

ALISA LOZKIJA

MISTECITVO UKRAINI XX - POCATKU XXI STOLITTA

REVOLUCIJA PERMANENTNA REVOLUCIJA PERMANENTNA REVOLUCIJA

ПЕРМАНЕНТНА РЕВОЛЮЦІЯ

МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ
XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Аліса
Ложкіна

проект здійснено
в рамках грантової
програми



ініціатор
та координатор
проекту



видавництво



УДК 7.03/.07(477)''19/20''

Л71

Ложкіна А. Перманентна революція.
Мистецтво України ХХ — початку ХХІ століття. —
Київ: ArtHuss, 2019. — 544 с.

Книга провідної української кураторки та арт-критики є спробою пов'язати у цілісний наратив історію розвитку вітчизняних образотворчих практик від зародження модернізму до наших днів. Особливий акцент — на феноменах часів незалежності. Як змінювалася мова мистецтва протягом останніх півтора сторіччя? Яку роль у цьому процесі відігравали турбулентності в країні, що пережила цілу низку трансформацій — від статусу провінційної околиці Російської імперії через непростий етап побудови соціалізму, аж до здобуття незалежності, Помаранчевої революції, Революції гідності і наступного непростого періоду нашої новітньої історії? У дослідженні подано короткий огляд центральних подій та явищ в українському мистецтві, а також розмаїтий ілюстративний матеріал, що охоплює десятки музейних колекцій, приватних зібрань, архівів художників та їхніх родин.

Наукове редагування — Костянтин Акінша,
Оксана Баршинова, Олександр Соловйов

Переклад з російської — Сашко Ушкалов

Над виданням працювали — Ярина Цимбал,
Маргарита Єгорченко, Олександр Михед

Дизайн-концепт — Альона Соломадіна
Верстка — Уляна Биченкова, Сергій Фединяк

Більд-редактор — Максим Білоусов

Генеральна продюсерка проекту — Каріна Качуровська

Видання здійснено в рамках ґрантового проекту міжнародної співпраці Українського культурного фонду в тристоронньому партнерстві між ініціатором та координатором проекту Zenko Foundation, а також видавництвами ArtHuss (Київ, Україна) і Nouvelles Éditions Place (Париж, Франція).

Щиро дякуємо інституціям та колегам за допомогу у пошуку ілюстративного матеріалу:

Національний художній музей України	Національний музей у Варшаві, Польща	Валерій Мілосердов Віта Михайлова Тетяна Мокріді
Арт-центр Я Галерея	Національний музей у Вроцлаві, Польща	Валентина Мизгіна Антін Мухарський Данило Нікітін
Відкритий Архів	Російський Музей, Санкт-Петербург, Російська Федерація	Євген Нікіфоров Ганна Новаківська Ольга Новаківська Ігор Оксаметний
Дніпропетровський художній музей	Яд Вашем — Меморіальний комплекс історії Голокосту, Єрусалим, Ізраїль	Анастасія Подерв'янська Ігор Подольчак Анастасія Примаченко Влада Ралко
Закарпатський обласний художній музей ім. Йосипа Бокшая	Ігор Абрамович Гаяне Атаян Андрій Бояров	Микола Рідний Олександр Ройтбурд Тетяна Руденко
Музей сучасного мистецтва Одеси	Оксана Баршинова Роман Безсмертний Людмила Березницька	Степан Рябченко Олександр Рупін Олександр Семенов
Музей театрального, музичного та кіномистецтва України	Вікторія Величко Анна Вівчар	Ганна Сидоренко Станіслав Сілантьєв
Музей ХХ–ХХІ, Київ, Україна	Діна Воронова Єлізавета Герман	Тіберій Сільваші Олександр Соловійов
НКММК «Мистецький Арсенал»	Юрій Горпинич Павло Гудімов	Людмила Строкова Ганна Сумар
Національний музей Тараса Шевченка	Євген Деменок Клавдія Демідова-Ранчукова	Едуард Суржик Богдан-Любомир Тетянич-Бублик
Національний музей українського народного декоративного мистецтва	Івета Деркусова Шарлота Дуглас Тетяна Жмурко	Микола Тимченко Юлія Туловська
Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького	Анатолій Звіжинський Роман Зілінко Петро Зуєв	Тетяна Тумасян Наталя Філоненко Катерина Філюк
Одеський художній музей	Єкатерина Ільницька Наталія Казак	Василь Цаголов Марія Целоєва
PinchukArtCentre	Семен Кантор Євген Карась	Тетяна Шапаренко Олександр Шевчук
ЦСМ «М17»	Христина Кармінська Ната Катериненко	Олександр Шевчук Наталія Шпітковська
Фонд Український Авангард	Віра Кессених Максим Ковальчук	
Харківський Художній Музей	Тетяна Кочубінська Олексій Криволап	
Латвійський національний художній музей, Рига, Латвія	Катерина Лазаревич Поліна Ліміна Катерина Лісова	
Стамбульська бієнале сучасного мистецтва, Туреччина	Ганна Лимарева Олександр Ляпін Ксенія Малих	
Державна Третьяковська галерея, Москва, Російська Федерація	Віктор Марущенко Ольга Мельник Володимир Мельниченко	

Окрема подяка випускникам групи President's MBA'16 у KMBS: Олександру Боваровському, Олені Гуті, Анні Климовій, Володимирі Кравченку, Дмитру Лазненку, Сергію Лужецькому, Олександру Насіковському, Ользі Тадай, Ігорю Філіппу, а також менеджерці MBA-програм KMBS Владиславі Грабенку

ЗМІСТ

ВСТУП **10**

ЧАСТИНА 1. ВИТОКИ. ДО РОЗПАДУ СРСР 16

РОЗДІЛ 1.
ПОЧАТОК МОДЕРНІЗМУ. 1880-ті – 1917

Зміна художньої мови і пошук національного стилю **18**
Модерн, сецесія, імпресіонізм **24**
Початок авангарду. Кубофутуризм **37**
Кверофутуризм **43**
Салони Іздебського та одеські «незалежні» **45**

РОЗДІЛ 2.
УКРАЇНСЬКА РЕВОЛЮЦІЯ
І «ЧЕРВОНИЙ РЕНЕСАНС». 1917 – ПОЧАТОК 1930-х

Українська революція і створення Академії мистецтв **52**
Культур-Ліга **58**
Мистецтво й революційна агітація. Вікна УКРОСТА і ЮГОЛЕФ **64**
Художній клімат 1920-х **71**
Війна спілок **78**
Олександр Богомазов: від кубофутуризму до «Пилярів» **85**
Василь Єрмілов і конструктивістський «Авангард» у Харкові **90**
Панфутуристи, Михайль Семенко і «Нова генерація» **95**
Михайло Бойчук і його коло. Початок репресій **101**

РОЗДІЛ 3.
СТАЛІНІЗМ І КУЛЬТ ОСОБИ. ПОЧАТОК 1930-х – 1953

Народження соцреалізму **108**
На тонкій кризі. Кінець 1930-х **114**
Друга світова війна. Опік реального **123**
Сталінський грандстиль
і післявоєнний поворот до «бідермаєра» **130**
Народна альтернатива **143**

РОЗДІЛ 4.
МУЛЬТИКУЛЬТУРНА МОЗАЇКА.
ЗАХІДНА УКРАЇНА ДО ТА ПІСЛЯ
ВХОДЖЕННЯ ДО СКЛАДУ СРСР

Закарпатська школа живопису **152**
Культурні герої на маргінесах імперій, епох і жанрів **156**
Забуті імена міжвоєнного Львова **164**

РОЗДІЛ 5. «ІНШЕ» МИСТЕЦТВО І ПІЗНІЙ СРСР. 1953-й – КІНЕЦЬ 1980-х	
Початок «відлиги». «Суворий стиль»	170
Покоління 1960-х: дисиденти в політиці, неомодерністи в мистецтві	179
Співрозмовники. Київська неоавангардна орбіта	192
Мозаїки, архітектура й монументи	
пізньюрадянського модернізму	201
1970-ті – початок 1980-х: «тихе мистецтво», індивідуальні міфології та київський андеграунд	209
«Художники Київського вокзалу». Гіперреалізм, хронореалізм і останнє радянське покоління	223
Харківська школа фотографії	233
Одеса: від нонконформізму до концептуалізму	248
ЧАСТИНА 2. МИСТЕЦТВО НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ	266
РОЗДІЛ 1. НОВА ХВИЛЯ НА РУЇНАХ УТОПІЇ. КІНЕЦЬ 1980-х — 2004	
Дозволений ренесанс: трансавангард і народження «Нової хвилі»	272
«Вольова грань національного постеклектизму»	286
Sex, drugs, contemporary art. Сквоти	292
Куратор: від «смотрящего» до співучасника	303
Львівська художня альтернатива	308
Політичні перформанси	325
«Живописний заповідник»: абстрактний вектор	331
Закарпатський поптранс	337
У пошуках Пана	338
Геть від картини	341
Одеський драйв	349
Фотографія 1990-х: нова гостра соціальність	361
Повернення до живопису	379
РОЗДІЛ 2. ПОКОЛІННЯ «ОРАНЖ». 2004–2013	
Міленіум і його виклики	383
Галереї і медійні проекти міжчасся	388
Стихійний постмодернізм і повзуче шизобароко	399
Ерос політичного. «Оранж» як стиль	404
Мистецтво швидкого реагування: «Революційний Експериментальний Простір»	411
Група «Р.Е.П.». Зрілі проекти	416
Перезавантаження харківської школи: «SOSka»	426

Випробування гламуром. Постмедійна фігуративність	432
Поетика офісного планктону і херсонський арт-брют	443
Актуальні фріки й перформативний поворот	449
Мистецтво і вулиця	457
Хіпстери, соціальні мережі й фотографія потоку	465
Нові ліві vs нові праві	474
Інституції та їхні критики	480
РОЗДІЛ 3. МІЖ ВІЙНОЮ І РЕЙВОМ. МАЙДАН 2013 РОКУ Й ПІЗНІШІ ЧАСИ	488
Мистецтво на барикадах	493
Посттравма	500
Апостоли індивідуалізму. Привид великої форми	509
Концептуальний дрейф	517
Greater Ukraine. Номади з батьківщиною у смартфоні	521
Жіночий реванш	525
Поетика провінції і нова клубність	530
Вперед у минуле. Час мислити ретроспективно	536
Замість висновку	542



МИКОЛА ПИМОНЕНКО.
БРІД. 1901.
ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 89 x 140 см.
З КОЛЕКЦІЇ ОДЕСЬКОГО
ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ.

ВСТУП

Упродовж майже тридцяти років від часів розпаду СРСР, Україна здобула державну незалежність, пізнала феномен олігархічного капіталізму і неймовірний ріст корупції, пережила три хвилі масових протестів, дві революції, гібридну війну на сході країни, анексію Криму, невротичну запізнілу декомунізацію і тотальну карнавалізацію політики. Спалахи прямої політичної дії змінювали довгі періоди політичного спектаклю. Цей стан по праву можна назвати нервом епохи. Перманентна соціальна турбулентність поступово стала звичкою і сформувала вже кілька поколінь українських художників, світогляд яких нерозривно пов'язаний із життям за доби докорінних змін.

Іноземцям сучасна Україна іноді досі здається зменшеною реплікою Росії. Насправді ж це геть інший культурний і політичний контекст зі своїми особливостями та своєю історією. Україна, певно, недостатньо екзотична, щоби викликати зацікавленість власною інакшістю, і при цьому вона не є інтегральною частиною загальноєвропейських процесів. Величезна країна з багатою культурною традицією, насиченим мистецьким процесом і по-своєму унікальним історичним досвідом дотепер залишається сліпою плямою на карті Європи.

У 1850 році Карл Маркс писав про перманентну революцію, наголошуючи, що кінцева мета всіх революційних перетворень — перехід до безкласового суспільства та кардинальний переворот в ідеях і відносинах. У ХХ столітті цю концепцію по-своєму зрозумів і розвинув Лев Троцький¹. «Є в революції початок, немає в революції кінця!» — співали у відомій радянській пісні. Якщо говорити про сучасну Україну, то перманентна революція — влучна метафора настроїв у країні, яка три десятиліття поспіль несеться на американських гірках соціальних трансформацій, в якій хвилі масових протестів накочуються одна за одною, а за всім цим, як і раніше, ввижається трагічний привид 1917 року. Там, де закінчується фантазм західного інтелектуала про революцію, починається реальність новітньої історії України. Вона, звісно, драматично відрізняється від теорії. Турбулентність, ніяк не закінчиться, болючий пошук власної ідентичності в театрі тіней непростого минулого, життя на руїнах найбільшої утопії ХХ століття і щира, збережена попри численні історичні травми віра в те, що суспільство можна й потрібно змінювати — усе це формує унікальну енергетику мистецтва й клімату в країні загалом.

Метафоричне застосування концепту перманентної революції щодо сучасної України має ще один несподіваний аспект, який цілком відповідає духові оригінальної теорії про експорт ідей. Останніми роками стався цікавий зсув. Після «перебудови» й розпаду СРСР в Україні, а також в інших колишніх радянських республіках, укорінилася думка про те, що країна колись усе-таки здолає рештки тоталітарного минулого й «доросте» до рівня західних демократій. Насправді ж усе все відбулося майже точнісінько на-

¹ Див.: *Троцький, Лев*. Перманентная революция. — Берлин: Гранит, 1930. Запоруку успіху соціалізму в СРСР Троцький вбачав в експорті революції на Захід і подальшій перемозі комунізму у світовому масштабі. У цьому дослідженні поняття «перманентна революція» вжито метафорично.

впаки. Останніми роками в кожного, хто обізнаний з новітніми українськими реаліями, не могло не скластися легке дежавю й відчуття, що західні країни починають проживати досвід, який уже давно став для України звичним. Олігархи при владі і трофейні дружини, гібридні війни і кольорові революції, спустошення звичних смислів, тотальна втрата довіри й релятивізм... Після виборів у США 2016 року весь світ заговорив про епоху постправди та інформаційні атаки в інтернеті, але саме Україна була однією з перших мішеней масової кампанії з маніпуляції фейковими новинами в соціальних мережах іще з часів Майдану 2013–2014 років.

Глобальні зміни, які відбуваються сьогодні внаслідок приходу дигітального капіталізму, спричиняють сум'яття, розгубленість перед майбутнім і необхідність кардинально переглянути попередні моделі соціального порядку. Від часів розпаду СРСР Україна вчилася виживати на руїнах смислових і ціннісних систем попередньої доби. При цьому їй досі вдається уникнути повернення до авторитаризму. У певному сенсі за останні десятиліття це суспільство переживало виклики сучасності, з якими лише сьогодні починає зіштовхуватися решта світу.

Тож яке місце посідає сучасне мистецтво в системі координат, яку майже цілком підпорядковано еросу політичного? Чим є політичне мистецтво в середовищі, де самé слово «політика» стало синонімом корупції і свавілля, і де, попри це, на головній площі країни регулярно виростають барикади, красі та стихійному концептуалізму яких можуть позаздрити найкращі світові художники?

Наразі в Україні існує парадокс: на тлі стрімкого розвитку мистецького середовища доволі рідкісним явищем залишаються узагальнені тексти з історії комплексу феноменів, що їх можна окреслити як «сучасне мистецтво». Це відбувається насамперед унаслідок системної інституційної кризи. Її й сьогодні, після 28 років Україною незалежності, по суті, так і не подолано. Постійні трансформації в суспільстві не зміцнюють механізми пам'яті. Внутрішній голос, заснований на досвіді поколінь, які пережили бурхливе ХХ століття, постійно нашіптує, що певні речі простіше й зручніше забути. Наше мистецтво, та й суспільство загалом, опинилося в ситуації, коли найбільшим ризиком стає безпам'ятство.

Після здобуття Україною незалежності сучасне мистецтво поступово стало панівною художньою парадигмою. Що ж це за явище і як воно співвідноситься з мистецтвом часів СРСР, нонконформістською традицією та авангардними течіями початку ХХ століття? Протягом десятиліть не було систематичних закупівель до державних музейних фондів, музей сучасного мистецтва так і залишається утопічною мрією, свого часу не проводилася робота з архівування й аналізу матеріалів цілої культурної доби. Останніми роками, на щастя, ситуація покращується. Здається, багато людей одночасно згадали, як це цікаво — писати й видавати книжки. Чи можливо силами однієї людини відновити всю канву подій та написати вичерпну й послідовну історію українського мистецтва в класичному розумінні цього слова? Очевидно, це було б надто грандіозне завдання, для виконання якого знадобився би геть інший часовий і людський ресурс.

Це видання в жодному разі не претендує на повноту охоплення подій і постатей в українському мистецтві. Це суб'єктивний авторський погляд і дуже умовна канва, мета якої — висвітлити художню традицію України

в контексті складних трансформацій у нашому суспільстві. Проект було задумано ще 2010 року. Він почався із серії журнальних публікацій «Point Zero. Новітня історія мистецтва» і був би неможливий без куратора й арт-критика Олександра Соловйова. Після цього запала довга пауза. Здавалося, для первинної систематизації достатньо публікації в інтернеті кількох статей. Далі хтось мав би написати історію — багатотомний фоліант, в якому було би осмислено всіх і все. Спливали роки, сайти змінювалися і закривалися. З'ясувалося, що всевітня мережа теж не може похвалитися ідеальними механізмами пам'яті. Наприклад, чимала частина матеріалів із журнального циклу «Point Zero» стала недоступною. Ба більше, монологічний підхід до історії, який передбачає наявність одного «єдино правильного» наративу, теж безнадійно застарів. Із початком постінформаційної епохи стало зрозуміло, що історія може й має складатися з різних голосів, часто суперечливих, але таких, які в сукупності дають змогу скласти враження про досліджуване питання. Саме таким «голосом», одним із безкінечної кількості можливих варіантів оповіді про сучасне українське мистецтво, і є книжка, яку ви тримаєте в руках.

Два роки тому, коли з ініціативи французького видавництва Nouvelles Éditions Place я повернулася до ідеї цієї книги, мені здалося важливим написати не лише про феномени останніх десятиліть, а і вписати їх у загальнішу канву подій, які відбувалися в українському суспільстві й мистецтві від початку ХХ століття. Низка трансформацій цього періоду була болючою. Це призвело до розквіту «всіх форм забування»², за точним діагнозом Алейди Ассман, чие дослідження культурної пам'яті суспільств, що пережили травму, допомогло мені краще зрозуміти нашу ситуацію. Цю книжку написано для двох різних аудиторій — вітчизняної і французької, тож, можливо,десь ви відчуєте, що я надто докладно пояснюю очевидні для України речі.

Наостанок слід подякувати, урешті-решт, подякувати всім причетним: мені завжди здавалося, що це один із найприємніших моментів у написанні книги. Ця книга ніколи не побачила б світ, якби не ініціатива французького філософа й редактора Ігоря Сокологорського «видати в Парижі щось про українське мистецтво». Його підтримка, щирий інтерес до України та постійне нагадування про дедлайни — безцінні. Ця книжка не здійснилася би без художника Олександра Ройтбурда, зустріч з яким свого часу змінила моє життя. Без куратора й арт-критика Олександра Соловйова — його я з гордістю називаю своїм учителем. Ця книжка народжувалася в розмовах із мистецтвознавцем Костянтином Акіншею. Останніми роками ми з ним організували кілька європейських виставок, присвячених українському мистецтву в контексті революційних перетворень, і зрештою, ми просто добрі друзі. Також дякую кураторові паризького Центру Жоржа Помпіду Ніколя Луччі-Гутникову. Наша співпраця допомогла мені поглянути на мистецтво України з дистанції й виокремити стрижневі моменти його новітньої історії. Я напевно не впоралася б самотужки. Разом із засновником Zenko Foundation Зенко Афтаназівим, який зі щирим захватом популяризує українське мистецтво, та продюсеркою проекту Кариною Качуровською нам пощастило здобути ґрант Українського культурного фонду й зробити мрію реальністю.

Я вельми вдячна УКФ, команді українського видавця книжки — ArtHuss, і французьким партнерам — видавництву Nouvelles Éditions Place. Насамперед я вдячна моїй мамі Надії Ложкіній за її безмежну любов і підтримку. Я хочу присвятити цю книгу їй, а також моїй бабусі Олені Іллівні Луговій, українській історикіні, доньці «ворога народу» і невиправно пристрасній патріотці. Ця книга почалася ще в моєму дитинстві, коли щоранку, сидючи на веранді нашої маленької радянської дачі, бабуся розповідала мені про ХХ століття й учила мислити.

² Див.: Assman, *Aleida*. *Shadows of Trauma: Memory and the Politics of Postwar Identity*. — Fordham University Press, 2015.

ЧАСТИНА 1. ВИТОКИ. ДО РОЗПАДУ СРСР

24 серпня 1991 року Україна стала самостійною державою. Та шлях до незалежності лежав через ХХ століття й безліч завданих ним травм. Україна зустріла століття як поділена на дві частини колонія двох могутніх держав і вже невдовзі опинилася в епіцентрі головних конфліктів епохи. Розпад Російської й Австро-Угорської імперій, Перша світова війна, революція 1917 року, Українська революція 1917–1921 рр., Голодомор 1932–1933 рр., сталінська індустріалізація і великий терор 1937-го, Друга світова війна, Голокост. Десятки мільйонів жертв і ще більше знівечених доль та ран, які не загоюються досі — в третьому, четвертому, п'ятому поколіннях.

Після революції 1917 року Україна на короткий час здобула державність. Тут постала Українська Народна Республіка (УНР) зі своїм урядом і конституцією. Згодом унаслідок перевороту до влади прийшов гетьман Павло Скоропадський, але і його швидко скинула Директорія УНР. На території України точилася кровопролитна боротьба за владу між більшовиками й силами Білого руху. Влада переходила з рук у руки з блискавичною швидкістю, і насамкінець її захопили більшовики. Фактично Українську Народну Республіку 1920 року завоювала Червона армія, офіційно УНР припинила існування 1921-го. Одночасно у 1918–1921 роках Україна стала центром потужного анархістського руху, який очолив Нестор Махно.

Після остаточної перемоги більшовиків в Українській радянській республіці відчутний вплив здобули націонал-комуністи — політичні діячі, які поєднували комуністичні погляди та проукраїнську культурну політику. Це призвело до недовгого, але яскравого сплеску культурного життя в країні. Він трагічно увірвався з початком сталінських репресій. І все-таки, говорячи сьогодні про мистецтво кінця 1910-х — 1920-х років в Україні, треба пам'ятати, що це був етап романтичної закоханості в утопію, тому ділити історію авангарду в Україні і політичні погляди більшості його представників просто неможливо.

У неофіційному мистецтві України радянської доби очевидні регіональні відмінності. У великих містах склалися свої традиції, кожна з яких згодом вплине на формування нового мистецтва незалежної України. Розглядаючи феномени цього періоду, не слід забувати й те, що Західна Україна ввійшла до складу УСРР останньою, отож там зберігалися свої історичні й культурні особливості.

У СРСР Україна мала особливий статус: фактично це була друга за впливом республіка країни. У пізньорадянську добу стало популярним уявлення, нібито українці керують Радянським Союзом, — таке вагоме місце у всесоюзній керівній еліті посідали вихідці з УСРР. Однак протягом цілого радянського періоду Україна відчувала на собі весь тягар центрального пресингу. Про людське око підтримуючи українську народну культуру, центральна влада реально й жорстко придушувала всі прояви вільнодумства в республіці, побоюючись виявів так званого «буржуазного націоналізму». Внаслідок цього культурні діячі в Україні перебували в ситуації більшого страху і скутості, ніж у столиці СРСР. Це добре ілюструє відома пізньорадянська приказка «Коли в Москві стрижуть нігті,

у Києві рубають пальці». Проте це не завадило формуванню самобутньої образотворчої традиції і потужної хвилі неофіційного мистецтва, про яку іноземному глядачеві наразі відомо надзвичайно мало. Та й у самій Україні, яка порівняно недавно здобула незалежність і досі стоїть на роздоріжжі цінностей і смислів, процеси осягнення новітньої історії мистецтва країни лише починаються.

РОЗДІЛ 1.

ПОЧАТОК МОДЕРНІЗМУ. 1880-ті – 1917

ЗМІНА ХУДОЖНЬОЇ МОВИ І ПОШУК НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ

XX століття мистецтво України зустрівало на роздоріжжі. Криза академізму, нездатність реалістичної традиції відповісти на виклики, пов'язані з винаходом фотографії, нові запити масовізованого капіталістичного суспільства — усе це спричиняє бурхливий розвиток загальносвітового модернізму. Саме він визначив пошуки одразу кількох поколінь. Насувався 1917 рік. У повітрі висіло передчуття соціальної катастрофи і трансформації, а в студіях художників уже наповну вирувала своя революція. Буквально за півтора десятиліття відбулася стрімка метаморфоза від колоніального романтизму й етнографічного реалізму Миколи Пимоненка, боязких експериментів з імпресіонізмом через потужну хвилю захоплення модерном до космополітичного авангарду й утопічної безпредметності.

Це період переорієнтації мистецтва з локального на загальноєвропейський контекст, його інтернаціоналізації та вливання в міжнародний рух, що не має єдиної назви³. Загальний мікс модерністських тенденцій, притаманний мистецтву Європи кінця XIX — початку XX століття, стає орієнтиром для процесів, які синхронно відбуваються в обох частинах України, підконтрольних Російській та Австро-Угорській імперіям, а також у ширшому контек-

³ Модерністські течії в мистецтві зароджуються ще в другій половині XIX століття з появою імпресіонізму, а потім постімпресіонізму, символізму, фовізму тощо. Імпресіонізм і пов'язані з ним течії в мистецтві спрямовано переважно на переосмислення того, як бачить художник. У певний момент виникає пересичення оптичними іграми, починається пошук нових територій мистецтва. Однією з перших таких спроб була течія, що ставила перед собою завдання розширити діапазон художніх прийомів кошту повернення до простоти й органічності мистецтва давнини та неєвропейських культур, реабілітації декоративності. Залежно від регіону цей напрям називався по-різному: ар-нуво у Франції, сецесіон в Австро-Угорщині, югендштіль у Німеччині, ліберті в Італії, модернізм в Іспанії. На територіях, підконтрольних Російській імперії, загальноприйнятим терміном для позначення течії став «модерн».

сті — від Санкт-Петербурга, Москви й Гельсінкі, Відня, Будапешта, Варшави й Кракова до Парижа, Барселони й Мюнхена. У певному сенсі це чи не найпотужніша в історії хвиля глобалізації мистецтва. Наступна аналогічна синхронізація зі загальносвітовим процесом, якщо говорити про Україну, станеться лише наприкінці XX століття з виходом на сцену першого постпербудовного покоління художників.

Модернізм просочується в українське мистецтво поступово. Цей процес збігається з пошуками нових політичних смислів і пробудженням національної самосвідомості. У кінці XIX століття, попри те що Україна розділена між імперіями, зростає інтерес до історії. Закладається фундамент для розуміння України як автономної культурно-історичної орбіти⁴. У цьому контексті великого значення набирає фольклорно-історична тематика. На відміну від наступних епох, вона ще не стала порожнім штампом і відіграє помітну роль у формуванні ідентичності нової української інтелігенції. На початку XX століття мова художнього висловлювання зазнаватиме докорінних змін, але інтерес до пошуку національного стилю простежуватиметься в художників абсолютно різних поглядів і напрямів.

На території України, яка входила до складу Російської імперії, у другій половині XIX століття помітним явищем став рух передвижників. Надихаючись ліворадикальними настроями освічених верств суспільства й, зокрема, повальним захватом народництвом, мистецтво шукає вихід із кризи академізму у відмові від елітаризму, акценті на просвітництві та гострій соціальній спрямованості. Так постає Товариство пересувних художніх виставок, пік активності якого припав на 1870–1880-ті роки. Живопис передвижників — парадоксальне явище: це цікавий експеримент з адаптації консервативної художньої мови до порядку денного майбутньої доби соціальних змін з її прийдешньою пролетарською революцією. Однак скоро ресурс компромісу між старою формою і новим змістом вичерпався, і в русі почалася стагнація.

Ключова постать для розуміння дальшого розвитку мистецтва України — Ілля Рєпін. Один із найкращих живописців кінця XIX століття, активний діяч Товариства пересувних художніх виставок, який мав суперечливі взаємини з модернізмом, але побічно увібрав багато елементів нової мови. Уродженець Чугуєва на Харківщині, він здобув освіту в Санкт-Петербурзі та увійшов до Товариства пересувних художніх виставок. Типовий представник імперського художнього істеблішменту, Рєпін, водночас, усе життя плекав інтерес до батьківщини та її історії, підтримував зв'язки з українськими культурними діячами і присвятив низку творів українським сюжетам. Найвідоміший з них — «Запорожці пишуть листа турецькому султану» (1880–1891). Масштабне історичне полотно постало під впливом спілкування художника з провідним дослідником історії козацтва Дмитром Яворницьким, а також за підсумками дослідницької експедиції 1880 року на землі,

⁴ Кінець XIX – початок XX століття — це період, коли «українське національне відродження» (про яке багато писали такі історики як Михайло Грушевський, Дмитро Дорошенко, Іван Крип'якевич) остаточно переходить до політичної стадії. Докладніше див.: *Грицак, Ярослав*. Нариси з історії України. Формування модерної української нації XIX–XX ст. — К.: Генеза, 2000.

де колись стояла славетна Запорозька Січ⁵. Щодо маршруту Запорожжям Рєпіна консультував ще один учений і фахівець з української історії Микола Костомаров. Картина Рєпіна стала одним із іконічних творів на українську тематику. Вона вплинула на становлення українського історичного живопису, на розвиток образу запорозького козацтва в масовій культурі і навіть побічно позначилася на естетиці протестів уже сучасної, незалежної України. У ХХ столітті Рєпін надихатиме не лише поважних соцреалістів, а й лідерів неофіційного київського інтелектуального гуртка 1960–1970-х. Саме йому присвячено завершальну п'яту «Книгу схем» Валерія Ламаха⁶.

Інший реаліст кінця ХІХ — початку ХХ століття, чия творчість суттєво вплинула на становлення української школи живопису, — художник-передвижник Микола Пимоненко. Щедрі цитати з народного побуту, безліч етнографічних деталей, сентиментальність, яскрава палітра — Пимоненко створив романтизований образ українського села, що є ідеальним втіленням стереотипного сприйняття у Російській імперії «малоросійського» колориту. Цікава доля картини «Не жартуй» (1895). На ній розлючена мати біжить до закоханих, які безцеремонно обіймаються на тлі українського пасторального пейзажу. Іронічна замальовка, що її художник немовби підгледів у селянському житті, за доби технічної відтворюваності повернулася до народу і стала культовою. Вона розійшлася в тисячах репродукцій і, втративши авторство, дала життя одному з популярних сюжетів українського народного живопису ХХ століття⁷. У пізніх працях, як-от «Квіткарка» (1908) з колекції Національного художнього музею України, відчувається еволюція Пимоненка в бік імпресіонізму.



ІЛЛЯ РЕПІН.
ЗАПОРОЖЦІ ПИШУТЬ ЛИСТА ТУРЕЦЬКОМУ СУЛТАНОВІ.
1889–1896. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 170 × 267 СМ.
З КОЛЕКЦІЇ ХАРКІВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ

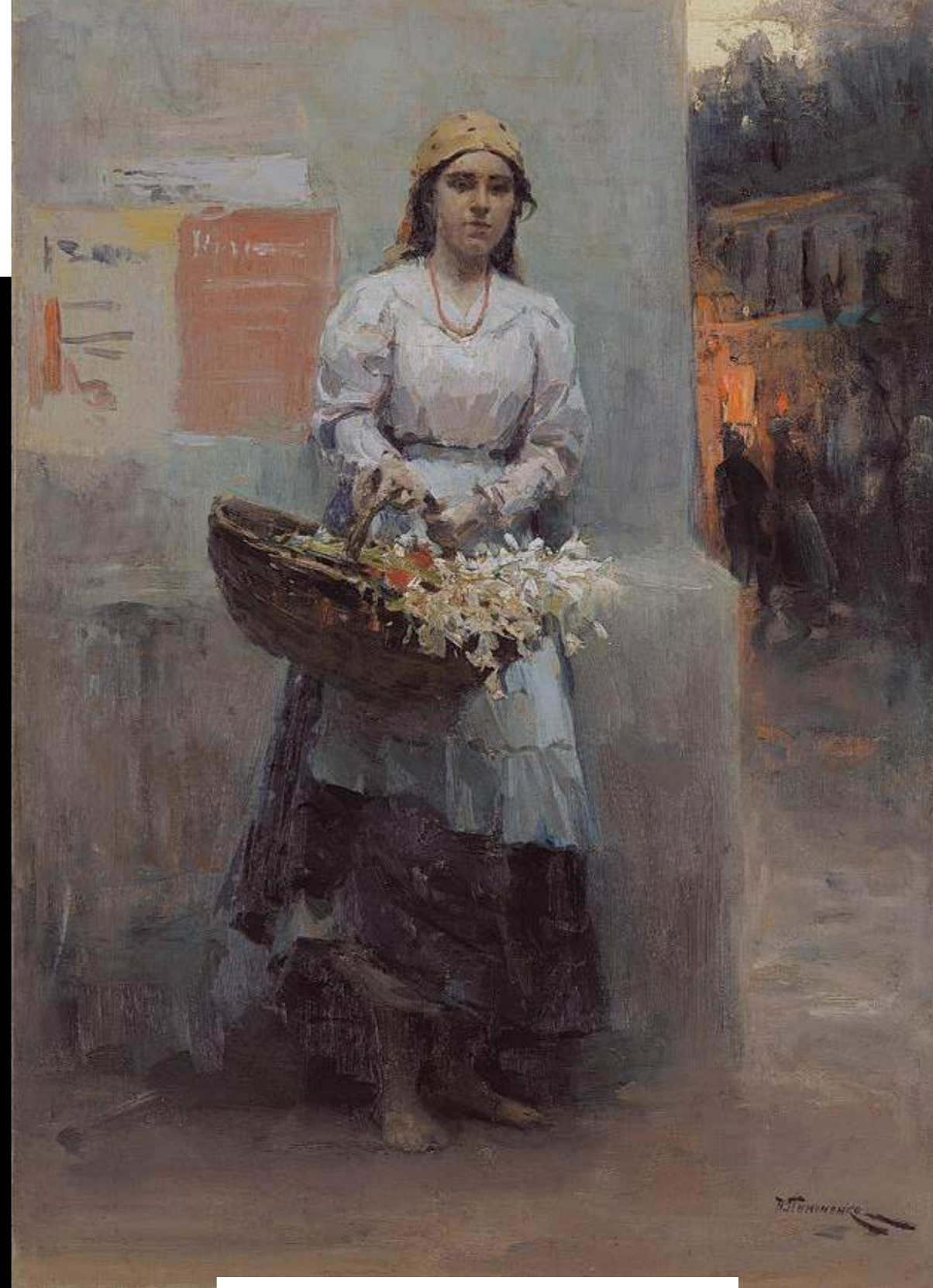
⁵ Про серйозне ставлення Рєпіна до теми історії України свідчать його спогади про цю поїздку, куди художник вирушив разом із п'ятнадцятирічним Валентином Серовим. «Зі мною були дві чудові й наші улюблені книжки Антоновича та Драгоманова — «Історія козацтва в південно-російських піснях і билинах». Ми зачитувалися епосом України, і Серов, пробувши в київській гімназії близько двох-трьох років, уже пречудово міг смакувати суть української мови» (Рєпін, Ілья. Далекое близкое. — М.: Азбука, 2010. — С. 152).

⁶ Див.: Ламах, Валерий. Книги схем. — К., 2011. — С. 831–913.

⁷ Завдяки характерному напису на багатьох картинах такого роду серед дослідників цей сюжет народного живопису здобув назву «Тікай, Петре, з Наталкою, іде мати з качалкою». Аналогічне «перетікання» сюжетів відомих картин іменитих авторів у народний живопис на початку ХХ століття стало повсюдним з огляду на масове поширення доступних репродукцій. Схожа ситуація відбулася з картинами Костянтина Трутовського, Карла Брюллова та ін. Див.: Гончар Петро, Лихач Лідія. Чисте мистецтво / Pure Art. Каталог виставки у Мистецькому Арсеналі. — К.: Родовід, 2017.



ФЕДІР КРИЧЕВСЬКИЙ.
НАРЕЧЕНА. 1910. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 215 × 295 СМ.
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО
МУЗЕЮ УКРАЇНИ



МИКОЛА ПИМОНЕНКО.
КИЇВСЬКА КВІТКАРКА. 1908. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 87 × 62 СМ.
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ

МОДЕРН, СЕЦЕСІЯ, ІМПРЕСІОНІЗМ

Справді кардинальні зміни в мистецтві України починаються з появою в ньому елементів модерну. Ще в середині 1880-х у Києві працював майбутній класик російського модерну й символізму Михайло Врубель. Тут він створив розписи та ікони Кирилівської церкви, ескізи фресок Володимирського собору, почав розробляти етапний для своєї творчості образ «Демона». Київський період Врубеля, так само як зрілі праці художника, справлять помітний вплив на розвиток модерну в Україні. У Києві з 1880-х і аж до відходу у вічність 1921 року жив і працював ще один представник стилю модерн — поляк Вільгельм Котарбінський. Під керівництвом Віктора Васнецова він брав участь у декоруванні Володимирського собору.

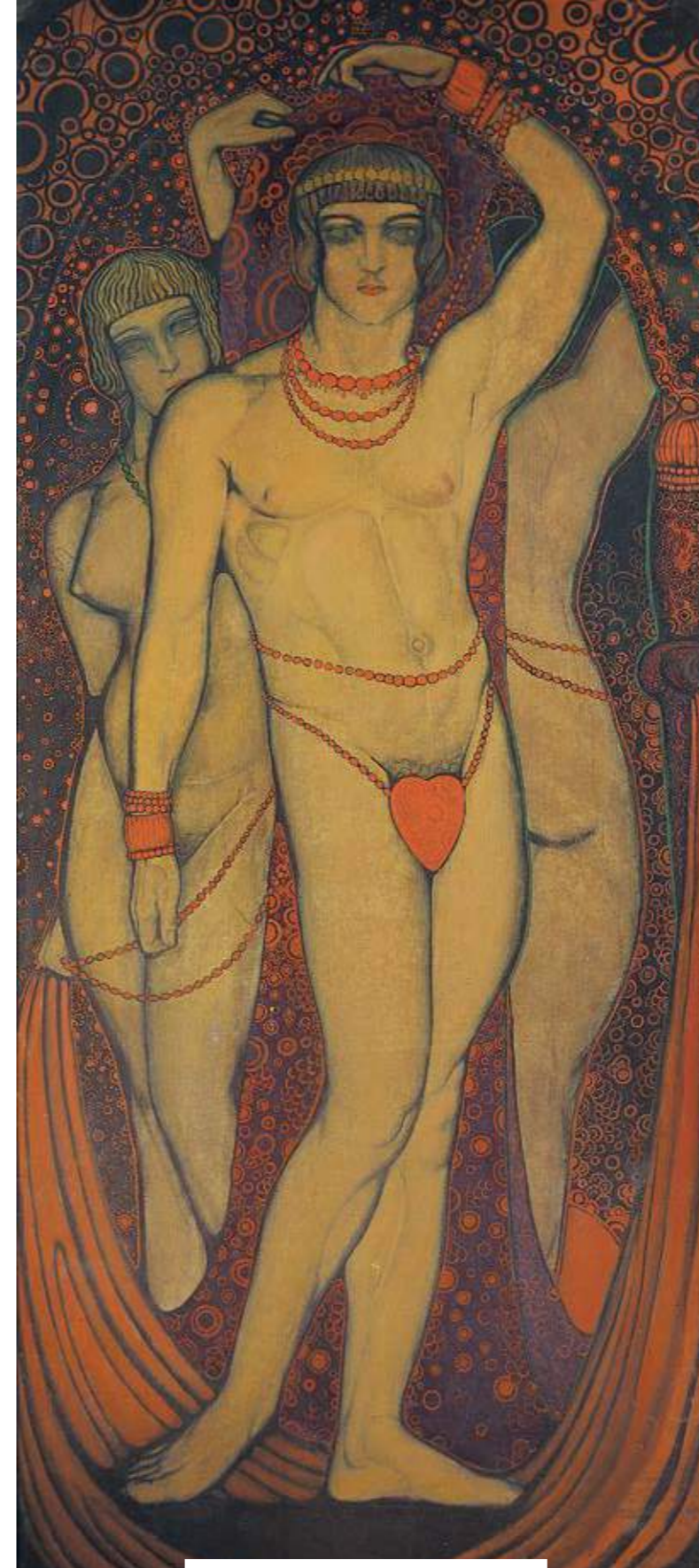
Оформлення інтер'єрів Володимирського собору стало віхою в художньому житті Києва кінця XIX століття. Керівництво художніми роботами було довірено авторитетному петербурзькому професору, історичному мистецтву й археологу Адріану Прахову. Його внесок у художній процес наступних років важко переоцінити. Саме він запросив до Києва для роботи в соборі таких відомих майстрів як Віктор Васнецов, Михайло Нестеров, Павло та Олександр Сведомський, Михайло Врубель і Вільгельм Котарбінський.

Наприкінці XIX — на початку XX століття Київ стрімко розвивався, позбувався провінційності і перетворювався на місто з великими культурними амбіціями. Це не в останню чергу пов'язано з формуванням на території України капіталізму і швидким зростанням промисловості. Родина потужних українських цукрозаводчиків і землевласників Терещенків десятиліттями підтримує художній процес. Батько Іван і син Михайло Терещенки належали до головних колекціонерів і філантропів Російської імперії. Після революції 1917 року їхнє зібрання було націоналізовано і лягло в основу колекції Київської картинної галереї⁸, розміщеної в колишньому особняку родини мецената Федора Терещенка. По сусідству стоїть особняк, який теж перетворили на музей, — колишній будинок сім'ї київських меценатів Варвари (при народженні Терещенко) й Богдана Ханенків. Тут експонують їхню багату колекцію класичного європейського та східного мистецтва. Саме коштами Ханенків було споруджено павільйон Російської імперії на міжнародній виставці сучасного мистецтва — Венеційській бієнале⁹.

