

# Необарокові тенденції в українському мистецтві кінця 1980-х — 2000-х років: актуальність національного досвіду

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО

Кандидат мистецтвознавства, ІПСМ НАМ України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, старший науковий співробітник  
[orcid.org/0000-0001-5878-6147](https://orcid.org/0000-0001-5878-6147)

**Анотація.** В статті аналізуються особливості інтерпретації барокових традицій в мистецтві кінця 1980-х — 2000-х років. У творах художників бароко постало не лише як одна з головних традицій українського мистецтва, а й наскрізна проблема національної культури, що потребує дискусій та аналізу. Досліджуючи в образний спосіб протиріччя національного досвіду, нові художники привертати увагу до питань національної історії, протиріч суспільно-політичного поступу та культурного розвитку країни.

*Ключові слова:* бароко як модель культури, мистецтво, традиції, аналіз та критика художнього досвіду.

**Постановка проблеми.** Новий період в культурі України, що розпочався з років перебудови, започаткував складний процес ревізії національного художнього досвіду, переоцінки традицій, які його уособлювали. Звернення до «лінії бароко» — однієї з засадничих та наскрізних в українській культурі — виразно позначилося на нових художніх творах, актуалізувало інтерес до національного минулого, аналізу його змістів та значень для сучасності.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Дослідження епохи бароко, як відомо, складає окремий напрямок в українському мистецтвознавстві. Нові ґрунтовні публікації, що розглядають дану тему в контексті сучасної світової гуманітаристики, з'явилися в роки незалежності [16, 26, 10, 27]. Однак проблематика необароко в сучасному українському мистецтві ще чекає на своє висвітлення. Важливим матеріалом для її дослідження став, зокрема, виставковий проект «Міф “Українське бароко”» 2012 року в НХМУ [12], художньо-мистецька акція «Від бароко до бароко» 1996 року [6], а також авторські тексти ху-

дожників [1], окремі критичні статі у періодиці та інтерв'ю з митцями [21, 20].

**Формулювання мети.** Завдання статті — проаналізувати особливості інтерпретації барокової традиції в українському мистецтві кінця 1980–2000 років.

**Виклад основного матеріалу.** Серед проблематики нової епохи в поступі українського мистецтва, що розпочалася з років перебудови, значне місце належить ревізії та аналізу національного художнього досвіду, пошуку в ньому актуальних змістів та спрямувань. Адже й саме сучасне мистецтво постає як царина ідейно-естетичних дискусій, критики культури, переосмислення традиційних моделей художнього висловлювання.

В цьому плані історичний злам — кінець радянської доби та утвердження української незалежності — «підняв на поверхню» суспільно-культурного життя «притрумлені» за радянської влади протиріччя національного поступу, що й досі відзначаються в країні соціальним напруженням, політичними та регіональними конфліктами. З цього часу аналіз вимірів українського культурного простору набуває нового змісту, загострює увагу

на особливостях національного та регіонального контексту. Невипадково один з головних ідеологів постмодерну Боніто Оліва, чій теорії наприкінці 1980-х — початку 1990-х років широко обговорювалися серед українських художників, зауважував, що для митців з колишнього СРСР чи не найважливішим завданням є «визначення своїх стосунків зі спадщиною, що стоїть у них за спиною <...> не стільки спроектувати своє майбутнє, скільки спроектувати своє минуле» [2, с. 24]. Тим більше, що в Україні до загальної пострадянської проблематики з її необхідністю надолужити довготривалу відокремленість від світових художніх процесів, повернути імена та твори, викреслені радянською системою з культурного простору, додавалися й наслідки колоніальної залежності, що призвели до відсутності критичного погляду на історичний досвід, неструктурованості традицій. Адже століття бездержавності, розірваність українських земель та їхнього існування в межах інших культур ускладнювало, а то й унеможлилювало національний поступ, заважало критичному осмисленню реальності, породжуючи у суспільній свідомості міфологічне сприйняття спадщини, яка і в умовах імперій кінця XIX — початку XX століття і особливо в СРСР піддавалася постійній політичній селекції. А тому однією з наскрізних проблем української культури протягом XX століття (це завдання є актуальним і сьогодні) на різних етапах її розвитку залишалося самоусвідомлення та самовизначення на основі історичного досвіду та новітніх викликів часу.

Між тим сучасний мистецький поступ неможливий без постійної переоцінки світоглядних та естетичних цінностей. Висунута британськими культурологами у 1980-ті роки концепція «винайдення традицій», що була широко залучена до гуманітарних досліджень, запропонувала новий погляд на традиції: не лише як природний «комплекс уявлень, обрядів та звичаїв практичної та суспільної діяльності, що передаються з покоління до покоління та виступають одним з регуляторів соціальних відносин», а й як цілком усвідомлене «використання старого матеріалу» для нових цілей.

Досвід XX століття засвідчив, що саме звернення до минулого не раз поставало і продовжує поставати одним з дієвих засобів легітимізації ідеологічних та політичних конструкцій, основи тої чи іншої колективної єдності. Як зазначає Е. Гобсбаум: «... навіть революційні рухи підтримують свої нововведення зверненням до «минулого народу», а «історія, яка стала частиною корпусу знань або ідеологією нації, держави чи руху — це не те, що насправді збереглося в народній пам'яті, а те, що відібрали, записали, зобразили, популяризували й інституціоналізували ті, у чій обов'язки це входить. <...> Усе це спирається на вправи з соціальної інженерії, які часто свідомі й завжди новаторські хоча б тому, що історична новизна передбачає новаторство» [5, с. 27].

В цьому контексті звернення до бароко нового покоління митців було цілком закономірним, обумовлене як інтенціями постмодерну, де особливості бароко відкривалися як своєрідна кризова модель культури, співзвучна новітній проблематиці, так і тою засадничою роллю, яку відіграло бароко в українській історії.

Як відомо, як світовий художній стиль бароко було відкрито в епоху модернізму. Саме в кінці XIX століття в дослідженнях Я. Буркгарта, К. Гурлітта та перш за все Г. Вельфліна бароко постало важливим переламним явищем культури та мистецтва, котре започаткувало нові естетичні пріоритети, спрямування та методи. Саме бароко висунуло ті категорії та поняття, що визначили головні особливості художності новітнього часу: «концепт» — задум, «модель» як ментальна конструкція, сама категорія «нового», яка з XVII сторіччя стає найголовнішою у творчості, а разом з цим — неканонічність, емоційність, суб'єктивність, виразність, що прийшли на зміну ідеалізованій красі. З бароко поширюється вплив на мистецтво наукових досліджень, а також географічних відкриттів, що залучали до засвоєння інший, незвичний життєвий досвід. Разом з тим епоха бароко — це й час релігійних війн, політичних протистоянь, секуляризації культури, духовної кризи і пошуку нових контровер-



А. Савадов (разом з О. Харченком). *Невинне вторгнення*, 1996



А. Савадов. з серії «Донбас-Шоколад», 1997

сійних шляхів опанування дійсності, реакцією на які ставали іронія та трагічність світосприйняття. Висунуті бароко нові виміри простору і часу, нове усвідомлення людини в широкому Космосі, що постійно змінюється, породили особливу «посткатастрофічність» світогляду, той екзистенційний драматизм, який виявився співзвучним новітньому світосприйняттю, підкріплений тепер вже сучасними соціальними, політичними, техногенними катаклізмами. Не випадково бароко розглядається сьогодні як особливий тип культури, що актуалізується у кризові, переламні періоди та заново відтворюється у медійну епоху, де її новітній — віртуальний — вимір виявляється подібним до тих захоплень безмежністю простору та відчуттям хисткості засад світоустрою, які надихали бароко. Бароківі злети та протиріччя, іронія і драматизм, тяжіння до театралізації та декоративності міцно вплітаються у сучасне «суспільство спектаклю» (Пі Дебор), «театрократію» (Ж. Балансьє) з їхніми піар-технологіями та маніпуляціями суспільною свідомістю. З епохи бароко проблематизуються стосунки мистецтва (і художника) з суспільством — владою, релігійними інституціями, мораллю, звичаями та смаками людей. Мистецтво все більше «підриває основи» усталеного, загальноприйнятого, але поступово саме авторська суб'єктивність та оригінальність утворюють нову потужну тенденцію, що стає «нормою» ХХ століття.

Зв'язок бароко з модернізмом помітив ще Г. Вельфлін [3, с. 87]. Пізніше про це писали А. Фосі-

йон, Р. Якобсон, В. Шкловський, Ю. Лотман... У середині ХХ сторіччя Е. д'Орс висунув ідею «вічного бароко», що виражає «нескінченність простору, динамізм, стан внутрішнього надраму», де бароко — не лише мистецька, а перш за все філософська категорія, певна світоглядна модель, яка проявляється на різних етапах культури для розуміння незрозумілого [11]. Аналізуючи бароківу культуру, М. Конрад підкреслював її програмну перехідність: «Ми живемо зараз також в епоху великих антиномій та їхніх зіткнень, — писав він. — І знаємо, що наш час — це також епоха великої гостроти. Тому ми зараз навіть ясніше зрозуміємо бароко, ніж раніше» [13, с. 265–267].

