

УДК [7.071.1:37.011.3-051]-054.7:74/76"1900/1950"
DOI: <https://doi.org/10.33989/2226-4051.2023.28.293179>

Ольга Большаніна, м. Кривий Ріг
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9000-4982>

ВНЕСОК ХУДОЖНИКІВ-МІГРАНТІВ У РОЗВИТОК МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті проаналізовано теоретико-методичні ідеї художників-педагогів першої половини ХХ століття, що емігрували за кордон. Проаналізовано праці таких педагогів, як О. Архипенко, В. Гагенмейстер, Е. Козак, С. Колос, В. Ласовський, К. Малевич, М. Самокиш, В. Січинський. Виокремлено ключові ідеї майстрів, які були висвітлені в їх теоретичних працях. Сформульовано ряд думок щодо цілей написання цих доробків та їхньої ролі в розвитку мистецької освіти досліджуваного періоду. Запропоновано рекомендації щодо різних напрямів вивчення образотворчого мистецтва в закладах вищої та професійної освіти, а також їхнього використання в сучасній теорії та практиці.

Ключові слова: професійна підготовка; художник-педагог; художня освіта; образотворче мистецтво; заклад професійної освіти; заклад вищої освіти; техніка та технологія.

Постановка проблеми. Перша половина ХХ століття була складним і переломним етапом збереження цілісності й незалежності української державності. Труднощі з владою, що пригнічувала вільнодумство українського народу та репресувала його, системно спонукали окремих представників мистецтва емігрувати в інші країни назавжди. Деякі з них могли повернутися додому, але більшість залишилася і продовжила свою діяльність за кордоном. Низка художників-педагогів працювали у сфері освіти та мистецтва, досліджуючи їх та узагальнюючи власний мистецько-педагогічний досвід у теоретичних працях.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До вітчизняних науковців, які у своїх дослідженнях розглядали питання внеску українських художників-педагогів, що емігрували, у художню освіту, образотворче мистецтво та професійну підготовку здобувачів, можна віднести Л. Ващук (2018), Т. Паньок (2016),

І. Романько (2020) та ін. Їх праці сприяють більш широкому розумінню життя та творчості досліджуваних майстрів, а також допомагають сформуванню різностороннього уявлення про українське мистецтво, яке розвивалося за межами нашої держави. У наукових розвідках Л. Вежбовської (2019), М. Клименко (2021), І. Коляди (2018) та ін. більш детально і глибоко розглядалися науково-педагогічні та мистецькі контексти.

Метою статті є аналіз і висвітлення провідних педагогічних ідей художників-педагогів, які емігрували з України в першій половині ХХ століття.

Методи дослідження. Для вирішення поставленої мети, у роботі було використано такі методи: загальнонаукові – аналіз, синтез, порівняння й узагальнення задля визначення ключових аспектів дослідження; хронологічний – із метою упорядкування за часовим показником ідей і думок художників-педагогів першої половини ХХ століття; історіографічний метод, який застосовувався для опису праць художників-педагогів, виявлення та порівняння їх поглядів і концепцій.

Виклад основного матеріалу. З-поміж художників-педагогів, що працювали за межами України, можна виділити таких, як О. Архипенко, В. Гагенмейстер, Е. Козак, С. Колос, В. Ласовський, К. Малевич, М. Самокиш, В. Січинський (Ващук, 2018). Проаналізувавши життєвий і творчий шлях митців, можемо розділити їх на дві групи. До *першої групи* віднесемо тих хто міг працювати паралельно як в Україні, так і за її межами (В. Гагенмейстер, С. Колос, М. Самокиш), а також, скажімо, ті хто декілька разів на тривалий термін переїжджав жити за кордон. *Друга група* художників-педагогів першої половини ХХ століття (О. Архипенко, Е. Козак, В. Ласовський, К. Малевич, В. Січинський) – це митці, які розпочали свою педагогічну та художню діяльність в Україні, але потім остаточно емігрували.

