбулися планові практичні вправи студентів III-го Соцвих.-профос. відділу з виїздом їх до Москви й Ленінграду, під керівництвом двох професорів, з метою ознайомлення із сучасною поставою методів художнього навчання й виховання в зразкових школах та у відповідних експериментальних закладах, ознайомлення з лабораторними дослідженнями в цій галузі — в лінійних педагогічній, практично-дидактичній то що. Такі вправи на Соцвих.-профосівському відділі відбуваються вже 6-ий рік підряд і дають вони багатий матеріал для розроблення методології художніх дисциплін, як наукова дисципліна, й досить перебував в ембріональному стані.

За кошторисами КХІ. на 28-29 рік, передбачається значне поширення кабінету Соціологічної педології при Педфаківі до устаткування його. Намічено також організувати при Педфаківській зразковій дитячій студії музей дитячої творчості, а також реорганізувати кабінет студентських робіт при Педфаківі в методичний кабінет.

Поліграфічний факультет.

1. Студенти IV-го курсу виконали в академплані за минулий рік 5 книжок, які вийшли з друку, а саме: на замовлення Сільсько-Господарського Музею працю Євг. Спаської „Чернігівські кахлі“, працю Б. Левинської „Розпис хат на Поділля“ та працю т. Генпнер „Жерденівські гончарі Лавренюки-Полив'яні“; на замовлення Музею Мистецтва працю П. Гудалової-Кульженко „Японська Гравюра“, та на замовлення УАН. працю Щепот'євої „Розпис печей“. Всі ці книжки ілюстровані дереворитними та автотипними репродукціями. Роботи виконували студенти: Бубликів, Козаровицький, Козачків, Кулага та Муляр-Крейнін під керівництвом С. О. Налепінської-Бойчук.

2. У виробничих майстернях Поліграфічного фак-ту на замовлення Лаврського Музейного Мистецтва було оформлено та надруковано під керівництвом проф. В. Кульженка видання „Відбитків ксилографічних дошок Лаврського Музею“. Друковано з оригінальних старих кіше; робота ця вимагала особливо уважного та умілого ставлення.

3. У тих же майстернях факультету було оформлено та надруковано під керівництвом студ. Бубликова ювілейний журнал-газету Межигірського Художньо-Керамічного Технікума.

Наприкінці березня цього року на VII з'їзді Спілки Друкарів Київщини було зачеплене питання про Поліграфічний факультет КХІ, як єдину вищу школу поліграфічної промисловості на Україні. З'їзд в своєму наказі Всеукраїнському Комітетові спілки зазначив:

а) що ВУК. повинен віддавати більше уваги вищій поліграфічній школі та брати активну участь в обговоренні планів та цілевого настановлення факультету.

б) програми нижчих поліграфічних шкіл треба підвищити до рівня нормальної профшколи, щоб забезпечити ВИШ контингентом учнів з робітників поліграфії.

в) сприяти повільному використанню на виробництві практикантів-студентів ВИШ'у та стажорів.

В першій половині червня відбувся перегляд навчального плану Поліграфічного фак-ту з участю представників Тресту „Київ-друк“.

4. За останній рік Поліграфічний факультет брав участь у багатьох виставках Союзу, а саме: у „Всесоюзній Поліграфічній виставці“ у Москві; в „Ювілейній виставці 10-річчя Жовтня“ у Харкові, Києві та Одесі; у виставці „Мистецтво Народів СРСР. у Москві. Критика скрізь відзначала серйозність постановки та досягнення факультету; на Поліграфічній Виставці та на виставці народів СРСР, у Москві фак-тет одержав премію.

Зараз Поліграфічний факультет експонує свої літографічні праці на Міжнародній Виставці Преси у Кельні.

5. В квітні 1928 р. ВУФКУ оголосило конкурс на кіноплакат. З шістдесяти чотирьох робіт, що надійшли від художників Київ, Харкова й Одеси, чотири одержали грошові премії. З них дві премії (триста й двісті карб.) одержали студенти IV-го курсу Поліграф. фак-ту т. т. Фатальчук та Буря. Плакат студ. IV-го курсу т. Синегуб був намічений до придбання.

6. На Поліграфічному фак-ті був переведений конкурс на обгортку для збірника Київського Зоосаду. Правління Зоосаду призначило премію в 35 карб., яку одержала студ. III-го курсу Поліграф. фак-ту Порхода.

Скульптурний факультет.

Студенти Скульптурного фак-тету т. т. Писаренко Бульдін і Василевич виконали під керівництвом проф. Кратка роботу скульптурного оформлення будинку Селянського Санаторія імени ВУЦВК. в Одесі на Хаджибейському Лимані. Роботи виконано на тему „Культурна революція на селі“.

Вся робота складається з барельєфів, трактована монументально. Скульптурна робота вже закінчена й буде виконана в полив'яній майоліці під керівництвом кераміка Білоскурського.

Вся скульптурна робота—20 барельєфів.

У червні місяці відбувся на Скульптурному фак-теті разом з Архітектурним фак. конкурс на проєкт пам'ятника Коцюбинському, який має бути поставлений на могилі письменника у Чернігові.

На конкурс подано 17 проєктів, що їх виконали студенти Скульптурного та Архітектурного фак-тів. Проєкти виконувались під керівництвом професорів. Премії одержали студ. Скульптурного фак. т. т. Вовк та Токарева. Зі студентів Архітектурного фак-ту премію одержали т. т. Гречина й Кисилевич.

На скульптурному відділі цього року починає працювати художня бронзо-ливарня. Ливарня устаткована 2 горнами й має велику сушильню.

Устаткування дає можливість виконувати в ливарні великі художні роботи.

Ливарня є першою художньою майстернею на Україні.

Цього року помічений перехід деяких студентів інших ВИШ'ів (Ленінграда, Одеси) на скульптурний відділ КХІ.

В зв'язку з увічненням пам'яті ШЕВЧЕНКА П. К. пристосувала всю програму IV-го курсу, згідно з проханням Шевченківського Комітету до цього моменту. Протягом II трим. студенти повинні в академічному плані виконати:

а) Проєкт і модель пам'ятника;

б) Одну постать в натуральну величину з глини, як фрагмент пам'ятника.

в) Великий монументальний бюст ШЕВЧЕНКА.
 г) Барельєф — фрагмент, що подасть одну з подій життя ШЕВЧЕНКА.

Відділи К. Х. І.

Цього навчального року пророблена значна робота для ув'язки молодих відділів К. Х. І. з життям і виробництвом.

1. Пророблені разом з представниками текстильної промисловости питання дальшого росту й зміцнення Текстильного Відділу. 1928 року студентство Текстильного відділу задоволено практикою на 100%, як ні один з фактів та інших відділів.

2. За ініціативою Спілки Деревообробників було скликано нараду при Правлінні Спілки з представниками К.Х.І. Нарада проробила в основному цілеве настановлення Деревообробного відділу, його матеріально-навчальний стан і утворила окрему комісію для розробки справи дальшого розвитку відділу.

3. Теа-Фото-Кіно відділ проробляє зараз разом з ВУФКУ питання будівництва вищої школи, що постачала б фахівців вищої кваліфікації в усіх галузях і фахах кіно виробництва.

4. З доручення Предметової Комісії фортеху та за згодою Правління К.Х.І. організовано семінар підвищеного типу з кольору. Завданням семінару є проробка, обслідування та розвиток кольорової роботи, а також удосконалення завдань з кольору.

У перспективі є заснування кабінету кольору при семінарі а також дослідчої майстерні кольору.

Життя студорганізацій К. Х. І.