Нового змісту набуває тема бароко у постмодерні, окресливши потужну необароківу течію, в якій традиційні виміри історичного стилю отримали нову версію. Новітнє мистецтво започаткувало інше — аналітичне та критичне сприйняття культурної спадщини та «специфічне ставлення художників до культурних та мистецьких традицій» [23, с. 79–80], де новий твір «...провокаційно заперечуючи все дотеперішнє мистецтво, все одно передбачає горизонт традиції як заперечувану інстанцію розуміння і... у цьому нововідкритому горизонті по-новому приводить у відповідність до сучасності разом і мистецтво минулого, навіть нерідко дозволяє побачити їх у досі не розпізаному значенні» [33, с. 285]. Звернення до «ефемерності бароко» (Ж. Ліповецькі), до його надмірної естетичності (М. Меффесолі), різноманіття та палімпсесту (К. Блюсі-Глюксман), через його



А. Савадов. Колективне червоне (частина 1), 1999

«нечистоту» (Гі Скарлетто) постало у постмодерні як одна з можливостей культури, що не відштовхувала інших, побудованих на суто раціональній основі, але така, що несла у собі об'ємний, багатовимірний погляд на світ. Особливого змісту набуває в цьому контексті й чи не головна категорія постмодерну — «симулякр» Ж. Бодрійяра, «копія, що не має відповідника», та розуміння самої магії мистецтва — «здатності зображувати та стверджувати неіснуюче» (А. Бадью). Свої риси до «бароко нашого часу» додали і нові технології, які не тільки перетворили віртуальність на наочну прикмету культури у найширшому її розумінні, а знову, тепер вже в умовах глобалізованого медійного світу, зафіксували відносність реального і вигаданого, справжнього і штучного, дійсного і ілюзорного.

В українській культурі тема бароко належить до найбільш важливих, засадничих і дискусійних. «Центральна епоха в духовній історії України» (Д. Чижевський), бароко прокреслило широ-



А. Савадов. Колективне червоне (частина 2), 1999

ку традицію та зберегло свою актуальність, своєрідно відзиваючись у творах ХХ та й, як стає очевидним, ХХІ століть. Значною мірою саме бароко визначило чи не головні архетипи української культури, вплинуло на світогляд, естетичні пріоритети, започаткувало образи та міфологеми, що стали для неї визначальними. Як наголошував С. Кримський, бароко в Україні «історично пов'язане з духовним становленням української нації, отож, у певному сенсі виконує етнокреативні функції, тобто є присутнім складником процесу переробки українцями світового досвіду на власній етнічній основі...» [14, с. 23]. Однак і тут його досвід є далеко неоднозначним. Епоха бароко в Україні — це час не лише піднесення національно-визвольного руху, а й релігійних війн, боротьби за незалежність та її втрата, «козацького лицарства» і доби Руїни, трагедії громадянських протистоянь, вибору свого шляху «між Сходом і Заходом» і нового поділення українських земель між сусідніми державами. І хоча саме на злеті барокової епо-



О. Тістол. «Іх», 1988



О. Тістол. «Возз'єднання», 1988

хи Україна втратила свою незалежність, а пізніше через запровадження кріпацтва на підросійських землях, по суті, повернулася до феодалізму, його цінності збереглися в її культурі надовго, породжуючи стійкі національні міфи. Саме бароко стало в Україні довготривалим уособленням національної мрії, підживляючи візії реформаторів новітнього часу.

Варто навести хоча б слова одного з авторів «українського стилю» межі ХІХ–ХХ століть архітектора О. Дяченка, який писав: «Якби бароко не було — українці його б витворили... Бароко — це українська стихія, яка наскрізь просякла не лише образотворче мистецтво, архітектуру, меблі, орнамент, одягу, різьбярство, а навіть і пісню, музику, літературу. Бароко — яскравий виразник українського національного обличчя, бароко й українська вдача — синоніми» [31, с. 315]. А дослідник бароко Г. Павлуцький підкреслював: «На Україні створили своє бароко, взяли із Заходу всі складники його форми, але переробили їх на свій лад;

виникло щось нове, таке, що його не подібати на Заході, щось, безумовно, своєрідне, а нерідко й прекрасне» [31, с. 279].

Барокова традиція, як і саме бароко в Україні, — своєрідні, часто несхожі на європейські. Їхні змісти та роль в культурі тісно переплітаються з історичними колізіями, де вибір, а потім втрата європейського вектора розвитку стане однією з головних проблем вітчизняної культури. Залучене до українського простору як «течія модерна» (Д. Чижевський) після більш тривалого, ніж у Європі, середньовіччя, бароко стало тут шляхом певного «наздоганяння» свого часу, з іншого ж боку — виразником національної своєрідності.

З бароко вимальовується особлива «сконцентрована» модель вітчизняного художнього розвитку, коли на «одному повороті історії» в мистецтві одночасно присутні не лише різні напрямки, а й різні його етапи, примушуючи культуру одночасно вирішувати різностадіальні питання. Особливо помітним це стане у ХХ та ХХІ століттях.



О. Тістол. «Полтавська битва» №4, 1997–2010

З епохи бароко загострюється в Україні її регіональність, що пройде крізь подальші століття і стане однією з напружених проблем пострадянського суспільства. Бароко в Україні проявлялося у кількох версіях — східно- та центральноукраїнській, православній, «козацькій»; західній, що поширювалась на українські землі разом з католицизмом; а поряд з цим — імперсько-російській, що підживлювала архітектурні шедеври Растреллі, живопис та літературу. Про «мікст» в українському бароко різних складових — давньоруської, польської, германської, італійської та ін. — писав на початку ХХ століття його дослідник Г. Лукомський [15]. Складна багатоскладова генеза українського мистецтва буде проявляти себе й надалі в різних історичних контекстах.

З бароко починається в Україні ідеологічна міфологізація історії. Реконструкція давньоруських церков у новому — бароковому — дусі утверджуватиме в культурі нові відліки історичного поступу та естетичні пріоритети. Пізніше релігійний філософ та дослідник давньоруського середньовіччя Г. Федотов дорікатиме: «Милуючись широкими викрутасами київського бароко, як не подосадувати, коли воно обліпило, ніби шаром жиру, стрункі, скромні стіни князівських храмів? Хоч які дорогі спогади про національне пробудження України-Ма-

лоросії, вони зникають перед пам'яттю про єдину, велику добу київської слави. У цій славі все зникає» [28, с. 216]. Так українське бароко опиняється в колі культурно-політичної проблематики, а ставлення до нього так чи інакше буде пов'язуватися з національними пріоритетами. З бароко в українській культурі утверджуються образи, що стануть символами національного характеру та ідеї національного духу: Запорізька січ, козацька вольниця. Воно дало поштовх вітчизняному міфу про втрачену Україну, заспані кургани колишньої слави, над якими сумуватимуть у подальші століття, як над нездійсненою долею. З цього приводу у 1918 році М. Грушевський писав: «... єсть в сім народним романтизмі небезпечні елементи, котрих належить вистерігатись, як матерії надто придатної для розплоду всякої реакційної бактерії... <...>... реакційні козакофільські формати ще можуть під якою-небудь іншою фірмою виплисти й стати на дорозі нашого політичного розвою з великою шкодою для нього!» [9, с. 13–14]. Між тим, як підкреслює сучасний дослідник, «зазнаючи мовних і культурних утисків, українська інтелігенція завжди жилася пам'яттю культури козацької доби», де «боротьба національно-демократичних та імперсько-тоталітарних структур у спільній свідомості впродовж ХІХ–ХХ століть ґрун-



К. Реунов. *Переможців не судять. Великому російському народу від великого українського народу*, 1989



К. Реунов. *На схилах Дніпра*, 1989

тується, зокрема, на засадах протистояння барокової і класицистичної свідомостей» [19, с. 104].

... «Відкриття» бароко в Україні, як і в Європі, відбулося на межі XIX–XX століть. Проте вітчизняний модернізм мав свої особливості, де чи не головним та визначальним його завданням на відміну від західноєвропейського були не лише демократизація культури, утвердження провідної цінності людської індивідуальності у всьому різноманітті її проявів, а перш за все — національне самовизначення, через яке Україна, тоді роздроблена та бездержавна, мала стати активним суб'єктом історико-культурного поступу. Закономірно, що в українській модерністичній парадигмі «винайдення традицій», а серед них — бароко, стало одним із засадничих елементів національного простору.

