

«МЕЖА ЗУСИЛЬ НАЦІОНАЛЬНОГО ПОСТЕКЛЕКТИЗМУ»: УКРАЇНСЬКИЙ АРТ-ГУРТ ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ XX СТОЛІТТЯ В КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ ДОБИ

ІГОР АБРАМОВИЧ

Анотація. Проаналізовано програму діяльності київського арт-об'єднання «Вольова грань національного постеклектизму» (1987-й — початок 1990-х) в контексті історії українського мистецтва перехідного часу: від перебудови до перших років незалежності. Показано, що в той час не так мистецтвознавці, як художники-практики прокладали нові інтелектуальні лінії узагальнення і осмислення суспільних подій, самі творці ставали біля керма художнього тлумачення дійсності, її перетворення і пояснення для себе й глядача тих явищ, які здійснюються «тут і тепер». Виявлено, що важливим для художників «Вольової межі...» було концептуальне, ідейне наповнення творчості, його принципова маніфестність: О. Тістол, К. Реунов, М. Маценко, Я. Бистрова і М. Скугарьова мали власну творчу концепцію, дотримувалися її в своїх роботах, що виділяє їх творчість цього часу серед інших представників «Нової хвилі». З'ясовано, що, з одного боку, творчість художників «Вольової межі...» була відгалуженням «Нової хвилі», вписуючись в це явище по ряду ознак (віталізм, мальовнича експресивність, схильність до гри й міфологізації); з іншого боку, «Вольова грань...» зайняла окрему нішу в зазначеному художньому процесі, характеризується спрямованістю на національну проблематику, актуалізацію питання національної ідентичності та здійснила своєрідне художньо-культурологічне дослідження в цій сфері засобами не мистецтвознавства, а самого візуального мистецтва.

Ключові слова: арт-об'єднання «Вольова грань національного постеклектизму», творчість Олега Тістола, творчість Костянтина Реунова, українське мистецтво 1980–1990-х, сквот.

Постановка проблеми. Серед низки мистецтвознавчих проблем, досі достеменно не окреслених і не опрацьованих з історико-культурологічної точки зору, окреме місце посідає творче угруповання українських митців кінця 1980-х — початку 1990-х, що тримало назву «Межа зусиль національного постеклектизму» (російською: «Волевая грань национального постэклектизма»). Утворений 1987 року, цей арт-гурт формально почав діяльність у Москві, в сквоті на Фурманному провулку, і мав вплив на формування мистецького світогляду представників української «Нової хвилі».

Дослідження діяльності цього арт-гурту надасть можливість більш опукло виявити і більш ґрунтовно усвідомити місце, що його посідає

«Нова хвиля» в українському візуальному мистецтві останньої чверті XX століття так само, як і в контексті перебудовчої доби другої половини 1980-х — початку 1990-х, поряд із іншими угрупованнями («Паризька комуна», «Живописний заповідник»).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Комплексного мистецтвознавчого розроблення теми, винесеної в заголовок, не існує. В публіцистичній та науково-популярній літературі наявні декілька фрагментарних згадувань із натяком на характеристику, до яких слід віднести тексти К. Акінши [3], О. Гришиної [5], О. Свіблової [11], К. Яковленка [19]. Загальні питання формування впізнаваних рис українського мистецтва доби перебудови

та наступного переходового часу розглядаються в працях О. Авраменко [2], О. Петрової [9; 10], В. Сидоренка [12], Г. Скляренко [13; 14], Л. Смирної [15], О. Соловйова [16]; світоглядна проблематика «Нової хвилі» отримала висвітлення в дисертації та статтях Г. Вишеславського [4], риси творчості художника Олега Тістола були опрацьовані — в формі анотованих інтерв'ю з митцем — І. Естеркіною [18], О. Кравченко [6], О. Мартинюк [7], К. Філюк [17], а також автором статті; у власне наукових розвідках — Г. Скляренко [13] і автором цієї статті [1; 20].

Мета статті — з історико-культурологічної точки зору дослідити основні світоглядні риси й мистецькі уподобання арт-гурту «Межа зусиль національного постеклектизму», що існував у Києві наприкінці 1980 — на початку 1990-х.

Загальний погляд на історико-культурний контекст. Важливими процесами, що прогресивно впливали на розвиток образотворчої культури другої половини 1980-х (після квітневого 1985 року пленуму ЦК КПРС, де М. Горбачовим було виголошено курс на перебудову) — початку 1990-х, був поживалений рух шістдесятництва, представники якого були визнані борцями з системою.

Еволюція андеграунду в середовищі художників і прагнення історичної справедливості та правди в свою чергу породили спротив численним заангажованим офіційним нормам і вказівкам, що донедавна вважалися і насправді були обов'язковими. Підґрунтям для мистецького відродження, скоріше мистецького вивільнення, була різко, але природно сформована політична ситуація доби перебудови.

Але незважаючи на нестабільну ситуацію в СРСР узагалі, мистецький рух в Україні не лише не припиняється, а й набуває незанихтих або приховуваних раніше напрочуд цікавих рис.

Особливого розквіту зазнає передовсім незалежне, андеграундне мистецтво, що перестає бути андеграундом, такою собі короленківською «дитиною підземелля», і перетворюється чи не на провідну форму візуальної презентації мистецьких

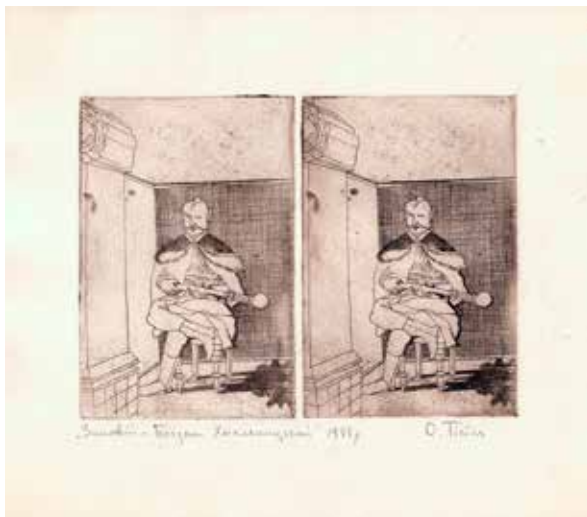
переживань та емоцій.

