Розмова #2

Розмова з викладачкою Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, доценткою кафедри рисунку Юлією Майстренко-Вакуленко.

Лада Наконечна, Катерина Бадянова: Ми спілкувалися з учасниками і учасницями акцій, що проходили наприкінці минулого року в Академії. Ми помітили, що студентські протести в Академії протягом останніх років ні до чого не призводять. Ще одне спостереження – студентство вкотре показує нагальну потребу реформування мистецької освіти, не маючи при тому конкретних вимог та ініціатив. Здається, вони мають рацію, коли говорять, що приходять в державний виш не для того, щоб формувати програму і мати готовий план змін.

Юлія Майстренко-Вакуленко: Звісно, ініціатива має йти від викладачів, керівництва. Більшість досі вважає, що якщо вони прийшли і попрацювали зі студентами в аудиторіях-майстернях Академії, то вже виконали своє навантаження. Але ж левову частку у вищому навчальному закладі має займати науково-методична робота. Сьогоднішні робочі програми, зокрема з рисунку, не переглядались багато років: перший курс – голова, другий – торс, третій – постать, четвертий – постать у ракурсі, п’ятий – подвійна постановка. Все. Така послідовність у навчанні рисунку прийнята ще у 1934 році – це засади викладання Імператорської академії XIX ст.

Л.Н., К.Б.: Ти зауважила щодо академічної, реалістичної школи, традиції якої й дотепер визначають педагогічну систему. За незалежності України суть мистецької освіти визначають як «процес відродження національних культурних традицій, перебудови вищої освіти». Коли засновники Академії говорили про створення національних мистецьких традицій, то мали на увазі: «які саме традиції – це буде справа самих мистців». Якою є традиція – або мистецька традиція, яку продовжує і оберігає Академія?

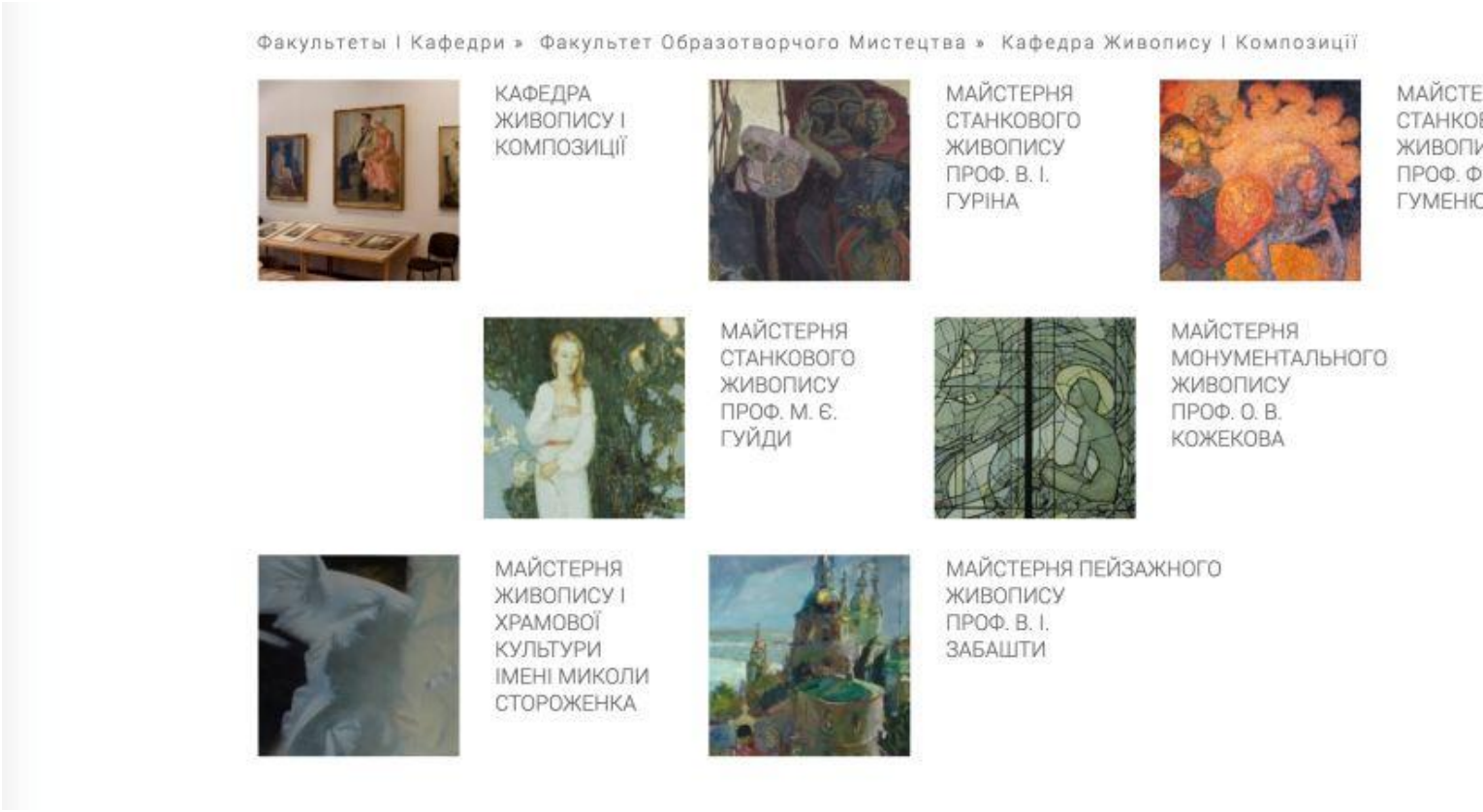
Ю. М.-В.: Це моя улюблена тема! Які традиції ми викохуємо? Чи це принципи, на яких засновувалася Українська Академія мистецтва у 1917 році, чи фортехівські принципи викладання, що з’явилися через сім років, чи принципи викладання XIX ст., до яких повернулись у 1934 році? Якщо згадуються засновники Академії, то давайте не забувати, що Ф. Кричевський і М. Бойчук взагалі були проти називати новий навчальний заклад Академією, щоб нічого спільного не мати з програмами російської Імператорської академії мистецтв.

