

Реальність і міфи сучасного українського мистецтва Contemporary Ukrainian Art: Truth and Myths

ВАЛЕРІЙ САХАРУК

Мистецтвознавець,

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України,

Науковий співробітник відділу культурних стратегій,

ініціатив і технологій

valeriy.sakharuk@gmail.com

VALERIY SAKHARUK

Art critic,

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

researcher at the Department of Cultural Strategies,

Initiatives and Technologies

orcid.org/0000-0002-4710-2771

Анотація. Сьогодні стає дедалі важче розібратися в реальних подіях, що складають історію сучасного українського мистецтва. Заважають оцінки, тлумачення та версії, об'єктивність яких підлягає сумніву з огляду на заангажованість їх авторів — здебільшого учасників цих подій. У статті робиться спроба поглянути на них неупереджено, окреслити художній контекст, у якому ці події відбувалися, показати подробиці їх перебігу, що залишилися поза увагою дослідників.

Ключові слова: сучасне українське мистецтво, художник, виставка, «нова хвиля».

Постановка проблеми. За тридцять років, що минули від введення в мистецтвознавчий обіг визначення «сучасне українське мистецтво», навколо нього народилося безліч легенд, переказів та міфів. Ситуація ускладнюється відсутністю в Україні профільного музею — інституції, спроможної вибудувати об'єктивну історичну тяглість — та браком офіційної версії цього феномену, на яку можуть спертися дослідники. Одна проблема тісно переплелася з іншою, вимагаючи комплексного підходу у їх вирішенні. Впродовж зазначеного періоду було зроблено декілька спроб ініціювати в Україні створення національного музею сучасного мистецтва, з-посеред яких найбільший резонанс отримали започатковані на межі століть програми Центру сучасного мистецтва «Со-віарт» та ПінчукАртЦентру. У тексті інавгураційного каталогу «Перша колекція» останнього читаємо: «Нова держава на ім'я Україна має зараз унікальний шанс не знищити, як це було раніше, а зібрати своє мистецтво. Якщо цей шанс буде реалізовано, то прийдешні покоління зможуть судити про національну художню культуру кінця

XX століття не лише з байок уцілілих сучасників і поганих репродукцій журналу «Творчість» доби горбачовської перебудови» [1, с. 12]. На жаль, обидва шанси були змарновані. Залишилися колекції, до яких увійшла значна частина творів, котрі на той час все ще перебували у власності їх авторів. Як і решта робіт, що складають головний корпус сучасного українського мистецтва, вони практично недосяжні: деякі із них можна побачити хіба що на періодичних тематичних виставках, які влаштовуються згаданими інституціями. За іронією долі, єдиним джерелом інформації знову слугують репродукції, опубліковані в численних каталогах та періодичних виданнях, а з початку XXI століття — в мережі Інтернет.

Останніми роками була створена ще одна ініціатива: спершу вона знайшла інституційну підтримку Національного художнього музею України, а з 2021 року отримала статус незалежної громадської організації «Музей сучасного мистецтва». За справу взялося нове покоління фахівців, для яких період кінця 1980-х є далекою історією. Враховуючи складність формування базової колекції

майбутнього музею, вони розпочали зі створення так званої хмарної колекції — інформаційного підґрунтя, складеного з цифрових носіїв якомога більшого числа творів. Схожі проекти — Архів українського неофіційного мистецтва другої половини ХХ століття та Архів сучасного мистецтва — вже існують, однак жоден із них не перетнув межі накопичення та розповсюдження інформації. ГО «Музей сучасного мистецтва» ставить більш амбітну мету — реалізувати мрію, про яку в Україні говорять від початку 1990-х.

Загалом невтішну картину доповнюють проблеми, пов'язані зі станом художньої освіти. Їх прикладом слугує програма підготовки мистецтвознавців, якої дотримуються у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури — найстаршому вітчизняному профільному закладі, заснованому у грудні 1917 року. У своєму розвитку вона немов зупинилася на початку 1990-х, вперто не помічаючи змін, що відбувалися навколо. Як наслідок, нерідко трапляються випадки, один з яких описує кураторка галереї The Naked Room Марія Ланько: «До нас приходять люди, які не знають Олександра Гнилицького. Адже ще зовсім недавно він був фактично нашим сучасником. Це відбувається тому, що в Україні немає місця із постійно присутньою референтною базою, з якою можна звіритися. Наприклад, українська історія (сучасного. — В. С.) мистецтва — де на неї подивитися? Пам'ять стає настільки короткою, що зараз художники, яким 20 років, більш значимі в очах нового покоління, ніж стовпи українського мистецтва, просто тому, що з їх творами немає де ознайомитись» [5, с. 134].