Художники українського модерну — це барвистий калейдоскоп характерів і долі. Мабуть, найсильнішим українським живописцем початку XX століття був Олександр Мурашко. Киянин, випускник Петербурзької академії, учень Іллі Рєпіна, член мюнхенського сецесіону, який відвідував Париж і добре знав імпресіонізм, він виробив авторський стиль, поєднавши сецесійну палітру, паризьку легкість і елегантність з національною специфікою. Особливого успіху художник досягнув у портретному жанрі. У своїх

⁸ Нині Національний музей «Київська картинна галерея».

⁹ Після розпаду СРСР павільйон відійшов до Росії. Україна залишилася без постійної бази у Венеції.



ВСЕВОЛОД МАКСИМОВИЧ.
ОГОЛЕНІ. ДЕКОРАТИВНЕ ПАННО. [1914].
ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 243 × 101 СМ. З КОЛЕКЦІЇ
НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО
МУЗЕЮ УКРАЇНИ



ІВАН МЯСОЄДОВ.
САДИБА ПАВЛЕНКИ.
1900–1910-ті. ФОТО. З КОЛЕКЦІЇ
НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО
МУЗЕЮ УКРАЇНИ



ФЕДІР КРИЧЕВСЬКИЙ.
ПОРТРЕТ ДРУЖИНИ
ХУДОЖНИКА
Л.Я. СТАРИЦЬКОЇ. 1914.
ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 216 × 99 СМ.
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО
ХУДОЖНЬОГО
МУЗЕЮ УКРАЇНИ



МИХАЙЛО ЖУК.
ЧОРНЕ І БІЛЕ. 1914. ПАПІР, ГУАШ,
ПАСТЕЛЬ, АКВАРЕЛЬ,
207 × 310 СМ. З КОЛЕКЦІЇ
ТАРАСА МАКСИМ'ЮКА



ОЛЕКСАНДР МУРАШКО.
ПРОДАВЧИНІ КВІТІВ. 1917. ПОЛОТНО,
ОЛІЯ. 133,5 × 159 СМ. З КОЛЕКЦІЇ
НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО
МУЗЕЮ УКРАЇНИ

роботах Мурашко по-особливого уважний до передачі світла й тіні за допомогою кольору. Гра відблисків і колірних плям стає центром більшості його зрілих робіт і гіпнотизує глядача. У 1909 році картина Мурашко «Карусель», де зображено молодих дівчат на гамірливому народному ярмарку, здобула золоту медаль на виставці в Мюнхені¹⁰. Її просто звідти купили для зібрання Музею образотворчих мистецтв у Будапешті. 1910 року дві роботи художника експонували на Венеційській бієнале, а в 1911–1912 роках він брав участь у кількох виставках Мюнхенського сецесіону.

На початку ХХ століття під впливом Врубеля, символізму, живопису австрійця Густава Клімта й англійця Обрі Бердслея сформувався полтавець Всеволод Максимович. Художник став потужним, але надто швидкоплинним спалахом на обрії українського модерну: у двадцятирічному віці він наклав на себе руки. Лише за два роки — з 1912 до 1914 року — Максимович устиг створити дивовижну кількість великоформатних полотен, потоваришувати в Москві з Велимиром Хлебниковим, Михайлом Ларіоновим, Василем Каменським та іншими футуристами, знятися в авангардному фільмі «Драма в кабаре футуристів» (1914, не зберігся) та переосмислити естетику віденської сецесії через призму античної естетики¹¹. Декоративні сцени розкішних бенкетів, відсилання до античних сюжетів, культ красивого тіла, декаданс і еротика в роботах Максимовича переплітаються в ефектний упізнаваний мікс, що свідчить про непересічний талант митця.

Захоплення атлетизмом і модерном юний Всеволод Максимович перебрав у свого наставника, теж полтавця Івана Мясоедова. Син славетного передвижника Григорія Мясоедова здобув освіту в найкращих художніх школах Москви й Петербурга. Після смерті батька, з яким у Мясоедова-молодшого склалися непрості стосунки, молодий художник 1911 року оселився в родовому маєтку під Полтавою. Столичний декадент із поглядами, які шокували обивателів, швидко став центром місцевого богемного життя, приніс сюди моду на античність, що панувала на початку століття в Петербурзькій академії, інтерес до модерну й нового мистецтва — фотографії. Пасіонарний екстравагантний Мясоедов захоплювався силовим спортом і досягнув у ньому чималих висот, беручи участь у змаганнях і циркових виставах.

¹⁰ Див.: Жбанкова, Ольга. Вступна стаття // Олександр Мурашко. Твори з колекції Національного художнього музею України: [Каталог]. — К.: PC World Ukraine, 2000.

¹¹ «Введення атлетизму до стилістики сецесії з її часто-густо знеможеними безплотними образами є індивідуальним внеском Максимовича у цей стиль», — пише дослідниця Ірина Горбачова (Горбачова, Ірина. Сторінки українського модерну. Історія та сучасність storinka-m.kiev.ua/article.php?id=897)

Ще одна пристрасть художника — нудизм. Він активно пропагував його в заснованому в полтавський період художньо-філософському гуртку «Сад богів», що до нього належав і Всеволод Максимович¹².

Віденська сецесія — одне з найплідніших джерел натхнення для українського мистецтва початку ХХ століття. Центральний представник українського модерну — художник, поет і драматург Михайло Жук. Захоплення сецесією Жук виніс із Краківської академії, де він навчався у відомого польського модерніста Станіслава Виспянського. Ім'я Михайла Жука нероздільно пов'язано з Одесою: тут він прожив багато років, працював, зокрема, проректором Художнього інституту, незабаром реорганізованого у художнє училище. Ще до революції 1917 року Жук викладав у Чернігівській семінарії і навчав малювання українського поета Павла Тичину¹³. Близькість світогляду двох талановитих особистостей сприяла початку дружби. Тичина став головним героєм панно Михайла Жука «Біле і чорне». Молодий поет-модерніст, чиї вірші цього періоду аж ніяк не віщують йому долю класика радянської літератури, співця колективізації і сталінської індустріалізації, постає в образі темного ангела. У роботі поєднано притаманні Жукові рослинні мотиви, символістську поетичність і властиву сецесії багату декоративність. Темний ангел грає на сопілці, а дівчинка-підліток із білими крилами слухає його, завмерши чи то в молитві, чи то в сором'язливій нерішучості. А може, вона просто відчуває майбутню трансформацію поета-перевертня Тичини й сумну долю всієї казково красивої української землі, що просториться за крилами головних героїв картини¹⁴.

Серед символістів, які працювали в Україні в першій третині ХХ століття, слід згадати Юхима Михайліва, а також Михайла Сапожнікова. Знакова фігура в контексті пошуку національного стилю в мистецтві України першої половини ХХ століття — однокурсник Івана Мясоедова в московському училищі й учасник полтавського «Саду богів» Федір Кричевський. Хоча головні його роботи з'являться вже після революції, Кричевський ще з 1910-х років був помітним майстром. Його творчість характеризували тяжіння до

¹² Біографія Івана Мясоедова сповнена неймовірних поворотів. Ще 1912 року він одружився з італійською цирковою танцівницею та привіз її у свій полтавський маєток. Удвох із дружиною їздили по українських селах, вивчали місцеві танці та скуповували старовинні народні костюми. Після революції Мясоедов опинився в Німеччині, де знайшов доволі оригінальне застосування своєму художньому таланту — зайнявся підробкою купюр, а поширення фальшивих грошей курувала його дружина. Урешті-решт художник таки потрапив до в'язниці. Після звільнення за фальшивими паспортами переїхав із родиною в Ліхтенштейн, де його знову заарештували за підробку державних паперів. Помер Іван Мясоедов у далекому Буенос-Айрсі 1953 року. До кінця ХХ століття Полтавою і Харковом ходили легенди про екстравагантного художника та прилади для лиття фальшивих рублів, яке нібито знайшли під час ремонту його полтавського будинку в 1960-х. Детальніше про ці міські перекази див.: Яськов, Владимир. Хлебников. Косарев. — Харьков; Саратов // Волга. — 1999. — № 11.

¹³ Докладніше про взаємини художника й поета, а також про ранню збірку Тичини «Панахидні співи», яка дивом збереглася в архіві Михайла Жука, див.: Херсонский, Борис. Надгробное рыдание // Международный литературный журнал «Крещатик». — 2002. — Вып. 17.

¹⁴ Моделлю для білого ангела стала Поля Коновал, донька письменника й громадського діяча Івана Коновала (Вороньковського), юнацька любов Павла Тичини. Докладніше див.: Жежера, Віталій. Її смерть змінила поета // Газета по-українськи. — 2006. — 11 травня.



МИХАЙЛО САПОЖНИКОВ.
ЦАР МОРОКУ. №4. ВАРІАНТ 2. СЕРІЯ I «ПРИМАРИ».
1906–1916. ПОЛОТНО, КЛЕЄВІ ФАРБИ. 125 × 105 СМ.
З КОЛЕКЦІЇ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ



ОЛЕКСА НОВАКІВСЬКИЙ.
ЛЕДА. 1920-ті. ПАПІР, ВУГІЛЛЯ.
143 × 220. З КОЛЕКЦІЇ РОДИНИ
НОВАКІВСЬКИХ

монументальності, декоративності, розмашистого, упевненого живопису та любов до національних образів. Як випускник Вищого художнього училища при Імператорській Академії мистецтв у Санкт-Петербурзі й автор резонансної конкурсної роботи «Наречена» (1910) він здобув право на пенсіонерську поїздку до Європи. Ця подорож, під час якої Кричевський відвідав Відень і познайомився з творчістю Густава Клімта, спричинила кардинальну трансформацію художньої мови митця. Багато років, уже й за радянських часів, він відтворюватиме впізнавані елементи віденської сецесії, нанизуючи на Клімта впливи кубізму та бойчукізму.

Помітну роль у розвитку модернізму в Україні відіграв старший брат Федора Кричевського, живописець, архітектор, художник-постановник кінострічок і графік Василь Кричевський. Він був автором герба Української Народної Республіки — тризуба, виконаного на основі знаку князя Володимира Великого¹⁵. Йому належить проект будівлі Полтавського губернського земства¹⁶, зведеної в стилі українського архітектурного модерну, що об'єднав європейський модерн із національною спадщиною, зокрема з традиціями українського бароко.

Модернізм Західної України, яка в цей період перебувала під владою Австро-Угорщини, звісно, розвивався в дещо іншому річищі. Проте є кілька постатей, які об'єднують обидва контексти і ніби прогнозують спільне майбутнє українського мистецтва.

Важлива фігура для розуміння спадкоємності західноукраїнської художньої традиції — випускник Краківської академії, який працював на перетині імпресіонізму, постімпресіонізму й експресіонізму, Олекса Новаківський. Художник переїхав до Львова 1913 року на запрошення відомого патрона мистецтв і засновника львівського Національного музею митрополита Андрея Шептицького. Роль Шептицького в художньому процесі перших десятиліть ХХ століття важко переоцінити. Не в останню чергу завдяки широкому кругозору й авторитету митрополита і мецената львівський модернізм тісно пов'язано з релігійною тематикою¹⁷. У 1923 році у Львові за підтримки Шептицького Олекса Новаківський заснував художню школу. Її відвідували багато відомих і ключових для подальшого процесу художників, зокрема, Роман Сельський.

Художник із незвичайною біографією Петро Холодний: викладач фізики, директор комерційної школи та Першої української гімназії ім. Т. Г. Шевченка в Києві, міністр народної освіти Української Народної Республіки і великий ентузіаст живопису, після краху УНР він переїхав на Галичину і з 1922 року оселився у Львові. Тут Холодний очолив Гурток діячів українського мистецтва — товариство культурних діячів, які емігрували зі сходу України, і брав активну участь у місцевому художньому житті. Ще з 1910-х років художник виробив упізнаваний стиль, поєднавши елементи сецесії

¹⁵ Нині тризуб Кричевського — малий герб незалежної України.

¹⁶ Наразі в цій будівлі облаштовувався Полтавський краєзнавчий музей.

¹⁷ Докладніше див.: *Боньковська, Софія*. Львівська сецесія у церковно-обрядовому мистецтві Галичини // Українське мистецтвознавство: Матеріали, дослідження, рецензії: Збірн. наук. праць. — К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. — Вип. 10. — С. 85–92.

з українським народним мистецтвом, візантійською і галицькою традицією іконопису. У Львові Холодний розкрився вповні. Він скидає маску вчителя фізики й міністра, дедалі більше часу присвячуючи образотворчому мистецтву, розписує стіни та проектує вітражі в Успенській і Миколаївській церквах, а також у Львівській духовній семінарії.

І у Новаківського, і в Холодного, модерністська мова тісно переплітається з українською національною специфікою та інтересом до релігійної тематики. Та якщо у Холодного домінує сецесійне естетство й декоративна сухість, то у Новаківського беруть гору експресія і мальовниче буйство.

Елементи імпресіонізму й постімпресіонізму проникають в українське мистецтво паралельно із сецесією. У творчості багатьох художників, зокрема й Олександра Мурашка й Федора Кричевського, помітно вплив обох течій. Дещо запізнений прихід імпресіонізму в мистецтво України пов'язано, серед іншого, з трансформаціями в пізній творчості цілого ряду художників-передвижників — Кириака Костанді, Миколи Пимоненка й інших. Цей процес — також результат впливу Краківської академії, де, крім згаданих Новаківського і Холодного, навчався західноукраїнський модерніст Іван Труш. Серед інших художників, у творчості яких вчувається вплив імпресіонізму, — Михайло Беркос, Микола Бурачек, Петро Левченко, Абрам Маневич.

Період захоплення імпресіонізмом як своєрідний тренінг звільнення від пут традиційної оптики на початку ХХ століття проходили майже всі майбутні авангардисти — від Казимира Малевича й Давида Бурлюка до Олександри Екстер і Олександра Богомазова. Для більшості з них цей напрям виявився лише коротким епізодом на шляху до власної мови. Друге пришествя імпресіонізму судилося пережити вже в зовсім іншу, радянську добу¹⁸. За часів тоталітаризму саме це слово було піддано анафемі і навіть перетворилося на синонім смертельної небезпеки. Однак у періоди послаблення ідеологічного тиску елементи м'якого імпресіонізму стануть чи не найкардинальнішим допустимим експериментом у сфері образотворчості.

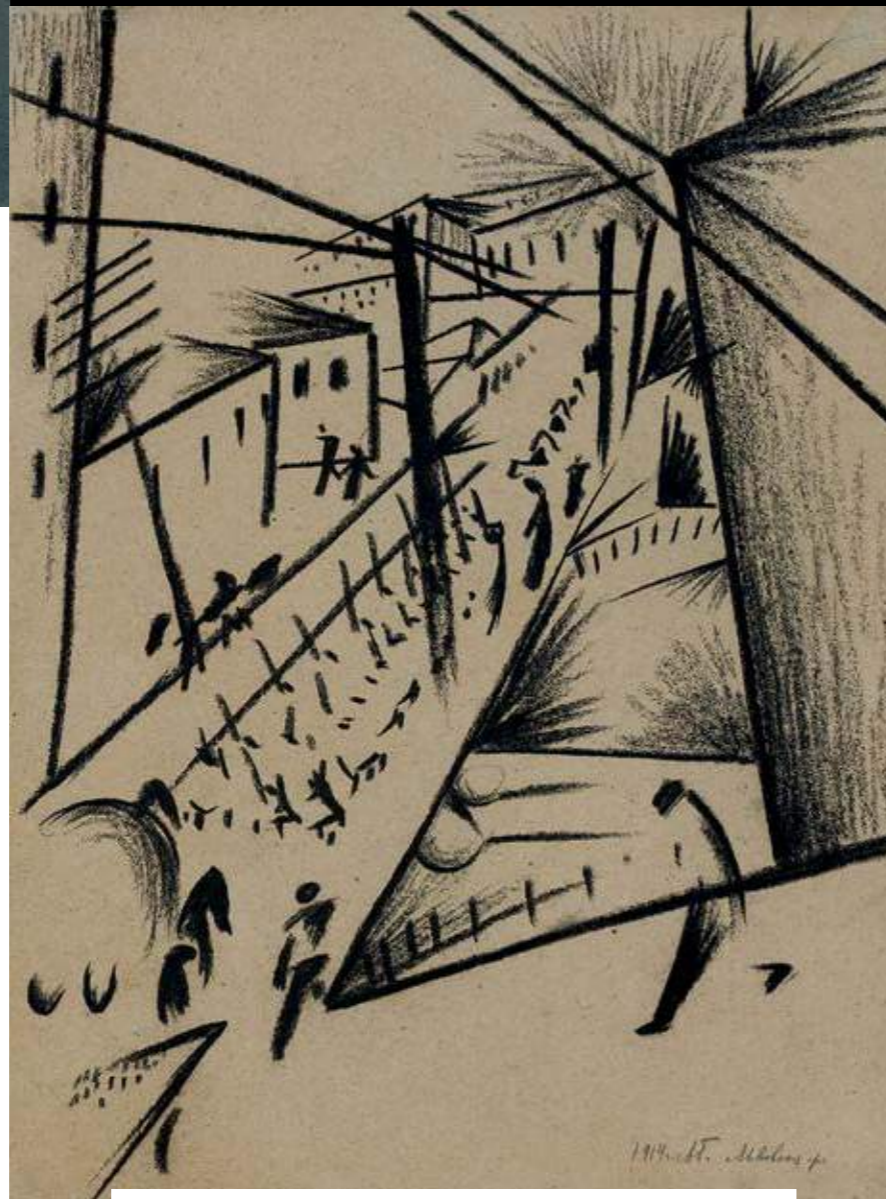


ПЕТРО ХОЛОДНИЙ.
КАЗКА ПРО ДІВЧИНУ ТА ПАВУ. 1916.
ДЕРЕВО, ТЕМПЕРА. 85 × 144 СМ.
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО
ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ

¹⁸ Див.: Складенко, Галина. Імпресіонізм в українському живописі. Особливості інтерпретації художнього досвіду // Мистецтвознавство України. — 2010. — Вип. 11. — С. 16–22.



ДАВИД БУРЛЮК
З РОЗПИСАНИМ ОБЛИЧЧЯМ. ФОТО.
ПРИБЛИЗНО 1914



ОЛЕКСАНДР БОГОМАЗОВ.
ТРАМВАЙ, ЛЬВІВСЬКА ВУЛИЦЯ, КИЇВ. 1914. ОЛІВЕЦЬ, ПАПІР.
40.2 x 30.2 CM. З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ КРЕЛЛЕР-МЮЛЛЕР, ОТТЕРЛО,
НІДЕРЛАНДИ, ПРИДБАНО ЗА ПІДТРИМКИ БАНКДЖІРО ЛОТТЕРІ

ПОЧАТОК АВАНГАРДУ. КУБОФУТУРИЗМ

На початку ХХ століття мистецтво України розвивалося в контексті загальноєвропейського модернізму. Певний час головним орієнтиром був австро-угорський сецесіон, однак вже скоро фокус уваги змістився на Париж. Саме до Парижа в кінці 1900-х — 1910-х їдуть молоді художники, щоби дивитися на актуальне мистецтво. Серед них кияни й однокурсники по Київському художньому училищу Олександра Екстер та Олександр Архипенко. Перша невдовзі повернеться до Києва і справить помітний вплив на розвиток українського кубофутуризму. Другий назавжди залишиться за кордоном, стане легендою міжнародного модернізму, але все життя наголошуватиме свій зв'язок з Україною. Одеситка Соня Терк переїхала до Парижа ще 1907 року. За якийсь час вона здобуде світову славу як художниця й дизайнерка Соня Делоне.

Наприкінці першого десятиріччя ХХ століття атмосфера в мистецтві вкотре змінюється. Замість модерну, імпресіонізму й символізму з їхньою м'якою опозицією академічній традиції та ідеєю мистецтва заради мистецтва приходять течії, що ставлять перед собою завдання зруйнувати старі норми та змінити не лише мистецтво, а й увесь навколишній світ. Цей лівий спектр модерністських художніх явищ згодом буде об'єднано рамковим терміном «авангард»¹⁹. Тим часом у 1910-х авангардисти використовували геть інші самоназви. Починається доба «ізмів». Законодавцем моди виступає Париж. Тут на зміну найрадикальнішому руху початку століття — фовізму — приходить кардинально нова оптика. 1907-го Пабло Пікассо робить переворот своїми «Авіньйонськими дівчатами». У наступні роки вони з Жоржем Браком започаткують нову течію, якій судилося докорінно змінити те, як ми сьогодні бачимо світ, — кубізм. В Італії під впливом ідей кубізму та ейфорії від стрімкої індустріалізації й масовізації суспільства формується інший революційний напрям — футуризм. 1909-го Філіппо Томазо Марінетті публікує «Обґрунтування і маніфест футуризму». Він оспівує війну й поетику машин, а також закликає знищувати музеї, бібліотеки, навчальні заклади й усі сліди культури минулого. Саме слово «футуризм» гіпнотизує міццю, динамізмом і спрямованістю в майбутнє. Десь у той-таки час Велимир Хлебников вигадає локальний термін «будетляни». Так себе називатимуть художники й поети, які вже влітку 1910 року сформують славнозвісне товариство футуристів «Гілея». Кістяк групи склали брати Давид, Володимир і Микола Бурлюки, Велимир Хлебников, Олексій Кручених, Бенедикт Лівшиць, Василь Каменський та Володимир Маяковський.

Родинна історія лідера будетлян Давида Бурлюка нерозривно пов'язана з Україною. Він народився на Харківщині, а згодом довгий час жив на півдні країни — у Таврійській губернії, неподалік від Херсона, де його батько

¹⁹ Термін «модернізм» запровадив у 1929 році поет і активний діяч комуністичної партії Франції Луї Арагон у тексті про Артюра Рембо. Слово «авангард» у значенні сукупності ліворадикальних художніх рухів початку ХХ століття стане використовуватися після Другої світової війни, а в широкий ужиток увійде лише у 1970-х.

працював управителем маєтку в Чернянці. Саме тут з'явилася футуристична «Гілея» — це згадувана ще Геродотом назва цього регіону²⁰. Більшість членів групи мали зв'язки з Україною, захоплювалися її старожитностями. У Петербурзі їхній вітальний натиск викликав то інтерес, то страх, але однозначно маркувався як певна інакшість на тлі прохолодної атмосфери північної столиці. «Ми живемо в часи нового вторгнення варварів, сильних своєю талановитістю і жадлими своєю негідливістю. Тільки майбутнє покаже, чи це “германці”, чи... гуни, від яких не зостанеться й сліду», — у цій цитаті поета Миколи Гумільова вчувається типовий набір фантазмів про вихідців із південно-західних провінцій імперії²¹.

Спроба визначити межі явища під назвою «український авангард»²² наражається на спільну проблему національних культур, що входили до складу великих імперій. Багато художників, котрі народилися в Україні, відомі світові як представники російського авангарду. Нині тривають активні дослідження саме українських компонентів авангардного руху, який поширився на території Російської імперії в другому десятилітті ХХ століття. Піонер у цій галузі — мистецтвознавець, пристрасний адвокат українського авангарду ще з радянських часів Дмитро Горбачов. Суперечка про національність авангарду методологічно неоднозначна. Цьому колу була притаманна космополітичність. Художників цікавили радше загальні питання про межі художнього висловлювання та можливості виходу мистецтва в простір чистої безпредметності й утилітарності. Утім, як свідчить досвід вітчизняного авангарду, безпредметність аж ніяк не є територією, вільною від ідеологій. Руйнуючи звичні канони мистецтва, нещадно знищуючи старі норми й культурні коди, ранні авангардисти, по суті, здійснюють у мистецтві той-таки акт і експеримент, що його скоро розвинуть до масштабів цілої країни більшовики. Визнаючи універсальність програми митців-революціонерів, дослідники національних коренів авангарду в Україні підкреслюють обумовленість стилістичних особливостей їхніх творів, палітри, тематики низки робіт локальною специфікою та зв'язками, зокрема з багатими традиціями українського народного мистецтва, які на початку ХХ століття надихали художників різноманітних позицій і поглядів²³.

²⁰ До складу групи, крім Давида Бурлюка і його брата Володимира, входили Володимир Маяковський, Бенедикт Лівшиць, Олексій Кручених, Велимир Хлебников, Василь Каменський, Олена Гуро, Антон Безваль. Докладніше про «Гілею» і «чорнянський» період футуристів див.: Лившиць, Бенедикт. Полутороглазый стрелец. — М.: Советский писатель, 1989.

²¹ Цікаво, що аналогічними висловами арт-критики змальовували вторгнення в художнє життя Москви в кінці 1980-х українського трансавангарду й живописців Нової хвилі. Гумільова цит. за: Рыкова, Ольга. Рец.: Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. М.: Наследие, 1999 // онлайн-ресурс Русский журнал. — 1999.

²² Термін «український авангард» уперше запровадив до наукового обігу мистецтвознавець Андрій Наків 1973 року на виставці «Tatlin's dream» у Лондоні. Див. каталог виставки: *Nakov, Andrei. Tatlin's dream: Russian suprematist and constructivist art, 1910–1923.* — Fischer Fine Art, 1973.

²³ Див.: Горбачов, Дмитро. Авангард. Українські художники першої третини ХХ століття. — К.: Мистецтво, 2017. — С. 28–50.



ВАДИМ МЕЛЛЕР.
ЕСКІЗ КОСТЮМА ДО БАЛЕТУ «МАСКИ» НА МУЗИКУ Ф. ШОПЕНА. ШКОЛА
РУХІВ Б. НІЖИНСЬКОЇ, КИЇВ. 1919. З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ТЕАТРАЛЬНОГО,
МУЗИЧНОГО ТА КІНОМИСТЕЦТВА УКРАЇНИ



ОЛЕКСАНДРА ЕКСТЕР.
МІСТ СЕВР. ПРИБЛИЗНО 1912.
ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 145 × 115 СМ. З КОЛЕКЦІЇ
НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО
МУЗЕЮ УКРАЇНИ

Ранній етап розвитку авангардних практик в Україні пов'язаний з кількома виставками в Києві та в інших містах²⁴. Ще наприкінці 1908 року в приміщенні «Депо музичних інструментів» на Хрещатику відкрилася виставка «Ланка» (рос. «Звено»). Презентацію молодих художників організували Олександра Екстер і Давид Бурлюк. Крім їхніх робіт, тут були твори Володимира Бурлюка, Людмили Бурлюк-Кузнецової, Михайла Ларіонова, Аристарха Лентулова. «Ланка» стала продовженням виставки «Стефанос», що відкрилася в грудні 1907 року в Москві. На відкритті Давид Бурлюк розповсюджував маніфест під назвою «Голос імпресіоніста на захист живопису». «Жерці мистецтва роз'їжджають у своїх автомобілях, забираючи із собою свої скарби в наглухо закритих валізах. Самовдоволені буржуї, ваші обличчя випромінюють радість усерозуміння»²⁵, — заявляв художник. Виставка не здобула належного відгуку в київській публіки, але стала подією в історії мистецтва. Це були перші кроки майбутнього авангарду в усій Російській імперії.

Показовий для історії кубофутуризму проект — виставка «Кільце» (рос. «Кольцо»). Вона проходила в Києві на початку 1914 року. До складу одноїменної групи, яка організувала проект, входила та ж таки Екстер, однак головну роль тут грав її друг і однокласник по Київському художньому училищу Олександр Богомазов. У цей період у творчості художника відбувається стрімка трансформація. Не без впливу Екстер, Богомазов еволюціонував від м'якого пуантилізму в бік кубофутуризму.

Роль Олександри Екстер у художньому житті Києва цих років величезна. Вона багато подорожувала Європою. У Парижі познайомилася з Пабло Пікассо і Гійомом Аполлінером, в Італії зблизилася з футуристами, привезла до Києва безцінні відомості про свіжі течії європейського мистецтва, що так стрімко змінювалося. Студія художниці на Фундуклеївській, 27²⁶ стала центром поширення нових художніх ідей. У майстерні Екстер працювали майбутні корифеї Вадим Меллер, Анатоль Петрицький, Олександр Хвостенко-Хвостов, Павло Челіщев. Гостюючи в Екстер, можна було не лише роздивитися роботи її учнів, а й послухати лекції. Тут постійно виступав хтось цікавий: Ілля Еренбург, Бенедикт Лівшиць, Яків Тугенхольд, Віктор Шкловський та інші.

В Екстер як і в більшості тогочасних художників, авангардні практики поєднуються з інтересом до народного мистецтва. Народна творчість, мистецтво аутсайдерів, спадщина неєвропейських культур, особливо африканське мистецтво, на початку ХХ століття перебувають у фокусі уваги більшості європейських модерністів, які прагнуть розширити рамки традиційного сприйняття. Космізм українського народного мистецтва справляє сильне враження на Екстер, Малевича й інших авангардистів. Барвисті абстрактні тканини, вишивка, а особливо ікони й великодні писанки — це близький

²⁴ Докладніше див.: *Кашуба, Елена*. Первые авангардные выставки в Киеве 1908–1910 годов: «Звено», «Салоны Издебского», «Кольцо». — К.: Триумф, 1998.

²⁵ Цит. за: *Боулт, Джон*. Перепуття / Пер. с англ. Б. Егоров // Наше наследие. — 2007. — № 82. — С. 122–132.

²⁶ Нині вулиця Богдана Хмельницького.

і безцінний приклад мистецтва, що ґрунтується не на реалістичних принципах, а на основі ритму, кольору й багатства архаїчної магічної фантазії.

У 1919-му сестра Вацлава Ніжинського Броніслава, балерина, хореографка і учасниця славетних дягілевських сезонів, відкрила в Києві авангардну «Школу руху» (École de Mouvement). Головною метою школи був пошук нової хореографічної мови. Розуміння основ нового балету приходить до Ніжинської в процесі спілкування з Олександром Екстер та її учнями, які роздумують про революцію в сучасному живописі²⁷. Ніжинська для своїх постановок співпрацювала з близьким соратником Екстер Вадимом Меллером, а потім і з нею самою. Раніше Екстер уже працювала в театрі, створила ескізи костюмів для постановок «Фаміра Кіфаред» (1916) і «Саломея» (1917) в московському Камерному театрі полтавця, автора концепції синтетичного театру Олександра Таїрова. В Україні народжується театральний авангард, якому судилося стати однією з яскравих сторінок у мистецтві того часу. Ескізи Анатолія Петрицького, Олександри Екстер, Вадима Меллера, Олександра Хвостенка-Хвостова для новаторських постановок кінця 1910-х — початку 1920-х років дивом пережили радянські часи: нині це найбільш уціліла частина спадщини українського авангарду. Політичні й філософські постановки режисера Леся Курбаса з їхньою унікальною сценографією і духом постреволюційної радянської України — свідчать про те, що у 1920-х в Україні існував експериментальний театр світового рівня.

²⁷ Див.: *Коваленко, Георгій*. Бронислава Нижинская и Александра Экстер // Вопросы театра. — М.: Государственный институт искусствознания — 2014. — № 3/4 (16). С. 293–322.



ВАСИЛЬ СЕМЕНКО НА ТЛІ
ВЛАСНОЇ КАРТИНИ «МІСТО», 1914.
З АРХІВУ ПЛЕМІННИКА МИТЦЯ,
МАРКА СЕМЕНКА; ФОТО НАДАНО ЛЮБОВ'Ю ЯКИМЧУК

КВЕРОФУТУРИЗМ

Паралельно з практиками кубофутуристів, орієнтованими на загальноросійську художню ситуацію, в Україні народжується ще одне, вже національно забарвлене футуристичне об'єднання. Його засновником і лідером став молодий поет Михайло Семенко. Наприкінці 1913 року спільно з двома художниками, Павлом Ковжуном і своїм братом Василем, Михайло Семенко створює першу українську футуристичну групу. Склавши обітницю футуризму, юнаки взяли собі нові екзотичні імена — Михайль, Базиль і Павль, та заснували друкарню «Кверо» (від лат. «шукати»), де почали видавати невеличкі книжки українською мовою²⁸. Саме національне питання спричинило гучний скандал довкола кверофутуристів. Він вибухнув буквально за два місяці після появи групи — у лютому 1914 року, коли побачила світ восьмисторінкова поетична збірка Михайля Семенка «Дерзання». У передмові-маніфесті до неї Семенко зробив, певно, один із найрадикальніших жестів в історії українського мистецтва. Зухвалий 21-річний поет зазіхнув на святая святих народу, що століттями перебував у рабстві. Він насмілювався поставити під сумнів символи віри українського національного руху — Тараса Шевченка і його «Кобзар».

*«Ти підносиш мені засмальцьованого “Кобзаря” і кажеш: ось моє мистецтво. Чоловіче, мені за тебе соромно... Ти підносиш мені заяложені мистецькі “ідеї”, й мене канудить. Чоловіче. Мистецтво є щось таке, що тобі й не снилось. Я хочу тобі сказати, що там де є культ, там немає мистецтва. [...] Час титана перевертає в нікчемного ліліпута, й місце Шевченкові в записках наукових товариств. [...] Я палю свій “Кобзар”».*²⁹

Коли Філіппо Томазо Марінетті закликав руйнувати музеї й бібліотеки, він робив це в Італії. Цінність її культури ні в кого не викликала сумнівів. Ба більше, протягом століть вона була еталоном для всієї Європи. Коли «варвари» з «Гілеї» у своєму нашвидкуруч написаному в московському готелі маніфесті «Ляпас суспільному смаку» (1912) закликали скинути Пушкіна, Достоевського, Толстого й інших російських класиків з корабля сучасності, вони зверталися до панівної імперської культури. Формально дві групи футуристів, активно присутніх в українських реаліях цих років, не помічали одна одну³⁰. Семенка, вірогідно, надихнула саме риторика «Ляпасу», але він виявився набагато рішучішим за своїх колег-будетлян. Намагаючись адаптувати футуристичні гасла під українські реалії, він б'є в нерв суспільства, яке перебуває в колоніальній залежності і пристрасно жадає звільнення. Цілячись в авторитети минулого, Семенко влучає в серце української інтелігенції, для якої Шевченко, як і раніше, — символ мрії про свободу, національну

²⁸ Див.: Ільницький, Олег. Український футуризм (1914–1930) / Пер. з англ. Рая Тхорук. — Львів: Літопис, 2003. — С. 26.

²⁹ Семенко, Михайль. Сам (1914) // Цит. за: Євшан, Микола. Критика; Літературознавство; Естетика. — К.: Основи, 1998. — С. 61–62.

³⁰ Див.: Складенко, Галина. Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Збірн. наук. праць. — К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. — С. 320.

культуру й державність. Насправді маніфест Семенка спрямовано не проти самого Шевченка, а проти консервативної задухи його фанклубу, ритуальної канонізації, яка гальмує розвиток сучасної динамічної міської україномовної культури. Схожою риторикою про кризу «національного» мистецтва сповнений і маніфест «Кверофутуризм» (1914). «Хай наші батьки (що не дали нам нічого в спадщину), втішаються “рідним” мистецтвом, доживаючи з ним вкупі; ми, молодь, не подамо їм руки. Доганяймо сьогоднішній день!»³¹ У ситуації, коли в березні 1914 року імперська адміністрація заборонила святкувати сторічний ювілей від дня народження Шевченка, позиція футуриста-початківця, який прагнув очистити українськість від нафталіну, викликала гнівну реакцію патріотично налаштованої інтелігенції. З моменту того пам'ятного скандалу сплило вже понад сто років, а порушені ним питання не втратили актуальності. Україна досі не звільнилася від постколоніальної травми, а заклик «палити “Кобзар”» і створювати сучасну культуру без огляду на вишиванки так само залишається злободенним, неоднозначним і болісним.

На жаль, мало досліджено художній складник діяльності групи кверофутуристів. Юний Василь Семенко загинув на фронті під час Першої світової. Від його мистецьких творів залишилося лише кілька розмитих зображень, де виразний богемний юнак із розфарбованим за останньою футуристичною модою³² лицем позує на тлі новаторської картини. Павло Ковжун після 1917-го брав активну участь у боротьбі українців за незалежність. Після поразки армії УНР він переїхав до Львова, входив до складу значущої для міжвоєнного мистецтва групи Artes, а 1931 року виступив співзасновником Асоціації незалежних українських митців (АНУМ). Ковжун працював переважно в книжковій графіці, писав статті про мистецтво початку ХХ століття українською й польською мовами. Про свою футуристичну молодість, на жаль, якихось вичерпних мемуарів не залишив. Короткий опис бурхливого культурного життя в революційному Києві та протистояння футуристів і символістів Ковжун залишив у невеличкій статті про історію літературного журналу «Музагет»³³. Наступний спалах українського футуризму відбудеться за зовсім іншої, післяреволюційної ситуації, коли пристрасний адепт комунізму Михайль Семенко започаткує журнал «Нова генерація».

³¹ Семенко, Михайль. Кверофутуризм // Семенко, Михайль. Вибрані твори / Упор. Анна Біла. — К.: Смолоскип, 2010. — С. 267.

³² «Ми розфарбовуємося — бо чисте лице огидне, бо хочемо нести звістку про невідоме, перебудовуємо життя й несемо на верхів'я буття помножену душу людини» (Зданевич Ілля, Ларионов Михаїл. Почему мы раскрашиваемся. Манифест футуристов // Аргус. — 1913. — № 12).

³³ Див.: Ковжун, Павло. «Музагет». Постнарбутівська плеяда // Павло Ковжун. Творча спадщина художника: матеріали, бібліографічний довідник / Упор.: Іван Мельник, Роман Яців. — Львів, 2010. — С. 75–78.

САЛОНИ ІЗДЕБСЬКОГО ТА ОДЕСЬКІ «НЕЗАЛЕЖНІ»

Помітна роль у становленні нового мистецтва належить Одесі. Тут модерністська традиція зародилася незадовго до революції. Початок ХХ століття пройшов під знаком захоплення імпресіонізмом. Від 1890 року визначальну роль у житті міста відігравало Товариство південноросійських художників, що проіснувало кілька десятиліть. Постаті першої величини серед членів ТПРХа — Кириак Костанді, Петро Нілус, Герасим Головков, Тит Дворников. Учасники товариства починали свій шлях як послідовники передвижників, але вже на початку ХХ століття еволюціонували в напрямку імпресіонізму та модерну. Залишившись в історії як локальне явище, ця школа дала Одесі викладачів художнього училища, які стали вчителями авангардистів. Парадоксально, але факт: консервативні члени ТПРХ виховали Давида і Володимира Бурлюків, Натана Альтмана, Володимира Баранова-Россіне, Олексія Кручених, Теофіла Фраєрмана, Амшея Нюрнберга, Володимира Іздебського.

Для радикалізації мистецтва необхідний був поштовх. Тут варто згадати про роль особистості, адже саме завдяки культуртрегеру, молодому імпресарію, художнику і скульптору Володимиру Іздебському відбулося перше знайомство Одеси й інших великих міст імперії з вітчизняним та світовим художнім авангардом. Володимир Іздебський народився в Києві, здобув художню освіту в Одесі й Мюнхені, там-таки потоваришував із Василем Кандинським і Олексієм Явленським. Іздебський був палким есером та ввійшов в історію мистецтва завдяки двом Салонам, що їх він організував наприкінці 1909 і на початку 1911 років. Салони стали поворотною точкою в історії поширення нового мистецтва. Перший Салон 27-річний Іздебський показав спершу в Одесі, а згодом у Києві, Петербурзі й Ризі. Виставка об'єднала близько 800 робіт 150 молодих художників Франції, Італії, Німеччини й Російської імперії. Тут експонувалися роботи Анрі Матісса, Жоржа Брака, Моріса Вламінка, Андре Дерена, Кеса Ван-Донгена, Моріса Дені, Альбера Марке, Габріеле Мюнтер, Джакомо Балла, Поля Сіньяка, П'єра Боннара, Анрі Руссо. Крім того, в Салоні взяли участь майже 120 місцевих художників, серед яких Василь Кандинський, Олексій Явленський, Олександра Екстер, Володимир Татлін, Михайло Ларіонов, Наталя Гончарова, Аристарх Лентулов, Роберт Фальк, Ілля Машков, Кузьма Петров-Водкін, Володимир і Давид Бурлюки, Леон Бакст.

Другий Салон був камернішим явищем. Він проходив лише в Одесі, Херсоні й Миколаєві, але й на ньому було представлено понад 400 робіт художників із Росії й Німеччини. Серед них були твори Олександри Екстер, Володимира Татліна, Іллі Машкова, Роберта Фалька, Наталії Гончарової, Аристарха Лентулова³⁴. Сенсацією Салону став Василь Кандинський, який показав 60 робіт. Салони Іздебського справили вибуховий ефект. Для багатьох художників і критиків це була перша зустріч із сучасним мистецтвом. «Виставка

³⁴ Див.: Луцки, Сергей. Одесские салоны Издебского и их создатель. — Одесса: Студия «Негоциант», 2005.

