

Освітній простір візуального мистецтва України Educational space of visual art of Ukraine

НАТАЛІЯ БУЛАВІНА

Мистецтвознавець,

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України,

Завідувач відділу кураторсько-виставкової діяльності та культурних обмінів
bulavina_n@ukr.net

NATALIIA BULAVINA

Art critic,

Modern Art Research Institute of National Academy of Art of Ukraine,

Head of the Department of Curatorial and Exhibition Activity and Cultural Exchanges
orcid.org/0000-0002-1109-7827

Анотація. Проаналізовано освітній простір візуального мистецтва України. Зафіксовано, що освітній компонент сучасної артсистеми є дуже мало вивченим і потребує означення кордонів, опису основних характеристик, накреслення векторів розвитку. Охарактеризовані передумови та історія вибудовування основних принципів освітнього порядку локального візуального мистецтва. Зосереджено увагу на аналізі теперішнього навчального процесу, його структури, компонентів та комунікативних зв'язків. Автор визначає місце освіти в системі інституціональної будови сучасного візуального мистецтва України, акцентує її особливості відносно загальноосвітньої навчальної мистецької парадигми.

Ключові слова: освіта, артпроцес, сучасне мистецтво, система мистецтва, 2021.

Постановка проблеми. Рухливість процесів, що ми їх спостерігаємо в інституціональній інфраструктурі сучасного візуального мистецтва України, засвідчує їх помітний вплив на загальний художній хід, оформлення нової культурної і соціальної дійсності країни. Втім, попри такий інтенсивний й напружений розвиток варіативних організацій в системі будови сучасного мистецтва, інститут освіти оновлюється не так енергійно і загостреною та нагальною є проблема навчання. Брак профільного вишколу в сфері креативної діяльності, пов'язаної із сучасним мистецтвом, призвів у місцевому ґрунті до наявного дисбалансу у розумінні тих чи інших галузей мистецької зайнятості.

Сьогодні інститут освіти інспірує чимало питань і серед них найголовніші — запити на модернізацію та відповідність часові. Інтерактивність сучасних художніх шкіл (в тому числі, й західного типу) значно відстає від запити комунікативного простору, який зазнає потужного впливу

віртуалізації. Наявна методика щодо викладання мистецтва з нечіткими кордонами художньої практики та інтенсивним технологічним коловоротом вміщує окремі компоненти традиційних напрямів мистецтва у сумісництві з новими засобами комунікації, що їх пропонують цифрові технології. Надширокий доступ до інтернет-павутиння дає необмежений ресурс для самоосвіти в будь-яких географічних координатах. Цією унікальною якістю інформативних можливостей ще необхідно буде оволодіти в повному обсязі всім задіяним у творення сучасного мистецтва.

Мета дослідження — комплексне вивчення особливостей функціонування освітньої моделі вітчизняного сучасного мистецтва від перших пострадянських років дотепер, визначення ролі інституту освіти в загальних мистецько-художніх координатах теперішнього українського суспільства, його амплітудної чутливості до запитів часу. Відповідно до означеного наукового завдання автор намагався віднайти

й проаналізувати нові компоненти в структурі навчання в галузі сучасного мистецтва, зокрема виявити й охарактеризувати їхню інституціональну особливість у порівнянні із тими, що мали місце раніше. Не залишимо поза увагою й генезу та відстежимо динаміку розвою нових освітніх елементів в загальній інституціональній конфігурації сучасного мистецтва. Також з'ясуємо специфіку відношень між офіційними й неофіційними освітніми артінституціями, намітимо нагальну українську проблематику щодо творчого навчання, актуалізуємо тематику загальних мистецьких дискусій, які мають місце в глобальному середовищі.

Зв'язок з науковими та практичними завданнями. Стаття виконана відповідно до плану наукових досліджень Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України в рамках фундаментальної наукової теми «Науково-теоретичний і практичний контекст сучасного мистецтва, естетики і культурології».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. За останній час українська наукова думка збагатилася низкою праць, в яких висвітлюється діяльність вітчизняних художніх шкіл академічного формату. Комплексне бачення специфіки формування професійних мистецьких шкіл в Україні дають роботи М. Фомічової [11], А. Русакової [8], А. Никифорова [7], Т. Сідлецької [9]. Накопичена сума знань щодо інституціонального оформлення сучасних форм мистецтва відображена у низці публікацій О. Афоніної [1], В. Негоди [6], Є. Герман [2], Д. Скринник-Миської [10]. Оцінка стану та динаміка розвитку сучасного знання в опануванні творчих компетенцій зафіксовані в розвідках М. Мельника [5] та О. Ільїна [4]. Разом із тим, проведений аналіз літератури свідчить про відсутність скрупульозної аналітики щодо проблематики фахової спеціалізації креативної діяльності, пов'язаної із сучасним мистецтвом, в загальній системі художньої освіти теперішньої України. Такий стан речей актуалізував наше звернення до цієї теми.

Виклад основних матеріалів дослідження. Динаміка змін, що мали місце у нашій країні на початку 1990-х років, визначила логіку загального внутрішнього розвитку вітчизняного артпроцесу й до теперішнього часу. Поступове формування нового багатовекторного культурного простору у пострадянських координатах зафіксувало наявність інших типів мистецтва, їх відповідних форм існування, спрямованість до різноманітної глядацької аудиторії й принципово інших механізмів фінансування та існування. Оформлення важливих конструктивних елементів артсистеми, інституалізація нового візуального досвіду сплодили чимало приватних культурних ініціатив (фондів, меценатів та ін.), які намагалися розвивати інше мистецтво й некомерційні академічні гуманітарні дослідження. Через підтримку періодичних друкованих видань, видачу грантів на різнопланові освітні та дослідницькі проекти фонди старалися допомагати некомерційному мистецтву, яке перебувало на роздоріжжі, бо залишилося на той момент без фінансової підтримки держави (допоки загальні великоформатні інституції країни знаходилися у стані самовизначення щодо власної подальшої художньої політики й економічних перспектив, майбутнього в інших умовах). Прикметно, що творці нового мистецтва як вихідці із радянського гуманітарного середовища намагалися адаптуватись та вписатись до принципово іншої ситуації й по силах займалися самоосвітою. Закономірно, що серйозної академічної теоретичної школи опису сучасного мистецтва на той час просто не могло бути, проте матеріали для препарування західної мистецької практики були присутні у вільному доступі ще у період до набуття незалежності. Згадаймо численні періодичні журнали, книги, альбоми, які містилися у радянських бібліотеках: Artforum, Art in America, ARTnews, Bildende Kunst, Domus, Stuka, Proect, Inter Press Grafik, IDEA, а також німецькі, французькі, польські, японські, італійські та ін. журнальні підшивки й добірки з мистецьким ухилом (в тому числі, перекладені російською чи українською мовами). До того ж по Україні була доступною адресна