Звернення до бароко прокреслює історію українського мистецтва новітньої доби, відгукуючись в його творах на рівні сюжетів та тем, історичних стилізацій та суб'єктивних авторських версій. Ідея проаналізувати барокову традицію в українському мистецтві — від XVII століття до сучасності — була здійснена в 2012 році у дослідницькому виставковому проекті «Міф “українське бароко”» в Національному художньому музеї в Києві (куратори Г. Скляренко, О. Баршинова), де, як підкреслювали його автори, бароко розкри-

валося не лише як потужна образно-стилістична тенденція, а й як світоглядно-естетична модель культури, що сконцентрувала у собі кризові аспекти її розвитку [12]. Виставка запропонувала новий погляд на історію вітчизняного мистецтва: не як послідовну зміну періодів та епох, що або заперечували або наслідували одна одну, а як на складний, повний контроверсій розвиток наскрізної, в даному випадку барокової, моделі, що на кожному етапі демонструє інші змісти та значення. Тим більше, що «привід бароко» не раз виступав в українському мистецтві разом з сучасним реактуалізацією минулого та встановлення його діалогу з сучасністю.

Слід зазначити, що попередня спроба оновити сприйняття бароко в українському мистецтві була запропонована в проекті «Від бароко до бароко» 1996 року (автор проекту Ю. Луцкевич, НХМУ). Він складався з конференції та виставки, де поряд з творами XVII–XVIII сторіччя були представлені картини Ю. Луцкевича, М. Стороженка та архітектурні розробки Д. Яблонського. Його головна ідея полягала в тому, аби розглянути «бароковість як надчасовий тип культурної свідомості, який не вмер разом з останніми майстрами давнього Бароко й продовжує впливати на творчі шукання сучасних митців» [6, с. 3].

Виставка «Міф “українське бароко”» розширила погляд на традицію, проблематизувала її змісти та спрямування, залучивши до єдиного простору твори різних епох. Прокресливши історичні періоди — від XVII сторіччя до сучасності, бароковість виступає в українському мистецтві певним образно-змістовим стрижнем, від якого тягнуться різноспрямовані струмені, що, здається, далеко відійшли один від одного, але насправді є тісно пов'язаними між собою. Так, зокрема, пишна орнаментика іконопису та парсуни XVII–XVIII століть відзивається в орнаментах Г. Собачко та П. Василенко; барокова театралізація та складна просторовість проглядає у скульптурах О. Архипенка; «легенди» української барокової доби пройдуть крізь творчість Т. Шевченка; надихатимуть митців початку XX століття — від Г. Нарбута та його школи, що й повернули образи та естетику XVII–XVIII століть у нову культуру, підживляючи ідеї національного відродження, до модерністів-новаторів О. Богомазова, В. Меллера, С. Рибак, А. Петрицького, О. Екстер, чиї авторські інтерпретації європейських напрямків «переплавилися під гарячим подихом українського бароко» (В. Маркаде); набудуть нового міфологічного змісту у вигаданих сюжетах соцреалістичних «історичних» картин М. Самокиша; пізніше житивитимуть барокові стилізації вже «неофіційного художника» пізнорадянської доби Ф. Гуменюка... У другій половині XX століття барокові візії надихали творчість Ю. Луцкевича, відкриваючи простір до тої свободи, яка протистояла ідеологічним канонам радянської естетики; наповнювала вітально-драматичний живопис А. Лимарева; їхні риси присутні у драматичних образах скульптур М. Грицюка, де класичність змісту поєднується з складною просторовістю загострених композицій; барокова стилістика стала основою графіки С. Якутовича... Проте значення бароко не обмежувалося мистецтвом та естетикою, часто наповнюючись суспільно-політичним змістом: у барокові стріи вдягав у 1918 році Г. Нарбут військо гетьмана Павла Скоропадського, його орнаменти та символіка прикрашали карбованці УНР. Невипадково за ра-

дянських часів українське бароко було затавроване як «прояв буржуазного націоналізму», багато його пам'яток зруйновані. Однак декларативно відкидаючи його цінності як неприйнятні, соціалістичний реалізм у свій спосіб використовував його засадничі риси: активний вплив на глядача, перебільшений пафос, театралізацію, штучну піднесеність. Прикладом можуть слугувати хоча б зроблені за бароковими принципами «тематичні гобелени» 1930-х років, полотна М. Хмелька чи проекти нездійснених архітектурних ансамблів кінця 1930–1950-х років, що мали постати (та частково поставали) на місці справжніх барокових споруд.

У цьому контексті необароко «української хвилі» явилось закономірним етапом в розвитку національної традиції, що на новому історичному етапі встановлювало більш складні стосунки з традицією, апелюючи не лише до її витоків, а й до подальшого використання в українському мистецтві. Адже якщо для митців початку та другої половини XX століття бароко слугувало перш за все джерелом оновлення образності та стилістики, утвердження національної традиції, то автори «нової хвилі» середини 1980–1990-х років чи не вперше побачили бароко як проблему української культури, що зосередила в собі парадокси національного поступу. «Об'єктом зацікавлення» українських митців поставав самий зміст національної традиції з її постійним кружанням навколо бароко і неможливістю вийти на інший рівень досягнення дійсності. Двозначність стереотипів, що виникли на її основі, традиційна вітчизняна міфологічність світобачення та ретроспективність орієнтацій були представлені тут у складній неоднозначності. Тим більше, що у суспільно-культурній кризі перебудови ніби заново, в інших історичних умовах відтворювалася традиційна барокова проблематика: вичерпаність попередньої моделі мистецтва (тепер — соціалістичного реалізму) і болючий вибір свого шляху у заново відкритому світовому просторі та гірке розуміння свого відставання від динамічного розвитку західної культури, прагнення надолужити втрачене, засвоїти пропущене. Як і в українському бароко





М. Скугарєва. Вечірній Київ, 1989



М. Скугарєва. Зі спини, 1990

XVII–XVIII століть, у вітчизняному постмодерні одночасно стикалися різні стадії художнього розвитку: ідеї національного відродження, інтенції не пережитого сповна модернізму, неоавангардні практики, постмодерні стратегії. У цьому складному контексті необароко нового мистецтва оновило та інтелектуалізувало українську традицію, через критичне переосмислення її складових примусило побачити її зміст не лише у «позитивному» збереженні національних вартостей, а й у постійному джерелі міфів та оманливих ілюзій, що закріпились в культурі.

У творах «нової хвилі» українська бароковість акумулювала різноманіття її проявів. Т. Гундорова зазначала, що бароко «сприймалося як чи не єдина естетично плідна й органічно-самоцінна форма творчості, вповні розвинена в українській культурі. Перекреслюючи недалеке минуле (модерн початку XX століття та пізніший соцреалізм), розчаровуючись у слабкості національного варіанту модернізму, постмодерністи звертаються через голо-

ви «батьків» до «дідів» — часів домодерного барока...» — загострюючи та проблематизуючи його зміст [10, с. 82].

Наприкінці 1980-х — на початку 1990-х років найбільш помітно позначилася необароковість у живописі «нової хвилі», у стилістиці та й самих «сюжетах» картин, що наповнювалися біблійними, легендарними, казковими образами, активно цитували відомі твори західного мистецтва XVII–XVIII століть, у бароковий спосіб інтерпретували теми вітчизняної історії.

Серед «барокових» картин кінця 1980-х — початку 1990-х років — полотно «Без назви», «Плеяда» (обидва — 1989 рік) Л. Вартиванова; «Юдиф та Олоферн», «Дискусія про таємницю» (обидва — 1988 рік) О. Гнилицького; «Аве, Цезар» (1988–1989), «Дари волхвів», «Битва під Жовтими Водами», «Платонічна любов до каміння», «Політ блакитних колон» (усі — 1989 рік), «Чи Сусанна я?» (1990) Д. Кавсана; «Симетрія шляху» (1989) Ю. Соломка; «Прогулянка на березі», «Цар-риба», «Не-

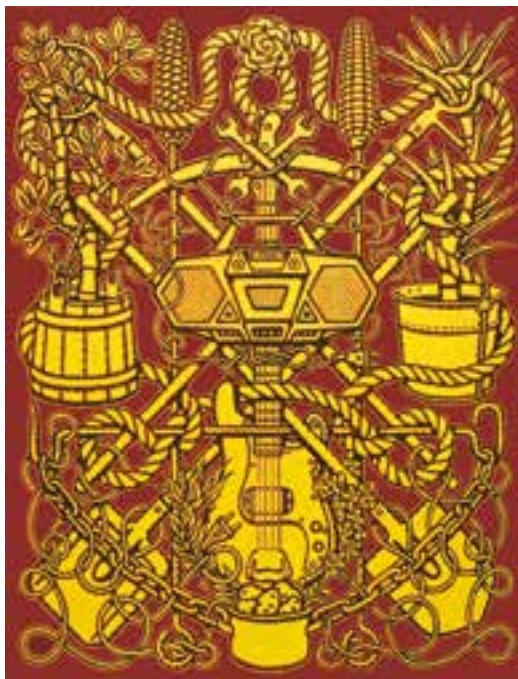
бесний хор, або 3 пісні слова не викинеш» (усі — 1989 рік) В. Трубіної; «Ті, що тікають від грози», «Жовта кімната» (обидва — 1989 рік) О. Голосія; «Концерт бароко», «Бронзовий релікварій» (обидва — 1987 рік), «Елегія» (1989), «Недовіра до Караваджо» (1989), «Бревіарій кохання» (усі — 1989 рік) С. Ликова; «Царське та імператорське полювання на Русі», «Царські врата» (обидва — 1988 рік), «Любов над рожевими островами» (1989), «Триумфальна арка» (1990) В. Раєвського тощо.