Рушійною силою стає молоде покоління митців, які отримали освіту ще за часів радянщини. З одного боку, молоді художники самі взяли «мистецьку владу» у власні руки, з іншого боку — це змогло відбутися завдяки позитивним зрушенням у політичній ситуації: повсякденні умови ідейного «побутування» українського мистецтва покращилися до такої небаченої міри, що наше мистецтво зазнало дивовижного «візуального вибуху».

Завдяки дедалі ближчому знайомству з творчою спадщиною таких визначних особистостей, як П. Пікассо, Ж. Брак і В. Кандинський, а також авангардних класиків українського мистецтва К. Малевича, О. Архипенка та О. Екстер, молоді художники менш ніж за десятиліття опанували практично усю стилістичну поліфонію ХХ століття, що начебто пройшло повз радянську тоталітарну систему. Світ нових можливостей відкрився дуже різко, майже небачено, і цими умовами не можна було не скористатися.

Київ як столиця України природно відіграв вирішальну роль у становленні нового національного мистецтва. Вихованці Київського художнього інституту (тепер НАОМА) об'єднуються в творчі групи, організовують виставки, замислюють і реалізують проекти, пропагують українське мистецтво з погляду і сучасності, і традицій, що замовчувалися або нехтувалися.

Знакове слово в процесі вивільнення мистецтва від радянщини промовили письменники-історики, мистецтвознавці й дослідники, які, скажімо, вперше за багато років звернулись до відродження імені Михайла Бойчука, відзначаючи 1982 року 100-річчя від дня його народження. Ця подія зумовила реабілітацію імені Бойчука та його учнів, а головне — сфокусувала тогочасну мистецьку свідомість до завершеного формулювання національних світоглядних принципів. Таким чином, зв'язок із національною традицією, що його сповідувала низка українських митців того часу, у свою чергу розламав радянську мистецьку доктрину.



Олег Тістол. «Зиновій-Богдан Хмельницький», офорт, 20 × 25 см, 1988



Олег Тістол. «Вправи з булавами», 270 × 240 см, 1989

Експериментаторський рух того часу оживило знайомство з новими формами світового мистецтва, що забезпечило ґрунтовні позиції українського мистецтва в найближчому майбутньому. Тогочасним митцям потрібно було самовизначитись — тепер уже в новому, необмеженому просторі, що, зокрема, означало: на додаток до завоювання тенденцій розвитку сучасного світового мистецтва переосмислити й опанувати здобутки українського авангарду початку ХХ століття. Тобто насамперед звернутись до народної культури і саме в такий спосіб спробувати увійти до світового мистецького контексту.

Творча діяльність достатньо дослідженого кола митців «Нової хвилі» [4; 13; 14; 15] живилася сподіваннями на краще майбутнє, на справедливе суспільство без тоталітарного тиску. Художники цього напрямку намагалися збагачувати лексику художньої мови, попри все стаючи своєрідним мистецьким обличчям епохи. «Нова хвиля» зрушила малярські ініціативи середнього і молодшого покоління, власне, готуючи місток переходу до постмодерних рухів.

Як відомо, одними з найважливіших ініціатив стали мистецькі пленери на творчій базі Спільки

художників УРСР у Седневі в 1988–1989 роках, організовані за ініціативою Тіберія Сільваші (н. 1947). Цьому передувала київська виставка «Молодість країни» (1987).

У найбільш значущих мистецьких осередках — містах України — в другій половині 1980-х мистецьке життя почало активізуватись, ставало дедалі більш насиченим — якщо не мистецькою думкою, то принаймні мистецькою дією. Молоді митці почали вивчати мистецтво андеграунду, представників «неофіційного мистецтва», здобутки художників гіперреалізму. Це спричинило до створення в багатьох містах творчих об'єднань, що виступали з власними маніфестами, груповими виставками і проектами.

Саме актуальне мистецтво, що несподівано і стрімко постало в Україні з середини 1980-х, виявилось тим простором культурної рефлексії, де стара і нова міфологія, пострадянська реальність і драматичний процес національного самовизначення здобули нову «візуальну визначеність», не ілюструючи, але по-мистецькому аналізуючи «українську тему».

Дивним чином на той час не так мистецтвознавці, критики і науковці, як саме художники-практики

турували нові інтелектуальні лінії узагальнення й осмислення суспільних подій, самі творці ставали біля керма мистецького тлумачення дійсності, її перетворення й пояснення для себе і глядача, що саме відбувається навколо «тут і тепер». Аналогів такому явищу, напевно, складно знайти в історії культури, принаймні української.

Так само складно знайти аналог тому, що саме в українській культурі зламу 1980–1990-х, завдяки творчим зусиллям покоління «Нової хвилі», часто-густо зусиллям візуально зухвалим, було вперше зроблено «європейський вибір». Тобто національний простір був включений до актуальних художніх проблем не лише України.

І хоча спочатку дорога «до Європи» для українських художників проходила через Москву середини 1980-х, і саме московські критики першими звернули увагу на феномен «українського постмодернізму», — упродовж 1990-х багато українських художників, уже відзначених у каталогах московських виставок, отримали міжнародне визнання.

Втім, на той час «європейський вибір» мистецтва України здавався передчасним: в самій Україні «актуальне мистецтво» з його соціальною критикою, іронією, інтелектуальними фантазіями, інтересом до «іншого» персонального і суспільного досвіду видавалося чужорідним стосовно національної мистецької традиції. Культурне самовизначення базувалося на ідеї «національного відродження», реанімуючи і підтримуючи всілякі історико-фольклорні стилізації.

