

УДК 001.32(477):37.015.31-057.87

## КАБІНЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ ДИТЯЧОЇ ТВОРЧОСТІ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ НАУК: ПРОБЛЕМНЕ ПОЛЕ ДІЯЛЬНОСТІ

Ірина Ходак

У статті висвітлено діяльність Кабінету дослідження дитячої творчості Всеукраїнської академії наук. З'ясовано, що наукова проблематика установи концентрувалася на питаннях естетичного виховання, а також дитячої творчості, яку нині зараховують до аутсайдерського мистецтва. Проаналізовано основні праці Федора Шміта («Психологія малювання», 1921 р.) та Бориса Бутника-Сіверського («Дитячий малюнок», «Принципи ілюстрування дитячої книжки», 1929 р.), присвячені психології дитячої творчості та ілюструванню дитячої книжки.

**Ключові слова:** кабінет, дослідження, психологія малювання, дитяча творчість, ілюстрація.

В статье освещена деятельность Кабинета исследования детского творчества Всеукраинской академии наук. Установлено, что научная проблематика учреждения концентрировалась на вопросах эстетического воспитания, а также детского творчества, которое ныне относится к аутсайдерскому искусству. Проанализированы основные труды Федора Шмита («Психология рисования», 1921 г.) и Бориса Бутника-Сиверского («Детский рисунок», «Принципы иллюстрирования детской книжки», 1929 г.), посвященные проблеме психологии детского творчества и иллюстрирования детской книги.

**Ключевые слова:** кабинет, исследование, психология рисования, детское творчество, иллюстрация.

The article deals with the activity of the Cabinet of Children's Crafts Studies of the All-Ukrainian Academy of Sciences. It is ascertained that the scientific problems of the institution was focused on issues of aesthetic education, as well as child creativity, which is now referred to the outsider art. Major works of Fedor Shmit (*Psychology of Drawing*, 1921) and Borys Butnyk-Siverskyi (*Children's Drawing, Principles of Children's Book Illustration*, 1929), devoted to psychology of children's creativity and illustrating of children's books are analyzed.

**Keywords:** cabinet, study, psychology of drawing, children's creativity, illustration.

Дослідники вітчизняного академічного мистецтвознавства 1920-х – початку 1930-х років здебільшого цікавляться напрацюваннями попередників з історії українського, рідше – російського, західноєвропейського чи орієнтального мистецтва, які реалізовували структурні підрозділи Кафедри українського мистецтва (історії українського мистецтва) та установи при Спільному зібранні Всеукраїнської академії наук (далі – ВУАН), зокрема мистецький відділ Всеукраїнського археологічного комітету та Музей мистецтв ім. Б. та В. Ханенків. На периферії мистецтвознавчої історіографії залишаються здобутки кабінетів Кафедри всесвітнього мистецтва (історії всесвітнього мистецтва, згодом – загального мистецтвознавства) ВУАН, основні зусилля яких концентрувалися на проблемах теорії мистецтва, естетичного виховання, а також дитячої та масової самодіяльної творчості, що їх нині прийнято зараховувати до аутсайдерського мистецтва. Інтенсивністю напрацювань серед них вирізнявся Кабінет дослідження дитячої творчості, співробітники якого на

підставі аналізу еволюції дитячого малюнка запропонували оригінальну концепцію художнього виховання.

Діяльність Кабінету дослідження дитячої творчості ВУАН ще не була предметом наукових студій. В останніх Історіях Національної академії наук України містяться побіжні згадки як про мистецтвознавчі підрозділи 1920-х років загалом, так і згаданий Кабінет. Мало того, його діяльність не пов'язується з Кафедрою всесвітнього мистецтва ВУАН, яку очолював академік Ф. Шміт [18, с. 169]. Автори присвячених Ф. Шміту та Б. Бутнику-Сіверському монографій і статей також обмежувалися переважно констатацією факту дослідження ними питань дитячої творчості [25; 21, с. 794; 22, с. 275]. Лише В. Афанасьєв у монографії про Ф. Шміта та статті про Б. Бутника-Сіверського предметніше окреслив діяльність науковців у Кабінеті дослідження дитячої творчості [5, с. 58–59; 6, с. 15–16]. Для розуміння проблематики та основних напрацювань установи важливе значення мають праці російських дослідників, насамперед К. Кулаєва та О. Некрасової-

## ІСТОРІЯ

Каратеєвої, які аналізували концепцію естетичного виховання і теорію розвитку дитячої творчості Ф. Шміта [17; 20, с. 30–31, 180–181, 255–256, 319–320].

Джерельною базою статті, поряд із працями Ф. Шміта та С. Бутника-Сіверського, рецензіями на них, стали звіти Кабінету дослідження дитячої творчості ВУАН, частково оприлюднені в збірниках документів з історії Академії [13; 14], особові справи та епістолярій згаданих учених.

Мета статті полягала в з'ясуванні проблемного поля наукових студій та результатів їх практичної апробації співробітниками Кабінету дослідження дитячої творчості ВУАН, що дозволило увиразнити роль і місце установи в українському мистецтвознавстві 1920-х – початку 1930-х років.

Започаткування в системі ВУАН досліджень психології творчості загалом і дитячої зокрема пов'язане з іменем Федора Шміта (1877–1937), котрого першим з істориків мистецтва обрали дійсним членом (академіком) цієї наукової установи по Кафедрі всесвітнього мистецтва [13, с. 470]. Обрання 13 червня 1921 року Ф. Шміта академіком ВУАН насамперед було зумовлене необхідністю налагодити дослідження собору Святої Софії в Києві та організувати охорону пам'яток давнього мистецтва в Україні в цілому [14, с. 64]. Для цієї справи він, як здавалося тоді багатьом, підходив якнайкраще. Вихованець історико-філологічного факультету Петербурзького університету, а згодом – стипендіат і вчений секретар Російського археологічного інституту в Константинополі, з часу опублікування ґрунтовних розвідок про мозаїки та фрески церкви Спасителя колишнього монастиря Хори, перетвореної на мечеть Кахріє-Джамі, здобув визнання як історик візантійського мистецтва [5, с. 13–20; 25, с. 38, 42–44; 21, с. 800–801]. Після обрання професором Харківського університету (1912) учений продовжував студіювати візантійське мистецтво, зосереджуючи увагу на так званих периферійних пам'ятках, тобто на мистецтві країн візантійського кола, у тому числі й Давньої Русі. У 1919 році вийшла його книжка «Мистецтво старої Русі-України» [32], основний пафос якої