«Бароківість» прокреслює творчість О. Ройтбурда — від його відомих «біблійних полотен» кінця 1980-х — початку 1990-х років («Таємне видіння Єзекїїля», «Пророк», «Нашіптвання», усі три — 1988 рік; «Гімн демонам і героям», 1989 рік та ін.) до великого циклу «Ройтбурд vs Караваджо» (2008–2009) і відеоінсталяції «Психоделічне вторгнення броненосця “Потьомкін” у тавтологічний галюциноз Сергія Ейзенштейна» (1998) та «Ерос і Танатос переможного пролетаріату в психомоторній параної Дзиги Вертова» (2001), де в сюрреалістично-бароковий спосіб порівнювалися різні ідеологічні й естетичні міфи — авангарду та соцреалізму... У концентрованій формі постають ці особливості й у творчості В. Рябченка. «Смерть Актеона», «Мильні персонажі», «Бійня» (усі — 1988 рік), «Сусанна та старці», цикл «Гра з персонажами», «Велике полювання» (1989), «Метод спокуси» (1990), «Берег непроявлених персонажів» (1991), «Притча» (1993) та інші великі за розміром, яскраві й вигадливі полотна художника репрезентували «нову авторську міфологію», густо замішану на цитатах та історико-культурних алюзіях, коли основною постає сама «атмосфера міфу», насичена вільною фантазією, розкутими трансформаціями форм і зображень, безмежним простором гри. Ці твори наче ілюструють ті риси бароко, про які писав ще Г. Вельфлін: у бароко «видимість панує над буттям»; «справжньою метою бароко є створення незалежного від предмета ефекту як щодо форми, так і щодо світла й кольору»; «бароко полюбає перехрещення. <...> насолоджується новою конфігурацією, що постає з цього перехрещення» [4, с. 25, 374, 370].

Звільнюючись від канонів радянського мистецтва, полотна художників густо заповнювалися цитатами та образами різних історичних епох, авторськими фантазіями, інтерпретаціями відомих тем та сюжетів та вигаданою «новою міфологією», насичуючи їх відвертою суб'єктивністю, підкресленою експресивною живописністю. Їхні композиційні та змістові побудови цілком за бароковим принципом перетворювалися на карколомні ребуси, які відсилали до історії мистецтва та літератури, повертаючи у художній простір образну багатозначність та багатовимірність, а разом з цим — притаманні постмодерну іронію, відчуття абсурду, творчої гри, свободу мистецьких засобів та прийомів. Однак, якщо для одних з названих художників необароковий період загалом залишився певним етапом у творчості, пізніше змінившись зверненням до інших образно-стилістичних систем, то для інших бароківість унаочнила головні риси художнього мислення та сприйняття, зберігаючи своє значення і надалі.

Чи не найбільш показовою в цьому плані є творчість А. Савадова — одного з головних митців «нової української хвилі», роботи якого стали етапними для вітчизняної образотворчості останніх десятиліть, демонстрували показові тенденції часу. Певним маніфестом нового мистецтва явилася його (разом з Г. Сенченком) картина 1987 року «Печаль Клеопатри», що певним чином синтезувала особливості українського постмодерну, де необароківість віддзеркалювала не лише образно-стилістичні особливості, а й риси світовідчуття та світосприймання. Однак вже в цьому полотні, що у абсурдистський спосіб відсилає до кінного портрету принца Бальтазара Карлоса пензля Веласкеса, зображуючи кремезну жіночу фігуру верхи на тигрі в умовному пейзажі, деталі якого були окреслені грубою лінією, позначилася одна з найбільш актуальних проблем сучасної культури: переоцінка історії мистецтва, звільнення від стереотипів її сприйняття.

Властиві бароковій свідомості глибоке відчуття примарності, несправжності, карнавальності дійсності, що в нову постмодерну епоху набули



*М. Маценко. Культура, 2008*

нової виразності, де, на думку філософів, головним принципом культури стає гра між справжнім та удаваним, між «бути та здаватися» [29, с. 259–260], призвели до переоцінки загальної системи мистецтва, його можливостей та ролі в культурі. Нова картина, за версією А. Савадова та Г. Сенченка, полемізувала не лише з плоскими канонами соцреалізму, а й з головним міфом модернізму — про «мистецтво як прозоріння», істину, котра, як виявилось, нічого не може довести та нічому навчити. Варто навести слова К. Оуенса про твір постмодерну, який «говорить про бажання, котре постійно зазнає фрустрації, про амбіції, які постійно залишаються нереалізованими; і в цьому сенсі його деструктивний удар націлений не лише проти сучасних міфів, які складають царину його сюжетів, а й проти символічного тотального імпульсу, що характерний для мистецтва модерну» [18]. Можливо, як ніхто інший в українському мистецтві, А. Савадов відчув ту глибоку драму пошуку художньої істини, що чи не вперше по-



*М. Маценко. Чиста перемога, 2009*

стала в мистецтві саме в добу бароко і яка загострілася в часи нової цивілізаційної кризи межі ХХ–ХХІ століть. Серед нових цивілізаційних викликів мистецтво мало заново вибудувувати свій простір, окреслювати своє місце, шукати нові засоби висловлювання.

У стилістиці «Печалі Клеопатри» художники написали ще кілька полотен: «Вітальний сезон», «Меланхолія», «Вавілонський притулок», де знайшли розвиток вільне цитування відомих картин, іронія щодо їхнього образного змісту, пародіювання «великого стилю» з його псевдопафосом та репрезентативністю.

У 1996 році (тепер разом з О. Харченком) А. Савадов створив велике фотопанно «Невинне вторгнення» з ремаркою «кібербароко». Воно являло собою яскраву багатофігурну композицію — напівоголені натурники у яскравому антуражі, — що ніби імітувала барокові полотна. Використана тут гіперреалістична естетика, що доскіпливо передавала найдрібніші деталі, про-

грамна видовищность та абсурдність зображуваних образів стануть визначальними у великих живописних картинах А. Савадова 2000-х років («Серце», 2006; «Дзига», 2007; «Фіо-ленд», 2009; «Homage Марії Приймаченко», 2010; «Лабораторія Орфея», 2012 тощо). Великі панно А. Савадова ніби пародіюють головні принципи барокового твору: зовнішню патетику, декоративність, химерну багатозначність, нероздільність правди та вигадки, внутрішнє напруження, що ховається за іронією та гротеском. Варто навести відому характеристику бароко, дану М. Фуко: «Це ігри, чарівність яких посилюється завдяки подібності схожості та ілюзії; повсюди вимальовуються химери подоби, але відомо, що це лише химери; це особливий час бутафорії, комічних ілюзій, театру <...> це час оманливих почуттів; це час, коли метафори, порівняння та алегорії визначають поетичний простір мови» [30, с. 100]. В картинах А. Савадова ці риси програмно акцентовані, ніби доводячи барокову модель твору до своєї вичерпаності.

Однак тоді ж, у 1990-х, художник створює фотопроєкти, в яких бароковість артикулює тепер вже суто соціальні проблеми, пов'язані з драматичними колізіями життя сучасної України. Серед них — «Deerinsider» (1998, за участі О. Харченка), що складався з окремих серій «Донбас-Шоколад», «Мода на кладовищі», «Оранжерея» та, як завжди у художника, поєднував непеєднуване — трагізм і фарс, реальність і відверту театралізованість, жорстку правду та вигадку. У цих творах, що стали етапними для українського мистецтва, автор звернувся до граничних ситуацій, котрі дають можливість загострити тему, представити її у новому ракурсі, викликати у глядача безпосередню реакцію. Як, наприклад, у «Моді на кладовищі», де манекенниці у відвертому вбранні позували на тлі могил та поховальних процесій. Мабуть, одним з перших в українському мистецтві художник звернувся тут до однієї з найактуальніших проблем нашого часу: реальності та шоу-бізнесу, що трансформує будь-які життєві події крізь призму «краси та глянцю».

