

Лада Наконечна,
художниця,
аспірантка Національної академії
образотворчого мистецтва і архітектури (м. Київ)

ІСТОРІЯ РЕФОРМ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ТА АРХІТЕКТУРИ

Анотація: У статті розглядається історія реформ Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури, наступниці першого вищого мистецького навчального закладу в Україні – Української академії мистецтв, заснованої в 1917 році. Особливістю сучасної Академії є те, що структура й методики викладання у ній обумовлені структурою та іншими засадами, закладеними в часи її реорганізації 1934 року.

Ключові слова: реформи, мистецька освіта, Академія мистецтв.

Summary: The article reviews the history of reforms of the National Academy of Fine Arts and Architecture, the successor to the first Ukrainian higher education art institution in Ukraine, the Ukrainian Academy of Arts, founded in 1917. A feature of the modern Academy is that the structure and methods of teaching in it are due to the structure and other principles laid down in the times of its reorganization in 1934.

Key words: reforms, art education, academy.

Аннотация: В статье рассматривается история реформ Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры, преемницы первого высшего художественного учебного заведения в Украине – Украинской академии искусств, основанной в 1917 году. Особенностью современной Академии является то, что структура и методики преподавания в ней обусловлены структурой и другими принципами, заложенными во времена ее реорганизации в 1934 году.

Ключевые слова: реформы, художественное образование, академия.

Суттєві реформи Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури (далі НАОМА, або Академія) обумовлені розпадом Радянського Союзу й проголошенням Україною незалежності в 1991-му році, 26 років тому. Реформи ж останнього десятиріччя було скеровано Болонським процесом. Наразі питання про необхідність реформи вищої мистецької освіти в Україні залишається актуальним.

Ця стаття – стислий огляд історії реформ НАОМА, наступниці першого вищого мистецького навчального закладу в Україні – Української академії мистецтв (далі УАМ), заснованої в 1917 році.

У листопаді 1993 року в Києві відбулася всеукраїнська науково-практична конференція «Художня освіта в Україні й розвиток Української академії мистецтв», організована Академією спільно з Міністерством культури. Примітно, що конференція «працювала» за звичним секційним поділом за такими напрямками як: архітектура, живопис, графічне, декораційно-вжиткове мистецтво тощо. Та сама тяглість і неможливість вийти за межі мислення у рамках вузької спеціалізації проявилася й нещодавно під час роботи самоорганізованої Асамблеї діячів культури України, яка захопила приміщення Міністерства культури України після Майдану 2013–2014 рр. Сформований у радянський час і затверджений Міністерством культури незалежної України формат розподілення культурної сфери на галузі наразі залишається невідрефлексованим, а доречність його існування не ставиться під сумнів.

У першому випуску збірника НАОМА, заснованому в 1994-му р. за рішенням вищезгаданої конференції, були опубліковані матеріали конференції та резолюція, згідно якої Академія мала стати провідним організаційним центром у здійсненні державної політики розвитку національної художньої культури. Одним із ключових рішень організації професійної мистецької освіти в Україні стало впровадження багатоступеневої структури навчання. Організаційні, методичні, майнові питання конференції мали переважно декларативний характер. Зазначалося, що в процесі навчання важливо орієнтуватися не лише на засвоєння технічних навичок, але й «прищеплювати та розвивати інтерес студентів до традицій національної культури в їхньому найширшому розумінні й на цій основі формувати художньо-образне мислення студентів, враховуючи сучасні фахові проблеми й нинішній європейський та світовий рівень професіональної творчості» [11, с. 66–68].

Стратегічним гаслом, яке щоразу проголошувалось у промовах учасників конференції, було «відродження втрачених надбань» [9]. В Академії це гасло реалізувалось у символічному поверненні першої назви «Українська академія мистецтва» (УАМ) та у відновленні практики персональних творчих майстерень із правом керівника вести навчання за індивідуальним планом, тобто структури освітнього процесу Академії за зразком 1917 року. Пропозицію з відновлення циклу формально-технічних дисциплін, який існував в Академії з 1924 р., та створення практично-теоретичної кафедри теорії та синтезу композиції не було реалізовано [3, с. 21]. Також не було підтримано ідею повернення до методів роботи дореволюційної Петербурзької академії мистецтва часів Російської імперії [12, с. 48]. Загалом в Академії було збережено класичну академічну структуру розподілення за видами мистецтва та

принципи навчання, закладені реформою 1934 р. (наприклад, при виконанні завдань – поступовий перехід від простого до складного).