Тим не менш навіть і після 1934 року поєднання з потужними європейськими педагогічними принципами ввдбувається з декількох сторін: кафедру рисунку очолював М. Шаронов, який вчився у Д. Кардовського, який у свою чергу вчився в А. Ашбе. Викладав рисунок К. Єлева, який вчився у М. Бойчука. Але після Другої світової війни простежується тенденція, що викладають майже виключно випускники майстерні живописного факультету Київського художнього інституту; приблизно 90 відсотків – випускники майстерень Ф. Кричевського і О. Шовкуненка. На кафедрі рисунку з викладачів довоєнного періоду продовжив викладати лише К. Єлева. Приблизно з1970-х кафедра рисунку починає частково залучати до

викладання і випускників графічного факультету. Тобто десятиліттями Академія бере на роботу своїх же випускників. Майже ніякої свіжої хвилі чи погляду, щоб спромогтися на дискусію. Лише 1962 року з кафедри графічних мистецтв на кафедру рисунку перейшов С. Подерв'янський, випускник Ленінградського інституту живопису, скульптури і архітектури ім. І. Ю. Рєпіна (ІнЖСА), а у 1977 році був направлений з Харківського художнього інституту О. Кривонос. Вони обидва згодом стали завідувачами кафедри рисунку (у 1971 і 1977 році відповідно) і суттєво вплинули на визначення першочергових задач в академічному рисунку. Зокрема С. Подерв'янський наголошував на важливості пластичних формальних завдань: конструкції, композиції в аркуші, взаємозв'язку об'ємів, площин, форми й простору, а О. Кривонос розвинув аналітично-конструктивну методику викладання рисунку на противагу тоновому моделюванню форми.

Л.Н., К.Б.: В Академії після другого курсу відбувається розподіл студентства по творчих майстернях. Він передбачає вузьку спеціалізацію, адже студент або студентка навчаються живопису всі наступні до диплому роки в майстерні, скажімо, «пейзажного живопису».

Ю. М.-В.: А. Чебикін (ректор Академії з 1989 року, з 1985 – керівник майстерні вільної графіки) давно говорить, що нам треба переглянути навчально-творчі майстерні, але все це упирається в людський фактор і здійснити це дуже важко. Я пам'ятаю випадок із покійним нині В. Забаштою (керівник відновленої у 1993 році майстерні пейзажного живопису). Він був іще живий, але практично не ходив до Академії, постало питання – як бути з майстернями. Науково-методична рада порахувала, що відповідно до навантаження на викладача в майстерні має бути не менше п'яти студентів. За такою логікою, на живописному факультеті має бути чотири майстерні – дві монументальні, дві станкові. І не треба їх називати «пейзажного», «історичного» чи якогось іншого живопису – є дві майстерні і два професори зі своїми програмами. Забашта тоді написав величезного листа, повного звинувачень, де говорив, що ми руйнуємо основи, традиції.