Показово, що й політичні баталії 1990-х найчастіше розгорталися не довкола критики тоталітарного минулого або демократичного майбутнього, а довкола «національної ідеї»; місцем боротьби найчастіше ставав парк імені Шевченка в Києві. Національно-фольклорний міф перекривав усі інші форми спорожнілої після позбавлення радянщини ідеології й шляхи державного самовизначення. Водночас відбувалася й «академізація» радянського минулого в особі його соцреалістичних лідерів, що їх поспішно зводили до рангу «видатних українських художників ХХ століття».

У культурі зроджувалися подвійні стандарти, де «західний успіх» Б. Михайлова, О. Голосія, А. Савадова, Ю. Сенченка, С. Браткова, О. Тістола, О. Ройтбурда, О. Гнилицького, І. Чичкана, Ю. Соломка, В. Раєвського та інших розглядався як порушення «магістрального розвитку національного мистецтва» — в той час як «образи України», що тоді просякали їхні твори, не лише відбивали соціально-культурну реальність, а власне й актуалізували її майбутні, тобто для нас зараз теперішні, проблеми і завдання.

Одними з перших, хто в середині 1980-х звернувся до теми національної ідентичності, були художники Олег Тістол (н. 1960) і Костянтин Реунов (н. 1963), які проголосили тоді творчою позицією нове світосприйняття й відповідну програму, що були ними сформульовані як «Межа зусиль національного постеклектизму».

Як зазначає Катерина Яковленко, це була «непрописана мистецька програма» 1987 року. Щодо її непрописаності можна сперечатися, і нижче ми до цього повернемося, а от те, що «творчі ідеї, які лягли в основу програми, виникли у митців під час перебування у військовій частині Макаров-1 у Житомирській області, де обоє проходили строкову службу», — відповідає дійсності цілком.

К. Яковленко пише: «Суть програми полягала в боротьбі за красу національного стереотипу...» [19] і посилається на статтю 1993 року московського мистецтвознавця Костянтина Акішні, який, за її словами, «...визначив творчість Тістола й Реунова як нац-арт — мистецтво, що послуговується суржиком...». За К. Акішніним, «... Реунов і Тістол використовують не так штампи національної культури, як своєрідну субкультуру, характерну для сходу України, що її можна означити як культуру суржику... <...> Проте суржик — це не лише мова. Це і фальсифікована історія, переповнена штампами, і буйне цвітіння національного кітчю. Це і свічка каштана, і дівчина у вінку, і тисячі метрів полотна, витрачених київськими художниками на зображення “Київських схилів”, і пейзажі “Мальовничої України”» [3]. Звісно, з огляду на «московскість»



Олег Тістол. «Полювання Мазепи»,
270 × 140 см, 1989



Олег Тістол. Із серії «Українські гроші», 1990

автора цієї цитати, кут зору за теперішніх умов має бути змінений: визнати фольклорну основу будь-якого мистецтва, зокрема українського, як штучну форму кітч (як це беззастережно робить К. Акінша) навряд чи коректно по відношенню до традиційної культури, що лише ось-ось отримала вільність волевиявлення і засвоює нові форми візуальної мови.

К. Яковленко продовжує: «Перші роботи, які — можна вважати — створено під впливом цих ідей, датовано 1984 роком (того року Тістол уперше звернувся до проекту “Національні гроші”) та 1987-м (перші “постеклектичні” роботи Реунова, використання ним церати замість полотна). Характерною рисою обох митців стає надмірність символів і міфів. Картини буквально розсипаються на життєві анекдоти, байки і вигадки. Одна з найяскравіших тем цього періоду, що актуалізується в момент політичної кризи в Радянському Союзі, — російсько-українські відносини. На полотні Костянтина Реунова “Переможців не судять. Великому російському народові від великого українського народу” (1988) зображено росіянина, який, упившись горілкою,

впав на землю, але й це не заважає йому повзти до чергової порції алкоголю. Живописно цю тему Реунов втілює, зобразивши героя зі спини, тобто повернувши спиною до глядача, і розмістивши у нього над головою етикетку російської водки. У творчості Тістола найвиразніше тему російсько-українських стосунків втілено в живописній картині “Возз’єднання” (1988) [19]. Не прагнучи переконати К. Яковленко в певній удаваній умоглядності її спостережень над творчістю О. Тістола кінця 1980-х, слід звернути увагу на ту обставину, що «внутрішня історія» арт-гурту «Межа зусиль...» починалася з іншого, і не в Україні, а саме в Москві, через те гумористичне ставлення до «великого російського народу», уособленого в образі п’яниці, аж ніяк не можна визнати штучним у творчій еволюції українського художника.

Втім, дійсно, як пише доктор мистецтвознавства Леся Смирна, «...засобом самоідентифікації митців стає робота з національними стереотипами, які вони (митці. — І. А.) шукали в народному малярстві, зокрема іконописі (свої роботи 1980-х Тістол називав “ілюстрацією великої

ікони”), та добі бароко, що стало матрицею побудови нової національно орієнтованої візуальності <...> Лідер гурту Тістол до національних стереотипів відносить атрибути гетьманської влади, фрагменти вулиць і краєвидів, історичних персонажів. Його творам, виконаним у трансавангардній стилістиці, був притаманний ексцес форми, внутрішня нестабільність т. зв. “кліматичних зон” (А. Б. Оліва), де акцент переносився з власне форми на її динамізм і властивість провокувати невизначеність, нестабільність та змінність позицій» [15, с. 371–372]. Дійсно, мистецтво на зламних, різких поворотах свого історичного руху більшою мірою прагне динаміки й провокацій, ніж поступальності розгортання смислових шарів з минулого в майбутнє, яким семантично окресленим це минуле не було б. Бажання позбутися будь-яких стереотипів за будь-яких умов щоразу є головним бажанням соціалізованого художника на зламі світоглядних епох.