Набуття Україною незалежності спровокувало дискусії поміж митців щодо існування й розвитку культури в нових умовах. Йшлося про відродження культурних традицій і створення національної мистецької школи. На сторінках журналу Спілки художників України «Образотворче мистецтво» в 1992 р. було проведено опитування: «Яким українське мистецтво має увійти у світ?». Лише одна з відповідей професора Академії Ф. Гуменюка стосувалася мистецької освіти, містила вимогу реорганізації мистецької школи. На протиставленні сучасного європейського та українського мистецтва він постулював необхідність приділяти увагу героїчним історичним часам та народному мистецтву. Пропозицією професора було заснування майстерні історичного живопису [13, с. 2–3], яка, під його керівництвом, відкрилась в Академії у 1992 році.

Виходячи з потреб виховання фахівців певного напрямку та завдяки запрошенню нових професорів в Академії з'явилися нові освітньо-художні спеціалізації: у 1994 р. були засновані майстерні храмової культури (у зв'язку з розгортанням в Україні будівництва храмів), історичного та пейзажного живопису, станкового живопису В. Гуріна, М. Гуйди; у 2004 р. відновлені кафедри, які існували на початку функціонування ВИШу, зокрема сценографії та екранних мистецтв як наступниці теа-, кіно-, фотовідділення 1920-х років; у 1992 р. на кафедрі теорії та історії мистецтва новий час позначився відкриттям спеціалізації «меджмент».

Заснування в 1917 р. УАМ як першої вищої мистецької школи в Україні означене виходом її з протекторату петроградської Імператорської академії мистецтв, тобто з-під впливу метрополії на формування культури регіонів. УАМ – це впевнений крок у бік автономії мистецької освіти, реалізації ідеї створення в Україні системи вищої освіти демократичного типу. За основу було взято практики приватних академій та студій європейських країн, відмінних від так званої «академічної» школи. Завданням УАМ було формування умов, у яких могла би розвинути образотворча культура, властива Україні. Наприклад, один із засновників Академії Дмитро Антонович зазначав, що «нова академія не повинна повторювати чужу рутину, а навпаки – має створити свої власні, національні мистецькі традиції. А які саме традиції – це буде справа самих мистців» [8, с. 242]. Основою для реалізації нової художньої системи мали стати знання й практики перших професорів УАМ, яких було обрано за досягнення в мистецькій діяльності. Більшість із них навчалися в провідних європейських мистецьких школах, у приватних академіях Парижу та Мюнхену, у Кракові, Празі, Петербурзі та розвивали різні модерністські напрямки.

Початок ХХ ст. позначений модернізаційними процесами, у мистецтві це був час мистецької полеміки, боротьби різних течій за ствердження майбутнього. Методи перших керівників майстерень Академії можна розглядати як пропозиції певних естетичних програм і поглядів на те, яким має бути мистецтво України, а майстерні – як осередки для їх реалізації. Таким чином несхожі між собою стилістичні й світоглядні концепції, від реалістичних до формалістичних, співіснували в межах одного освітнього закладу.

У навчальному процесі УАМ не було поділу на спеціальності та загальноосвітні класи, навчання зосереджувалося в майстернях професорів, які самостійно формували програми, пропонували спосіб і час навчання студента, а студент на власний розсуд міг обирати майстерню. Була підтримана ідея невтручання у справу творчості, зумовленої індивідуальністю художника. Пріоритетами проголошувалися самовдосконалення й самоосвіта. Навчатися могли як чоловіки, так і жінки, незалежно від національності, віросповідання та без обмеження віку. Було створено академічний музей та бібліотеку, за які відповідав мистецтвознавець Ф. Ернст, що працював в Академії до 1925 року.

Створення УАМ відбувалося при зміні державного устрою та умов суспільного життя. Після лютневої революції 1917 року демократичні ідеї в державній сфері призвели до децентралізації урядування. Організацію УАМ було розпочато на громадських засадах. Як відомо, групою української інтелігенції за підтримки таких відомих діячів, як М. Біляшівський, Г. Павлуцький, Д. Антонович, було сформовано комітет із заснування в Києві Української академії мистецтв. До нього долучилась і новостворена Рада об'єднаних громадських організацій м. Києва [4, с. 147]. УАМ стала невід'ємною частиною культурного проекту Центральної ради – від неї отримувала легітимацію та фінансову підтримку. При секретаріаті освіти нового уряду була створена комісія, яка мала визначитися щодо мистецьких засад і загального напрямку й виробити статут.