Виконбюро Профкомів К. Х. І. об'єднує чотири профкоми: „Будівельників“, „Друкарів“, „Робос“, та „Робмис“.

1. К.Х.І., належить до низки великих і своєю структурою дуже складних ВИШ'ів України. Цим в основному визначається складність умов і завдань, що їх мусять виконувати професійні організації нашого ВИШ'у.

В цілому, за проводом партійного осередку, за всіма завданнями В. Б. з 4 профкомами бездоганно управляються. Студентство, як молода й найенергійніша частина Вишівського колективу, надзвичайно гаряче бралось за свої завдання й майже завжди вірно вирішувало чи оцінювало ті чи інші явища з життя ВИШ'у. Крім того як В. Б. так і профкоми з огляду на дуже малий % забезпечення стипендіями студ. нашого ВИШ'у переводять чималу роботу що до поліпшення економічного побуту пролетарської частини нашого студентства.

Основним річищем, що по ньому провадиться щоденний процес участі профорганізацій в будівництві ВИШ'у є: а) Предметові Комісії, б) Факультетські Комісії, в) Комісія Практики й Стажу, г) Комісія Студ. Справ, д) Правління ВИШ'у та інші.

У 14 Предметових Комісіях працює 78 студентів, що день у день опрацьовують актуальні методичні питання факультетів. В цій галузі ми маємо низку вихованців студентів-методистів, що поруч з провкатами програм професури нераз виставляли свої серйозні проекти та досить часто вносили ділові корективи до питань щоденної роботи.

2. Увесь 1927-28 рік при Виконбюрі працювала студентська їдальня, буфет, перукарня та постачпункт, що постачав студентству учбові матеріали.

3. При Академкомісії В. Б. організовано два наукових гуртки: Архітектурний Науковий гурток та Поліграфічний Науковий гурток.

Архітектурний Науковий гурток має 90 членів. В роботі гуртка бере участь професура Архітектурного факту. Налагоджується зв'язок Архітектурного-Наукового гуртка з іншими ВИШ'ами Художньо-технічної вертикалі, як України, так і РСФФР. Гурток проробив низку питань, зв'язаних з фахомфакультету і крім цього проробив ґрунтовну роботу в справі визначення умов та потреб будівництва вищих шкіл (з приводу перетворення Харківського та Одеського Худ. Технікумів у Інститути). Погодивши з Профкомом Будівельників та з Академкомісією В. Б., а також з іншими органами Інституту, Науковий гурток передав дану роботу до Наркомосу.

Поліграфічний науковий Гурток має 51 членів, з них 8 чол. професорів. Зв'язок гуртка з виробництвом добрий. Представники з виробництва робили на засіданнях гуртка доповіді. Крім цього гурток одержав від тресту „Київ-Друк“ одноразову допомогу 200 карбованців. Науковий гурток у червні місяці видав бюлетен, в якому освітлив питання цілевого настановлення факультету, а також питання практики. Гурток допоміг зібрати матеріали для відкриття при фактеті Музею Поліграфії, зокрема, через ініціативу що до зібрання робіт визначних художників Радянської Спілки, з виставки „Гравюри й рисунку“ в Києві.

4. НОП гурток при Академкомісії В. Б. працював увесь рік. Крім рефератів та доповідей гурток розробив план обслідування поліграфічних підприємств. Перевести обслідування цього року не довелося через те, що частина друкарень, що були намічені до обслідування, з технічних причин не змогли своєчасно дати змогу перевести це. Але план остільки цікавий, що Комісія Практики й Стажу використала його для складання програм практики.

5. Багато уваги звертає Академкомісія на справу українізації. Академкомісія організувала семінар укрмови для українізації профактиву. Семінар працював протягом другого триместру. З початку року семінар поновив свою працю.

6. Академкомісія проробила за рік низку питань методичного порядку. Особливу увагу в цьому було звернуто на форму й методи оцінки фахових робіт. Ці свої ухвали Академкомісія ставить на Предметових Комісіях через своїх представників.

7. Практика й стаж. Досить багато зробили професійні організації в справі впорядкування практикантських робіт. Студенти й тут відіграють велику роль. Вони завжди стоять на певній класовій лінії та досить багато зробили що до упорядкування програм практики та стажу як що й до розшукування місць для практики.

8. Справа стипендіальна. Не мала участь профорганізацій у справі стипендіальній. Так у минулому, як і в цьому році до Харкова відряджався товариш з клопотанням за стипендію, надсилалися доповідні записки до НКО і т. інш. Де що зроблено, треба ще й ще раз це питання порушувати.

Необхідно загострити НКО, та іншим установам, про занадто малу кількість стипендій, про стипендіальний коефіцієнт до якого відведено наш ВИШ. Спеціальні умови нашого ВИШ'у (як то: велика затрата студентом грошей на матеріали, папір фарби, приладдя, не кажучи вже про підручники), примушують нас загострювати це питання й домагатись того аби наш ВИШ, був віднесений до іншого коефіцієнту, так і по збільшенню бюджету самого ВИШ'у.

9. Українізація. Ця справа також не залишалася поза увагою студентства. В. Б. організувало семінар з укрмови для профактиву. Де-які досягнення є. Треба українізувати наші профкоми, зокрема й особливо Профком Будівельників. У наслідок цього та ще того, що деяка професура (особливо Архфак) фахові заняття провадить ще російською мовою, ми спостерігаємо досить серйозні ознаки деукраїнізації. Ми бачимо, що комнезамівець, який щойно прибув з села, зараз уже в оточенні свого товариства та професури, говорить ламаною російською мовою; особливо це спостерігається на Архфаківі.

Перші два курси майже всі потребують елементарних знань з укрмови. І в майбутньому, напевне, доведеться з них і розпочати. Нам треба утворити українську атмо-

сферу в щоденних стосунках так між студентством та професурою, як і студентством між собою. Це буде великим чинником українізації.

10. Ремонт здоров'я. В 1928 році пройшло медогляд 90 осіб; з них ми маємо I-ої категорії 72; з них послано на курорт, буд. відпочинку, санаторії та фізлікуван. 64 чол. Треба визнати, що хоробливість для нашого ВИШ'у є показкова й тому слід по серйозному ставити питання про медогляд всього студентства. Для цього нам потрібно невеличких коштів й ми матимемо повне уявлення за все студентство. Поруч слід зняти питання й про те, щоб встановити якийсь медичний огляд вступників, а не вірити часто-густо не серйозним довідкам лікарів. Треба дати тут якийсь критерій що до хворости вступника, за яким він не може бути зарахований до ВИШ'у. Ми в минулому прийомі маємо не одного хворого на туберкульозу, які спромоглися протягнути I-й триместр, а далі лікування роками.

11. Культурбота. Основні моменти нашої культурботи—це масові вечори, колективні відвідування театрів і кіно, профсеминар, де працювало регулярно 60 студентів та різні гуртки: стрілецький, фізкультури, кобзарів, співочий і т. інш. При клубі К.Х.І. існує Літ-гурток, який на сьогодні широко розгорнув свою роботу. Читка доповідів, в обробка власного матеріялу і т. і. Робота провадиться під керівництвом Бюро-гуртка. Гурток приймає активну участь у вечорах ВИШ'у, своїми літвиступами.

Головні вади нашої роботи—невраховання вимог студентської маси, низька якість програм, неплановість роботи і т. інш. Числа нового прийому показують що наш ВИШ де далі, то більше завойовує в цілому здоровий молодняк. Факти хуліганства, песимізму і т. інш., правда, спостерігаються за молодняком, але не мають широкого характеру.

Посеред року профорганізації зайнялися вивченням побуту студентства. Відомості, що вони збрали з анкет, дають досить показкову картину стану нашого студентства.