19¹⁰ Салонъ 2



МЕЖДУНАРОДНАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ВЫСТАВКА

УСТРОИТЕЛЬ В.А.ИЗДЕБСКОЙ

КАНДИНСКИЙ

КАТАЛОГ ІНТЕРНАЦІОНАЛЬНОЇ ВИСТАВКИ
КАРТИН, СКУЛЬПТУРИ, ГРАВЮРИ ТА МАЛЮНКІВ
В. О. ІЗДЕБСЬКОГО В ОФОРМЛЕННІ
ВАСИЛЯ КАНДИНСЬКОГО. 1910

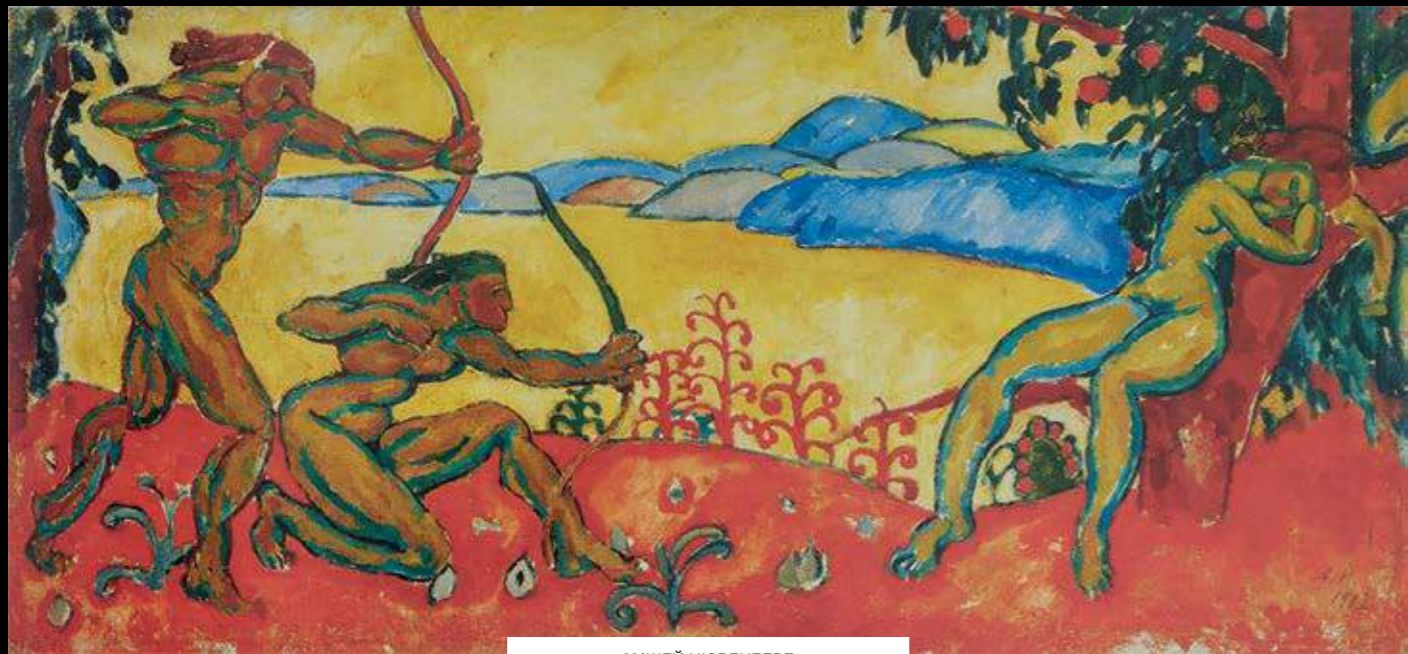
Іздебського зіграла вирішальну роль у переломі моїх художніх смаків і поглядів»³⁵, — згадував одесит, чиє життя тісно пов'язане з Києвом і Петербургом, учасник і літописець футуристичної «Гілеї» Бенедикт Лівшиць.

Основоположника абстракціонізму Василя Кандинського з Одесоюєднала не лише участь у салонах Іздебського. Кандинський з батьками переїхав з Москви в Одесу 1871 року. Тут він навчався в 3-й чоловічій гімназії, тут брав перші уроки живопису. Художник ставився до приморського міста суперечливо: у 1889 року, відїжджаючи на навчання до Москви, він написав «Геть із цієї Одеси». Згодом неодноразово, зокрема в автобіографічній книжці «Сходи» (1918), нарікав, що його родина почувалася чужою в цьому місті, не розуміла його мови. Проте Кандинський щороку відвідував Одесу, де залишалися його родичі й друзі. Із 1898 до 1910 року він був експонентом і членом Товариства південноросійських художників, підтримував контакти з Нілусом, Костанді й багатьма молодими художниками. Дехто з них саме під його впливом поїхав навчатися за кордон. Після 1910 року погляди Кандинського й південноросійської школи поступово розходяться. Проте він і далі виставляється в Одесі, показує свої програмні на той час речі — «Композиції» та «Імпровізації». Кандинський був ідеологом Салонів Іздебського і «Весняної виставки картин» 1914 року. У каталозі виставки опубліковано його есей «Про розуміння мистецтва». Це була остання передвоєнна велика міжнародна акція за участю членів мюнхенської групи «Синій вершник» на чолі з Кандинським, московської групи «Бубновий валет» та одеситів, які згодом утворили ядро Товариства незалежних художників³⁶.

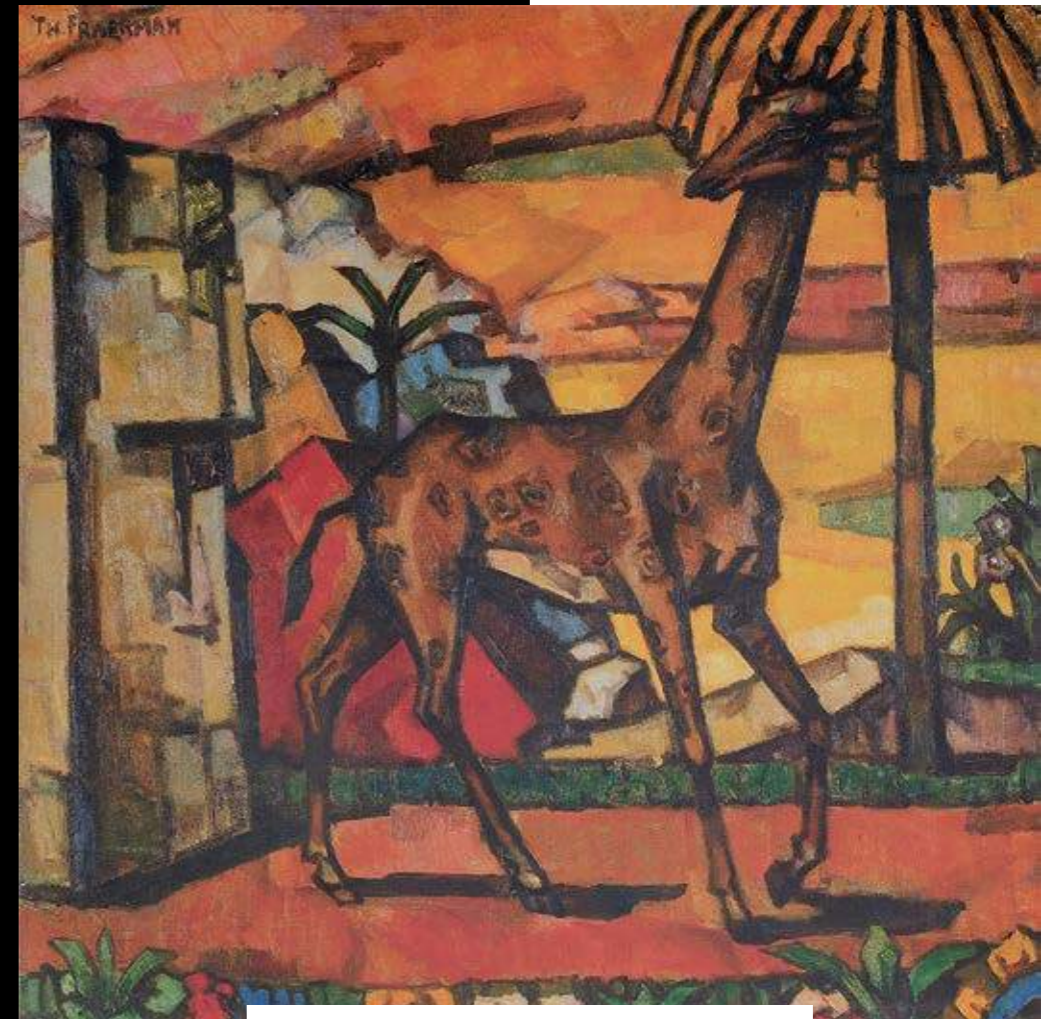
Талановиті, виразні одеські «незалежні» вписали помітну сторінку в історію одеського модернізму. Веніамін Бабаджан, Мойсей Гершенфельд, Амшей Нюрнберг, Теофіл Фраерман, Сигізмунд Олесевиц, Ісаак Малік, Сандро Фазіні (Сруль Файнзільберг, рідний брат письменника Іллі Ільфа) — усі вони навчилися в Одеському художньому училищі і склали опозицію Товариству південноросійських художників, яке до кінця 1910-х років перетворилося на групу ретроградно налаштованих живописців. Дехто з «незалежних» довгий час жив у Парижі і входив до кола École de Paris. У роботах членів групи простежується вплив Сезанна й Гогена, Матісса й Вламінка, Пікассо й Брака. Повернувшись із Парижа в Одесу, Амшей Нюрнберг заснував Вільну майстерню станкового і декоративного живопису та скульптури. У 1918–1919 роках її відвідували Наум Соболь, Поліна Мамічева-Нюрнберг, Ісаак Єфет-Костіні, а викладали там друзі Нюрнберга по Товариству незалежних — Фраерман, Малік, Бабаджан. З-поміж «незалежних» варто згадати також Павла Нітша і юного символіста Дмитра Лебедева, який рано пішов із життя й акварелі якого перегукуються за настроєм з роботами Всеволода Максимовича. Становлення «незалежних» збіглося в часі з революцією

³⁵ Лившиц, Бенедикт. Полутораглазый стрелец. — М.: Советский писатель, 1989. — С. 413.

³⁶ Див.: Абрамов, Виталий. В. Кандинский и «Весенняя выставка картин» 1914 года в Одессе // Черный квадрат над Черным морем. Материалы к истории авангардного искусства Одессы XX века. — Одесса: Друк, 2001.



АМШЕЙ НЮРЕНБЕРГ.
ПОЛЮВАННЯ. 1912. ПОЛОТНО НА ДОШЦІ.
ОЛІЯ. 57,5 × 121 СМ. З КОЛЕКЦІЇ ФОНДУ
«УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД»



ТЕОФІЛ ФРАЄРМАН.
ЖИРАФ. 1918. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 65 × 65 СМ.
З КОЛЕКЦІЇ ФОНДУ «УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД»

й громадянською війною, у хаосі яких загинула більшість їхніх творів³⁷. Товариство невдовзі розпалося. Веніаміна Бабаджана на початку Першої світової призвали до війська, а 1920 року розстріляли як білогвардійського офіцера у дні червоного терору в Криму. Амшей Нюренберг прожив довге життя, малюючи конформістські соцреалістичні полотна. Сандро Фазіні виїхав до Парижа й загинув в Освенцімі 1942 року. Ісаак Малік 1933 року перебрався до Москви, писав плакати для зоопарку, портрети вождів для підприємств, працював копіїстом у Музеї Революції. Жити й працювати в Одесі залишився лише Теофіл Фраерман. Він викладав у художньому училищі і справив помітний вплив на багатьох художників наступних поколінь.

³⁷ Тільки наприкінці 2000-х в Ізраїлі знайшли велику колекцію робіт художників цього кола, яку вивіз на славнозвісному пароплаві «Руслан» колекціонер і меценат Яків Переман. Докладніше див.: *Маркина Татьяна, Хализева Мария. Коллекция Якова Перемана вернется в Киев // Коммерсантъ-Украина. — 2010. — 27 апреля.*



КИРІАК КОСТАНДІ.
ГУСИ. 1913. КАРТОН, ОЛІЯ. 45,5 × 35,8 СМ.
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО
ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ

РОЗДІЛ 2.

УКРАЇНСЬКА РЕВОЛЮЦІЯ І «ЧЕРВОНИЙ РЕНЕСАНС». 1917 – ПОЧАТОК 1930-х

УКРАЇНСЬКА РЕВОЛЮЦІЯ І СТВОРЕННЯ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ

Перша світова війна, як завважив Ерік Гобсбаум, стала кінцем «довгого ХІХ століття» — періоду у світовій історії, який почався з Французької революції і на який припадають злет капіталізму, урбанізація, поява ідеологій в їхньому сучасному вигляді, розвиток соціалізму й націоналізму, панування імперій. Війна, революція 1917 року й подальші політичні катаклізми стали відправною точкою для низки вкрай болючих трансформацій, що їх Україна пережила в «короткому ХХ столітті», яке Гобсбаум влучно назвав «епохою крайнощів»³⁸.

Авангардним художнім практикам в Україні притаманна специфічна динаміка. Якщо пік російського авангарду припадає на 1910-ті й перші пореволюційні роки, то в Україні нове мистецтво, народившись так само в першій половині 1910-х, вступає у найбурхливіший етап трохи пізніше,

³⁸ Див.: Хобсбаум, Ерик. Епоха крайностей: Короткий ХХ век (1914–1991). — М.: Независимая газета, 2004.

коли в Росії воно вже переживає кризу і навіть гоніння. Причина такої асинхронності — політична ситуація³⁹. У роки Першої світової Західна Україна стала театром запеклих воєнних дій. Саме тут 1916 року відбулася одна з кривавих битв — так званий Брусилівський прорив. Він забрав з обох боків близько мільйона життів. Після революції 1917 року на територіях, раніше підконтрольних Російській імперії, почалася важка й заплутана боротьба за владу між прибічниками незалежної України, більшовиками та поборниками реставрації дореволюційної Росії. Активну і не завжди послідовну участь у цих подіях брали анархісти на чолі з Нестором Махном. У проукраїнському таборі, на жаль, не було єдності. Влада змінювалася з такою швидкістю, що в Києві поступово до цього навіть звикли. І все-таки це був ключовий момент в історії України. Незвичайні обставини перекроювали долі людей, а біографії тієї доби нагадують радше сценарії гостросюжетних фільмів.

Наприкінці 1917 року було створено Українську Народну Республіку. Здійснилася мрія інтелігенції, яка ще недавно громила Семенка за заклик палити «Кобзар». Тріумф національного руху після проголошення незалежності 22 січня 1918 року — віха і в житті культурної спільноти. Багато художників підтримали проукраїнські сили, брали участь у розбудові держави, створенні нової державної символіки України. Тут головна роль перепала не авангардистам, а поміркованішим модерністам. Їхні естетична платформа і світогляд ближчі для української інтелігенції, з якої сформувалося ядро нового українського істеблішменту. Одна з центральних постатей цього періоду — Георгій Нарбут: графік, представник молодшого покоління об'єднання «Світ мистецтва» (рос. «Мир искусства»), знавець давньоукраїнського мистецтва й геральдики, українець за походженням, який здобув освіту і сформувався як художник у Санкт-Петербурзі.

У 1917 році 31-річний Нарбут переїжджає до Києва і потрапляє у вир політичних подій. Художник виграв конкурс на створення проекту грошових знаків УНР і став автором перших українських грошей. У його ескізах багато елементів барокової естетики, історичних символів, серед них і славнозвісний тризуб князя Володимира Великого, ідея використати який як майбутній герб УНР належить мистецтвознавцеві й активному діячеві Центральної Ради Дмитрові Антоновичу⁴⁰. Загалом у період української революції в обігу було 24 типи паперових грошей і 32 купони. Більшість із них розробив саме Нарбут⁴¹. Під час недовгого правління гетьмана Скоропадського художник домагався скасування розроблених Василем Кричевським гербів і печаток УНР, пропонуючи гетьманові власні варіанти. Державна печатка, яку Нарбут розробив тоді ж таки, прикрашала

³⁹ Докладніше див.: Складенко, Галина. Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Збірн. наук. праць. — К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. — С. 321.

⁴⁰ Гай-Нижник, Павло. Утвердження тризуба в офіційній символіці Української Народної Республіки та Української Держави доби Центральної Ради і Гетьманату (1917–1918 рр.) // Гілея. — 2018. — Вип. 131 (№ 4). — С. 21.

⁴¹ Див.: Бойко-Гагарін, Андрій. Георгій Нарбут — творець грошей з національним духом // Нумізматика і фалеристика. — 2017. — № 2. — С. 20–26.



ГЕОРГІЙ НАРБУТ.
ГРОШОВА КУПЮРА НОМІНАЛОМ СТО ГРИВЕНЬ УКРАЇНСЬКОЇ
НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ. 1918.



ГЕОРГІЙ НАРБУТ.
АРКУШ ДО АБЕТКИ. ЛІТЕРА «А». [1919].
ПАПІР, ГУАШ, ТУШ. 31 × 22,5 СМ.
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО
МУЗЕЮ УКРАЇНИ

банкноту у 1000 карбованців. Невдовзі влада знову змінюється. Нарбут — автор ескізів військових мундирів української армії, поштових марок УНР, оформлення упаковок та етикеток українських товарів. Іще 1917 року митець почав працювати над малюнками для «Української абетки» — одного з основних творів цього періоду, що його так і не встиг завершити.

У 1917 році на хвилі національної революції з ініціативи групи інтелігенції, на чолі якої стояли відомі діячі культури — історик Михайло Грушевський, археолог і етнограф Михайло Біляшівський, мистецтвознавець Дмитро Антонович і Григорій Павлуцький, було сформовано комітет із заснування в Києві Української академії мистецтв⁴².

До кінця XIX століття з огляду на історичні обставини українська школа живопису була відлунням російської школи, зокрема Санкт-Петербурзької Академії мистецтв, а також європейських академій, куди їздили отримувати освіту митці. Повноцінної художньої освіти в українських містах Російської імперії майже не існувало. Наприкінці XIX — на початку XX століття ситуація поступово змінюється. Усе почалося з Одеси. Тут іще з 1865 року існувала Одеська художня школа малювання, яка наприкінці 1899-го здобула статус художнього училища⁴³. Її найвідоміший викладач — передвижник, директор Одеського міського музею Кириак Костанді. У Харкові 1869-го першу в Російській імперії приватну школу малювання та живопису відкрила мисткиня, яка першою з жінок здала екзамен при Імператорській академії на звання вільного художника, Марія Раєвська-Іванова. 1896 року школа отримала муніципальний статус, а у 1912-му її було трансформовано у художнє училище. У Києві 1901 року на базі створеної 1875 року рисувальної школи Миколи Мурашка, яку фінансував меценат і колекціонер Іван Терещенко, було створено Київське художнє училище. Тут викладали Федір Кричевський, Микола Пимоненко, Олександр Мурашко. Учніми в різні роки були майбутні авангардисти Казимир Малевич, Олександра Екстер, Аристарх Лентулов, Олександр Архипенко, Олександр Богомазов, Анатоль Петрицький, Іван Кавалерідзе, Соломон Нікритін.

Заснування 18 грудня 1917 року Української академії мистецтв було частиною культурної політики новоствореної української держави, спрямованої на підтримку національної культурної й інтелектуальної традицій. Тоді ж таки, в листопаді 1918 року, було засновано Українську академію наук, яку очолив учений і філософ Володимир Вернадський. Однак повноцінно реалізуватися проект Академії мистецтв в епоху тотальної політичної нестабільності не міг. Невеличка група професорів-ентузіастів і студентів працювала без постійного приміщення й необхідної матеріально-технічної бази⁴⁴. І все-таки підвалини української художньої школи було закладено. Біля витоків Академії стояли художники різних позицій і поглядів, прихиль-

⁴² Див.: Кашуба-Вольвач, Олена. Українська академія мистецтва. Історія заснування та фундатори. — К.: Родовід, 2015.

⁴³ Від 1965 року навчальний заклад називається Одеське художнє училище імені М. Б. Грекова — на честь колишнього випускника, відомого радянського художника-баталіста Митрофана Грекова.

⁴⁴ Див.: Наконечна, Лада. Історія реформ Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури // Науковий вісник «Курбасівські читання». — 2017. — № 12.

ники академічного модерну, постімпресіонізму, сецесіону, експресіонізму — Олександр Мурашко, Михайло Бойчук, Георгій Нарбут, Федір і Василь Кричевські, Михайло Жук, Микола Бурачек, Абрам Маневич.

Перший склад викладачів Академії не був стабільним. Невдовзі емігрував Абрам Маневич, а 14 червня 1919 року, коли Київ ненадовго захопили більшовики, сталася трагедія. На Лук'янівці неподалік власного будинку було застрелено активного діяча Академії і найкращого живописця дореволюційного Києва Олександра Мурашка. За радянських часів інцидент уважали чистою випадковістю і пояснювали високим рівнем бандитського свавілля в Києві, де постійно змінювалася влада. Однак дружина художника у своїх пронизливих мемуарах сумнівається в тому, що злочин був випадковим⁴⁵. Кому знадобилося вбивати художника? Існує кілька версій — від помилки в розстрільних списках чекістів до таємного замовлення згори. Є також гіпотези, що нитки вбивства ведуть до націоналістів, з огляду на більшовицькі симпатії Олександр Мурашка. Дехто, навпаки, стверджує, що причиною трагедії стала участь художника в національних рухах і навіть його роль у новоствореній Академії⁴⁶. Це вбивство і плітки, які точилися довкола нього, чудово ілюструють ситуацію напруженої недовіри, ідеологічного розбрату й високої конкурентності, яка панувала в мистецькому середовищі. Пізніше цей розбрат нікуди не зникне, а конфліктність у спільноті лише зростатиме, сягнувши свого апогею в кінці 1920-х — на початку 1930-х.

За рік після вбивства Мурашка пішов із життя ректор Академії Георгій Нарбут. Навчальний заклад аж до його реорганізації більшовиками 1922 року⁴⁷ фактично курував національно орієнтований монументаліст Михайло Бойчук. У ці голодні воєнні роки майстерня Бойчука дала життя цілій плеяді молодих художників. Василь Седляр, Оксана Павленко, Онуфрій Бізюков, Антоніна Іванова, Іван Падалка визначатимуть спрямування в українського мистецтва 1920-х — початку 1930-х років і стануть відомими як «бойчукісти».



МИХАЙЛО ГРУШЕВСЬКИЙ ІЗ ЗАСНОВНИКАМИ УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ.
ВЕРХНІЙ РЯД ЗЛІВА НАПРАВО: ГЕОРГІЙ НАРБУТ, ВАСИЛЬ КРИЧЕВСЬКИЙ,
МИХАЙЛО БОЙЧУК. НИЖНІЙ РЯД ЗЛІВА НАПРАВО: АБРАМ МАНЕВИЧ,
ОЛЕКСАНДР МУРАШКО, ФЕДІР КРИЧЕВСЬКИЙ, МИХАЙЛО ГРУШЕВСЬКИЙ,
ІВАН СТЕШЕНКО, МИКОЛА БУРАЧЕК.
ФОТО. 1917. З ФОНДІВ ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ
ТА ЕТНОЛОГІЇ ІМ. М. Т. РИЛЬСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ

⁴⁵ Див.: *Мурашко, Маргарита*. «Эти десять лет большого, глубокого счастья»: Спогади Маргарити Мурашко / Упор. Дар'я Добрян. — К.: ArtHuss. — С. 87.

⁴⁶ Див.: *Добрян, Дар'я*. Постаць Олександра Мурашка (на матеріалах спогадів вдови художника) // *Етнічна історія народів Європи*. — 2016. — Вип. 49. — С. 75–76.

⁴⁷ У 1922 році Українську академію мистецтв було реорганізовано в Інститут пластичних мистецтв, а в 1924 році після об'єднання з Українським архітектурним інститутом він дістав назву Київський художній інститут. Із цією назвою навчальний заклад проіснував до розпаду СРСР, а 1992 року його перейменували на Академію образотворчого мистецтва й архітектури (нині — НАОМА).

КУЛЬТУР-ЛІГА

Ключова подія доби Центральної Ради — створення в Києві на початку 1918 року Культур-Ліги (Єврейської культурної ліги, їдишем Kultur-Lige). Це об'єднання ставило за мету підтримувати всі сфери їдишської культури — театр, музику, освіту, літературу, образотворче мистецтво. Попервах Культур-Ліга обмежувалася суто культурною активністю і діяла як допоміжний орган новоствореного Міністерства єврейських справ УНР. У період Гетьманату вона фактично перебирає на себе функції міністерства⁴⁸. Наприкінці 1918-го й у 1919-му аналогічні об'єднання з'являються в Петрограді, Криму, Мінську, Гродно, Вільно, Білостоці, Москві, Ростові-на-Дону, Читі, Іркутську й Харбіні. На початкових етапах ці організації вважалися філіями Культур-Ліги. Українська організація до середини 1920-х залишалася найчисельнішою і найактивнішою.

Револьюційність самого факту виникнення Культур-Ліги стає зрозумілою лише в контексті загальної картини життя євреїв України в цей період. Адміністративні органи Російської імперії вели сувору й несправедливу політику щодо чисельного єврейського населення. По території України якраз проходила «смуга осілості» — кордон, далі на схід від якого заборонялося оселятися євреям. Винятки робили тільки для дуже обмеженого кола осіб. Більшість євреїв на початку ХХ століття проживала в невеликих містечках (штетлах) Правобережної України і в побуті спілкувалася їдишем. Становище єврейства в «смугі осілості» було тяжким: більшість бідувала, не було доступу до соціальних ліфтів, громади були закритими, над ними постійно тяжіли загрози погромів. Усе це спричинилося до популярності в цьому середовищі ідей радикального марксизму. Із тих самих причин українські території стали наприкінці ХІХ століття одним із центрів зародження сіоністського руху, а також джерелом потужних міграційних хвиль до США. Під час Першої світової війни ситуація лише погіршилася, а антисемітські настрої в Російській імперії значно посилювалися.

Багато культурних діячів покладали великі надії на революцію як можливість покращити становище євреїв. На жаль, цей ентузіазм збігся в часі з гострим сплеском насильства. Протягом нестабільних 1918–1920 років в Україні тривали криваві погроми, що забирали життя тисяч людей. І все-таки після розпаду імперії євреї здобули мобільність, стали активно переселятися у великі міста і відігравали дедалі відчутнішу роль у культурному процесі. Діяльність Культур-Ліги — лише один із епізодів масштабного культурно-політичного відродження єврейства в епоху революції і раннього СРСР, коли формувалися єврейські колгоспи і планувалося масове переселення євреїв до Північного Криму та на Приазов'я⁴⁹. Проект єврейського

⁴⁸ Докладніше про історію Культур-Ліги див.: *Казовський, Гігель*. Феномен Культур-Ліги // *Культур-Ліга. Художній авангард 1910–1920-х років / Упор. Гігель Казовський*. — К.: Дух і Літера, 2007. — С. 24–37.

⁴⁹ Від 1928 року партії щодо єврейського питання дедалі жорсткішим, а для переселення євреїв виділяється віддалений регіон на Дальньому Сході Росії. Тут 1934 року було створено Автономну Єврейську національну область.

національного відродження під радянськими прапорами загалом завершився так само, як і роман української інтелігенції з революцією, однак його історичну роль не можна недооцінювати. Прикметною рисою цього руху була спроба напрацювати альтернативу сіоністському світогляду з його культом елітарного іврити та ідеєю, що всі євреї мають рано чи пізно об'єднатися в далекій Землі Ізраїля. Риторика будівництва «землі обітованої» тут і зараз супроводжувалася відмовою від релігійної ідентичності й пропагандою їдишу як національної мови на протигагу івритові⁵⁰.

У 1918 році довкола київської Культур-Ліги об'єдналася більша частина діячів єврейської культури, які працювали в Україні. У художній секції брали участь майже всі єврейські художники Києва: Марк Епштейн, Борис Аронсон, Соломон Нікритін, Іссахар-Бер Рибак, Олександр Тишлер, Абрам Маневич, Ісак Рабинович, Ісак Рабичев, а також автори, які приїхали сюди з різних кінців імперії, як-от Ель (Еліезер) Лисицький, Сара Шор, Йосип Чайков, Поліна Хентова, Марк Шейхель. Серед завдань, які ставила перед собою Культур-Ліга, було створення єврейського музею. Особливість філософії Культур-Ліги полягала в пошуку синтезу старого й нового, в інтересі до адаптації традиційної єврейської культури й сучасних художніх течій. Як і українські автори цього періоду, художники Культур-Ліги зосереджувалися на пошуку національного стилю, цього разу єврейського.

Більшість членів київської Культур-Ліги навчалися в студії Олександри Екстер і пережили етап захоплення кубофутуризмом. Роздуми про національний стиль у поєднанні зі здобутим в Екстер досвідом призвели до несподіваного відкриття. У статті 1919 року «Шляхи єврейського живопису» Борис Аронсон та Іссахар-Бер Рибак писали: «Наше живе єврейське мистецтво, яке увібрало елементи західноєвропейського, перебуває в “лівому” таборі. І це не випадково. Єврейські художники відчули свою близькість до сучасних новаторів, які сповідують принципи абстракціонізму, адже лише в чистій, абстрактній творчості, вільній від літературних домішок, можна знайти особливе національне відчуття форми»⁵¹. Традиційно в єврейській культурі освіченій людині належало віддаватися роздумам про Бога та вивченню релігійних текстів. У ХІХ сторіччі на хвилі секуляризації першими заняттями, популярними серед єврейських культурних діячів, стали філософія, література та музика⁵². Образотворче мистецтво залишалося маргінальною і часто навіть неприйнятною практикою. В єврейській традиції існували заборона на антропоморфні зображення й недовіра до візуального образу загалом. Витоки такого ставлення — у другій заповіді Тори: «Хай не буде тобі інших богів переді Мною! Не роби собі різьби і всякої подоби з того, що на небі вгорі, і що на землі долі, і що в воді під землею. Не вклоняйся їм і не служи

⁵⁰ Див.: *Магочій Павло-Роберт, Петровський-Штерн Йоханан*. Євреї та українці. Тисячоліття співіснування. — Ужгород: Видавництво Валерія Падеяка, 2016. — С. 11–90 (розділ 2 «Історичне минуле. Перша світова війна і революційні часи»).

⁵¹ *Рибак Іссахар-Бер, Аронсон Борис*. Шляхи єврейського живопису (Роздуми митця) // Ойфанг. — 1919. — С. 99-124 (їдиш)

⁵² *Итоги просвещения: эмансипация евреев с начала XIX века // Эрик Хоббсбаум*. Разломанное время. Культура и общество в XX веке — Москва: CORPUS, 2017.



МАРК ЕПШТЕЙН.
РОДИНА. КУБІСТИЧНА КОМПОЗИЦІЯ.
1920-ті. ТУШ, ПЕРО, АКВАРЕЛЬ.
46,5 × 32,3 СМ. З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО
ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ



ЕЛЬ ЛИСИЦЬКИЙ.
ІЛЮСТРАЦІЯ ДО КНИГИ «КУРКА, ЩО ХОТИЛА
МАТИ ГРЕБІНЕЦЬ». 1919.



ЕЛЬ ЛИСИЦЬКИЙ.
КЛИНОМ ЧЕРВОНИМ БИЙ БІЛИХ. 1919–1920.
ПАПІР, ХРОМЛІТОГРАФІЯ. 53 × 70 СМ.
РОСІЙСЬКА ДЕРЖАВНА БІБЛІОТЕКА,
МОСКВА, РОСІЯ



ІССАХАР-БЕР РИБАК.
МІСТО. 1917. ПОЛОТНО, ОЛІЯ.
57 X 70 CM. З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО
ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ

їм»⁵³. Абстракціонізм з його відмовою від наслідування дійсності виявився ідеальним виходом із непростої дилеми, коли упередження до зображення змагається з пристрасним прагненням зображувати. Авангардний порядок денний змішався із закоріненою у віках традицією єврейської містики й метафізики. Так виник феномен єврейського авангарду, що став помітною сторінкою мистецтва України.

Цікавий і самобутній діяч Культур-Ліги та єврейського авангарду загалом — Марк Епштейн. Ще з 1918 року він захопився ідеями кубізму, синтезуючи їх з елементами ар-деко. У короткий період відродження єврейського друкарства на початку 1920-х, коли художники Культур-Ліги масово працювали в книжковій графіці, Епштейн створював обкладинки для дитячих книжок на їдиші, а наприкінці 1920-х написав понад сто станкових композицій, присвячених єврейським переселенцям-колоністам. Від кубізму художник еволюціонував до неокласицизму, зазнав відчутного впливу примітивізму і, по суті, рухався в загальному напрямі, притаманному модернізму 1910–1930-х років⁵⁴.

Один із засновників київської Культур-Ліги і найвідоміший у світі художник цього кола — Ель Лисицький. Працюючи в художній секції Культур-Ліги, він поступово переходить від інтересу до єврейського фольклору й традицій до чистої безпредметності. У цьому плані показове порівняння створеної 1919 року ілюстрації до казки Бен-Ціона Раскіна «Курка, яка хотіла мати гребінець» і славнозвісного агітаційного плаката «Клином червоним бий білих» (1920) з їхніми майже ідентичними композиційними елементами⁵⁵. Під впливом спілкування з Малевичем у Вітебську, прийнявши наднаціональність супрематизму, Лисицький трансформує казковий сюжет зі злим тигром в ідеологічну зброю радянської пропаганди, яка комунікує з глядачем мовою безпредметного мистецтва. «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью»⁵⁶, — так звучав відомий радянський авіамарш, який десь тоді написали єврейські автори поет Юлій Хайт і композитор Павло Герман. Саме цією уявною траєкторією — від чарівної казки до абстракції мистецтва й ідеології — рухалося все єврейське відродження тієї доби, та й увесь авангард загалом, прийнявши революцію як утілення в життя заповітної мрії про дивовижне перетворення цьогобічного світу.

⁵³ Цит. за: Пятикнижие и Гафтарот. Ивритский текст с русским переводом и классическим комментарием «Сончино». — Москва — Иерусалим: Гешарим, 1999. — С. 392. Укр. пер. за джерелом: ukrainian.ccg.org/S/P254.htm

⁵⁴ Див.: Лагутенко, Ольга. Марк Епштейн // Культур-Ліга. Художній авангард 1910–1920-х років / Упор. Гілель Казовський. — К.: Дух і літера, 2007. — С. 39–47.

⁵⁵ Див.: Биляш, Ксения. Художники Культур-Лиги: киевский еврейский авангард на карте мирового искусства // Левый берег. — 2018. — 6 июня.

⁵⁶ «Ми народжені, щоб казку зробити бувальщиною» (рос.).

МИСТЕЦТВО Й РЕВОЛЮЦІЙНА АГІТАЦІЯ. ВІКНА УКРОСТА І ЮГОЛЕФ

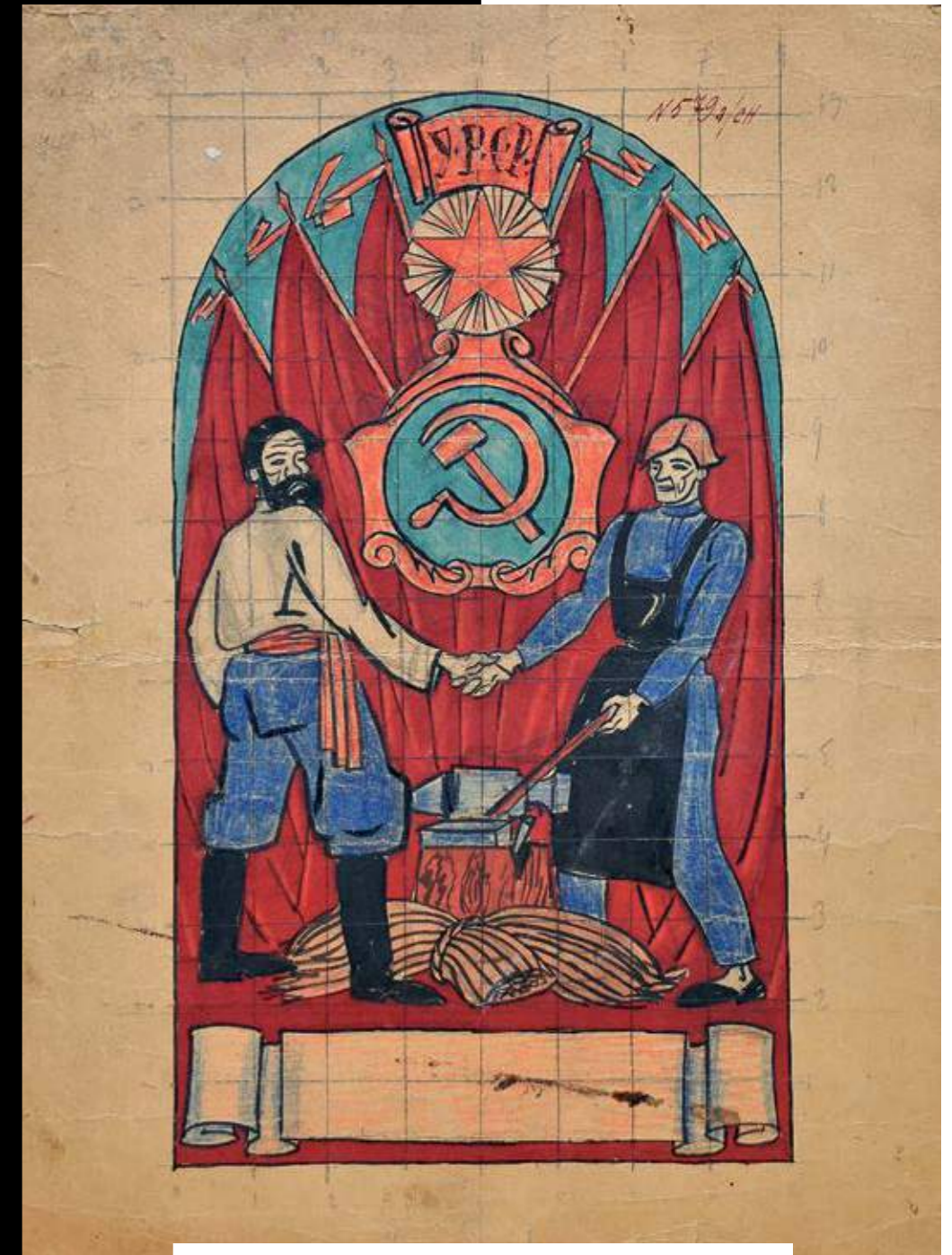
Після провальної спроби створити самостійну українську державу при владі опинилися більшовики. Від 1921 до 1991 року Україна існувала як комуністичний проект. Запізніле утвердження радянської влади в комплексі зі спадщиною бурхливого періоду боротьби за незалежність позначилося на атмосфері українського мистецтва 1920-х. Остаточний тріумф більшовиків в Україні припадає на початок доби непу в СРСР з її лібералізацією економічної, культурної, національної політики та клімату в країні загалом. Складний революційний етап залишається позаду. Починається поступове напрацювання принципів та розбудови нової держави.

Декларована авангардом смерть мистецтва як пережитку буржуазного минулого приводить художників, котрі вбачають у революції втілення своїх утопічних ідеалів, до потреби переглянути всі завдання під кутом зору утилітарності. Головною рисою мистецтва відтепер стає його здатність служити новому суспільству. Переживши власний скін, мистецтво йде на зближення з пропагандистською машиною. Так з'являються різноманітні ініціативи з оформлення художниками-авангардистами комуністичних демонстрацій і свят. 1918 року Натан Альтман створює ескіз оформлення площі Урицького для святкування у Петрограді першої річниці революції. В Одесі святкуванням 1 Травня 1919 року керує Олександра Екстер. Паралельно вона розписує агітпоїзди й агітпароплав «Пушкін». У Вітебську група авангардистів на чолі з Казимиром Малевичем перетворює опанований ще в середині 1910-х супрематизм на ефективний ідеологічний інструмент і мову міської суперграфіки. Фасади будинків, прапори, інтер'єри — усе тепер говорить мовою авангардної естетики⁵⁷. Виникає цілий корпус виробничого мистецтва, покликаною задовольнити життєві потреби переможного пролетаріату. Авангард стає частиною ширшого проекту «життебудови»⁵⁸.

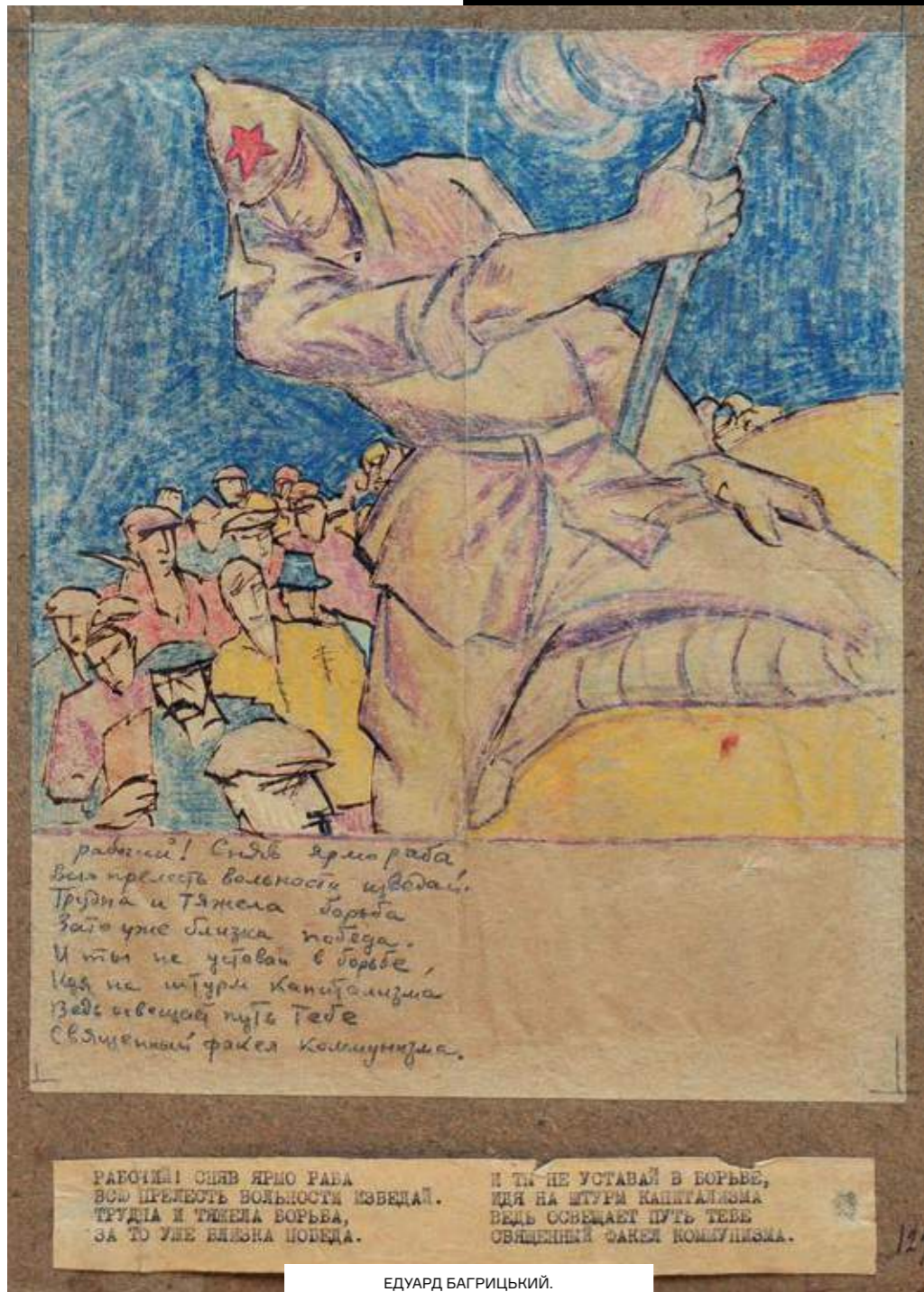
У ситуації хиткої перемоги більшовиків і відчутної поляризації суспільства одним із головних завдань молодой радянської влади стає агітація. Ще 1919 року було створено Бюро української преси, яке виготовляло агітплакати. На початку 1920-го його реформували в Український відділ РОСТА (УкРОСТА, філія Російського телеграфного агентства, яка поєднувала функції телеграфного агентства й агітаційно-пропагандистського відділу). Московське бюро РОСТА в 1919–1921 роках випускало славнозвісні «Вікна РОСТА» — сатиричні плакати, які висміювали супротивників нової влади. В їх створенні брали активну участь Володимир Маяковський, одесит Амшей Нюренберг та інші адепти нового мистецтва. Плакати були засобом оперативної політінформації. Компенсуючи брак звичайних газет, вони завдяки акцентованій візуальності й апеляції до народної сміхової культури,

⁵⁷ Див.: Осминкин, Роман. Политики раннесоветского авангарда: от «беспредметности» к «жизнестроению» // Вестник культуры и искусств. — 2016. — № 4 (48).