Л.Н., К.Б.: Цікаво, що за часів реорганізації Академії 1924 року індивідуальні майстерні були ліквідовані.

Ю. М.-В.: Два роки загальних дисциплін для образотворчого факультету, а потім навчання в індивідуальних майстернях, в принципі, – нормальний поділ. Коли приходить один викладач і каже «посунь лівіше», приходить інший і каже «посунь правіше» – студент в істериці. Один викладач сказав посунути лівіше, щоб урівноважити темну пляму справа, а інший – посунути правіше і прибрати темну пляму. Студент не може ці поради проаналізувати, чує саме тільки «лівіше» і «правіше». Тобто має бути головний викладач або керівник майстерні, який поставить останню крапку.

Л.Н., К.Б.: Від студентства ми чуємо нарікання, що в Академії незадовільний рівень академічної освіти, рисунку, живопису, необхідних технічних навичок.

Ю. М.-В.: Ця проблема має декілька складових. За радянських часів діяла триступенева система освіти: в художній школі вчилися чотири-сім років, в художньому училищі – чотири-п’ять. Вступаючи до Академії, випускники художнього училища вже були художниками-ремісниками, що опанували певну професію. Сучасний ступінь бакалавра, у моєму розумінні, дорівнює тодішньому диплому художнього училища. Наразі більшість художніх училищ стали коледжами та інститутами, які дають диплом бакалавра. І в Академії на бакалавра вчаться чотири роки. Отже, бакалавр – підміна середньої освітньої ланки – училища. По суті, немає сенсу, отримавши диплом бакалавра, знову вступати до Академії за тим самим дипломом. Крім того, зараз студенти часто вступають після загальноосвітньої школи, провчившись трохи на приватних курсах або підготовчих при Академії і маючи набагато нижчий рівень, ніж у абітурієнтів попередніх років, і це справді проблема: вони фактично не можуть встигнути досягти того рівня, що давало училище, адже в Академії купа додаткових дисциплін.

Викладачі звикли, що працюють у вищому навчальному закладі, й не можуть переналаштуватись на те, що наразі їм треба викладати ці перші курси, як в училищі. Згадуючи себе студентами, ми, викладачі, думаємо, що сьогоднішні студенти дорослі люди і мають розуміти, для чого вони сюди прийшли. Зі свого боку, студенти, принаймні на перших курсах, сподіваються, що над ними будуть як квочки квохкати. Вони приходять з надією отримати базовий інструментарій, а викладачі очікують вже технічно освічених студентів і готові вчити творчості. Я мала розмову зі студентами у зв’язку з цими протестними акціями. Вони сподіваються, що їх будуть вчити, а викладачі їм відповідають: «в Академії не вчать, в Академії вчаться». Тобто життєві умови змінилися, а вся ця освітня махина – ні. А з іншого боку, здатність самостійно вчитися і є наріжним каменем вищої освіти. Недарма за європейськими освітніми вимогами на самостійну роботу бакалавра відводиться від 50% до 67% навчального часу, а в магістрів – від 66% до 78%.

Іще такий момент, пов’язаний з розподілом: бакалавр – чотири роки, два роки – магістр. Зараз на четвертому курсі з другого семестру на рисунок вже майже ніхто зі студентів не ходить – вони вже займаються бакалаврським дипломом, який є серйозною кваліфікаційною роботою. І в того, хто далі на магістра вчитись не планує, вже немає мотивації працювати з академічних дисциплін: рисунку, живопису тощо. До поділу на кваліфікаційні рівні можна було спокійно працювати. Після третього курсу, коли був розподіл по майстернях, ішов поступовий потужний вихід на диплом на шостому курсі. Не було такого жорсткого трампліну, як зараз із бакалаврським дипломом.