Випуск дипломантів К. Х. І.

Весняна сесія оборони дипломових праць студентів К. Х. І. відбулася 1-го та 2-го червня 1928 року.

1-го червня захищали дипломові праці десять студентів Архітектурного факультету.

Даний випуск є один з кращих випусків Архітектурного факультету. Всі дипломанти одержали звання художників-архітектів організаторів будівництва.

Чотири автори найкращих дипломових праць одержали закордонні відрядження. Це були: ВОЛОШИНІВ Юрко Іполітович, ЗАБОЛОТНИЙ Володимир Гнатович, СМІК Олександр Васильович і ЮРЧЕНКО Петро Григорович.

2-го червня захищали дипломові праці студенти Малярського факультету; з них три—Театрального відділу й один—майстерні внутрішньої оздобы будинків. Авторці найкращої роботи—ПАНАДІЯДІ Мірі Дмитровні ухвалено закордонне відрядження.

Проект організації Української Академії Мистецтва.

Закінчила свою роботу виділена Правлінням К.Х.І., комісія для розробки проєкту організації Української Академії Мистецтва.

В основному проєкт передбачає таку структуру Академії:

1. Науковий відділ.
2. Навчальний відділ.

3. Відділ експертизи й консультації для врегулювання художньої образотворчої продукції в УСРР.

Перший відділ Науковий—мусить охопити всю науково-дослідчу роботу в галузі української мистецької образотворчої культури;

Навчальний відділ становить вища українська образотворча школа—Художній Інститут, що має бути перетворений в Український Художньо-Технічний Інститут при УАМ.

Видавнича справа К. Х. І.

Редакційно-Видавнича Комісія при К.Х.І. ухвалила видавати матеріяли до історії українського мистецтва. Це фундаментальне видання має виходити періодичними випусками, розрахованими на низку літ в кількох томах.

До участі в розробці, складанні й редагуванні матеріялів притягають видатні наукові сили УСРР, музеї і т. інш. Поліграфічному факультетові доручено опрацювати технічний план і кошторис видання. Технічному виконанню має бути надано всіх найкращих матеріяльних і технічних можливостей сучасної поліграфічної техніки.

Редакційно-Видавнича Комісія К.Х.І. за пропозицією Академкомісії В. Б. ухвалила до друку такі підручники та конспекти з дисциплін, що викладаються в К.Х.І.: підручники: „Теорія перспективи“, проф. Фельдмана, „Ортогональна проєкція“, проф. Колодова, „Будівництво населених міст“, проф. Сакуліна, „Технологію поліграфіч. матеріялів“, проф. Лоханька. Крім підручників ухвалено надрукувати низку конспектів.

Мистецьке життя в СРСР.

Постійна Всесоюзна Будівельна Виставка. Основним завданням цілою виставки,—буде сприяння раціоналізації та здешевленні будівництва. На виставці демонструватимуться всі цінніші радянські та закордонні досягнення і винаходи в будівництві і в будівельних матеріялах. Експонатами будуть різні спорудження, будівлі, матеріяли і т. ін. На виставці будуть улаштовані курси для підготовки кваліфікованих будівельників, іспитові станції і т. ін.

„Товариство Сучасних Архітектів України“, організоване з філіями в Києві та Одесі, об'єднує всіх архітектів, що засновують свою наукову й практичну роботу на методі конструктивізму та функціоналізму.

Професор Арх. фак-ту І. В. Моргилевський, який протягом 10-ти років вивчає українську архітектуру княжої доби, був відряджений Укрнаукою від листопаду 1927 року до лютого 1928 р. в Константинополь, для вивчення пам'яток старої візантійської архітектури. Наново, всебічно сфотографовані всі пам'ятники візантійської архітектури, мають на думку проф. Моргилевського, чимало спільного з українською архітектурою X—XII ст. Зваження ці, значно збагатили матеріяли, що їх проф. Моргилевський готує в скорому часі до друку. В літку 1928 р., проф. Моргилевський зробив подорож на Кавказ (Вірменія, Грузія, Абхазія) де зібрав так само дуже важливі історично-архітектурні матеріяли. Зокрема в Мокві (Абхазія), проф. Моргилевський сфотографував, виміряв і досконало вивчив церкву середини X віку, що має багато спільного з Київською Софією.

Поповнення Харківського Художнього Музею з всесоюзного державного фонду. Раднарком УСРР., звернувся до Всесоюзного Раднаркому з проханням відзначити десятиріччя існування Радянської влади на Україні виділенням із державних музейних фондів для УСРР., певної кількості картин та речей мистецького значення. Раднарком СРСР., дав згоду. Виділено з Третяковської Галереї, та інших, картини таких художників: Тропініна, Венеціанова, Зарянка, Боровиковського, Щедрина, Левітана, Коровіна, Брюлова, Волкова, Верещагіна, Лампі, Степанова, Ріпина, Севрасова, Левицького, Васнецова, а також низку картин західних майстрів.

Харківський Музей одержить також велику кількість речей мистецького значення з колишніх приватних заводів Попова, Корнілова, Гарнера.

Музей культури степової України. В Одесі відкрито Музей Української культури з нагоди 10 роковин

Жовтневих свят. Основоположник і керівник музею проф. Р. М. Волков. Між експонатами цікаві рало, молдавський ткацький варстат, щомакт по 200 років і картина Бодаревського „После венца“

Художні об'єднання України АРМУ та ОСМУ пішли в Москву Всесоюзному Товариству Культурного Зв'язку з закордоном по над триста праць з графіки та рисунку своїх членів для художньої виставки СРСР в Голандії, що її зазначене товариство має відкрити в березні 1929 р.)

На початок 1929 р. в ГАХН'ї (Держ. Академія Худ. Наук) у Москві намічається виставка української графіки АРМУ (Касіян, Налепінська-Бойчук, Падалка, Рубан, Довгаль, Сахновська, Седляр, Павленко Криштул, Пустовійт і др.) та ОСМУ (Пальмів, Толкачів, Юнг, Тряскін, Крамаренко, і інші).

Закінчилась в Москві конференція викладачів художніх технікумів, що проробляли питання про методи готування художників-техніків для провадження роботи в худож. промисловості, худож. педагогів для трудшкіл та інструкторів для гошашкільної художньо-освітньої роботи.

При конференції було організовано виставку робіт учнів художньо-промислових та худ-педагогічних технікумів, як ілюстрацію послідовності завдань. Московський технікум ІЗО показав низку художньо виконаних плакатів, а також проекти набивних тканин. Омський Художньо-промисловий Технікум дав високої якості проекти планування робітничих осель, проекти пристанів, клубів, меблів проекти тканин та оформлення книжки.

Ленінградський Художньо-промисловий Технікум дав зразки виробовання меблів, порцеляново-фаянсового й поліграфічного виробництва, обробки металю та зразки костюмів малярсько-декоративного відділу.

Конференція показала, що основною задачею Художньо-промислового Технікуму є готування художника-техніка, який-би міг дати промисловості художнє оформлення предметів побуту, з спрямованням на масове їх виробництво та з обліком тенденцій стандартизації цих предметів. Це завдання вимагав від скінчившого Худ. Промисловий Технікум не лише високої художньої підготовки, а й знань техніки та економіки виробництва.

Діяльність Худ-педагогічних Технікумів скеровано на утворення кадру художників-громадських діячів, підготовлених для роботи не лише в дїтьми та підлітками, а й до художньо-освітньої роботи в клубі.