...Від часу свого створення серія «Донбас-Шоколад» неодноразово експонувалася на вітчизняних та міжнародних виставках, увійшла до етапних явищ світового мистецтва кінця ХІХ — початку ХХ століття [24, с. 200–201]. Твір не лише розвінчував головний радянський міф «про людину праці» як хазяїна країни, а й звертався до чи не найбільш актуальної проблеми часу: занепаду видобувної індустрії та ширше — ручної праці, що в умовах економічної та політичної кризи у суспільстві найжорсткіше позначилося на житті її робітників (вже з початку 1990-х протестні виступи шахтарів в Україні стали виявом глибокого соціального напруження). Художник звернувся тут до відверто постановочних фото, перетворивши шахтарів на натурників, що стають учасниками абсурдистського перформансу. Та шахтарі довірилися митцеві: вони знімалися оголеними, у білосніжних балетних пачках, у блискучих масках... Зйомки відбувалися у справжніх українських шахтах, іноді із загрозою для життя, у забоях серед пекучої спеки. За бароковим принципом контрасту фото-серія А. Савадова демонструвала майже класичну красу чоловічих тіл і страшні умови роботи, поєднуючи їх із «балетом», що правив за метафору тої «офіційної культури», яка з радянських часів прикривала антилюдяність повсякдення. Однак зміст «балету» бачився художником далеко не однозначно: це витончене мистецтво класичного танцю, як відомо, ґрунтується на постійній виснажливій праці, а його світ є не менш жорстоким, ніж праця шахтаря, легкі рухи танцівниць приховують кров та піт... Піднята художником тема залишається актуальною. Драма українських шахтарів з новою силою постає у 2014 році, зосередивши навколо себе найбільш актуальні проблеми сьогодення.

У 1999-му А. Савадов зняв фотосерію «Коллективне червоне». Звернення до радянського минулого, яке у суспільній свідомості все більше перекривається новими міфами, розглядається художником у широкому просторі мистецтва та культури, де «червоне» — колір радянського прапора — не обмежується лише маркуванням ідеології



С. Панич. Крок, 1990



С. Панич. Я всіх вас дуже люблю, 1990

та пропаганди, а й має інший зміст — колір крові, пристрасті, життя, смерті та самого малярства. Невипадково сцени політичних маніфестацій з червоними прапорами сусідять у «Колективному червоному» зі сценами на шкуродерні та з персонажами кориди, залучаючи до образного простору мотив жертвоприношення та насилля. Оббіловані туші тварин на фотографіях А. Савадова викликають у пам'яті то полотна Х. Сутіна, то міф про Мінотавра, то натюрморти художників XVII–XVIII століть. Зафіксовані на фото перформанси художника підкреслено театралізовані, та їхня видовищність, як у бароко, замішана на трагедії, а образний пафос — майже класичний. Однак його соціальність є не тільки критичною, а й філософською. Представлена в експозиції виставки «Міф "українське бароко"» поряд з палаючими фарбами народної картини, напруженими кольорами творів українського авангарду та трагічно-романтичним полотном В. Пальмова «За Владу Рад!» (1927), серія «Колективне червоне» наче об'єднала між собою різні епохи в Україні, унаочнюючи той жорстокий «театр історії», ціною художньої виразності якого стає людське життя. «На мій погляд, — розмірковує художник, — митець не має бути впрост соціальним. Він малює людей тому, що й сам є учасником спільного діалогу. Натомість завдання ху-

джника — пережити і уславлювати божественну красу, а не буквально таврувати вади суспільства, яке завжди буде недостатньо розвиненим. Особисте спасіння, як і смерть, є справою кожної окремої людини» [20].

Фотосерія А. Савадова «Книга мертвих» (2001) стала чи не найбільш шокуючою роботою художника. І хоча тема смерті так чи інакше прокреслює всю історію світового мистецтва, у різні часи трактована то епічно та піднесено, то жорстко натуралістично, у даному випадку її інтерпретація вражала несподіваністю самого авторського підходу. Адже для своєї роботи він задіяв справжні людські трупи, що були взяті з моргу та складені у певні «сюжети». Їхнє «оживлення» відбувалося за допомогою освітлення та оточуючих побутових речей. Страхітливі сцени нагадували то фрагменти фільмів жахів, то барокові картини із плетивом людських тіл... Однак «Книга мертвих» А. Савадова мала і цілком актуальний соціальний зміст, привертаючи увагу до тої «культурної некрофільії», якою заражена ціла новітня українська культура, де заради об'єднання нації політики у той чи інший спосіб відверто маніпулюють національними трагедіями, використовуючи у своїх піар-технологіях жертв Голодомору, Другої світової війни, а тепер і загиблих на Майдані, а постійною темою

обговорень у суспільстві залишаються нерозкриті вбивства. Складаючи свої страшні «сцени», художник ставить питання про цінність людського життя, про тих відомих та невідомих померлих та загиблих, яких влада використовує у своїх політичних цілях. «Світ мертвих — віддзеркалення світу живих, — вважає художник. — А ми ж намагаємося цього не помічати...» [25].

Дослідники зазначають, що у в багатьох пострадянських державах, як зокрема і в Україні, інтерес до минулого нерідко обертається «зловживанням історією», здебільшого представленою «...міфами, символами, святими, героями та мучениками, які виходять з могил, коли їх викликають. Історія служить резервуаром відтворення національного духу, інстанцією для обґрунтування життєвого права нації, для легітимізації загрози насилля. Зводяться разом комплекси загрози і демонстрація сили, страх та готовність до агресії. <...> Національне почуття перековується на зброю та спрямовується проти сусіда з чужим віросповіданням та мовою, котрий повинен відповідати за несправедливість, заподіяну нації — все одно, було це нещодавно чи багато століть тому» [7, с. 30]. Саме нове мистецтво стало в Україні тим простором культурної рефлексії, де знайшов своє відображення художній аналіз багатозначності історичної проблематики.

В цьому плані актуальність барокових візії в Україні чи не найпоказовіше ілюструє своєрідна «історична містифікація», яка відбулася 19 травня 1990 року у Київському будинку вчителя, де молодий поет В. Цибулько зачитав тоді текст під назвою «Транснаціональний шлягер, або Золото Павла Полуботка». Відвертий постмодерністський симулякр несподівано впав на благодатний ґрунт. Про «золото гетьмана Полуботка», яке з XVIII століття нібито зберігається у Лондонському банку, за тиждень, включаючи Верховну Раду, говорила вся Україна. Знайшлися й такі, хто підрахував, що тепер, разом з відсотками, за цим рахунком на долю кожного українця припадає по 50 тисяч фунтів стерлінгів, за допомогою яких країна легко може вирішити всі свої економічні проб-

леми. Пізніше В. Цибулько розповідав: «Це була така собі мистецька провокація і ніхто не знав, чим вона скінчиться, але виявилось, що її треба було вкинути в масову свідомість саме тоді» [17]. У суспільному сприйнятті цієї акції, у дискусіях навколо неї відбулися парадокси «історичного часу» в Україні, що існує тут у своєрідній формі Future in the Past — «минулого у майбутньому». А тому, не дивлячись на декларований «європейський вибір» національного розвитку з його перш за все прогресистським вектором, «український час» зостається міфологічним, вільно трансформується, розтікаючись у різні боки, через що «минуле» ніяк не закінчується і саме до нього часто апелюють при вирішенні проблем майбутнього.

Невипадково саме «історичний час» та «національні цінності» стали темою одного з етапних для сучасного українського мистецтва художніх проєктів — «Українські гроші» О. Тістолі, що складається з малюнків, офортів, великих живописних панно та масштабних інсталяцій. Розпочатий у 1984 році, в кінці радянської епохи, за міфологією якої гроші являлися категорією тимчасовою і мали зникнути у новому комуністичному суспільстві, він перешугнув у сьогодення — капіталістичну дійсність, коли гроші стали визначальним життєвим важелем (в середині 1990-х до проєкту приєднався М. Маценко). У трактовці художників гроші постають як категорія культурно-символічна, така, що не лише фіксує історію національної державності (як відомо, у 1918 році дизайн «українських карбованців» розробляли такі видатні митці, як Г. Нарбут, М. Бойчук, О. Богомазов), але й відбиває головну проблему України — вибір цінностей, справжніх та оманливих. Об'єднуючи у своєму проєкті історичні «українські бренди» — легендарну Роксолану (українську полонянку, що стала дружиною турецького султана), гетьманів, козаків на конях, прочитані крізь радянську естетику трафаретів та кліше псевдобарокові орнаменти — автори залучають персонажів національної міфології у «маркований простір» сучасного ринку, одночасно привертаючи увагу до актуальної сьгодні теми «утопії та обмі-

В. Рябченко. *Ігри з персонажами*, 1989В. Рябченко. *Смерть Актеона*, 1988

ну», ідеологій, що стають ринковими цінностями, та самого мистецтва, що існує сьогодні на перетині культурних процесів і маркетингових стратегій, де поєднання художніх тенденцій, законів ринку і соціальних процесів визначає значимість та ціну художнього твору. Невипадково Б. Гройс розглядає і саму ідентичність як поняття ринкове, капіталістичне, вона «функціонує, оскільки функціонує справа, що має певну назву, вона функціонує *de facto*, доки існує фактичність певних речей» [8, с. 111]. В українському контексті ця проблематика набуває особливої гостроти, віддзеркалюючи перехід від примарності ідеологій до створення реального матеріального і культурного «продукту», якість, зміст і вплив якого і мають визначити кінець кінцем «українські цінності».