Інтелігенція сподівалася, що вищий мистецький заклад відігравати-ме ключову роль у становленні культури в Україні, й поділяла думку, що він повинен мати «місцевий» характер. Професор М. Жук, який працював у складі Комітету із заснування УАМ, нарікав на нестачу «культури» й говорив про важливість розвитку науки, мистецтва в найширшому значенні слова – поруч з освітою, та зауважував, що «мистецтво досі було і стояло осторонь демократичних мас, особливо малярство, служило панам», а складна культура може стати такою же зрозумілою, як і народна пісня, примітив [2, с. 143–144]. Художник Ф. Красицький у критиці статуту УАМ, опублікованій на сторінках газети «Нова рада», стверджував, що художник має стати на сторону національного образу: «Коли б ми були народ культурний, то ті всі прикмети національні

для нас не мали б значення – ми б стали інтернаціоналами, не гублячи своїх інтересів людськості, але поки ми в масі темні, не культурні...» [4, с. 189]. Ф.Красицький також зауважує на практичних вимогах нової соціальної дійсності, не врахованих засновниками: потребу в архітекторах, художниках-ілюстраторах, і до справи «розвинення і піднесення духу національного» мають прикласти руки не лише нечисельні одиниці, що будуть творити мистецтво, але й численні маси, які мають виробляти художньо-промислові речі [4, с. 184].

Ідея УАМ так і не отримала можливості вповні реалізуватися. Центральна рада не могла належно підтримувати її існування. Робота невеликої кількості професорів і студентів відбувалась у часи нестабільної політичної ситуації, без постійного приміщення й за браком матеріально-технічної бази.

Декретом Тимчасового уряду Радянської України 1919 р. було утворено Наркомат освіти УРСР. Цей орган із часу прийняття «Кодексу законів про народну освіту в УРСР» у 1922 р. був відповідальним за розробку та впровадження культурної політики України. Того ж року УАМ реорганізовано в Київський інститут пластичних мистецтв. У 1924 р. вже з новою назвою Київський художній інститут (КХІ), після об'єднання з Українським архітектурним інститутом, було включено в систему професійної освіти радянської держави. Заклад отримує постійне приміщення, значну матеріальну та організаційну підтримку. Програмові засади формуються на низці ідеологічних постулатів, основою яких було марксо-ленінське розуміння мистецтва і його суспільної ролі як ідеологічного чинника. Це спричинило рішучий розрив з попередніми, традиційними для академій, підходами до мистецької освіти. Нові навчальні плани мали відповідати промислово-виробничим потребам держави, організації нового побуту та соціалістичного будівництва. Владою проводилась робота з пролетаризації вищої школи. Студентами КХІ були селяни, робітники, трудова інтелігенція. Для забезпечення їх вступу до вищих навчальних закладів була сформована мережа робітничих факультетів при інститутах, т. з. робітфаків. У ВИШах засновувалися партійні, комсомольські й профспілкові організації, які провадили ідейно-виховну роботу серед студентів і викладачів.

Ректором КХІ став мистецтвознавець і партійний робітник Іван Врона, який реалізовував педагогічну й ідеологічну концепцію: до переліку завдань нового всеукраїнського ВИШу він додає «історичну для української вищої мистецької школи задачу щодо піднесення відсталого рівня...». У текстах І. Врони відчувається пафос, із яким Інститут реалізовував «історичні завдання мистецької культури в Україні» та «творив справжню національну мистецьку культуру». Інститут став комплексним закладом із багатьма кабінетами, допоміжними установами, навчально-виробничими майстернями (фотографічна, скульп-

птурна, кераміки, столярних і токарних робіт, художнього оформлення будівель), лабораторіями (хімічна, оптики та наукових основ просторових мистецтв, технології матеріалів, із виготовлення фарб), бібліотекою, науково-дослідним структурним підрозділом з мистецтвознавства, архітектурним, поліграфічним гуртками і т. п. Викладачі потрапляли в Інститут за результатами всесоюзних конкурсів (зокрема 1925 та 1926 рр.) та персональними запрошеннями – на той час працювали О. Богомазов, М. Бойчук, К. Єлева, К. Малевич, В. Татлін, В. Пальмов. П. Голуб'ятников, Ф. Кричевський, Ф. Красицький.