Цикл педагогічних дисциплін дає учням загальну освіту трудового соціального виховання; спеціально художній цикл поширює художній світогляд і дає художню майстерність; суспільствознавство підготовлює до свідомої та активної участі в культурному будівництві, нарешті спеціальний курс проектних та виробничих робіт навчає вирішувати завдання по оформленню революційних свят, гасел, плакатів, стінгазет, та простих театральних вистав.

„Советское искусство“ ч. 5-6 1928 р.

1. Хвойник 1. „Образотворче мистецтво“:

Автор, зупиняючись на замовлених картинах до десятиріччя революції, підкреслює, що ці картини все ж не вирішують взаємовідношення між споживачем і творчою роботою художників. Подані картини виявили неспроможність угруповань, що претендують на монополію в царині революційного мистецтва. Кращі роботи на сучасні теми були дані не ахровцями, а художниками інших груп (напр. Герасимов, Осьмеркин, Петров-Водкин, Дейнека, Піменов та ін.) Більше загострились формальні та організаційні питання. Піднято питання про ліквідацію надмірного групового роздвілення, вузького напрямку; ідея федерації знов стає актуальною, обговорюється при участі Агітпропу Ц. К. партії, але, поки що, не вирішується. Виникають полеміки та диспути шукаючи ув'язання мистецтва з широкими масами. В минулому сезоні організувалась група молоді „РОСТ“ і „ОМАХР“, які дають

глядачеві не тільки графіку, малярство та скульптуру, але і зразки стінної розписі, театральних макетів тканини і т. і Молодь групи „РОСТ“ не чекає робітника, а сама йде до нього в клуб з виставкою. Навіть „АХР“ старається поглибити свою плятформу: на з'їзді цієї Асоціації в своїй новій декларації вона прибавляє до старої формули „героїческого реалізма“, „документації революції“ ряд нових завдань, які свідчать, що „АХР“ незадовольняється прийнятими принципами виображення.

Склавось нове угруповання—„ОКТЯБРЬ“, що оголосило свою декларацію в якій об'єднались конструктивісти й виробники. „Бубноевалетци“ об'єдналися з членами „Маковца“ і утворили групу Московських Художників (ОМХ). Утворення ОМХ'а і відсутність нових відокремлень на протязі цілого сезону дає підставу гадати, що процес розкладання закінчується і починається процес об'єднання худ. сил.

2. І. Хвойник. Виставка до десятиріччя Червоної Армії.

Тему „Червона Армія“ поділено на 4 великих частини: 1) військовий жанр, 2) побутово-військовий, 3) портретний, 4) проекти пам'ятників. На виставку подано майже 300 роб. 80% дав „АХР“, 20%—інші угруповання. Образотворче оформлення такої грандіозної теми явилось перевіркою не тільки ідейної зрілості та глибини розуміння наших художників, але й розуміння формальних та стилевих принципів мистецтва. Отже велику кількість робіт художники провели в суто-натуралістичних рамках, захопившись історичною протоколізацією та збереженням зовнішньої характеристики. Художник не розкрив і не оформив внутрішнього змісту великої теми. В плані такої „батальної“ традиції трактовані: „Загибель Чапаєва“. Пшеничникова, „Атака на Кронштат“—Котова, „Захват танків біля Кавки“—Владимірова і інш. Тут визначилась неспроможність образотворчих принципів АХР'а в наслідок чого замість героїчного реалізму подали сирий не оброблений матеріал. Динаміка мас залишилась не зрозумілою, неупорядкованою з боку свого внутрішнього динамізму і трактована як „Толкучка“ (напр, у Дроздова, Шестопалова). Тільки в деяких роботах динаміка мас вирішена більш задовольняюче: „Матроси в засаде“—Богородського, „Партизани в Сибіру“ Чашникова, „Вяжте англійського блокгауза“ у Піменова. Найміцніша по монументальності й глибині розкриття масового руху є: „Оборона Петрограда“—Дейнеки, що відкинув баласт зовнішніх аксесуарів і ритмічно цільно організував непохитність і силу руху двох людських колон. Із других картин, що мають безперечне досягнення можна відмітити „Національні частини Червоної Армії“—В. Рождественського, „Ферганська партизани“—П. Кузнецова, і „Комісар що помирає“—Петрова-Водкина. Із побутового і портретного жанру (взагалі дуже звичайних) виділяються: „Складають стіну газету“—Перельмана, „Червоноармійська худ. студія“—Рягіної, „Купання Червоної Кінноти“—Кончаловського і портрети групів і окремі, мало виразні. Скульптура дуже слаба.

3) Я. Тугендхольд „Формальний елемент в нашому малярстві“.

З моменту звороту нашого образотворчого мистецтва до сюжетного виображення, з початком „АХР'івського періоду“, формальний бік у мистецтві був занедбаний. Ідеологи АХР'а звертали увагу не на форму, а на сюжет і тим вивели наше мистецтво із сліпого завулку формалізму та експериментальності. Але час уже перейти до вироблення таких художніх форм, які відповідали б революційній епосі.

Автор розбираючи реалістичний рух („Об'єднання Художників Реалістів“ „Об'єднання Художників ім. Ріпина“ „АХР“) підкреслює, що тепер уже „самі“ АХР'івці кажуть про потребу переборення „бродскізму“, протоколізму й фото-натуралізму, що свідчить про введення формальних і навіть фактурних елементів в учобу „Студії“ АХР.

Переучується і „Общество Московських Художників“ (колишній „Бубновий валет“) яке раніш опиралося виключно на Сезанна але перейшовши до тематичного примінення сезанізму, почули його недостатність; саме його речевість та статичність стоять на перешкоді до виразу сучасності.

В малярстві „ОМХ“ а та „Бития“ помічається позитивна риса вивчання коліру, шукання кольорової форми, а це в здорова матеріалістична основа. Але цей матеріалізм ще дуже елементарний, одноманітний. Де-хто повертається до імпресіонізму ранньої формації. Імпресіонізм, як певний учбовий етап потрібний, а є коли до нього звертаються з метою переучитись то він не може задовольнити, як форма що вимагає пасивного світогляду. Краще стоїть справа з монументальним малярством (Монументальний відділ малярста на ВХУТЕІНІ). Від фрески минулого студенти беруть технічні лекції малярства „аль фреско“, закони монументально-ритмічної композиції, простоти і синтетичності форми. Пануючий в сучасному молодоту українському малярстві так званий „бойчукізм“ є тенденція монументально-фрескового малярства, але вона має узил в сік примітивізму селянської культури.

„ОСТ“ намагається дати: „сучасність, ясність завдання, точність оброблення“—це його програма. Він має два крила: перше вивчає проблему фактури і коліру, друге— рух і вираз. Автор передбачає майбутнє радянського малярства в живому синтезі двох початків: живого спостереження і творчого змальовування. На його думку це можливо не в плані примітивного „реалізму“, а в плані нового романтизму, який вміщав би в собі поглиблене вивчення реальності з творчим поривом, активним темпераментом і захоплюючою емоціональністю. Треба завоювати весь арсенал формально-технічних засобів, щоб з їх допомогою вивити всю героїчну романтику пролетарського соціалістичного будівництва.

„Мистецтво в СРСР. і завдання художників“. Видання Москов. Комуністичної Академії—1928 р. Збірник статтів і докладів на диспуті, що був організований Комісією по вивченні проблем сучасного мистецтва при Секції „Літератури и Искусств“ на тему „Стан сучасного образотворчого мистецтва в СРСР і актуальні завдання художників“. На цьому диспуті було заслухано доклади: 1) „Стан сучасного образотворчого мистецтва в СРСР і актуальні завдання худ.“—доклад І. Маца, 2) про лозунг „Мистецтво масам“ як ідеологічний лозунг співдоклад А. Остерцова, 3) про лозунг „Пролетарське мистецтво“ співдоповідь А. Курелла, 4) „Завдання сучасної архітектури“ співдоповідь А. Гінзбурга. Диспут викликав жвавий обмін думок художників різних поглядів, які теж подані в збірнику в скороченому вигляді. Виступали художники: Д'єго де Рівера, П. Кіселіс, П. Тихоміров, Р. Абіха, Г. Ряжський, Д. Штеренберг та інші.