⁵⁸ Див.: Заламбани, Мария. Искусство в производстве. Авангард и революция в советской России 20-х годов. — М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2003.



СРУЛЬ ФАЙНЗІЛЬБЕРГ (САНДРО ФАЗІНІ).
ЕСКІЗ. ДЕТАЛЬ ОФОРМЛЕННЯ ГОЛОВНОГО ФАСАДУ ОДЕСЬКОГО
ОПЕРНОГО ТЕАТРУ — «РОБІТНИК І СЕЛЯНИН». 1920. З КОЛЕКЦІЇ
ОДЕСЬКОГО ІСТОРИКО-КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ



*рабочий! Сидь ярмо раба,
всю прелесть вольности изведай.
Трудна и тяжела борьба,
Зато уже близка победа.
И ты не уставай в борьбе,
Куда на штурм капитализма
ведет освободя путь тебе
Священный факел коммунизма.*

РАБОЧИЙ! СЯВ ЯРМО РАБА
ВСЮ ПРЕЛЕСТЬ ВОЛЬНОСТИ ИЗВЕДАЙ.
ТРУДНА И ТЯЖЕЛА БОРЬБА,
ЗА ТО УЖЕ БЛИЗКА ПОБЕДА.

И ТЫ НЕ УСТАВАЙ В БОРЬБЕ,
ИДЯ НА ШТУРМ КАПИТАЛИЗМА
ВЕДЕТ ОСВЕЩАЕТ ПУТЬ ТЕБЕ
СВЯЩЕННЫЙ ФАКЕЛ КОМУНИЗМА.

ЕДУАРД БАГРИЦЬКИЙ.
ЕСКІЗ ПЛАКАТА «РОБОЧИЙ ЗНЯВШИ
ЯРМО РАБА, ВСЮ ПРИНАДНІСТЬ ЗВІДАЙ...».
ВІРШІ Е. БАГРИЦЬКОГО. 1920.
З КОЛЕКЦІЇ ОДЕСЬКОГО
ІСТОРИКО-КРАЄЗНАВЧОГО
МУЗЕЮ



СРУЛЬ ФАЙНЗІЛЬБЕРГ (САНДРО ФАЗІНІ).
ЕСКІЗ ПЛАКАТА «БОРЬБА З БІЛИМИ». 1920. З КОЛЕКЦІЇ
ОДЕСЬКОГО ІСТОРИКО-КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ



*Вот тебе, буржуа, вот тебе,
Дитя трудящихся, пора!
Победил рабочий класс!*

*Без нас, буржуа, нет царя
С нами народ, с нами судья правды,
Будет в правительстве рабочий!*

*Вперед, вперед, вперед, вперед,
И вперед, и вперед, и вперед!*

ЕДУАРД БАГРИЦЬКИЙ.
ЕСКІЗ ПЛАКАТА «В ЖОВТНІ СІМНАДЦЯТОГО
РОКУ...». 1920. З КОЛЕКЦІЇ ОДЕСЬКОГО
ІСТОРИКО-КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ

були зрозумілими для головної аудиторії більшовиків — малописьменних верств населення. Спочатку «Вікна РОСТА» розміщували у вітринах магазинів — звідси й походить їхня назва. В Україні плакатним відділом УкРОСТА керував майбутній класик радянської карикатури, дев'ятнадцятирічний киянин Борис Єфімов (Борис Фрідлянд). У 1920-му «Вікна УкРОСТА» виходили в Харкові, Києві й Одесі.

Остаточно зайнята більшовиками Одеса стала важливим центром лівого мистецтва. Ще з кінця 1918 року тут функціонує прорадянське Бюро української преси. На його основі ледве не наступного дня після встановлення нової влади, у лютому 1920 року, з'являється ЮгРОСТА й починається випуск «Вікон ЮгРОСТА», що їх незабаром перейменували на «Вікна ОдУкРОСТА»⁵⁹.

Довкола «Вікон» збирається весела компанія молодих художників і поетів, палких шанувальників футуризму, який пустив коріння в Одесі ще з часів передвоєнних турів учасників «Гілеї». «Вы думаете, это бредит малярия? / Это было, / было в Одессе»⁶⁰, — писав у культовій поемі «Хмара в штанах» (рос. «Облако в штанах») Володимир Маяковський. Скороминуща закоханість, що лягла в основу першого зрілого твору поета, сталася з ним саме під час одеського виступу кубофутуристів ще на початку 1914 року. Ці гастролі справили незабутнє враження на молодь міста. У героїчну епоху футуризму більшість майбутніх авторів ЮгРОСТА були підлітками-гімназистами. Потім була війна, революція, але ім'я Маяковського й ідеї футуризму в Одесі не забули. Тож нічого дивного в тому, що «Вікна РОСТА», які асоціювалися тут із Маяковським, щойно з'явившись, почали притягувати всіх молодих футуристів, хто не потрапив у перший призов авангарду. Не менш привабливим чинником були продовольчі пайки, які видавали за агітаційну роботу і які в голодні пореволюційні роки цінували на вагу золота.

Навколо ЮгРОСТА сформувався яскравий колектив художників і поетів. Балом правили майбутні зірки радянської літератури — Валентин Катаєв, Юрій Олеша, Ілля Ільф, Едуард Багрицький, Семен Кірсанов. Загалом тут працювало близько п'ятдесяти авторів, серед них Євген Окс, а також двоє старших братів Іллі Ільфа — Сандро Фазіні й Михайло Файзільберг. Учасником групи був і Борис Косарев — у майбутньому відомий художник і сценограф, який зіграє помітну роль в історії харківського авангарду 1920-х.

До ІЗАГІТу — відділу образотворчої агітації ЮгРОСТА — належав і Віктор Федоров, друг юності Валентина Катаєва, прототип художника Діми з його повісті про криваві події в Одесі після приходу до влади більшовиків «Уже написано Вертера»⁶¹.

«Він чесно працював в Ізогіті, хоча художником виявився не дуже хорошим, дилетантом. Багато зайвих подробиць. Передвижництво. Інші художники Ізогіта порівняно з ним були справжніми майстрами — гострими й сучасними. Їхні революційні матроси, написані в дусі Матісса на величезних фанерних щитах, установлених на бульварі Фельдмана, були майже

⁵⁹ Див.: Яворская, Алена. Шершавым языком плаката // Октябрь. — 2013. — № 11.

⁶⁰ «Гадаєте, це марить малярія? / Було це, / це було в Одесі» (рос.).

⁶¹ Див.: Бугреева, Анастасия. «Настоящие мастера» (художники и поэты) одесского ЮгРОСТА // Вісник Одеського історично-краєзнавчого музею. — 2012. — № 11. — С. 72–79.

умовними. Чорні штани кльош. Шафранно-жовті обличчя в профіль. Георгі-ївські стрічки безкозирок, які тріпотіли під подувами вітру. Ультрамаринове море із сірими прасками броненосців: на щоглах червоні прапори. Це вписувалося в пейзаж приморського бульвару з платанами навпроти колишнього палацу генерал-губернатора й колишнього готелю “Лондонський”.

Лівою! Лівою! Лівою!

На чавунній грубці грілися банки з клейовими фарбами. Товсті малярні пензлі. Шматок картону. На ньому — грубо намальована фігура барона Врангеля в папасі, у білій черкесці з чорними газирями, який летить у небі над Кримськими горами, а знизу віршик:

“По небу полуночи Врангель летел и песню предсмертную пел. Товарищ! Барона бери на прицел, чтоб ахнуть барон не успел”⁶².

Врангель іще тримався в Криму й будь-якої миті міг висадити десант.

Із заходу наступали білополяки, які розбили під Варшавою Троцького, котрий ніс на багнетах світову революцію, хоча Ленін і пропонував мирне співіснування. Пілсудський уже відрізав шлях на Київ, і його військо стояло десь під Уманню, під Білою Церквою, під Кодимою, під Бірзулою. Ширилися чутки, що Вапнярку й Роздільну вже теж захоплено.

Можливо, він учинив дурницю, почавши працювати в Ізогіті й намалявавши Врангеля?

Утім, він не вірив у можливість нового перевороту. Як не дивно, його вабила романтика революції»⁶³.

Дещо пізніше під впливом московського творчого об'єднання ЛЕФ (Лівий фронт мистецтва), до ядра якого входив той-таки Володимир Маяковський, в Одесі було створено ЮгоЛЕФ. У 1924–1925 роках об'єднання випустило п'ять номерів однойменного часопису, де публікувалися, зокрема, статті про теорію лівого мистецтва. Основна сфера інтересів ЮгоЛЕФу — література, однак великою популярністю користувалася й ідея синтезу мистецтв. До об'єднання, за словами активного діяча цього кола, вісімнадцятирічного поета й протеже Маяковського Семена Кірсанова, входило понад 500 осіб⁶⁴, хоча ця цифра, швидше за все, — поетичне перебільшення. Члени ЮгоЛЕФу брали участь у революційних святах. У складі агітбригад вони їздили містами й селами, читали там поезію, пропагували радянську владу й нове мистецтво. В Одесі ЮгоЛЕФ мав майстерні, клуби, їдальню і театр. Саме авангардна театральна постановка «Незвичайні пригоди нічовоків» навесні 1925 року стала завершальним акордом угруповання. Уже на початку літа того року більшість діячів об'єднання переїхали до Москви й Харкова, а історія ЮгоЛЕФу фактично завершилася.

⁶² «По небу опівночі Врангель летів і пісню передсмертну співав. Товаришу! Барона бери на приціл, щоб ахнути барон не встиг» (рос.).

⁶³ Катаев, Валентин. Уже написан Вертер. — М.: Эксмо, 2013.

⁶⁴ Див.: Деменов, Евгений. Футуристы в Одессе // онлайн-версія журналу ART UKRAINE. — 2013. — 11 сентября.



АНАТОЛІЙ ПЕТРИЦЬКИЙ.
ІНВАЛІДИ. 1924. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 167 × 194 СМ.
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО
МУЗЕЮ УКРАЇНИ

ХУДОЖНІЙ КЛІМАТ 1920-х

До радянської влади поступово призвичаїлися. Станом на середину 1920-х усі, хто був проти неї, або давно виїхали, або загинули в роки революції. Частина інтелігенції, що залишилася, ще переживала захват від нової влади, частина сприймала її як щось неминуче. У грудні 1922 року було створено Союз Радянських Соціалістичних Республік. Формально Україна здобула статус самостійної державної одиниці, хоча її західна частина й досі перебувала під владою інших держав. Стрімкий розвиток української культури уможливився після того, як у квітні 1923-го політику коренізації проголосили основним курсом партії. На цьому етапі радянська влада ставилася до національного питання доволі лояльно. Щоби заручитися підтримкою населення в різних республіках, намагаючись знищити опозицію — залишки старого режиму та продемонструвати відмову від колоніальної політики Російської імперії з її гегемонією російської мови й культури, керівництво СРСР попервах робить акцент на сприянні національним культурам. В Україні такий курс особливо вдало збігся з позицією суспільно-політичних діячів, які ще з 1917 року активно просували ідеї націонал-комунізму. Так в Україні розгортається масштабна програма українізації і відбувається нова хвиля культурного відродження. Ці процеси нерозривно пов'язані з цілою плеядою патріотично налаштованих українських комуністів, серед яких Олександр Шумський, народний комісар освіти в 1924–1927 роках, та Микола Скрипник, котрий обійняв цей пост після Шумського.

Постреволюційне покоління 1920-х, яке повірило в можливість створити сучасну українську культуру в рамках комуністичного проекту більшовиків, стало потужним історичним явищем. Мистецтво, література, театр, кіно, фотографія розвиваються, мов на дріжджах. Це доба взаємодії мистецтв, коли авангардизм та інтерес до всього сучасного проникають в усі сфери. Після бурхливих 1920-х почнеться трагедія. Сталінські репресії 1930-х заберуть життя багатьох діячів культури. У 1959 році в Парижі літературознавець Юрій Лавріненко видав антологію репресованих українських поетів, прозаїків і драматургів. За рекомендацією польського публіциста Ежи Гедройца він назвав її «Розстріляне Відродження»⁶⁵. Відтоді цей термін-метафора, що передбачає обов'язковий мартиролог жертв режиму, поширився на всі феномени, пов'язані з українським культурним піднесенням у ранньому СРСР. На думку сучасних дослідників, вдаліша дефініція — «червоний ренесанс»⁶⁶. «Заклик червоного ренесансу» — так називалася поема Володимира Гадзінського 1926 року. Автор писав у передмові: «Для нас минуле — тільки засіб пізнання сучасності та майбутнього, корисний

⁶⁵ Див.: Розстріляне Відродження: Антологія 1917–1933: Поезія — проза — драма — есей / Упор., передм., післям. Юрія Лавріненка; післям. Євгена Сверстюка. — К.: Смолоскип, 2008.

⁶⁶ Див.: *Троскот, Ірина*. Ярина Цимбал: «Психологічний роман передував масовим жанрам» // онлайн-ресурс ЛітАкцент. — 2016. — 3 березня.

досвід та важлива практика при великій будові Червоного Ренесансу»⁶⁷. Ця метафора, справді, повніше відбиває суть процесів 1920-х, коли щире захоплення більшовицькою ідеологією врешті-решт потонуло в крові.

Перша світова війна, революція, злидні, голод і кривава боротьба більшовиків за владу принесли Україні мільйони жертв і страшні руйнування. Відлуння недавно пережитої катастрофи звучить у трьох знакових творах середини 1920-х. Усі їх виконано в дусі австрійського модернізму та німецького експресіонізму. «Інваліди» Анатолія Петрицького (1924) — похмура полотно післявоєнного спустошення. Мільйони скалічених доль, вдови, сироти, інваліди — рана Першої світової й наступних пертурбацій — у середині 1920-х досі кровоточить. Невідомо, в бою за яку з примарних правд цієї епохи втратив ногу син зображеної на картині жінки. Ми ніколи не дізнаємося, чому осліп її другий син. До кінця не зрозуміло, на картині зображено родину чи просто випадкову групу жебраків, покалічених і викинутих на узбіччя життя кривавим початком ХХ століття. Це узагальнена картина болю і страждань цілого покоління, яке опинилося в м'ясорубці історії. Петрицький пережив етап захоплення кубізмом — у спадок від цього періоду залишилася похмура коричнево-сіра гама більшості його станкових творів, зокрема й «Інвалідів». Паралельно художник багато працював у театрі, створив за життя сотні ескізів костюмів для різних постановок. Тут його талант парадоксально розкривався зовсім в іншому ключі. Замість похмурої гами живописних творів на аркушах театральної графіки Петрицького вирує ураган кольору й авангардних форм. Важко повірити, що Анатоль Петрицький — автор приречених «Інвалідів», які успішно експонувалися на Венеціанській бієнале 1930 року, і художник костюмів, який підписувався тим-таки ім'ям, — одна й та сама особа.

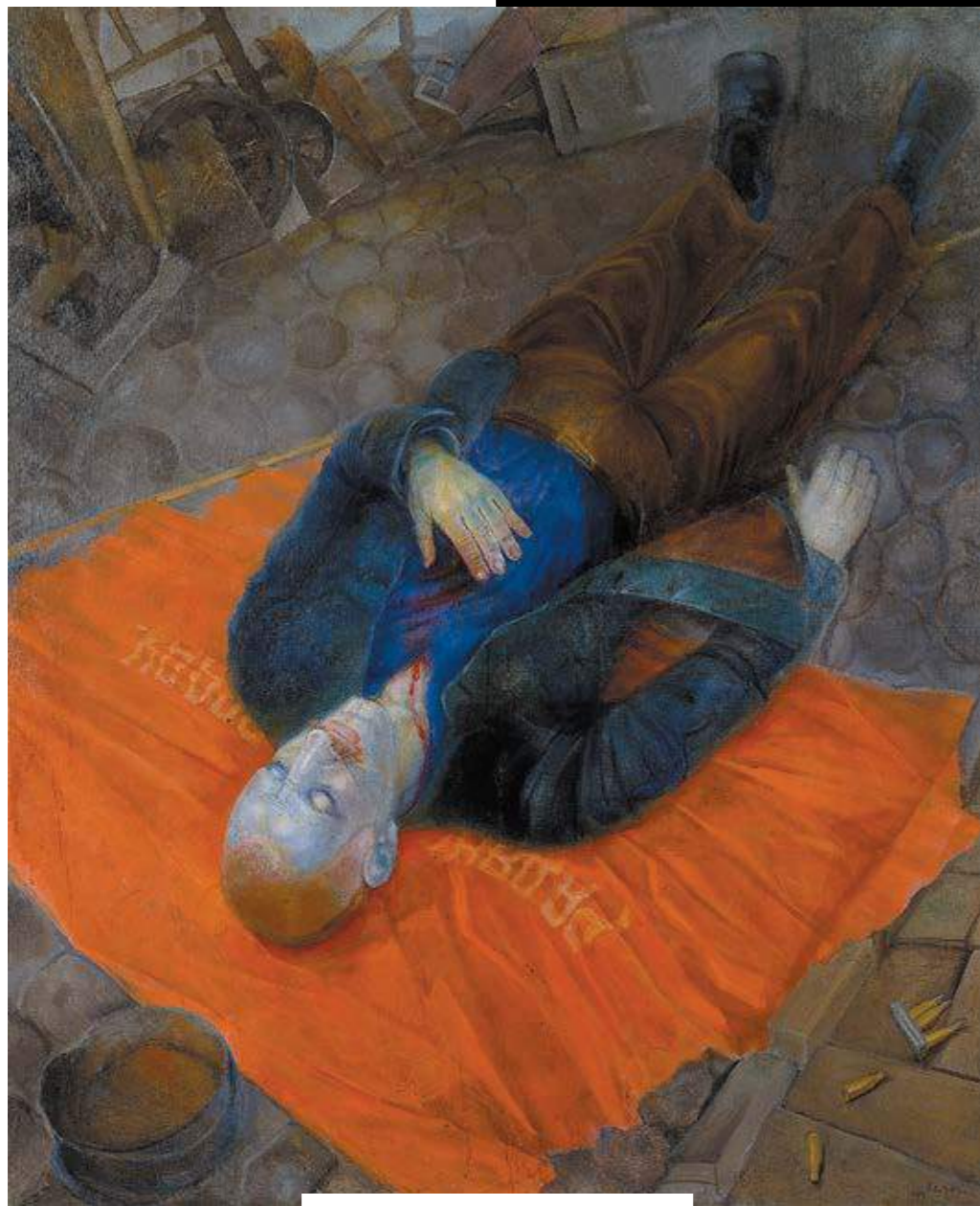
У ще одному показовому творі доби — триптиху «Життя» (1925–1927) — активний учасник художнього процесу 1920–1930-х Федір Кричевський веде притаманний цьому періоду його творчості запізнілий діалог із Густавом Клімтом, щедро розбавляючи сецесію елементами національного стилю, характерними вже для 1920-х. Сумну еволюцію життя окремо взятої людини — від кохання і створення сім'ї до повернення додому з війни безногим інвалідом — зображено з віртуозною декоративною узагальненістю. Здавалося б, естетизація трагедії має обурювати, однак саме несподіваний контрапункт рафінованої мови сецесії і трагічного «вічного» сюжету компенсує анахронічність цитат із Клімта. Робота стає свого роду іконою людського існування взагалі, де за красою обгортки і звабливою, чудовою піснею кохання завжди криється фатальна неминучість страждань і смерті.

Третій твір у цьому переліку — картина «За владу Рад!», що належить пензлю художника, який народився в Росії, але вповні розкрився після переїзду до Києва, — Віктора Пальмова. Під час громадянської війни Пальмов, який ще до революції належав до московського кубофутуристського гуртка, опинився зі своїм давнім приятелем Давидом Бурлюком у далекому Владивостоку. Тут митці здружилися ще більше. На Далекому Сході Пальмов працював учителем малювання, писав кубофутуристські композиції, співпрацював із журналом «Творчество» і майбутнім кістяком московського



ФЕДІР КРИЧЕВСЬКИЙ.
ЛЮБОВ. ЛІВА ЧАСТИНА ТРИПТИХА «ЖИТТЯ».
1925–1927. ПОЛОТНО, ТЕМПЕРА. 177 × 85 СМ.
СІМ'Я. ЦЕНТРАЛЬНА ЧАСТИНА ТРИПТИХА «ЖИТТЯ».
1925–1927. ПОЛОТНО, ТЕМПЕРА. 148,5 × 133,5 СМ.
ПОВЕРНЕННЯ. ПРАВА ЧАСТИНА ТРИПТИХА «ЖИТТЯ».
1925–1927. ПОЛОТНО, ТЕМПЕРА. 178 × 89 СМ.
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО
МУЗЕЮ УКРАЇНИ

⁶⁷ Гадзінський, Володимир. Заклик червоного ренесансу: [Поема]. — М.: СіМ, 1926.



ВІКТОР ПАЛЬМОВ.
ЗА ВЛАДУ РАДІ 1927. ПОЛОТНО, ОЛІЯ.
177 x 142 см. З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО
ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ

ЛЕФу — Миколою Чужаком, Сергієм Третьяковим та Миколою Асеевим. Восени 1920 року Пальмов із Бурлюком вирушили до Японії, щоб організувати там велику виставку авангардистів. Тут художники одразу потрапили у вир мистецького життя і навіть вплинули на розвиток японського футуризму⁶⁸. Шляхи Бурлюка й Пальмова невдовзі розійшлися: перший поїхав з родиною до Америки, другий якийсь час співпрацював із московським ЛЕФом, а потім вирушив на батьківщину Бурлюка, в Україну.

Решту життя, з 1925 по 1929 рік, Пальмов провів у Києві. Тут він остаточно відійшов від кубофутуризму. Естетика й поетика окремих робіт київського періоду перегукується з доробком Марка Шагала. Пальмов став автором своєрідної версії «кольоропису». В основі цієї концепції — мальовнича імпровізація, що йде від спонтанно нанесених на полотно кольорних плям, які відбивають психоемоційний стан художника⁶⁹. Картину «За владу Рад!» побудовано саме на такій грі соковитих кольорних мас. Поранений у серце революціонер у синій сорочці лежить на сліпучо-червоному більшовицькому прапорі. Його вуста ще рожеві, але під очима вже лягли ясно-сині тіні, які сигналізують, що герой мертвий. Він помер, але в картині немає трагізму. Поглядом з 1927 року, коли було написано цю роботу, здавалося, що боротьба революціонера все-таки не була марною. У Києві Пальмов працював у Київському художньому інституті: спочатку професором, а потім і деканом факультету живопису.

Після реорганізації Української академії мистецтв ректором Київського художнього інституту (КХІ) було призначено мистецтвознавця Івана Врону. 1924–1930 роки — період розквіту КХІ. У Росії на той час роман авангарду з революцією поступово сходить нанівець. Новій владі не надто потрібні художники-утопісти з їхніми ідеями смерті буржуазної культури і трансформації суспільства за допомогою незрозумілого й не близького широким народним масам «заумного» мистецтва. Та й самі авангардисти, які підтримали революцію на її романтичному «дадаїстському» етапі, у зміцнілій пролетарській державі почувалися не вельми затишно. В Україні ж, навпаки, 1920-ті стали піком культурного піднесення й активізації художнього процесу. Завдяки зусиллям Івана Врони й активного борця за українізацію наркома освіти Миколи Скрипника Київський художній інститут на якийсь час перетворюється на як центр розвитку передових художніх практик, перехрестя ідей, де вирують пристрасті, а суперечки про мистецтво між консерваторами й авангардистами точаться не на життя, а на смерть.

Інститут перетворюється на новаторську школу, що наближається до ідеалів Баугауза, але не включає у програму ані дизайн, ані архітектуру, без яких не можна уявити успіх німецької школи. Тут відкривають кінофототеафакультет, що його два роки очолюватиме авангардист Володимир Татлін, який приїхав із Росії, а також факультет формально-технічних дисциплін (фортех). У зірковому складі викладачів КХІ були художники

⁶⁸ Див.: Марков, Владимир. М. Русский след в Японии. Давид Бурлюк — отец японского футуризма // Известия Восточного института. — Владивосток, 2007. — № 14.

⁶⁹ Див.: Сидоренко, Андрій. Київський період творчості Віктора Пальмова (1925–1929) // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Збірн. наукових праць з мистецтвознавства і культурології Інституту проблем сучасного мистецтва. — К., 2015. — Вип. 11. — С. 205.

абсолютно різних позицій і поглядів: Федір і Василь Кричевські, Михайло Бойчук, Вадим Меллер, Олександр Богомазов, Віктор Пальмов. Серед приїжджих викладачів — Павло Голуб'ятников, Микола Тряскін, Володимир Татлін і, звісно ж, Казимир Малевич.

Малевич приїздить до Києва після першого арешту — влітку 1927 року. Одразу по тому з ініціативи Врони і за підтримки Скрипника йому надходить запрошення викладати в КХІ⁷⁰. Відомий супрематист народився в Києві й залишив зворушливі спогади про свою українську юність⁷¹. Імовірно, не останню роль у формуванні супрематизму відіграло знайомство Малевича з українським народним мистецтвом⁷². Замолоду Малевич рік провчився в Київській рисувальній школі Миколи Мурашка у Миколи Пимоненка. Наприкінці 1920-х він знову багато часу проводить в Україні. З кінця 1929 року Малевич викладає в КХІ, протягом 1928–1930 років друкує статті з теорії нового мистецтва в харківському журналі «Нова генерація», а 1930-го відкриває останню прижиттєву персональну виставку в Київській картинній галереї.

Період новаторства в Київському художньому інституті різко закінчився 1930 року. Івана Врону звільнили з посади ректора, а слідом втратили свої посади і найцікавіші викладачі — Казимир Малевич, Федір Кричевський, Михайло Бойчук, Лев Крамаренко. Над формалістами, як тоді називали художників-експериментаторів, почали збиратися хмари. Атмосферу цих років добре передано у спогадах радянського графіка, який переїхав до України 1927 року після навчання в Празі й одразу ж дістав посаду професора КХІ, Василя Касіяна.

«З перших днів моєї діяльності в Київському художньому інституті суперечки між художниками за напрям в мистецтві виливались у гостру ідеологічну боротьбу. Художникам-реалістам протистояв табір формалістичного напрямку на чолі з апостолом його, професором Казимиром Малевичем та його послідовниками, як В. Татлін, Є. Сагайдачний, В. Пальмов, О. Богомазов та ін. К. Малевич мав в інституті навіть спеціальний кабінет “для лікування студентів від реалізму”, як він пояснив мені на запитання, що він робить у цьому кабінеті. Думка Малевича про те, що тільки деформація спроможна відновити мистецтво, невірна в своїй основі. Про це красномовно повідомила виставка творів Малевича в Київській картинній галереї. Виставка викли-

⁷⁰ Див.: Філевська, Тетяна. Київський калейдоскоп Казимира Малевича // Казимир Малевич. Київський період 1928–1930 / За ред. Тетяни Філевської. — К.: Родовід, 2016. — С. 14.

⁷¹ Див.: «Він та я були українці». Малевич та Україна / Уклад. Дмитро Горбачов. — К.: СІМ студія, 2006. — С. 21.

⁷² В автобіографії художник згадує перше знайомство з українським народним мистецтвом так: «Село, як я говорив вище, займався мистецтвом (такого слова я тоді не знав). Точніше, воно робило такі речі, які мені дуже подобалися. У цих речах і полягала вся таємниця моїх симпатій до селян. Я з великим хвилюванням споглядав, як селяни роблять розписи, й допомагав їм змазувати глиною долівку хати та робити візерунки на печі. Селянки чудово зображували півників, коників і квіти. Усі фарби виготовлялися тут-таки з різної глини й синьки. Я намагався перенести цю культуру на піч у своєму будинку, але нічого не виходило» (Малевич К. С. Главы из автобиографии художника // Малевич о себе. Современники о Малевиче: В 2-х т. / Сост., вступ. ст. И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. — М.: РА, 2004. Пер. з рос. Олександр Ушкалов). Докладніше про зв'язок українського народного мистецтва й супрематизму Малевича див.: Горбачев, Дмитрий. Киевский треугольник Малевича // Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева. — М.: Языки русской культуры, 2000. — С. 203.



КАЗИМИР МАЛЕВИЧ.
СЕЛЯНИ. БЛИЗЬКО 1930. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 53 × 70 СМ.
З КОЛЕКЦІЇ ДЕРЖАВНОГО РОСІЙСЬКОГО МУЗЕЮ,
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, РОСІЯ

кала різке заперечення громадськості, а директорів галереї художників Кумпану було об'явлено сувору догану»⁷³.

Малевича не просто розкритикували за київську виставку. Уже восени 1930-го його вдруге заарештували й посадили на кілька місяців у ленінградську в'язницю. Вийшовши на волю, художник почав працювати над «Другим селянським циклом» — центральною серією у своїй пізній творчості. На думку дослідників, саме постійні подорожі в Україну з її насиченим кольорами пейзажем і примусовою колективізацією, яка розгорнулася 1928 року й закінчилася трагедією Голодомору, відбилися в тривожній естетиці славнозвісного «Другого селянського циклу»⁷⁴.

ВІЙНА СПІЛОК

Згадана Касіяном ідеологічна боротьба за напрями в мистецтві наприкінці 1920-х справді сягнула аномальної напруги. Ніби передчуваючи кінець свободи творчості, художники затівають важку, вкрай токсичну й водночас безглузду війну, яка висмоктує з культурної спільноти всі сили. Головні організаційні осередки цього протистояння — різноманітні спілки, угруповання й асоціації — створені за прикладом політичних партій об'єднання, що перебувають у гострому ідеологічному конфлікті. Сьогодні розуміння нюансів цієї боротьби ускладнюють кілька моментів.

По-перше, майже всі організації за останньою пролетарською модою називаються складними аббревіатурами. Пристрасть тоталітарних режимів до аббревіації — цікава тема, яку чудово змалював Джордж Орвелл у романі «1984». Мова, понівечена партійною ідеологією, в його антиутопії називається «новомовою». Їй притаманні велика кількість аббревіатур і складноскорочених слів. Манія скорочення охоплює весь ранній СРСР: старі назви державних установ і органів влади скасовано, нове суспільство шукає нові слова для інститутів молоді робітничо-селянської влади. Унаслідок цього з'являються довгі й громіздкі фрази, які, за прикладом популярної тоді економії знаків у телеграфних повідомленнях, доводиться нещадно скорочувати. Так постає всесвіт радянських аббревіатур, що звучать цілком у дусі авангардної поезії. Футуристична «заум», народжена вустами поетів, немовби перероджується і стає основою нової тоталітарної мови. У 1920-х ці всюдисущі паркани з великих літер ще не встигли набити оскому, навпаки, вони здаються надзвичайно сучасними. Чутливі до слова й духу часу художники використовують ці дивні заклинання для назв своїх угруповань.

⁷³ Касіян, Василь. З мого життя. Спогади. Кн. 3: 1927–1941. Арк. 349. Маш. Зберігається в родині художника. Цит. за виданням: Горбачов, Дмитро. Казимир Малевич і Україна. К.: СІМ Студія, 2006. — С. 418.

⁷⁴ Див.: Маркаде, Жан-Клод. Малевич / Пер. з фр. Василь Старко. — К.: Родовід, 2013.

Друга проблема, з якою зіштовхується кожен, хто намагається збагнути суть «розборок» між стількома талановитими художниками, котрі опинилися по різні боки барикад, полягає в тому, що ця полеміка теж ведеться новомовою. У суперечках фігурують вигадливі формулювання й ідеологічні мантри, притаманні риторичі ранньорадянських більшовицьких зборів і партійних з'їздів. Та й сама дискусія обертається довкола створення ідеального пролетарського мистецтва майбутнього, здатного якнайкраще відбити потреби нової людини і нової влади. Відповідь на те, яким має бути це мистецтво, у кожного угруповання складається з майже однакового набору напівпорожніх фраз. Диявол ховається в деталях, заповзаючи поміж рядків довгих маніфестів і жовчних звинувачень одне одного в ересі. Ареною бойових дій став Київський художній інститут, де працює основна маса учасників конфлікту. У сутички між професурою неминуче опиняється втягнутим і студентство.

За хитромудрими аббревіатурами й мереживами парамарксистських формулювань прихована цілком очевидна вісь конфлікту кількох великих угруповань та їхніх амбітних лідерів. Першим 1923 року виникає об'єднання АХЧУ (Асоціація художників червоної України)⁷⁵. Багато в чому об'єднання повторює російський прообраз — АХРР (Асоціацію художників революційної Росії). АХРР, яка постала 1922-го й активно вербувала прихильників в Україні, — симптом зміни культурного клімату в СРСР. Члени об'єднання, що його підтримувала влада, стоять на позиціях міцного реалізму і вважають усі авангардні експерименти «шкідливими вигадками». Українська АХЧУ, кістяк якої складався з художників, вихованих російською академічною школою (Федір Кричевський, Карпо Трохименко, Іван Іжакевич, Юхим Михайлів), навпаки, акуратно наполягає на синтезі місцевої реалістичної школи та елементів новітніх течій живопису: імпресіонізму, модерну й символізму. Грубо кажучи, це законослухняна реалістична лінія з м'якими вкрапленнями модернізму. Ідеальний приклад — триптих «Життя» Кричевського, сецесійний за формою і політкоректно гостросоціальний за змістом.

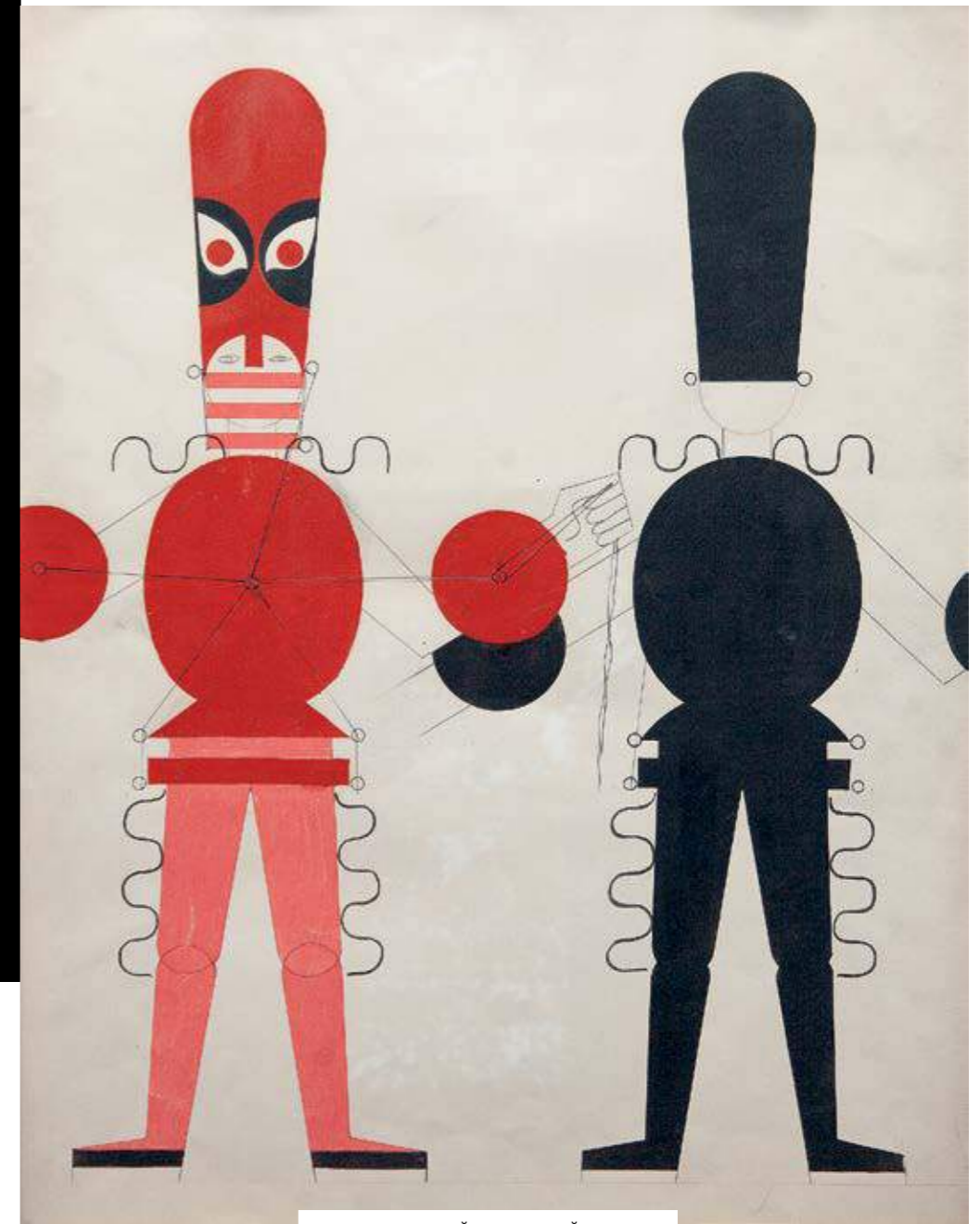
Інша потужна організація цих років — заснована 1925-го АРМУ (Асоціація революційного мистецтва України). Спочатку до складу об'єднання входили художники різних поглядів: Михайло Бойчук, Василь Седляр, Олександр Богомазов, Василь Єрмілов, Віктор Пальмов, Олександр Хвостенко-Хвостов, Володимир Татлін. Організація озвучує гранично інклюзивну позицію. Усі учасники, на перший погляд, просто виступають «за все хороше проти всього поганого». Теоретик АРМУ Іван Врона 1926 року наголошував, що головна мета асоціації — максимально широке об'єднання й консолідація художніх сил в Україні, створення спільної платформи, здатної вмістити всіх активних художників і зайняти свого роду метапозицію щодо вкрай правих і лівих сил у мистецтві⁷⁶. Ця програма цілковито збігається з політикою самого Врони на посаді ректора КХІ в цей період — запрошувати найкращих професорів, не зважаючи на погляди й розходження. У ситуації затяжної війни всіх проти всіх у мистецькому співтоваристві такий заклик до консолідації, очевидно, звучав конструктивно.

⁷⁵ Див.: Мельникова, Уляна. Мистецькі об'єднання в Україні 1920-х — початку 1930-х років (теоретичні засади та творча практика): дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.05 / Харківська держ. академія дизайну і мистецтв. — Х., 2007. — С. 16.

⁷⁶ Див.: Врона, Іван. Мистецтво революції й АРМУ. — К.: Ц. Б. АРМУ, 1926. — С. 6.



АНАТОЛІЙ ПЕТРИЦЬКИЙ.
ЕСКІЗ КОСТЮМА КАТА ДО ВИСТАВИ «ТУРАНДОТ» ДЖ. ПУЧІНІ.
ДЕРЖАВНА ОПЕРА, ХАРКІВ, 1928. ПАПІР, АКВАРЕЛЬ, ГУАШ, ТУШ,
АПЛІКАЦІЯ. 72 × 54 СМ. З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ТЕАТРАЛЬНОГО,
МУЗИЧНОГО ТА КІНОМИСТЕЦТВА УКРАЇНИ



АНАТОЛІЙ ПЕТРИЦЬКИЙ.
ЕСКІЗИ КОСТЮМІВ ДО «ЕКСЦЕНТРИЧНИХ
ТАНЦІВ» К.ГОЛОЗЕЙСЬКОГО. МОСКОВСЬКИЙ
КАМЕРНИЙ БАЛЕТ, 1922. ПАПІР, АКВАРЕЛЬ,
ГУАШ, ТУШ. 62 × 50 СМ. З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ
ТЕАТРАЛЬНОГО, МУЗИЧНОГО
ТА КІНОМИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Водночас за м'якими формулюваннями криється подвійне дно. Демонструючи відкритість до будь-яких форм художнього досвіду, АРМУ насправді складається з проєвропейських новаторів: їм неприємні провінційне тупоумство нового пролетарського реалізму, його сліпа ненависть до всього експериментального, що прикривається авторитетом передвижників⁷⁷.