У КХІ підтримувалися новаторські практики й методи роботи на противагу тим, що зберігалися в Ленінградській академії мистецтв. З ініціативи І. Врони на перших двох курсах був упроваджений допоміжний загальний курс формально-технічних дисциплін (Фортех), де в чотирьох лабораторіях (рисунку й кольору, об'єму, креслення, макетування) студенти засвоювали основні елементи та засоби мистецького формотворення [5, с. 51]. Подібні курси були в Баухаузі (Vorkurs) та ВХУТЕІНі (пропедевтика). Формальні завдання розвивали системне мислення студентів, перед якими постала задача «створення предметного світу нового суспільства». Хоча формат персональних майстерень був ліквідований, художники-педагоги продовжували формувати програми за своїм особистим творчим методом і планом.

Подібні експерименти в мистецькій сфері проводилися згідно нової державної політики Радянського союзу. З 1923 р. XII з'їздом РКП(б) була запроваджена «політика коренізації», у республіках пропагувалися широкі права та свободи, в Україні її реалізовували народні комісари О. Шумський та М. Скрипник, які підтримували вільний розвиток мистецтв соціалістичного спрямування.

У 1930-х роках методологічні пошуки в КХІ було різко обірвано. Івана Врону на посаді ректора було замінено С. Томахом (у 1930-му), який повністю міняє напрямки роботи й навчальні плани Інституту та запрошує нових викладачів. Закриваються архітектурний, поліграфічний факультети, текстильне та кіно- фотовідділення, Фортех. Новими факультетами відтепер «Київського інституту пролетарської мистецької культури» стають художнє оформлення пролетарського побуту, художньо-пропагандистський, скульптурного оформлення соціалістичних міст, комуністичного мистецького виховання.

Важливо зазначити, що ще в перші пореволюційні роки відомі живописці І. Їжакевич, М. Бурачек, Г. Світлицький, К. Трохименко виконували монументальне оформлення агітпоїздів і пароплавів, писали декорації для робітничих і селянських клубів. А викладачі та студенти КХІ за ректорства І. Врони виконували замовлення державних та промислових установ, поліграфічних майстерень, прибуток з яких частково залучався для організації навчального процесу, закупівлі устаткування [5, с. 51].

У 1934–1935 рр., як наслідок постанови 1932 р. «Про перебудову літературно-художніх організацій», за рішенням партійних та державних органів знову здійснюється реорганізація структури й навчального процесу Інституту. Впроваджується єдина навчальна програма Всеросійської академії мистецтв. Основою викладання стають принципи реалістичного спрямування, які впроваджували Ф. Кричевський, В. Касіян. Керівництво Інституту запрошує зі Всеросійської академії мистецтв для допомоги в перебудові навчального процесу нових педагогів (І. Бродського, Йогансона), деякі з них викладали в Києві по кілька років. Український художній інститут (назва, що існувала до 1939-го р.), стає єдиним вищим мистецьким закладом в Україні, студенти й викладачі закритих Харківського та Одеського художніх інститутів були переведені до Києва.

Робота Інституту супроводжувалася постійними сутичками між окремими викладачами й представниками партійних органів. Починалися репресії й арешти викладачів за звинуваченням у контрреволюційній націоналістичній діяльності. У ситуації постійного терору в Інституті часто змінюється викладацький склад, із посад усуваються ректори: Б. Кратко стає ректором у 1934 р., а вже в 1937-му його виключають з партії, усувають із професорської посади та звільняють з роботи. Після нього ректором стає працівник ЦК ВКП(б) України А. Бенькович, якого в 1937-му р. також було заарештовано. Тоді ж заарештовують викладачів і професорів КХІ І. Падалку, М. Бойчука, В. Седяра й згодом розстрілюють.

Про час, що передує реорганізації Інституту в 1934-му р., нинішній проректор з наукової роботи НАОМА О. Ковальчук пише: «Пізніше, коли міжгрупова боротьба досягла свого апогею, існування в КХІ численних мистецьких угруповань заважало нормальному навчальному процесу» [7, с. 54]. На схожу думку натрапляємо в тексті з історії радянського мистецтва 1967 р.: «Слід тут сказати і про те, що тодішня рясно-художніх течій і угруповань, боротьба між художниками різних напрямків і творчих уподобань гальмувала процес розвитку радянського мистецтва, призводила часом до різних ідеологічних збочень. Щоб оздоровити творчість митців й спрямувати її шляхом сміливих шукань та всебічного відтворення дійсності, Комуністична партія прийняла 23 квітня 1932 р. історичну постанову «Про перебудову літературно-художніх організацій», яка мала величезне значення для розвитку радянського мистецтва і літератури. Трохи пізніше, у 1934 р. на Першому Всесоюзному з'їзді радянських письменників було сформульовано основні ленінські принципи розвитку радянської літератури й мистецтва й дана загальна характеристика соціалістичного реалізму як творчого методу радянських митців» [10]. Отже, з постанови 1932 р. починається «ера» єдиного творчого методу соціалістичного реалізму. Відбувається