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Кількість текстів, присвячених сучасному українському мистецтву, настільки значна, що їх годі охопити. Чи не першою спробою систематизувати явища, які народились у його просторі з кінця 1980-х, став проєкт Олександра Соловйова та Аліси Ложкіної Point Zero, опублікований 2010-го у низці номерів журналу «Топ-10». Факти, викладені у ньому, досьогодні складають головне джерело інформації про події, свідком і активним учасником яких

був Соловйов. Десять років потому Ложкіна видала власну версію цієї історії у книзі «Перманентна революція. Українське мистецтво ХХ–ХХІ ст.», розширивши її періодом другої декади нового століття і включивши у широкий контекст, започаткований століттям попереднім. Оцінюючи її, не можна не погодитися з думкою Наталі Маценко: «Ця книга є амбітною спробою зведення у єдиний наратив фрагментованої матерії вітчизняного мистецького процесу — спробою, безумовно, необхідною і безпрецедентною. Щоправда, впадають в око дещо зміщені акценти, і, подекуди, надто вільна форма викладу, що межує з гонзо-журналістикою. Сама авторка зазначає, що книга є суб'єктивною і не претендує на всеохопність, але все ж і узагальнююча назва, і орієнтованість на широкі читацькі кола, і наявність французького перекладу, спрямованого на аудиторію, потенційно далеку від знання локальних перипетій і нюансів, накладає додаткову відповідальність» [6].

Уникнути вад, властивих двом попереднім працям, вдалося Єлизаветі Герман, яка у дисертації «Кураторська практика в сучасному мистецтві: світовий досвід та український контекст» досліджує становлення та розвиток інституту кураторства у вітчизняній художній практиці 1990-х — початку 2000-х років. Зосередивши увагу на тогочасних виставках та їх авторах, вона опосередкованим чином характеризує українське мистецтво зазначеного періоду. Переконаливість дослідження ґрунтується на вивченні широкої джерельної бази, що складається з каталогів, публікацій та документальних свідчень, а також на неупередженості його авторки, яка належить до покоління мистецтвознавців, вільних від заангажованості безпосередніх учасників цих подій. Решта авторів торкається історії сучасного мистецтва через призму монографічних досліджень, присвячених окремим художникам, групам чи напрямкам.

У 2020 році проблематика, винесена у назву статті, стала темою ІХ Мистецтвознавчого конкурсу, який саме обрав нову назву Stedley Art Critics Prize. Марія Назаренко, філософ за освітою, трактує її діалектично: «На тему міфу в українському

мистецтві, як і на поняття міфу взагалі, можна дивитись у двох очевидних площинах: негативній і позитивній, де в одному випадку мати на увазі щось на зразок віддаленої від правди, ідеалізованої або викривленої розповіді, а в іншій — міфотворчість в тенденціях метамодернізму», — наполягаючи на свідомому плеканні останньої: «Позитивного боку міфу як дискурсу в українському мистецтві ще не було, а необхідність його зростає все більше, що продиктовано як потребою розповісти щось про українську культуру в світі, так і загальними тенденціями. Якщо звернутись до Карла Густава Юнга, то мистецтво міфологічне в сенсі певного колективного символічного досвіду. І для того, щоб нашу локальну історію «вписати» в світовий контекст мистецтва, ми маємо цей символічний досвід продемонструвати, для чого нам і необхідний міф. Більше того, без міфу його сприйняття і не буде можливим» [7].

Її підтримує Марія Павленко, художниця, яка мешкає у Києві та Вроцлаві: «Історія мистецтва сама по собі є міфом, але у цьому сенсі історія українського мистецтва є міфом неіснуючим (поза межами власного герметичного простору). Таким, що розсипається на частини, як дадаїстичний твір. Вона практично не вписана у світовий контекст, або вписана таким чином, що у ньому радше не залишиться, так само як зникає все несуттєве, як побіжні нотатки, нанесені на полях зошиту із цією історією олівчиком» [8]. До думки молодих авторів слід дослухатися хоча б з огляду на те, що саме вони визначатимуть мистецтвознавчий дискурс у найближчому майбутньому.