полягав у формулюванні оригінальної концепції джерел мистецтва князівської доби. Поділяючи теорію Й. Стржиговського про значну роль Сходу у формуванні візантійського мистецтва, автор запропонував шукати джерела давньоруської культури не в Константинополі, а на Північно-Західному Кавказі, що, як він гадав, транслював свої впливи за посередництвом Тмутаракані<sup>1</sup>. Серед давньоруських пам'яток найбільша увага Ф. Шміта була прикута до собору Святої Софії в Києві, на нагальній потребі дослідження й видання якого він наполягав щонайменше з 1913 року [29]. 26 травня 1921 року науковець присвятив зазначеному питанню спеціальну доповідь на засіданні Історично-філологічного відділу УАН, за результатами якої було створено академічну Софійську комісію [8, с. 89]. Ця подія, вочевидь, і сприяла набуттю вченим статусу академіка. Проте розгорнути широку програму студіювання та реставрації пам'ятки йому не вдалося. Через фінансову скруту, скорочення академічних штатів і непорозуміння між науковцями підрозділ проіснував лише до кінця 1921 року [8, с. 89]<sup>2</sup>.

Ф. Шміт не обмежився головуванням у Софійській комісії, він перебрав керівництво більшістю київських мистецтвознавчих інституцій як у ВУАН, так і поза нею, зокрема Кабінетом мистецтв (1921–1924), Археологічною комісією (1921), Археологічним комітетом (1922–1923) і комітетом Музею мистецтв ім. Б. і В. Ханенків (1921–1924) ВУАН, Науково-дослідною кафедрою мистецтвознавства при Вищому інституті народної освіти (1922–1924), Київським археологічним інститутом (1922–1924), Лаврським і Софійським музеями (1923–1924).

Розробляючи програму діяльності деяких інституцій, насамперед Кабінету мистецтв ВУАН та Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства, він наголошував на необхідності розробки теорії мистецтва та дослідження дитячої творчості. У цьому контексті слід нагадати, що ще в харківський період діяльності наукові інтереси вченого зазнали істотної переорієнтації: локальні питання історії мистецтва посту-

пилися місцем проблемам філософії історії та соціології мистецтва, психології дитячої творчості, музейної діяльності й охорони культурної спадщини, що, з одного боку, було зумовлено його прагненням до широких історико-культурних узагальнень, з другого – суспільно-політичними трансформаціями в країні.

Зацікавленню Ф. Шміта проблемою дитячої творчості, дослідницький інтерес до якої активізувався з останньої третини XIX ст., сприяли його теоретичні студії, точніше – розроблення закону прогресивного циклічного розвитку мистецтва [27; 5, с. 35–46; 25, с. 53–54; 21, с. 803–805]. На думку вченого, проведені деякими західно-європейськими дослідниками, з-поміж яких він виділяв З. Левінштейна, К. Лампрехта, Ж. Люке, М. Ферворна [26, с. 52], паралелі між художньою творчістю дітей і мистецтвом доісторичного періоду доводили, що «і в дітей і в людства розвиток мистецтва йде одним і тим самим шляхом, який визначають відповідно одні й ті самі закони, тобто що “онтогенеза” мистецтва подібна до його “філогенези”» [26, с. 52]. Спостерігаючи за розвитком образного мислення дітей, Ф. Шміт сподівався підтвердити діалектику історичного процесу, особливо його ранніх етапів. Із цією метою в 1920 році він заснував у Харкові Музей дитячої творчості, що розгорнув активну діяльність завдяки допомозі Т. Івановської, М. Лейтер, Е. Хмелівської, М. Кульчицької, які збирали малюнки вихованців дитячих притулків і шкіл, та Л. Гондель, котра влаштувала експериментальну лабораторію, де щовечора діти вправлялися в мистецтві на засадах «вільної творчості» [33, с. 54].

Першою з київських установ, у якій Ф. Шміт продовжив розробляти питання естетичного виховання та дитячої творчості, став організований у липні 1921 року за ініціативою та під керівництвом науковця Кабінет мистецтв. Цей структурний підрозділ Кафедри всесвітнього мистецтва ВУАН замислювався як лабораторія, де мали б змогу працювати всі, хто цікавився мистецькою проблематикою. Кабінет досліджував насамперед питання теорії та соціології мистецтва, задля чого розробляв методику

дослідницької роботи, улаштував лекції та планові курси загального й прикладного характеру, наприклад, з художнього виховання чи художньої педагогіки, укладав бібліографічні покажчики із загального (всесвітнього) мистецтва, художньої педагогіки й дитячої творчості. Тут працювало чотири тематичні семінари: підготовчий, історії візантійського мистецтва, малюнка дітей з вадами розвитку чи, як тоді їх називали, дефективних дітей, малюнка нормальної дитини [14, с. 93–94].

Невдовзі, розробляючи програму діяльності Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства, Ф. Шміт також передбачив вивчення психології дитячої творчості задля «раціональної постановки справи виховання в єдиній трудшкoлі» [1]. Оскільки через брак фінансування співробітники Кафедри не змогли розгорнути дослідження монументальних пам'яток, інституція – поза особистими зацікавленнями кожного науковця – зосередилася на проблематиці психології дитячої творчості, яку її співробітники розробляли спільно з Кабінетом дослідження дитячої творчості ВУАН, надавши йому власне приміщення та зібрану колекцію малюнків. Упродовж першого року діяльності Кафедри питання дитячої творчості знайшли відображення в доповідях студентів Київського археологічного інституту, який на той час перебував у віданні установи [1]. Так, Л. Кістяківський виступив з доповідями «Прозорий будиночок у дитячих малюнках» і «Зародження музею дитячої творчості в Чернігові», а М. Новицька зачитала рецензію на друге видання класичної праці Жоржа Рума «Графічна мова дитини» [34], у якій автор детально відтворив еволюцію дитячого рисунка.

Упродовж трьох років, проведених у Києві, Ф. Шміт опублікував три праці, присвячені питанням психології дитячої творчості та художнього виховання – «Психологія малювання», «Мистецтво як предмет навчання», «Про художньо-педагогічну освіту» [33; 28; 30], а також підготував нову версію дослідження «Психологія малювання» для російськомовного читача (книжка побачила світ 1925 року, коли автор перебрався в Ленінград, під назвою

## ІСТОРИЯ

«Почему и зачем дети рисуют: педологический и педагогический очерк» [31]). Зазвичай у поле зору науковців потрапляють російськомовні праці Ф. Шміта, тому вважаємо за доцільне розглянути книжку «Психологія малювання», що підсумувала його харківські напрацювання й водночас заклала фундамент для розгортання діяльності Кабінету дослідження дитячої творчості ВУАН [33].