Радянське мистецтво ч. 5—1928 р. Пельше: Театр. З театрів на першому місці стоїть український театр. Він має низку талановитих режисерів. В першу чергу (укр. держ. театр „Березіль“ в Харкові.)

Він дав 4 нових постановки „Яблуневий полон“ Дніпровського (із епохи громадянської війни), „Жовтневий Огляд“, „Бронепоезд“ Вс. Іванова і „Народній Малахій“ М. Куліша. Найбільший успіх мала постановка „Яблуневий Полон“

Що до методу сценічного оформлення, Курбаса та його учнів можна приєднати до умовно-реалістичних конструктивістів. Всі вони шукають, експериментують, творять... Березіль на Україні те що в Росії театр ім. Мейергольда але Березіль в цьому сезоні працював тільки над сучасністю, а „ТИМ“—над минулим.

„Життя і Революція“ ч. 10—1928. К. Кравченко: Новий етап радянського театру на Україні.

Автор зазначає, що до сезону 1927/28 р. театр обслуговує більшість дрібно-буржуазну та міщанську публіку, яка не сприймає ні революційної тематики, ні конструктивних форм вистав. Пролетаріят тільки що почав вбиватися

в силу і не міг брати активної участі в будові по цій лінії культурного фронту. В проблемі культурної революції, що її висунув XV партійний з'їзд, розвиток пролетарського театру займає першорядне значення. В сезоні 1927/28 р. театр звернувся до пролетаріату, до організованого глядача. Ефект був надзвичайний, дев'ять основних державних театрів за минулий зимовий сезон пропустили 954,000 глядачів із яких організований глядач становить 800,000. У самому Києві через робітничу касу пройшло 550,000 ч. проти 208,000 ч. торік. Це характерно не тільки для України. Москва зробила це раніш.

Новий театр, змінює соціальний склад аудиторії, витисняючи дрібно-буржуазні та міщанські елементи і починає впливати на розвиток теа-роботи; цей глядач виявляє свій смак, ставить свої вимоги, створює громадську думку, впливає на художню продукцію. У нового глядача мали нечувані успіхи п'єси радянського походження, з виразною революційною тематикою. В Березилі ідуть „Яблуневий полон“ І. Дніпровського, та „Бронепоезд“ І. Іванова.

У Харківському укр. театрі ідуть „Розлом“ Лавренєва й „Заколот“ Фурманова і др. Ці постанови зробили рішучий перелом у погляді на новий радянський український театр, що нічого спільного не має з остогидлою малоросійщиною. У найбільших центрах України утворилися робітничо-селянські й селянські колективи: Працюють пересувні театри Веселий Пролетар, Окружний Селянський Театр, Київський Селянський Театр, що його організувала Окрполітосвіта й ін. Ці пересувні театри стають новим дуже важливим чинником в нашому будівництві і вони зміцнившись переходять на стаціонарні форми. Автор зазначає, що досягнення театру це більше наслідок об'єктивних чинників цілого економічного й культурного зростання.

Роботі театру передшкоджала відсутність пляновості, що до якості продукції, керівництва то що. Велику шкоду робить наявність кількох керівних органів, дошкуляє дефіцит, не поставлено вивчення глядача, а це не дає певної можливості і для організації як його так і всієї теа-роботи на нових засадах. Погано стоїть справа з вихованням громадського теа-робітника і його матеріальною забезпеченістю. Автор скаржиться на пресу, на відсутність марксистської теа-критики.

Б.-ів.

З закордону.

Міжнародна виставка модерної гравюри у Флоренції—відбулася на весні 1927 року. На виставці була представлена графічна продукція від половини XIX століття дотепер, заступлена майже всіма державами світу. З величезного числа імен, треба відмітити найвизначніші такі як: Бренгвін, Меріон, Клінгер, Утамаро, Гойя, Цорн, Ван-Гог, Годлер, Форен Матіс, Беснар, Кокошка, Ліберман, Мунх, Уістлер, Дом'є, Мєстрович, Скочилас і інші. Від Радянського Союзу—Фаворський, Кравченко, Коначевич, зокрема від УСРР—С. Бойчук, Касіян, Плещинський, Усачов, Юнг. Доводиться жалкувати, що через відсутність Українського Товариства Культурного Зв'язку з закордоном, не було в цій справі ніякої майже організації; експонати на виставку попали випадково через що не була там офіційно представлена українська, радянська гравюра. Сподіваємось, що надалі, при наочності утворення Українського Товариства Культурного Зв'язку з Закордоном, це не матиме місця. Виставка мала добрий успіх і відгуки в пресі (з учасників СРСР роботи Касіяна мали особливий успіх і були по кілька разів продані).

Під осінь 1927 року вийшов заходом Комітету виставки у видавництві „Відродження“ книжка „Rinascimento del „libro“ атлас модерної графіки „L'Atlante dell' Incisione Moderna“ італійською й французькою мовами, до якого увійшли, між іншим, автобіографічні дані та репродукції з праць радянських художників.

Виставка українського графічного мистецтва в Брюсселі відбулася у квітні 1927 року. Участь в ній брали зокрема професура поліграфічного К.Х.І. та інші. Виставка була з'організована товариством „Музею Книжки“ і користувалася добрим успіхом, мала більше третини розпроданих експонатів та найшла прихильні відзиви на сторінках бельгійської преси.

Міжнародний конгрес реклами в Парижі, сполучений з виставкою історії реклами з часу її виникнення перед 400 роками, відбувся 22—27-V 28 р. Взяло в ньому участь 15 європейських держав, що об'єдналися для утворення Співки континентально-європейської Реклами.

100 літ з дня смерті Франческа Гойї було відсвятковано в цілій Іспанії. В Мадриді відкрита була 18 квітня велика виставка його творів, що їх було стягнуто з найбільших європейських музеїв. При тому можна було оглянути багато маловідомих праць його, а також цілу низку видань старих і нових, присвячених його пам'яті. В палаці Монельо, відбулася виставка одягу з Гойової доби, що її влаштували „Мадридські друзі мистецтва“.

400 літ з дня смерті А. Дюрера — було вшановано в Нюрнберзі широкою виставкою його творів, та цілою низкою різних свят присвячених його пам'яті.

50 років з дня смерті Курбе — великого художника й комунара французької революції, вшановано було відкриттям виставки його творів в паризькій галереї Бернгейма молодшого.

100 ліття смерті Гудона — одного з кращих французьких скульпторів було відсвятковано в липні ц. р. виставкою його творів у Парижі й виставкою у Версалі, місці його народження.