Одним із представників першої групи емігрантів є **М. Самокиш**, автор теоретичної праці «Як я став художником» (1937 р.). У ній детально аналізуються особливості авторського стилю та творчого напрямку в цілому, а також розкриваються авторські погляди на різні аспекти художнього мистецтва. На відміну від загального біографічного опису реальних подій, ця

теоретична праця спрямована на авторську інтерпретацію та фіксування важливих епізодів життя митця. Текст М. Самокиша з жанрової точки зору можна схарактеризувати як комбінацію щоденника та авторського біографічного доробку з незначними методичними порадами, що не є основним елементом тексту. Суттєвою ознакою оповіді є також те, що праця завдяки викладу від першої особи має більшу достовірність.

Серед низки біографічних відомостей автор акцентує увагу на теоретико-методичних підходах до викладання образотворчого мистецтва, актуалізуючи ці знання в роботі. Заклади професійної освіти (початкові мистецькі установи, училища, технікуми, а також академії мистецтва) широко використовували копіювання як метод навчання. Учні копіювали картини відомих художників у музеях і художніх галереях або перемальовували зображення з журналів і книг. Однак цей підхід мав свої недоліки, зокрема не сприяв розумінню конструктивної побудови та причинно-наслідкових зв'язків у зображенні. Навчання за такою методикою було менш активним із когнітивної точки зору і вимагало більше часу. Згодом методика вивчення образотворчих дисциплін зазнала змін: від копіювання, як основного принципу навчання, перейшли до побудови зображення з натури. Саме тому, коли М. Самокиш розповідає про свою плідну роботу з копіювання зображень змалечку та про самостійну творчість у подальшому, це свідчить про велику працьовитість митців, які використовували цю методику.

Ще однією особливістю аналізованої праці є увага художника до детермінант, які вплинули на його інтерес до мистецтва. За словами автора, однією з першопричин було читання книг різних жанрів і стилів: «Вплив цього на мене був величезний, не тільки художній, але й виховний: я багато почерпнув із цих книжок для розвитку мого розуму і набуття наукових знань» (Самокиш, 1937, с. 12). Розкриття таких деталей може бути корисним не тільки для професійної підготовки здобувача, але й для пошуку шляхів саморозвитку ерудованої особистості, яка зможе, завдяки подальшим дослідженням, самостійно вивчати теорію образотворчого мистецтва та розробляти ефективні методики його викладання.

Робота емігранта **С. Колоса** «Декоративні тканини» (1949 р.) написана у співавторстві з М. Хургіним. У цьому теоретичному доробку художник-педагог С. Колос написав першу частину, яка має назву «Метод використання народного художньо-виробничого досвіду в проектуванні декоративних тканин» (друга частина належить М. Хургіну). Попри те, що С. Колос емігрував, його робота у співавторстві була видана в Києві за підтримки Академії архітектури УРСР.

Незважаючи на чітко викладену проблематику дослідження, в авторському розділі С. Колос використовує комбінацію теоретичних і методичних знань. Теоретична частина розкриває історію становлення й розвитку килимарства на території України, що є об'єктом дослідження. Автор систематизує різні види й техніки цього декоративного напрямку, аналізує їх використання в різних регіонах України. Методичну частину С. Колос уміло переплітає з історичним контекстом, що надає роботі змістовності й дозволяє встановити зв'язок між тогочасними реаліями та їх віддзеркаленням у мистецтві.

До кожної ілюстрації автор робить коротку характеристику історії створення виробу та його технічного виконання. «Народний килим завжди має форму видовженого прямокутника. Це зумовлено як утилітарним призначенням килима в побуті, так і шириною кросен, що обмежує ширину килима. Довжина килима, як і будь-якої тканини, має менше обмежень щодо виробничого устаткування. Звідси впливає розподіл композиції килимів на вертикальну і горизонтальну» (Колос, 1949, с. 19). Отже, шляхом часткового дослідження історії килимарства та методичного розкриття технічних елементів створення різних українських килимів художник-педагог створив особливий навчальний посібник, який є корисним не тільки для вивчення стилів у мистецтві, а й для якісної професійної підготовки майбутніх фахівців даного напрямку. Крім того, він сприяє усвідомленню цінності збереження українських народних знань і традицій у побуті, що дає змогу краще розуміти нашу історичну і культурну спадщину.