Ф. Шміт уважав, що кожен педагог мусить рахуватися з психологічним розвитком людини, який іде «через образи до понять, через конкретний чуттєвий світ до теорій та ідей, через фізику до метафізики» [33, с. 16]. Саме тому він пропонував докорінно змінити підходи до навчання, доводячи: «Коли словесність починати з грамоти й етимології, математику з абстрактної арифметики, малювання з геометричних везерунків, музику з гам..., коли скрізь і в кожній дрібниці іти проти природи, іти дедуктивно, а не індуктивно <...>, то не слід принаймні дивуватися з дитячої “невдячності”, дивуватися з того, що діти з найпокірливішим і жалісним виглядом роблять учителю тупий опір і бачать в ньому мучителя, навіть тоді, коли вони цього мучителя, як людину, не ненавидять або навіть люблять» [33, с. 18]. На його думку, учитель мав допомогти учневі накопичити запас зрозумілих, повних і відповідних дійсності образів, а також розвинути звички, які б сприяли набуттю й сприйманню цих образів. Для цього слід було дозволити дітям різними органами чуття пізнавати реальний світ (замість студіювання книжок), розвивати моторику (не лише в іграх, а й у праці) та навчати їх мистецтву, зокрема малярству. Ф. Шміт доводив, що малярство – не примха чи забавка, як багатьом здавалося, а біологічно й соціально важлива діяльність, що є наслідком розвитку зорової уяви, відповідно навчання малярству розвиває здатність до утворення та виявлення конкретних зорових образів [33, с. 21].

Процес навчання малюванню, наголошував учений, мав полягати в розвитку зорової уяви дитини задля того, щоб вона могла прискорено й легко подолати всі ті фази розвитку, які вона пройшла б і без ке-

рівника, але за триваліший період і з більшими труднощами [33, с. 41]. При цьому він наполягав, що «дитина під час свого духовного зростання з казковою швидкістю проходить той шлях, по якому надзвичайно повільно, з труднощами, блукаючи й напомацьки, пройшла в своєму філогенетичному культурному розвитку людськість, і для того, щоб зрозуміти еволюцію дитини, нам досить і того, щоб загально уявляти собі цей шлях» [33, с. 49].

Згідно з теорією Ф. Шміта історичний розвиток мистецтва (філогенетична історія мистецтва), упродовж якого людство поступово розв'язувало шість основних проблем зображення (ритму / лінії, форми, композиції, руху, простору, світла), виглядав так: 1) мистецтво палеоліту й неоліту (цикл ірреалістичний) розв'язало проблему лінії (лінійного ритму); 2) мистецтво шумерське і єгипетське (цикл ідеалістичний) розв'язало проблему образотворчої форми; 3) мистецтво ассиро-вавилонське, історичного Єгипту, мікенського Криту (цикл натуралістичний) основну увагу зосередило на композиції; 4) мистецтво Греції (цикл реалістичний) розв'язало проблему руху; 5) середньовічна Європа зосередилася на проблемі простору; 6) імпресіоністи та футуристи гостро порушили проблему світла, яку буде вичерпано в найближчі півтори тисячі років [33, с. 51–52]. Скориставшись колекцією малюнків Музею дитячої творчості в Харкові, яка нараховувала близько п'ятнадцяти-двадцяти тисяч, науковець спробував наочно продемонструвати, що діти у своєму (онтогенетичному) розвитку в скороченому вигляді проходять початкові етапи філогенетичної малярської історії, тобто послідовно розв'язують проблеми лінії, форми, композиції [33, с. 54–71].

Дослідник не обмежився констатацією синхронії вікової еволюції дитячого малюнка та періодів історичного розвитку мистецтва, а проаналізував традиційні методи навчання (копіювання, писання з натури, ілюстрування), виявивши позитивні й негативні сторони кожного з них. Так, убачаючи силу мистецтва не в техніці, а в психічних процесах, він спочатку категорично заперечував доцільність копіювання, а згодом,



усвідомивши значення оволодіння технікою для маляра, допускав використання цього методу, але лише за умови, що він не ламатиме розвиток уяви художника, а полегшуватиме оволодіння засобами для реалізації тих чи інших завдань [33, с. 71–77]. Оскільки писання з натури вимагало високого ступеня сприйняття, уяви та технічних навичок, він уважав його корисним у тих межах, які відповідали рівню розвитку дитини. Водночас, на його думку, у захопленні писанням з натури крилася небезпека превалювання образотворчих завдань над ритмічними, що не відповідало здібностям дитини [33, с. 77–82]. Суть справжнього педагогічного методу, названого ним методом вільної мальовничої творчості, полягала в тому, «щоб дати змогу дитині в кожний мент робити саме те, що їй в цей мент внутрішнє потрібно, але стежити за її розвитком, усовуючи шкідливі звички (наприклад, розмазування ліній, вживання стирачок і т. и.), усовуючи шкідливі непомірні захоплення (найнебезпечніше з них захоплення копіюванням), полегшуючи набування нових асоціацій, поповнення й виправлення запасу образів, наводячи на сюжети й теми посилені й, разом з тим, цікаві для дитини, які б допомагали б її художньому зростанню» [33, с. 88].

У результаті науковець дійшов парадоксального висновку: навчання малюванню в школі мало бути, з одного боку, індивідуалізованим, з другого – не окремим предметом, а «неодмінним подорожнім усіх “предметів”» [33, с. 92], щоправда, пояснити, як досягти поєднання цих протилежностей він не зумів. Попри те, що більшість дітей припиняла малювати, подолавши два-три етапи еволюційного циклу, Ф. Шміт наполягав на продовженні естетичного виховання, адже сприйняття створених іншими творів уважав «послабленою формою власної творчості», яка потребувала відповідної підготовки [33, с. 94–96].