Еволюція й програма арт-гурту. Мистецьке об'єднання «Межа зусиль національного постеклектизму», засноване 1987-го О. Тістолом і К. Реуновим, посідає окреме місце й у контексті «Нової хвилі», й у цілому в історії українського мистецтва зламу 1980–1990-х.

Діяльність об'єднання, до якого, окрім засновників, входили Яна Бистрова, Марина Скугарева, Олександр Харченко й Микола Маценко, розпочалася в Москві, у сквоті на Фурманному провулку (очільник — Фарід Богдалов), що був на той час одним із осередків молодого мистецького життя. У цьому сквоті мешкала і працювала значна кількість українських митців «Нової хвилі», частина з яких і об'єдналася під назвою «Межа зусиль національного постеклектизму».

На початку 1990-х доктор мистецтвознавства Ольга Свіблова з приводу появи цього об'єднання писала: «1987 року в українському мистецтві трапився потужний вибух творчої енергії. Стало очевидно, що в місті йде становлення нового художнього спрямування. Діяльність групи “Межа зусиль національного постеклектизму” на сьогодні є найцікавішим та найбільш перспективним

проявом цього феномену» [11, с. 42]. З цією характеристикою не можна не погодитися, особливо зважаючи на те, що саме О. Свіблова була першим куратором виставкових заходів цього арт-гурту.

Того ж таки 1987 року О. Тістол і К. Реунов проголосили програму, у такий спосіб сформувавши мистецьку платформу, де головною метою було окреслення національного простору як теми для відтворення, оновлення й переусвідомлення художньої мови, традицій мистецтва й основ живопису. Л. Смирна підкреслює, що у маніфесті митці означили відмову од абсолютизації єдиної системи цінностей, їхньому творчому жесту був властивий програмний еkleктизм, цитатність, гротеск, співвіднесення й зіткнення декількох ціннісних систем в рамках «цінності — антицінності», а саме: «національне — радянське», «елітарне — масове» тощо [15, с. 371].

Принципи діяльності «Межі зусиль...» ґрунтувалися на позиціях, сформульованих К. Реуновим: «Як кожне покоління, ми прагнемо створити щось нове, і це нове ми бачимо в абсолютно іншому рівні зображальних засобів при цитатності та значною мірою — еkleктизмі різних пластів культури, спираючись при цьому на класичний живописний спосіб висловлювання <...> Зіштовхуючи різні стереотипи культури як найбільш яскраві уявлення про те, що є “красивим” у суперечках про красу, ми прагнемо осмислити і, можливо, створити якісно новий стереотип <...> Через надскладність — до якісно нової простоти» (цит. за: [19]). Тематична й ідейна рухливість цієї концепції звернена водночас до проблематики переосмислення художньої мови й традицій живопису взагалі, а також до необхідності національного самовизначення в умовах пострадянської епохи, шлях до якого, на думку авторів, полягав у переосмисленні історичного досвіду, в пошуку нових змістів «національного стереотипу», а не в користуванні звичними «національними стереотипами». Таким чином, художники означили національний простір як тему авторського дослідження, здійснюючи художній аналіз вітчизняного культурного контексту.



Костянтин Реунов. «Межа зусиль»,
100 × 100 см, 1988

Л. Смирна вважає, що в загальнокультурному плані рефлексія цього арт-гурту була «...не стільки іронічною, як зазначають дослідники, а більше ревізійністською — тобто спробою відокремити національне від радянського і насамкінець зруйнувати тотальність радянської ідентичності. Виявляючи раніше татуйовані образи та тематико-стилістичні зразки української культури, митці здійснили критичне переосмислення національної культури та спробу відновити забуті “лакуни” й “білі плями” історії мистецтва» [15, с. 372]. Саме спроба створити модель «критичного переосмислення національної культури» через наповнення новим змістом українського мистецького руху зламу 1980–1990-х спрацювала на виокремлення найбільш значущих тематичних рубрик у національній свідомості, і не так на «лікування» нанесених радянщиною ментальних ран, як на вимогу максимальної розкритості творчої свідомості пострадянського художника.

Творчість митців арт-гурту — станковий живопис, масштабні інсталяційні проекти, фотографії, скульптура й інші арт-об'єкти — з кінця 1980-х зафіксована в центрі активного поля тодішньої «модерної культури», про що свідчить



Костянтин Реунов. «У пошуках щасливого кінця»,
195 × 195 см, 1990 (із колекції Voronov Art-foundation)

постійна участь у міжнародних художніх подіях. Так, наприкінці 1988-го О. Тістол і К. Реунов у співпраці з куратором О. Свібловою вже починають презентувати свої роботи в Глазго, Рейк'явіку, Гельсінкі.

В процесі співпраці художники «Межі зусиль...» (в статусі об'єднання) взяли участь у декількох значних виставках, заявивши про себе та задекларувавши засади власної творчості: 1987 — «Київ — Таллінн» (Київ, Україна), «Совіарт», Перша Радянсько-американська виставка сучасного мистецтва (Київ, Україна); 1988 — «Ейдос», Палац Молоді (Москва, Росія), «Діалог через віки», Політехнічний інститут (Київ, Україна), «Кордони національного постеклектизму», Виставковий зал на Каширці (Москва, Росія), «Молоді митці СРСР», Манеж, Центральний виставковий зал (Москва), «Київ — Каунас» (Київ). Згодом це були: «End of the Century» (1991), «Wanderlieder» (Stedelijk Museum, Амстердам, 1991–1992), «Young Artists from Kyiv» (Гельсінкі, 1990).

Як зазначає доктор філософських наук О. Петрова, в Москві упродовж 1987–1990 років мистецтво України вперше репрезентували не соцреалісти: «Київ ще у 70-х роках мав феномен

трансавангардного колажування в творчості С. Параджанова, але О. Тістол та К. Реунов ці принципи перевірнули самостійно. Іронічно, без ностальгії та наївності вони формували український варіант деконструкції поняття, введеного в естетику ХХ століття Гадеггером та Дерріда» [9, с. 267]. Внаслідок цих проектів кінця 1980-х, згідно з думкою О. Петрової, московські мистецтвознавці, що вважали Київ «глибокою провінцією», 1987 року заговорили про «молодіжний "Київський ренесанс"» [9, с. 265].