Переможцем конкурсу став Юрій Поліщук, який нещодавно вступив до магістратури з історії мистецтва Київського національного університету імені Тараса Шевченка. У тексті «Вписатися в “архівний поворот”: Місце зустрічі історії, пам’яті та мистецтва», опублікованому в інтернет-журналі про сучасну культуру *Coypod*, він наголошує на архівній складовій сучасної свідомості, підкреслюючи: «Попри верховенство факту, будь-який документ оцінюється з погляду дискурсивного форматування часом, зовнішніх маркерів, які

впливають на нас, хоч ми цього можемо й не помічати. Адже будь-який факт породжує безліч інтерпретацій, які відрізнятимуться залежно від політичних переконань або упередженості інтерпретатора, його культурного та освітнього бекграунду. Але все ж таки, “об’єктивність” варта того, щоби прагнути її досягти. Документування подій та явищ минулого вимагає від дослідника бути критичним до самого себе у намаганні наблизитись до розуміння, що ми вважаємо реальністю минулого. Це переважно й відрізняє практики професійної історіографії, яка має справу з науковими методами, критикою та аналізом, від поверхневого погляду на минуле» [9].

Мета статті. Факти, викладені у статті, є широковідомими. Повторюючись у численних публікаціях, вони набули характеру аксіом, які сприймаються беззастережно, некритично і, як наслідок, поверхово. Усвідомлюючи ризик створення ще однієї суб’єктивної версії їх перебігу, пропонуємо зупинитися на тих аспектах, які залишилися поза увагою дослідників або ж тлумачаться з позиції компромісу чи власних інтересів: в результаті окремі події, імена та явища увидатнюються, набуваючи ознак міфу, інші замовчуються і поступово забуваються. Повернення до них зумовлене сьогодні головним викликом, який постав перед вітчизняним мистецтвознавством — написання історії сучасного українського мистецтва.

Викладення основного матеріалу дослідження. Кожна історія має свою передісторію. У документі «Аналітика художнього процесу другої половини ХХ — початку ХХІ століття з метою створення концепції державного музею сучасного мистецтва», опрацьованого в Національному художньому музеї України наприкінці 2010-х, відлік сучасного українського мистецтва пропонується розпочати з 1954 року, мотивуючи цю дату суспільно-політичними зрушеннями, які призвели до послаблення контролю на культуру та її творців з боку держави. Така дослівність виглядає дещо штучною, адже знадобилось ще декілька років, аби в майстернях художників з’явилися перші твори, вільні від соцреалістичної догми. Важливіше інше,

а саме — усвідомлення причетності двох поколінь до процесів, які відбуваються сьогодні.

Аналізуючи мистецтво другої половини 1950-х — першої половини 1980-х, не слід забувати про його складну, дуалістичну природу, пов'язану з ідеалістичним прагненням примирити свободу творчості з вимогами життя у жорстко регламентованому суспільстві. Лише одиниці вдавались до радикальних кроків, відважившись на еміграцію: решті приходилось балансувати на межі офіційного та неофіційного мистецтва. Жодне із визначень останнього — андеграунд, нонконформізм тощо — не спроможне передати стан свідомості, який найкраще ілюструє теза Олени Червоник: «Найчастіше художник-соцреаліст та художник-нонконформіст був тією ж самою людиною» [15]. Дослідниця ставить під сумнів пафос «протистояння» соціалістичного реалізму та нонконформізму, називаючи його стереотипним, тобто таким, що живить міф «генія модернізму», властивий, на її думку, обом суспільним системам. У реальності радянські художники забезпечувались безкоштовними майстернями (нечуваний привілей для їхніх колег з-за кордону), високооплачуваними замовленнями чи сталою роботою, низкою соціальних пільг.

Творчістю заради творчості можна було займатись приватно, для вузького кола однодумців, без надії бути побаченим широким загалом. Одним із тих, хто знехтував цим правилом, був Анатолій Сумар, який вирішив поділитися своїми формальними знахідками з громадськістю. Три полотна нікому невідомого автора, показані в рамках роботи Республіканського огляду творчості молодих архітекторів, спричинилися до нищівної критики з боку влади в особі першого секретаря ЦК Компартії України і, як наслідок, до прийняття художником безпрецедентного рішення полишити живопис. Масштаб одного й іншого важко зрозуміти представникам покоління, яке не пам'ятає реалій життя в країні за попередньої доби. Приклад Сумара є винятком: роботи інших художників, що суперечили соцреалістичному канону, просто не проходили сито виставкомів і були недосяжні глядачеві.

