Остап КОВАЛЬЧУК
проректор з наукової роботи НАОМА,
кандидат мистецтвознавства, доцент

СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ ЧИННИКИ ВПЛИВУ НА УКРАЇНСЬКУ АКАДЕМІЧНУ ХУДОЖНЮ ОСВІТУ В КОНТЕКСТІ ІСТОРІЇ НАОМА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Досвід мистецтвознавчої науки доводить, що для аналізу того чи іншого історичного періоду важливим є правильне розуміння ролі митця у соціумі. Художня школа є віддзеркаленням загальних культурних процесів, пов'язаних із соціально-політичними факторами. Отже, аналіз соціального становища педагога-художника та студента-художника необхідний для вивчення розвитку мистецької освіти означеного періоду.

Мета цього дослідження полягає у визначенні основних факторів, що впливали на зміни соціального статусу художників-педагогів і художників-студентів другої половини XX — початку XXI ст. на прикладі викладацького і студентського колективу Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. Головним завданням даної наукової розвідки має стати з'ясування конкретних соціальних та політичних чинників, характерних для процесів розвитку вітчизняної художньої освіти. Враховуючи невеликий обсяг публікації, зосередимо увагу на порівняльному аналізі радянського та новітнього періоду в контексті проблематики дослідження історії НАОМА.

Вивчення цього питання ускладнене тим, що у вітчизняній мистецтвознавчій літературі радянського періоду не висвітлювалася соціальна проблематика у контексті розвитку художньої освіти. Окремі соціально-політичні оцінки щодо художнього життя й мистецької освіти у радянські часи мали однобічний, пропагандистський характер. Так, у середині 1920-х таблиці соціально-класових показників студентського контингенту було розміщено у виданні Київського художнього інституту «Мистецько-технічний виш» [1]. Це було пов'язане з тим, що комуністична ідеологія вимагала посиленої уваги до соціальних чинників при побудові нового суспільства. Апогеєм такого підходу до вирішення класових проблем шляхом штучного перерозподілу ролі тих чи інших представників соціуму в житті країни стали часи комуністичного терору 1920—1930-х. Роль соціального фактора у розвиткові такого культурного феномена тоталітарної радянської держави як Пролеткульт та його вплив на мистецьку освіту проаналізовано у попередніх дослідженнях автора [2].

На жаль, у наступні періоди подібних публікацій ми не знаходимо у вітчизняній мистецтвознавчій літературі. У середині минулого століття, дотримуючись класової моделі комуністичного суспільства, радянські мистецтвознавці не мали можливості досліджувати питання взаємодії соціуму і людини мистецтва, оскільки трактували художників виключно як представників так званої трудової інтелігенції. Питання соціальних змін, пов'язаних із процесами перебудови та розбудовою незалежної України і реформуванням економічної доктрини держави, знайшли лише фрагментарне відображення у наукових джерелах.

Отже, фактологічний матеріал дослідження маємо уточнювати. Джерелами можуть слугувати як мемуаристика, так і усні спогади сучасників. Крім того, опрацювання широкого біографічного матеріалу кадрового складу викладачів та студентів НАОМА, знайденого в літературних та архівних джерелах, а також власні спостереження автора дозволили скласти повнішу картину впливу соціально-політичних факторів на розвиток художньої освіти [3].

Перейдемо до аналізу соціально-політичного фактора в історії художньої академічної освіти починаючи від середини XX ст. Модель тоталітарної держави передбачала повний контроль як над політичним, так і культурним життям суспільства. Художній виш був на особливому рахунку в державних органів, оскільки завдяки гуманітарному спрямуванню підпадав під поняття «ідеологічний». Це зумовлювало більш пильну увагу з боку офіційної ідеологічної машини порівняно з вишами технічного чи природничого напрямку. Серед студентів і викладачів набагато більшим був відсоток тих, що підпадали під постійний нагляд спецслужб. Так, студент-графік В. Куткін був заарештований 1950 року і поновив навчання лише 1955 року, вже після звільнення з таборів [4]. Художник-плакатист Є. Кудряшов, який закінчив виш 1953 року, згадує, як його

викликали до КДБ через те, що в навчальній майстерні необережно висловився про офіційну партійну пресу в жартівливій формі, яка не мала ідеологічного підґрунтя [5]. Це доводить, що і серед студентів, і серед натурників була досить розвинена мережа інформаторів.