Як виправдати існування мистецтва, цього рудимента буржуазного ладу, в соціалістичній державі, де панує новий клас — пролетаріат? Як мистецтву відповідати потребам цього класу? Чи має воно, користуючись своїм авторитетом, підтягувати під себе суспільство, чи, навпаки, йому слід поступитися смакам широких народних мас? Члени АРМУ обстоювали радше перший варіант, і саме цим багато хто з них несвідомо підписав собі смертний вирок. Апелюючи до священної риторичної фігури доби — потреб народу, теоретики АРМУ наполягають на рівноцінності образотворчого й декоративно-прикладного, утилітарного мистецтва. Поступово лідерство в АРМУ захоплюють бойчукісти зі своїм курсом на монументалізм і приматом національного стилю в мистецтві. Це породжує конфлікт, унаслідок якого 1927 року від АРМУ відколюється група митців-авангардистів на чолі з Віктором Пальмовим.

Так з'являється ОСМУ (Об'єднання сучасних митців України). До його складу входять Анатоль Петрицький, Павло Голуб'ятников, Михайло Шаронов та інші художники, чію позицію сучасники сприймали як «рафіновану Європу»⁷⁸. Молоді художники ще 1929 року створили свою організацію — ОММУ (Об'єднання молодих митців України). У 1928 році від АРМУ відокремилася група прихильників ЛЕФу, згодом вона увійшла до складу останнього і, мабуть, найбільш симптоматичного уламка АРМУ — об'єднання «Жовтень»⁷⁹. Підписана 1930 року декларація «Жовтня» — очевидний сигнал про остаточну зміну політичної ситуації в країні. Серед учасників нового об'єднання — Василь Касіян, Микола Рокицький, Василь Овчинников, Зиновій Толкачов. У риторичі «розкольників» знову фігурує заклинання про потребу створити справжнє, врешті-решт правильне пролетарське мистецтво. Об'єднання декларує принцип колективних методів художньої творчості й безліч інших загальних моментів, які мало чим відрізняються від загального пафосу доби. Головними тут стають не естетичні принципи, а заклики знищувати класового ворога. Звинувачення інших груп у «буржуазності» і «дрібнобуржуазності» в гнітючій атмосфері терору, що насувається, звучать зловісно.

Війна й безкінечне «брунькування» творчих об'єднань примусово закінчуються 23 квітня 1932 року, коли Політбюро ЦК ВКП(б) ухвалює

⁷⁷ Див.: Пучков, Андрій. Вибрані місця з біографії Івана Івановича Врони // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. — 2009. — Вип. 6. — С. 321–368.

⁷⁸ «Спільним у цієї групи з АХЧУ є станковізм, до того ж розрахований на вузьке коло цілком підготовленого культурного глядача. Це переважно мистецтво інтелігентських верхівок. У своїх формах воно наслідує новітні буржуазні зразки та школи російського й французького мистецтва», — писав Іван Врона, який після розколу залишився на позиціях АРМУ (цит. за: Северюхин Дмитрий, Лейкинд, Олег. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932). — СПб., 1992. — С. 17.

⁷⁹ Копія московського «Октября», створеного 1928 року.

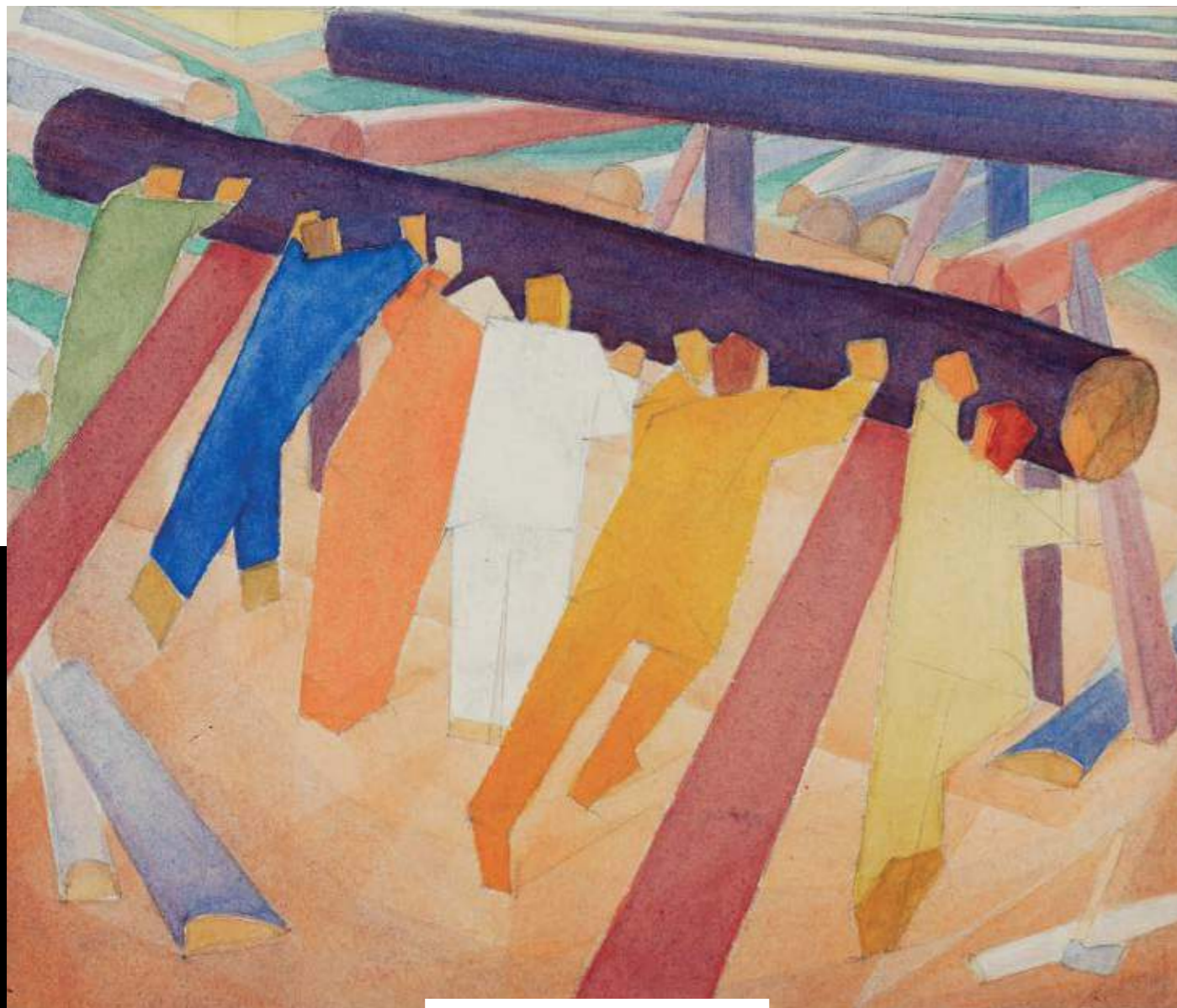
а. комашка

за

**пролетарську
гегемонію
в
просторовому
мистецтві**

всеукраїнське
художнє
видавництво
ахчу

АНТОН КОМАШКА.
ОБКЛАДИНКА КНИЖКИ «ЗА ПРОЛЕТАРСЬКУ
ГЕГЕМОНІЮ В ПРОСТОРОВОМУ МИСТЕЦТВІ».
ХАРКІВ, ВСЕУКРАЇНСЬКЕ ХУДОЖНЄ
ВИДАВНИЦТВО АХЧУ, 1931. 72 СТОРІНКИ.
З ФОНДІВ НАЦІОНАЛЬНОЇ БІБЛІОТЕКИ
УКРАЇНИ ІМ. ЯРОСЛАВА МУДРОГО



ОЛЕКСАНДР БОГОМАЗОВ.
НАКАТ КОЛОД, 1928–1929. АКВАРЕЛЬ, ПАПІР.
25 × 30 СМ. З КОЛЕКЦІЇ ДЖЕЙМСА БАТТЕРВІКА

постанову «Про перебудову літературно-художніх організацій»⁸⁰. Задля подолання «гурткової замкнутості» партія і Сталін ініціюють створення централізованих творчих спілок. Ідеться насамперед про письменників і художників, чиє історичне суперництво за прапор творців єдино правильного пролетарського мистецтва починає обтяжувати режим, що стрімко скочується в тоталітаризм. Користуючись розбратом у культурній спільноті, вище керівництво постає в ролі мудрого арбітра, який розводить по кутках бешкетних першокласників. У найближчі роки це батьківське піклування сягне патологічних форм. Яке саме мистецтво потрібне народові, відтепер вирішуватиме партія. До остаточного придушення всіх авангардних течій і проголошення соціалістичного реалізму єдино правильним методом залишається буквально кілька років.

ОЛЕКСАНДР БОГОМАЗОВ: ВІД КУБОФУТУРИЗМУ ДО «ПИЛЯРІВ»

Чи існував український авангард як самостійне явище? Багато відомих на весь світ авангардистів, пов'язаних з Україною, провели тут лише частину свого життя і, в принципі, належали до ширшого культурного поля. Ба більше, на хвилі пострадянського відкриття забутих імен і сторінок історії до авангарду записували майже всіх «нерадянських» художників, аж до найм'якших модерністів, що розмило уявлення про рамки феномена.

Один із перших теоретиків авангарду Ренато Поджолі розглядав його не як естетичне, а радше як ідеологічне явище. Серед характерних рис авангарду він виокремлював нігілізм (заперечення всієї спадщини минулого), активізм (бажання змінити суспільство будь-якими доступними засобами), агонізм (дух суперництва з іншими течіями), футуризм (зачарованість технічним прогресом). Принциповий момент: Поджолі акцентує увагу на тому, що авангард відрізняється від «шкіл» минулого, які базуються на принципі передачі знань від учителя до учня і передбачають наявність певного методу та ієрархії. Авангард — це не школа, а «рух», спільні дії групи людей, спрямовані на досягнення тієї чи іншої мети⁸¹. Для визначення меж українського авангарду як явища проблемою стала не тільки згадана вище постколоніальна дилема, а й характерна прикме-

⁸⁰ Див.: О перестройке литературно-художественных организаций. (Принято Политбюро ЦК ВКП(б) 23.IV.1932 г.). Приложение № 3 к п. 21 пр. ПБ № 97 // Партийное строительство. — 1932. — № 9. — С. 62.

⁸¹ Див.: Poggioli, Renato. The Theory of the Avant-Garde. — Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1968. — С. 20–26.

та українського мистецтва загалом — практики його основних представників, за рідкісним винятком, мають суто індивідуалістичний характер.

Безперечні постаті першої величини, чий життя і творчість повністю пов'язані з Україною, — це київський авангардист Олександр Богомазов і харківський конструктивіст Василь Єрмілов. Обидва одинаки. Наприкінці 1970-х у статті про міжнародну виставку зовсім іншого покоління українських художників британська арт-критикиня Сьюзен Річардс, змальовуючи специфіку українського нонконформізму, напише: «ці ікони індивідуалізму мають у собі послання Заходу»⁸². Індивідуалізм українських художників, на думку дослідниці з Лондонського інституту сучасного мистецтва, — це протест проти ідеалів колективізму, що панували в радянському суспільстві. І все-таки прагнення до індивідуалізму — загальніша властивість української культурної спільноти. Більшість яскравих особистостей тут не надто переймаються формуванням відповідного середовища довкола себе. Такі несхожі один на одного Богомазов і Єрмілов активно задіяні в художньому процесі, але «рухів» довкола себе не створюють, обмежуючись розробкою індивідуальних авангардних проєктів.

Олександр Богомазов довгий час перебував у тіні своїх друзів і товаришів по навчанню в Київському художньому училищі — Олександрі Екстер й Олександрі Архипенка. Проте в останні десятиліття дослідники дійшли до розуміння того, що він вагома постать світового авангарду. Ще до Першої світової війни Богомазов ствердився як кубофутурист, учасник і співорганізатор авангардних виставок, автор оригінального тексту з теорії мистецтва «Живопис і елементи» (1914). У ньому він простежує народження художньої форми з руху першоелемента — точки⁸³. За рівнем рефлексії і глибиною інтересу до переосмислення форми його рукопис стоїть в одному ряду з такими класичними текстами як «Супрематизм» Казимира Малевича (Вітебськ, 1920) і трактат «Точка і лінія на площині» Василя Кандинського (1918–1919), хронологічно випереджаючи їх.

Після війни й революції Богомазов керує оформленням комуністичних свят, працює відповідальним художником більшовицької 12-ї армії, яка веде запеклі бої на Півдні й Заході України. Оформляє агітсанпоїзд, спільно з Олександром Екстер і Вадимом Меллером декорує пароплав «Пушкін»⁸⁴. Узагалі, авангардисти на ранніх пореволюційних етапах, як уже сказано, підтримують більшовиків: у їхньому завданні вони вбачають втілення утопічного проєкту радикальних художніх течій із перебудови суспільства. У мирний час Богомазов багато викладає, працює в Київському художньому інституті (1922–1930). Його участь у більшовицьких військах і революційних перипетіях не минула безслідно — їх сумним підсумком стали тяжкі сухоти, які й убили художника 1930 року.

⁸² Цит. за: Смирна, Леся. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві. — К.: Інститут проблем сучасного мистецтва, 2017. — С. 165.

⁸³ Див.: Богомазов, Олександр. Живопис та елементи / Упор. Тетяна і Сашко Попови; вступ. стаття Дмитра Горбачова. — К.: Задумливий страус, 1996.

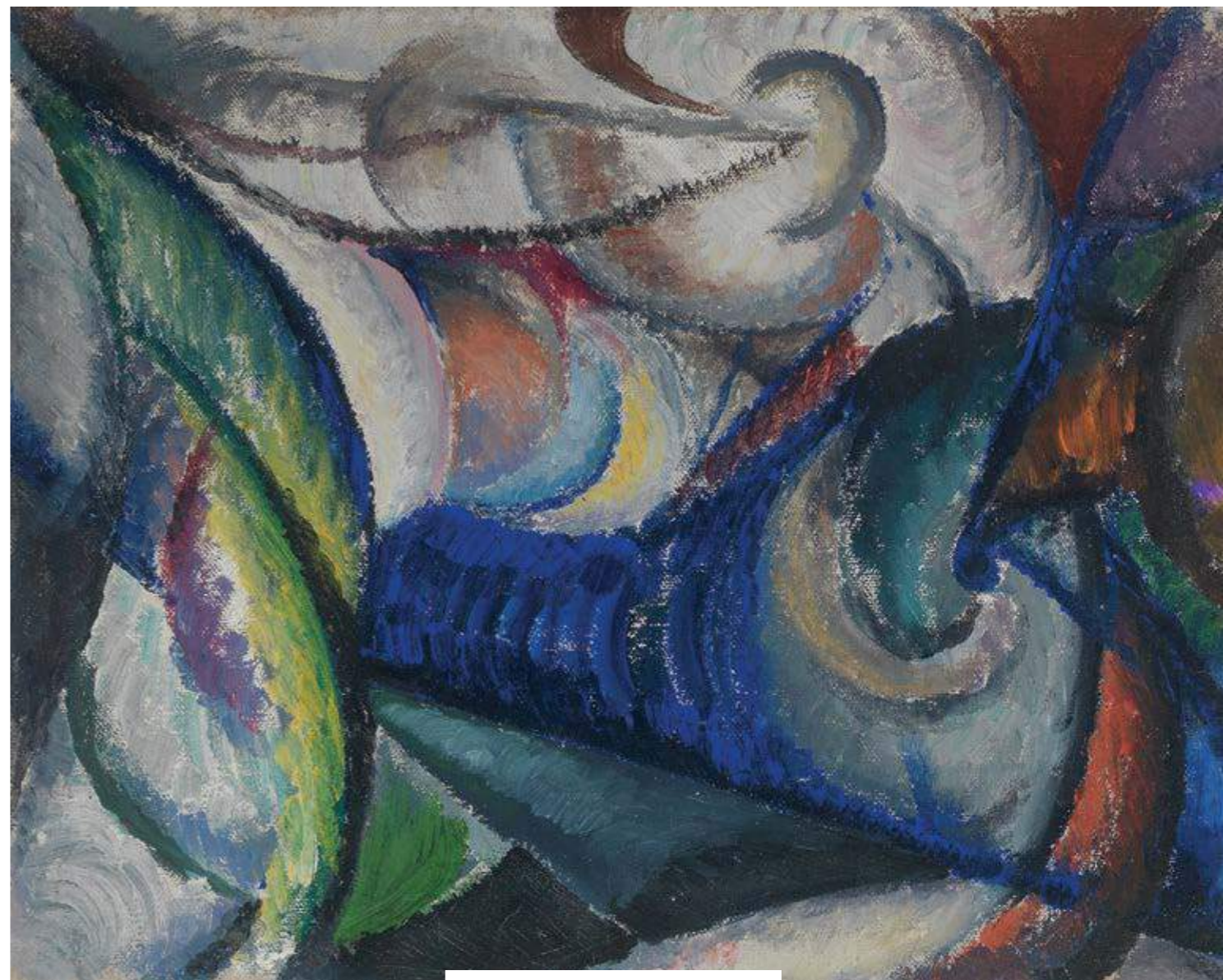
⁸⁴ Див.: Димшиць, Едуард. Український Пікассо — Олександр Богомазов (1991) // uartlib.org/ukrayinskiy-pikasso-oleksandr-bogomazov



ОЛЕКСАНДР БОГОМАЗОВ.
ПРАВКА ПИЛ. 1927. ПОЛОТНО, ОЛІЯ.
138 × 155 СМ. З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО
ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ



ОЛЕКСАНДР БОГОМАЗОВ.
ЖІНКА, ЯКА СИДИТЬ І ЧИТАЄ (ВАНДА). 1913.
ВУГІЛЛЯ НА ПАПЕРІ. 21,5 × 18 СМ. З ПРИВАТНОЇ
ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КОЛЕКЦІЇ



ОЛЕКСАНДР БОГОМАЗОВ.
ПЕЙЗАЖ З ЛОКОТИВОМ. 1914–1915.
ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 33 × 41 СМ. З ПРИВАТНОЇ
ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КОЛЕКЦІЇ

В останні роки творчість Богомазова набула нового спрямування. З початку 1920-х від кубофутуризму він переходить до вивчення просторових особливостей кольору. Захоплення психофізіологією впливу на глядача масивів локального кольору і їх поєднання в той-таки період переживають Віктор Пальмов і Казимир Малевич. Однак Богомазов досягає в цій площині неперевершеної віртуозності. Наприкінці 1920-х він працює над циклом робіт, присвячених темі праці. У 1927 році в улюбленій дачній Боярці, де колись було написано трактат «Живопис та елементи», і де у важкі революційні роки художник працював шкільним учителем, Богомазов починає серію ескізів-замальовок робітників, які розпилюють колоди. Закінчити пощастило лише кілька речей. «Правку пилки» (1927) і «Пилярів» (1929), імовірно, було задумано як складники триптиха. В ескізах залишилася третя частина — «Накочування колоди». Ще одна закінчена робота з цього ряду — «Тирсоноси» (1929). Тут головна дійова особа — гармонія переливчастих яскравих барвистих плям, що інтенсивно впливають на емоції. Картини осяює неземне рівне і тепле світло. Воно перетворює банальні замальовки з життя робітників на згустки метафізичного напруження і джерело фізично відчутного задоволення від музики колірною вихору.

ВАСИЛЬ ЄРМІЛОВ І КОНСТРУКТИВІСТСЬКИЙ «АВАНГАРД» У ХАРКОВІ

Василь Єрмілов — художник-конструктивіст, який справив відчутний вплив на розвиток українського графічного дизайну та образотворчого мистецтва загалом. У 1920-х словосполучення «єрміловський шрифт», «єрміловська школа» були синонімами найвищого художнього ґатунку⁸⁵. У 1912 році Єрмілов навчався в одному класі Московського училища живопису, скульптури й архітектури з Володимиром Маяковським і Давидом Бурлюком, однак більша частина його життя пов'язана з Харковом. Пік кар'єри художника припадає на 1920-ті, коли його рідне місто переживає справжній розквіт.

У 1919 році Харків було проголошено столицею радянської України. У Києві тоді досі тривала боротьба за незалежність. Після встановлення влади рад там, як і раніше, національно-орієнтована еліта тримала надто сильні позиції, тому до 1934-го Харків був головним центром більшовицької України. У місті почалося активне будівництво, розвиваються культура, мистецтво, промисловий і графічний дизайн. На відміну від виснаженого Києва, для якого підсумком приходу більшовиків стали крах надій на незалежність

⁸⁵ Див.: Парнис, Александр. Украинский Иов приехал в Москву // Новая газета. — 2012. — 12 июля.

і символічне покарання у вигляді зниження статусу, Харків після революції пішов угору, «на підвищення». Тут панує ейфорія, і навіть запекла боротьба художніх угруповань пом'якшується через загальне піднесення.

Символ героїчного періоду в історії Харкова — архітектурний конструктивізм, насамперед Держпром — Будинок державної промисловості. Це перший радянський хмарочос, величезна конструктивістська будівля, зведена в 1925–1928 роках за проектом лєнінградських архітекторів Сергія Серафимова, Самуїла Кравця і Марка Фельгера. Як і харківський поштамт Аркадія Мордвінова, це подарунок «старшого» брата молодшому в рамках проекту створення нової колоніальної столиці. Власної потужної конструктивістської архітектурної школи в Україні так і не з'явилося. Усі будівлі у Києві — пізні і переважно балансують на межі ар-деко.

Конструктивізмом у Харкові активно цікавилися літератори. У 1926 році Василь Єрмілов приєднався до групи українських конструктивістів «Авангард», яку очолив поет-авангардист, прихильник синтезу мистецтв Валер'ян Поліщук. Незабаром Єрмілов став одним із лідерів групи. Він був автором обкладинок і макета журналу «Авангард», який виходив у Харкові в 1928–1929 роках. У 1927-му художник паралельно долучився до бойчукістського АРМУ. Єрмілов — напрочуд різнобічний автор. Іще з ранньої юності, закінчивши художньо-ремісничу майстерню, він тяжив до прикладних форм мистецтва, займався архітектурою малих форм і книжковою графікою, розробив авторський шрифт, працював у плакаті та промисловій графіці — створив ескізи упаковок, етикеток, заводських і фабричних марок. Особливо цікаві колажі і рельєфи Єрмілова. Він знаходить унікальну лаконічну мову, обмеженість якої — данина післяреволюційному аскетизму і, звісно, конструктивізму. Для Єрмілова, як і для багатьох авторів цього часу (наприклад, Володимира Татліна) важливою є фактура твору мистецтва. Художник використовує буквально кілька локальних кольорів, два-три геометричні елементи, включає в роботи безліч додаткових матеріалів і дбайливо оброблених предметів — дерево, метал, сукно, шурупи, інші об'єкти. Ідеальне почуття стилю і композиції в комплексі з майстерним володінням технологією обробки роблять твори Єрмілова важливою сторінкою українського мистецтва. Головний конструктивістський *gesamtkunstwerk* Єрмілова — проект оформлення першого в СРСР Палацу піонерів і жовтєнят у Харкові (1934–1935).

На авангардиста чекала непростя доля. Цькування художника почалося ще з кінця 1929 року, коли в черговому числі «Авангарду» вийшло відразу три статті про його творчість пера Валер'яна Поліщука та художників із бойчукістської АРМУ — Василя Седляра і Бернарда Кратка. Поліщук наголошує на близькості Єрмілова й бойчукістів і пояснює генеалогію його конструктивістських поглядів: «Краса доцільності, що є знаменом нашої доби, краса доцільно поєднаних частин і логічно збудованого плану при найповнішому навантаженні художніх засобів — має в особі Єрмілова свого найкращого практика»⁸⁶. Седляр, який недавно повернувся зі спільної з Михайлом Бойчуком подорожі Європою, закінчує свою хвалебну статтю наївним вигуком: «Я вітаю Василя Єрмілова й бажаю

⁸⁶ Сонцвіт, Василь. Художник індустріальних ритмів // Авангард 3. — 1929. — № 3. — С. 155.



ЛИСТІВКА, НАДРУКОВАНА В СРСР.
ПОКАЗУЄ БУДІВЛЮ ДЕРЖПРОМУ НА ПЛОЩІ
ДЗЕРЖИНСЬКОГО, ХАРКІВ, УКРАЇНА. 1953.
ALAMY.COM



ВАСИЛЬ ЄРМІЛОВ.
МАКЕТ ОБКЛАДКИ ЖУРНАЛУ «АВАНГАРД».
1929. ПАПІР, ГУАШІ, ТУШ. 30,5 × 22,9 СМ.
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО
ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ



ВАСИЛЬ ЄРМІЛОВ.
АРЛЕКІН. ДЕРЕВО, ОЛІЯ,
ПОСИПКА. 1924. 76 × 36 СМ.
З КОЛЕКЦІЇ МИСТЕЦЬКОГО
АРСЕНАЛУ

йому побувати за кордоном»⁸⁷. Вже за кілька років закордонна подорож бойчукістів стане одним із формальних приводів їх знищити.

«Авангард» приніс у класичний порядок денний конструктивізму нехарактерне для руху загалом вкраплення гумору, хуліганства й еротизму. Навіть питання облаштування робочого побуту у виконанні українських конструктивістів набувають двозначного забарвлення. Не менший інтерес у молодих діячів культури викликає сучасна музика. Поява третього числа «Авангарду» закінчилася скандалом. У журналі було опубліковано джаз-етюд Юлія Мейтуса. Такий крок уже сам по собі був викликом суспільству, де починалася атака на джаз і фокстрот як символи «буржуазного розкладу». Не менше роздратування викликала манірна поезія секс-символа «Авангарду» Раїси Троянкер. Часопис відкривали її вірші зі спогадами про минуле, коли майбутня авангардистка брала участь у циркових виставах чоловіка-дресирувальника і щовечора засувала голову в пащу тигра. Весь цей декаданс укупі зі загальним фривольно-хуліганським духом журналу розбурхав уяву недобррозичливців. Масла у вогонь підлило таємниче «ліжко для кохання», що його описав Валер'ян Поліщук: *«Художник Василь Єрмілов конструктивно переладував свою квартиру й бореться з перинами своєї дружини, намагаючись зі спальні влаштувати спальне купе м'якого вагону... Крім того, враховуючи незручність церобкоопівських⁸⁸ кроватів для спарування, В. Єрмілов розробляє зараз дешевий, зручний і красивий варстат-ліжко для виконання цих життєдайних функцій людського організму. В цій роботі допомагає нашому художникові своїми порадами його дружина. Отже, ми виголошуємо гасло: за чистоту й одвертість, за здорові функції людського тіла навіть прилюдно. Хай живе прилюдний соковитий поцілунок в голу жіночу грудь»⁸⁹.*

Такої поведінки ханжеська радянська держава не могла дозволити навіть заслуженому «Гомеру революції»⁹⁰. Після велелюдного мітингу пролетарських студентів проти порнографічних витівок Валер'яна Поліщука й компанії журнал закрили. Єрмілову ще довго нагадували про це «ліжко для кохання» та про статтю в опальному часописі. Справжні гоніння почалися наприкінці 1930-х на хвилі репресій проти українських діячів мистецтва. Далі й аж до смерті життя художника До кінця життя художник прожив у бідності й забутті. Та йому пощастило вижити й дочекатися потепління клімату в країні. У 1962 році вперше за багато десятиліть у Харкові відбулася персональна виставка Єрмілова. У 1968-му його роботи ввійшли до останнього тому монументальної шеститомної «Історії українського мистецтва» за редакцією колишнього футуриста Миколи Бажана. За життя Єрмілов так і не здобув слави й поваги, на які заслуговував, однак на схилі віку він став сполучною ланкою між українським авангардом та неофіційною художньою сценою Харкова кінця 1950-х — 1960-х років.

⁸⁷ Седляр, Василь. Майстер Василь Єрмілов // Там само. — С. 157.

⁸⁸ Церобкооп — центральний робітничий кооператив. За часів непу саме кооперативи виробляли основну масу споживчих товарів.

⁸⁹ Мистецький вінегрет // Авангард 3. — 1929. — № 3. — С. 180.

⁹⁰ Так Валер'яна Поліщука назвав літературний критик Володимир Коряк у книжці «Шість і шість». Див.: *Цимбал, Ярина*. Злет і падіння «Авангарду» // Український тижень. — 2016. — № 30. — С. 40–43.

ПАНФУТУРИСТИ, МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО І «НОВА ГЕНЕРАЦІЯ»

Унікальне явище на перетині літературного й художнього процесів та ще один «стовп» українського авангарду — Михайль Семенко й численні проекти українських панфутуристів. «Деструкція для нас є останнім етапом розвитку мистецтва, а не одним з його розгалужень чи збочень. Те, що називається мистецтвом, є для нас предметом ліквідації. Але ми ліквідуємо ділом, а не словами», — так починався перший текст «апарату панфутуристів» «Семафор у майбутнє» (1922)⁹¹. Схожі ідеї панфутуристи розвивали в двомовній газетці «Катафалк искусств», що вийшла того самого року. Дослідник Петер Бюргер у праці «Теорія авангарду»⁹² сформулював славнозвісну максиму про те, що авангард — це критика мистецтва як інституту засобами самого мистецтва. Якщо додати до цього згадані вище критерії Ренато Поджолі, то за всіма формальними ознаками діяльність панфутуристів на чолі з Михайлем Семенком — найпослідовніший авангардистський проект в Україні 1920-х років. Шанувальники футуризму ще на самому початку десятиліття згуртувалися довкола Семенка в Аспанфут (Асоціація панфутуристів). Організація проіснувала з видозмінами до 1925-го. До неї входили Гео Шкурупій, Юліан Шпол, Микола Бажан, Олекса Слісаренко та ін. На різних етапах склад панфутуристів змінювався. Багато з них у середині 1920-х розбіглися по різноманітних організаціях, що виростили наче гриби після дощу. Навіть Гео Шкурупій необережно вступив до конкуруючого літературного об'єднання ВАПЛІТЕ, про що згодом публічно каюся. Однак ядро руху на чолі зі Семенком залишилося незмінним і проіснувало до початку 1930-х, давши життя головному феномену доби — журналу «Нова генерація».

Іще з часів кверофутуризму Семенко зберіг люту ненависть до хуторянства й провінціалізму: критиці цих рис сучасної йому української культури він приділяв чимало уваги й у зрілій творчості. Зберігаючи ультраліві позиції, українські панфутуристи охочіше дивляться не на Москву, а на європейський культурний процес. Вони перекладають свої твори німецькою, пропагують перехід на латиницю і публікують у своїх журналах докладні новини про мистецькі процеси за кордоном.

Обкладинки й оформлення панфутуристських видань виконано в передовій авангардній стилістиці. Ще за часів «Семафора у майбутнє» і «Катафалка искусств» панфутуристи заснували власне видавництво «Гольфштром», де співпрацювала авангардистка, соратниця Олександрі Екстер і дружина Вадима Меллера Ніна Генке-Меллер. Не менш цікаве з ху-

⁹¹ Частина текстів у журналі з метою пропаганди переходу на латиницю надруковано латинською транслітерацією української мови. Див.: *Semafor u majbutne. Aparat konstrukciji metamystetctva // Семафор у майбутнє. — 1922. — С. 1.*

⁹² Див.: *Buerger, Peter*. Theory of the Avant-Garde. — Minneapolis: Manchester University Press, University of Minnesota Press, 1984.



Михайль Семенко. Поетомалярство.

„Каблепоема“. Картка № 1.

МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО.
ВІЗУАЛЬНА «КАБЛЕПОЕМА ЗА ОКЕАН». 1920–1921.
НАДАНО ПРОЕКТОМ: FACEBOOK СТОРІНКА «1914–2014.
100 РОКІВ УКРАЇНСЬКОМУ ФУТУРИЗМУ»



Михайль Семенко. Поетомалярство.

„Каблепоема“. Картка № 3.

дожнього погляду «поезюмаларство» самого Семенка. Графопоетичні твори сягають корінням одночасно авангардних експериментів кубофутуристів, каліграм Аполлінера й давньої традиції української барокової графопоезії⁹³. Ці твори провіщають концептуальні експерименти художників другої половини ХХ століття. Від «Катафалка искусств», де Семенко опублікував кілька своїх графічних віршів, він розвивав ідею про те, що саме з «поезюмаларства» почнеться метамистецтво майбутнього, яке прийде слідом за ритуальним авангардистським убивством мистецтва як такого.

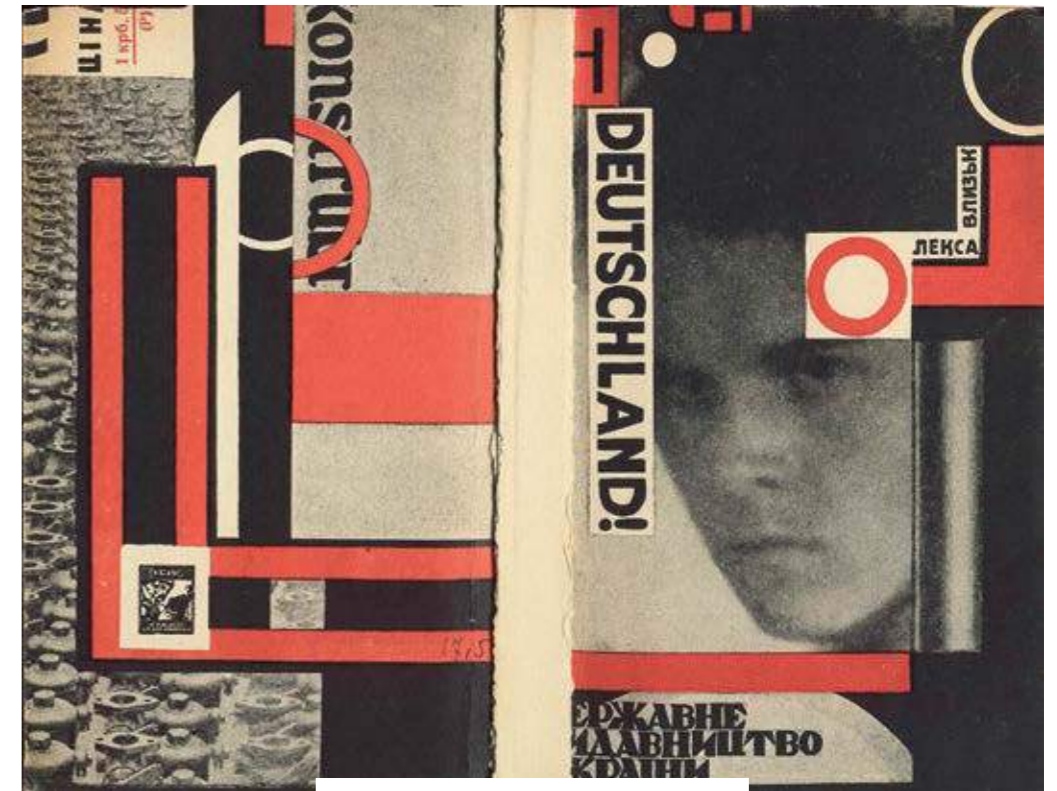
У середині 1920-х Семенко переїздить до Одеси, працює на кіностудії, пише кіносценарії й агітує друзів займатися новим мистецтвом — кіно. У цей період активно розвивається український кіноавангард. Від 1922-го по 1930-й в Україні функціонує визначна для історії вітчизняного мистецтва організація — ВУФКУ (Всеукраїнське фотокіноуправління). Із ВУФКУ співпрацює багато художників і письменників, серед них і Семенко. Всесвітньо-відомий кіношведер, що народився у ВУФКУ, — «Людина з кіноапаратом» Дзиги Вертова (1929). У 1930 році ВУФКУ випустило ще один фільм, що увійшов в історію, — стрічку «Навесні» Михайла Кауфмана, брата Вертова і оператора «Людини з кіноапаратом». Серед безлічі режисерів, які працювали на кінофабриках ВУФКУ, слід згадати таких митців як Лесь Курбас та Іван Кавалерідзе, а також головного кіноавангардиста України Олександра Довженка. Довженкова «Земля» (1930), випущена ВУФКУ, — беззаперечна класика українського мистецтва й світового кіноавангарду загалом. Асистентом оператора на зйомках «Землі» був харківський художник і сценограф Борис Косарев, який починав іще в одеському ЮГРОСТА. Його документальні кадри зі зйомок кінофільму — одні з небагатьох добре збережених зразків фотографії 1920-х.

Магія кіно захопила багатьох культурних діячів, але у Семенка пристрасть до літератури таки взяла гору. У жовтні 1927 року в Харкові з'явилася «Нова генерація». Це не лише журнал, а й спілка вільнодумних інтелектуалів, які проголошують синтез мистецтв. «Новій генерації» вдалося протриматися на плаву аж три роки — до грудня 1930-го. Іще раніше, у 1927-му, Семенко видав збірку «Зустріч на перехресній станції», де розігрується уявне рандеву лідера українських футуристів і його близьких соратників — Гео Шкурупія та Миколи Бажана. Оформив збірку Володимир Татлін. Тоді ж таки на обрії з'явився молодий талановитий літератор — Олекса Влизько. У 1930-му брат поета художник Олександр Влизько виконав висококласні авангардистські обкладинки його збірок «Живу, працюю», «Поїзди ідуть на Берлін» і «Hoch, Deutschland»⁹⁴.

До «Нової генерації» належали також Анатоль Петрицький і Вадим Меллер. Театр Леся Курбаса, де Меллер працював художником-сценогра-

⁹³ Зокрема, графопоезія панфутуристів перегукується з «книжницями» богослова й поета, випускника Києво-Могилянського колегіуму Симеона Полоцького, фігурними віршами зі збірки «Млеко» Івана Величковського (XVII ст.) і прикладною творчістю студентів Києво-Могилянської академії початку ХІХ ст. Див.: Мітченко, Віталій. Естетика українського рукописного шрифту. — К.: Грамота, 2007. — С. 21-23.

⁹⁴ Див.: Мудрак, Мирослава. «Нова генерація» і мистецький модернізм в Україні. — К.: Родовід, 2018. — С. 88-89.



ОЛЕКСА ВЛИЗЬКО.
ОБКЛАДИНКА КНИЖКИ «НОСН, DEUTSCHLAND!».
ХАРКІВ-КІЇВ: ДВУ, 1930. — 76 С.
НАДАНО ПРОЕКТОМ: FACEBOOK СТОРІНКА
«1914-2014 100 РОКІВ
УКРАЇНСЬКОМУ ФУТУРИЗМУ»



ОЛЕКСА ВЛИЗЬКО.
ОБКЛАДИНКА КНИЖКИ «ЖИВУ, ПРАЦЮЮ.».
ХАРКІВ-КІЇВ: ДВУ, 1930. — 198 С. НАДАНО
ПРОЕКТОМ: FACEBOOK СТОРІНКА
«1914-2014 100 РОКІВ УКРАЇНСЬКОМУ
ФУТУРИЗМУ»

фом, у 1926-му переїхав до Харкова. Тут Меллер паралельно обійняв посаду першого художнього редактора «Нової генерації». Художнику важко давалися рішення, пов'язані з фотомонтажем та іншими завданнями у сфері нових медіа, що дедалі більше цікавили редакцію видання. З травня 1928-го на місце Меллера прийшов фотограф Дан Сотник. Разом з іншими панфутуристами Сотник 1929 року вирушив документувати розвиток індустріальних центрів Донбасу й Закавказзя, активно публікував свої знімки в «Новій генерації». Його творчість поступово еволюціонувала: від експресіонізму він перейшов до простоти й лаконічності конструктивізму⁹⁵. «Нова генерація» публікує світлини провідних світових і українських авторів, експериментальні роботи студентів кінофотовідділення Київського художнього інституту, кадри з авангардних кінофільмів ВУФКУ. Журнал стає рупором пропаганди нових художніх практик й синтетичного мистецтва майбутнього.

У «Новій генерації» друкував свої статті й Казимир Малевич. Михайль Семенко ще з кінця 1910-х цікавився супрематизмом і навіть написав дві «супреспоезії». З творчістю Малевича ці тексти поєднують умовна безпредметність і комбінації площин. До літа 1930 року в «Новій генерації» було опубліковано 12 статей Малевича. Більшість із них базуються на лекціях, що їх художник читав в Інституті художньої культури, Державному інституті історії мистецтв та в Київському художньому інституті⁹⁶.

Серед опонентів «Нової генерації» і панфутуристів був Валер'ян Поліщук зі своїм «Авангардом». У запалі саркастичної полеміки ці об'єднання, схоже, не помітили, як опинилися під загрозою. Зміцнілому сталінському режиму були непотрібні ні по-європейськи орієнтовані ліві панфутуристи, ні українські конструктивісти. «Нову генерацію» почали цькувати саме за те, чому вона так запекло всі ці роки протистояла — за високочолість і регіоналізм. Журнал припинив існування за рік після «Авангарду», у грудні 1930-го. Семенко якийсь час намагався стати соцреалістом, але насувався сталінський терор. Жертвами репресій стали обидва колишні опоненти й лідери українського авангарду — Валер'ян Поліщук і Михайло Семенко, а також Гео Шкурупій, Олекса Влизько й багато інших діячів мистецтва 1920-х років.

⁹⁵ «По суті, Дан Сотник для “Нової генерації” став тим, ким був Олександр Родченко в ЛЕФі й “Новому ЛЕФі”, Тео ван Дойсбург для “De Stijl”, а Ласло Мохой-Надь для Баухауза», — пише дослідниця «Нової генерації» Мирослава Мудрак (див.: Там само. — С. 291).

⁹⁶ Див.: *Філевська, Тетяна*. Київський калейдоскоп Казимира Малевича // Казимир Малевич. Київський період 1928–1930 / За ред. Тетяни Філевської. — К.: Родовід, 2016. — С. 15.