Остання обставина проливає світло на те, чому творчість Олександра Дубовика, Якіма Левича чи Анатолія Лимарева довгий час залишалася маловідомою не тільки шанувальникам мистецтва, а й прошарку фахівців, зокрема студентам художніх закладів, які не могли проникнути в герметичне коло обраних. Саме тому художники «нової української хвилі» вели критичний діалог не з ними, а, радше, з їх опонентами, полемізуючи з полотнами Олександра Лопухова, Віталія Пузиркова чи Віктора Шаталіна. Неофіційне мистецтво другої половини ХХ століття увійшло в українську історію постфактум: перебуваючи впродовж тридцяти років у тіні офіційного, воно змогло заявити про себе публічно лише наприкінці 1980-х — на початку 1990-х.

Символічна зміна варті відбулася на виставці «Три покоління українського живопису» (куратори Галина Скляренко та Олександр Кузь'янець), влаштованої 1990-го Центром сучасного мистецтва «Совіарт». Каталог виставки відкривався роботами Валерія Ламаха, Юрія Єгорова, Григорія Гавриленка і завершувався полотнами Олега Голосія, Валерії Трубіної, Руслана Тарабукіна. Передмова, написана до нього, починається словами: «Парадоксально, але, мабуть, найзагадковішим і незаниманим в нашому образотворчому мистецтві став період 1960–1980-х років. Саме в цей час остаточно сформувалася двошаровість художнього життя, при якій численні виставки відбивали лише один, «верхній», офіційно заохочуваний шлях розвитку образотворчості, інший, «глибинний», що не вмщався в загальноприйняті рамки, зоставався поза увагою і глядача і критики. 1987-й став для України в цьому відношенні переломним» [13, с. 8].

Авторка називає 1987 рік переломним не випадково. У тиші майстерень молодих художників визрівав бунт проти усього регламентованого, надокучливого, удаваного, який призвів до одного з найбільших світоглядних зсувів в історії українського мистецтва. Цього року були написані «Гра» Сергія Панича, «Фонтан у саду самотності» Костянтина Реунова, «Прощання слов'янки»

Олега Тістола, «Вітальний сезон» Арсена Саватова і Георгія Сенченка, однак найбільший резонанс викликала «Печаль Клеопатри» останніх, показана на Всесоюзній художній виставці «Молодість країни», що проходила в Москві. Одним з небагатьох, хто тоді встиг побачити цю картину, був Олександр Соловйов. У праці «Point Zero» він присвятив їй окремий розділ, назвавши його «Легенда про Клеопатру», у якому описує її подальшу долю: «Сьогодні “Печаль Клеопатри” знаходиться поза зоною нашої досяжності — ще на хвилі першого піку популярності трансавангардистів вона була продана спершу в колекцію паризької “Галері де Франс”, а потім в зібрання франко-американського художника і колекціонера Армана, одного із засновників європейського поп-арту у версії “Нового реалізму”. Після смерті Армана картина залишається в приватній колекції, а з кінця 80-х у Києві її пам’ятають хіба що за рідкісними репродукціями в спеціальних журналах і захопленими свідченнями очевидців» [10].

Назва картини давно стала загальним ім’ям, символом нового українського мистецтва, а сама картина перетворилась у міф, що живе окремим життям, більше того, породила ще один міф, який отримав назву «української нової хвилі». Канонізований він був на однойменній виставці, яка відбулася 2009 року в Національному художньому музеї України. Розмірковуючи про цей феномен, Тетяна Кочубінська цитує Костянтина Акішшу, який ще 1991-го скаржився, що його «чіткої дефініції так і не з’явилося, молодому поколінню довелося задовольнитись десятком назв, як правило, географічно детермінованих» [2, с. 13], і додає: «Виставка ще більше утвердила це судження та сприяла розмиттю кордонів між різними визначеннями, нібито утвердивши, що “нову хвилю” становлять будь-які — якісь альтернативні до офіційних устаєних канонів — художні процеси кінця 1980-х–1990-х» [4]. Попри слушність цих зауважень, виставка досягла головного — окреслила коло художників, пов’язаних з ним, та визначила його часові рамки.