Декоративне мистецтво аналізується також у науковій праці **В. Гагенмейстера** «Настінні паперові прикраси Кам'янецьчини»

(1930 р.). Зважаючи на те, що західні регіони України зберегли найбільше традицій зображення й використання автентичних форм і мотивів у декоративному мистецтві, вивчення візуальних композицій і досліджень учених дає змогу більш чітко простежити розвиток кожного напрямку. У своїй роботі художник-педагог і мистецтвознавець В. Гагенмейстер (1930) зазначав, що багато науковців приділяли увагу збереженню традицій у декоративному мистецтві, проте досліджень і публікацій щодо паперових прикрас, зокрема витинанок, було дуже мало. «На Кам'янецьчині серед селянських хатніх прикрас ледве не найбільше місце після настінних розписів посідають оздоби з паперу – складної форми “кандила”, “павуки”, “голуби”, рушнички, рямки, фіранки до вікон, особливо розповсюджені “квіти” та різні вирізування або т. зв. “витинанки”» (с. 3). Автор детально описує техніку вирізання витинанки, її символічне значення та функцію, додатково ілюструючи це розмаїттям декоративних елементів. Особливу увагу автор приділяє «кам'янецькій» техніці вирізання, яка згодом збереглася та використовувалася в місцевих трудових школах, а після приходу радянської окупаційної влади стала застосовуватися і в різних плакатних зображеннях для культурних потреб і сприяння лояльності місцевого населення (Гагенмейстер, с. 9). Важливою є фіксація дослідником самого процесу створення виробів і опис різноманітних *технік* вирізання. У такий спосіб митець більш системно формує знання з досліджуваного напрямку і водночас вирішує визначену ним проблему наукового дослідження декоративних паперових витворів.

В. Січинський, український художник-педагог, який емігрував до Німеччини, свою працю «*Архітектура Крехівського монастиря по деревовриту 1699 р.*» (1923 р.) присвятив створенню та конструктивній складовій архітектури староукраїнської церковної будови. Автор розкриває цю тематику, вивчаючи не лише давні релігійні тексти (оскільки вони можуть фрагментарно описувати споруду; релігійні тексти були одними з перших, що друкувалися наприкінці ХІХ століття на території України, і стали першоджерелами навіть для історичних досліджень), але й звертає увагу на старовинні дереворити, які є важливим підґрунтям для визначення типів будівельних конструкцій і

оздоблення. Порівнюючи історичні, релігійні та візуальні джерела, зокрема ті ж дереворити, митець систематизує їх і робить поетапний опис історії та аналізу Крехівського монастиря.

У контексті традиції українського будівництва В. Січинський (1923 р.) формує розуміння побудови всього комплексу споруд: «Архітектурні маси Крехівської дзвіниці настільки монументальні, що мимоволі роблять вражіння кам'яної будови. Однак, у тому разі мусили б зберегтися історичні вказівки, а з рештою конструкція голосників (вікон під самим підстрішем) промовляє за те, що дзвіниця була деревляна» (с. 24). Він досить докладно описує різні елементи архітектурної споруди, такі як: дзвіниця, форма вікон і дверей тощо. Автор, розглядаючи проблему церковної архітектури в Україні, формулює характеристики, які дають змогу визначити стилістику й тематику творчості митців. Його дослідження послуговується матеріалом для перспективних наукових пошуків у галузі історії та мистецтвознавства, а також їхнього подальшого вивчення в різних освітніх установах, зокрема закладах вищої освіти.

Загалом теоретичний доробок В. Січинського є великим надбанням з історії мистецтва України та художньої освіти загалом. Він не лише дає змогу ознайомитися з авторською інтерпретацією споруд, зафіксованих митцем у працях, але й сприяє глибокому дослідженню історії становлення та розвитку української архітектури.

О. Архипенко, всесвітньо відомий скульптор і педагог, за життя оприлюднив невелику кількість наукових праць, де відображено його мистецькі оцінки. Одна з його мистецтвознавчих робіт «*Ответ А. Архипенко*» (1922 р.) була опублікована в німецькому журналі «*Вещь*». У теорії мистецтва стаття є цінним прикладом аналізу жанрів і стилів, що існували на початку ХХ століття у світовому художньому просторі.