В. Забашта у своїх спогадах наводить приклади втручання державних органів у життя вишу [6]. Проте коли у 1940–1950-і просто зі студентської лави були репресовані й засуджені ряд молодих художників, то в 1960–1980-х органи обмежувалися лише дисциплінарними співбесідами чи іншими діями, що проте не закінчувалися арештом. Це показовий факт, оскільки в інших вишах України хвиля арештів прокотилася ще й наприкінці 1960-х — на початку 1970-х [7].

Якщо у довоєнний період 1920–1930-х навчальний заклад став ареною безпрецедентної політичної боротьби, спровокованої державними ідеологами, і згодом використаної для застосування репресій, то починаючи з 1940-х політична активність студентів і викладачів неухильно зменшувалася упродовж всього досліджуваного періоду. Такий хід подій визначав соціальний розвиток всього суспільства. Проте коли порівнювати політичну активність серед колективів усіх вищих навчальних закладів країни, то серед художників вона була чи не найнижчою [8]. У порівнянні, приміром, з гуманітаріями чи представниками точних наук, художники України в більшості не виявляли особливої політичної активності як у спротиві державі, так і в її підтримці [9].

Звісно, в розпалі процесів перебудови частина студентів-художників брали активну участь у політичних подіях наприкінці 1980-х — початку 1990-х — зокрема, група молоді брала участь у Студентській революції на граніті 1990 року. На відміну від часів перебудови, студенти наступних періодів відрізнялися аполітичністю, за винятком масових акцій 2004 року. Серед викладачів-художників політично активними були лише одиниці. Даний процес — об'єктивна відповідь молодого покоління на глобальні економічні та соціокультурні реалії.

Що ж стосується взаємовідносин між художником-педагогом і державою, то вони були доволі оригінальними з огляду на місце митця у механізмі ідеологічної машини соціалістичної країни. Адже ідеологи розуміли, що знищення конкретного митця можна практикувати, а проте знищення академічної школи, на яку, своєю чергою, спирався соцреалізм — неприпустиме. Так, на відміну від 1930-х, коли пролеткультівці повністю змінювали кадровий склад викладачів і студентів згідно вимог класової боротьби, у другій половині XX ст. радянська система ставилася до кадрової політики поміркованіше. Наприклад, і О. Шовкуненко [10], і К. Трохименко [11] — корифеї української художньої школи, випускники Петербурзької академії ще царських часів, не розглядалися владою як ворожі елементи, а використовувалися як досвідчені спеціалісти-фахівці. Саме професійна діяльність художників-педагогів була тим фактором, що дозволяв їм більш комфортно, ніж колегам інших спеціальностей, почуватися у соціумі. Адже навіть гіпотетично не можна уявити, що партійна ідеологічна машина могла б існувати без матеріального втілення своїх ідей, які виконували художники академічного напрямку. Оскільки період пролеткультівського нігілізму був затаврований радянськими істориками, художники як спеціалісти, потрібні державі, не могли піддаватися такому тотальному пресингові, як, скажімо, літератори, позаяк сфера літератури в XX столітті вже не потребувала якихось специфічних знань чи професійних навичок.

Створюючи духовну базу суспільства власною творчою працею і отримуючи за це, згідно з соціалістичним принципом, достойну винагороду, художники радянського періоду не мали підстав до соціального та політичного невдоволення. Порівняно з представниками педагогічних та студентських кадрів інших гуманітарних та мистецьких галузей, художники були найбільш матеріально забезпеченим прошарком. Митці, що працювали в театральних та музичних вишах, не мали змоги так активно займатися творчістю, як педагоги-художники, оскільки специфіка викладання у вищезгаданих закладах вимагала більшої завантаженості в абсолютній кількості годин, проведених зі студентами — до всього, регулярністю графіка занять обмежувалася їхня концертна і акторська діяльність. Що ж до студентів, то гонорари недипломованих артистів і виконавців без звань у часи СРСР були досить незначними.

В останні десятиліття рівень соціально-політичної активності в художніх закладах також залишається традиційно низьким. Якщо порівняти з радянськими часами, то він ще більше упав. Цей показник безумовно знизився за рахунок того, що коли в часи соціалізму переважна більшість педагогів і студентів були активними прибічниками державної ідеології, підтримуючи її власною працею, то в сучасних умовах

політичний нігілізм став визначальним для художників-педагогів і художників-студентів. Звісно, демократична модель розвитку капіталістичного суспільства не передбачає такої активної підтримки держави її громадянами, як у тоталітарні комуністичні часи. Починаючи з перших років незалежності, студенти не отримують гарантованого державою працевлаштування. Оскільки сьогодні художники здебільшого отримують замовлення від приватних колекціонерів та комерційних структур, починаючи з радянського періоду, в Україні не було жодного міністра культури — художника. Така ж тенденція спостерігається сьогодні і в інших державних інституціях, як, скажімо, парламент чи місцеві ради. Ті ж художники-педагоги, котрі в радянські часи були депутатами, проходили за принципом квоти від творчих спілок.