підписна друкована продукція (журнали «Новый мир», «Кругозор», «Наука и жизнь», «Иностранная литература»), існували книжкові магазини з іншомовною літературою, де за помірні на той час кошти у безперешкодному продажі було чимало іноземних видань, які містили «контент» неофіційного (несоціалістичного) мистецтва, наприклад у Києві (магазини «Дружба» на Хрещатику, «Букініст» на розі Саксаганського й Червоноармійської, «Іноземна література»), у Харкові («Букініст» біля «Дитячого світу»), у Львові тощо. Творчий контингент також жадібно шукав інформацію й здобував свої знання через привезені «звідти» видання й численні фотографії постмодерністського доробку, виставок, проєктів, які передавалися із рук у руки, зачитувалися до дірок, гаряче обговорювалися на неформальних зібраннях й часто-густо наслідувалися. Також на протипагу сталому уявленню щодо залізної завіси в СРСР закупалося чимало іноземних фільмів, правду кажучи, їх вибір часто був позначений чиновницькими уявленнями та перевагами особистого ідеологічного спокою, а втім «забугорні» стрічки були доступні до перегляду як в офіційному прокаті, так й на касетах та у відеосалонах. Наприклад, у тодішньому кінотеатрі «Київська Русь» молоді інтелектуали з Паркомуні майже підпільно переглядали фільми Інґмара Бергмана, які вже хоч і з'явилися в офіційному прокаті, проте ще були позначені маркуванням «не для широкої аудиторії».

Що стосується місцевих теоретиків, то варто зазначити, що в історико-художньому колі науковців інтерес до сучасного мистецтва був помірним, до нього ставилися з прохолодою й відносною долею скепсису через розуміння того, що воно в своєму західному варіанті занадто тяжіло до ідеології лівих, було політизованим, щільно пов'язаним із соціальною протестною риторикою й радикальними філософськими теоріями. Тому зайві ідеологічні ефекти (соціалістичного толку) цього культурного явища відлякували українських інтелектуалів (які й так відчували всю силу пресингу радянської ідеології) від серйозних теоретичних

препарувань і відтоді означилися лакуни з дослідження візуальних практик на пострадянському просторі, в тому числі й брак перекладів професійних текстів, який відчувається дотепер.

Втім, якщо в сфері візуального мистецтва динаміка змін вражала швидкістю й значущістю, позаяк митці, не затиснуті в ідеологічних лещатах та інших творчих умовностях, рухалися в різних напрямках, то в галузі освіти завдання структурної та інституціональної перебудови забуксували (або не ставилися). На той час наявна соціальна зажаданість на модернізацію увійшла в протиріччя із традиційною концепцією художньої освіти. Проте не диво, що система освіти була нездатною одразу перебудуватися на новий лад й створити інституційні умови для навчання митців. Адже професійна вища освіта базується на певних теоретичних аспектах, в тому числі критеріях відбору й структурування змісту освіти, системі оцінювання якості професійної підготовки, методиці підготовки кадрів. Протиріччя між соціальним замовленням суспільства на нового кваліфікованого спеціаліста візуального мистецтва і наявними об'єктивними умовами потребувало створення особливої осучасненої педагогічної системи з обізнаним викладацьким складом.

Проблематика освітнього компоненту ясніше проглядається при зверненні до ситуації в широкому історичному контексті. Ще від часів Відродження художнє життя, із втратою цехової системи й розширенням контингенту замовників, ускладнилося й зазнало поділу на традицію (академічна школа) і експеримент, що тяжіє до підриву усталених правил та норм. Відтоді еволюціонувало й саме поняття майстерності художника — від високої ремісницької кваліфікації до розуміння значення художнього задуму, що синтезується в довершену формулу з потужної художньої ідеї, яка базується на високому технічному рівні. До речі, стосовно майстерності в значенні віртуозного володіння професійним інструментарієм можна відзначити, що тепер вона в методології навчання набула зовсім інших рис, переформатовалася. На теренах Російської імперії національна

художня школа стверджувалася через формат Академії як державного закладу, якій виконував, окрім суто професійної підготовки майбутнього творця, функції атестації, що в подальшому дозволяло новоспеченому спеціалістові легітимізуватися в системі держзамовлення та нагород і звань. Тобто державне регулювання домінувало у визначенні долі художньої педагогіки на відміну від тогочасної розповсюджені європейської практики ініціювання самими художниками приватних навчальних студій і шкіл. Становлення художнього навчання, яке базується на передачі *buona maniera* (гарного методу) мало продовження і в СРСР, остаточно закріпившись у 70–80-х рр. минулого століття у форматі трьохетапної системи. Цей формат виявився життєздатним дотепер й включає дитячу художню школу, художнє училище та ВНЗ.