У своїй роботі він розмірковує про мистецтво та труднощі його розуміння. О. Архипенко (1922) прагне донести до читачів думку про те, що творчість – це пошук чогось нового, а не дублювання вже існуючого (с. 11). Він розглядає особливості авангардних течій і досліджує діяльність митців, які працювали в цих напрямках. На його погляд, аналізовані течії на ту добу вже

вичерпали себе або перелилися в іншу форму, тому перед митцями постала складна дилема нових творчих шукань, коли потрібно починати все спочатку.

Робота автора, хоча й фрагментарна, розкриває пошуки О. Архипенка. У своєму короткому мистецтвознавчому аналізі він характеризує мистецькі течії, у яких також працював сам. Ураховуючи те, що митець стояв біля витоків кубізму та практикував у різних авангардних течіях, його думка є авторитетною. Оцінка художника-педагога ґрунтується на власних знаннях, здобутих не тільки в теорії та практиці, але й у творчих пошуках. Ґрунтуючись на своєму багатому досвіді, він радить іншим винаходити нові форми, а не розвивати далі вже вичерпані течії та ідеї.

Отже, праця художника-педагога О. Архипенка має подвійне значення, яке водночас характеризує його самого. По-перше, це мистецтвознавчий аналіз епохи зародження та спаду авангардного мистецтва. По-друге, це короткий опис власного життя і творчого шляху митця, де він висловлює свої думки щодо проблематики розвитку різних мистецьких напрямів і перспектив творчої діяльності художників у майбутньому.

Окрім О. Архипенка, одним з авангардистів є педагог-митець **К. Малевич**, відомий на весь світ такими теоретичними працями, як *«Леже, Грі, Гербін, Метцінгер»* (1929 р.), *«Кубо-футуризм»* (1929 р.) та ін. Теоретичний доробок художника, який переважно опублікований у журналі *«Нова генерація»*, присвячено теорії авангардного мистецтва або роз'ясненню його авторської мистецької філософії.

Стаття *«Леже, Грі, Гербін, Метцінгер»* (1929 р.) є однією з серії теоретичних праць К. Малевича під назвою *«Нове мистецтво й мистецтво образотворче»*. У цій роботі художник-педагог досліджує живописні матеріали та їхнє використання в художній практиці кубізму. Він класифікує цей авангардний напрям, формулює сутність кожної структурної частини, наводить приклади творчих робіт французького художника Ф. Леже як одного з перших представників стилю кубізму. Аналізуючи полотна художника, К. Малевич пояснює не лише теоретичні основи техніки виконання живописної роботи, але й саму теорію

кубізму. На прикладі робіт Ф. Леже він пропонує розглядати авторський розвиток кубізму і трактування виконання композицій, які за своєю суттю переходять в іншу авангардну течію – футуризм. Через аналіз творчості Ф. Леже К. Малевич демонструє точний аналіз і техніку створення живописних робіт у мистецькій течії кубізм: «Таким чином, картина “Жінка за туалетом” (1926), “Фазан і Брусквіна” 1926 р. (мал. 20), “Натюрморт” (1926 р.) і “Жонглер” (1926 р., мал. 21) поповнює нашу нову категорію нового мистецтва за формулою Леже» (Малевич, 1929, с. 67). К. Малевич у статті формулює певні принципи аналізу та становлення живопису першої третини ХХ століття, намагається вивіряти чіткі критерії абстрактного мистецтва та систематизувати його.

З-поміж теоретичних публікацій художника-педагога примітною є стаття «Кубо-футуризм» (1929 р.), оприлюднена в журналі «*Нова Генерація*». У ній досліджується становлення футуризму як художньої течії в образотворчому мистецтві, що стало поштовхом для появи інших напрямів, які збагатили спектр мистецтва і надали йому можливість розвиватися в більш широкому контексті, сприяючи реалізації творчих індивідуальних ідей художників.

К. Малевич (1929) розкриває сутність футуризму в образотворчому мистецтві та літературі, презентує філософську концепцію футуризму, що виражається в динамічності його виявлення: «Футурист, навпаки, подає не рух речей, а тільки відтворює їхню динамічну міць, яку відчуває поза самими речами, але цього не досить, – рух рухові різниця. Є рух малого напруження й рух напруження дужого, а також є такий рух, уловити який наше око неспроможне, але відчутти його можемо. Такий стан у мистецтві має назву динамічність» (с. 58). Цінним є детальний опис автором історико-мистецтвознавчих аспектів абстрактних течій у мистецтві. Він виокремлює важливі характеристики розвитку конкретного напрямку і детально аналізує їх на прикладі творчості різних митців.