До спеціальних художніх шкіл науковець пропонував зараховувати лише тих, хто на попередніх етапах розвитку засвідчив здібності до малювання, а вже згодом серед художників-виконавців виокремлювати справжніх творців. При цьому він відкидав

вузьку спеціалізацію й одночасне навчання різним дисциплінам, тобто пропонував поєднувати в навчальному процесі представників різних мистецтв (музики, красного письменства, малярства, архітектури тощо), а дисципліни викладати одна за одною, відводячи кожній з них від одного до п'яти-шести тижнів. Спочатку вчений пропонував викладати курс естетики (на біологічній основі), за ним – курси теорії стилів і форм, соціології мистецтва, загальної історії мистецтва у зв'язку з історією культури (одночасно з ними – фізіологічної оптики й акустики, ритміки форм у просторі, звуків у часі, рухів тіла в часі й просторі, технології), у другому півріччі – курси історії естетичних систем і художньої критики, художньої педагогіки, радянського й зарубіжного законодавства й радянської адміністративної практики [33, с. 107–109].

Сучасники Ф. Шміта, не відкидаючи позитивних рис його теорії, ставили під сумнів абсолютність аналогії онтогенези та філогенези. Так, відомий російський мистецтвознавець А. Бакушинський із цього приводу зазначав: «У Росії мистецтвознавчий інтерес нині до дитячої творчості виявляє Ф. І. Шміт. Але і в його працях, дуже яскравих, своєрідних і цінних за висновками, іноді парадоксальним і доволі суперечливим (особливо багато у мене незгоди з ним у характеристиці фаз індивідуального і родового розвитку художньої форми), усе ж превалює інтерес психологічний» [7, с. 3–4]. Нині, цілком солідаризуючись з їхньою оцінкою, О. Некрасова-Каратеєва вбачає в проведеній ученим аналогії між дитячим і так званім великим мистецтвом відголосок боротьби за увагу й адекватну оцінку дитячої творчості [20, с. 256].

У процесі з'ясування онтогенетичної історії мистецтва Ф. Шміт важливе значення надавав музеям дитячої творчості [33, с. 112], тому 1923 року при Кабінеті мистецтв заснував Музей дитячої творчості, згодом реорганізований у Кабінет дослідження дитячої творчості ВУАН [13, с. 393; 5, с. 58]. Його основу заклала колекція малюнків, зібрана Б. Бутником-Сіверським за час функціонування однойменного кабінету при науково-педагогічному комітеті Губернського відділу

## ІСТОРІЯ

народної освіти (1922) [26, с. 63]. Ф. Шміт завідував новоствореною установою недовго, позаяк у травні 1924 року, зрікшись більшості посад у Києві, виїхав до Москви, де став завідувачем відділу великокнязівських старожитностей Історичного музею, членом Науково-дослідного інституту мистецтвознавства й археології Російської асоціації науково-дослідних інститутів суспільних наук, професором Першого московського державного університету тощо [25, с. 81–82].

Після того, як 23 грудня 1924 року Ф. Шміта призначили директором Державного інституту історії мистецтв у Ленінграді, він поінформував Спільне зібрання ВУАН, що переносить центр своєї роботи до Російської академії історії матеріальної культури та Ленінградського університету і з 1 січня 1925 року виходить зі штату ВУАН. Водночас він запевнив, що пишається званням академіка ВУАН і намагатиметься й надалі підтримувати з нею зв'язок, «керуючи здаля працею академічного Кабінету дослідження дитячої творчості і проводячи працю в Українському науковому товаристві в Ленінграді» [14, с. 65].

Збиранням і аналізом матеріалів Кабінету дослідження дитячої творчості після від'їзду Ф. Шміта займався Б. Бутник-Сіверський (1901–1983), який працював у ВУАН з 22 березня 1922 року [3, с. 5; 16, с. 109]. За його плечима було навчання в реальному училищі в Чернігові (1917), робота креслярем Губземства й комісаром Губернського комітету охорони пам'яток мистецтва і старовини в рідному місті, секретарем Всеукраїнського комітету охорони пам'яток мистецтва і старовини в Харкові, архівістом Центрального архівного управління в Києві та його губернського осередку у Вінниці, вихователем і завучем дитячого санаторію в Пущі-Водиці. Можливо, знайомство Ф. Шміта з Б. Бутником-Сіверським відбулося в Київському археологічному інституті, принаймні в усіх виявлених особових справах останній зазначав, що навчався в цьому закладі в 1924–1926 роках [3, с. 2; 16, с. 109]. Оскільки згаданий виш припинив діяльність 1924 року, то Б. Бутник-Сіверський, якщо й навчався в ньому, проте

не в 1924–1926, а в 1922–1924 роках, коли й познайомився з Ф. Шмітом і став його відданим послідовником у Києві.

Молодому науковцеві вдалося налагодити плідні контакти з педагогічними й медичними закладами, учителями малювання. Це дозволило поповнювати колекцію дитячих малюнків і виробляти нові засади художньої педагогіки. Збірка Кабінету, що вже 1923 року нараховувала понад десять тисяч малюнків [13, с. 393], постійно поповнювалася, наприклад, 1926 року вона зросла на 3266, а 1927 року – на 6820 одиниць [14, с. 245, 363]. Кабінет формував показові колекції дитячих малюнків для інших установ, зокрема для Державного інституту історії мистецтв і Психоневрологічної академії в Ленінграді, надавав консультації з питань дитячої творчості [14, с. 245].

Колекція Кабінету, що формувалася на основі програми, розробленої Ф. Шмітом для Музею дитячої художньої творчості в Харкові, охоплювала малюнки кількох категорій. Першу групу складав масовий матеріал, тобто малюнки, створені вихованцями дитячих садочків і будинків, учнями шкіл, на кожному з яких були зазначені ім'я автора, його вік і стать, описано середовище, де зростала дитина, її пояснення зображеного тощо. «У масовому матеріалі, – наголошував Ф. Шміт, – лише незначний відсоток малюнків виявиться зосібна цікавим і видатним; у більшості це будуть нескінченні повторення все одного й того самого дуже обмеженого репертуару мотивів, все одних і тих самих живописних прийомів, і ось ця одноманітність саме і робить масовий матеріал цінним і цікавим – не для естета, звичайно, а для педагога» [28, с. 28]. Зібраний у Кабінеті масовий матеріал (до середини 1929 року тут накопичили малюнки близько тридцяти п'яти тисяч дітей [15, с. 48]) засвідчував, що на однакових ступенях розвитку діти малюють подібні (антропоморфні, флористичні чи індустріальні) мотиви.