У вступній статті до каталогу Оксана Баршинова говорить про співіснування постмодернізму і модернізму в українському мистецтві другої половини 1980-х — початку 1990-х років. «Тому видається можливим розділити художню практику на два провідні напрямки, — продовжує вона, — неомодернізм, що поєднав широке коло різних явищ і лідерами якого були майстри нефігуративного живопису (що вже 1992 року стануть групою “Живописний заповідник”) та власне постмодернізм, який вже наприкінці 1980-х отримав назву “української хвилі” за аналогією з New Wave» [14, с. 13]. Особливо розгалуженим виявився перший. Окрім «Живописного заповідника», що об’єднав художників двох поколінь, активно працювали автори ще нещодавно замовчуваного неофіційного мистецтва: Яким Левич вдосконалював неповторну образність своїх полотен, Олександр Дубовик продовжував вже відомі та створював нові, довершені серії, виконані олією та гуашшю, Микола Малишко відкрив для себе виразність дерева, щоб згодом вписати одну із найбільш вагомих сторінок в історію української дерев’яної пластики. Останній у 1990-ті належав до «Братства Пр. Аліпія» — групи художників, котрі, продовжуючи традиції школи Михайла Бойчука, прагнули збагатити їх фольклором (Петро Гончар), експресією (Петро Малишко), візуальними ефектами, властивими опарту (Василь Химочка). В Одесі поряд з молоддю неоконцептуальною гілкою діяли, отримавши друге дихання, вчорашні нонконформісти.

Те ж саме можемо сказати й про «нову хвилю»: її розмежування відбулося на самому початку, кількома роками раніше створення сквоту «Паризька комуна», з яким вона нерідко асоціюється. Показово, що жоден із художників першого, етапного седнівського пленеру не увійшов до складу «Паркомуни» (винятком можна вважати постать Олександра Ройтбурда, тісно пов’язаного з останнім), а їх шляхи майже не перетиналися. Автори, які у 1988 році склали кістяк творчої групи, запрошеної до Седнева, були поміркованішими: у своїх пошуках вони спиралися на ґрунтовну фахову підготовку, отриману у стінах художніх

закладів країни, та на власний, вже самостійний досвід. На відміну від них молодші на кілька років Олег Голосій, Олександр Гнилицький чи Юрій Соломко свідомо поривали з традицією, що зумовило більш радикальне розуміння ними форми.

Грунтовний аналіз «нової хвилі» зробив Гліб Вишеславський, присвятивши їй кандидатську дисертацію: досліджуючи соціокультурний аспект явища, він особливу увагу приділяє причинам, що призвели до його згасання, зокрема заміні опозиційності та нонконформізму на свою протилежність, готовність поступитися статусом субкультури на користь одного із варіантів культури офіційної тощо. Автор сміливо говорить про зародження ієрархізованої структури стосунків між художниками, прагнення обміняти свою індивідуальну свободу на опіку та заступництво лідерів, залежність від фондів, центрів сучасного мистецтва та галерей, нерідко пов'язаних із закордонним фінансуванням, та їх очікувань.

Саме критичного потенціалу, властивого праці Вишеславського, бракувало виставці «Паркомунa: Місце. Спільнота. Феномен», влаштованій 2017 року у просторі ПінчукАртЦентру. Творчість художників, об'єднаних на початку 1990-х у сквоті на вул. Паризької комуни (нині Михайлівська), що у Києві, вперше була показана в рамках програмної виставки «Художники Паризької комуни» (куратор Олександр Соловйов), яка відбулася 1991-го у виставковій залі Спілки художників України на вул. Володимирській. 25 років потому кураторки Тетяна Кочубінська та Ксенія Маліх створили взірцевий репрезентаційний проєкт, окресливши історичні виміри явища: єдиною його вадою була некритичність у відборі окремих творів для експозиції, з-посеред яких зустрічалися й недостатньо переконливі, довершені, зрілі. Це зауваження стосується практично всіх досліджень — наукових, виставкових, інституційних, — присвячених сучасному українському мистецтву. Тотальна апологетика не тільки блокує об'єктивний мистецтвознавчий аналіз творів, що складають його головний корпус, а й заважає вписати їх в загальну історію мистецтва.

Міф про винятковість чи не усіх артефактів, створених художниками «нової хвилі», — чи не найбільша перешкода на шляху музеєфікації явища, яку сьогодні потрібно здолати.