Варто згадати, що альтернативний підхід до навчання спробували імплементувати в буремні 1920-ті представники творчих угруповань авангардного толку, намагаючись внести інновативний компонент й «здійснити пролом» в сталій державній системі вищої художньої освіти. Так, завдяки нескінченній експериментальній реорганізації в Київському художньому інституті з'явився «Фортек» із формально-технічним підходом до вивчення природи й «триколірності» (професор П. Голубятников), цикл лекцій К. Малевича про важливість відмови від образу та наслідування реальності, відділення театрально-кіно-фото, викликане до життя запитом часу. Останнім опікувався В. Татлін і молодий на той час «лівак» К. Єлева, викладаючи естетику промислових предметів, кінокадровку, оформлення спектаклів в конструктивістському стилі та геометризованому просторі. Згодом, саме з цього експериментального цеху вийшли такі талановиті й відомі майстри як Ф. Нірод, Ф. Красицький, В. Борисовець, С. Лишко, Р. Марголіна, М. Уманський, Т. Калечиц. Свою методологію навчання доносили до студентів переконаний примітивіст професор В. Пальмов, професор К. Богомазов, угорський художник-революціонер Б. Уїтц із власною системою координат особистих поглядів та переконань у мистецтві у вигляді картин, доведених

до математичних формул. Як згадує у своїх спогадах С. Григор'єв, «життя інституту крутилося між двома полюсами — мистецтвом сучасним, новим, незвичним та мистецтвом українським національним. Ці два полюси мирно та непомітно уживались. До того ж навчання було українською й викладачі з Росії чудово під неї підлаштовувалися» [3, с. 23]. Згодом, на початку 30-х рр., відповідно до особистих уподобань того чи іншого викладача, навчальний процес перетворився на боротьбу між послідовниками тих або інших течій, учасниками різних художніх асоціацій, що призводило до накалювання обстановки в початкових закладах. В таких умовах Київський художній інститут розвалився, а потім його було створено заново. Особливо загострилася ситуація з перебудовою художньої освіти через те, що у методологічних експериментах 20-х рр. з їх неоглядним стремлінням до всього новітнього, з відповідним запереченням «старого» у будь-якій формі катастрофічно втрачалася поняття професіоналізму й вміння. З легкістю було відкинуто й результати високої школи майстерності в образотворчому мистецтві, пов'язані із установками Ренесансу. Домінування лозунгів на кшталт «мистецтво має бути зрозумілим народу» часто сприймалося буквально, тому картину міг писати будь-хто, хто відчував себе талановитим до цього, заперечуючи необхідність опановувати закони перспективи, світла, кольору, роботу з природи. Художники штибу К. Малевича та Р. Фалька мали не тільки надширокий світогляд й міцні особисті переконання та філософський підхід, а й, насамперед, добротну базу художньої освіченості. Однак чимало їхніх епігонів, у гонитві за швидким успіхом, почали нав'язливо підлаштовувати свою художню неосвіченість під «новий стиль». Тому у середині 30-х років новаторський характер пошуку революційного мистецтва 20-х — початку 30-х рр. змінився іншими установками в образотворчих практиках, які мали пов'язати все те позитивне, що мало славне й важке минуле, та відродити розуміння школи з її абеткою ремесла. Зрозуміло, що повністю повернутися до методів старої Петербурзької

Імператорської Академії мистецтв було неможливо та й не мало сенсу, адже час змінився й нові суспільні обставини диктували своє, вирували нові художні течії в мистецтві, проте академічні методи, що пройшли апробацію часом, було визнано найадекватнішими в процесі подолання труднощів в опануванні художньої майстерності, такими, що сприяють розумінню ества мистецтва. Окрім того, присутніх змін зазнала й сама пістрява студентська когорта. Якщо у 20-х рр. навчатися йшли, в тому числі, й неосвічені, просто за своїм пролетарським походженням, то тепер вже за плечима абітурієнтів були як певний загальноосвітній рівень, так й навчання в художньому училищі. Незайвим буде згадати, що під впливом ідей Баугауза в українському освітньому русі вже в той час було закладено домінанті реалістичної постановки рисунку, які вирізняли згодом національну школу від Ленінградської академії, в якій було традиційно більше академізму і натуралізму. Також на відміну від західного світу, де точилися складні й часто сповнені протиріччя події та конкурували різні за методичними принципами приватні артшколи, в СРСР вже в 30-ті рр. було чітко означено курс на реалізм, а в державному художньому навчанні в 50-ті рр. остаточно утвердився академізм. Відповідно до набутого місцевого художньо-професійного досвіду, доконечного оформлення система художньої освіти мала в соціалістичний період 70–80-х рр. і містила у своїй принциповій конфігурації трьохетапну модель підготовки, яка включала дитячу художню школу, художнє училище та ВНЗ. У такому форматі фундаментальної освіти, де засвоєння навчального матеріалу тривало протягом 15–18 років, вона майже без змін була успадкована новими державами на всьому пострадянському просторі.

Глибинні зміни, які мали місце в Україні з набуттям незалежності, зачепили всі аспекти буття й так само торкнулися його духовної сутності. Інтерференція різних процесів в політичному устрої, економіці, інтеграція країни в міжнародні структури, опанування новітніх технологічних можливостей створили нову культурно-історичну ситуацію,

відмінну від звичного радянського устрою. Вона викликала до життя принципово інші культурні практики і сформувала відмінні інтелектуальні й емоційні запити, окреслила інший пул цінностей й створила об'єктивну потребу їх «культурного переобліку». Потік мистецьких екзерсисів недержавського штибу виплеснувся на широку аудиторію, а сама творча діяльність відтепер була звільненою від протистояння з радянським, від необхідності якось доводити свою автономність і незалежність від ідеологічного пресингу.

Всі ці історичні пертурбації потребували трансформації різноманітних культурно-мистецьких закладів, в тому числі дотичних до навчання, проте, як ми вже зазначили вище, традиційна концепція художньої освіти не помічала наявні зсуви в логіці розвитку локального мистецтва та все ще зберігала радянські стандарти. Однак активні діячі розуміли незворотність змін в структурі неофіційного (новітнього) мистецького досвіду й всю важливість його інституціонального оформлення. Відтак перші «нетипові» заклади, які перебирають на себе функції просвітництва щодо «іншого» мистецтва, відносяться до недержавного сектору освіти. Позбавлені оков соціалізму різноманітні інституції й приватні ініціативи, насамперед у форматі виставок, ярмарків, фестивалів тощо, знайомили широку аудиторію з постмодерністським дискурсом, національними особливостями сучасного мистецтва. Попри наполегливу самоосвіту й зажаданість будь-якої інформації щодо західних практик, вітчизняні креатори все ще перебували в наївному незнанні щодо реальних механізмів функціонування міжнародної артсистеми, були відірваними від світового художнього контексту та, відповідно, не розумілися на характеристиках свого локального творчого позиціонування.