До другої категорії потрапляли серії малюнків однієї дитини, виконані впродовж більш-менш тривалого періоду, часом від півроку до двадцяти трьох років, які давали можливість охарактеризувати її індиві-

дуальний розвиток [15, с. 48]. Третя категорія репрезентувала малюнки дітей, які розвивалися особливо яскраво й інтенсивно, що дозволяло вбачати в них майбутніх художників. Крім того, Кабінет займався вивченням малюнків дітей з вадами розвитку. Установа плідно співпрацювала із Санітарно-педагогічним інститутом, де кожен цікавий випадок досліджували з художньо-теоретичного й медичного боків, залучаючи фахівців кабінетів антропометрії, фтизіатрії, невро- та психопатології, психотехніки, очних хвороб [26, с. 64].

За ініціативою Б. Бутника-Сіверського було організовано семінари та виставки, зокрема, 1923 року разом зі Всенародною бібліотекою України – виставку дитячих малюнків і педагогічної літератури з художнього виховання. Дослідження молодого науковця «Дитячий малюнок, його еволюція, його стилістика та педагогічна практика» на академічному конкурсі 1925 року відзначили першою премією, що надала автору можливість протягом восьми місяців стажуватися в Державному інституті історії мистецтв і Ермітажі (Ленінград) [5, с. 58–59; 6, с. 15]. Хоча працю рекомендували до друку, вона так і не була опублікована через брак коштів. Натомість Б. Бутник-Сіверський узагальнив свої спостереження в статті «Дитячий малюнок» [9], у якій, ґрунтуючись на теоретичних розробках Ф. Шміта, спробував простежити розвиток малюнка дитини від її найменшого віку до повноліття.

Дослідник виходив із твердження наставника, що художня творчість, яка є сукупністю емоцій, образів і м'язових рухів, розвивається як невід'ємна складова людського організму [9, с. 185–186]. Одночасно з розвитком організму впродовж п'яти періодів (циклів) дитина в малярстві послідовно розв'язує проблеми елементів, форми, руху, простору та світла (кольору). Зважаючи на те, що в межах кожного циклу (до 2 років; від 2 до 7 років; від 7 років до статевого дозрівання; до статевого формування; від повноліття) дитина також послідовно розв'язувала ті самі проблеми, що й у своєму загальному розвитку, Б. Бутник-Сіверський уважав доцільним не обмежуватися з'ясуванням характеру дитячого

малюнка в кожному із циклів, а поділити цикли на фази, фази на секунди, секунди на терції, терції на кварта, щоб продемонструвати «діалектичний процес розвитку всього, що існує» [9, с. 187]. Ретельно розглянувши фазовий (частково й секундний) розвиток малюнка в п'яти циклах [9, с. 187–194], автор дійшов висновку, що «безупинний процес розвитку дитячого малюнка йде за діалектичною тріадою і весь побудований на переході від тези через антитезу до синтези, до того-ж остання є заразом за тезу для нового процесу», тобто розвиток малюнка не є процесом послідовного вдосконалення однієї й тієї самої проблеми, а має стрибкоподібний характер [9, с. 197]. Крім загальної систематики розвитку дитячого малюнка за циклами, Б. Бутник-Сіверський наголосив на необхідності індивідуального аналізу матеріалу, зазначивши, що біологічний момент дає закономірну появу структур, соціологічний – впливає на сюжет, темп зміни структур і розвитку, часом порушуючи його, спадково-конституційний – позначається на зосередженні на певних проблемах і характері їх трактування [9, с. 197–198].

Результати дослідження, на думку Б. Бутника-Сіверського, мали важливе практичне значення для виховної роботи, у ході якої він радив сприяти найвичерпнішому виявленню образів, емоцій та рухів, а також дотримуватися балансу між ними та загальним розвитком організму. Він наполягав на тому, щоб виховний процес ґрунтувався на принципі безупинної зміни за тріадою, а матеріал, запропонований для осягнення, постійно змінювався відповідно до можливостей дитини сприймати, виявляти та переробляти його [9, с. 210–211].

Дослідження Б. Бутника-Сіверського, що з'явилося в час зміни наукової парадигми, зазнало нищівної критики. Скажімо, Є. Холостенко назвав його спроби обґрунтувати теорію циклічного розвитку мистецтва Ф. Шміта на матеріалі дитячого малюнка непотрібними й навіть шкідливими, оскільки, на його думку, вони ревізували досягнення марксистського мистецтвознавства, а також давали підстави для перебудови системи виховного процесу

## ІСТОРІЯ

в школах і дитячих будинках України на підставі фальшивих теорій [24, с. 39]. Та й нині дослідники вважають, що Б. Бутник-Сіверський не так розвивав оригінальну ідею Ф. Шміта, як заганяв її в безвихідь схематизації [22, с. 271].

З проблематикою дитячої творчості й художнього виховання безпосередньо пов'язаний ще один напрям наукових досліджень Б. Бутника-Сіверського – ілюстрування дитячих книжок. Свого часу Ф. Шміт наголошував, що ілюстрації до підручників і літератури для дітей мають відповідати рівню їхнього розвитку й у жодному разі не можуть набувати ілюзіоністського характеру [33, с. 96–98].

Над дослідженням «Принципи ілюстрування дитячої книжки» [12] Б. Бутник-Сіверський працював п'ять років, упродовж яких йому довелося кілька разів змінювати підходи. Розпочавши зі студювання історії розвитку ілюстрації дитячої книжки, згодом він зосередився на з'ясуванні того, як самі діти її проілюстрували б, та на питаннях розвитку оптичного сприймання в дітей різного віку. Результати досліджень науковець намагався апробувати на практиці. Під його керівництвом художник Б. Крюков проілюстрував низку навчальних видань для дітей молодшого шкільного віку, зокрема «Початкову арифметику» О. Астряба [4] та читанку «Наше життя» [19]. Підручники викликали жвавий інтерес у дітей, хоча ініціатор системи їх ілюстрування визнавав, що цілком реалізувати задумане не вдалося з кількох причин. По-перше, наміри дослідника й художника постійно корегували як видавництво, так і автори книжок. По-друге, суто дидактичний характер ілюстрацій змушував вводити додаткові елементи, які концептуально вчений уважав зайвими. По-третє, розмір ілюстрацій та техніка їх виконання не відповідали потребам конкретного дитячого віку, і, нарешті, негативно на результат вплинули стислі терміни виконання роботи та додання видавництвом малюнків креслярського типу. І все-таки Б. Бутник-Сіверський переконався в доцільності розпочатих досліджень, поширив їх на дитячі садки, а після успішної доповіді «Принципи ілюстрування дитячої

книжки», виголошеної в березні 1928 року на конференції з проблем дитячої книжки, ВУАН опублікувала його працю [12, с. 6–7].