централізація художнього процесу й уніфікація навчальних програм. Важливо, що тоді точилися й теоретичні дискусії щодо пошуку синтезу мистецтв, який би відповідав духу часу, проте в результаті – місію утворення нового стилю було покладено на станкові форми. Показово, що 1934 року з Інституту прибирають факультет монументального мистецтва.

Перед художниками ставили завдання, за словами популяризаторів нового творчого методу, «правдивого, реалістичного, зрозумілого і любимого мільйонами справжньо-народного мистецтва». Саме майстерність у створенні багатопланової сюжетно-тематичної композиції у живописі, на основі формальних принципів реалістичного зображення, стала основою мистецтва методу соціалістичного реалізму. Отже, у навчальному процесі перевага надавалася опануванню технічними навиками, викладачами розроблялися програми, які «уможливлювали досягнення найкращих результатів», базувалися на довгогодинних натурних, анатомічних студіях, копіюванні взірців світового мистецтва. Вимоги висувалися не лише до мистецької, але й до ідейної складової. «Метод соціалістичного реалізму стає основою нашого мистецтва. Звісно, це не могло статись саме собою, це є наслідок напруженої боротьби проти формалізму тощо», – з такими гаслами розгорнула роботу КП(б)У. Керівництво та «ідеологічно-міцний» викладацький колектив Інституту заохочувалися за «правильне розуміння завдання в справі підготовки радянського художника». В огляді дипломних робіт за 1940 р. читаємо: «студенти інституту виховуються в душі розуміння величчя нашої епохи, її героїчного минулого і сучасного, в душі розуміння різноманітності нашої радянської дійсності їм прищеплюється справжнє почуття життя» [1, с. 8].

Структурні реформи й кадрова політика знаходились у відомстві Центрального комітету Комуністичної партії. У середині 1950-х рр. було видано низку наказів і постанов ЦК КПРС та Ради Міністрів СРСР про організацію освіти, зокрема «Про укріплення зв'язку школи з життям і про подальший розвиток системи освіти в державі». У 1957 р. в XXI рішенні ЦК КП України було відкрито художньо-педагогічний факультет (який проіснував до 1967 р.).

У 1964-х р., у часи «відлиги», у Київському художньому інституті відроджується майстерня монументального живопису (якою з 1917 по 1934 р. керував М. Бойчук). Монументальне мистецтво починає відігравати провідну роль в оформленні фасадів будівель та архітектурних ансамблів. Одночасно з відкриттям цієї майстерні була створена відповідна секція Спілки художників України. Сама специфіка монументальних робіт (мозаїка зі смальти й керамічної плитки, сграфіто) диктує спрощення форм, декоративність, ритміку, локальність кольорів. Викладачі й студенти майстерні монументального живопису експ-

периментували з формальними прийомами, відмінними від «академічних» у майстернях станкового живопису. Студентам дозволялося брати участь у виставках й виконувати монументальні роботи тільки по закінченню вищого навчального закладу, вже працюючи в художніх комбінатах. Існував тісний зв'язок між освітніми художніми закладами та Спілкою художників, Художнім фондом, Художнім комбінатом, Дирекцією художніх виставок. Було закріплено організаційну схему з виробництва мистецьких творів: Спілка художників – Художній фонд. З 1953 р. Художній фонд стає монополістом на здійснення замовлень від державних і кооперативних організацій, міністерств, відомств. Тоді ж Художнім фондом було створено й систему художніх салонів для реалізації і розповсюдження мистецтва.