Силами приватних ініціатив та центрів західного формату, які на той час активно функціонують в вітчизняній мистецькій інфраструктурі, формується бібліотечний пул, що містить матеріали зі світових сучасних мистецьких напрацювань, та здійснюється надважлива робота з формування архіву українського неофіційного мистецтва.

Структурування відносин в художньому середовищі та поява дедалі більшої кількості молодих митців, які активно бажали долучитися до сфери сучасного мистецтва, проте не володіли його інструментарієм, інспірувало появу навчальних курсів і просвітницьких програм. Переважно вони вибудовувалися на авторитеті того чи іншого художника або мистецтвознавця, який ділився персональним досвідом, вмінням і проводив вузько-спеціалізований курс (набір майстер-класів, семінарів, лекцій), що містив елементи теорії та навички мистецької практики. За таким принципом навчальна робота здійснювалась у Центрі сучасного мистецтва Sovaart, Центрі сучасних мистецтв ім. Дж. Сороса та ін.

Попри те, що політика видачі державного ресурсу в 90-ті рр. майже не стосувалася сучасного мистецтва, позаяк серйозно не сприймалося його залучення до офіційно визнаної культури, абсурдність стратегії «непомічання» того, що динамічно розвивалося, розуміло чимало фахівців, особливо тих, хто в форматі «тут і зараз» вивчав новітній візуальний досвід. Тому були намагання актуалізувати знання для майбутніх спеціалістів щодо останнього, ввівши навчальний курс у програму мистецьких ВНЗ (щоправда, лише для мистецтвознавців). Так, нетривалий час у кінці 90-х рр. Г. Скляренко викладала курс мистецтва постмодернізму на факультеті теорії та історії мистецтва в Академії мистецтва України в Києві (тепер НАОМА), згодом О. Петрова розробила курс для Києво-Могилянської академії, а О. Голубець започаткував авторський курс для Львівської академії мистецтв.

Симптоматика бурхливого часу інспірувала в українській культурній ситуації появу фігури куратора. Вихід на сцену нової професійної суб'єктивності для художньої спільноти зафіксувався вже у перших «авторських» показах мистецтва, які докорінно відрізнялись від тогочасного формату творчої репрезентації за законами спільноти друзів, тусовки, а був тепер елементом інституціонально-маркованого художнього життя. Попри те, що інфраструктурні елементи нової артсистеми динамічно розвивалися, у перше

пострадянське десятиліття відчувалася наявна гостра нестача кураторських кадрів, здатних працювати в новому інституціональному укладі, тому функції проектного керівництва на перших порах здійснювали спеціалісти та ентузіасти зі суміжних галузей — музейних, наукових, журналістських тощо. Зрозуміло, що готовому професіоналу західного штибу на пострадянському просторі нізвідки було взятися. Адаже дефініціями легітимності будь-якої професії є наявність начальних спеціальностей відповідного профілю в освітніх закладах, із належним отриманням диплому, який підтверджує кваліфікацію фахівця та його здатність займатися означеним видом діяльності. Оскільки, як ми вже зауважили, держава не мала серйозного ставлення до потреб «іншого» мистецтва, відсутність спеціалізованого курсу в академічній системі навчання вимагала компенсаторних дій з боку недержавних організацій, які за своїм уявленням й представленням засновували різноманітні кураторські школи, які швидко географічно поширювалися, проте й також стрімко занепадали. До створення авторських курсів залучалися авторитетні в тій ситуації місцеві теоретики та практики, за можливості запрошувалися іноземні спеціалісти, а спочатку своїм практичним досвідом ділився куратор-галерист (власник галереї, директор центру тощо).

Дослідження специфіки форматів здобуття кураторської професії в місцевому середовищі дозволяє зацентрувати на тому, що вітчизняне кураторство не завжди розвивалось в форматі інституціональних відносин, а, навпаки, часто виходило поза межі інституціонального поля. Підтвердженням цієї тези є біографії помітних кураторів, таких як О. Соловйов, Н. Філоненко, В. Бурлака, О. Титаренко, які здобували реальний досвід кураторської роботи як самоуки (щоправда, із академічним дипломом мистецтвознавців), без підтримки лише інституції.

В теперішній час в Україні, відповідно до наявних стрімких суспільних та культурних змін, профільна освіта за спеціальностями, пов'язаними із сучасним мистецтвом, поступово вирівнює

накопичений роками дисбаланс. Наразі функціонують декілька спеціалізованих програм, які подають студентам основи кураторської професії. Так, у Національному педагогічному університеті імені М. П. Драгоманова від 2016 р. запущено магістерську програму «Куратор сучасного мистецтва», яка включає предмети за спеціалізацією «Історія та теорія кураторської справи», «Культурна журналістика та арткритика», «Культурний менеджмент та фандрайзинг», «Музеологія та архівування сучасного мистецтва». Диплом державного зразка мають змогу отримати випускники, які опанують бакалаврську програму «Кураторство та галерейна діяльність» (спеціальність 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво») Харківської державної академії дизайну і мистецтв, а всеохопний системний підхід у підготовці художника у сфері сучасного арту пропонують на кафедрі актуальних мистецьких практик Львівської Національної академії мистецтв. Активізувалися і дії приватних інституцій, які вже традиційно потужно позиціонують себе у вітчизняному культурно-мистецькому полі. Наприкінці 2018 р. PinchukArtCentre відновив свою інституційну програму для молодих кураторів «Кураторська платформа» (вперше стартувала в 2011 р.). Доступ до практики та знань у вигляді збалансованого поєднання академічного та практичного підходу протягом п'яти місяців зі стипендіальним супроводом створює адекватні для молодого покоління кураторів умови для розвитку власних компетенцій і отримання такого необхідного міжнародного спілкування і досвіду.