У перших трьох розділах дослідження («Місце та роля малюнка в книзі», «Погодження малюнка з текстом», «Кількісна пропорційність між малюнком та текстом») автор спробував з'ясувати різні аспекти зв'язку оптичного мистецтва (ілюстрації) з продуктом фіксованої акустичної творчості (книжкою). Розмірковуючи про функції та місце ілюстрації, Б. Бутник-Сіверський дотримувався думки, що малюнок у книзі має бути супровідним (додатковим) елементом, а користь від ілюстрування є лише тоді, коли малюнок «допомагає сприймати окремі (умисно вибраті) акустичні образи, себ-то поширює обсяг сприймання, викликаючи під час читання діяльність <...> що спричиняється до поширення оптичного образного мислення та допомагає творенню комплексового більш широкого акустично-оптичного образу» [12, с. 10–11]. Як супровідний елемент книжки, малюнок, уважав дослідник, мав цілком відповідати акустичному образу (тексту) за структурою та кількістю складових елементів і в жодному разі не міг виходити за межі його (акустичного образу) інформативності. Тобто, якщо з тексту читач дізнавався про те, що «Жили дід та баба // Та була в них курка ряба», то на малюнкові не допускалося введення якихось інших зображень, скажімо, хати, деталей інтер'єру тощо [12, с. 11–13].

Кількість ілюстрацій у книжці (пропорційне співвідношення малюнків і тексту) залежала від віку читача й зумовлювалася особливостями його сприйняття. Чим старший читач, тим менше місця повинні були займати в книжці малюнки, натомість для найменших дітей вони могли ілюструвати кожен акустичний образ, творячи так звану книжку-картинку [12, с. 13–15], прикладом якої стало проілюстроване Б. Крюковим (за вказівками Б. Бутника-Сіверського) видання віршика С. Федорченка «Нумо, хто кінець знайде?» [23].

Наступні кілька розділів дослідник присвятив зв'язку ілюстрації та дитини, тобто питанню сприйняття ілюстрації дитиною,



яке він безпосередньо пов'язав із засадами ілюстрування видань для дітей різного віку. Ілюстрацію дослідник розглядав як педагогічний дратівник, що передбачав отримання якнайшвидшої та найадекватнішої реакції, а для цього вона мала відповідати розвитку апарата сприйняття читача, який суттєво змінювався з віком [12, с. 15–17]. Для з'ясування структурних змін сприйняття автор пропонував скористатися з «фіксованих наслідків вияви», тобто власної творчості читача, що спонукало його до висновку про можливість використання «розвитку дитячого малюнка для будування ілюстрації за віком в дитячій книзі» [12, с. 18–24].

Дитячі роботи використовували для ілюстрування задовго до Б. Бутника-Сіверського. Як правило, у книжках уміщували малюнки дітей або їхню імітацію фаховими художниками, зберігаючи структуру, манеру й техніку виконання. Дослідник наполягав на тому, що найоптимальнішою ілюстрацією є імітація дитячого малюнка, що відповідає віку дитини, зі збереженням лише його структури. Наслідувати техніку малювання він уважав недоречним з огляду на те, що притаманну дитячим малюнкам деформацію форми спричиняло не бажання (сприйняття) їхніх авторів, а брак тих чи інших навичок на певних етапах розвитку [12, с. 24–27; 15, с. 49]. Суттєвого значення дослідник надавав структурі й формам малюнка дитини конкретного віку. Оминаючи найменших дітей (ясельного віку), здатних сприймати лише окремі загальні елементи, і найстарших (постпубертатного віку), сприйняття яких мало відрізнялося від сприйняття дорослих, він зосередився на трьох вікових категоріях дітей – дошкільного, середнього та старшого шкільного віку [12, с. 27–46].

Поряд з образотворчим (сюжетним) малюнком в ілюструванні дитячих книжок Б. Бутник-Сіверський допускав орнаментальні елементи, але для дітей молодшого й середнього віку обмежував сферу їх використання деталізацією образотворчих композицій [12, с. 46–48]. Щодо розташування ілюстрацій у тексті, їх облямування, характеру тла, то поради дослідника зале-

жали від віку читача. Зрозуміло, що для дошкільнят він пропонував найпростіші для сприйняття форми (роз'єднані предмети, просте облямування у формі чотирикутника, розмежування тексту й зображення), які ускладнювалися з віком [12, с. 48–53]. Насамкінець дослідник зауважив, що обкладинка і заставка мають містити малюнок, що підсумовує весь текст, а не подає окремий епізод; кінцівка – якийсь предмет чи атрибут, про який згадувалося в книжці, але який не пов'язаний з конкретним епізодом (включно з необразотворчим елементом) [12, с. 53–57].

Дослідження дитячої творчості у ВУАН Б. Бутник-Сіверський продовжував до початку 1930-х років. Слід зауважити, що наприкінці 1920-х років позаштатна Кафедра всесвітнього мистецтва ВУАН, до складу якої входив Кабінет дослідження дитячої творчості, змінила назву на Кафедру загального мистецтвознавства, підтвердивши орієнтацію на теоретичну проблематику. У статті, яка підсумовувала здобутки Кафедри з нагоди десятиліття створення ВУАН, наголошувалося: «Оскільки в ВУАН (на відміну від АН СРСР) є Катедра загального мистецтвознавства (дотепер історії всесвітнього мистецтва), хоч і нештатна, ВУАН не може нехтувати тими великими теоретичними і практичними проблемами, що їх якраз наша епоха ставить перед мистецтвознавством, а саме проблемами марксистської теорії й історії мистецтва <...>. Катедра загального мистецтвознавства ВУАН взагалі стоїть твердо: правда, в ній не буде репрезентовано ні художній фольклор, ні історію мистецтва, але ці дві галузі мистецтвознавства, хоч в українському тільки, а не у всесвітньому масштабі, знайшли собі працівників у сусідній Катедрі українського мистецтва та у ВУАКові» [2, с. 4–5].