Об'єднані ідеєю «боротьби за красу стереотипу», митці групи загострили художню дискусію на стилістичних моделях українського бароко XVII–XVIII століть як на переламній і, власне, вирішальній добі історії України, де особливо красномовним є радянський досвід і те «національне підсвідоме», що визначає стрижень світосприйняття й естетичних пріоритетів. Двозначність цих стереотипів подала як драма культури, як її традиційні риси.

Художники працювали з елементами, запозиченими з українського бароко. Декларуючи національне коріння, вони, застосовуючи пастиш, додавали в композиції зображення з етикеток цигарок, горілки або розміщували персонажів за композиційною схемою якоїсь хрестоматійної в історії мистецтв картини. Вони «...використовували національні (або регіональні) символи-стереотипи в гротескному контексті» [3, с. 27]. Проекти були спрямовані на створення власних стереотипів, якими могло б користуватися суспільство — наприклад, проект створення акціонерного товариства під орудою і проводом його засновника К. Реунова: «Мистецтво кінця сторіччя: у пошуках щасливого кінця».

Пізніше, у 1990-і Олег Тістол разом з Миколою Маценком (н. 1960) стали авторами масштабних художніх проектів, об'єднаних загальною ідеєю серії «Нацпром». Традиційні «любов до краси» і постійне звернення «назад до історії» доходять зіткнення в їхніх картинах, фотографіях та інсталяціях із новими «ринковими» цінностями, де балансування між «національною

автентичністю», що ревно оберігається, і «європейським вибором» перетворюється на складну стратегічну гру візуальних сил. Прозорість ідеології поступається місцем абсолютно реальній «продукції», чий якості і повинні позначити «український бренд». Отже, ідеологія або обмін, безмежжя міфу або конкретність «маркованого простору»?

Завершальний етап співпраці художників у «Межі зусиль...» Після розпаду творчого об'єднання на початку 1990-х своєрідні інтерпретації історії у викривленому вигляді, точніше кажучи, експерименти з історичними інсинуаціями живописних картин О. Тістола та М. Маценка продовжували позначатися, й власне діяти, у спільно створеній митцями програмі «Нацпром».

Характерно, що саму діяльність арт-гурту «Межа зусиль національного постеклектизму» можна вважати одним із проектів, паралельно з яким художники впроваджували й інші. Можливо також припустити, що на українському терені це був чи не перший досвід усвідомлення «рухомої» діяльності як «статичного» проекту.

Так, для К. Реунова це був радикальний акціонізм у «Галереї на Трьохпрудному», для О. Тістола — наприклад, виставка інсталяцій у співавторстві з К. Реуновим у Центральному будинку художника (Москва) під назвою «Акт художнього опору» (1991, куратор О. Свіблова).

У Києві художники ніколи не презентували цю просторово-інсталяційну іпостась «Межі зусиль...». Їхній живопис за технічним інструментарієм майже не відрізняється від творів художників «Нової хвилі», що значно зближує ці напрями.

З іншого боку, як зазначає К. Акінша, «...за всієї їхньої формальної близькості до "української хвилі" існує принципова ідеологічна різниця: "трансцендентальному космополітизму" постмодерністів "національні постеклектисти" протиставили не тільки актуалізований гротеск, а й свою "українськість", заявивши про неї» [3].

Подібної позиції дотримується й мистецтвознавець О. Соловйов, зазначаючи, що діяльність цього руху знаходилася дещо відокремлено



Марина Скугарева. «Портрет Олега Тістола»,
140 × 80 см, 1990



Яна Бистрова. «Богиня проходу на ЮБК»,
120 × 220 см, 1987 (із колекції Abramovych Foundation)

у загальній картині молодіжного українського мистецтва кінця 1980-х — початку 1990-х. Відрізняючись від «космополітичного міфологізму» більшості київських та одеських трансавангардистів, ця група, за спостереженням О. Соловйова, більше тяжіла до «національного міфу» [16, с. 38].

За О. Свібловою, «Межа зусиль...» декларує своє національне коріння шляхом звернення до колориту українських парсун, до специфічної української літератури, підвищеної метафоричності. Проте, на думку авторки, — іронізуючи, «граючи» з національними стереотипами, художники профанують націоналістичний тип свідомості як такий. Зокрема, вона зазначає: «Якщо йде гра з історією, то вона заплутана й профанована, а водночас однак чесноти високого предмету збережено. І ось тут ми потрапляємо в пастку. Адже при повній абсурдності складових елементів структура виглядає надзвичайно переконливо» [11, с. 38]. Цілоком у річищі постмодерністської рефлексії художники, на протигагу модерністському запереченню пересічності, заявляли про «красу стереотипу». З одного боку, вони «прагнули відтворити красу стереотипу, адже стереотип є невід'ємною частиною культури, одним з механізмів її стабілізації» [9, с. 50]. З іншого, зазначає О. Свіблова, «...вже в душі трансавангардних пошуків “художня профанація” “Межі зусиль”

базується на позитивній вітальності, навіть тоді, коли художня креація має в собі присмак розпаду» [11, с. 39]. Цю саму особливість відзначив К. Акінша, підкреслюючи, що тема національних стереотипів вирішувалась у творчості художників «Межі зусиль...» у властивому для постмодернізму іронічному ключі [3].