Тему «маніпуляції історією» пізніше продовжив і проєкт О. Тістола та М. Маценка «Мать городов» (2005) з кольоровими фото фасадів відомих київських споруд: Національного художнього музею України, головного корпусу Університету ім. Т. Г. Шевченка, Маріїнського палацу тощо. «Очищені» від «зайвого», тобто навколишньої забудови, архітектурні фасади постають тут частиною великого історичного «театру», монументальною «сценографією», здатною інсценувати будь-які зміни суспільного контексту...

Однак особистий «творчий проєкт» О. Тістола розпочався раніше — на межі 1970–1980-х років,

коли вже в ранніх його роботах позначилася тема, що стане наскрізною: неспівпадіння між формою та змістом, іронічна естетична гра, «перекодування» звичних символів та стереотипів, що увійде до програми створеної ним разом з К. Реуновим, М. Скугаревою, Я. Бистровою та О. Харченком у 1989 році групи «Вольова грань національного постеклектизму», де чи не найбільш виразною рисою картин її учасників стане саме «необарокковість». Як писала у 1990-му році О. Свіблова, бароко — «стиль, що не встиг до кінця вичерпати свої можливості, містить у собі величезні трансформаційні потенції, які з блиском використовують молоді українські художники. Звернувшись до «шалених» кольорів українських парсун, залучаючи до робіт специфічну південноросійську літературу, тобто надмірну, хоча й обтяжливу метафоричність, «Вольова грань» наче підкреслено демонструє своє національне коріння. В той же час, прикидаючись націоналістами, вони тут таки профанують цей тип свідомості... Якщо йде гра з історією, то вона заплутана та профанована, і одночасно гідність високого предмету збережена» [21, с. 40]. В картинах О. Тістола («Прощання слов'янки», 1987 рік; «Возз'єднання», «Їх» — обидві 1988 рік; «Суворов», 1992 рік; «Вправи з булавами», 1989 рік; «Зіновій Богдан Хмельницький», 1990 рік та ін.) іронічно, з почуттям гумору та прихованою особистісною причетністю відтво-

рвався світ українського бароко, з його розмахом і пафосом, гротесковою квазіакадемічністю й фольклорною наївністю, сумішшю піднесеного й нищого, прекрасного та потворного. А деталі полотен змішували атрибути українського бароко (булави українських гетьманів, герби, елементи орнаментів тощо) і радянську символіку, прийоми складного «високого» живопису й «монументальної пропаганди». Загострена необароковість відзначала й живопис К. Реунова (картини «На схилах Дніпра», 1988 рік; «Переможців не судять. Подарунок великому російському народу від великого українського народу», «Котлетта по-київськи», «Не кажи “ні”» — усі 1989 рік; «У пошуках щасливого кінця», 1990 рік та ін.), що парадоксально поєднували властиві історичному бароко «розриви між формою та змістом» (С. Жижек), «націоналізацію привнесених ззовні художніх принципів» та «фольклоризацію своїх ідей» (Ю. Лотман) з еклектичністю та фальшивістю радянської естетики, а включені у малярство слова, літери, фрази руйнували звичний картинний формат, підкреслюючи їхню належність до іншої — концептуальної доби. Бароковість картин О. Тістола та К. Реунова своєрідно віддзеркалювала й перехідність епохи кінця 1980-х — початку 1990-х років з її рухливістю, непевністю, завершенням старої радянської та початком нової — тоді ще невідомої — доби. О. Свіблова писала: «Олег Тістол та Костянтин Реунов створюють світ прекрасний, навіть розкішний. Інколи його перебільшена красивість насторожує. У бездоганній тістолівській палітрі починають проступати елементи гнилизни та розпаду. Як мильна піна, опадають блискучі барокові композиції Костянтина Реунова. Мотив фінальності виявляється вплетеним практично у всі твори молодих українських художників...» [21, с. 40–42].

Близькими до них стали й картини учасниці групи М. Скугаревої («Портрет молодої людини», 1991 рік; «Портрет Олега Тістола», 1990 рік; «Тістол», 1992 рік; «Севастопольський вальс», 1994 рік; «Фрагмент», 1995 рік; «Partagas», 1997 рік), в яких

складно переплітаються людські постаті та декоративні елементи, що ніби прагнуть прикрити «красою» внутрішню кризу. Картини художниці поєднують іронію з приводу класичних «ню», певний «жест» в бік радянського монументального мистецтва (мотив керамічної плитки) і вкраплені у живопис гаптовані фрагменти — птах, обличчя, квітка... Про їхнє «барокове походження» свідчить саме розташування — у верхньому кутку полотна, там, де на старовинних портретах традиційно зображувалися геральдичні композиції. У сполученні виразно живописних оголених фігур, орнаментальності тла та об'ємності вишитого фрагменту розгортається особлива структура барокової картини — водночас і засобу репрезентації, і елемента прикрашання простору.

Роботи художників «Вольової грані...», що створювалися на зламі образно-естетичних систем, наче унаочнювали рухливість традиційних знаків та символів, що у новому культурному контексті постмодерної доби втрачали змістову усталеність, наповнювалися іншими значеннями.

В середині 1990-х О. Тістол та М. Маценко утворюють групу «Нацпром», продовжуючи розпочате «Вольовою гранню...» дослідження «краси національних стереотипів». Їх спільні роботи (крім названих, панно «Піلسудський», 1993 рік; проекти «Музей архітектури», 1996 рік; «Музей Ата-турка», 1995 рік та ін.) стали формою дослідження парадоксів національної історії, масової свідомості, особливостей національного світосприйняття з властивими йому замилюваннями красою і схильністю до міфотворення.

З початку 2000-х М. Маценко працює над великим «Геральдичним циклом», де за розпочатою ще в епоху бароко традицією візуалізує символи, гасла та ідіоми радянських часів («Дари ланів», «Красиве і корисне», «Буде хліб — буде пісня», «Мистецтво належить народу», «Щастя у праці» та ін.), або вигадує логотипи фантастичних установ, як наприклад «Укрякірланцканатпром»... У своїх орнаментально-символічних композиціях художник наче унаочнює близькість естетичних стереотипів, що зберігаються в українській культурі.





Ю. Соломко. Лаокоон і сини, 1995



Ю. Соломко (разом з І. Шейх-Задє). Остання барикада, 2003

Адже так само, як в орнаментах Київської Русі, курчавляться лінії у бароковій графіці, у вигадливих шрифтах українського модерну, у фольклорних малюнках, у радянських плакатах, знов оживаючи у графіті на вулицях сучасних українських міст. У «геральдиці» М. Маценка співіснують гетьманські булави, лопати й коси, молотки, кукурудза, мобільні телефони, картоплини, гітари, вили, пишні троянди, ланцюги, колосся, що їх він перетворює на символи та знаки культури, для якої й досі вибір цінностей, національних, побутових, естетичних залишається чи не головною проблемою.

Своєрідне бачення барокових традицій демонструють роботи С. Панича. На відміну від більшості художників «нової хвилі», яких у бароковості привертала перш за все вільна живописність, він звернувся до барокової графіки з її пишними орнаментами та складною алегоричністю. Полотно художника 1990-го року — «Апофеоз живопису», «Прийміть слово втіхи», «Я всіх вас дуже люблю», «Виноградна лоза для вдових і пошлюблених» — схожі на великі (300 x 200) розфарбовані гравюри барокових панегіриків. Показово, що першою з цього ряду творів художника стала велика серія картин «Лебедине озеро», створення якої припало саме на період розпаду СРСР —

1990–1992 роки. Попри відсутність у цих роботах прикмет часу та відвертих соціально-політичних алюзій, «Лебедине озеро» С. Панича у парадоксальний спосіб відгукувалася на актуальні тодішні події. Варто нагадати, що широко відомий балет на музику П. Чайковського у пізньорадянські роки перетворився на такий собі «знак біди» державної системи, що от-от мала зникнути: балет показували по телебаченню та разом з іншими класичними музичними творами транслювали по радіо під час кризових ситуацій: смерті чергового голови держави, політичному заколоті тощо. Побачивши на екрані сцену «з білими лебедями», громадянин СРСР зразу розумів: в країні щось відбулося. Балет використовувався в якості політичного декору, отже, як частина масової культури. Між тим, і графіка бароко для свого часу теж була чи не найбільш демократичним видом мистецтва, поширювалася разом з друкованими виданнями. Аскетичні за кольором (біле, чорне, трохи червоного) картини серії зображували стилізовані квіти та гіпертрофовані людські фігури у надзвичайно складних напружених позах, поряд містилися тексти — фрагменти з віршів початку ХХ століття, які то пародіювали, то підсилювали псевдосюжетний мотив, де трагічне, ліричне, іронічне перепліталася у ту-

гий образно-змістовий вузол. Цілком за бароковими принципами художник наче заплутував глядача складними ремінісценціями, алюзіями, історичними аналогіями...