МИХАЙЛО БОЙЧУК І ЙОГО КОЛО. ПОЧАТОК РЕПРЕСІЙ

Михайло Бойчук — центральна постать в українському мистецтві. У далекому 1907 році як стипендіат Андрея Шептицького він приїхав зі Львова до Парижа, повчившись спершу у Відні, Кракові й Мюнхені⁹⁷. У Парижі Бойчук поринув в актуальний художній процес, відвідував академію Рансона, де зацікавився монументальним мистецтвом. У цей період західний модернізм шукає нову мову, чимало запозичуючи з неєвропейських художніх традицій і народного мистецтва. Прагнучи пристосувати цю стратегію до українських реалій, Бойчук знаходить альтернативну точку опори у візантійській традиції, мистецтві Київської Русі та українському народному живописі. Ще одна пристрасть Бойчука — мистецтво проторенесансу — Чімабуе, Джотто.

Бойчук — тоталітарний лідер і, у певному сенсі, «Сократ» українського мистецтва. Він не був плідним художником, чимало його творів згодом було знищено, а більшість уцілілих не вражають суто художніми якостями. Натомість Бойчук, як ніхто інший, умів продукувати ідеї, єднати довкола себе однодумців і прокладати вектор їхньої творчості. Ще в Парижі навколо Бойчука зібрався українсько-польський гурток, де не бракувало душевних драм. Кохана Бойчука, польська аристократка Софія Сегно, під тиском брата мусила покинути Париж і вийти заміж, а нареченою митця стала інша художниця, Софія Налепинська. До цього кола належали також молодий чернігівець Микола Касперович, подруга Софії Налепинської Софія Бодуен де Куртене, Гелена Шрамм та Яніна Леваковська. Уже в цей період Бойчук пропагує колективне авторство за принципом іконописних артілей. У 1910-му в славнозвісному паризькому Салоні незалежних було виставлено 18 робіт Михайла Бойчука, Софії Сегно й Миколи Касперовича, підписаних як об'єднання «Rénovation Byzantine» («Візантійське оновлення»). Неовізантиністів не оминула увагою критика: про групу писав Гійом Аполлінер⁹⁸. Синтез передових течій європейського мистецтва початку ХХ століття й архаїчного церковного монументалізму відтепер стане візитівкою Михайла Бойчука.

Наступний злет Бойчука і формування «другого призову» його школи припадають на пореволюційні роки, особливо ж 1920-ті. Бойчук був серед засновників Української академії мистецтв. Його майстерня монументально-го мистецтва — центр тяжіння для молоді. Тут поступово формується коло талановитих художників, які задають тон у мистецтві 1920-х років. Серед них Василь Седляр, Оксана Павленко, Іван Падалка, Антоніна Іванова, Костянтин Єлева, Онуфрій Бізюков, Софія Налепинська-Бойчук. На тлі патріархального українського мистецтва тих років список бойчукістів вражає кількістю жінок-художниць, і кожна з них — постать першої величини. Усі художники цього кола — самобутні автори з власною впізнаваною мовою

⁹⁷ Див.: *Соколюк, Людмила*. Школа українського монументалізму Михайла Бойчука // Бойчукізм. Проект великого стилю. Каталог виставки. Мистецький Арсенал, 2018. — С. 13.

⁹⁸ Див.: *Кравченко, Ярослав*. «Паризькі симпатії» Михайла Бойчука // День. — 2015. — 30 жовтня.



РОЗПИСИ В КЛУБІ ДЕРЖАВНОГО ПОЛІТИЧНОГО УПРАВЛІННЯ В ОДЕСІ (НИНІ КП «ОБЛТРАНСБУД», ВУЛ. МАРАЗЛІІВСЬКА, 34А). ХУДОЖНИКИ І. ГУРВИЧ, О. ТКАЧОВ, Л. ДУКОВИЧ, І. ПАСТЕРНАК, П. ПАРХЕТ. 1930. ФОТО З НЕГАТИВА НА СКЛІ. З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ

та цікавим спадком. Це породжує сумнів у доречності парасолькового терміна «бойчукізм», який применшує роль художніх індивідуальностей і дещо віддає культю особи. Однак термін прижився — надто вже сильною була харизма Михайла Бойчука та магія його ідей відмови від творчого егоцентризму. Бойчукісти багато працюють у декоративно-прикладному мистецтві. У 1923 році Василь Седляр став директором Межигірського керамічного технікуму, там також працювала Оксана Павленко. Заклад відіграв помітну роль у формуванні українського декоративно-прикладного мистецтва 1920-х і став важливою виробничою базою художників цього кола⁹⁹.

З утвердженням радянської влади Михайло Бойчук зважається на суперечливу авантюру. Він робить спробу адаптувати мову церковного мистецтва під потреби машини монументальної комуністичної пропаганди, яка лише зароджується. Бойчук і його школа створюють великоформатні фрески й панно з життя нової радянської людини. У 1919–1935 роках художники працюють над розписами Луцьких казарм у Києві (1919), санаторію ім. ВУЦВК на Хаджибейському лимані в Одесі (1928), Будинку преси ім. М. Коцюбинського в Одесі (1929–1930), Червонозаводського театру в Харкові (1933–1935). Пошуки цього кола хронологічно й ідейно перегукуються з мексиканським монументалізмом, зокрема з творчістю таких художників як Дієго Рівера, Хосе Ороско, Давид Сікейрос.

У нечисленних станкових творах бойчукісти часто віддають перевагу традиційним іконописним технікам і прийомам — темпері й узагальненому трактуванню форми. Особливе місце в доробку цих митців займають графічні роботи Софії Налепинської-Бойчук, Оксани Павленко, оригінальні ілюстрації Василя Седляра до «Кобзаря» Шевченка, де відчувається багатий досвід роботи автора в галузі кераміки.

Питання про авангардизм бойчукістів неоднозначне. З одного боку, цьому колу притаманна рідкісна для українського образотворчого мистецтва згуртованість та ідейна послідовність — типові риси тогочасних йому авангардистських рухів. Та все-таки проект побудови нового комуністичного мистецтва на фундаменті середньовічного релігійного живопису по суті консервативний. Очевидніший внесок бойчукістів у конструювання національного стилю, питання про який так гостро стояло для українського мистецтва ще з початку ХХ століття.

У 1920-х коло Бойчука — це не просто ще одна група художників. Це, певно, найвпливовіша сила в мистецтві, що задає тон і в головному художньому об'єднанні доби — АРМУ. На початку 1930-х після зміни ідеологічного клімату в країні ці художники стрімко еволюціонують у напрямі, який дуже умовно можна назвати протосоцреалізмом. Спроба компромісу з режимом закінчилася трагічно. У 1936 році лідера руху звинуватили в шпигунській діяльності, а в 1937-му розстріляли. Така сама доля спіткала його дружину Софію Налепинську-Бойчук, Василя Седляра, Івана Падалку. Майже всі колективні монументальні твори школи і багато авторських робіт її представників було знищено. На довгі десятиліття бойчукістів, як і розстріляних Михайля Семенка та інших діячів «червоного ренесансу», було повністю стерто з пам'яті. Дірки й прогалини в історії

⁹⁹ Див.: Соколюк, Людмила. Михайло Бойчук та його школа. — Х.: Видавець Савчук О. О., 2014. — С. 83–93.

мистецтва радянське мистецтвознавство заповнювало базіканням «ново-мовою» про «реалізм» як єдине втілення художніх потреб пролетаріату.

Що ж сталося із проектом комуністичного оновлення України? Чому «червоний ренесанс» утопили в крові? Як пише історик Юрій Шаповал¹⁰⁰, в Україні Великий терор розпочався набагато раніше, ніж в інших регіонах СРСР. Задовго до 1937 року, ще наприкінці 1920-х, почалася колективізація. У багатій аграрній Україні цей процес набрав жакхливих форм. Примусове об'єднання селянських господарств у колгоспи супроводжувалося розкуркуленням. Знищення сільського середнього класу й заможних селян і одночасна масова депортація тривали кілька років. Залишки невдоволених селян знищили страшним голодом 1932–1933 років.

Природно, навіть проукраїнськи налаштована інтелігенція у великих містах не могла не помічати того, що відбувається. Традиційна недовіра радянської номенклатури до України і її еліти зростає шаленими темпами. Починається хвиля арештів. У травні й липні 1933 року в Харкові один за одним вкорочують собі віку двоє чільних діячів «червоного ренесансу» — письменник Микола Хвильовий та нарком освіти, поборник українізації Микола Скрипник, який застрелився у власному кабінеті в харківському Держпромі. У столичному Харкові репресії особливо жорстокі. В епіцентрі знищення — лідери літературно-авангардистської спільноти. Наприкінці 1933-го заарештовують головного театрального режисера епохи, керівника авангардного театру «Березіль» Леся Курбаса¹⁰¹. 21 січня 1934 року XII з'їзд КП(б)України під тиском Москви і особисто товарища Сталіна ухвалює перенести столицю назад у слухняніший і лояльний до цього часу Київ.

Доба «червоного ренесансу» закінчується. Репресованих діячів мистецтва радянська влада викреслить звідусіль, а історію бурхливих 1920-х перепише до невпізнання.

У 1937 році починається Великий терор. Масове знищення негодних плавно перетікає в безконтрольні репресії, коли людину можуть убити, просто переплутавши прізвище в розстрільному списку. Ці процеси охоплюють весь СРСР, а в Україні відбуваються особливо ретельні зачистки творчої інтелігенції. За деякими даними, на Україну припадає більше як третина всіх знищених у СРСР у 1930–1940-х роках художників¹⁰².

¹⁰⁰ Див.: *Шаповал, Юрій*. Україна ХХ століття: особи та події в контексті важкої історії. — К.: Генеза, 2001. — С. 31.

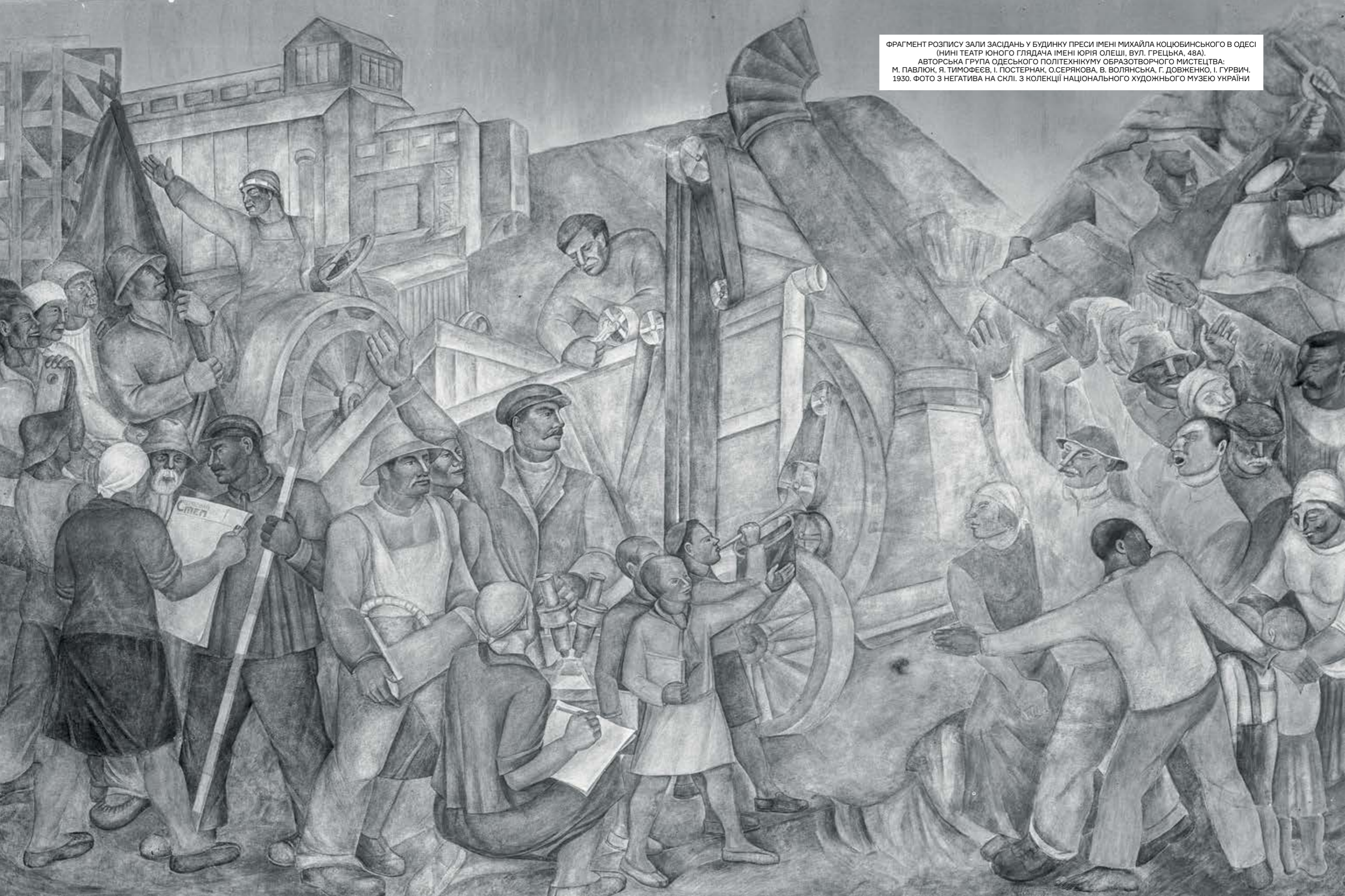
¹⁰¹ У 1937-му його, як і тисячі людей, розстріляють в урочищі Сандармох у Карелії.

¹⁰² Див.: *Роготченко, Олексій*. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Інститут проблем сучасного мистецтва АМ України. — К.: Фенікс, 2007. — С. 125.



ІВАН ПАДАЛКА.
ЗБИРАННЯ ПОМІДОРІВ. 1932. ПОЛОТНО, ОЛІЯ.
244 × 184 СМ. З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО
ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ

ФРАГМЕНТ РОЗПИСУ ЗАЛИ ЗАСИДАНЬ У БУДИНКУ ПРЕСИ ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО В ОДЕСІ
(НИНІ ТЕАТР ЮНОГО ГЛЯДАЧА ІМЕНІ ЮРІЯ ОЛЕШІ, ВУЛ. ГРЕЦЬКА, 48А).
АВТОРСЬКА ГРУПА ОДЕСЬКОГО ПОЛІТЕХНІКУМУ ОБРАЗОТВОРНОГО МИСТЕЦТВА:
М. ПАВЛЮК, Я. ТИМОФЕЄВ, І. ПОСТЕРНАК, О. СЕРЯКОВА, В. ВОЛЯНСЬКА, Г. ДОВЖЕНКО, І. ГУРВИЧ.
1930. ФОТО З НЕГАТИВА НА СКЛІ. З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ



РОЗДІЛ 3.

СТАЛІНІЗМ І КУЛЬТ ОСОБИ. ПОЧАТОК 1930-х – 1953

НАРОДЖЕННЯ СОЦРЕАЛІЗМУ

Після поліфонії 1920-х, безкінечних суперечок художників за право якнайтонше вловлювати дух сучасності й формувати естетику нової влади, прийшли 1930-ті і все закінчилося. Замість новаторства й авангардних практик затребуваним несподівано стало зовсім інше мистецтво. Від 1934 року єдино правильним художнім напрямом у країні було визнано «соціалістичний реалізм». Цей термін з'являвся на сторінках московської «Літературної газети» ще з 1932 року в контексті дискусії про потребу приборкати літераторів і спрямувати їх у русло нормативної естетики. Підвищена увага зміцнілого тоталітарного режиму саме до літератури не випадкова, вона відбивала інтерес до словесності самого Йосифа Сталіна. До сучасного образотворчого мистецтва і Сталін, і його оточення ставилися без особливого пієтету й розуміння¹⁰³. Концепція соціалістичного реалізму в мистецтві стала калькою приписів у галузі літератури. Між літературним твором і роботою художника фактично поставили знак рівності. До обох радянські чиновники застосовували однакові критерії якості, вимагаючи бути інструментом виховання нової людини.

¹⁰³ У цьому плані показові щоденникові записи Євгенія Кацмана. Він, поруч із майбутніми класиками сталінського соцреалізму Олександром Герасимовим і Йосифом Бродським, брав участь в організованій Климентом Ворошиловим знаковій зустрічі художників радянського офіціозу з вождем СРСР на дачі Сталіна в липні 1933 року: «Заговорили про формалізм. Сталін запитує з хитрою і ніжною міною: а що таке формалізм? Знову беремо каталог і розповідаємо на прикладах Шевченка, Штеренберга та інших.

— От бачте, Йосифе Віссаріоновичу, тут важливі не ідеї й почуття, а важливі особливі технічні прийоми, барвисті плями тощо.

— Це нікуди не годиться, — каже Сталін, — потрібна жива людина, живий колір, жива вода, рух, потрібне все живе, от які нам картини потрібні, от яке мистецтво нам потрібне. Портрет має бути схожим. Несхожий, значить, погано, і це не портрет».



ГУСТАВ КЛУЦИС.
КОМУНІЗМ Є РАДЯНЬСКА ВЛАДА ПЛЮС ЕЛЕКТРИФІКАЦІЯ ВСІЄЇ КРАЇНИ.
ДНІПРОГЕС — НАЙВЕЛИЧНІШЕ ДОСЯГНЕННЯ СОЦІАЛІСТИЧНОЇ ІНДУСТРІАЛІЗАЦІЇ.
ПРИКРАШАННЯ ПЛОЩІ СВЕРДЛОВА У МОСКВІ ПІД ЧАС СВЯТКУВАННЯ ПЕРШОГО ТРАВНЯ.
1932. АГІТАЦІЙНА СПОРУДА — ФОТОМОНТАЖ В УРБАНІСТИЧНОМУ ОТОЧЕННІ. ФРАГМЕНТ.
ФОТОГРАФІЯ І. АЛЕКСЕЄВ. 23,3 × 17,5 см. З КОЛЕКЦІЇ ЛАТВІЙСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
МУЗЕЮ МИСТЕЦТВ. РИГА, ЛАТВІЯ



ВАСИЛЬ ЄФАНОВ.
НЕЗАБУТНЯ ЗУСТРІЧ. 1937. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 270 x 391 CM.
З КОЛЕКЦІЇ ДЕРЖАВНОЇ ТРЕТЬЯКОВСЬКОЇ ГАЛЕРЕЇ, МОСКВА, РОСІЯ

Головною цінністю мистецького твору стає правильний ідеологічний наратив. Суто формальні експерименти, де немає місця оповіді про велич вождя і соціалістичного суспільства, категорично не приймаються. Художник повинен бути гранично обережним навіть в таких «невинних» жанрах як пейзаж і натюрморт. Прирівнювання образотворчого мистецтва до виховної і пропагандистської літератури породжує безліч штампів¹⁰⁴. Мистецтво сталінізму — це безкрайня оповідь про існуючий лише в уяві державної машини й особисто вождя щасливий теперішній день соціалізму. У соцреалістичній картині теперішнє стає територією мрії, що збулася, — але це не реальність, якою її бачить обиватель, а проекція бажаного майбутнього, неіснуючого ідеалу. Сталінізм переносить авангардистське щасливе завтра в день нинішній. Видаючи бажане за дійсне й надсилаючи за допомогою всіх доступних медіа майстерно виготовлену інструкцію про те, як саме і що потрібно бачити, тоталітарний режим конструює повноцінну віртуальну реальність, радісний реалізм, що існує паралельно з емпіричною дійсністю масових репресій, загальних злиднів і невлаштованості. По суті, Сталіну вдається те, про що так мріяли всі ці роки футуристи, — вбити мистецтво в його класичному розумінні. Ще Борис Гройс писав, що соцреалізм і сталінізм узагалі — це не заперечення проекту авангарду, а його переведення на якісно новий рівень¹⁰⁵.

Розуміння того, що саме є правильним наративом у рамках розмитого соцреалістичного методу, може змінюватися залежно від настроїв вождя й актуального порядку політичних чисток у державі. Тому, навіть створивши ідеальний пропагандистський твір, художник не може і не повинен спати спокійно. Уже завтра ситуація може кардинально змінитися, і в його роботі виявлять «шкідництво»¹⁰⁶.

Що ж таке соціалістичний реалізм? Попри кілометри відповідної партійної літератури «новомовою», єдиної і простої відповіді на це питання немає. «Зображення не можна вважати цілком цього “методу”. Ба більше, немає і не може бути зображення, яке цілком йому відповідало б», — пише

¹⁰⁴ За часів «відлиги», коли ідеологічний тиск системи трохи послабшав, предметом найбільш убивчої критики стане саме «літературщина» в мистецтві. Нелюбов багатьох пострадянських художників до наративності постмодернізму теж пояснюється цим радянським дисидентським презирством до кітчевої літературності й буквальності соцреалістичної традиції.

¹⁰⁵ Див.: Гройс, Борис. *Gesamtkunstwerk Stalin*. — М.: Совместная издательская программа Музея современного искусства «Гараж» и издательства Ad Marginem, 2013.

¹⁰⁶ Уже після смерті Сталіна в мистецьких колах ходив анекдот, що, як і багато зразків цього жанру, є цінним зрізом епохи. Це історія про законслухняного соцреаліста, який написав груповий портрет Сталіна і його найближчих соратників на тлі морського прибою. У ході безкінечних партійних чисток автор акуратно одного за одним зафарбовував діячів, які потрапляли в неласку. Коли всіх колишніх соратників Сталіна розстріляли, на картині залишився сам вождь на тлі прибою. Художник зітхнув спокійно, але зарано: Сталін помер, і почалося розвінчання культу особи. Зрештою на картині залишився лишень морський прибій. Анекдот перегукується з реальною історією фотографії Йосифа Сталіна, з якої художник Ісаак Бродський у 1928-му написав портрет вождя. На груповому знімку, який часто використовували в ЗМІ, із 1926-го по 1937-й по черзі заретушували чотирьох близьких соратників Сталіна і врешті-решт на ньому залишився один генсек. Стирання негодних із фотознімків — поширене явище в цю добу.

Олена Петровська¹⁰⁷. Не існує й соцреалізму як моноліту: всередині радянського мистецтва в різні епохи і за різних політичних обставин застосування цього поняття до реальності істотно відрізняється. Помилково також ототожнювати весь корпус робіт, створених у радянську добу, із соцреалізмом. До суспільства, де естетичне перебуває під повним контролем політичного, потрібен нюансований підхід, здатний розрізнити тисячі відтінків сенсу. Парадоксальна властивість соцреалізму — саме ця порожнистість, ризоматичність, здатність бути всім і нічим водночас — магія тоталітарної оптики, яка вислизає з кодифікації.

Важливо розуміти, що від початку соціалістичний реалізм насильно запроваджувався саме як «метод», а не стиль. Це певний тип ставлення до реальності, де правдивість підміняється ідеологічною доцільністю. Інакше кажучи, правда — не те, як є насправді, а те, що відповідає інтересам влади. Як пояснює Катерина Дьоготь, «твір радянського мистецтва пропонує нам споглядати невітлену дійсність. Перед нами картина, в яку ми повинні повірити [...]»¹⁰⁸. У цьому сенсі методологія соцреалізму стала основою не лише радянської літератури й мистецтва, а й журналістики, філософії, історичної науки і способу мислення офіціозу в цілому. Спроба застосувати аналогічний підхід до природничих наук закінчилася так званою «лисенківщиною» — кампанією зі знищення радянської генетики й насильного запровадження псевдонаукового, зате ідеологічно близького до сталінських установок учення, — мічурінської агробіології. У часи «перебудови» популяризатор науки Олександр Гангнус завважив, що і «лисенківщина», і соцреалізм — це «різновиди суб'єктивного ідеалізму, який дорвався до влади, своєїрідної містичної релігійності, яку зробили обов'язковою, хоч вона й підміняла собою традиційні загальнодемократичні цінності науки та культури — свободу дослідження, спадкоємність ідей, безперервність розвитку»¹⁰⁹.

Рупором соцреалізму став письменник Максим Горький. Він ще з початку ХХ століття виступав за перегляд віджилого своє класичного реалізму з позицій мистецтва, що розглядає життя з висоти ідеалів майбутнього. Такий варіант був близьким і давньому односторонцю Горького, революціонерів, письменників й критиків мистецтва, полтавцеві Анатолію Луначарському. У 1905 році Луначарський висунув теорію «позитивної естетики». Він наголошував на необхідності поєднати ідеал естетичної гармонії з ідеалом соціалізму і закликав мистецтво, за влучним висловом радянського теоретика Михайла Ліфшиця, «зіграти бадьорий марш для людей, які вирушають на серйозну справу»¹¹⁰. Хоча сам Луначарський, як і його давній приятель, ідеолог Пролеткульту Олександр Богданов, на світанку радянської

¹⁰⁷ Див: *Петровская, Елена*. Соцреализм: высокое низкое искусство // Художественный журнал. — 2002. — № 43/44 (Июнь).

¹⁰⁸ *Деготь, Екатерина*. Как смотреть на послевоенное советское искусство без ненависти // Онлайн-ресурс Theory and Practice. — 2016. — 21 октября.

¹⁰⁹ *Гангнус, Александр*. На руинах позитивной эстетики // Новый мир. — 1988. — № 9. — С. 148.

¹¹⁰ *Лифшиц, Михаил*. Выступление на конференции, посвященной 100-летию со дня рождения А. В. Луначарского, в Академии художеств СССР 24 нояб. 1975 г. // *Лифшиц, Михаил*. Собр. соч. — М.: Изобразительное искусство, 1988. — Т. 3. — С. 213–228.

влади всіляко підкреслював необхідність поліфонії в мистецтві, натхненні ніцшеанським культом сили й презирством до всього слабкого ідеї «позитивної естетики» та більшовиків-богданівців у багатьох моментах вплинули на становлення соціалістичного реалізму як єдино правильного методу. Усі троє — і Луначарський, і Горький, і Богданов — на початку ХХ століття належали до кола богобудівників — прихильників інтеграції марксизму в нову пролетарську релігію. За кілька десятиліть їхні погляди на мистецтво стали корисним інструментом формування нової сталінської релігії — квазімарксистського культу особи.

Дослідники давно помітили, що ідеологічно заангажовані реалізми — це не суто радянський феномен, а характерний продукт ХХ століття. Властиві епосі жорстока знеособленість і прагнення влади маніпулювати свідомістю гігантських народних мас, які несподівано вийшли на арену історії внаслідок колосального технологічного й демографічного стрибка, породжують запит на тоталітаризм і відповідну естетику в нацистській Німеччині, фашистській Італії, в Іспанії 1930-х років¹¹¹.

Відкинувши новаторське мистецтво, законодавці соцреалізму звертаються до класичної спадщини, нібито переосмислюючи її в контексті потреб пролетаріату. Однак ХХ століття від усіх попередніх етапів розвитку живопису відрізняє немалозначний момент — масове поширення фотографії й кінокадри. Декларуючи повернення до цінностей і духу доби передвижників, соцреалісти масово використовують у своїх постановках фотографію й кінокадри. Типовий приклад змальованої фотографії — найвідоміше полотно часів культу особи — картина Олександра Герасимова «Й. В. Сталін і К. Є. Ворошилов у Кремлі», яку в народі іронічно нарекли «Два вожді після дощу» (1938)¹¹².

Становлення ідей соцреалізму в СРСР нерозривно пов'язане з технологічним прогресом. Стрімкий розвиток у 1920-х фото- й кіномонтажу має великий вплив на формування сталінської естетики. Наприкінці 1920-х Лев Кулешов описує свої революційні експерименти з монтажем кінокадрів, що згодом дістали назву «ефект Кулешова» та «географічний експеримент Кулешова». Знявши великим планом обличчя актора Івана Мозжухіна, режисер окремо змонтував його з трьома абсолютно різними кадрами — тарілкою апетитного супу, молодою дівчиною на дивані й дитиною в труні. Глядачі, яким Кулешов показував ці склейки, були переконані, що бачать три абсолютно різні портрети актора Мозжухіна: у першій ситуації він нібито хоче їсти, у другій зачарований красою дівчини, а в третій убитий горем через втрату дитини. Насправді ж глядачі тричі бачили одне й те саме обличчя актора. У географічному експерименті шляхом правильно вибудованої послідовності й величини кадрів режисер сконструював вигадану реальність, яка змушує глядача повірити, що зняті в Москві на сходах храму Христа Спасителя герої насправді заходять у будівлю вашингтонського Капітолію.

¹¹¹ *Чегодаева, Мария*. Соцреализм. Мифы и реальность. — М.: Издательство Захаров, 2003.

¹¹² Дослідник Ян Плампер вважає, що картину могло бути написано з опублікованої 14 травня 1935 року в газеті «Правда» світліни, зробленій під час прогулянки Йосифа Сталіна і В'ячеслава Молотова в Кремлі. Докладніше див.: *Плампер, Ян*. Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве. — М: Новое литературное обозрение, 2010. — С. 160.

Відкриття Кулешова стало концептуалізацією маніпулятивної властивості кіномови, коли зміст наступного кадру здатний цілком змінити сенс попереднього, а правильно побудована послідовність документальних кадрів може розповідати абсолютно фіктивну історію. Весь соцреалізм у широкому сенсі слова — це один великий експеримент у душі Кулешова зі свідомістю радянської людини.

Виявляється, що рухомою картинкою маніпулювати простіше, ніж статичною. Можливості обробки фотографій перебувають на зародковому етапі. Попри всю ефектність агітаційних авангардних фотомонтажів, у цій техніці важко досягнути цілковитої ілюзії правдоподібності, яка потрібна для конструювання соцреалістичної фальшпанелі. Живопис стає абсолютно безцінним інструментом ідеологічного монтажу, тому акцент роблять на максимально реалістичній, сухій і неекспериментальній манері — щоб досягнути ефекту документальної фіксації бажаної дійсності.

У 1932 році критик Віктор Шкловський заявив: «Час бароко минув. Настає безперервне мистецтво». Під бароко він мав на увазі авангардний монтаж, автономію образів і велику кількість самоцінних деталей у роботах Сергія Ейзенштейна, Ісака Бабеля та інших митців. Їхня творчість застаріла, каже Шкловський, бо починається доба мистецтва «без монтажних склейок»¹¹³. Відкинувши експеримент у мистецтві, Сталін сам ставить експеримент на макросоціальному рівні. Під час цих дослідів він використовує безліч знахідок авангардистів. Авангардний монтаж закінчується в мистецтві і стає головною стратегією влади, яка намагається змусити суспільство повірити в безперервність і безмонтажність штучно сконструйованої тоталітарної дійсності.

НА ТОНКІЙ КРИЗІ. КІНЕЦЬ 1930-х

У 1934 році столицю Української Радянської Соціалістичної Республіки перенесли до Києва. У самісінький розпал репресій тут починається бурхливе будівництво. Ще 1933 року влада почала розбирати одну з головних пам'яток киеворуської церковної архітектури — Михайлівський собор. У 1937-му частини, які від нього залишилися, підірвали вибухівкою. Офіційно цей вандалізм пояснили будівництвом на місці собору урядового кварталу. І справді, 1938 року поблизу колишнього собору звели одну з двох запланованих

¹¹³ Шкловський, Віктор. О людях, которые идут по одной и той же дороге и об этом не знают. Конец барокко (1932) // Цит. за: Кукулин, Илья. Машины зашумевшего времени. Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. — М.: Новое литературное обозрение, 2015. Пер. з рос. Олександр Ушкалов.



МИКОЛА БУРАЧЕК.
ДОРОГА В КОЛГОСП. 1937. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 57 × 76 СМ. З КОЛЕКЦІЇ
НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ



ВАСИЛЬ КАСІАН.
НА ШТУРМ ПРОРИВУ. 1934. ПАПІР, ГРАВЮРА
НА ДЕРЕВІ. 28,6 × 24 СМ. З КОЛЕКЦІЇ
НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО
МУЗЕЮ УКРАЇНИ

адміністративних будівель¹¹⁴, проте повністю проект облаштування урядової площі на місці храму так і не реалізували. У 1936–1939 році в іншому кінці центральної частини Києва будують Верховну Раду Української РСР, а поруч у 1935–1937 роках споруджують будівлю Ради Міністрів УРСР.

Головною рушійною силою в мистецтві доби переможного соцреалізму стає держзамовлення. Художник цілковито залежить від номенклатурного начальства, та й сам він великою мірою перетворюється на чиновника на службі ідеологічного відділу партії¹¹⁵. З цього моменту з'являється притаманна радянському періоду подвійна система координат, коли поруч з офіційним прочитанням будь-якого факту й твору може існувати паралельна, негласна історія, а особливу увагу слід приділяти неочевидним, на перший погляд, нюансам і відтінкам. Такою була реальність існування мистецької спільноти в умовах тяжкої травми, завданої репресіями і багаторічною звичкою жити в страху під пильним наглядом органів держбезпеки. З іншого боку, як правильно завважив мистецтвознавець Борис Лобановський, «без нісенітної віри (приміром, у вигадку про “терористичні вчинки” бойчукістів), без заздрості й ненависті, які клекотили в грудях, соцреалізм 1930–1950-х був би порожнім місцем»¹¹⁶. Зводити всю драму 1930 років до примусу художників з боку держави не можна. Тиранія і реакція — на жаль, закономірний наслідок кардинальних революційних перетворень. Багато діячів культури не обмежуються роллю пасивних жертв: вони вітають новий етап і беруть активну участь у зміцненні ладу. Чимало митців досі щиро вірять у соціалістичні ідеали й довіряють вождеві, а еволюція режиму й суспільства в бік тоталітаризму відбувається синхронно.

Задувивши харківський авангард і перевівши столицю до консервативнішого Києва, радянське керівництво накреслило дальший вектор розвитку української художньої школи. Відтепер на довгі десятиліття Україна стане одним із головних у СРСР центрів живописного офіціозу. Цьому сприятиме й реформований Київський художній інститут. Тут було придушено всі паростки формалізму та підготовлено сприятливий ґрунт для виховання митців, які вже ближчим часом поставлять на потік виготовлення ідеологічно зарядженої продукції в техніці полотно/олія.

Головну роль у формуванні соцреалістичного канону відіграють тематична картина й тематична виставка. Формат тематичної виставки не новий. Він народжується в СРСР задовго до появи соцреалізму. «Х років РККА», «Життя і побут дітей Радянського Союзу», «Перша антипапська

¹¹⁴ Нині це будівля Міністерства закордонних справ України.

¹¹⁵ «Не можна без фізичної відрази, змішаної з жахом, читати вірші й повісті або ж дивитися на знімки радянських картин і скульптур, в яких чиновники, озброєні пером, пензлем чи різцем, під наглядом чиновників, озброєних маузерами, прославляють “великих” і “геніальних” вождів, які насправді не мають іскри геніальності чи величчя», — писав у 1929-році опальний Лев Троцький, якого щойно вислали із СРСР на пароплаві «Ильич» у Туреччину, де він оселився на одному з Принцевих островів у Стамбулі (Троцький, Лев. Мистецтво і революція. З листа до редакції «Partisan Review» (1929) // magister.msk.ru/library/trotsky/trotm466.htm

¹¹⁶ Лобановський, Борис. Український живопис в лабетах перебудов: від джерел соцреалізму до 1980-х // Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. Історія, колекція, експеримент. — К.: LK Maker, 1998. — С. 30.

виставка», «Мистецтво імперіалізму» — все це продукти першої п'ятирічки і другої хвилі художнього радикалізму, замішаної на політичних дріжджах. Тематична виставка виявляється ідеальним форматом для розвитку міфології історії і побуту радянської людини. Визначальна роль у підготовці таких виставок, виборі тем і складу художників відводилася чиновникам. Тематичні виставки стають головною формою, за допомогою якої тоталітарний режим доносить до широких мас підтримуване ним мистецтво¹¹⁷. «XX років Робітничо-Селянської Червоної армії», «XX років Всесоюзного Ленінського комсомолу», «Індустрія соціалізму», «Сталін і люди Радянської країни в образотворчому мистецтві» — ось приклади масштабних всесоюзних проектів кінця 1930-х. Ці виставки великою мірою доклалися до становлення культу Сталіна¹¹⁸.

В Україні, на відміну від Росії, не так стрімко формується головний тренд епохи — так званий «аплодисментний стиль» — іконографія вождя народів в оточенні натовпу, що плескає в долоні. Для багатьох художників компромісним варіантом стає революційно-історична тематика — обслуговування міфології про героїчні подвиги більшовиків у 1917–1920 роках, яка щойно починає зароджуватися. Так чи так, а в мистецтві повним ходом відбувається перехід на нові рейки. Поки ще живі бойчукісти, вони пробувають знайти компроміс із режимом і починають рухатися в бік соцреалізму. Це помітно, зокрема, у фресках Червонозаводського театру в Харкові, що їх у 1933–1935 роках виконали Михайло Бойчук, Оксана Павленко, Іван Падалка та Василь Седляр. Найвдаліше в цей період складається кар'єра колишніх вихідців із АХЧУ — об'єднання, яке ще в середині 1920-х завбачливо стало на реалістичні позиції.

Головний художник цієї доби — Федір Кричевський. Він остаточно позбувся пристрасі до Густава Клімта і згадав роки, проведені в Санкт-Петербурзькій академії. У 1934–1935 роках митець пише впевнену академічну картину «Переможці Врангеля». Рум'яні, ідеалізовані герої, які аж пашать енергією, сучасні «Три богатирі», тріумфальний тон, велика кількість червоного кольору — здається, Кричевський максимально прозоро натякає на те, що готовий стати головним художником нової епохи. Однак нічого особливо соцреалістичного він згодом так і не створить. У 1937 році він пише виключно фізіологічних і підкреслено аполітичних «Веселих доярок». Потім зосереджується на викладацькій роботі в Київському художньому інституті й поступово відходить у тінь. «Аплодисментний» стиль захлинувся жахом від прийдешньої реальності, так і не встигнувши вийти з-під пензля, здавалося б, створеного для цього автора. Про те, що митець був не в захваті від радянської влади, свідчить спроба братів Федора й Василя Кричевських втекти із СРСР під час Другої світової війни. Василь поїхав на Захід, а звідти перебрався до Венесуели, а Федору не пощастило вирватися з міцних обіймів соціалістичної батьківщини. Радянська контррозвідка зупинила його й повернула назад. Помер він 1947 року в Ірпені під Києвом.

¹¹⁷ Див.: Голомшток, Игорь. Соцреализм и изобразительное искусство // Соцреалистический канон / Под ред. Ханса Гюнтера и Евгения Добренко. — СПб.: Академический проект, 2000.

¹¹⁸ Див.: Иогансон, Борис. Первые тридцать лет Московского союза художников 1932–1962. Мифы, реальность, парадоксы // Искусствознание. — 2012. — № 3/4. — С. 537–562.



КАРПО ТРОХИМЕНКО.
КАДРИ ДНІПРОБУДУ. 1937. ПОЛОТНО, ОЛІЯ.
120 × 166 СМ. З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО
ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ

Активними в цей період були ще два колишні члени АХЧУ. Обидва сформувалися ще до приходу більшовиків, — баталіст старого гарту Микола Самокиш і в минулому майстер релігійного живопису Іван Їжакевич. У 1935-му Самокиш пише «Перехід Червоної армії через Сиваш». Увагу автора сфокусовано на витончених ніжно-рожевих плямах вибухів, які ефектно віддзеркалюються в м'якій блакиті озера й неба. Народні маси, які вийшли на арену історії і б'ються не на життя, а на смерть, на підступах до Криму, радше правлять за тло цього ефектного феєрверку. Шалена боротьба червоноармійців і сил генерала Врангеля мало цікавить художника, який по-філософськи милується мерехтінням смертельно-красивих вогнів.

Дослідники погоджуються, що безліч живописних творів кінця 1930-х років можуть бути законспірованою сповіддю учасників процесу¹¹⁹. Для вивчення мистецтва часів репресивного тоталітаризму те, про що мовчить художник, іноді не менш важливе, ніж те, про що він говорить прямо.

Іван Їжакевич 1938 року створює картину «Перебендя». Наближається 125-річчя від дня народження Тараса Шевченка. Радянська влада до цього часу вже виробила одну зі своїх найдивніших рис — патологічну пристрасть до дат, усіляких ювілейних виставок та інших заходів, основною рушійною силою яких стає календарна магія. Культ Тараса Шевченка, який критикували ще кверофутуристи, за радянської доби сягає патологічних масштабів. Він поступово витісняє живу зустріч зі зухвалою поезією і зводить усього Шевченка до ритуального поклоніння відчуженому бронзовому пам'ятнику. Попри все, святкові дати радянського офіціозу — це простір подвійних стандартів. Тут у найкращих традиціях бахтінської карнавальної логіки дозволено те, що заборонено в інший, буденний час. Так 64-річний Їжакевич у розпал розправи над бойчукістами, яка проходить під гаслами боротьби з націоналізмом, спокійно зображує українського кобзаря, сліпого мандрівного музиканта, до яких радянська влада ставиться з органічною неприязню¹²⁰. Виправдання — той-таки ювілей Шевченка і його вірш про старого, самотнього й непотрібного суспільству поета, котрий розмовляє з Богом на могилі в степу. Імовірно, звернення до такої теми 1938 року — теж не випадковий збіг обставин.

Визнаний імпресіоніст, співзасновник Української академії мистецтв Микола Бурачек страшного 1937-го створює полотно «Дорога в колгосп». В осяяному щастям і ситістю ідилічному сільському пейзажі натовп селян входить до якоїсь імпровізованої фольклорної арки, над якою височіє нечіткий портрет вождя. Гори на обрії, найпевніше, було написано десь на західному кордоні УРСР, можливо, на Поділлі. Більшість територій, де в Україні є такий характерний краєвид, на момент створення картини ще не входили до складу СРСР, але невдовзі і їм довелося пройти цією символічною «дорогою в колгосп». Того ж таки 1937-го, коли в підвалах колишнього

інституту шляхетних дівчат у Києві повним ходом ідуть тортури й розстріли «ворогів народу», Володимир Костецький пише картину «Допит ворога». Робота повертає глядача до історії більшовицької революції і побічно відбиває атмосферу терору та спричинений пошуком усюдисущих ворогів соціалістичного ладу психоз, що охопив суспільство.