Доктор мистецтвознавства О. Якимович, окреслюючи характерну специфіку мистецтва «останніх років життя Імперії», відзначає, що майстри різних груп і художніх об'єднань на зламі 1980–1990-х займалися схожими проблемами: «...зображали мертве життя, непорушний рух, всесильне безсилля, порожній достаток та інші феномени» (цит. за: [8]). На думку дослідника, це було характерно і для московських концептуалістів, і для українських живописців тих років. Зокрема, О. Тістол, К. Реунов та інші, за О. Якимовичем, «...полюбили перебільшувати масштаби, динаміку, перспективні ефекти» (цит. за: [8]). Втім, навряд чи насправді «...перебільшені масштаби, динаміка, перспективні ефекти» можуть бути поставлені у «провину» художникам: цими засобами, що, можливо, не були очевидними тодішній арт-критиці навіть найвищого рангу, українські митці прагнули довести якщо не до абсурду, то до свідомості пересічного глядача проблему необхідності виходу зі стереотипів, завдання



Олександр Харченко. «Мазепа»,
55 × 55 см, 1989



Вінні Реунов. Без назви, олія на полотні,
90 × 120 см, 1989 (із колекції Abramovych Foundation)

позбутися типових форм мислення й дійсно ставати більш вільними у своїх естетичних вимогах.

На думку О. Соловйова, особливий аспект творчості митців арт-гурту «Межі зусиль...» це національний історичний міф, що вони його інтерпретували з поставангардних позицій. «Звертаючись до українського бароко, до колориту парсун, як, утім, і до радянських знаків і символів, “Межа зусиль” у таких полотнах як “Возз’єднання”, “Вправа з булавами”, “Богдан Хмельницький” О. Тістола, “Переможця не судять” К. Реунова при позірній навмисності декларування національних витоків насправді веде з ними ускладнену, запутану гру, зберігаючи водночас чесноти профанованого джерела», — зазначає дослідник, погоджуючись у своєму баченні зі О. Свібловою [16, с. 15].

Саме наприкінці 1980-х О. Тістол створив декілька програмних полотен із «Проекту українських грошей», що засновувалися на принципах, зазначених у маніфесті «Межі зусиль...» («Возз’єднання», «Вправа з булавами», «Зиновій Богдан Хмельницький»). Звернення до цієї теми також отримало теоретичне обґрунтування в більш пізньому маніфесті 1995 року, створеному спільно з М. Маценком (у рамках програми «Нацпром»): «Одним із головних стереотипів національної культури є дизайн бонів, тобто грошових

знаків. Незалежно від художньої цінності та технічної якості, гроші — це найбільш поширений твір мистецтва», — йдеться в маніфесті. Майже всі поворотні моменти історії України, на думку художників, пов’язані з актом возз’єднання: «Переяславська Рада, Полтавська битва, 17 вересня 1939»р. Тому тема Возз’єднання є домінуючою у нашому проекті українських грошей, робота над яким триває з 1984 року» (з інтерв’ю автора з О. Тістолом. — *І. А.*).

В одному з інтерв’ю, ведучи розмову про власну ранню творчість у складі «Межі зусиль національного постеклектизму», О. Тістол у такий спосіб характеризує той мистецький сплеск, що відбувся на зламі епох серед творчої молоді: «...нас можна порівняти зі стисненою пружиною, яка раптом випросталася... Інша річ — наскільки суспільство було готове сприймати таких художників. Та виявилось, що суспільство готове. На перші виставки стояли величезні черги. Ті роки були цікавими» (з інтерв’ю автора з О. Тістолом. — *І. А.*). Автор проводить певні паралелі між ситуацією 1980-х і сучасними обставинами. На його думку, незважаючи на відсутність зовнішнього тиску та цензури, ситуація постійної культурної боротьби існує й нині, лише набувши іншого характеру: «Теперішня боротьба — це битва за те,

яку культуру ми лишаємо своїм дітям. І ставка в цій боротьбі — моральність і розуміння завдань культури» [8, с. 12]. Своє захоплення історичною й національною проблематикою, відзначене усіма дослідниками творчості О. Тістолом, художник пояснює наступним чином: «Починаючи з 80-х років, я працював з історичними стереотипами. Рано чи пізно будь-яка людина починає усвідомлювати свою неповторність і автентичність. Без цього українському художнику складно відбутися. Ми не космополіти, ми надто прив'язані до своєї території» [8, с. 13]. Саме керуючись цим світовідчуттям, група молодих художників «Нової хвилі» створила програму під назвою «Межа зусиль національного постеклектизму», поставивши за мету «створити нове українське сучасне мистецтво» (з інтерв'ю автора з О. Тістолом. — *І. А.*), позбавлене внутрішньої еклетики.

Висновки. Отже, О. Тістол разом із К. Реуновим був одним з головних ідейних натхненників і найактивніших учасників арт-гурту «Межа зусиль національного постеклектизму». Проіснувавши всього декілька років, це об'єднання зуміло заявити про себе як про окреме явище в контексті «Нової хвилі» та загалом українського мистецтва кінця 1980-х — початку 1990-х.

Важливим для художників «Межі зусиль...» було концептуальне, ідейне наповнення творчості, її принципова маніфестарність. Митці мали власну творчу концепцію, художню стратегію, що вони її дотримувалися в своїх роботах і що виокремлює їхню творчість цього часу поміж іншими представниками «Нової хвилі».

Діяльність арт-гурту «Межа зусиль...» можна схарактеризувати як художнє й історико-культурне дослідження різних форм (зокрема, фольклорних) національної свідомості, культури, мистецтва, тенденцій їхнього складання, мотивів властивих їм стереотипів і культурних кодів.

З одного боку, творчість митців «Межі зусиль...» 1987-го — початку 1990-х була вочевидь певним відгалуженням мистецтва «Нової хвилі», вписуючись у це явище за низкою ознак, як-от віталізм, живописна експресивність, схильність до гри та міфологізації. З іншого боку, вона посіла окрему нішу у вказаних процесах, попри все відзначившись спрямованістю на національну проблематику, актуалізацією питання національної ідентичності та здійснивши своєрідне художньо-культурологічне дослідження у цій царині засобами не мистецтвознавства, а самого візуального мистецтва.