„LA NERVIE“ („Ля Нерві“) бельгійський огляд літератури й мистецтва, що виходить французькою мовою у Брюсселі, присвячує подвійне число IV і V виключно українському мистецтву. Не зупиняючись на статті проф. П. Филиповича про українську сучасну літературу й на статті В. Харкова про українську музику (обидві статті переклав з української мови проф. лівського університету А. Мартель), слід відзначити чималу статтю бельгійської вченої Сімон Корбіо, (Simone Corbiau) про українське образотворче мистецтво. Не лише на підставі відповідно прочитаної літератури так нашої, як і чужої, але на підставі власних спостережень, наочного ознайомлення з живим сучасним українським мистецтвом, так закордоном, як зокрема в СРСР., авторка могла так свіжо, коротко й вичерпуюче і з таким захопленням писати про наше мистецтво. Проходячи українське мистецтво в його історичному розвитку, починаючи від України первісної, через візантійську й козацьку Україну, зупиняючись на питанні впливів східної й західної культур, аж до України радянської й закордонної, авторка скрізь підкреслює оригінальність творчості українського народу, що на перекір переслідування й пригнічування його шляхтою й царатом не лише творив, але й годував їх своєю мистецькою культурою. Особливо авторка відмічає велике оживлення й розквіт мистецтва в Україні Радянській, зауважуючи, що жодна доба попередня не дала стільки користи, як сьогоднішня.

Підкреслюючи велику організованість музеїв, зокрема виділяє значіння Лаврського музею, що до своєї спеціальності, одинокого в Європі, відзначає бібліотеку, відмічаючи видання лаврських дереворитів, друкованих в К.Х.І.; що до художнього виховання, то головну свою увагу авторка звертає на Київський Художній Інститут, який на її думку є організацією великого розмаху, дійсним університетом, де дається дуже серйозне й солідне навчання. Підкреслюючи виробничі тенденції навчання на всіх факультетах, відзначає Теа-Фото-Кіно відділ, як зовсім новітній утвір, що у зв'язку з розвитком кінематографії у нас (будування Кінофабрики—одної з найбільших в Європі) дасть низку кваліфікованих робітників у цій галузі, іменно робітників мистецтва, будівників-творців реального життя, а не богемських митців. Далі авторка відмічає

художню роботу Асоціації АХЧУ, ОСМУ й АРМУ, їх склад та ідеологічні устремління. Окремо виділяє театр „Березіль“, „Межигірський Керамічний Мистецький Технікум“, Текстильний відділ К.Х.І., під керівництвом С. Колоса, та поліграфічне мистецтво, що зачало свій розвиток від Нарбута.

Із художньої діяльності України закордонної, авторка згадує про Празьку „Студію“, про художника Глуценка й других в Парижі. Оскаржує імперіалістичну політику Польщі в Західній Україні, жаліється на розірваність українських земель під Чехословаччиною, Румунією й Польщею, підкреслюючи мистецьку єдність цих земель, багатство народної художньої продуктивності, (якою пишлася Польща на міжнародній декоративній виставці в Парижі 1925 року під фірмою польського мистецтва) та висловлюється під кінець за з'єднання цих земель з Радянською Україною.

В журналі вміщено цілу низку репродукцій, головню, з образотворчого мистецтва минулого й сучасного, з яких видно, що авторка використовувала ті, що мала під рукою, через що вони й мають певний випадковий характер. З праць професури К.Х.І. поміщено по одній роботі Бойчука, Касіяна, Тарана, й на обкладинку використаний дереворит Софії Налепінської-Бойчук.

Коли взяти на увагу майже повну відсутність належної правдивої інформації закордону про наше мистецьке життя, то журнал „Ля Нерві“ набуває не аби якої вартості. Треба тільки подбати, щоб на дальше—така інформація ставала частішою, щоб була всебічно підтримувана відповідними організаціями, а саму роботу й переведення, щоб провадило Товариство Культурного Зв'язку з Закордоном.

„GEBRAUCHSGRAPHIK“ („Ужиткова графіка“) за лютий 1928 р. продовжує репродувати німецькі плакати, про які можна сказати слова зі вступної статті видавця цього журналу, Г. К. Френцеля „багато цікавого, хоч в загальному, почувається брак єдиної правильної, плакатної дисципліни“.—З писаного матеріалу треба відмітити статтю: „Про упадок рисування“, що її написав Трауготт Шальхер. Автор зауважує, що упадок цей дуже характерний крім Німеччини й для нас. Тому час уже звернути особливу увагу на рисування так по школах середніх, як і по високих. Без грамотного рисунку не може бути доброї композиції. Вибирати характерне й відкидати зайве можуть такі досвідчені майстри, як Ліберман, але в школі повинні вчитися всього, без відкидання, яке в школі надживається до відкидування якраз найтяжчого. Автор тої думки, що зараз немає в Німеччині художників під 35 років, які зуміли б три фігури так намалювати й скомпонувати, що б вони являли собою одно художньо-формальне й психологічне ціле, з чим перед 30 роками легко справлявся кожний звичайний історичний маляр.

В тому-ж журналі за березень 1928 р. вміщено статтю Д. Арановича з Москви, про модерних російських граверів німецькою й англійською мовами. Треба відмітити, що в статті говориться не лише про російських граверів, але про радянських взагалі, здеб-то про Білорусь, Грузію, Україну й ін. Тим то й термін цей „радянських“, а не „руських“ був би відповіднішим дійсності, як би автор не забував, що він живе вже 10 років у Радянському Союзі та що УСРР є не російська „окраїна“ держава („Russischer Randstaat“) і що Петроград вже давно переіменований на Ленінград. Наприкінці його статті що до нашої граверії пишеться так: „крім Петрограду й Москви знаходиться ілюстрація в статті певного розвитку також в російських країнах державах (підкреслення наше). На першому місці стоять тут українці. Після смерті українського графіка Г. Нарбута, що його напрям стояв близько до „Міра Іскусства“ найцікавіші ілюстрації дають зараз Касіяна й Бойчук. Найміцніше відчувається вираз українського своєрідного стилю в дереворитах Касіяна. Його офорти наповнені подиву гідним психологічним змістом, хоч на техніку й стиль сильно

вплинуло західне мистецтво. „Між репродукціями помішено один мідерит Касіяна.

В дальшому подвійному номері за червень і липень слід зупинитися на статті Г. К. Френцеля про Кельнську виставку. Автор відзначає, що це в від кінця війни перша найбільша виставка преси, яка проте, на жаль, показала, що сама суть преси, іменю дух модерної журналістики ще не є, й здається, не може бути виставкою продемонстрований. Багато виставлено речей (продуктів збуту) що не мають нічого, або мало спільного з пресою. Не зважаючи на велике число учасників (25 держав), виїмкове становище й що до якості, й оформлення робить преса робітничої, головню СРСР, відділ якого є одним з найцікавіших на виставці. Окреме й визначне місце мала на виставці преса УСРР, що її блискуче оформив В. Меллер.

Цікаві репродукції плакатів польського художника Тадеуша Гроновського, що їх доповоджує словом Вацлав Чарскі, є центром уваги в журналі. Не меншу увагу притягає й стаття Д-ра Арановича про модерну російську дитячу книжку.

Д-р Аранович вважає, що причиною розвитку російської дитячої книжки є: 1) малий попит на роботи чистого малярства, через що крім графіків, багато визначних майстрів-малярів, взялося до ілюстрування дитячої книжки, 2) введення замість казок про царів реального буденного життя, що відкрило художникам нове поле для ілюстрації та 3) зв'язок з модерним мистецтвом.

Історію дитячої книжки в Росії, Ар. поділяє на три доби: перша—це період стилістичних тенденцій, від національного натуралізму (Поленової, Білібіна) через „Мір Искусства“ з його романтикою й казковою фантастикою (Добужинський, Нарбут) до естетичного реалізму з графічно-орнаментальним ухилом (Чехонін) і малярсько-бутовним (Кустодієв); друга—це з одного боку композиційний експресіонізм (Асеев і Аненков) і кольоровий (Лебедев), з другого—примітивізм Купреянова і третя доба від 1923 року, — це ново-натуралізм (Кустодієв, Ізенберг), й ново-імпресіонізм (Лебедев, Тирса). В останній момент більше позначається він малярським описуванням життя в роботах Кузнецова, Мітрохіна, Конашевича й Тирси. Статтю багато ілюстровано розворотами робіт: Лебедева, Чехоніна, Ізенберга, Асеева, Тирси, Конашевича, Білухи, Кузнецова, Мітрохіна, Кустодієва Полонської, Добужинського, Четверикова Поленової й др.