Варто окремо проаналізувати тенденції у зміні вікового складу студентів, що безперечно є одним з важливих факторів при розгляді соціальної проблематики в галузі освіти. Так, коли порівнювати радянський період з останніми десятиліттями, то досить характерною ознакою є зміна вікових показників студентства. У другій половині минулого століття студенти-художники відрізнялися від студентів інших навчальних закладів своїм віком. Так, частина фронтовиків, повернувшись до мирного життя, спочатку здобувала середню художню освіту, а вже потім вступала до студентських лав. Студентами художніх вишів (де спостерігався традиційно великий конкурс) після кількох спроб вступу ставали особи досить солідного віку. В СРСР побутував досвід, коли до військової служби призивали зі студентської лави, що також сприяло віковому розшаруванню випускників.

Починаючи приблизно від початку XXI століття, дані чинники поступово перестають впливати на віковий склад студентства. Збільшення кількості вишів, які почали готувати спеціалістів з образотворчого мистецтва та супутніх дисциплін, як, наприклад, дизайну, сприяв зменшенню абітурієнтів НАОМА. Крім того, нові соціально-побутові реалії ринкової економіки сприяли зникненню контингенту абітурієнтів, які намагалися вступати більше двох разів.

Одним із вагомих чинників при виборі майбутньої професії для молоді, безсумнівно, є місце фахівців у суспільстві. За часів так званого розвиненого соціалізму спеціальність художника була гарантованим надійним джерелом добробуту, причому значно вищого, ніж середній рівень у країні. Із привілейованої касти офіційно визнаних митців, якими в СРСР були члени творчих спілок, сьогодні художники перейшли на значно нижчий суспільний щабель. Вітчизняна ринкова економіка визначає місце митця десь на рівні спеціаліста-підприємця або й узагалі ремісника (як за часів феодалізму). Крім того, коли підприємець, як правило, має постійний прибуток, то у нових економічних умовах більшість художників не мають гарантованої роботи, що, безумовно, впливає на їхній соціальний статус. Ряд інституцій, які в СРСР забезпечували митця, все ще продовжують функціонувати, проте їхній вплив на загальні процеси, котрі визначають обличчя суспільства, знизився, а подекуди набув суто формального змісту. Те саме стосується й пільг у законодавстві, які покликані сприяти розвитку мистецтва. В цілому, останні двадцять років статус художників постійно перебуває в зоні політичних маніпуляцій, пов'язаних із вищезгаданими соціальними пільгами, що лишилися у спадок від соціалістичного минулого.

У даному дослідженні варто розглянути проблематику початку самостійної трудової діяльності студентів, що є одним з аспектів, які характеризують входження молодих спеціалістів-художників до соціуму.

У часи СРСР для студентів-художників не складало серйозної проблеми знайти заробіток за фахом. Так, серед майбутніх художників майже не зустрічаємо випадків працевлаштування як низькокваліфікованої робочої сили. Якщо студенти інших вишів, як правило, підробляли вантажниками та наймалися на час канікул до будівельних бригад, студенти-художники працювали в галузі художнього оформлення, встигаючи за сезон літніх вакацій заробити собі на гідне існування упродовж усього навчального року. А деякі, хоча й нечисленні молоді митці мали й більш солідні замовлення. Для прикладу можна навести роботи, що їх виконували для видавництв студент-живописець О. Лопухов [12] чи студентка майстерні плаката К. Кудряшова [5]. Зрештою, праця в інших галузях образотворчого мистецтва не відволікала майбутніх художників від здобуття майстерності, а, навпаки, допомагала зрозуміти особливості власної професії та свого роду надолужити те, чого не було в навчальній програмі.

Сьогодні студенти також займаються трудовою діяльністю. Проте для отримання регулярного заробітку вони влаштовуються переважно за спеціальностями, пов'язаними з комп'ютерними візуальними технологіями. Графіки переважно працюють в галузі комп'ютерної графіки або дизайну та реклами.