Література

1. Абрамович І. Творчість Олега Тістола в контексті сучасного українського мистецтва // Сучасне мистецтво: наук. зб. / ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс, 2016. С. 7–16.
2. Авраменко О. Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950-х — 2005-го років // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття: В 2 кн. Київ: Інтертехнологія, 2006. Кн. 2. С. 193–239.
3. Акинша К. Поэтика суржика, или Котлета по-киевски // Декоративное искусство. 1989. № 3. С. 24–27.
4. Вишеславський Г. А. «Нова хвиля» у візуальному мистецтві України кінця 1980-х — початку 1990-х (соціокультурний аспект): Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / ІПСМ НАМ України. Київ, 2014. 18 с.
5. Гришина О. Олег Тістол: «Я себя чувствую в ссылке на севере — погода связана со смыслом моей жизни». URL: <https://www.gismeteo.ua/tistol.html> (ссылка недоступна).
6. Кравченко А. Олег Тістол: біографія в цитатах // Антиквар. Киев, 2012. № 12 (69). С. 138–143.
7. Мартинюк О. Олег Тістол і проблема кубізму // Art Ukraine. 2013. № 3/5 (34/36). С. 16–21.
8. Олег Тістол. М 1 : 2. Каталог виставки / Куратор М. Маценко / Dumchuk Gallery. Київ: б. в, 2013. 76 с.
9. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ століття — початку ХХІ століття: Збірка статей. Київ: Вид. дім «КМ Академія», 2004. 400 с.: іл.
10. Петрова О. Третє око: Мистецькі студії: Монографічна збірка статей / ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс, 2015. 480 с.: іл.
11. Свиблова О. В поісках щасливого кінца // Родник. Москва, 1990. № 5 (41). С. 38–44.
12. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століття. Київ: ВХ[студіо], 2008. 188 с.
13. Склярєнко Г. Произведения Олега Тистоло: мифы и иллюзии национального пространства // Воля к безмерному: Опыт постижения метафизического / авт. идеи и куратор А. Клименко. Киев: Оранта, 2008. С. 70–72.
14. Склярєнко Г. Сучасне мистецтво України: Портрети художників. Вид. 2-е, доп. Київ: ArtHuss, 2016. 376 с.: іл.
15. Смирна А. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві. Київ: Фенікс, 2017. 480 с.: іл.
16. Соловійов О. Турбулентні шлюзи: Зб. Статей / ІПСМ АМУ. Київ: Інтертехнологія, 2006. 192 с.: іл.
17. Филък Е. Олег Тістол: «Если ты способен себя адекватно оценивать, у тебя есть шанс быть интересным миру» // Art Ukraine. 2013. 26 марта. URL: <http://artukraine.com.ua/a/oleg-tistol-esli-ty-sposoben-sebya-adekvatno-ocenivat-u-tebya-est-shans-byt-interesnym-miru> (дата обращения: 07.09.2019).
18. Эстеркина И. Олег Тістол: «У художника рабочий орган — голова» // Art Ukraine. 2013. 17 сент. URL: <http://artukraine.com.ua/a/oleg-tistol-u-hudozhnika-rabochiy-organ-golova> (дата обращения: 07.09.2019).
19. Яковленко К. «Вольова грань»: Мистецтво, що послуговується суржи́ком // Коридор. 2017. 11 жовтня. URL: <http://www.kory-dor.in.ua/ua/stories/mistetstvo-jake-poslugovuyetsya-surzhiikom.html> (дата звернення 07.09.2019).
20. Abramovych I. Olexander Gnilitzky on the New Wave: Artist in the late 1980s through early 1990s // Сучасне мистецтво: Наук. зб. / ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс, 2018. С. 17–34.