У свій спосіб відбився розпад СРСР та нова геополітична проблематика кінця ХХ — початку ХХІ століть у творчості Ю. Соломка: з 1991 року він розпочав свій великий художній проект «Художня картографія», де основою для його творів стали географічні мапи окремих країн та світу, на які він «накладає» то цитати з відомих картин, то власні композиції. Першими з них стали роботи початку 1990-х: «Вранішній туалет», «Галантна пара», «Поцілунок крадькома», «Приємний вечір», «Концерт» та ін., в яких «матеріалом» для творчого експерименту митця стали картини художників епохи бароко та рококо. Примхливі вигони найбільш «штучних», театралізованих стилів мистецтва легко вписалися у звичасті обриси материків, островів та країн, наче візуалізуючи думку про рухливість та відносність будь-яких фіксацій реальності, де зміни кордонів держав на мапах відбивають непевність буття та традиційних цінностей. Пізніше Ю. Соломка зазначає: «Мапа стала для мене символом сучасного світу. Будь-які політичні події на планеті я тепер сприймаю дуже особисто. <...> Адже мапа світу для мене від початку — ще й тло для інтерпретації історії мистецтва, імпульс для захоплюючої постмодерністської подорожі» [22, с. 13]. Серед робіт Ю. Соломка, що у свій спосіб відтворюють суто українську проблематику, «Остання барикада» (2003), де на тлі карти Криму борються між собою дві постаті; чи «Україна» (2009) із таємничою закритою жіночою фігурою вздовж мапи України, що ніби натякає на ще невідому, приховану вітчизняну історію; або твір із одним з поширених барокових образів — «Лабіринтом» (2010), що вкриває карту України, метафорично унаочнюючи складні пошуки вибору шляхів розвитку держави...

Розглядаючи особливості інтерпретації барокового досвіду в сучасному українському мистецтві, неможливо оминати й найбільш контроверсійний у цьому плані фільм «Молитва за гетьма-

на Мазепу» (2001 рік, режисер Ю. Іллієнко), який через активну участь у його створенні художника С. Якутовича був названий критиками «намальованим кіно». Мабуть, саме в ньому українські національні проблеми, що накопичувалися в культурній свідомості протягом століть, були візуалізовані чи не найбільш наочно та багатозначно. Побудований без послідовного викладу подій, шокуючий, покликаний не пояснювати чи розважати, а саме провокувати емоційну реакцію, викликати болючі рефлексії на драматичні проблеми українського буття, фільм став співзвучним загальній образності та художнім інтенціям постмодерного необароко, що його ознаками стають «театрократія» (Ж. Баландьє), «ера вакууму» (Ж. Липовецький), «система симулякрів» (Ж. Бодрійяр). «Іллієнко свідомо будує кадр, декорації, антураж, костюми персонажів у такий спосіб, — зазначав Ю. Шевчук, — щоб позбавити глядача найменшої можливості повірити в історичність моменту. Впадає в очі показова штучність атрибутики — деякі персонажі носять римські тоги, Мазепа й Петро у сцені не зовсім платонічного єднання обмінюються чоботами-панчолами, які пасують нью-йоркським повіям-трансвеститам, а не гетьманові і цареві. Схоже, що Іллієнко поставив собі завдання деконструювати, знищити звичні міфи, культи, які стали обов'язковими для українців у підході до видатних діячів історії» [32, с. 74]. Для фільму С. Якутович створив великі багатофігурні полотна, інсталяції з реальних та штучних предметів, просторові архітектурні конструкції, стилізовані в дусі барокових споруд. Елементи оформлення не лише входили у композицію кадрів, але й виступали важливими частинами дії. У показаній в фільмі Україні справжньою залишилася лише природа, пейзаж з полями та ріками, все ж інше поставало як бутафорія, муляжі, у які перетворювалися персонажі. Цілком у постмодерністський спосіб автори фільму вибудовували провокативну оптику бачення історії, унаочнюючи протиріччя між вигаданим та справжнім, легендарним та дійсним, наповнюючи давні сюжети актуальними алюзіями. Невипадково одним з кульміна-

ційних моментів стрічки став, хоч і сповнений перебільшеної патетики, вигук Мазепи: «Бути руїні чи бути Україні?»

Свого часу Г. Вельфлін підкреслював: «Бароко або, скажімо, сучасне мистецтво є не занепадом, не удосконаленням класичного мистецтва, воно — взагалі — інше мистецтво» [4, с. 22]. Воно відкрило нову епоху, що поставила під сумнів класичну ідеалізацію та канонічність, наголошуючи на новому динамічному, рухливому, антиномічному сприйнятті, пронизаному драматизмом та відчуттям нестійкості буття. У нових цивілізаційних умовах кінця ХХ — початку ХХІ століть ці риси відтворилися заново, актуалізовані соціально-політичними, економічними, світоглядними кризами, що переживає людство. Складне становлення української незалежності ніби синтезувало цю про-

блематику, наповнюючи її власним національним історичним досвідом. Нове мистецтво, що вийшло на художню сцену з років перебудови, у свій, тепер вже постмодерний, спосіб переосмислювало, аналізувало національні традиції. У їхніх творах відбилися й критика культури та суспільства, і неоднозначна художня реакція на події, і прагнення переказати, відтворити, передати контроверсійний зміст українського досвіду. Твори «нової хвилі» позначили новий етап у розвитку вітчизняної образотворчості, вперше після 1910–1920-х років активно залучивши українське мистецтво до актуальної світової проблематики, привернули загальну увагу до його надбань. Необароковість віддзеркалила важливі риси національної свідомості, на новому етапі розвитку культури артикулювавши її наскрізні проблеми та змісти.

## Література

1. Апологія. Екзистенціально-полілогічний аконцептуальний проект: Маніфести, декларації, монологи // Кур'єр-муз: інформ. вид. з питань культури / ред. С. Васильєв. Київ, 1996. 16 с. URL: [http://uartlib.org/downloads/ApologiYa\\_uartlib.org.pdf](http://uartlib.org/downloads/ApologiYa_uartlib.org.pdf) (дата звернення: 10.11.2020).
2. Беседа с изобретателем трансавангарда. Интервью В. Мизиано с А. Бонито Олива // Искусство. 1992. № 1. С. 23–25.
3. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб.: Градущий день, 1913. 164 с.
4. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб.: Мифрил, 1994. 429 с.
5. Винайдення традиції / За ред. Е. Гобсбаум та Т. Рейнджера. К.: Ніка-Центр, 2015. 444 с.
6. Від бароко до бароко. Художньо-літературна акція, присвячена бароковій культурі XVII–XVIII ст. і необароковим течіям ХХ століття. Тези доповідей. К.: НХМУ, 1996. 60 с.
7. Гайер Д. Насилие и история в посткоммунистическое время // Вопросы философии. 1995. № 5. С. 30–31.
8. Рынок вместо архива / Б. Гройс, М. Рыклин // Искусство кино. 2002. № 2. С. 104–115.
9. Грушевський М. По шкоді // Пам'ять століть. 2001. № 5. С. 13–14.
10. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. К.: Критика, 2005. 263 с.
11. Д'Орс Э. Барокко — историческая константа // Философские науки. 2006. № 1. С. 59–68.
12. Міф “українське бароко”: каталог виставки. Київ, 27.04–26.08.2012 / авт. ст. Г. Скляренко, О. Баршинова. Київ: НХМУ, 2012. 192 с.
13. Конрад Н. И. О барокко // Избранные труды. История. М.: Наука, 1974. 472 с.