Пафос сталінської індустріалізації — одна з головних тем епохи. У цей період активно розвиваються нові промислові підприємства Донбасу. Визначна подія — будівництво на Запоріжжі в 1927–1932 роках Дніпровської гідроелектростанції (Дніпрогес, також Дніпрельстан). Головним архітектором етапного радянського проекту з підкорення сил природи став Віктор Веснін — конструктивіст, один зі славетних братів Весніних. Гордість УРСР, Дніпрогес увійшла в радянську масову культуру як символ індустріального буму й загальної мобілізації на будівництва комунізму. Індустріальний пейзаж стає важливою частиною соцреалістичного канону. Серед творів на цю тему слід згадати графіку Олексія Шовкуненка «Будівництво гідроелектростанції» (1931) та славетне полотно реаліста, колишнього члена АХЧУ Карпа Трохименка «Кадри Дніпробуду» (1937). Група робітників щойно прибула на головне будівництво республіки. Ось вони, нові люди нової країни — трудівники, учорашні неписьменні бідняки, а вже завтра — володарі енергії найпотужнішої української річки, стахановці, бадьорі комсомольські лідери і профспілкові активісти. «Кадри Дніпробуду» — переконлива ілюстрація того, як живопис бере приклад із радянського кінематографа. Це застиглий кадр із незафільмованої соцреалістичної кіноказки про робітничо-селянську Попелюшку.

Наприкінці 1930-х частина художників перестає активно працювати і намагається непомітно перечекати страшні часи. Інші, навпаки, успішно переходять у русло соцреалізму, освоюють езопову мову партійної номенклатури й намагаються, скориставшись вакантними після репресій місцями на художньому олімпі, вклинитися у змінений пейзаж. Для декого цей непростий період обертається зоряним часом. 1930-ті роки — поворотний момент у кар'єрі по-європейськи освіченого графіка Василя Касіяна, вихідця з АРМУ, який ще на початку 1930-х почав упевнено мігрувати в бік офіціозу. У 1930–1949 роках Касіян жив у Харкові і стояв біля витоків Харківського поліграфічного інституту — потужного центру розвитку радянського графічного дизайну. У ближчі десятиліття він обійматиме різні управлінські посади в структурі створеної 1938 року Спілки художників України, обиратиметься депутатом Верховної Ради УРСР п'ятьох скликань, стане всенародно визнаним автором, а його майстерно виконані книжкові ілюстрації розходяться мільйонними тиражами.

¹¹⁹ Див.: Роготченко, Олексій. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Інститут проблем сучасного мистецтва АМ України. — К.: Фенікс, 2007. — С. 190.

¹²⁰ У 1933 році пленум Всеукраїнського комітету спілки працівників мистецтв проголосив кобзу й бандуру «класово ворожими» інструментами, після чого фактично зникли кобзарі — невідконтрольні радянській владі й ідеології мандрівні музиканти з народу, які в традиційному суспільстві виконували роль ЗМІ та головних носіїв колективної пам'яті.



ДРУГА СВІТОВА ВІЙНА. ОПІК РЕАЛЬНОГО

Друга світова війна стала для України черговою катастрофою. Чотири кровопролитні роки принесли мільйони і мільйони жертв¹²¹. Фальшивий соцреалізм зіткнувся з трагедією планетарного масштабу, і це змусило дещо «протверезіти». Точніше, цей досвід трансформації пережили окремі художники, у творчості яких під час війни й одразу після неї відбувається відчутний гуманістичний перелом. Замість опереткової революційно-історичної героїки й сюжетів неіснуючого радянського благоденства в мистецтві приходять суворий і щирий реалізм.

З другої половини 1941 року Україну окуповано німцями. Хтось із художників, як-от Василь Єрмілов, брати Василь і Федір Кричевські, залишилися на окупованих територіях, але більшість «ідейних» кадрів радянська влада встигла вивезти в евакуацію. Там — у країнах Середньої Азії, Сибіру й Москві — вони активно взялися оформляти агітаційні поїзди, листівки і, звісно, головний медіум воєнного часу — плакати. У цьому контексті показова робота Василя Касіяна «В бій, слов'яни!» (1942)¹²². Герой плаката в традиційному гуцульському кептарі з радянським прапором у руках закликає бити німецьких окупантів. Текст плаката написано російською, і звертається він до узагальнених слов'ян. Саме в цей період у Західній Україні діє потужна Організація українських націоналістів (ОУН) і зароджується Українська Повстанська Армія. У 1942 році Гітлер починає репресії проти членів ОУН на окупованих територіях. Цілком імовірно, в плакаті Касіяна закладено подвійне звернення до українських солдатів — боротися з німцями і навіть не озиратися в бік національного руху.

Основна частина радянських плакатів мала на меті підняти бойовий дух Червоної армії. Не меншою популярністю користувалися агітвікна — пропагандистські матеріали, створені за прикладом «Вікон УкРОСТА» і ЮгРОСТА доби революції. Впізнавані риси агітвікон — поділ оповіді за принципом коміксу на кілька фрагментів усередині кожного постера, поєднання сатири з героїкою. Головна відмінність агітвікон від звичайних плакатів і запорука їхньої популярності — відгук на злободенні теми. Кожне «вікно» проходило кілька етапів цензури, але все ж було доволі оперативною реакцією на зведення радянського Інформбюро.

Узагалі графіка під час війни виходить на перший план як доступний засіб оперативної документації. Замальовки спустошених боями земель або ж нещодавно взятого радянськими військами Берліна — важливі

¹²¹ Частина дослідників вважає, що Друга світова почалася в Україні 1939 року і закінчилася лише в середині 1950-х. У цей час на її території відбувалося одразу п'ять воєн: німецько-польська (1939–1945), німецько-радянська (1941–1945), німецько-українська (1941–1944), польсько-українська (1942–1947) і радянсько-українська (1939–1954). Див.: В'ятрович, Володимир. Друга світова. Війна пам'яті // Збруч. — 2016. — 9 травня.

¹²² Див.: Історія українського мистецтва: В 6 т. / АН УРСР, Головна редакція УРЕ. — К., 1968. — Т. 6: Радянське мистецтво 1941–1967 років. — С. 21.

пам'ятки доби. Плакати, агітвікна й пронизливі цикли офортів «Шляхами війни» (1941–1942) та «Зруйнований Київ» (1943) створює в цей період нова зірка української художньої школи — Михайло Дерегус.

Дерегус, як і більшість радянських майстрів, працює в евакуації, покладаючись на фотодокументацію спустошень і власну уяву. І все-таки найцінніші твори очевидців. У цьому ряду вирізняється творчість киянина Зиновія Толкачова. До війни він був звичайним радянським художником: у 1928-му створив графічні серії «Червона Армія» і «Ленін — маса»¹²³, у 1930-му ввійшов до групи «Жовтень», потім викладав у Київському художньому інституті, а перед самісіньким початком війни навіть дістав пропозицію стати його деканом. Міцна радянська кар'єра і цілком якісна кон'юнктура творчості. Під час війни Толкачов пережив серйозну метаморфозу.

Зиновій Толкачов служив у підрозділі радянської армії, який збирав факти про злочини нацистів на окупованих територіях. Восени 1944-го за наказом командування він опинився в щойно звільненому нацистському таборі смерті Майданек під Любліном. Жах від побаченого був такий сильний, що Толкачов почав безупинно малювати, намагаючись задокументувати трагедію і нелюдськість концтабору. Так з'явилися малюнки «Душогубка», «Печі димлять», «Одні кістки», «Дріт високої напруги», «Газова камера», «Діти... діти»¹²⁴. В'язні з випаленим на руках тавром, шибениці, задубілі трупи, газові камери, де смертників душили газом «Циклон», — сюжети робіт Толкачова приголомшують документальністю і талантом художника узагальнювати й наголошувати на головному. Переживши шок від зіткнення з реальністю, Толкачов уже не хотів або ж не міг залишатися в руслі «нормативної естетики» радянського мистецтва. У його роботах з'являється потужна експресія суто модерністського стибу.

На початку 1945 року Толкачов разом із загонами Червоної армії потрапив у звільнений від нацистів концентраційний табір Аушвіц (Освенцім). Художник пробув там кілька місяців і створив свої найбільш значущі серії «Освенцім» та «Квіти Освенціма». Коли у Толкачова закінчився папір, він узявся малювати на офіційних бланках концтабору, знайдених в якійсь адміністративній будівлі. Цей випадковий концептуальний хід спричинив черговий переворот. Документальні малюнки Толкачова й записані на полях свідчення очевидців страшних злочинів проти людства на реальних концтабірних бланках із підписом «Командант концтабору Аушвіц» особливо пронизливі. Одразу після війни ці малюнки привернули увагу громадськості. У Варшаві й інших містах Польщі пройшли виставки Толкачова. Польський уряд від свого імені розіслав альбоми «Майданек» і «Квіти Освенціма» очільникам держав-учасниць антигітлерівської коаліції, воєначальникам та іншим офіційним особам. Однак Батьківщина художникові за подвиг не віддячила.

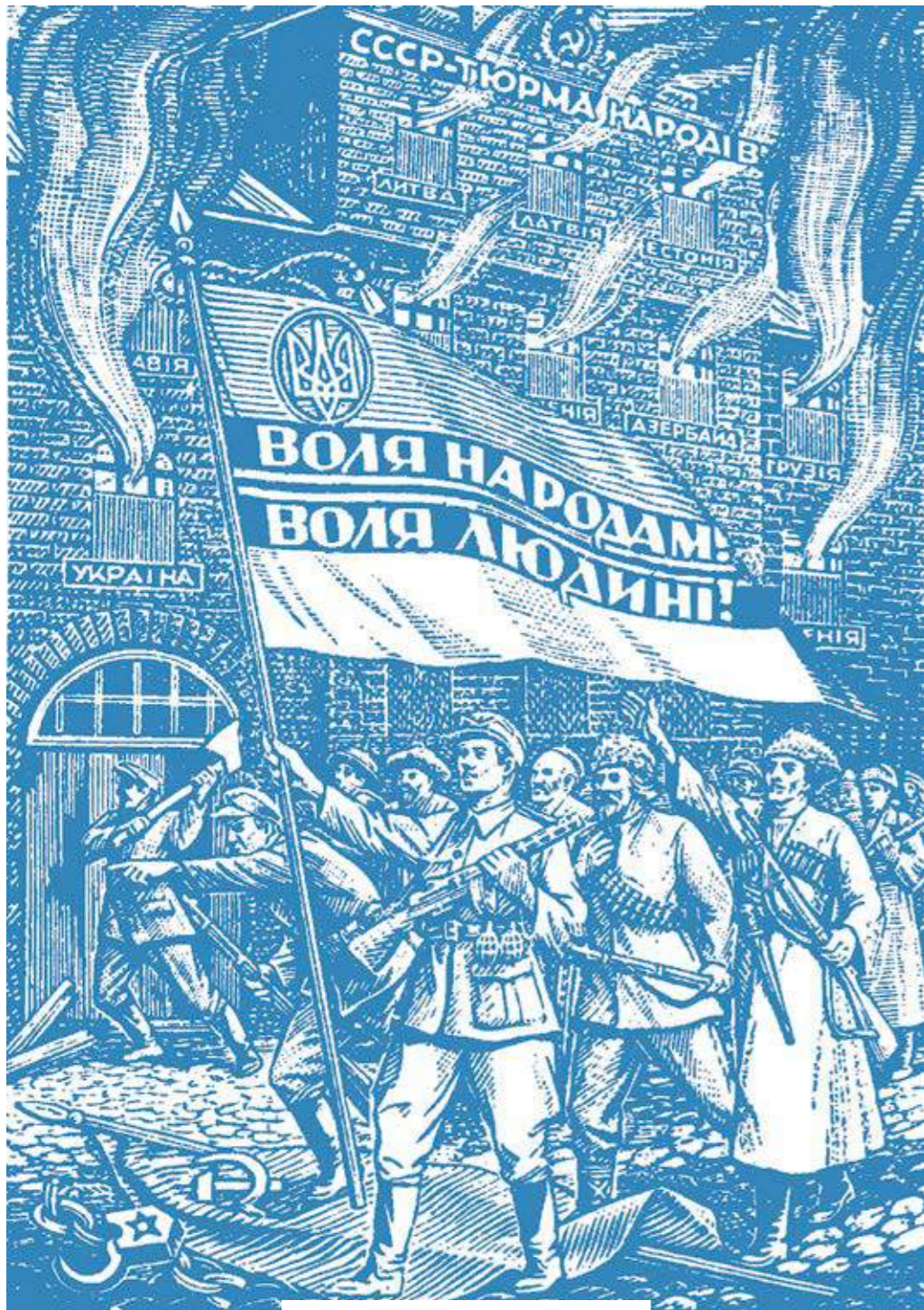
Аналогічна ситуація склалася з Василем Овчинниковим. Він одразу після війни написав триптих «Бабин Яр» («Дорога приречених», 1946).

¹²³ Див.: Склярєнко, Галина. Зиновій Толкачов — ілюстратор єврейської літератури // Вісник ХДАДМ. — 2011. — № 9. — С. 177–187.

¹²⁴ Див.: Ченцова, Елена. Живопись на бланках комендатуры Освенцима // День. — 2000. — 12 мая.



МИХАЙЛО ДЕРЕГУС.
НА РІДНІЙ ЗЕМЛІ. ПРИБЛИЗНО 1942–1943. ПАПІР, ОФОРТ, АКВАТИНТА. 15 × 18,8 СМ.
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ



НИЛ ХАСЕВИЧ.
«ВОЛЯ НАРОДАМ! ВОЛЯ ЛЮДИНІ!».
ІЗ СЕРІЇ «ІДЕАЛИ УКРАЇНСЬКОГО
ВИЗВОЛЬНОГО РУХУ». 1949. З АЛЬБОМУ
«ГРАФІКА В БУНКЕРАХ УПА»

Полотно розповідало про масове знищення євреїв 1941 року в Києві — трагедію, яка забрала майже півтори сотні тисяч людських життів. Повернувшись додому з війни, митець не побачив половини своїх сусідів. Коли художник почав розпитувати тих, хто залишився, то з жахом почув історії про те, як нацисти масово зганяли беззахисних старих людей, жінок і дітей на страту, обдуривши їх і пообіцявши лише переселення¹²⁵. Як і вся тема Голокосту, трагедія Бабиного Яру швидко стала небажаною. Невдовзі після війни ейфорію й гуманістичні пориви забули, а радянська держава з подвоєним ентузіазмом повернулася до насильного запровадження нормативного мистецтва й параноїдального пошуку інакомислячих. Почався новий етап репресій. Вони проходили під грифом боротьби з формалізмом, космополітизмом¹²⁶ та зі «схиланням перед Заходом».

«Бабин Яр» Василя Овчинникова і «Христос у Майданеку» Зиновія Толкачова 1946 року експонувалися на першій повоєнній виставці українських художників у Музеї російського мистецтва в Києві й одразу ж викликали скандал. Зиновія Толкачова звинуватили в сіонізмі й затаврували його твори як «утілення космополітизму й буржуазного націоналізму»¹²⁷. До кінця життя він створював роботи про єврейство й табори смерті. Триптих Овчинникова 1949 року визнали антипатріотичним. Художника-монументаліста, який із 1936-го сорок два роки керував київським Музеєм східного і західного мистецтва¹²⁸ і не мав єврейських коренів, довгі роки цькували за статтю «космополітизм». Сам триптих партійне керівництво наказало знищити, його дивом вдалося врятувати завдяки Михайлові Дерегусу. Він сховав роботи в підвалах фондосховища музею українського мистецтва.

У Західній Україні кінець Другої світової війни не означав початок мирного життя. Ці території перейшли під владу СРСР, але в більшості регіонів діяв потужний національний рух, що сформувався під гаслами боротьби за українську державність. Пік активності Організації Українських Націоналістів та Української Повстанської Армії припадає на період війни. Після приходу радянської влади бойовики — прихильники незалежності — переходять у підпілля і продовжують боротьбу. В їхніх лавах — сотні тисяч людей. Остаточо розгромити цей опір радянському режиму вдалося лише в середині 1950-х.

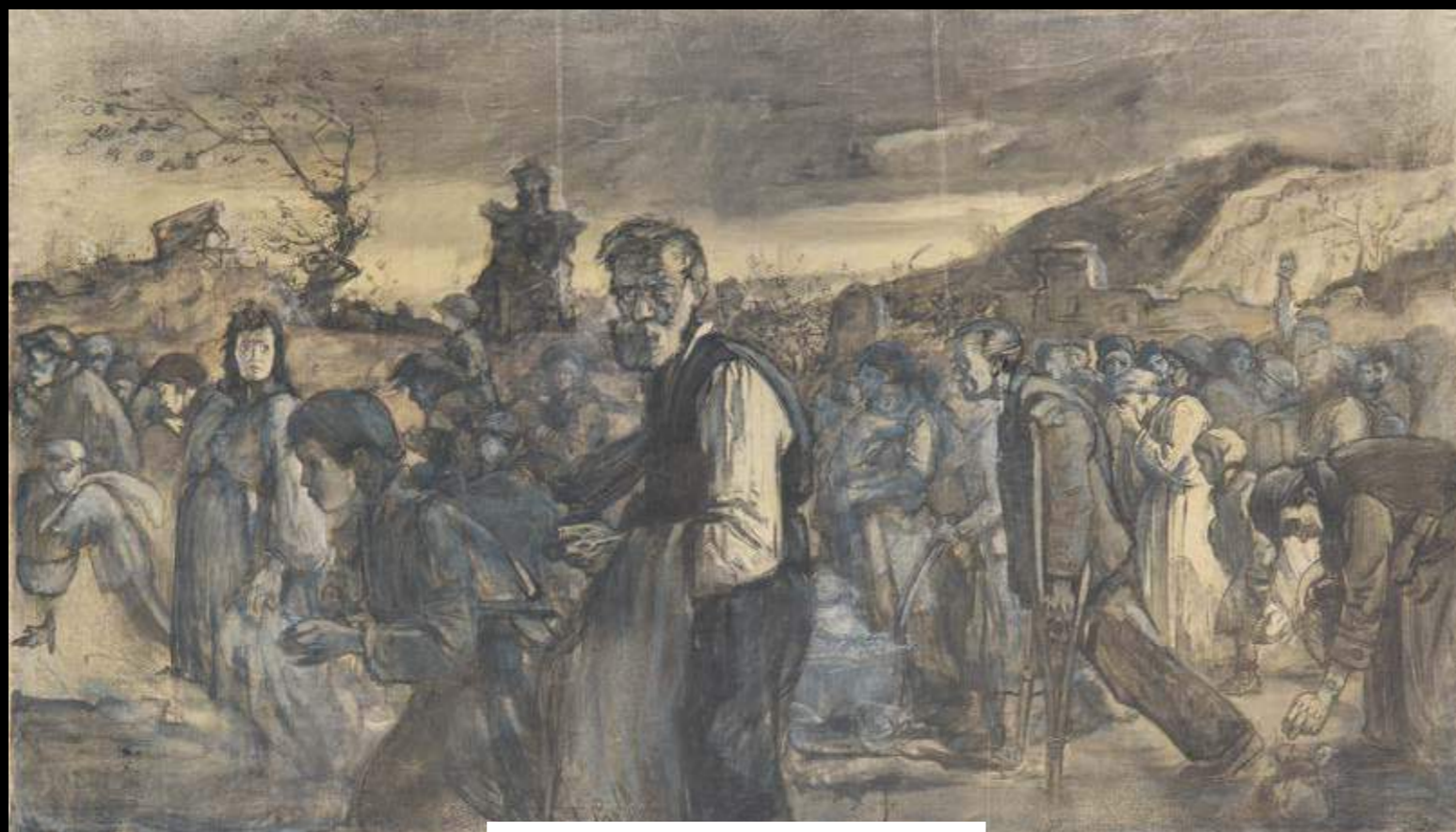
ОУН і УПА вели активну пропаганду своїх ідей і під час війни, і після неї. Головним художником цього руху став волинянин Ніл Хасевич, який пройшов Варшавську школу образотворчих мистецтв. Плакати, листівки, ілюстрації й карикатури, грошові квитанції й ордени УПА — усю творчість Хасевича нерозривно пов'язано з його суспільно-політичною діяльністю.

¹²⁵ Див.: Український художник-космополіт. Матеріал надано Одеським художнім музеєм // Мигдаль Times. 2019. — № 158 (березень).

¹²⁶ Боротьба з «космополітизмом» — політична кампанія радянського уряду, що розгорнулася у 1948–1953 рр. і мала чітко антисемітський характер.

¹²⁷ Рядовой Толкачев у ворот ада. Майданек и Аушвиц после освобождения: свидетельство художника. Яд Вашем, мемориальный комплекс истории Холокоста // yadvashem.org/yv/ru/exhibitions/tolkatchev/about_tolkatchev.asp

¹²⁸ Нині Національний музей мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків.



ВАСИЛЬ ОВЧИННИКОВ.
БАБИН ЯР (ТРИПТИХ). ПОЛОТНО, ВУГІЛЛЯ, ПАСТЕЛЬ.
160 x 109 CM, 160 x 277 CM, 160 x 109 CM. З КОЛЕКЦІЇ
НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ



Після приходу радянської влади художник жив у підпільному бункері-криївці на Рівненщині, де разом із кількома підмайстрами працював над антирадянськими агітаційними дереворитами. У 1952-му роботи Хасевича, які демонстрували реальний стан речей і настрої в Україні, потрапили до рук іноземних дипломатів. Їх видали у США окремою книжкою «Графіка в бункерах УПА»¹²⁹. Органи радянської держбезпеки влаштували полювання на Зота (підпільне прізвище художника). Хасевича і його помічників убили.

Поступово тема війни стала наріжною міфологемою радянської масової культури. Із плином років у ній майже не лишилося сліду від реальних подій. Увесь щирий гуманістичний поворот цього періоду перемолола ідеологічна машина соцреалізму, породивши неосяжний корпус творів різного ступеня якості.

СТАЛІНСЬКИЙ ГРАНДСТИЛЬ І ПІСЛЯВОЄННИЙ ПОВОРОТ ДО «БІДЕРМАЄРА»¹³⁰

Величезні, часто багатофігурні полотна, що прославляють генерального секретаря партії та велич радянського духу, барокова розкіш, розгонистий мазок, могутні скульптурні композиції, приголомшливі архітектурні ансамблі. Радісний, майже істеричний оптимізм. Усе це контрастує з реаліями країни, де велика частина міського населення животіє у невідповідних кімнатках комунальних квартир, а в колгоспників навіть немає паспортів і права вільно пересуватися. Майже в кожній сім'ї є репресовані родичі. Втрати України у Другій світовій війні сягають понад десять мільйонів осіб.

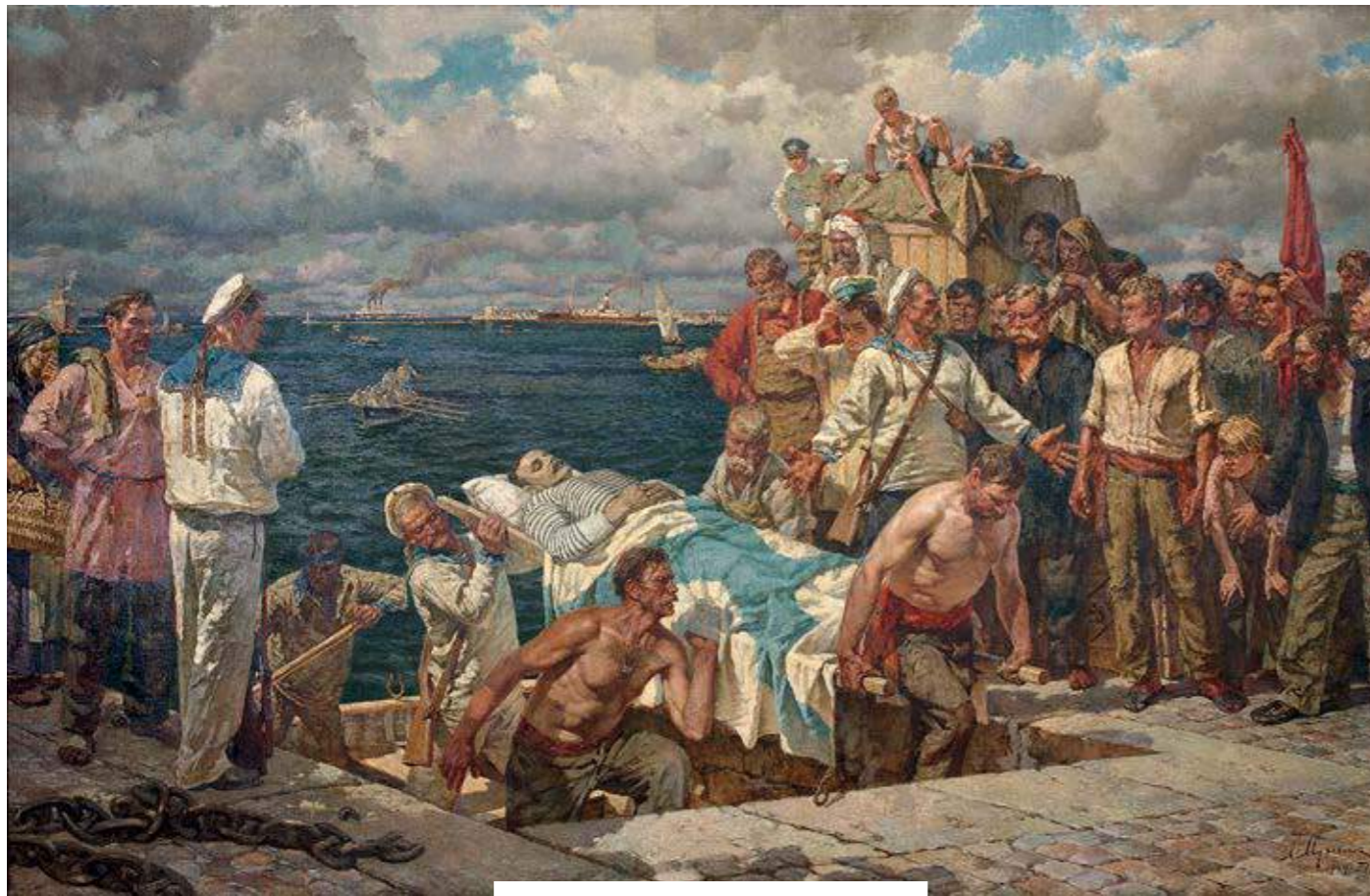
У Москві ще в 1930-х роках формується «аплодисментний» стиль і відповідні правила зображення Сталіна. Сам вождь позувати не любив. Перші портрети малювали його переважно за фотографіями. Наприкінці 1930-х наближені до генсека художники — Ісаак Бродський, Олександр Герасимов, Василь Єфанов — направили іконографію Сталіна, яка стала загальноприйнятою. Згодом решта митців орієнтувалася саме на цей уже готовий корпус зображень, а не на натуру. Ще одна цікава особливість: на довоєнних картинах Сталіна зображено головно особисто — він виступає на пленумах, зустрічається з колгоспниками, обіймає дітей. У повоєнному мистецтві він дедалі частіше перетворюється на чистий знак — у формі бюста, портрета чи будь-якого іншого зображення в зображенні.

¹²⁹ Див.: Ukrainian underground art. Album of the woodcuts made in Ukraine in 1947–1950 by artist of the Ukrainian underground Nil Khasevych — «Bey-Zot» and his disciples. — Philadelphia: Prolog, 1952.

¹³⁰ Це умовна відсилка до художньої течії в австрійському та німецькому мистецтві XIX ст., характерною рисою якої було захоплення міщанською сентиментальністю.



МИХАЙЛО ХМЕЛКО.
«ЗА ВЕЛИКИЙ РОСІЙСЬКИЙ НАРОД!»
1947. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 297 × 513 СМ. З КОЛЕКЦІЇ
НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО
МУЗЕЮ УКРАЇНИ



ЛЕОНІД МУЧНИК.
ПОВСТАЛІ ПОТЬОМКІНЦІ ВІНОСЯТЬ ТІЛО
ВБИТОГО ВАКУЛЕНЧУКА НА БЕРЕГ. 1949–1957.
ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 290 × 457 СМ. З КОЛЕКЦІЇ
ОДЕСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ



ВІКТОР ПУЗИРКОВ.
ЧОРНОМОРЦІ. 1947. ПОЛОТНО, ОЛІЯ.
220 × 340 СМ. З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО
ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ



СЕРГІЙ ГРИГОР'ЄВ.
ПРИЙОМ ДО КОМСОМОЛУ. 1949. ПОЛОТНО, ОЛІЯ.
142 x 201 см. З колекції Національного
художнього музею України



ВАРІАНТ РОБОТИ З БЮСТОМ СТАЛІНА
НА ПОШТОВІЙ ЛИСТІВЦІ

В Україну потрапляє вже вироблений канон. Тут сталінський гранд-стиль утверджується одразу після Другої світової. Повоєнні роки — пік ізоляціонізму радянського мистецтва, період, коли специфіка соцреалізму проявляється найвиразніше¹³¹. Серед головних співців сталінізму в Україні слід назвати Віктора Пузиркова, автора хіта Всесоюзної художньої виставки 1949 року «Й. В. Сталін на крейсері «Молотов»». Інше полотно Пузиркова — величезні (220x340) «Чорноморці» (1947). Гігантські формати — прикметна риса «високого» соцреалізму. Ці картини створюються не для камерного використання в приватних цілях. Їхнє призначення — державні установи: палаци з'їздів, зали прийому іноземних делегацій, головні виставкові зали країни. Манія формату, притаманна українській художній традиції, бере початок у цій соцреалістичній кон'юктурі, а також у радянській системі формування вартості картини залежно від кількості квадратних сантиметрів живопису. Із картин, які особливо сподобалися керівництву, миттю друкують мільйони репродукцій і листівок. Поштова листівка — одна з головних форм побутування мистецьких творів у цей період.

Картину на революційно-історичну тематику — «Повсталі потьомкінці виносять тіло вбитого Вакуленчука на берег» (розмір 290x457), що їй судилося зіграти окрему роль в історії мистецтва незалежної України,¹³² у 1949–1957 роках написав одесит Леонід Мучник. Заколот матросів панцерника «Потьомкін» під час революції 1905 року, коли повстанці спрямували корабель на Одесу, зобразив Сергій Ейзенштейн у фільмі «Панцерник «Потьомкін»». Ця історія стала однією з головних радянських міфологем міста.

Характерний художник цього періоду — Михайло Хмелько, автор «ікон» «аплодисментного» стилю, грандіозного полотна «За великий російський народ!» (1947). Багатофігурна композиція сягає корінням класики до революційного держзамовлення — картини Іллі Рєпіна «Урочисте засідання Державної ради 7 травня 1901 року, в день столітнього ювілею від дня її заснування» (1903). Хмелько зобразив Сталіна в Георгіївській залі Кремля на прийнятті на честь командувачів Червоної армії 24 травня 1945 року. На заході вождь виголосив славнозвісний тост, задекларувавши гегемонію в СРСР «російського народу» і його статус головного переможця в Другій світовій війні. Картина на цю тему, написана в Україні, яка поруч із Білоруссю зазнала найбільших втрат під час війни і де, крім іншого, значна частина населення на той момент брала участь у націоналістичному підпіллі, — особливо приємний подарунок генсеку. Ще один етапний твір художника — «Тріумф переможної Батьківщини» (1947).

¹³¹ Див.: Янковская, Галина. Художник в годы позднего сталинизма: повседневная жизнь и (или) идеология // Slavica Lundensia. Vol. 22: Words, Deeds and Values. The Intelligentsias in Russia and Poland during the Nineteenth and Twentieth Centuries / Ed. by Fiona Bjorling & Alexander Pereswetoff-Morath. — Lund, 2005. — P. 269.

¹³² У 1998 році під час виставки «Синдром Кандинського» в Одеському художньому музеї Олександр Ройтбурд уперше проектував на неї свою класичну постмодерністську роботу «Психоделічне вторгнення панцерника «Потьомкін» у тавтологічний галюциноз Сергія Ейзенштейна».



МИХАЙЛО ДЕРЕГУС.
ТАРАС НА ЧОЛІ ВІЙСЬКА (ЗА ПОВІСТЮ
М.В.ГОГОЛЯ «ТАРАС БУЛЬБА»). 1952. КАРТОН,
ОЛІЯ. 50 × 86 СМ. З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО
ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ



ВАЛЕНТИН ЗАДОРОЖНИЙ.
В. І. ЛЕНІН ОГЛЯДАЄ ПРОЕКТ ПАМ'ЯТНИКА Т. Г. ШЕВЧЕНКУ
В МОСКВІ. 1958. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 180 × 160 СМ. З КОЛЕКЦІЇ
НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

У 1951 році, продовжуючи ідеологічний вектор, заданий твором «За великий російський народ!», Хмелько пише гігантське полотно про Переяславську раду й історичний вибір Богдана Хмельницького на користь альянсу з російським царем — «Навіки з Москвою, навіки з російським народом» (280×551). Хмелько — майстер живопису, про здібності якого ще довго ходили легенди. Подейкували, що, витративши виділені державою на натурників гроші, він міг поставити перед собою пачку цигарок «Запорожці» з репродукцією відомої картини Репіна й упевнено змальовувати звідти кольорові співвідношення для свого полотна про Богдана Хмельницького. Після розвінчання культу особи Сталіна художник не розгубився. У 1961 році він написав епічне полотно «Батьківщина зустрічає героя», де зобразив першого космонавта Юрія Гагаріна, який крокує на тлі захопленого натовпу простісінько в обійми генсека Микити Хрущова.

Ще одна постать першої величини тієї доби — Сергій Григор'єв. Його кар'єра почалася ще наприкінці 1920-х. У 1930-х він асистував Федору Кричевському і завжди був підкреслено законслухняним громадянином. У 1951–1955 роках Григор'єв — ректор Київського художнього інституту. Суха невиразна манера письма в митця компенсується виховним змістом. Така, наприклад, його картина «Обговорення двійки» (1950): члени шкільного комітету комсомолу пристрасно вчитують старшокласників за погану оцінку. Ще одна відома картина Григор'єва — «Прийом у комсомол» (1949). Обидва твори — ще й анекдотичні приклади того, як непросто доводилося сумлінним співцям сталінізму після смерті вождя. На обох роботах Йосип Віссаріонович спочатку був присутній у вигляді солідного бюста. Після 1953-го, щоби забезпечити виставкову долю творам і йти в ногу з політикою партії, художнику довелося знищити всі сліди вождя на картинах. Територія відносної свободи для Григор'єва — картини про дітей. У роботі «Воротар» зображено імпровізований футбольний матч у повоєнному Києві. За сповнене емоцій і драматизму полотно разом із «Прийомом у комсомол» автор отримав Сталінську премію 1949 року.

У 1940-х — на початку 1950-х у мистецтві точиться серйозна боротьба за головний радянський художній «Оскар», який давали за видатні досягнення в справі прославлення вождя, — Сталінську премію. Тут задає тон плеяда майбутніх класиків і професорів Київського художнього інституту — Михайло Хмелько, Віктор Пузирков, Сергій Григор'єв. Через кілька десятиліть впізнавані риси «високого» соцреалізму цих художників і їхньої школи опосередковано переберуть їхні антагоністи, студенти Київського художнього інституту з уже зовсім іншої, пострадянської доби¹³³.

Після Другої світової на сцену виходить покоління, для якого соцреалізм уже не один зі стилів, а єдино можливе мистецтво героїчної країни, що здолала нацизм. Ці художники приносять зі собою енергію й радісне відчуття молодості — як на славнозвісному полотні «Хліб» (1949) провідної художниці радянської України Тетяни Яблонської, за яке її, до речі, теж відзначили Сталінською премією. На відміну від іще одного хіта цього пе-

¹³³ Ідеться про представників «Нової хвилі» — Арсена Савадова і Георгія Сенченка, Василя Цаголова, Олега Голосія, Валерію Трубіну, Олександра Гнилицького та інших.



ТЕТЯНА ЯБЛОНСЬКА.
ХЛІБ. 1949. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 201 x 375 CM.
З КОЛЕКЦІЇ ДЕРЖАВНОЇ ТРЕТЬЯКОВСЬКОЇ
ГАЛЕРЕЇ, МОСКВА, РОСІЯ

ріоду — полотна «Господарі землі» Олександра Максименка (1951)¹³⁴, де бадьорий юнак-велосипедист, цілеспрямована молода селянка й дідусь випромінюють намір пліч-о-пліч відбудувати зруйновані війною колгоспи, робота Яблонської ближча до правди. На ній зображено групу жінок за роботою — задокументована ситуація, коли після війни в Україні майже не залишилося чоловіків. Із Яблонською в мистецтво радянської України приходить надія. Проте загальний рух соцреалізму до занепаду цим уже не спинити.

Відбудова країни після війни — головний нерв епохи. Наприкінці 1940-х у Києві починається реконструкція Хрещатика. Ансамбль головної вулиці столиці, зведений за проектом Олександра Власова, Анатолія Добровольського, Бориса Приймака та інших авторів, — яскравий приклад сталінської архітектури з її характерними декоративними «надмірностями». Помітний також традиційний український потяг до бароковості. Серце Києва будували як зменшену копію сталінської Москви з її «висотками»¹³⁵. Перед архітекторами стояло очевидне завдання — створити стилістичну єдність із центром Радянського Союзу, зберігши при цьому чільну роль Москви. Це сприйняття Києва як «недоМоскви» — прикметна риса й інших статусних об'єктів, зведених трохи згодом, — ВДНГ і київського метрополітену.

У другій половині 1950-х років остаточно формується нова стратегія радянського керівництва щодо української національної культури. Формально в українській мові, книгодрукування й освіти є своя квота, але поступово культура України зводиться до набору етнографічних штампів. «Українськість» у радянському культурному космосі — це територія шароварів, гопака й горілки із салом. Міська елітарна культура створюється й поширюється переважно російською мовою. У процесі конструювання національного стереотипу безцінним ґрунтом стає переосмислений в інтересах чинної влади культ Тараса Шевченка. Приклад неосязної радянської візуальної «шевченкіани» — картина «Т. Г. Шевченко на Чернечій горі» Карпа Трохименка (1954). Вражає й полотно «В. І. Ленін оглядає проект пам'ятника Т. Г. Шевченку в Москві» Валентина Задорожного (1958). Українська історична тематика і Переяславська рада, ювілей якої широко відзначали 1954 року, приваблюють і Михайла Дерегуса. Порівняно з картинами Хмелька з їхнім парадом перевдягнених у театральні строї натурників, у Дерегуса простежується більше романтизації української історії і, за влучним означенням Бориса Лобановського, «душевної схвильованості»¹³⁶.

Під кінець доби сталінізму в індустрію соцреалістичного пафосу й мегаломанії поступово проникають протилежні настрої. Їх дуже умовно можна

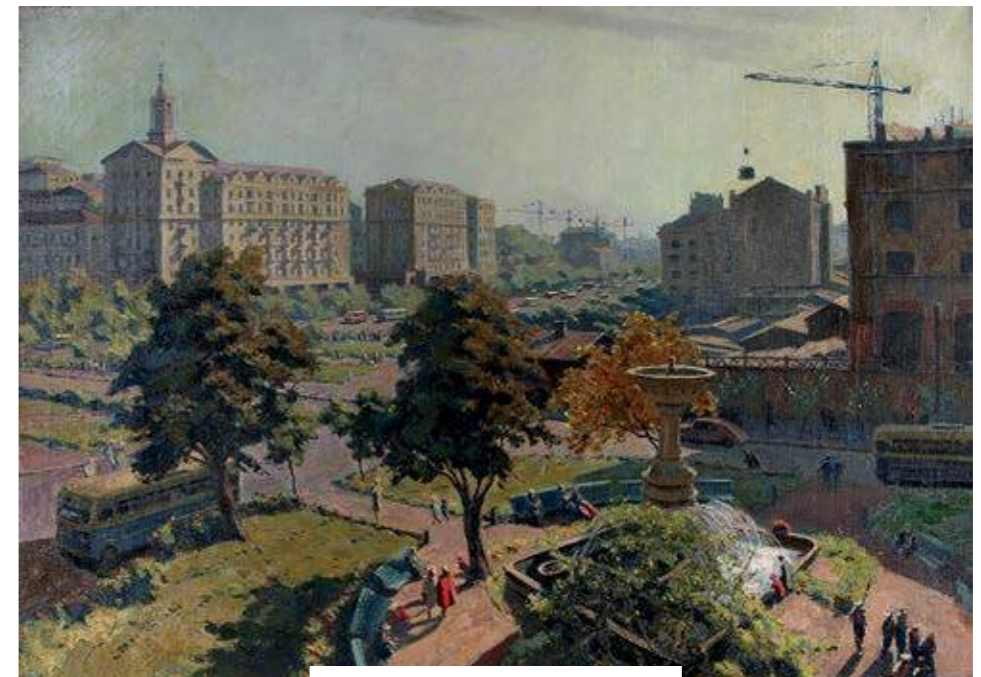
¹³⁴ Ця картина перегукується з відомим полотном «Ранок нашої батьківщини» Федора Шурпіна, де Сталіна зображено на тлі безкраїх полів.

¹³⁵ У центрі ансамблю, за задумом архітекторів, мала здійснитися «висотка», увінчана вежею зі шпилем, — готель «Москва» (нині «Україна»). Через «боротьбу з архітектурними надмірностями», що почалася після смерті Сталіна, проект урізали, зменшили кількість поверхів, а від вежі зі шпилем узагалі відмовилися.