З метою реалізації намічених завдань при Кафедрі, крім Кабінету дослідження дитячої творчості, було заплановано організувати Кабінет масового революційного мистецтва, завдання якого полягало в тому, щоб «збирати матеріал і досліджувати продукцію і самостійного мистецтва мас, і пропагандистсько-агітаційного мистецтва, і, нарешті, мистецтво для мас, як воно тво-

## ІСТОРИЯ

ряться за революційних років» [2, с. 4–5]. Створення цієї установи засвідчило орієнтацію Ф. Шміта та його послідовників на соціологічну проблематику й водночас стало закономірним кроком на шляху ідеологізації української науки. Досить сказати, що своєрідний маніфест нової академічної структури – стаття Б. Бутника-Сіверського «За масове революційне мистецтво» – з'явилася в газеті «Пролетарська правда» у квітні 1930 року, коли там завершували друкувати протоколи допитів, вироки видатним вітчизняним науковцям та інші матеріали, пов'язані з інспірованим владою процесом Спілки визволення України [10].

Діяльність обох кабінетів призупинилася після того, як 1933 року Б. Бутник-Сіверський прийняв запрошення азербайджанського відділення Закавказької філії Академії наук СРСР обійняти посаду вченого секретаря Інституту історії, археології й етнографії і на тривалий час залишив Україну. Невдовзі були ліквідовані мистецтвознавчі інституції ВУАН. Повернувшись після Другої світової війни до Києва, учений продовжив дослідження агітаційно-масового та самодіяльного мистецтва, але про проблематику дитячої творчості навіть не згадував.

Аналіз діяльності Кабінету дослідження дитячої творчості доводить, що в 1920-х роках у ВУАН з ініціативи Ф. Шміта та за безпосередньою участю Б. Бутника-Сіверського було розгорнуто активне і всебічне вивчення творчості дітей різного віку й соціального походження. Завдяки співпраці установи з навчальними і медичними закладами вдалося сформувати потужну колекцію зразків дитячої творчості, дослідження яких дозволило виробити оригінальну концепцію художнього виховання, включно із засадами ілюстрування книжок, що відразу була апробована на практиці. У зв'язку з від'їздом співробітників кафедри з Києва та ліквідацією мистецтвознавчих установ ВУАН на початку 1930-х років зазначена проблематика зникла з виднокола академічної науки, хоча чимало напрацювань 1920-х років не втратили значення донині. Перспективи дослідження розглядуваної теми пов'язані насамперед з виявленням нових дже-

рельних матеріалів діяльності Кабінету, що, можливо, збереглися в особовому фонді Б. Бутника-Сіверського (Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського), який кілька десятиліть залишається неописаним, а відповідно недоступним для дослідників.

## Примітки

<sup>1</sup> Нещодавно цікавий аналіз розглядуваної праці запропонувала Л. Сиченкова [21, с. 862–879], упоряднича збірки вибраних досліджень Ф. Шміта. Утім, імперський дискурс спонукав авторку навіть назву праці спотворити: замість «Давня Русь-Україна», як у Ф. Шміта, вона скрізь писала «Давня Русь, Україна» або «Давня Русь і Україна» [21, с. 534, 805, 848, 862, 874]. При цьому Л. Сиченкова повсякчас нарікає на нинішній український сепаратизм, зокрема на те, що Південна й Західна Україна (?!), якій «упродовж століть судилося стати заповідним краєм для пам'яток споконвічно російської культури», «сьогодні прагне відокремитися не тільки політично, але духовно, зрікаючись минулого й спотворюючи його» [21, с. 863]. Тут і далі переклад російськомовних джерел належить авторці статті.

<sup>2</sup> Софійська комісія була поновлена у складі ВУАН 1923 року з ініціативи О. Новицького, який і став її керівником.

## Джерела та література

1. Звіт про діяльність Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства з 1 жовтня 1922 до 1 жовтня 1923 року. – Науковий архів Інституту археології НАН України, ф. 9, спр. 224, арк. без паг. – 21 зв.
2. Катедра історії всевітнього мистецтва. [Стаття для «Ювілейного збірника ВУАН». 1929]. – Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського, ф. X, спр. 18647, арк. 1–5.
3. Особова справа Б. С. Бутника-Сіверського. 29 листопада 1949 року – 5 листопада 1983 року. – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, ф. 581, оп. 2, спр. 609, арк. 1–57.
4. Астряб О. Арифметичний задачник (приспорований до комплексної системи викладання) для села. Перший рік навчання / Ол. Астряб. – [Київ] : ДВУ, 1925. – Вип. 3. – 55 с. : іл.
5. Афанасьев В. А. Федор Иванович Шмит / В. А. Афанасьев. – Киев : Наукова думка, 1992. – 216 с. : ил.
6. Афанасьев В. Мистецтвознавчі та народознавчі праці Бориса Бутника-Сіверського (До 100-річчя від дня народження вченого) / Василь Афанасьєв // Народна творчість та етнографія. – 2001. – № 5/6. – С. 14–18.
7. Бакушинский А. В. Художественное творчество и воспитание. Опыт исследования на материале пространственных искусств / А. В. Бакушинский. – Москва : Новая Москва, 1925. – 240 с., XXII табл.
8. Барвінок В. Софійська комісія при Всеукраїнському археологічному комітеті ВУАН /

## ІРИНА ХОДАК. КАБІНЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ ДИТЯЧОЇ ТВОРЧОСТІ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ НАУК...

В. Барвінок // Хроніка археології та мистецтва. – 1931. – Чис. 3. – С. 89–92.

9. Бутник-Сіверський Б. Дитячий малюнок / Б. Бутник-Сіверський // Записки Історично-філологічного відділу УАН. – Київ, 1929. – Кн. 21/22. – С. 185–225.

10. Бутник-Сіверський Б. За масове пролетарське мистецтво / Б. Бутник-Сіверський // Пролетарська правда. – 1930. – 30 квіт.

11. Бутник-Сіверський Б. Кабінет революційного масового мистецтва / Б. Бутник-Сіверський // Вісті ВУАН. – 1930. – № 6. – С. 19–20.

12. Бутник-Сіверський Б. Принципи ілюстрування дитячої книжки / Б. Бутник-Сіверський. – [Київ] : Культура, 1929. – 68 с., 12 табл.

13. Історія Академії наук України. 1918–1923 : Документи і матеріали / [упоряд.: В. Г. Шмельов, В. А. Кучмаренко, О. Г. Луговський та ін.]. – Київ : Наукова думка, 1993. – 376 с. – (Джерела з історії науки в Україні).