Вибірковість у висвітленні фактів стосується і художнього життя 1990-х. Гортаючи його літопис, годі зустріти виставки, які авторки циклу публікацій «Від реакції до думки» назвали «недооціненими проєктами». З-посеред останніх: акція «Києво-Могилянська академія» (куратор Анатоль Степаненко), проведена 1993-го у стінах напівзруйнованого корпусу колишнього монастиря XVII століття (два роки потому у цьому місці розпочав активну виставкову діяльність Центр сучасного мистецтва Сороса, який у свідомості сучасників витіснив інші інституційні ініціативи), «3/3» (кураторка Олеся Авраменко), реалізований 1995-го галереєю «Світ Л» у будівлі Київського планетарію, «Кримський проєкт II» (кураторка Марта Кузьма), який 1998-го прагнув повторити успіх легендарної «Алхімічної капітуляції». «Список цих проєктів, — наголошують Ірина Тофан та Дар'я Шевцова, — не є вичерпним, проте достатнім для того, аби побачити розвиток та різноманіття практик, які відбулися, але практично не отримали належного критичного осмислення та не стали імпульсом для розвитку думки. Починаючи діалог щодо актуальності уточнення нашої сучасної історії мистецтва, включаючи в неї все більше проєктів і явищ, ми пропонуємо іншим дослідникам і дослідницям мистецтва приєднатися і продовжити цей процес» [11].

Не менш проблемним виглядає вивчення діяльності центрів та галерей, у яких ці проєкти відбувалися. Започатковані на межі 1980–1990-х, вони значно розширили експозиційні можливості художників, надаючи не тільки приміщення для показу нових творів, а й нерідко ініціюючи ті чи інші події. Більшість із них припинила своє існування: документація їхньої роботи, яка є важливою складовою сучасного художнього процесу, все ще зберігається або в приватних архівах кураторів та учасників проєктів, або втрачена, позаяк жоден інституційний архів не зберігся. Схожа доля

спіткала навіть спадок Центру сучасного мистецтва Сороса — що тоді говорити про архіви галерей «УКВ», «Бланк-Арт» чи Центру сучасного мистецтва «Брама». Найбільш повно художню інфраструктуру 1990-х окреслив Гліб Вишеславський, наголосивши водночас на «хаотичності і нестабільності» [3, с. 29] її інституційних утворень. Окрім вже зазначених, він описує діяльність Центру сучасного мистецтва «Тірс» (Одеса), галерея «Децима» (Львів), творчих об'єднань «Група швидкого реагування» (Харків), «Комбінат революцій» (Київ) тощо.

Фіксуючи розбіжність між реальністю і міфом, слід зауважити, що проблема приналежить радше філософії, соціології чи психології, аніж мистецтвознавству. Чому одні події губляться в колективній пам'яті, а інші розростаються до знакового рівня? Яке враження вони справляють на сучасників, а яке — на нащадків? Що впливає на їх сприйняття — власна оцінка чи сторонні судження? Екстраполюючи ці запитання на сучасне українське мистецтво, можна назвати одну із головних причин, яка їх спровокувала, а саме закритість, ізолюваність, герметичність його території, що від початку пов'язані з необхідністю відмежуватися від попередників, а згодом й зі страхом розчинитися в решті візуальних практик. Прагнувши підкреслити свою обраність, художники «нової хвилі» старанно уникали будь-яких контактів, які могли, на їх думку, цю обраність скомпрометувати. Побічним ефектом такої тактики була відсутність інформації про них за межами спільноти, що призводило до її викривлення. Всередині спільноти вона також фільтрувалася, сприяючи міфотворенню. Звісно, картина, створена таким чином, була далекою від об'єктивності і щодо самого явища, і щодо його місця у культурному просторі країни. Якщо у 1990-ті вона не викликала тривоги — кожен міг скоригувати її живими спостереженнями та висновками, — то сьогодні дослідник змушений вибирати: або сприймати на віру оцінки і свідчення, залишені учасниками подій, або, спираючись на архівні джерела, спробувати побудувати власне, незалежне бачення історії.

Серединою нульових проходить символічна межа, яка розділяє попередній і нинішній етапи розвитку українського мистецтва. Для її характеристики найкраще підходить класична формула: одні, йдеться про художників першої хвилі, вже не можуть, а інші, що прийшли їм на зміну, ще не можуть запропонувати переконливу альтернативу мейнстріму. У каталозі «Три художні генерації в колекції Тетяни та Бориса Гриньових» останні отримали визначення «покоління 2004». «Події Помаранчевої революції, — пишуть його упорядники, — не принесли суттєвих політичних трансформацій, але дали змогу молодим авторам заявити про себе, висунути нову парадигму соціально-критичного та політично ангажованого мистецтва» [12, с. 176].