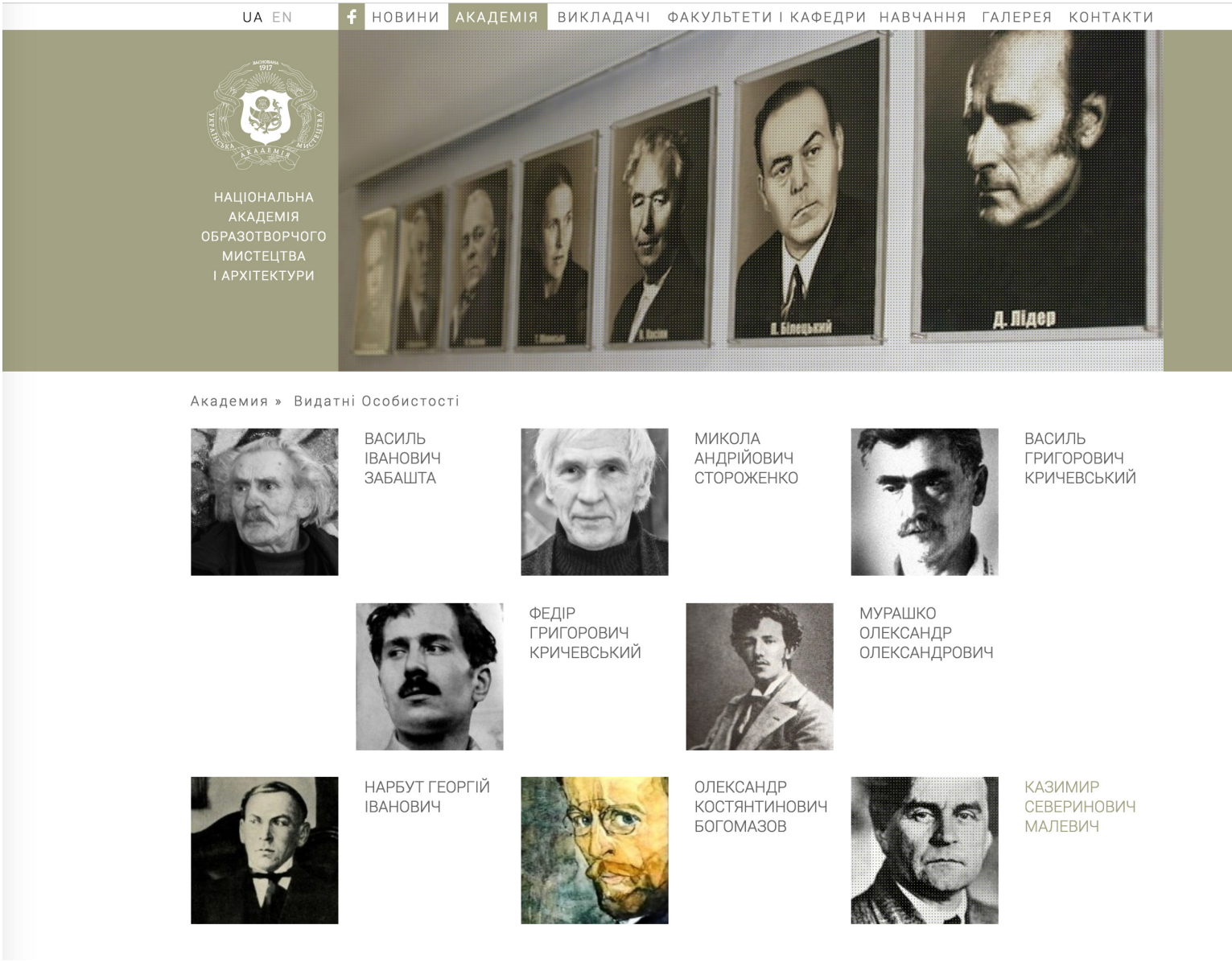
Л.Н., К.Б.: Іншою вимогою студентства є відкриття кафедри сучасного мистецтва, що є проблематичним, адже сучасне мистецтво не можна виділити в окремий вид, як живопис, скульптуру або графіку. В тебе є ідея кафедри композиції як спільної для всіх факультетів. Можеш розповісти?

Ю. М.-В.: Я плекаю цю мрію, і з проректором з науково-педагогічної роботи професором А. Яланським вже мала досить ґрунтовну розмову. Сподіваюсь, що ідея матиме продовження.

Все нове – добре забуте старе. У 1920-х у навчальній програмі Академії (тоді Київський художній інститут) існував допоміжний факультет Фортех (факультет формально-технічних елементів образотворчого майстерства). Методика Фортеху мала багато спільного з викладанням у ВХУТЕМАСі, де першим рівнем був пропедевтичний курс, і з форкурсом у Баухаузі (методологія художнього формоутворення). А якщо ми сьогодні справді змушені перейняти на себе засади і обов'язки професійного училища, то ми маємо давати ці базові знання. На мою думку, ці дисципліни мають бути спільними для живописців і архітекторів, і, можливо, в якомусь скороченому вигляді для мистецтвознавців.