Разом із тим, досліджуючи специфіку профільної освіти із всіма спеціалізаціями, дотичними до сучасного мистецтва, не можемо не зацентувати на тому факті, що попри значні трансформації у вітчизняній інституціональній системі, особливо її інфраструктурних складових, представникам кураторської професії нерідко гостро не вистачає місця для роботи. Як професіонали, занурені у тутешнє, вони відчують також всю силу диктату економічних обставин, тотального ринку, а саме залежність від умонастроїв та сподівань

власників приватних інституцій, які у стремлінні до оптимізації економічних витрат запрошують для проектної роботи стороннього незалежного спеціаліста (переважно міжнародного), щоб не утримувати на постійній основі кураторські штатні одиниці. Авторські тематичні проекти в державних інституціях здійснюються фахівцями, які обіймають посади відповідно до бюджетного штатного розкладу, тож впроваджувати автономні культурні програми поза ідейно-тематичним напрямком та траєкторією розвитку організації не є можливим.

Попри легітимізацію кураторської діяльності на рівні освітніх спеціальностей у державних закладах України, сьогодні питання матеріальної підтримки для молодого спеціаліста так само актуальне, як і в 90-ті рр. Задля реалізації своїх ідей і зацікавлень чимало фахівців вимушено працює у суміжних галузях (наприклад, рекламі, дизайні), знаходиться в постійному пошуку грантів або спирається на фінансові можливості родини. Подібна ситуація не є винятковою для України, про західний досвід доступу до вищої художньої освіти та подальшої ненадійності роботи в профільній організації розповідає А. Сассман у статті з красномовною назвою «Тільки багаті діти можуть дозволити собі працювати в світі мистецтва?» [12].

Аналітичний проробок вітчизняних освітніх процесів другого та третього пострадянського десятиліття дозволяє стверджувати, що в конфігурації інституціонального буття сучасного мистецтва оформилися на домінуючих позиціях самовизначення моделі навчання, які зберегли свою актуальність дотепер. Структурні зрушення в системі опанування професійного досвіду в новітній сфері творчих зацікавлень були пов'язані з розумінням необхідності вироблення адекватної стратегії, художньої політики, які б дозволили арту України інтегруватися в міжнародне поле комунікації, відповідати актуальним світовим інтелектуальним вимогам. Також під впливом ефектів глобалізації локальна культурна ситуація мала створювати модель сильної національної ідентичності в багатовимірному культурному світі. Окрім того

в цей час матеріальних характеристик набувають тенденції формування нової цифрової реальності, колосальний рух інформації, які безпосередньо впливають і на культурно-мистецьке середовище, примушуючи його до чутливості обставин, що змінилися. Зрозуміло, усвідомлення характеру нових запитів часу залежало від індивідуального тлумачення людей, дотичних до організації інституціонального життя, часто супроводжувалося зажаданістю іміджевого статусу, втім значний приріст приватних інвестицій в конструкт сучасного мистецтва з підкресленим некомерційним статусом сприяли появі сингулярних інституцій, концепція діяльності яких включала освітній дискурс. Згадаймо роботу Міжнародного благодійного фонду «Ейдос», стратегії якого були спрямовані на підтримку просвітництва молодого покоління творців мистецтва через різноманітні грантові програми, практичні семінари тощо. Дотепер функціонує PinchukArtCentre — приватний Центр сучасного мистецтва, в пулі якого присутні численні освітні програми, серед яких вже згадана кураторська платформа та програма StudentLab для стажування студентів 3–4 курсів, які нефахово вивчають сучасне мистецтво. Із самоорганізаційної ініціативи виросла Школа сучасного мистецтва Вікторії Бурлаки, Київська академія медіарту як приклад можливостей альтернативної художньої освіти, де пропонується навчання на основі постмодерністських уявлень щодо нової соціальної моделі художника (сучасний художник — фігура інтерактивна, бере участь у соціальному обміні й вибудовує свою творчу біографію в системі комерційних відносин, функціонує на артсцені). Для всіх означених освітніх сегментів домінуючим є завдання навчити мислити, проте не у внутрішньому матеріальному виробництві (адже проблема передачі майстерності не розглядається, через те що практичні навички не визнаються центральними), а в співвідношенні з ним, за його межами.

Усвідомлені важливі зміни та бажання оновлення (осучаснення) в галузі культурної політики трансформують ставлення влади до сучасного

мистецтва. Так, наприкінці 2002 року в структурі Академії мистецтв України з'являється Інститут проблем сучасного мистецтва як затребувана часом інституція з принципово іншою будовою, яка розпочала інтенсивні дослідження на специфічних теренах сучасної культури з фундаментальним препаруванням явищ, процесів і ресурсів. Як ми вже зазначили, серйозної академічної школи опису візуального мистецтва на той час не було (а доступний українською мовою був лише застарілий концепт тоталітарної історії мистецтва), проте місцеве інтелектуальне середовище мало інтерес до комплексного осмислення національного та світового мистецького буття на зламі століть. Від того часу співробітники Інституту зосередили свою роботу на ґрунтовному теоретичному препаруванні візуальних практик на пострадянському просторі, ввели в обіг переклади професійних іноземних текстів, створили новітню історію українського «іншого» мистецтва. Власне, напрацьовані ними наукові результати і потужна видавнича діяльність інституту сформували повноцінний бібліотечний хаб (як у паперовому, так і у цифровому форматі) з відрефлексованою минулою і наявною культурною ситуацією та накресленими майбутніми моделями розвитку, тож на сьогодні не тільки оптимістично компенсують колишній брак якісної спеціалізованої літератури, а й є гостро затребуваними в педагогічній фаховій підготовці вітчизняних мистецьких, культурологічних кадрів.