З нагоди виставки української сучасної графіки в Брюсселі була вміщена стаття Анрі Лібрехта в органі Музею книжки в Брюсселі „Le Musée du livre“ під заголовком „L'Exposition des Arts graphiques Modernes en Ukraine“—„Le Livre et la Gravure ukrainiens“ Торкаючись першого відділу виставки автор пише: „В першому відділі подана збірка книжок та друків, щоби показати український друкарський стиль, в яких виявляється дуже цікаве сполучення слав'янського мистецтва з західною технікою. Композиція заголовків, підбір кольорів часто дуже вдалі й свідчать, в кожному разі, про характерність (своєрідність), яку ми до цього часу дуже мало знали... Про другий відділ виставки, де були зібрані праці окремих графіків і граверів автор вказує, що цей відділ викликав жвавий інтерес тому, що бельгійське громадянство майже вперше ознайомилось з українськими митцями.

Спинаючись над працями О. Кульчицької, А. Л. підкреслює різноманітність техніки. „Нам дуже подобалися дереворити О. Кульчицької, в яких оригінальна концепція думки й глибокого переживання дають інтерпретацію зворушеного почуття. З великим признанням пише автор про В. Касіяна: „Касіян чистий графік з вправною і різноманітною технікою у способах виконання... його типи робітників та селян надзвичайно правдиві... у своїй інтерпретації заховує лише саму суть сюжету: звертає найперше увагу на стилістичну синтезу, схематизацію поз та рухів, дуже характеристичних у Касіяна, які

свідчать, що візантійський вплив не є ще цілком чужий для концепції українського мистецтва.

З працею Нарбута рецензент, очевидно, ознайомлений, бо висловлює жаль що „не було можливості подати (на виставці) збірки більш гідної того, кого можна вважати, що він дійсно відродив мистецтво книжки на Україні, хоч не треба забувати його впливів на мистецтво російське. Два учні Нарбута—Лісовський і Кірнарський переймають не без власної індивідуальності способи вчителя“. У Бутовича відчувається артист, який приклав до прикраси книжки способи декоративного малярства. Він також звертається до гравери, і особливо в деревориті є найвидатніший, соковитий і привабливий: „Малі композиції Холодного—сина, на думку автора, творять цілковитий контраст з творами його батька, „індивідуальність яких дуже підкреслена“. Малюнок у Холодного-сина „вишукано простий, виключно лінійний“. Звертає увагу А. Л. також на „дотепні малі роботи Цимбала“ і твори характеру більш народнього Налепінської-Бойчук і Рубана, переважно в дереворитах“. Закінчується стаття уступом: „Як видно, було багато різноманітності в цій виставці графічного мистецтва й гравери України. Всі митці цієї країни не були виставлені тому, що не було можливо їх всіх зібрати в потрібний час, але твори, які тут виставлені свідчать про багатство незвичайно цікавої продукції.

С-ий. „GUTENBERG JAHRBUCH“ (Гутенбергові річник) орган Гутенберзького Товариства в Майнці, чималий журнал з галузі графічного мистецтва й друкарства різних держав, поширений і читаний на всьому культурному світі, вміщає періодично статті про українську графіку й друкарство. Початок цьому дав ще 1926 р. УНІК (Український Науковий Інститут Книгознавства), подавши розвідку С. Маслова про український друк 16-18 віку. Другу розвідку про Г. Нарбута дав А. Середя й було її надруковано в річнику 1927 р. Подано там вичерпуючий писаний матеріал і підсилено його цілою низкою репродукцій з різних періодів творчості Нарбута. Традицію, що утворюється тут, продовжує далі Унік, доручивши д-ру Січинському статтю про „Сучасну українську книжку графіку“ з численними репродукціями, графіків і граверів, що її буде вміщено в річнику 1929 р. оскільки до річника 1928 р. матеріал записався.

„FARBE UND FORM“, (колір і форма) — Берлінський журнал школи Раймана („Reimanschule“) подає у квітневому числі деякі цікаві плакати й виробничу, ужиткову графіку взагалі, Школа ця влаштувала літом 1928 р. мандрівну виставку по всіх визначних містах Німеччини.

„HOLLAR“ (Голляр) — чеський періодичний збірник графічної праці, що виходить в Празі, вступає в V рік існування. Журнал розкішно видаваний, вміщає статті з усіх галузей графіки й друкарства, акцентуючи на графіці станковій й ілюстраційній, виконаній в різному матеріалі. До кожного примірника прикладені оригінальні листи художників графіків. Журнал вміщає переважно праці видатних чеських художників-графіків а також закордонних. З радянських художників, були вміщені до тепер праці В. І. Касіяна.

„TYPOGRAFIA“ („Типографія“) Празький місячник поліграфічного виробництва, подає за останній час дуже багато цікавого матеріалу, якість якого стоїть часто до сього високо

„Вікна“ Львівський місячний журнал радянської орієнтації, з царини літератури, знання, мистецтва й критики, що його редагує В. Бобинський, вміщає замітки з нашого мистецького життя. статті про художників і їх праці напр. Мазереля, Гроса та інш. З радянських художників журнал вміщував ряд робіт В. І. Касіяна, (ч. 3, ч. 7 за 1928 р.).

В Пряшеві (Західне Закарпаття) вийшов альбом обгортних рисунків Яна Немечека, що виображують деревляні будови в околицях Бардієва з українським населенням.

У Львові Національний музей випустив велику книжку І. Свенціцького: „Іконописи Галицької України XV-XVII віків.“ Видання має понад 100 ст. тексту великого формату (4°) з 117 прекрасно виконаними репродукціями. Кліші виконувались в Празі у відомому Графічному Інституті „Uplis“. Названа книжка—це одно з історії українського мистецтва на Галицькій Україні останніх років.

В Празі вийшло друге видання підручника В. Січинського з історії всесвітнього мистецтва. Порівнюючи з першим, нове видання значно поширене в тексті (352 стор. великої вісімки). При книжці в альбом з XX табл. з 283 рисунками. В тексті 74 рис. і 6 мап мистецької топографії.

У Львові вийшла в серії „Українська архітектура“ монографія Січинського про: Будівництво міста Потиліча, де збереглися дерев'яні будови з XVI ст.—правдоподібно, найстаріші на Україні. В ілюстраційній частині 24 рисунки і фотографії.

„Наш край“ Ілюстрований часопис що його редагує молодий підкарпатський поет Гренджа — Донський в Ужгороді, уділяє чимало уваги народньому мистецтву Закарпатської України та культурно-мистецькому життю Радянської України.

М. Глущенко — влаштував в березні ц. р. в галереї Нонде в Парижі виставку своїх творів, що на неї звер-

нула свою увагу Паризька преса, подаючи відповідні коментарії.

Володимир Січинський, інженер-архітект в Празі, намічений на професора К.Х.І., був відзначений на міжнародньому конкурсі молодих дослідників, що його влаштував був Міжнародній Інститут інтелектуальної співпраці.

В. Січинського премійвано за його праці з ділянки історії українського мистецтва, що вже стали позитивним здобутком цієї молоді ще дисципліни.