References

1. Abramovy`ch I. Tvorchist` Olega Tistola v konteksti suchasnogo ukrayins`kogo my`stecztva // Suchasne my`stecztvo: nauk. zb. / IPSM NAM Ukrayiny`. Ky`yiv: Feniks, 2016. S. 7–16.
2. Avramenko O. Zminy` parady`gmy` funkcionuvannya obrazotvorchogo my`stecztva v Ukrayini 1950-x — 2005-go rokiv // Nary`sy` z istoriyi obrazotvorchogo my`stecztva Ukrayiny` XX stolittya: V 2 kn. Ky`yiv: Intertehnologiya, 2006. Kn. 2. S. 193–239.
3. Akinsha K. Poetika surzhika, ili Kotleta po-kievski // Dekorativnoe iskusstvo. 1989. # 3. S. 24–27.
4. Vy`sheslavs`ky` G. A. «Nova xv`y`lya» u vizual`nomu my`stecztvi Ukrayiny` kincy 1980-x — pochatku 1990-x (sociokul`turny`j aspekt): Avtoref. dy`s. ... kand. my`stecztvoznav.: 26.00.01 / IPSM NAM Ukrayiny`. Ky`yiv, 2014. 18 s.
5. Grishina O. Oleg Tistol: «Ya sebya chuvstvuyu v ssylke na severe — pogoda svyazana so smyslom moey zhizni». URL: <https://www.gismeteo.ua/tistol.html> (link not available).
6. Kravchenko A. Oleg Tistol: biografiya v tsitatah // Antikvar. Kiev, 2012. # 12 (69). S. 138–143.
7. Marty`nyuk O. Oleg Tistol i problema kubizmu // Art Ukraine. 2013. # 3/5 (34/36). S. 16–21.
8. Oleg Tistol. M 1 : 2. Katalog vy`stavky` / Kurator M. Macenko / Dymchuk Gallery. Ky`yiv: b. v, 2013. 76 s.
9. Petrova O. My`stecztvoznavchi refleksiyi: Istoriya, teoriya ta kry`ty`ka obrazotvorchogo my`stecztva 70-x rokiv XX stolittya — pochatku XXI stolittya: Zbirka statej. Ky`yiv: Vy`d. dim «KM Akademiya», 2004. 400 s.: il.
10. Petrova O. Tretye oko: My`stecz`ki studiyi: Monografichna zbirka statej / IPSM NAM Ukrayiny`. Ky`yiv: Feniks, 2015. 480 s.: il.
11. Sviblova O. V poiskah schastlivogo kontsa // Rodnik. Moskva, 1990. # 5 (41). S. 38–44.
12. Sy`dorenko V. Vizual`ne my`stecztvo vid avangardny`x zrushen` do novitnix spryamuvan`: Rozvy`tok vizual`nogo my`stecztva Ukrayiny` XX–XXI stolittya. Ky`yiv: VX[studio], 2008. 188 s.
13. Sklyarenko G. Proizvedeniya Olega Tistola: mify i illyuzii natsionalnogo prostranstva // Volya k bezmernomu: Opyit postizheniya metafizicheskogo / avt. idei i kurator A. Klimenko. Kiev: Oranta, 2008. S. 70–72.
14. Sklyarenko G. Suchasne my`stecztvo Ukrayiny`: Portrety` xudozhny`kiv. Vy`d. 2-e, dop. Ky`yiv: ArtHuss, 2016. 376 s.: il.
15. Smy`rna L. Stolittya nonkonformizmu v ukrayins`komu vizual`nomu my`stecztvi. Ky`yiv: Feniks, 2017. 480 s.: il.
16. Solovjov O. Turbulentni shlyuzy`: Zb. Statej / IPSM AMU. Ky`yiv: Intertehnologiya, 2006. 192 s.: il.
17. Filyuk E. Oleg Tistol: «Esli tyi sposoben sebya adekvatno otsenivat, u tebya est shans byit interesnym miru» // Art Ukraine. 2013. 26 marta. URL: <http://artukraine.com.ua/a/oleg-tistol-esli-ty-sposoben-sebya-adekvatno-ocenivat-u-tebya-est-shans-byt-interesnym-miru> (last accessed: 07.09.2019).
18. Esterkina I. Oleg Tistol: «U hudozhnika rabochiy organ — golova» // Art Ukraine. 2013. 17 sent. URL: <http://artukraine.com.ua/a/oleg-tistol-u-hudozhnika-rabochiy-organ-golova> (last accessed: 07.09.2019).
19. Yakovlenko K. «Vol`ova gran`: My`stecztvo, shho poslugovuyet`sya surzhy`kom // Kory`dor. 2017. 11 zhovtnya. URL: <http://www.kory-dor.in.ua/ua/stories/mistetstvo-jake-poslugovuyetsya-surzhikom.html> (last accessed: 07.09.2019).
20. Abramovych I. Olexander Gnilytsky on the New Wave: Artist in the late 1980s through early 1990s // Suchasne mystecztvo: nauk. zb. / IPSM NAM Ukrayiny. Kyiv: Feniks, 2018. S. 17–34.

Абрамович И. В. «Волевая грань национального постэклектизма»: украинское арт-объединение последней четверти XX века в культуре эпохи

Аннотация. Проанализирована программа деятельности киевского арт-объединения «Волевая грань национального постэклектизма» (1987-й — начало 1990-х) в контексте истории украинского искусства переходного времени: от перестройки до первых лет независимости. Показано, что в то время не так искусствоведы, как художники-практики прокладывали новые интеллектуальные линии обобщения и осмысления общественных событий, сами создатели становились у руля художественного толкования действительности, ее преобразования и объяснения для себя и зрителя тех явлений, которые осуществляются «здесь и теперь». Обнаружено, что важным для художников «Волевой грани...» было концептуальное, идейное наполнение творчества, его принципиальная манифестность: О. Тистол, К. Реунов, Н. Маценко, Я. Быстрова и М. Скугарева имели собственную творческую концепцию, придерживались ее в своих работах, что выделяет их творчество этого времени среди иных представителей «Новой волны». Выяснено, что, с одной стороны, творчество художников «Волевой грани...» было ответвлением «Новой волны», вписываясь в это явление по ряду признаков (витализм, живописная экспрессивность, склонность к игре и мифологизации); с другой стороны, «Волевая грань...» заняла отдельную нишу в указанном художественном процессе, характеризуется направленностью на национальную проблематику, актуализацию вопроса национальной идентичности и осуществила своеобразное художественно-культурологическое исследование в этой области средствами не искусствоведения, а самого визуального искусства.

Ключевые слова: арт-объединение «Волевая грань национального постэклектизма», творчество Олега Тистола, творчество Константина Реунова, украинское искусство 1980–1990-х, сквот.

Abramovich I. V. «The Strong-Willed Face of National Post-eclecticism»: Ukrainian Art-Association of the last quarter of the XX century in the Culture of the Era

Abstract. The program of activity of the Kiev art association *The Strong-Willed Face of National Post-eclecticism* (1987 — early 1990s) was analyzed in the context of the history of Ukrainian Art of transition from the time of Perestroika to the first years of Independence. It is shown that at that time art historians were not as popular as practical artists were plotting new intellectual lines of generalization and reflection on social events, the creators themselves became at the helm of artistic interpretation of reality, its transformation and explanation for themselves and the audience of those phenomena. It was found that the important for artists of the *The Strong-Willed Face...* was the conceptual, ideological content of creativity, its principal manifestation: O. Tistol, K. Reunov, N. Matsenko, Ya. Bystrova and M. Skugareva had their own creative concept, adhered to it in their works that distinguishes their work of this time among other representatives of the *New Wave*. It was found that, on the one hand, the creativity of the artists *The Strong-Willed Face...* was an offshoot of the *New Wave*, fitting into this phenomenon for a number of signs (vitalism, pictorial expressiveness, propensity for play and mythologization); on the other hand, *The Strong-Willed Face...* occupied a separate niche in the above artistic process, is characterized by a focus on national issues, actualization of the issue of national identity and carried out a kind of artistic and cultural research in this area by means of not art history, but visual art itself.

Keywords: Art-Association *The Strong-Willed Face of National Post-eclecticism*, the art-work of Oleg Tistol, the art-work of Konstantin Reunov, the Ukrainian Art of 1980–1990's, squat.