14. Кримський С. Менталітет українського барокко // Українське бароко: в 2 т. Харків: Акта, 2004. Т. 1. С. 21–48.
15. Лукомский Г. Украинский барокко // Аполлон. 1911. № 2. С. 5–13.
16. Макаров А. Світло українського барокко. К.: Мистецтво. 1994. 285 с.
17. Онисько О. Лицарі розмитого іміджу. ПІК (Політика і Культура). 2000. № 13 (48). С. 36.
18. Оуэнс К. Аллегорический импульс: к теории постмодерна // Spectate: интернет-журнал. URL: <https://spectate.ru › allegorical2-1> (дата обращения: 11.11.2020).
19. Парохонський Б. Бароко. Поетика і символіка // Філософська і соціологічна думка. 1993. № 6. С. 99–114.
20. Курина А. Арсен Савадов: «С молодежью общаюсь непосредственно...» // Українська правда: інтернет-видання. 2009. 28 вересня. URL: <https://life.pravda.com.ua/society/2009/09/28/27559/> (дата звернення: 11.11.2020).
21. Свиблова О. В поисках счастливого конца // Родник. Рига, 1990. № 5. С. 37–43.
22. Соломко Ю. Постмодерністський вояж. Аполлогія: Маніфести, декларації, монологі // Кур'єр-муз: інформ. вид. з питань культури / ред. С. Васильєв. Київ, 1996. С. 13.
23. Стеценко Е. А. Концепция традиции в литературе XX века // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века / Под ред. А. Б. Базилевского. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 47–83.
24. Тейлор Б. Art Today. Актуальное искусство. 1970–2005. М.: Слово / Slovo, 2006. 256 с.
25. Ткачук Т. Самый скандальный украинский художник Арсен Савадов: «Чтобы нам разрешили снимать моделей...» // Факты. 2003. 5 сентября.
26. Українське бароко. Харків: Акта, 2004. Т. 1. 636 с.; Т. 2. 412 с.
27. Ушкалов А. Від бароко до постмодерну: есеї. К.: Грані-Т, 2011. 550 с.
28. Федотов Г. П. Три столицы // Новый мир. 1989. № 4. С. 218–239.
29. Философский словарь / авт.-сост. С. Я. Подопригора, А. С. Подопригора. Изд. 2-е, стер. Ростов-на-Дону: Феникс, 2013. 562 с.
30. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1977. 489 с.
31. Чепелик В. Архітектура українського необароко // Українське бароко: в 2 т. Харків: Акта, 2004. Т. 2. С. 269–368.
32. Шевчук Ю. «Молитва за гетьмана Мазепу» у Гарварді // Кіно-театр. 2005. № 1. С. 59–61.
33. Яусс Г. Р. Антологія світової літературно-естетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубицької. Львів: Літопис, 1996. С. 278–307.

## References

1. Apologiya. Ekzy`stencial`no-polilogichny`j akonceptual`ny`j proekt: Manifesty`, deklaraciyi, monology` // Kur-yer-muz: inform. vy`d. z py`tan`kul`tury` / red. S. Vasy`l`yev. Ky`yiv, 1996. 16 s. URL: [http://uartlib.org/downloads/Apologiya\\_uartlib.org.pdf](http://uartlib.org/downloads/Apologiya_uartlib.org.pdf) (last accessed: 10.11.2020).
2. Beseda s izobretatelem transavangarda. Intervyu v Miziano s A. Bonito Oliva // Iskusstvo. 1992. # 1. S. 23–25.
3. Velflin G. Renessans i barokko. SPb.: Gryaduschiy den, 1913. 164 s.
4. Velflin G. Osnovnyie ponyatiya istorii iskusstv. Problema evolyutsii stilya v novom iskusstve. SPb.: Mifril, 1994. 429 s.

5. Vy' najdennya trady' ciyi / Za red. E. Gobsbaum ta T. Rejndzhere. K.: Nika-Centr, 2015. 444 s.
6. Vid baroko do baroko. Xudozhn'o-literaturna akciya, pry' svyachena barokovij kul' turi XVII–XVIII st. i neobarokovy'm techiyam XX stolittya. Tezy' dopovidej. K.: NXMU, 1996. 60 s.
7. Gayer D. Nasilie i istoriya v postkommunisticheskoe vremya // Voprosyi filosofii. 1995. # 5. S. 30–31.
8. Ryinok vmesto arhiva / B. Groys, M. Ryiklin // Iskusstvo kino. 2002. # 2. S. 104–115.
9. Grushevs'ky' j M. Po shkodi // Pam'yat' stolit'. 2001. # 5. S. 13–14.
10. Gundorova T. Pisyachornoby'l's'ka biblioteka. Ukrayins'ky' j literaturny' j postmodern. K.: Kry'ty'ka, 2005. 263 s.
11. D'Ors E. Barokko — istoricheskaya konstanta // Filosofskie nauki. 2006. # 1. S. 59–68.
12. Mif "ukrayins'ke baroko": katalog vy'stavky'. Ky'yiv, 27.04–26.08.2012 / avt. st. G. Sklyarenko, O. Barshy'nova. Ky'yiv: NXMU, 2012. 192 s.
13. Konrad N. I. O barokko // Izbrannyye trudyi. Istoriya. M.: Nauka, 1974. 472 s.
14. Kry'ms'ky' j S. Mentalitet ukrayins'kogo barokko // Ukrayins'ke baroko: v 2 t. Kharkiv: Akta, 2004. T. 1. S. 21–48.
15. Lukomskiy G. Ukrainskiy barokko // Apollon. 1911. # 2. S. 5–13.
16. Makarov A. Svitlo ukrayins'kogo baroko. K.: My'stecztvo. 1994. 285 s.
17. Ony's'ko O. Ly'czari rozmy'togo imidzhu. PIK (Polity'ka i Kul'tura). 2000. # 13 (48). S. 36.
18. Ouens K. Allegoricheskij impuls: k teorii postmoderna // Spectate: internet-zhurnal. URL: <https://spectate.ru> > allegorical2–1 (last accessed: 11.11.2020).
19. Paraxons'ky' j B. Baroko. Poety'ka i sy'mvolika // Filosofs'ka i sociologichna dumka. 1993. # 6. S. 99–114.
20. Kurina A. Arsen Savadov: «S molodezhyu obschayus neposredstvenno...» // Ukrayins'ka pravda: internet-vy'dannya. 2009. 28 veresnya. URL: <https://life.ppravda.com.ua/society/2009/09/28/27559/> (last accessed: 11.11.2020).
21. Sviblova O. V poiskah schastlivoogo kontsa // Rodnik. Riga, 1990. # 5. S. 37–43.
22. Solomko Yu. Postmodernists'ky' j voyazh. Apologiya: Manifesty', deklaraciyi, monology' // Kur'yer-muz: inform. vy'd. z py'tan' kul'tury' / red. S. Vasy'l'yev. Ky'yiv, 1996. S. 13.
23. Stetsenko E. A. Kontsepsiya traditsii v literature XX veka // Hudozhestvennyie orientiryi zarubezhnoy literatury XX veka / Pod red. A. B. Bazilevskogo. M.: IMLI RAN, 2002. S. 47–83.
24. Teylor B. Art Today. Aktualnoe iskusstvo. 1970–2005. M.: Slovo / Slovo, 2006. 256 s.
25. Tkachuk T. Samyiy skandalnyiy ukrainskiy hudozhnik Arsen Savadov: «Chtobyi nam razreshili snimat modeley...» // Faktyi. 2003. 5 sentyabrya.
26. Ukrayins'ke baroko. Kharkiv: Akta, 2004. T. 1. 636 s.; T. 2. 412 s.
27. Ushkalov L. Vid baroko do postmodernu: eseyi. K.: Hrani-T, 2011. 550 s.
28. Fedotov G. P. Tri stolitsyi // Novyyi mir. 1989. # 4. S. 218–239.
29. Filosofskiy slovar / avt.-sost. S. Ya. Podoprigora, A. S. Podoprigora. Izd. 2-e, ster. Rostov-na-Donu: Feniks, 2013. 562 s.
30. Fuko M. Slova i veschi. Arheologiya gumanitarnyih nauk. M.: Progress, 1977. 489 s.
31. Chepelyk V. Arkhitektura ukrayins'koho neobaroko // Ukrayins'ke baroko: v 2 t. Kharkiv: Akta, 2004. T. 2. S. 269–368.
32. Shevchuk Yu. «Molytva za het'mana Mazepu» u Harvardi // Kino-teatr. 2005. # 1. S. 59–61.
33. Yauss H. R. Antolohiya svitovoyi literaturno-estetychnyy dosvid i literaturna hermenevtyka // Antolohiya svitovoyi literaturno-krytychnoyi dumky XX st. / Za red. M. Zubyts'koyi. Lviv: Litopys, 1996. S. 278–307.

**Скляренко Г. Я. Необарочные тенденции в украинском искусстве конца 1980-х — 2000-х годов:**

**актуальность национального опыта**

**Аннотация.** В статье анализируются особенности интерпретации барочных традиций в украинском искусстве конца 1980-х — 2000-х годов. В произведениях художников этого периода барокко предстало не только как одна из главных традиций украинского искусства, но и как сквозная проблема национальной культуры, требующая обсуждения и анализа. Исследуя средствами искусства противоречия национального опыта, новые художники привлекали внимание к проблемам национальной истории, противоречиям общественно-политического и культурного развития страны.

*Ключевые слова:* барокко как модель культуры, искусство, традиции, анализ и критика художественного опыта.

***Sklyrenko G. J. Neo-baroque tendencies in Ukrainian art of the late 1980s — 2000s:***

***relevance of national experience***

**Abstract.** The article analyzes the peculiarities of the interpretation of Baroque traditions in Ukrainian art of the late 1980-2000 years. In the works of artists baroque emerged not only as one of the main traditions of Ukrainian art, but also a cross-cutting problem of national culture that needed discussion and analysis. Exploring in artistic way the contradictions of national experience, the new artists drew attention to issues of national history, contradictions of socio-political progress and cultural development of the country.

*Keywords:* baroque as a model of culture, art, traditions, analysis and critique of artistic experience.