Досліджуючи інститут художньої освіти сьогодення, важливо усвідомлювати, що сучасне мистецтво — це передовсім артсистема, в якій теоретичний базис візуальної творчості є важливим конституюючим принципом артсвіту, як й інші види системних практик, і в цьому полягає відмінність освіти в сфері сучасного мистецтва від традиційного академічного підходу. Останній реалізується через оволодіння зразками «школи» в мімесисному ключі наслідування, в тому числі й вибудовування ціннісної шкали критеріїв. У той же час у тілі сучасного мистецтва оволодіння компетенціями розглядається в здатності розсувати різні

горизонти, традиційні дисциплінарні кордони, вільно продукувати думки, інтерпретації та активності у виробництві візуального твору, здатності проблематизувати системні елементи загального артсвіту (такий собі радикальний плюралізм). Симптоматично, що така затребуваність у формуванні студента конкретного типу, який не тільки опанує ремісничі навички, а, насамперед, вирізняється соціальною індивідуальністю та стресостійкістю, здатністю працювати в будь-яких умовах, інспірувала появу численних освітніх ініціатив нового типу, яких об'єднує формат короткочасності — літні школи, воркшопи, курси, critiques, panel of discussion тощо. На відміну від академічних установ такі просвітницькі майданчики реалізують суто конкретні адаптивні завдання: зорієнтувати студійця у багатоманітності сучасного артсвіту, навчити вибудовувати кар'єру, контактувати із зовнішнім професійним світом (соціалізація), колекціонерами, дилерами і згодом ототожнити себе з ідеалом успішно реалізованого художника теперішнього часу. Як ми зазначили, цілеуявлення щодо важливості вільнодумства у мистецтві відсувають на дальній план питання оволодіння технічними навичками, тому означені ініціативи не вирізняються досконало зорганізованим й налагодженим процесом практичного навчання, а хибують на фрагментарність. Як правило, надмірна калейдоскопічність у викладанні предмету й залучення різної кількості менторів, які демонструють особистий погляд бачення предмету і власну прийнятну методологію, нібито створюють позитивний ефект потужної комунікації, однак формують і невизначеність у предметі, хоча можуть бути продуктивними для людей, котрі вже мають базову художню підготовку. Останнє твердження вкотре підтверджує той факт, що будь-яка фрагментизація освіти лише підвищує цінність фундаментального знання.

В цьому контексті цілком закономірним є розподіл освітніх пропозицій, який наразі склався в вітчизняній ситуації. З одного боку, державні офіційні структури представлено навчальними закладами, які у традиційній освітній вертикалі

(відповідно, спеціалізована школа, училище, ВНЗ) пропонують універсальне знання та «великий наратив» через затверджені програми і методологічні підходи, що відповідають принципам академізму та кращих зразків національної школи. Разом із вузькопрофільними мистецькими знаннями та вміннями такі інституції також дають ґрунтовну системну підготовку із загальних дисциплін. Як заклади, які отримують офіційне соціальне замовлення на продукування доконечного фахівця, вони обмежені у своїй мобільності й інновативності через те, що у своїй діяльності мають дотримуватися державних освітніх стандартів, які задають чітке дисциплінарне розділення із точним погодинним розподілом на вивчення конкретного предмету. Проте така модифікаційна «скутість» компенсується наявністю державного статусу й офіційним академічним ступенем в образотворчому мистецтві, підтвердженого дипломом, що в подальшому сприяє легітимізації випускника в системі професійного художнього життя: членству у професійній організації, профспілковій підтримці, доступу до державних та приватних замовлень, можливості викладати тощо.

Разом із тим для художників, які бажають працювати в полі експериментального актуального виробництва, в учбовому ландшафті є присутніми інші інституції, які допомагають теоретично і практично вивчати варіативні складові сучасної візуальної творчості. Такі пошукачі зазвичай вже мають переконливу художню базу, володіють професійним інструментарієм, проте в форматі поствищої освіти добирають навички розуміння засадничих конструктивів сучасного мистецтва, правила щодо вибудовування власної творчої стратегії в існуючому інституціональному житті. Дидактична спрямованість альтернативних закладів включає й кар'єрну прагматику, розуміння важливості деконструкції в творчості, проблематизацію (інституціональну критику) самої артсистеми. Вони не педалюють суворий методологічний підхід до опанування технічних прийомів,

проте визнають, що формат праці все ж таки припускає наявність «м'язової тканини», компоненту майстерності, розуміння природи пластичності. В таких закладах навчальний механізм реалізується в форматі студійної дискусії, де долучення до спеціалізованого інструментарію здійснюється не прямолінійно (традиційно), а у взаємодії з різними менторами в напруженому комунікаційному середовищі. Неможливо не зазначити, що під впливом диктату віяної моди та нав'язливого патронату ринку в подібні школи часто линуть й численні дилетанти, які бажають обійти легітимацію свого фахового капіталу через прискіпливі інстанції контролю. Проте, як свідчить сьгоднішня ситуація в мистецтві, епоха дилетантизму з 90-х рр., виправданого зажаданістю революційного оновлення, скінчилася, тож будь-яке любительство виштовхується на периферію.

В контексті розгляду всіляких концепцій освіти доречно окреслити й амплітуду взаємовідносин між ними. Так історично склалося, що контакти між офіційними і неофіційними мистецькими інституціями на вітчизняному ґрунті здійснюються в форматі мирного паралельного співіснування, адже завжди відбуваються творчі перетини та взаємодоповнення у найоптимальнішому заповненні лакун сфери професійного сучасного мистецтва. Так, наприклад, школа сучасного мистецтва В. Бурлаки багато років базується у ІПСМ НАМ України, регулярно візуально артикулюючи блок своїх напрацювань. Також слід зазначити, що концепція подання знань у неофіційних школах, поперше, є обмеженою у часі, що обумовлюється самим форматом курсів, а по-друге — рівнем компетентності залучених лекторів та педагогів. Отже, в описі діяльності подібних інституцій доречно наголошувати більше на їхній просвітницькій функції, ніж на освітній. Звичайно, у порівнянні двох педагогічних моделей важливо звернути увагу і на труднощі, які є спільними і для традиційного ВНЗ, і для інших мистецьких шкіл, а саме достатність технічної бази

для навчання. Позаяк сучасне мистецтво оперує інструментарієм новітніх технологій, тому система освіти з базовими і спеціальними курсами має спиратися на розвинений технологічний фундамент для роботи з відео (швидкісний інтернет, диджитал, мультимедіа тощо).