Із метою кращого розуміння футуризму, К. Малевич проводить мистецтвознавчий аналіз творів митців і систематизує їх, групує за жанрами та стилями. Нині це корисно застосо-

увати під час вивчення конкретного напрямку мистецтва та авторського стилю. Систематизація, котра містить як загальну класифікацію, так і особистісну, де розглядаються періоди творчості окремого митця, дає змогу розкрити еволюцію власного художнього вираження К. Малевича. Ідеї та думки у працях художника-педагога стануть дуже доречними для сучасної української художньої освіти.

Роботи **В. Ласовського** відрізняються від попередніх описів авангардного мистецтва та є біографічними доробками. Книги *«Генерал Тарнавський. Репортаж»* (1935 р.) та *«Два обличчя Антонича»* (1939 р.) розкривають життя та творчість відомих українських діячів. Проаналізувавши праці майстра, можна визначити їхні спільні та відмінні характеристики. Серед спільних рис варто вказати на те, що обидва тексти є біографічними за своєю суттю. У кожній із них автор змістовно розкриває та аналізує історичні персоналії. Вповні розкриваються професії представників, яким присвячено роботи, а також віддзеркалюються тонкощі життя догочасної епохи. Однак форма викладу в цих працях різна. У роботі *«Генерал Тарнавський. Репортаж»* використано форму запису думок генерала від першої особи, які вирізняються систематизованим викладом життєвих подробиць у контексті історичних подій. У праці *«Два обличчя Антонича»* митець використовує просту мову, описуючи свої спогади, віхи життя та творчі досягнення особистості.

У тексті *«Генерал Тарнавський. Репортаж»* на відміну від роботи *«Два обличчя Антонича»* відсутня авторська думка В. Ласовського. Текст доробків представлено по-різному, починаючи від думок та ідей і закінчуючи композицією тексту.

Зауважимо, хоч автор і вивчає біографії відомих українських діячів, для його теоретичної спадщини цінними є думки та праці, що характеризують не тільки особистість, якій присвячена робота, а й власне підхід автора до створення таких теоретичних праць. За змістом вони різні, бо автор як митець не повторюється (такий принцип притаманний йому як художнику і теоретику). В. Ласовський демонструє творчу розмаїтість і намагається зафіксувати життєві моменти особистості так, щоб зацікавити інших її діяльністю та філософією життя.

Про філософію образотворчого мистецтва розмірковує **Е. Козак** у роботі «Широкі шляхи і колоди на них» (1947 р.), опублікованій у журналі «Арка», що видавався в Мюнхені для українських культурних діячів-емігрантів. Текст являє собою доповідь на мистецькій конференції, у якому стиль написання відзначається більш вільною формою, що робить його живим і сприяє кращому розумінню головної думки автора. У праці у загальних рисах розкриваються проблеми тогочасного українського образотворчого мистецтва, а також першопричини так званого «застою» в мистецькому середовищі. Е. Козак наголошує на потужному впливі зарубіжних мистецьких шкіл і напрямів на українських художників-емігрантів, що виникло через жорсткі обмеження радянської влади, яка «законсервувала» українське мистецтво та не дозволяла йому розвиватися вільно й багатогранно. Такий стан спричинено не лише обмеженням свободи вираження власної думки, але й забороною критикувати владу, що не заохочувалося радянським режимом.