14. Історія Національної академії наук України, 1924–1928 : Документи і матеріали / [упоряд.: В. А. Кучмаренко, О. Г. Луговський, Т. П. Палакіна та ін.]. – Київ, 1998. – 762 с. – (Джерела з історії науки в Україні).

15. Короткий огляд діяльності І-го відділу Всеукраїнської академії наук за жовтень – квітень 1928–29 р. // Вісті ВУАН. – 1929. – № 3/4. – С. 46–50.

16. Крючковский С. А. Бутник-Сиверский Борис Степанович / С. А. Крючковский // Сотрудники Российской национальной библиотеки – деятели науки и культуры : биографический словарь. – Санкт-Петербург : [РНБ], 2003. – Т. 3 / [редкол.: Л. А. Шилов (гл. ред.) и др.]. – С. 109–111.

17. Кулаев К. Ф. И. Шмит как теоретик эстетического воспитания / К. Кулаев // Искусство. – 1988. – № 7. – С. 34–36.

18. Кульчицкий С. Історія Національної академії наук України / С. Кульчицкий, Ю. Павленко, С. Руда, Ю. Храмов. – Київ : Фенікс, 2000. – 527 с. : іл.

19. Наше життя : перша книжка для читання / упоряд. В. Дога ; Держ. наук.-метод. комітет Наркомосвіти УСРР ; [мал. Б. Крюкова за ред. Б. Бутника-Сіверського]. – [Київ] : ДВУ, 1926. – 128 с. : іл.

20. Некрасова-Каратеева О. Л. Детский рисунок: комплексное искусствоведческое исследование : дисс. ... д-ра искусствоведения / Некрасова-Каратеева Ольга Леонидовна. – Санкт-Петербург, 2005. – 429 с., 76 с. : ил.

21. Сыченкова Л. А. О книгах Ф. И. Шмита / Л. А. Сыченкова // Шмит Ф. Избранное. Искусство: проблемы теории и истории / Федор Шмит ; [сост. тома, автор статей и коммент. Л. А. Сыченкова]. – Санкт-Петербург : Центр гуманитар. инициатив, 2012. – С. 787–898.

22. Сыченкова Л. А. Федор Шмит: учителя, ученики, последователи / Л. А. Сыченкова // История и историки в пространстве национальной и мировой культуры XVIII–XIX веков : сборник статей / [под ред. Н. Н. Алеврас, Н. В. Гришиной, Ю. В. Красновой]. – Челябинск : [Энциклопедия], 2011. – С. 264–275.

23. Федорченко С. Нумо, хто кінець знайде? / С. Федорченко ; мал. Б. Крюкова. – [Київ] : Культура, [1929]. – 15 с. : іл.

24. Холостенко Е. Идеалисты из Украинской академии наук и художественные критики / Ев. Холостенко // На литературном посту. – 1929. – № 15. – С. 36–40.

25. Чистотинова С. Федор Иванович Шмит / С. Чистотинова. – Москва : Дело, 1994. – 206 с. – (Забутые страницы культуры ; вып. 1).

26. Шмит Ф. И. Искусство. Проблемы методологии / Ф. И. Шмит. – Ленинград : Academia, [1926?]. – 65 с.

27. Шмит Ф. И. Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция / Ф. И. Шмит. – Харьков : Союз, 1919. – 328 с. : ил. – (Культурно-историческая библиотека / под ред. Д. И. Багалая).

28. Шмит Ф. И. Искусство как предмет обучения / Ф. И. Шмит. – Харьков : [Тип. Нар. комиссариата просвещения], 1923. – [2], 63 с. – (Библиотека журнала «Путь просвещения» ; № 7).

29. Шмит Ф. Киевский Софийский собор / Феодор Шмит // Светильник. – 1913. – № 8. – С. 3–22.

30. Шмит Ф. О художественно-педагогическом образовании / Ф. Шмит // Путь просвещения. – Харьков, 1923. – № 7/8 (15/16). – С. 56–71.

31. Шмит Ф. И. Почему и зачем дети рисуют: педологический и педагогический очерк / Ф. И. Шмит. – Москва : Гос. изд-во, [1925]. – [1], 196 с. : ил.

32. Шмит Ф. І. Мистецтво старої Руси-України / Ф. І. Шмит ; [переклад з рос. С. Таранушенка]. – Харків : Союз, 1919. – 99 с. : іл. – (Культурно-історична бібліотека / за ред. Д. І. Багалія).

33. Шмит Ф. Психологія малювання : для педагогів / Ф. І. Шмит. – Київ : Держ. вид-во, 1921. – 115 с. : іл.

34. Rouma G. Le Langage Graphique de l'Enfant / Georges Rouma. – Paris : Félix Alcan & Lisbonne ; Bruxelles : Misch & Thron, 1913. – 283 p., 70 tabl.

## SUMMARY

The researchers of Ukrainian academic art studies of 1920s – early 1930s were mainly interested in their predecessors' groundworks in the history of Ukrainian art, less in the history of Russian, West European or Oriental art. They were implemented with the structural subdivisions of the Department of the Ukrainian Art or institutions under General Assembly of All-Ukrainian Academy of Sciences, in particular, the Art Department of the All-Ukrainian Archaeological Committee and the Bohdan and Varvara Khanenko Museum of Arts. The achievements of the cabinets of World Art Department, main efforts of which were put into the issues of the theory of art, the psychology of the creation, aesthetic education and also children's and mass amateur

ІСТОРИЯ

works, were left on the periphery of art historiography and are now enlisted to the outsider art. The Cabinet of Children's Crafts Studies founded in 1923 on Fedor Shmit's (1877–1937) initiative was distinguished by the intensity of the activity. Theoretic basis for its development was laid with the scientific works of F. Shmit, in particular the book *Psychology of Drawing* (1921), where he stated the synchronism of age evolution of children's drawing and stages of historical development of art, and also set his own concept of aesthetic education. Due to fruitful contacts with pedagogical and medical institutions, teachers of drawing, a member of this Cabinet Borys Butnyk-Siverskyi (1901–1983) had collected scores of thousands of children's creativity examples that allowed him to follow the evolution of the child's drawing from the youngest age to the majority in the article *Children's Drawing* (1929). Moreover, the young researcher published the monograph *Principles of Children's Book Illustration* (1929), where he came to the conclusion that the best illustration was the imitation of children's drawing corresponded to children's age, with the preservation of its structure, but without deformation of the shape.

**Keywords:** cabinet, study, psychology of drawing, children's creativity, illustration.