Часопис слав'янської філології, IV том ¹/₂ зошит „Zeitschrift für slawische Philologie“ вмістив ширшу статтю В. Січинського, про українські публікації з образотворчого мистецтва на протязі останніх 10 років (1917—1927). так на Україні, як і поза її межами. Автор зазначає, що за останні роки, — більшість публікацій цих припадає на архітектуру й поліграфію, а що до форми, то випадкові брошури й замітки уступають місце монументальним, обильним в ілюстративний матеріял книгам.

„Українське мистецтво“ часопис пластичного мистецтва у Львові припинив своє існування. В останні часи приділяє багато місця пластичному мистецтву ілюстрований двохижневик „Світ“, якого видає робітниче товариство „Друкар“ у Львові.

З М І С Т.

	Стор.
Наш журнал	3
Іван Врона. Київський Художній Інститут, його сучасний стан і робота .	7
Матеріали—відомости про К.Х.І. (до статті т. Врони).	19
Іван Врона. Назрілі питання ізо-мистецької освіти	33
Ф. Гофман. Місце філософсько-соціологічних дисциплін в художніх ВИШ'ах	43
А. Таран. Образотворче мистецтво на Заході	47
С. О. Налепінська-Бойчук. Ляйпцігська Академія Графічного Мистецтва	60
Проф. В. Січинський. Міжнародня виставка мистецького виховання в Празі	63
Хроніка. К.Х.І. Мистецьке життя в СРСР. З Закордону	67

І Л Ю С Т Р А Ц І І.

У фаховій майстерні Арх. факу	6
Будинок К.Х.І. (чоло)	7
Президія урочистого засідання святкування 10-ти річч'я Інституту	7
У скульптурній майстерні	10
Механічна майстерня деревообробного відділу	11
Тео-фото-кіно відділ	12
У фаховій майстерні пед. факу	13
Навчально-показковий Музей	15
Поліграфічний факультет	17
П. Т. Юрченко. Палац культури (чоло)	33
” ” ” ” (перспектива)	34
П. Головченко. Проєкт готелю коло Могили Шевченка	35
Курочка-Армашевський. Ескіз до „Тараса Бульби“	36
І. Стеценко. Ескіз до „Гамлета“	37
О. Мизин. Ескіз до розпису клубу в Луганську	38
Т. Флорова. Килим	39
О. Юнак. Плакат	40
Г. Пустовійт. Портрет	41
М. Панасюк. Деталь пам'ятника „Повстання саперів в Києві“	45
Кіслінг. Портрет	46
Вламінк. Краєвид	49
де Кіріко. Коні на узбережжі моря	51
Мазерель. Ділова людина	53
Рауль-Дюфі. Полювання	55
Пікасо. Голова	57
Озанфан. Басоль	58
Люрса. Жінка з Алжиру	59

Обкладинка роботи І. М. Плещинського.

SOMMAIRE.

Notre journal	3
Iwan Vrona. L'Institut des Arts de Kiev, sa positions présente et son travail	7
Matériaux concernant l'Institut (comp. à l'article de I. Vrona)	19
Iwan Vrona. Question courante sur l'instruction de l'Art du dessin	33
F. Hoffmann. Place de disciplines philosophiques et sociologique dans l'école supérieure des Arts	43
A. Taran. L'art dessin à l'Ouest	47
S. A. Naljepinska-Bojtschouk. L'Académie de l'Art graphique à Leipzig	60
Prof. V. Sitschinsky. L'exposition International du Dessin et de Arts appliqués	63
Chronique de l'Institut, la vie des Arts à U.R.S.S. et à l'étranger	67

ILLUSTRATIONS.

L'atelier spécial de la faculté d'architecture	6
Façade de l'Institut	7
Presidium de la séance solennelle de célébration de X-eme anniversaire de l'Institut	9
A l'atelier de sculpteurs	10
L'atelier mécanique de la section de menuiserie	11
Section Thea-Photo-Kino	12
De l'atelier spécial de la faculté pédagogique	13
Musée scientifique-démonstrative	17
Faculté polygraphique	17
P. Iurtschenko. Palais de la Culture (façade)	33
" " " (la perspective)	34
P. Golowtschenko. Projet de de l'hotel auprès du tombe de „Taras Chevtschenko“	35
Courotschka-Armaschevsky. Scène pour „Taras Boulba“	36
S. Stetzenko. Étude pour „Hamlet“	37
A. Misin. Croquis d'une fresque du sercle à Lugansk	38
T. Florowa. Tapis	39
O. Ijunak. Placat	40
G. Poustoviyt. Portrait	41
M. Panasjuk. Détail du monument „La révolte de sapeurs a Kiev“	45
Kisling. Portrait	46
Vlaminck. Paysage	49
de Ciricot. Les mines au bord de la mer	51
Maserell. L'homme d'affaires	53
Raoul-Duffy. La chasse	55
Picasso. La tête	57
Osenfant. Bassole	58
Lurçat. La femme de l'Algerie	59

L'enveloppe dessinée par I. Plechtschinsky.

Головніші друкарські помилки.

Стор. Рядок

- 7., 1., замість слова „Фасад“ має бути „Будинок К.Х.І. (чоло)“
- 11., 5., з низу, замість „Механічний відділ“ має бути „Механічна майстерня деревообробного відділу.“
- 12., 5., з низу замість „Фото-кіно-відділ“ має бути „Тео-фото-кіно-відділ.“
- 13., 10., „ 1. шпальта, після „майстерень“ додавати: „і засновання натомість майстерень“
- 14., 4., з низу 1. шпальта, після „Даміловський“ додавати: „Драгоманов, Моргилевський“.
- 16., 2., „ 2. „ замість „мистецтва“ має бути „мистецтв“.
- 17., 5., „ 2. „ „80%“ „ „63%“
- 21., черг. № 8. після „Єгорова“ додати: „Андріїв, Кулик, Колесник“.
- 22., 16., з верху 1. шпальта замість „пряцюють“ має бути „працюють“
- 22., 6., з низу, слова „крім того“ не читати.
- 23., 2., з верху 2 шпальта, замість „фрагістика“ має бути „сфрагістика.“
- 27., черговий № 5, замість а) Соцвих-Профосівський відділ за рік 1626-27 „93“ студ. має бути „74“ а в р. 1927-28, замість „108“ має бути „90“.
- б) Музейний відділ, в р. 1926-27, додавати „19“ в р. 1927-28 „18“.
- 28., Заголовок „Склад організованого студентства“ читай „Студентські організації“.
- 37., 5., „ замість „Макбета“ має бути „Гамлета“.
- 41., 5., з верху, „ „Укрнауки“ має бути: „Упрнауки“
- 44., 13., „ „ „теорії історичного матеріалізму“ має бути: „історії мистецтва“.
- 45., 1., з низу, „ „Н. О. Панасюка“ має бути „Н. Д. Панасюка“.
- 60., над заголовком додавати автора статті: С. О. Налепінська-Бойчук.
- 64., замість числа сторінки „64“ читай „68“
- 67., 29., рядок зверху, 2 шпальта, замість „8 чол.“ має бути: „11 чол.“
- 67., 30., „ „ „ „ „ „Лпківський“ має бути „Липківський“.
- 68., 7., „ „ „ „ „ „мистецтво-теоретичним“, має бути „мистецько-теоретичним“.
- 68., 25., рядок з верху 1 шпальта після „студентів III-го“, додати „курсу“.
- 68., 5., над заголовком „Поліграфічний факультет“ замість „соціологічної“, має бути „соціальної“
- 68., 22., з низу, замість „17“ має бути „11“.
- 68., 1., над заголовком „Скульптурний факультет“ замість „Порхода“, має бути „Прохода“

Вдз 1013