Е. Козак (1947) багато уваги звертає на процес самовираження та розвитку української мистецької думки. Він виділяє декілька ключових негативних аспектів, із якими зіткнулися українські художники-емігранти. Один із них – різне сприйняття публікою українського мистецтва, а також сприймання художника новою аудиторією, яка має інший менталітет і культурні особливості. Другий аспект – боротьба за збереження цілісності українського мистецтва: «І так чим далі, тим порожнішою стає в нас на еміграції фраза “на широкі шляхи”. Чим далі, тим більше ми стоїмо від цього шляху, тим більше розгублюємося на вузьких, особистих стежках і стежечках, на яких до решти розтрачуємо і роздрібнюємо наш великий мистецький капітал, з яким виїхали ми сюди на чужину» (с. 30). Така думка педагога є гострим проблемним питанням для українських митців за кордоном. Його вирішення полягає у спробі зберегти українську ідентичність і мистецтво, не піддаватись різним обставинам, проблемам або тиску суспільства, але водночас усвідомлювати художні образи, прийнятні для місцевої аудиторії. Такі на перший погляд незначні обставини руйнують цілісність українського

культурного середовища, тому Е. Козак закликає продовжувати свій мистецький національний шлях.

Назва доповіді «Широкі шляхи і колоди на них» чітко відображає зазначений зміст, оскільки кожен художник-емігрант має свої національні риси і традиції, які він транслює у власній творчості як шляхи, по яких він іде з іншими митцями. Але на цій дорозі трапляються «колоди», котрі заважають триматися разом. Е. Козак вважає за необхідне знайти способи не схибити цього широкого шляху й продовжити свій рух уперед.

Висновки. Підсумовуючи й узагальнюючи результати аналізу науково-педагогічного потенціалу праць художників-емігрантів першої половини ХХ століття, слід відзначити кілька характерних аспектів. Перший аспект – у широкому сенсі написані тексти можна розділити на теоретичні доробки історико-мистецтвознавчого змісту та методичні праці. Історико-мистецтвознавчі розвідки своєю чергою мають широке проблемне поле і напрями дослідження (Ласовський, 1935; Малевич, 1929; Самокиш, 1937; Січинський, 1923). Методичні роботи представлених художників-педагогів, на відміну від інших проаналізованих нами праць, усе ж написані не як методичні рекомендації або поради до покрокового виконання певного виду образотворчої діяльності (Архипенко, 1922; Гагенмейстер, 1930; Колос, 1949). Вони мають змішаний характер, містять мистецтвознавчі знання та виконують більш широку функцію – розкриття *техніки і технологій* створення художнього твору в контексті історії розвитку конкретного художнього стилю або жанру. Ці два напрями розвинулись і визначили рівень професійності досліджуваних художників-педагогів не тільки в культурі, а й у мистецькій освіті загалом.

Другий аспект – доробок художників-педагогів, що опинилися в еміграції, відіграє важливу роль у збагаченні й формуванні суспільної думки в інших країнах, які зазнали впливу українських мистецьких і педагогічних ідей. Даний аналіз відображає високий рівень української мистецької освіти вже за тих часів, а також її самобутній характер, який українські емігранти пропонували різним мистецьким освітнім установам у всьому світі.

Відзначимо, що працюючи в різних освітніх мистецьких установах, українські художники-педагоги створили в еміграції власну українську спільноту за межами України, у різних куточках світу, зберігаючи автентичність навчання образотворчого мистецтва не тільки українських здобувачів за кордоном, а й представників інших країн Європи та Америки. У своїх творах вони презентували власне бачення різних проблемних питань, що сприяло подоланню певних труднощів, із якими зіткнулися (або стикаються) учні під час навчання. Окрім того, дослідження спадщини українських емігрантів дають змогу більш широко розкрити особливості історичного розвитку мистецтва України, починаючи з часів Київської Русі, схарактеризувати авангардизм і водночас розкрити філософський підтекст авторських полотен.

Перспективи подальших досліджень. Художники-педагоги заклали основу для подальшого збереження тих проукраїнських цінностей, котрі є частиною аксіосфери кожного українця за кордоном, які він покликаний берегти і не забувати про те, що жодна суспільна думка не повинна впливати на авторську інтерпретацію дійсності в образотворчих композиціях. Ми вважаємо, що перспектива подальших досліджень полягає в більш широкому вивченні прогресивних ідей і думок художників-педагогів першої половини ХХ століття, які залишаються актуальними в сучасних умовах розвитку професійної та вищої художньої освіти в Україні. Окрім того, важливо детальніше проаналізувати теоретико-методичний внесок художників-педагогів, що збагатить українську науково-мистецьку базу.