В останні десятиліття праця в галузі класичних образотворчих жанрів не може забезпечити гідного заробітку та регулярної зайнятості. Це однозначно є негативним фактором, оскільки не допомагає студентам на практиці застосувати знання, які вони здобувають у виші. Молоді художники, які після закінчення навчання продовжують роботу в галузі комп'ютерної графіки, як правило, з часом втрачають кваліфікацію, здобуту у виші. Досягнувши певного фахового рівня у царині цифрового візуального мистецтва, дизайну або мультиплікації, вони повністю полишають фах живописця чи графіка.

Проте починаючи з 1990-х для студентів-художників відкрилися нові можливості у галузі творчої реалізації. Так, у радянські часи до творчої спілки мали право приймати лише дипломованих спеціалістів, і це, зокрема означало, що роботи студентів лише як виняток могли експонуватися на виставках та отримати можливість бути закупленими. Але, на противагу таким правилам, в останні десятиліття до Національної спілки художників України стали активно приймати студентів. Крім того, молоді художники отримали можливість продавати власні твори приватним колекціонерам. Політичні перетворення наприкінці XX ст. дали можливість вітчизняним художникам продавати власні твори й за кордон.

Слід зауважити, що викладачі художніх вишів у переважній більшості мали почесні державні звання — «Заслужений художник», «Заслужений діяч мистецтв», «Народний художник». Це було зумовлене тим, що такі звання надавали право представникам творчої професії стати доцентом та професором. Наявність цих звань гарантувала, відповідно, й більші розміри творчих гонорарів за мистецьку працю. Займаючись педагогічною роботою, живописець, графік чи скульптор міг паралельно виконувати замовлення для Художнього фонду й завдяки цьому мати пристойний заробіток. Ті, що мали регулярні замовлення, сприймали викладацьку діяльність як своєрідний моральний обов'язок перед суспільством — а левову частку доходу їм приносила творчість. Звісно, були й винятки. Так, корифей української художньої освіти В. Забашта, коли в 1960–1970-х припинив роботу над державними замовленнями у зв'язку з творчими пошуками, жив лише з педагогічної праці. У порівнянні з колегами по цеху він опинився в ті часи у досить скрутному матеріальному становищі [6]. Проте, як правило, в СРСР художники-педагоги були достатньо забезпеченими в матеріальному плані.

У нинішніх соціально-економічних умовах ці реалії практично відійшли в минуле, оскільки більшість митців позбавлені постійних замовлень. Характерно, що останніми роками, у зв'язку з глобальною економічною кризою, в певної частини художників-педагогів узагалі зникли інші джерела прибутку, окрім оплати за викладацьку працю.

Роль художника-педагога змінилася, позаяк авторитет радянського викладача певним чином був підкріплений офіційною позицією держави. Працюючи в навчальному закладі, педагог був, по суті, офіційним представником доктрини соцреалізму, оскільки інші варіанти виключалися моделлю тоталітарної державної ідеології.

В останні десятиліття, у зв'язку з демократизацією суспільства, змінилися соціальні пріоритети. Держава не чинить ідеологічного тиску на культуру й освіту. Роль педагога у мистецькому виші звелася до фахової діяльності. Після десятиліть ідеологічного пресингу це, безумовно, мало позитивно вплинути на розвиток художньої освіти. Проте, позбавлені ідеологічної підтримки з боку держави, сьогодні викладачі вже й не мають того впливу на студентів, як у попередні роки.

Здорова конкуренція між викладачами і студентами, що почалася в роки перебудови, сприяє нормалізації вітчизняного культурного життя. Адже кастовість радянської системи, яка мала в арсеналі чіткі правила відбору мистецьких кадрів, котрі відповідали всім вимогам державної ідеологічної доктрини, безсумнівно, гальмувала природний розвиток культури. За лояльність, а ще більше за активну підтримку комуністичної ідеології митцям пропонувалися покращені умови для творчості і кращі життєві умови назагал. Звісно, намагання перенести таку систему в сучасні соціальні реалії не мали жодного шансу на те, аби виявитися успішними. Адже сьогодні підтримка чи протистояння щодо державної ідеології, поняття якої в останні роки набуло певної ефемерності, аж ніяк не впливає на успішність митця.