Перші два курси із загальної композиції мають передувати або йти паралельно з композицією за спеціалізаціями. Цей курс дозволить закласти єдине розуміння художніх засобів формоутворення, незалежно від майбутньої спеціальності студента. Це має бути не випускова, а загальноакадемічна кафедра. А далі, з третього курсу, коли відбувається розподіл студентів по майстернях, цей курс має переходити у вивчення таких категорії, як «рух», «час», «звук» (наприклад, Фортех мав окрему дисципліну «простір»). Тобто заняття цієї кафедри відбуваються протягом усіх років навчання. Перші курси – це вивчення площини (двовимірного простору) і поступовий вихід на вивчення тривимірного простору, часових характеристик та звуку. Це, власне, вихід на сучасні мистецькі практики. Таким чином ми можемо надати студентам ті знання, яких вони прагнуть, задовольнити тих студентів, які хочуть вивчати сучасні практики, тому цю кафедру можна трактувати як курс сучасного мистецтва. Яланський мене запитував, якою я бачу цю кафедру – теоретичною чи практичною? Думаю, має бути 50/50.

Л.Н., К.Б.: Це цікаво, категорію «часу» можна розглядати як філософське питання. Тоді й кафедра теорії та історії мистецтва має змінитися відповідно до завдань цього курсу.



Наступне питання: акредитація Академії IV рівня залежить від кількості професорів/-ок і доцентів/-ок. За радянських часів, щоб бути на посаді професора/-ки, випускники/-ці творчих факультетів мусили асистувати професору/-ці три роки, отримувати звання заслуженого/-ої або народного/-ої художника/-ці. Цей поступ працює і зараз. Сьогодні в Академії ти маєш пройти довгий шлях, щоб претендувати на викладання: від викладача/-ки, доцента/-ки до професора/-ки. З минулого року випускники/-ці мають одну можливість – вступати до аспірантури і захищатися теоретичною працею. Це ускладнює появу нових викладачів/-ок творчих дисциплін, і тому Академія так тримається викладачів/-ок старої когорти. Але цей необхідний для акредитації відсоток зменшується?

Ю. М.-В.: Багато старих професорів і справді раді би піти на пенсію, відпочити чи зайнятися творчою роботою. Але їх не відпускають. На жаль, професор О. Кривонос категорично звільнився в цьому році.

Я, щоб отримати доцента, захистила дисертацію. Зараз Академія розробила порядок проведення конкурсу, згідно з яким має відбуватись процес заміщення посад. Це публічні конкурси, на які подаються навчальні програми, та сукупність здобутків претендента на посаду. Викладачів мають перевести на конкурсній основі на нові трудові договори. Але поки

так: з викладачем підписують контракт – і він працює.

Наприклад, в академії образотворчого мистецтва в Загребі для отримання посади доцента треба написати теоретичну працю, але набагато меншу за дисертацію доктора філософії.

Л.Н., К.Б.: Ти в цьому році їздила в Загребський університет за програмою Erasmus+. Можеш розповісти?

Ю. М.-В.: Це єдиний університет в Загребі, який складається з 29 факультетів і 3 академій – музичної, драматичного мистецтва і образотворчого мистецтва. Окремо в структурі університету є факультет графічних мистецтв. В останньому є сильна технічна база, зокрема кабінет з вивчення властивостей паперу – там стоять мікроскопи, машини, що випробовують папір на розрив тощо. Після університету дизайнери прийдуть на поліграфічне виробництво і будуть там почуватися як риба у воді. У нас студенту-дизайнеру після закінчення Академії треба іще десь навчатися. Але тут проблема виключно в матеріально-технічній базі й бракові грошей.

Академії однозначно необхідно розширювати міжнародну співпрацю. Не вистачає методистів, які б розумілися на документальній базі.

Я говорила на Вченій раді, і М. Русяєва (декан факультету теорії та історії мистецтва) і А. Давидов (декан архітектурного факультету) мене підтримали в тому, що потрібен єдиний інформаційний центр в Академії, куди буде сходитися інформація і розповсюджуватися в потрібні місця. Але ж проблема в тому, що таким інфоцентром має займатися досвідчена людина, мистецтвознавець і журналіст, що володіє іноземними мовами і може працювати на 3000 грн. Чи це можливо? Кожен на своєму факультеті щось начебто намагається робити, але немає координації. Все як у пісок.

Л.Н., К.Б.: Може, це якийсь вірус апатії і комфорту, і тому всі ці розмови ні до чого не приводять?..