Список використаної літератури

- Архипенко, О. (1922). Ответ А. Архипенко. *Вещь*, 3, 11-12.
- Ващук, Л. (2018). Творчість українських митців за кордоном: Джерелознавчий огляд документів ЦДАЗУ. *Архіви України*, 1 (312), 118-134.
- Вежбовська, Л. (2019). Малевич і набіди: до специфіки ранньої творчості засновника супрематизму. *Вісник ХДАДМ*, 2, 46-55.
- Гагенмейстер, В. (1930). *Настінні паперові прикраси Кам'янецьчини*. Кам'янець-Подільський: Видання художньо-промислової профшколи.
- Клименко, М. (2021). Олександр Архипенко: художньо-естетичні та філософські засади епохи європейського авангарду. *Вісник ХДАДМ*, 1, 69-76.
- Козак, Е. (1947). Широкі шляхи і колоди на них. *Арка*, 2-3, 28-30.
- Колос, С. (1949). Метод використання народного художньо-виробничого досвіду в проектуванні декоративних тканин. В кн. Н. Манучарова (Ред.). *Декоративні тканини* (с. 5-46). Київ: Вид-во Академії архітектури УРСР.

- Коляда, І. (2018). *Казимир Малевич*. Харків: Фоліо.
- Ласовський, В. (1935). *Генерал Тарнавський. Репортаж*. Львів: Видавнича кооператива «Червона картина».
- Ласовський, В. (1939). Два обличчя Антонича. *Ми*, 3 (10), 21-26.
- Малевич, К. (1929). Леже, Грі, Гербін, Метцінгер. *Нова генерація*, 5, 57-67.
- Малевич, К. (1929). Кубо-футуризм. *Нова генерація*, 10, 58-67.
- Паньок, Т. (2016). *Розвиток вищої художньо-педагогічної освіти в Україні у ХХ столітті (1917–1991)*. Харків: Оперативна поліграфія: ФОП Здоровий Я. А.
- Романько, І. (2020). *Історія та культура української діаспори*. Кропивницький: Вид-во Льотної академії НАУ.
- Самокиш, М. (1937). *Як я став художником*. Київ: Мистецтво.
- Січинський, В. (1923). *Архітектура Крехівського монастиря по деревовриту 1699 р. Реферат читаний на зібранню гуртка діячів українського мистецтва у Львові*. Львів.

Olha Bolshanina

THE CONTRIBUTION OF MIGRANT ARTISTS-EDUCATORS TO THE DEVELOPMENT OF ART LITERACY IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

The article analyses the theoretical and methodological ideas of artists-pedagogues who emigrated abroad in the first half of the twentieth century. The works of such teachers as O. Arkhyenko, V. Hagenmeister, E. Kozak, S. Kolos, V. Lasovsky, K. Malevych, M. Samokysh, and V. Sichynskyi are analyzed. The fundamental ideas of the artists, which were highlighted in their theoretical works, are outlined. Several opinions are formulated regarding the purposes of writing these works and their role in developing art education within the studied period. The article summarises and generalizes the results of the analysis of the scientific and pedagogical potential of the works of migrant artists of the first half of the twentieth century and notes several distinctive aspects. The first aspect is that, broadly, the article was divided into theoretical works of historical and art historical content and methodological works. The second defined aspect is the works of artists and pedagogues who found themselves in exile and played an essential role in enriching and shaping the public opinion of other countries, which were influenced by Ukrainian artistic and pedagogical ideas.

The author analyses the reflection of the level of Ukrainian art education in the first half of the twentieth century and describes its original nature, which Ukrainian emigrants proposed to various art educational institutions worldwide.

An opinion is formed on the work of Ukrainian artists-teachers (who were in emigration) in various vocational and higher art education institutions, who have created their Ukrainian community outside Ukraine, in different parts of the world, preserving the authenticity of teaching fine arts not only to Ukrainian students abroad but also to representatives of other countries of Europe and America.

The article provides recommendations on various areas of studying fine arts in higher and vocational education institutions and their use in modern theory and practice.