Отже, зміни у вітчизняній художній академічній освіті, що сталися на зламі століть, пов'язані передусім із перебудовою соціальної формації країни. Такі чинники як процеси глобалізації, що теж були викликані соціальними перетвореннями капіталістичного й соціалістичного суспільних таборів, їхніми економічними моделями розвитку та науково-технічною революцією, все ж не мали такого впливу як соціальні зміни,

викликані розвалом комуністичної держави й переходом до іншої, вже капіталістичної моделі розвитку суспільства.

З іншого боку, для художників-педагогів і студентів відкрилися нові можливості. Вони можуть виставлятися не в самих лише державних виставкових залах, а педагогічна діяльність уже не обмежується тільки вітчизняними вишами, позаяк певний попит на українських художників-педагогів спостерігається й поза межами країни. Характерним для сьогодення є й те, що викладач художнього вишу не має за обов'язок дотримуватися у власній творчості догматів соцреалізму чи будь-якого іншого напрямку. Вільний розвиток творчості митців, характерний для демократичного суспільства, став реалією вітчизняної художньої школи останніх десятиліть.

1. Мистецько-технічний ВИШ. — К., 1928. — № 1.

2. *Ковальчук О. В.* Київський інститут пролетарського мистецтва 1930—1934 рр. // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. / ІПСМ АМУ. — К., 2008. — Вип. 9. — С. 27—37.

3. *Шмагало Р.* Словник митців-педагогів України та з України у світі. 1850—1950. — Львів, 2002; Професори НАОМА (1917—2012) // Українська академія мистецтва: Досл. та наук.-метод. праці: Зб. наук. пр. Спеціальний випуск. — К., 2012.

4. Володимир Куткін: народний художник України (1926—2003): Каталог / Упоряд. О. Воєводіна-Куткіна. — К., 2004.

5. Плакат Кудряшовых 1950—2010-х / Авт.-сост. А. А. Кудряшов, Авт. вступ. ст. О. В. Ковальчук. — К., 2011.

6. Василь Забашта. Світ очима художника / Запис і упоряд. Л. Забашта. — К., 2009.

7. *Касьянов Г.* Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960—1980-х років. — К., 1995. — С. 121.

8. *Білокінь С.* Клуб творчої молоді «Сучасник» (1960—1965). — К., 2012.

9. Політичні репресії в Україні (1917—1980 рр.): Бібліограф. покажчик / Авт. вступ. ст.: С. Білокінь, Р. Подкур, О. Рубльов. — Житомир, 2007.

10. *Ковальчук О. В.* Видатний майстер пензля і педагог (До 120-річчя від дня народження О. О. Шовкуненка) // Українська академія мистецтва: Досл. та наук.-метод. праці: Зб. наук. пр. — К., 2004. — Вип. 11. — С. 355—361.

11. Традиції академічної школи і новаторство педагогічних методів К. Д. Трохименка (До 120-річчя від дня народження) // Українська академія мистецтва: Досл. та наук.-метод. праці: Зб. наук. пр. — К., 2005. — Вип. 12. — С. 54—59.

12. *Ковальчук О. В.* Ранній період творчості Олександра Лопухова в контексті розвитку вітчизняної художньої освіти 1940—1950-х // Українська академія мистецтва: Досл. та наук.-метод. праці: Зб. наук. пр. — К., 2012. — Вип. 19. — С. 60—73.

Анотація. У статті проаналізовано соціально-політичний аспект розвитку української академічної художньої освіти другої половини XX — початку XXI ст. Виконано порівняльний аналіз соціального стану художника-педагога і художника-студента упродовж досліджуваного періоду. Доведено роль конкретних соціально-політичних чинників, які визначали певні процеси у вітчизняній художній школі.

Ключові слова: художня освіта, державна ідеологія, соціальний фактор, соціально-політичні процеси, культурна політика.

Аннотация. В статье анализируется социально-политический аспект в развитии украинского академического художественного образования второй половины XX — начала XXI вв. Проведен сравнительный анализ социального положения художника-педагога и художника-студента в течении исследуемого периода. Доказана роль конкретных социально-политических факторов, которые определяли отдельные процессы в отечественной художественной школе.

Ключевые слова: художественное образование, государственная идеология, социальный фактор, социально-политические процессы, культурная политика.

Summary. The article analyzes the socio-political aspect of the development of national academic art education during the second half of XX — beginning of XXI century. A comparative analysis of the social status of the teacher-artist and student-artist during the studied period is performed in the article. The role of specific socio-political factors that determined certain processes in the national art education is proved true.

Keywords: art education, state ideology, social factors, socio-political processes, cultural policy.