Питання стосовно підготовки Академії до святкування 100-річчя. Чи є координація в цій підготовці?

Ю. М.-В.: 17 грудня в актовій залі всі зберуться і будуть урочистості, нагородження. Відзнято відеоматеріали, оприлюднені на різних ресурсах, а також фільм, присвячений Академії; кожна кафедра розробляє свій внесок до святкування: готує різнопланові виставки, подає матеріал до ювілейного альбому, де будуть представлені всі підрозділи Академії. Загалом координація слабка. Такий приклад: у квітні у відбувалася організована нашою кафедрою ретроспективна виставка рисунку «Методфонд», і проходила наукова конференція, обидві присвячені 100-річчю Академії. Виставку зняли за день до конференції і повісили нову – китайського художника, заплановану півроку тому. Тобто адміністративно не змогли спланувати, скоординувати план подій.

Також дуже важливо було б створити музей Академії, в який увійшли б усі навчально-

методичні фонди, які в нас є. Завідувач кафедри теорії та історії мистецтва, професор О. Федорук ще декілька років тому висунув таку ініціативу, а нещодавно прийшла до нас на кафедру Л. Міляєва (професорка кафедри теорії та історії мистецтва), яка сказала: «поки я іще жива, ми маємо зробити музей Академії». У зв'язку з виставкою рисунку «Методфонд», підготовкою до друку каталогу вона передала нам до фондів рисунок свого чоловіка, професора С. Подерв'янського. Почали складати акт прийому цього портрета. В бухгалтерії мають поставити аркуш на баланс: надали інвентарний номер і вимагають, щоб ми оцінили цю роботу. Але музей не оцінює роботи. Оцінюванняза ринковою вартістю проводиться лише для виїзної виставки. А тут ми маємо поставити якусь вартість, і що виходить – робота дорівнює табуретці, письмовому столу, який можна списати через проміжок часу? Це суттєве питання – які папери треба зібрати, щоб заснувати музей. Я не знаю, як організовується музей, і не знаю до кого йти, за яку вервечку потягнути. Ми на кафедрі рисунку навчально-методичні фонди реєструємо вже п'ятий рік поспіль, це колосальна праця. Але в нас є посада завідувача навчальною лабораторією, це не зберігач музейних фондів. Якщо є статус музею, то має бути і приміщення під охороною для фондів. Бо так вони в якісь конторці зберігаються.

Л.Н., К.Б.: Чи зберігаються в архіві Академії документи, навчальні плани, навчальні програми від часів заснування?

Ю. М.-В.: У нашому архіві зберігаються лише післявоєнні документи загального відділу, накази, списки студентів-випускників і все, що стосується викладачів, переведення з посади на посаду. Це катастрофа, що всі методичні напрацювання, старі програми – це все в смітнику. Кафедри не передають їх в архів, немає такого керунку. Довоєнні документи передані до Центрального державного архіву вищих органів влади і управління, Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України. Але навіть в тих документах непростих 1920–1930-х лишилися робочі програми, пояснювальні записки до програм, навчальні плани.

Л.Н., К.Б.: А по Фортеху вдалося щось знайти?

Ю. М.-В.: Так, О. Кашуба-Вольвач досліджує Фортех уже кілька років, оприлюднює фортехівські програми, принаймні ті, що збереглися. З архівних документів видно, що О. Богомазов описав свій формально-технічний метод, досліджував властивості кольору, композиції; К. Малевич, П. Голуб'ятников, М. Тряскін також писали. Той же М. Бойчук мав свою обґрунтовану концепцію викладання. Вони описували свої методики, описували погляди на те, що вони викладають, на мистецтво. Тоді була справжня тяглість традицій, наукового розвитку. У 1930-х ми втратили цю наукову складову, прийшли до викладання виключно практики. Яка методика? – ставай і працюй. На одне-два покоління студентів цього вистачило, а вже в третьому – провал. У науково-методичних напрацюваннях академії – прогалина, не зберігається навіть те, що є. Наприклад, для майстерні «Монументального живопису і храмової культури» М. Стороженко розробив ґрунтовні програми, концепцію майстерні – тільки в архів вони не здаються.

Я зараз намагаюсь дослідити, що могло би бути з нашою мистецькою школою, якби в 1934

році через сталінські репресії ми не майнули назад у цьому стильово-часовому проміжку. До того року ми йшли паралельно з європейськими інституціями. Була спільна база і розуміння принципів викладання. З 1934 року вони пішли далі, а ми зберігаємо традиції.