Keywords: *professional training; artist-pedagogue; art education; fine arts; vocational education institution; higher education institution; technique and technology.*

References

- Arkhypenko, O. (1922). Otvēt A. Arkhypenko [Answer by A. Archipenko]. *Veshch [Thing]*, 3, 11-12 [in Russian].
- Hahenmeister, V. (1930). *Nastinni paperovi prykrasy Kamianechchyny [Wall paper decorations of Kamianechchyna]*. Kamianets-Podilskyi: Vydannia khudozhno-promyslovoi profshkoly [in Ukrainian].
- Klymenko, M. (2021). Oleksandr Arkhypenko: khudozhno-estetychni ta filosofski zasady epokhy yevropeiskoho avangardu [Oleksandr Arkhipenko: artistic, aesthetic and philosophical foundations of the era of the European avant-garde]. *Visnyk KhDADM [Herald of KhDADM]*, 1, 69-76 [in Ukrainian].
- Kozak, E. (1947). Shyroki shliakhy i kolody na nykh [Wide paths and logs on them]. *Arka [Arch]*, 2-3, 28-30 [in Ukrainian].
- Kolos, S. (1949). Metod vykorystannia narodnoho khudozhno-vyrobnychoho dosvidu v proektuvanni dekoratyvnykh tkanyn [The method of using folk art and production experience in the design of decorative fabrics]. In N. Manucharova (Ed.). *Dekoratyvni tkanyny [Decorative fabrics]* (pp. 5-46). Kyiv: Vydavnytstvo akademii arkhitektury URSR [in Ukrainian].
- Koliada, I. (2018). *Kazymyr Malevych [Kazimir Malevich]*. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
- Lasovskyi, V. (1935). *Heneral Tarnavskyyi. Reportazh [General Tarnavskyyi. Reportage]*. Lviv: Vydavnycha kooperatyva «Chervona kartyna» [in Ukrainian].
- Lasovskyi, V. (1939). Dva oblychchia Antonycha [Two faces of Antonych]. *My [We]*, 3 (10), 21-26 [in Ukrainian].
- Malevych, K. (1929). Lezhe, Hri, Herbin, Mettsinher [Leger, Gree, Gerbin, Metzinger]. *Nova heneratsiia [A new generation]*, 5, 57-67 [in Ukrainian].
- Malevych, K. (1929). Kubo-futuryzm [Cubo-futurism]. *Nova heneratsiia [A new generation]*, 10, 58-67 [in Ukrainian].
- Panok, T. (2016). *Rozvytok vyshchoi khudozhno-pedahohichnoi osvity v Ukraini u XX stolitti (1917–1991) [Development of higher artistic and pedagogical education in Ukraine in the 20th century (1917–1991)]*. Kharkiv: Operatyvna polihrafiia: FOP Zdorovyi Ya. A. [in Ukrainian].
- Romanko, I. (2020). *Istoriia ta kultura ukrainskoi diaspory [History and culture of the Ukrainian diaspora]*. Kropyvnytskyi: Vydavnytstvo Lotnoi akademii NAU [in Ukrainian].
- Samokysh, M. (1937). *Yak ya stav khudozhnykom [How I became an artist]*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Sichynskyyi, V. (1923). *Arkhitektura Krekhivskoho monastyria po derevovrytu 1699 r. Referat chytanyi na zibranniū hurtka diiachiv ukrainskoho mystetstva u Lvovi [The architecture of the Krekhiv monastery according to the woodcut of 1699. The abstract was read at a meeting of the circle of Ukrainian art figures in Lviv]*. Lviv [in Ukrainian].
- Vashchuk, L. (2018). Tvorchist ukrainskykh myttsiv za kordonom: Dzhereloznavchyi ohliad dokumentiv TsDAZU [Creativity of Ukrainian artists abroad: Source-based review of the documents of the Center for Social and Cultural Affairs of Ukraine]. *Arkhivy Ukrainy [Archives of Ukraine]*, 1 (312), 118-134 [in Ukrainian].
- Vezhbovska, L. (2019). Malevych i nabidy: do spetsyfika rannoï tvorchosti zasnovnyka suprematyzmu [Malevich and Nabid: to the specifics of the early work of the founder of Suprematism]. *Visnyk KhDADM [Herald of KhDADM]*, 2, 46-55 [in Ukrainian].

Одержано 25.08.2023 р.