Коли у розпалі першого в історії незалежної України громадського спротиву Юрій Онух, директор Центру сучасного мистецтва, заснованого Дж. Соросом, запропонував нікому не знайомим художникам прихисток, ніщо не віщувало подальшого розвитку подій: твори, запропоновані ними, були задиристими, проте безпорадними і незрілими. Вирішальною у формуванні майбутньої групи Р.Е.П стала перевага акційних та інсталяційних практик над традиційними, що зумовило тимчасовий характер її доробку, який зберігся лише у формі каталогів та документації. Набагато цікавішими виявилися індивідуальні шляхи кожного із учасників руху: саме вони забезпечили їм нинішні позиції у просторі сучасного мистецтва. Формально Р.Е.П. проіснував до 2021 року, а фактично припинив існування у 2015-му — з виходом підсумкової монографії, яка парадоксальним чином спричинилася до народження чи не останнього на сьогодні міфу в історії українського мистецтва.

Висновки. Як вже зазначалось, донедавна історія сучасного мистецтва вибудовувалася як герметичний простір обраних, ізолюваний від решти художніх практик. Одні й ті ж імена, події та явища, мов мантра, повторювалися з виставки на виставку, із каталогу в каталог,

із тексту в текст: поодинокі винятки лише підтверджували правило. На зміну цьому модерністичному підходу приходить усвідомлення множинності наративів, які не стільки суперечать, скільки доповнюють один одного, відзеркалюючи неоднозначність та складність процесів, властивих будь-якому поступу. Застосування цього принципу допоможе написати історію сучасного українського мистецтва, у якій не буде місця помилкам, поверховим оцінкам і міфам, а новоствореному музею — показати її реальний вимір.

Література

1. Акінша К. Музей: між кінцем і початком // Перша колекція: каталог виставки. Київ, 2003. С. 8–12.
2. Акінша К. Венок на могилу українського постмодернізму // Портфоліо. Искусство Одессы 1990-х: збірник текстів. Одеса, 1999. С. 12–15.
3. Вишеславський Г. Художні процеси у сучасному мистецтві України // Сучасне мистецтво: наук. зб. / ІПСМ НАМУ. 2008. Вип. 5. С. 7–62.
4. Глеба Г. П'ятирічний звіт. Про Дослідницьку платформу в розмові з Тетяною Кочубінською // Your Art. 2021. URL: <https://supportyourart.com/specialprojects/researchplatform/pyatyrichnyj-zvit-pro-doslidnyczku-platformu-v-rozmovi-z-tetyanoyu-kochubinskoju/> (дата звернення: 25.07.2021).
5. Лізавета Герман та Марія Ланько про «Відкритий архів», виставку в МЗС та кураторство // Your Art. 020. № 1. С. 124–135.
6. Маценко Н. Ті, що біжать по лезу. Мистецькі підсумки 2019 року // Korydor: онлайн-журнал про сучасну культуру. 2019. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/ti-shcho-bizhat-po-lezu-mystetski-pidsumky-2019-roku.html> (дата звернення: 3.07.2021).
7. Назаренко М. Нові українські міфи: виправдання. Електронний ресурс. Приватний архів.
8. Павленко М. Мотиваційний лист. Електронний ресурс. Приватний архів.
9. Поліщук Ю. Вписатися в «архівний поворот»: Місце зустрічі історії, пам'яті та мистецтва // Korydor: онлайн-журнал про сучасну культуру. 2021. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/vpysatsya-v-arkhivnyj-povorot.html> (дата звернення: 8.07.2021).
10. Соловьев А., Ложкина А. Новейшая история украинского искусства. Новая волна. Часть 1. 1987–1989. Спецпроект журнала «Топ-10» «Point Zero». 2010. URL: <https://top10-kiev.livejournal.com/279840.html> (дата звернення: 11.07.2021).
11. Тофан І., Шевцова Д. Від реакції до думки. Частина 2: Недооцінені проекти // Your Art. 2020. URL: <https://supportyourart.com/specialprojects/researchplatform/from-reaction-to-thought-part-2/> (дата звернення: 28.07.2021).
12. Три художні генерації в колекції Тетяни та Бориса Гриньових / Упоряд. О. Балашова, Г. Глеба. Київ: Основи, 2016. 254 с.
13. Українське малАртство 60–80 рр.: каталог виставки / ЦСМ «Совіарт», Муніципалітет міста Одеса. Одеса: Мамменс Богтріккері А/С, 1990. 144 с.
14. Українська нова хвиля. Каталог виставки / упоряд. О. Баршинова. Київ: НХМУ, 2009. 224 с.
15. Червоник О. Арсенальний модернізм // Korydor: онлайн-журнал про сучасну культуру. 2018. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/arsenalnyi-modernizm.html> (дата звернення: 9.07.2021).