Системний перегляд функціонування всіх компонентів сучасної освіти та загальних культурно-мистецьких координат нашого суспільства наразі дозволяє артикулювати інакшу сутність антиакадемічного навчання, якщо розглянути його в іншому художнього вимірі, а саме зафіксувати як альтернативного виробника мистецьких цінностей. Дещо подібне вже знала історія мистецтва — це і перервана традиція українського авангарду, і повноцінний досвід паралельного існування радянського андеграунду, і в більш наближеному часі — «Маніфеста-6». Наразі в загальне тіло художнього життя вони привносять і свій порядок навчання, дослідницько-лабораторну практику, архівацію й музеєфікацію напрацювань українського арту, цифрову та друковану періодику.

Навчання сучасного мистецтва і комунікація з ним природно включає в себе елемент самоосвіти. Якщо раніше від будь-якого інтелектуала це вимагало неабияких зусиль та кмітливості, то тепер, в епоху цифри, доступ до видань, музейних та галерейних зібрань, курсів, інтенсивів оперування різними можливостями соцмереж як ніколи підвищує персональну продуктивність, дає доступ до необмеженої аудиторії, «впізнання» в різних медіа. Проте при такій доступності ми спостерігаємо цікаву колізію. Якщо раніше художник знаходився у пошуку різних змістів та сенсів, використовуючи найпростіші механізми підглядання та підслуховування, то сьогодні ці засоби інтелектуального й творчого стягнення значно знизилися. В епоху колосального руху інформації та аморфної культурної ситуації надто важко стає знайти й розрізнити потрібне й зайве. Однак для кожної професійної одиниці маркером досконалості є бачення системних взаємозв'язків, що накреслює її простір

компетенції, наповнення якого не є можливим лише за рахунок приросту компілятивної обізнаності. Тому під вагою тягаря неохопної купи знань з різних галузей, з якими має справу неофіт, граничну підтримку йому в критичній здатності до розрізнення може надати ментор в форматі художньої школи.

Висновки. Підсумовуючи наше дослідження, зазначимо, що в освітніх колізіях сучасного мистецтва кожна творча одиниця вибирає свою структуру навчання відповідно до власних переконань, ідеологічних установок, намагання вибудувати кар'єру в тій чи іншій галузі та тиску обставин реального життя. Звичайно, ми пам'ятаємо, що на різних революційних етапах історія мистецтва підживлювалася талановитими недипломованими митцями, які вирізнялись неконсервативністю й небанальним мисленням та досягли значних успіхів. Проте для тих, хто бажає вчитися, оптимальною програмою в умовах сьогодення та непрямого майбутнього вбачається поетапне навчання в традиційній (академічній) установі, де матиметься змога опанувати технічні навички, користуватися професійним інструментарієм, наростити «м'язовий каркас». Власне, всього того, що визначається широким поняттям Школа: нестандартно креативно мислити, долучитися до переваг методологічної дисципліни, здобути фундаментальну освіту. А лакуни з розуміння системи сучасного мистецтва — як теоретичні, так і інструментального характеру — заповнювати на принципах саморозвитку та добирати в альтернативних спеціалізованих проектах, при цьому не випускаючи з виду головну установку про те, що без освіти, без інтелектуальної напруги та комунікації,

здатності синтезувати минулий досвід й розвивати свої компетенції, нічого не вийде.

Сьогодні, вибудовуючи перспективи розвитку системи освіти в галузі сучасного мистецтва, спеціалісти звертають увагу на важливість приходу до концептуальної зрілості й часто торкаються питання необхідності реформування навчання в традиційних інституціях. Проте «виращування» художника відбувається в прямій кореляції з наявною проблематикою становища постіндустріального інформаційного суспільства в цілому, тому запит із таких критичних позицій не можливо вирішити поза конкретними соціально-політичними стратегіями. На часі важливо відповісти на питання щодо ролі сучасного мистецтва в координатах теперішнього українського суспільства. І зовсім не факт, що відреформовані потужні навчальні хаби, навіть за наявності геніальних методик і переконливих фігур учителів, будуть здатні продукувати для світової мистецької глобальності геніїв із небанальним мисленням. Тим паче, історії відомі факти, коли великі школи занепадали через породження слабких послідовників, таж сама Ульмська школа дизайну, Баугауз та ВХУТЕМАС.

Перспективи використання результатів дослідження продовжуються у наступному вивченні освітньої компоненти в системі локальної інституційної конфігурації й осмислення її значення для розвитку новітнього мистецтва в умовах цифровізації життя. Практичне використання одержаних автором результатів мислиме для формування навчальних курсів, які корелюються із запитами часу, розроблення актуальних освітніх програм з теорії та історії візуального мистецтва України.

Література

1. Афоніна О. Сучасне мистецтво в теорії та практиці / Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2021. Вип. 1. URL: <http://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/view/229550> (дата звернення: 08.10.2021).
2. Герман Є. Кураторська практика в сучасному мистецтві. Світовий досвід та український контекст: дис. канд. мистецтвознав.: 17.00.05 / Нац. акад. образотв. мист. і арх. Київ, 2016. 309 с.
3. Григорьев С. Воспоминания. Мемуары художника. К.: Шк. світ, 2010. 84 с.
4. Ильин А. Проникновение культуры потребления в сферу образования // Информационно-гуманитарный портал Знание. Понимание. Умение. 2012. № 5 (сентябрь-октябрь). URL: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2012/5/Ilyin_Penetration-of-Consumption-Culture/ (дата звернення: 08.10.2021).
5. Мельник М. Проблема застарівання знань у мистецькій освіті // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції 20 квітня 2018 року «Сучасна мистецька освіта: досвід, проблеми та перспективи». К.: КДІДПМіД ім. Михайла Бойчука. С. 299–302.
6. Негода Н. Нові інституціональні форми підтримки і фінансування сучасної художньої культури // Культура України. 2011. Вип. 32. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura32/09.pdf (дата звернення: 08.10.2021).
7. Никифоров А. Українська Академія мистецтв у становленні та розвитку національної художньої освіти // Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology. V (58). Issue: 133, 2017. URL: https://seanewdim.com/uploads/3/4/5/1/34511564/a._m._nykyforov_ukrainian_academy_of_arts_in_the_development_of_national_artistic_education.pdf (дата звернення: 08.10.2021).
8. Русакова Л. Становлення вищої художньої освіти в Україні (друга половина XIX — перша третина XX ст.) // Історико-педагогічний альманах Уманського державного педагогічного університету ім. Павла Тичини. 2016. Вип. 1. С. 25–30. URL: <http://ira.udpu.edu.ua/article/view/83604> (дата звернення: 08.10.2021).
9. Сідлецька Т. Становлення і розвиток мистецької освіти в Україні // Знання. Освіта. Освіченість: зб. матеріалів І Міжнар. наук.-практ. конф., 25–27 вересня 2012 р. Вінниця: ВНТУ, 2012. С. 112–114. URL: <http://ir.lib.vntu.edu.ua/handle/123456789/12935?show=full> (дата звернення: 08.10.2021).
10. Скринник-Миська Д. Аналітична естетика як світоглядне підґрунтя сучасного мистецтва // Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2016. Вип. 28. С. 80–93. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/28/10.pdf (дата звернення: 08.10.2021).
11. Фомічова Н. Формування творчого потенціалу художника-живописця на засадах академічної художньої освіти // Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2015. Вип. 26. С. 100–109. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnam_2015_26_13 (дата звернення: 08.10.2021).
12. Louie Sussman A. Can Only Rich Kids Afford to Work in the Art World?// Artsy Magazine, February 14, 2017. URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rich-kids-afford-work-art-world/> (last accessed: 08.10.2021).