Радянська структура й досі залишається базисом інституційного мистецького поля сьогодення. Методика викладання, що її було сформовано з часу реорганізації Інституту в 1934 р., не зазнала суттєвих змін і дотепер. Кафедра живопису НАОМА залишається найважливішою в закладі, а пріоритет станкової картини – непорушним. У текстах, присвячених історії Академії, викладачі вказують на негативні фактори практик викладання в КХІ у 1930-х роках: на недостатню увагу до живопису, на заперечення станковізму (тоді, коли живописний факультет було змінено на факультет художнього оформлення пролетарського побуту), на зникнення з програм «реалістичних засад академічного станкового живопису» (зокрема, роботи з натурою), на звуження жанрових рамок. Наприклад, стосовно реформи освіти 1934 р. в радянській академії періоду формування єдиного методу соціалістичного реалізму, О. Ковальчук стверджує, що вона «фактично зберегла навчальний заклад в цілому і живописну школу зокрема» [7, с. 55]. Така позиція ігнорує протиріччя історичного й культурного процесу, як наслідок – радянська академія визнається «золотим часом». Критиці піддається лише участь російських художників-реалістів у реформуванні інституту, адже саме вони, на думку О. Ковальчука, загальмували процес становлення української національної художньої школи живопису.

Сучасна Академія має всі умови та інструменти для здійснення реформ. Згідно статуту Академії її діяльність базується на принципах автономії та самоврядування. Академія може розробляти та впроваджувати власні програми, утворювати, реорганізовувати та ліквідовувати структурні підрозділи. Між тим, останні реформи Академії, обумовлені політичними змінами в країні не є суттєвими. Академія за структурою спеціалізацій наслідує сформований попередніми періодами розподіл на такі види образотворчості, як живопис, скульптура, графіка, а станкові форми мистецтва утримують провідні позиції. Гуманітарним дисциплінам не приділяється достатньо уваги, у практичних завданнях наголос ставиться на технічну досконалість виконання. Хоча основною

формою навчання в Академії є індивідуальна робота викладача зі студентами, професорсько-викладацький склад у своїй роботі продовжує практикувати старі методичні установки.

Академія як державна освітня мистецька інституція має відігравати провідну роль у культурній політиці країни. Мистецька освіта відповідальна за формування й підтримку проявів культури, її уніфікацію чи урізноманітнення, жорстке спрямування чи свободу її розвитку. Перепоною для здійснення кардинальних реформ художньо-освітнього процесу є недостатня увага до інституційної структури, що продовжує радянську, до методологій викладання, до принципів, на яких має ґрунтуватися сучасна мистецька теорія і практика.

Список використаних джерел:

1. Дипломанти Київського художнього інституту / Образотворче мистецтво. – 1941. – Вип. 2. – С. 8–16.
2. Жук М. Українська Академія Мистецтв і Вища Художня Школа при ній / М. Жук // Українська Академія Мистецтва: Кн. 1: Історія заснування (березень–грудень 1917). Хронологія подій. Документи. – К.: Фенікс, 2014. – С. 142–144.
3. Забашта В.І. Про фахову підготовку та виховання національних кадрів художників / В. І. Забашта // Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці. – К. – 1994. – Вип. 1. – С. 18–21.
4. Кашуба-Вольвач О. Українська Академія Мистецтва: Кн. 1: Історія заснування (березень–грудень 1917). Хронологія подій. Документи / О. Кашуба-Вольвач. – К.: Фенікс, 2014.
5. Кашуба О. «Фортех» у Київському художньому інституті 1920-х років / О. Кашуба // Студії мистецтвознавчі. – 2005. – № 1 (9). – С. 49–61.
6. Мусієнко П. Повертаючись у далекі 20-30-ті роки / Пантелеймон Мусієнко // Образотворче мистецтво. – 1992. – № 6. – С. 18–20.
7. Ковальчук О. З історії формування української школи живопису 1917–1941 років / О. Ковальчук // Мистецтвознавство України: Зб. наук. праць Академії мистецтв України. – 2004. – Вип. 4 – С. 50–57.
8. Павловський В. Українська державна академія мистецтв. До 50-ліття її створення / В. Павловський // Українська академія мистецтва. Історія заснування та фундатори. – Місто видання: Родовід, 2015. – С. 242–247.
9. Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці. Вип. 1. – К., 1994.
10. Художники України – народу: [1917–1967] / [автори тексту та упорядники Я. П. Затенацький, Д. Г. Янко, А. О. В'юник]. – К.: Мистецтво, 1967.
11. Художня освіта в Україні і розвиток Української академії мистецтв: Резолюція науково-практичної конференції / Українська академія мистецтв. – 1994. – Вип. 1. – С. 66–68.
12. Шигимага П. Думки щодо вдосконалення навчального процесу / П. Шигимага // Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 1994. – Вип. 1. – С. 47–48.
13. Яким українське мистецтво має увійти у світ? / Образотворче мистецтво. – 1992. – № 6. – С. 2–3.