References

1. Akinsha K. Muzei: mizh kintsem i pochatom // Persha kolektsiya: katalog vystavky. Ky'yiv, 2003. S. 8–12.
2. Akinsha K. Venok na mogilu ukrainskogo postmodernizma // Portfolio. Iskusstvo Odessyi 1990-h: sbornik tekstov. Odessa, 1999. S. 12–15.
3. Vy'sheslavs'ky' j G. Xudozhni procesy` u suchasnomu my`stecztvi Ukrayiny` // Suchasne my`stecztvo: nauk. zb. / IPSM NAMU. 2008. Vy`p. 5. S. 7–62.
4. Gleba G. Pyaty`richny` j zvit. Pro Doslidny` cz`ku platformu v rozmovi z Tetyanoyu Kochubins'koyu // Your Art. 2021. URL: <https://supportyourart.com/specialprojects/researchplatform/pyatyrichnyj-zvit-pro-doslidnyczku-platformu-v-rozmovi-z-tetyanoyu-kochubinskoyu/> (last accessed: 25.07.2021).
5. Lizaveta German ta Mariya Lan`ko pro «Vidkry`ty` j arxiv», vy`stavku v MZS ta kuratorstvo // Your Art. 2020. # 1. S. 124–135.
6. Macenko N. Ti, shho bizhat` po lezu. My`stecz`ki pidsumky` 2019 roku // Korydor: onlajn-zhurnal pro suchasnu kul`туру. 2019. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/ti-shcho-bizhat-po-lezu-mystetski-pidsumky-2019-roku.html> (last accessed: 3.07.2021).
7. Nazarenko M. Novi ukrajins`ki mify`: vy`pravdannya. Pry`vatny` j arxiv.
8. Pavlenko M. Moty`vacijny` j ly`st. Pry`vatny` j arxiv.
9. Polishhuk Yu. Vpy`saty`sia v «arxivny` j povorot»: Misce zustrichi istoriyi, pam`yati ta my`stecztva // Korydor: onlajn-zhurnal pro suchasnu kul`туру. 2021. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/vpysatysia-v-arkhivnyj-povorot.html> (last accessed: 8.07.2021).
10. Solov`ev A., Lozhky`na A. Novejshaya y`story`ya ukraj`nskogo y`skusstva. Novaya volna. Chast` 1. 1987–1989. Speczproekt zhurnala «Top-10» «Point Zero». 2010. URL: <https://top10-kiev.livejournal.com/279840.html> (last accessed: 11.07.2021).
11. Tofan I., Shevczova D. Vid reakcii do dumky`. Chasty`na 2: Nedoocineni proyekty` // Your Art. 2020. URL: <https://supportyourart.com/specialprojects/researchplatform/from-reaction-to-thought-part-2/> (last accessed: 28.07.2021).
12. Try` xudozhni generaciyi v kolekcii Tetyany` ta Bory`sa Gry`n`ovy`x / Uporyad. O. Balashova, G. Gleba. Ky`yiv: Osnovy`, 2016. 254 s.
13. Ukrayins`ke malARTstvo 60–80 rr.: katalog vy`stavky` / CzSM «Soviart», Municy`palitet mista Odense. Odense: Mammens Bogtrikkeri A/S, 1990. 144 s.
14. Ukrayins`ka nova xvyl`ya. Katalog vy`stavky` / uporyad. O. Barshy`nova. Ky`yiv: NXMU, 2009. 224 s.
15. Chervony`k O. Arsenal`ny` j modernizm // Korydor: onlajn-zhurnal pro suchasnu kul`туру. 2018. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/arsenalnyi-modernizm.html> (last accessed: 9.07.2021).

Sakharuk V. S. Contemporary Ukrainian Art: Truth and Myths

Abstract. It is becoming ever harder to discover the truth about the events that comprise the history of contemporary Ukrainian art. What gets in the way are the evaluations, interpretations and opinions whose objectivity is cast in doubt by the biases of their authors, largely participants of the events. This article is an attempt to take an unbiased look at these events, define their context in art, and describe the details that have so far escaped the scholarly attention.

Keywords: contemporary Ukrainian art, artist, exhibition, “new wave”.