References

1. Afonina O. Suchasne my`stecztvo v teorii ta prakty`ci / Visny`k Nacional`noyi akademiyi kerivny`x kadriv kul`tury` i my`stecztv. 2021. Vy`p. 1. URL: <http://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/229550> (last accessed: 08.10.2021).
2. German Ye. Kurators`ka prakty`ka v suchasnomu my`stecztvi. Svitovy`j dosvid ta ukrayins`ky`j kontekst: dy`s. kand. my`stecztvoznav.: 17.00.05 / Nacz. akad. obrazotv. my`st. i arx. Ky`yiv, 2016. 309 s.
3. Grigorev S. Vospominaniya. Memuاري hudozhnika. K.: Shk. svIt, 2010. 84 s.
4. Ilin A. Proniknovenie kulturyi potrebleniya v sferu obrazovaniya // Informatsionno-gumanitarniy portal Znanie. Ponimanie. Umenie. 2012. # 5 (sentyabr-oktyabr). URL: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2012/5/Ilyin_Penetration-of-Consumption-Culture/ (last accessed: 08.10.2021).
5. Mel`ny`k M. Problema zastarivannya znan`u my`stecz`kij osviti // Materialy` Vseukrayins`koyi naukovo-prakty`chnoyi konferenciyi 20 kvitnya 2018 roku «Suchasna my`stecz`ka osvita: dosvid, problemy` ta perspekty`vy`». K.: KDIDPMiD im. My`xajla Bojchuka. S. 299–302.
6. Negoda N. Novi insty`tucional`ni formy` pidtry`mkyy` i finansuvannya suchasnoyi xudozhn`oyi kul`tury` // Kul`tura Ukrainy`. 2011. Vy`p. 32. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku_kultura32/09.pdf (last accessed: 08.10.2021).
7. Ny`ky`forov A. Ukrayins`ka Akademiya my`stecztv u stanovlenni ta rozvy`tku nacional`noyi xudozhn`oyi osvity` // Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology. V (58). Issue: 133, 2017. URL: https://seanewdim.com/uploads/3/4/5/1/34511564/a._m._nykyforov_ukrainian_academy_of_arts_in_the_development_of_national_artistic_education.pdf (last accessed: 08.10.2021).
8. Rusakova L. Stanovlennya vy`shhoyi xudozhn`oyi osvity` v Ukraini (druga polovy`na XIX — persha treti`na XX st.) // Istory`ko-pedagogichny`j al`manax Umans`kogo derzhavnogo pedagogichnogo universy`tetu im. Pavla Ty`chy`ny`. 2016. Vy`p. 1. S. 25–30. URL: <http://ipa.udpu.edu.ua/article/view/83604> (last accessed: 08.10.2021).
9. Sidlec`ka T. Stanovlennya i rozvy`tok my`stecz`koyi osvity` v Ukraini // Znannya. Osvita. Osvichenist`: zb. materialiv I Mizhnar. nauk.-prakt. konf., 25–27 veresnya 2012 r. Vinny`cya: VNTU, 2012. S. 112–114. URL: <http://ir.lib.vntu.edu.ua/handle/123456789/12935?show=full> (last accessed: 08.10.2021).
10. Skry`nny`k-My`s`ka D. Anality`chna estety`ka yak svitoglyadne pidg`runtya suchasnogo my`stecztva // Visny`k L`vivs`koyi nacional`noyi akademiyi my`stecztv. 2016. Vy`p. 28. S. 80–93. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/28/10.pdf (last accessed: 08.10.2021).
11. Fomichova N. Formuvannya tvorchoho potencialu xudozhny`ka-zhy`vopy`scya na zasadaх akademichnoyi xudozhn`oyi osvity` // Visny`k L`vivs`koyi nacional`noyi akademiyi my`stecztv. 2015. Vy`p. 26. S. 100–109. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnam_2015_26_13 (last accessed: 08.10.2021).
12. Louie Sussman A. Can Only Rich Kids Afford to Work in the Art World?// Artsy Magazine, February 14, 2017. URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rich-kids-afford-work-art-world/> (last accessed: 08.10.2021).

Bulavina N. M. Educational space of visual art of Ukraine

Abstract. The article analyses the educational space of Ukrainian visual arts. The educational component of the modern art system is insufficiently studied and requires the definition of its boundaries, a description of the main characteristics, the delineation of development vectors. Therefore, the article gives a meticulous view of the preconditions and history of building the basic principles of the educational order of local visual arts. The rest of the research examines the current learning process, its structure, components and communication links.

The author determines the place of education in the system of institutional structure of modern visual art of Ukraine, emphasizes its features in relation to the global educational art paradigm.

Keywords: education, art process, contemporary art, art system