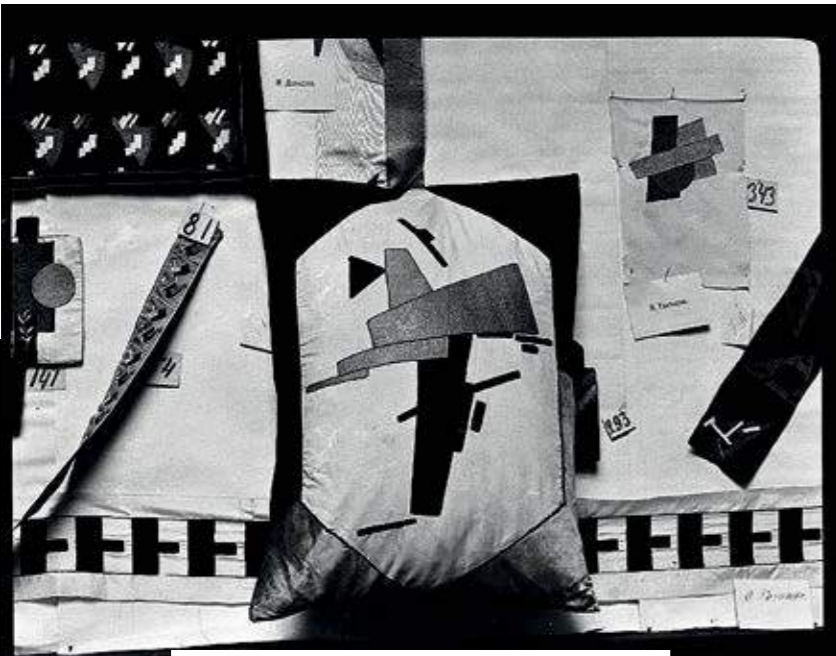
¹³⁶ Лобановський, Борис. Український живопис в лабетях перебудов: від джерел соцреалізму до 1980-х // Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. Історія, колекція, експеримент. — К.: LK Maker, 1998. — С. 56.



ЄВГЕН ВОЛОБУЄВ.
РАНОК. 1954. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 72 × 110 СМ.
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО
МУЗЕЮ УКРАЇНИ



ОЛЕКСАНДР ХВОСТЕНКО-ХВОСТОВ.
КИЇВ. ХРЕЩАТИК БУДУЄТЬСЯ.
1954. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 78 × 119,5 СМ.
З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ІСТОРІЇ КИЄВА



ФРАГМЕНТ ЕКСПОЗИЦІЇ
ДРУГОЇ ВИСТАВКИ «ВЕРБІВКИ», У ЦЕНТРІ — ПОДУШКА
З СУПРЕМАТИЧНИМ ОРНАМЕНТОМ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА.
1917. ФОТО: ОЛІВЕР СЕЙЛЕР. З КОЛЕКЦІЇ ШАРЛОТИ ДУГЛАС,
НЬЮ-ЙОРК



ГАННА СОБАЧКО-ШОСТАК.
ТАНОК КВІТІВ. 1912. З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ УКРАЇНСЬКОГО
НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

назвати «сталінським бідермаєром». Десятиліття поневірянь, післяреволюційний і повоєнний аскетизм, безумовний примат суспільного над особистим — усе це врешті-решт починає набридати. У суспільстві посилюється запит на приватне. Спробу створити персональний аполітичний маленький світ затишку й добробуту в радянській системі координат традиційно засуджують і узивають образливим з погляду передового комуніста означенням «міщанство». Слоники на трюмо, мереживні фіранки й лампи з абажуром — неприпустима дореволюційна розкіш. Після війни людям потрібно саме це — сентиментальний, принципово неграндіозний простір приватного життя, що не має соціально-критичного й ідеологічного підтексту.

Цю тенденцію особливо відчутно в прикладному мистецтві. Із 1950-х років наново розквітає порцеляна. Характерні зразки 1920–1930-х — це так звана «агітпорцеляна»: статуєтки, декоративні вази й посуд, прикрашені революційними зображеннями та гаслами. Їх виготовляли головню на експорт і для подарунків високопосадовцям. У 1950-х починається бум побутового фарфору. Центри виробництва в Україні — Баранівський, Городницький, Довбиський, Коростенський, Полонський і Київський експериментальні заводи. Мільйонними тиражами випускаються затишні камерні дрібнички — діти, які граються, милі звірятка, персонажі літературних творів і фольклору, бандуристи, вишивальниці, красиві вази й сервізи. Цей запит на приватність спостерігався ще з кінця 1930-х і сягнув апогею в 1960-х з початком масового будівництва індивідуального житла — «хрущовок», але тоді це вже збіглося в часі з кардинальною зміною естетики радянського дизайну. В образотворчому мистецтві на початку — в середині 1950-х популярні зворушливі сценки з пухкими немовлятами, безцільними прогулянками квітучими скверами, веселими новорічними святами. Твори, де вчувається ця атмосфера сталінської душевності, — «Весна» Тетяни Яблонської (1951) і почасті «Ранок» Євгена Волобуєва (1954).

НАРОДНА АЛЬТЕРНАТИВА

Монотонний пейзаж пафосного сталінського соцреалізму поживавлюється на маргінесах. Дивовижним острівцем художньої свободи стає так зване народне мистецтво — централізовано підтримувана й культивована творчість «вихідців із народу», які не здобули профільної художньої освіти. У системі координат радянської влади творчі досягнення сільських жителів мали не лише відбивати розмаїття культур усередині СРСР, а й правити за втілення сталінського гасла «жити стало краще, жити стало веселіше». Настільки веселіше, що вже навіть прості селяни мають досить вільного часу і беруться за пензлі. В Україні найяскравішими представницями «народного мистецтва» стали дві жінки — авторка метафізичних квіткових композицій



ВАСИЛЬ ДОВГОШИЯ.
ПІВЕНЬ. ПОЧ. 1920-Х. ПАПІР,
АКВАРЕЛЬ, ГУАШ.
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО
МУЗЕЮ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО
ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА



ВАСИЛЬ ДОВГОШИЯ, ЄВМЕН ПШЕЧЕНКО.
КІНЬ. 1925. (СПІВАВТ.). ПАПІР, АКВАРЕЛЬ, ГУАШ.
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ УКРАЇНСЬКОГО
НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА



ЄВМЕН ПШЕЧЕНКО.
«АКРОБАТ». 1927. ПАПІР, ГУАШ.
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО
МУЗЕЮ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО
ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА



МАРІЯ ПРИМАЧЕНКО.
ЗЕЛЕНИЙ СЛОН. 1936. ПАПІР, АКВАРЕЛЬ. 30 × 41 СМ. З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ
УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА. З ДОЗВОЛУ БЛАГОДІЙНОГО
ФОНДУ «ТВОРЧА СПАДЩИНА РОДИНИ МАРІЇ ПРИМАЧЕНКО»



МАРІЯ ПРИМАЧЕНКО.
ЧОРНИЙ ЗВІР. 1936. ПАПІР, АКВАРЕЛЬ. 30 × 41 СМ.
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ УКРАЇНСЬКОГО
НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА. З ДОЗВОЛУ
БЛАГОДІЙНОГО ФОНДУ «ТВОРЧА СПАДЩИНА
РОДИНИ МАРІЇ ПРИМАЧЕНКО»

Катерина Білокур та самобутня візіонерка Марія Примаченко. Біографії цих художниць, рідкісних жінок у відверто патріархальному світі радянської художньої еліти, — наочний приклад того, наскільки далекою була реальність від сталінського «жити стало веселіше».

Сталінський грандстиль — це мистецтво, створюване чоловіками про чоловіків. Жінки в ньому в кращому разі грають роль ефектної масовки. Народне мистецтво стає нішею, де рівне, а то й панівне право голосу здобувають жінки. Традиційно саме жінки займалися вишивкою, килимарством, декоративним розписом сільських хат-мазанок і печей — прадавнім українським ремеслом, що відчутно вплинуло на авангард¹³⁷ і станкове народне мистецтво радянського періоду. Із декоративного розпису хат у ХХ столітті розвивається славнозвісний петриківський розпис — багаті рослинні орнаменти, відомою авторкою яких за радянських часів була Тетяна Пата.

Розквіт у радянській Україні народного мистецтва — це не лише наслідок ідеологічних пріоритетів держави, а щонайперше спадок, який дістався радянському офіціозу від авангарду. Активні взаємодія і взаємовплив передових течій мистецтва з народною традицією почалися ще зі співпраці авангардистів з артілями сіл Скопці й Вербівка в першій половині 1910-х років. Ці артілі було зорганізовано для відродження традицій вишивки й килимарства. Тут працювали Олександра Екстер, Євгенія Прибильська, пізніше Казимир Малевич¹³⁸. Авангардисти створювали ескізи, що їх втілювали в життя народні майстрині. Супрематичні шарфи, подушки, килими, сумочки, виготовлені в українських сільських артілях, успішно продавалися в Полтаві, Києві, Москві й Берліні¹³⁹. У Скопцях під впливом Екстер і Прибильської сформувалася Ганна Собачко-Шостак — оригінальна художниця, майстриня декоративно-прикладного мистецтва. Вона поєднала у своїй творчості народні традиції й елементи авангардистської мови. Майстерні стануть своєрідною «кузнею кадрів» майбутніх зірок народного мистецтва радянського періоду. У Скопцях під керівництвом Євгенії Прибильської й за дієвої участі Олександри Екстер поряд з Ганною Собачко-Шостак формується ще одна майбутня знаменитість — Параска Власенко. У Вербівці разом із керівницею майстерні Наталією Давидовою, Олександрою Екстер і Казимиром Малевичем працює Євмен Пшеченко. Його роботи 1915 року експонували на підсумковій виставці вербівської артілі в московській галереї Лемерсьє поруч із творами Олександри Екстер, Казимира Малевича, Івана Пуні, Ніни Генке-Меллер і Євгенії Прибильської. В аналогічному контексті у Вербівці визріває ще один автор — Василь Довгошия, про якого збе-

¹³⁷ «Найближча аналогія до супрематизму — геометричні розписи подільських хат, писанки з їхніми астральними знаками, візерунки плахт — магічний код стихій (вогню, землі, води)», — пише Дмитро Горбачов («Він та я були українці». Малевич та Україна / Уклад. Дмитро Горбачов. — К.: СІМ студія, 2006).

¹³⁸ Див.: Філевська, Тетяна. Перша амазонка авангарду // онлайн-версія видання Український тиждень. — 2017. — № 3.

¹³⁹ Див.: Горбачов, Дмитро. «Гопашно-шароварна культура як джерело світового авангарду» // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. — 2006. — Вип. 3. — С. 43–51.

реглося мало інформації. У 1920-х роках критики пояснювали оригінальність його робіт знайомством із мистецтвом Японії, де художник нібито побував під час російсько-японської війни 1904–1905 років¹⁴⁰.

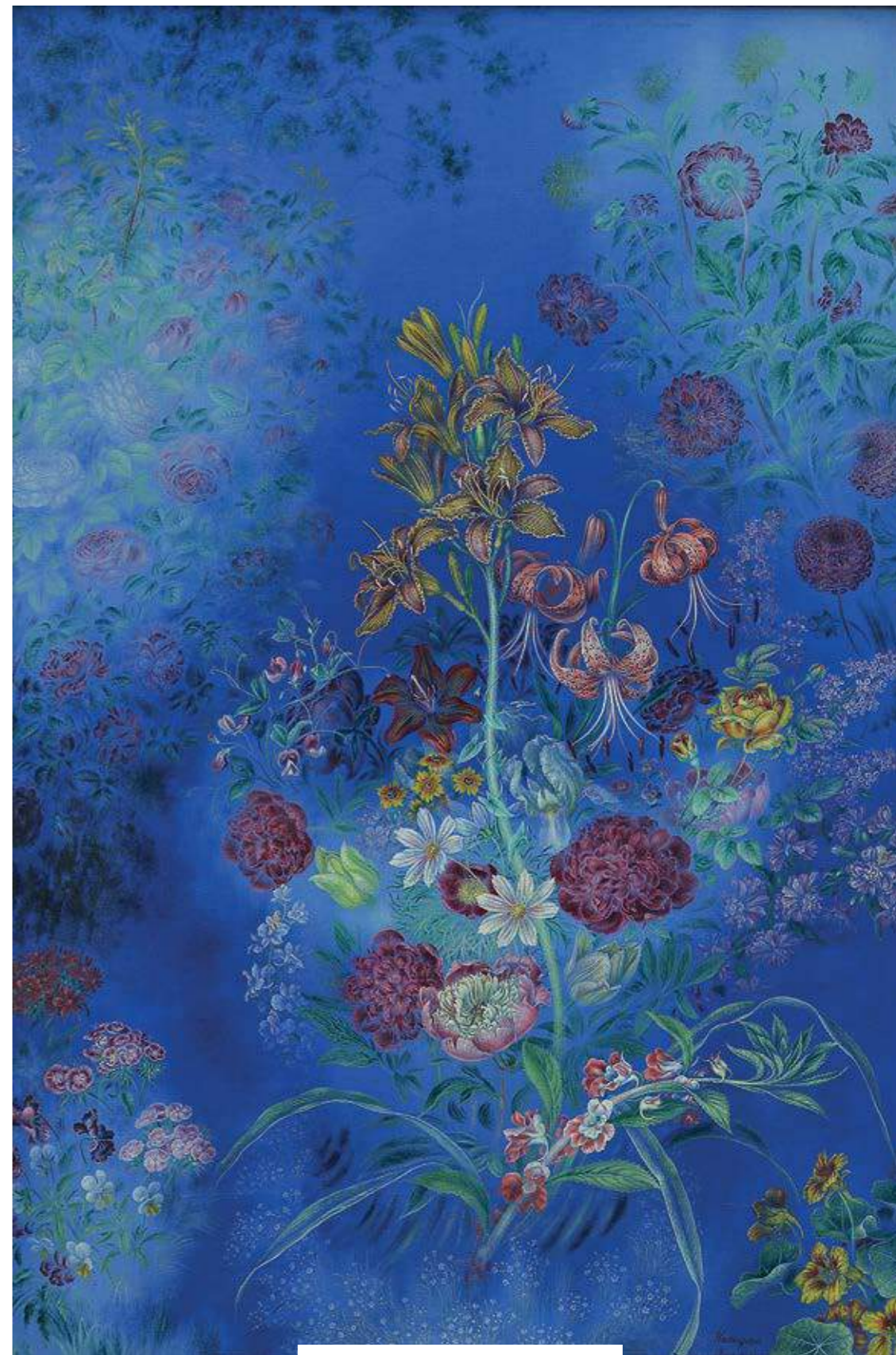
Гримуча суміш давньої традиції розпису сільських хат і досвіду створення супрематичних вишивок, архаїчний космізм, помножений на авангардистські впливи, дають життя одному з найцікавіших феноменів в історії українського модернізму — «народному сюрреалізму». Пік першої хвилі цього явища — 1920-ті роки. Зрозуміло, що формально про жоден сюрреалізм не йдеться. Діяльність художників цього плану — Євмена Пшеченка і Василя Довгошиї — відбувається під грифом «народного мистецтва». За цілісністю, свободою мислення і самобутністю образотворчого космосу ці художники дають фору більшості так званих професіоналів.

1935 року в розореній Голодомором Україні починають готувати Першу республіканську виставку народного мистецтва. У лютому 1936-го її експонували в Києві, у липні того року відкрили в Москві, а потім у Ленінграді. З метою створити роботи для виставки на території Києво-Печерської лаври організували Центральні експериментальні майстерні при Київському державному музеї українського мистецтва. Сюди з усієї України звозять талановитих народних майстрів. У колективній творчості вони розвивають свої навички і здобувають додаткові знання. До роботи залучено найкращих художників-професіоналів. Серед них модерніст і давній шанувальник народного мистецтва Василь Кричевський, театральний авангардист Анатоль Петрицький, потужний графік Василь Касіян. Композицію в майстернях викладає Ганна Собачко-Шоста¹⁴¹. Крім того, у майстерні потрапляють виходець із гончарської династії, скульптор Іван Гончар, учасниця вербівської авангардної артілі Параска Власенко та молода художниця, яка сприятиме другому народженню «народного сюрреалізму», майстриня розпису сільських хат, вишивки й виготовлення декоративних фігурок із хліба Марія Примаченко.

Широкий загаль знає Марію Примаченко як унікального самородка, художницю-самоуку, бабусю в хустці, яка писала шедеври у далекій сільській глушині. Почасти авторкою цих міфів була сама художниця, яка, повернувшись у рідне село, десятиліттями ретельно культивувала цей образ. За радянських часів проста народна хустка й показово сільський спосіб життя були хорошим захистом від багатьох ідеологічних негод. Проте Марія Примаченко і її унікальний космос з'являються не на порожньому місці. Вони виростають із потужної народно-авангардної школи, що їй ще на початку ХХ століття дали поштовх Євгенія Прибильська й Олександра Екстер. І звичайно, важко назвати самоукою людину, яка два роки пліч-о-пліч працювала з художниками рівня Кричевського й Петрицького, а потім співпрацювала з кіностудією в Києві. Кращі роботи Примаченко створено по свіжих

¹⁴⁰ Див.: Шестаков, Сергій. Взаємовплив професійного та народного мистецтва на прикладі творчості Ганни Собачко, Василя Довгошиї та Євмена Пшеченка // 100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва: Зб. наук. праць. — К., 2001. — С. 171–180.

¹⁴¹ Енциклопедія історії України: Україна — Українці. — Кн. 1 / НАН України. Інститут історії України. — К.: Наукова думка, 2018.



КАТЕРИНА БІЛОКУР.
КВІТИ НА БЛАКИТНОМУ ТЛІ. 1942–1943.
ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 107 × 71 СМ. З КОЛЕКЦІЇ
НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА



КАТЕРИНА БІЛОКУР.
ПОЛЬОВІ КВІТИ. 1941. ПОЛОТНО, ОЛІЯ.
107,5 x 74 CM. З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ
УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

слідях спілкування з видатними модерністами й народними митцями. Повернувшись перед війною в рідне село, художниця до кінця життя працювала в упізнаваному стилі і створила цілий світ, що вплинув не лише на українське образотворче мистецтво, а й на дизайн, моду та масову культуру.

Найгеніальніші альбоми, населені фантастичними, цілком у дусі сюрреалізму, персонажами, Марія Примаченко створила у 1936–1937 роках і майже одразу отримала за них всілякі офіційні бонуси. Якщо згадати атмосферу кривавого 1937-го, коли відбувалася розправа над бойчукістами, що дозволили собі інтерпретувати народне мистецтво, то парадоксальний збір програми чи, навпаки, програмна двозначність радянської художньої системи особливо вочевиднюється. Затишна аполітична ніша декоративно-прикладного мистецтва, завдяки якій свого часу вижило й здобуло розголос мистецтво таких авторок як Марія Примаченко, водночас маргіналізувала його статус, надовго закріпивши за ним ярлик «наїву».

Катерина Білокур працювала в тяжкі сталінські роки і примудрилася зберегти майже повну автономію від ідеології. Вона ніколи не ходила до школи і ніде не вчилася малювати. Художнього ремесла, як і письма з читанням, вчилася сама. Білокур — приклад ставлення до дівчинки в небагатій селянській родині початку ХХ століття: займатися її освітою, а тим паче підтримувати її в прагненні стати професійною мисткинею, тут ніхто не збирався. Її крик «хочу бути художником!» — не пустопорожня поза, а життєва позиція людини, яка пожертвувала особистим щастям, щоби мати можливість займатися живописом. Катерині Білокур пощастило вивчитися, ба більше, уже до кінця 1930-х вона привернула увагу мистецтвознавців. У 1941 році відбулася її перша виставка в Полтаві. Під час війни більшість ранніх робіт Білокур було втрачено, новий етап її творчості пов'язано з повоєнною добою.

Роботи Катерини Білокур — це самобутній квітковий усесвіт. Художниця не пішла шляхом звичної народної декоративності і вважала за краще наполегливо працювати в дусі старих голландських майстрів. Екзистенційна напруга цих великих барвистих полотен створюється коштом пауз. Поміж радісних квіткових композицій зяють космічна порожнеча й пільма. Ці квіти з'являються ніби нізвідки, із глибин світобудови їх приводить трепетний і сповнений бажання народжувати образи погляд художниці. Описуючи теорію ритму Олександра Богомазова, Дмитро Горбачов помітив його зв'язок із традицією народного орнаменту, де пластичне напруження чергується з інтервалами — зонами спокою. «Інтервал, велика пауза — то київська і ширше українська художня особливість, ознака степової ментальності. "Степ — це те, чого немає"», — жартував Майк Йогансен¹⁴². Саме «те, чого немає», вселенський степ — головна дійова особа на картинах Білокур.

Катерина Білокур стала культовою постаттю ще за життя, але померла в злиднях. На відміну від обмилуваних владою ситих майстрів сталінського соцреалізму, народні художниці й художники отримували переважно почесні грамоти.

¹⁴² Горбачов, Дмитро. Гопашно-шароварна культура як джерело світового авангарду. — К.: Смолоскип, 2008. — С. 21.

РОЗДІЛ 4.

МУЛЬТИКУЛЬТУРНА МОЗАЇКА. ЗАХІДНА УКРАЇНА ДО ТА ПІСЛЯ ВХОДЖЕННЯ ДО СКЛАДУ СРСР

ЗАКАРПАТСЬКА ШКОЛА ЖИВОПИСУ

Показовий факт: коли після смерті Сталіна клімат у країні змінився і запахло «відлигою», Тетяна Яблонська почала дрейфувати в напрямку м'якого модернізму після того, як відвідала виставку закарпатських художників¹⁴³. Ситуація на заході кардинально відрізнялася від центру і сходу країни.

Після розпаду Австро-Угорської імперії історія цього регіону складалася по-різному. Територія теперішніх Львівської, Тернопільської, Івано-Франківської, Волинської та Рівненської областей до 1939 року була частиною Польщі. Чернівці офіційно ввійшли до складу СРСР 1940 року, але фактично до кінця війни залишалися під владою Румунії. Закарпаття стало частиною Радян-

¹⁴³ «А тут почалася “відлига”. Розвінчали культ особи. Розпочалося пожвавлення в мистецтві. Відчула і я безвихідь у своїх картинках “на дитячу тематику”. Відчула і я потребу в активній творчості. Допомогло Закарпаття, його надзвичайна цікава школа живопису. Як свіжо сприймалися у нас роботи Ерделі, Коцки, Манайла, Шолтеса, Глюка, Бокшая! Який живий струмінь улили вони в наше мистецтво! Як активно почали виступати на наших виставках! Та незабаром і по їхніх головах пройшовся кийок ждановських постанов. Але зараз не про це. На мене дуже вплинуло їхнє мистецтво, особливо коли я ясно відчула необхідність вибиратися з безвиході. Виставка Манайла в Києві та її гучний успіх глибоко-глибоко запав у душу. А я що роблю? Яюсь ми з Арменом, Вадимом Одайником і його дружиною вирушили на машині Вадима в Закарпаття, писати. Зупинилися в селі Апша Солотвинського району. Прикордонна зона. Румунські села. Надзвичайна архітектура, барвисті народні костюми. Усе надзвичайно виразне. Працювали багато, дуже активно. Тієї весни й розпочався в мене новий творчий підйом» (Яблонська, Тетяна. Про себе // Дзеркало тижня. — 2005. — 24 липня).

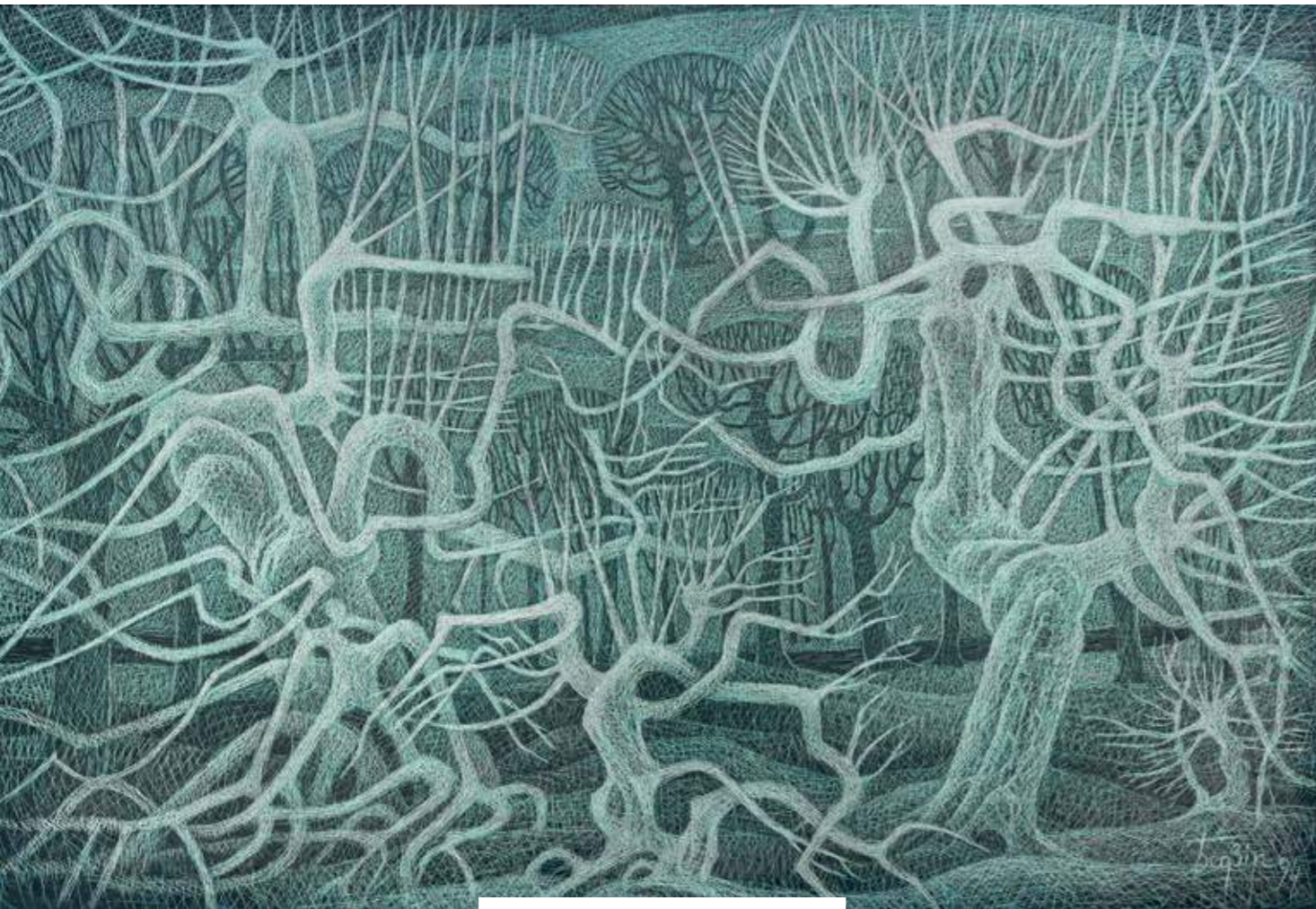
ського Союзу лише в жовтні 1944-го. Після Першої світової і до початку Другої світової війни регіон перебував у юрисдикції Чехословаччини, а під час війни його було анексовано королівством Угорщина. Ці області було приєднано до радянської України в останню чергу, вони не зазнали жакливих репресій кінця 1930-х. Тут залишалися живими модерністські традиції і пам'ять про «інше» мистецтво.

Західна Україна — дивовижний мікс культур, мов і народностей. Мистецтво регіону, що сформувалося у своєрідних історичних умовах, — це ціла поліфонія традицій, яка десятиліттями правила за джерело натхнення і приклад відносної художньої свободи для решти України.

Коли в радянській владі дійшли руки до Закарпаття, вона застала там сильну самобутню школу живопису. Яскравий колорит, помітний вплив модернізму, особливо сезаннізму, пленерність, гірський пейзаж Карпат як улюблена тема — закарпатські художники в радянському мистецтві тих років здавалися якимись інопланетянами. Ровесники й земляки, випускники Будапештської академії мистецтв Йосип Бокшай і Адальберт Ерделі ще 1927 року заснували в Ужгороді публічну школу малювання. І викладачі школи, і студенти працювали в руслі прогресивних європейських тенденцій. Серед інших знакових закарпатських художників — учень Бокшая й Ерделі Золтан Шолтес, випускник пражської художньо-промислової школи Федір Манайло. Художники цього регіону часом поєднували живопис з абсолютно несподіваними заняттями. Скажімо, талановитий студент Бокшая й Ерделі, випускник Угорської Академії в Римі Андрій Коцка в 1945–1946 роках був начальником ужгородської міської народної міліції, а до того простим учителем у глухому карпатському селі.

Радянський Ужгород залишається важливим центром мистецького життя, зокрема неофіційного. Один із обдарованих учнів Бокшая й Ерделі — ужгородець Ференц Семан. Нонконформіст і близький друг кінорежисера Сергія Параджанова, він іще в 1960-х почав експериментувати з абстракцією. Радянський офіціоз Семана недолюблював — перша персональна виставка художника відбулася лише 1990 року.

Яскравий представник мистецтва Закарпатської України другої половини ХХ століття — Павло Бедзір. Художник багато працював у тандемі з дружиною Єлизаветою Кремницькою. Син священника і великий шанувальник східної філософії, він теж зазнав чимало утисків. У 1960-х Бедзіру разом із Семаном усе ж таки вдалося отримати невелике держзамовлення: вони розробляли дизайн автобусних зупинок. У ті роки Павло Бедзір виробив упізнаваний авторський стиль, основна риса якого — потяг до абстрагування форм й активне використання рослинних мотивів. Дерева на картинах і графічних аркушах Бедзіра сплітаються корінням і кронами. Здається, вони натякають радянській людині, що за її хисткою картиною реальності стоять зовсім інші виміри. Макабрична органіка Бедзіра несе в собі енергетику дрімучого гірського лісу й давньої карпатської традиції мольфарства — місцевого інваріанта шаманізму. Це позбавлений вульгарного етнографізму всесвіт локальних традицій, що сягають корінням вічності й не підкорюються ані владі, що минає, ані наносним ідеологіям.



ПАВЛО БЕДЗІР.
ІЗ СЕРІЇ «З ЖИТТЯ ДЕРЕВ». 1994.
ОРГАЛІТ, ГРАТТАЖ. 100 x 150 CM.
З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ХХ-ХХІ,
КИЇВ, УКРАЇНА



АНДРІЙ КОЦКА.
ДЕЛЬФІНІУМИ. 1971. ПОЛОТНО, ОЛІЯ.
116 x 130 CM. З КОЛЕКЦІЇ ЗАКАРПАТСЬКОГО
ОБЛАСНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ
ІМ. ЙОСИПА БОКШАЯ



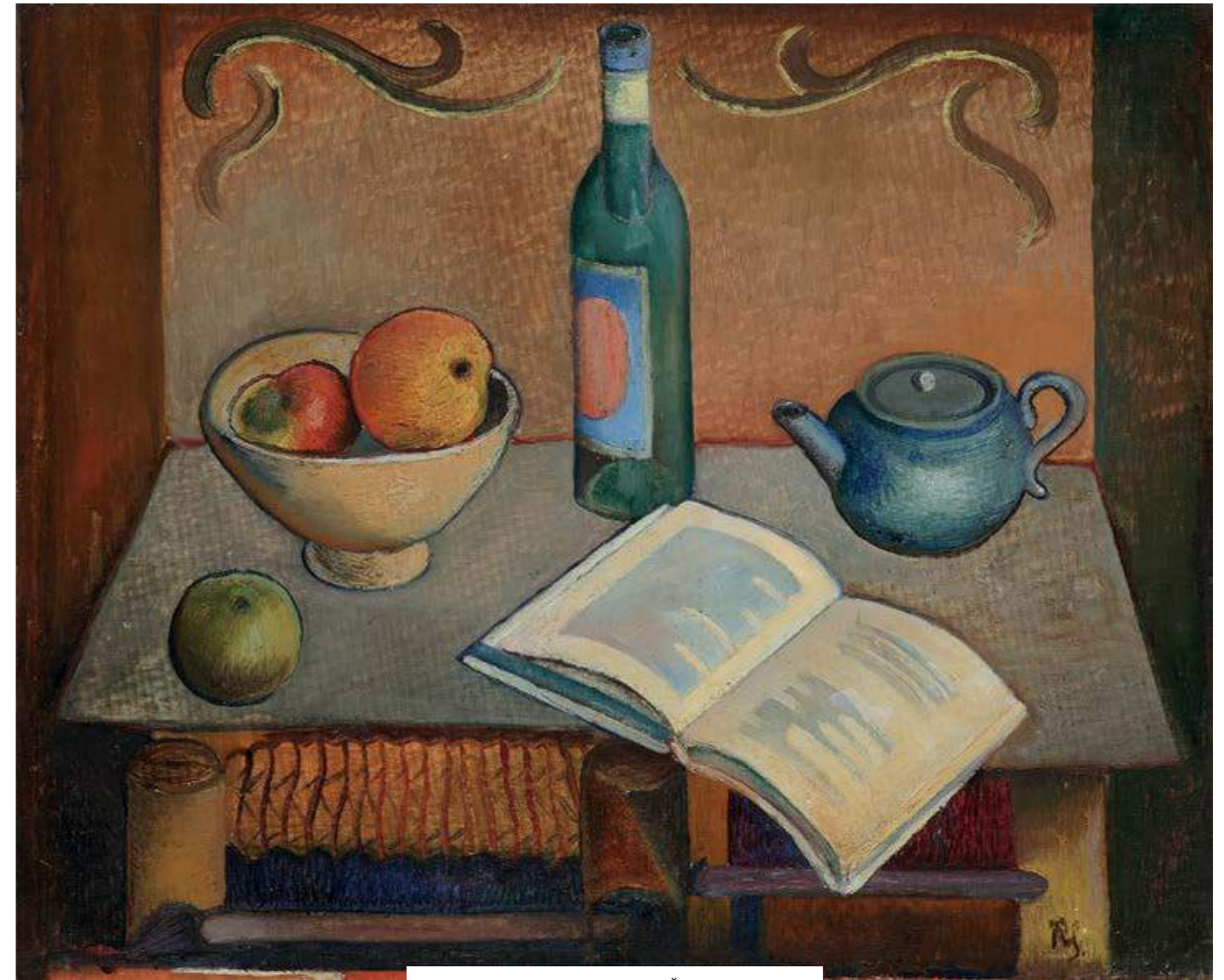
АДАЛЬБЕРТ ЕРДЕЛІ.
НАТЮРМОРТ З ЧЕРВОНОЮ ЧАШКОЮ
І ДЗВІНОЧКАМИ. 1946. ПОЛОТНО, ОЛІЯ.
69 x 82 CM. З КОЛЕКЦІЇ ЗАКАРПАТСЬКОГО
ОБЛАСНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ
ІМ. ЙОСИПА БОКШАЯ

КУЛЬТУРНІ ГЕРОЇ НА МАРГІНЕСАХ ІМПЕРІЙ, ЕПОХ І ЖАНРІВ

Невеличке чарівне буковинське містечко Черновіц (Чернівці) історично було частиною Австро-Угорської імперії. Тут розмовляли німецькою, їдишем, українською, румунською, польською, російською. Сучасний поет Ігор Померанцев якось назвав Чернівці «маленьким акустичним дивом»¹⁴⁴. Це справді було перехрестя культур і доль. Історично серед населення, як і в багатьох регіонах України, був великий відсоток євреїв. Після Другої світової значна частина місцевого єврейського населення, з тих, кому пощастило вижити під час Голокосту, виїхала до Румунії, а звідти до Палестини. Наступна потужна хвиля еміграції трапилася після розпаду СРСР.

Сьогодні про місто, мультикультурність якого давно канула в Лету, але яке між двома великими війнами ХХ століття дало життя цілій плеяді найяскравіших німецькомовних поетів єврейського походження, в Україні згадують дедалі частіше. Тут народився і до 1945 року жив один із найкращих поетів ХХ століття Пауль Целан. Саме в Чернівцях, переживши Голокост, він написав свою знамениту «Фугу смерті». Ця візіонерська поезія настільки авангардна за формою, що, здається, стирає межі між видами мистецтва. Із Чернівцями пов'язано долю ще однієї німецькомовної авторки — Рози Ауслендер. Їй теж пощастило пережити масове знищення євреїв, на відміну від 18-річної «чернівецької Анни Франк» — талановитої поетки і троюрідної сестри Целана Зельми Меєрбаум-Айзінгер. У своїх мемуарах Роза Ауслендер згадувала Чернівці як місто мрійників і адептів, населене шопенгаверіанцями й ніцшеанцями, марксистами і фрейдистами. «Чому я пишу? — запитувала себе поетка на схилі віку. — Мабуть, тому що прийшла на світ у Чернівцях. Тому що світ прийшов до мене з Чернівців». Тут існувала своя, хоч і не надто потужна, художня традиція: у Чернівцях працював талановитий графік Леон Копельман та помітний діяч Культур-Ліги Артур Кольник.

Найяскравішим явищем у мистецькому житті міста вже наприкінці ХХ століття став Броніслав Тутельман або, як його частіше називають, Бума. З кінця 1970-х він був активним учасником московської і київської неофіційної сцени, дружив і виставлявся з Іллею Кабаковим та іншими художниками цього кола. На відміну від колег, які легко розпрощалися з провінційною батьківщиною, Бума — справжній *genius loci*. Хай там скільки разів і куди він виїздив — у Нью-Йорк, Київ, Москву чи Тель-Авів, митець завжди повертався назад. Ранній Тутельман — живописець концептуального спрямування. У своїх картинах він розповідає про життя людей і знаків. Ці знаки завжди з'являються в просторі міста. Місто на картинах Тутельмана зображено як щось таємниче й піднесене, тут кожна знайома річ — ліхтар, ринва, електричний дріт — набирає нового сенсу — поєдну-



РОМАН СЕЛЬСКИЙ.
НАТЮРМОРТ ІЗ КНИЖКОЮ. 1926. ПОЛОТНО, ОЛІЯ.
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ
ІМ. А. ШЕПТИЦЬКОГО

¹⁴⁴ Померанцев, Игорь. Черновцы как маленькое акустическое чудо // svoboda.org/a/2148073.html



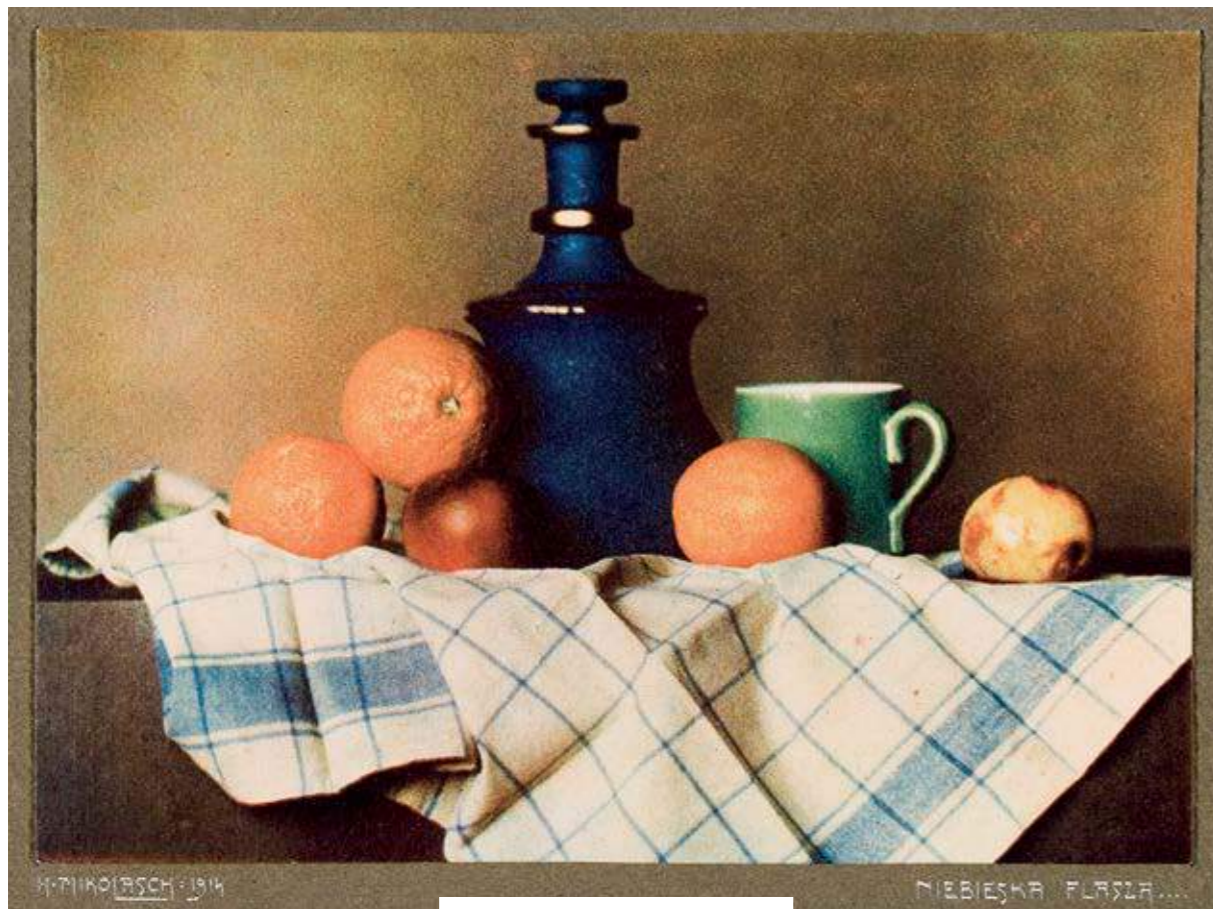
Вид из водосточной
трубы 22.9.82.

В водосточной трубе
22.9.82.
Т. 89.

БРОНИСЛАВ ТУТЕЛЬМАН.
ПЕЙЗАЖ З ЧОТИРЬОХ КАРТИН. 1989.
ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 520 x 130 CM



БРУНО ШУЛЬЦ.
РЕВОЛЮЦІЯ У МІСТІ, ІЗ СЕРІЇ "КНИГА
ІДОЛОПОКЛОНСТВА". 1920-1921.
КЛІШЕ-ВЕРР. 174 x 22.7 CM.
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО
МУЗЕЮ У КРАКОВІ, ПОЛЬЩА



ХЕНРИК МИКОЛЯШ.
СИНЯ ФЛЯЖКА. 1914. ФОТОДРУК
В ТЕХНІЦІ ТРИРІВНЕВОЇ «ГУМИ».
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ
У ВРОЦЛАВІ, ПОЛЬЩА

вати небо й землю¹⁴⁵. Чернівці були й залишаються стрижнем творчості художника. І живопис 1980-х, і фотографія, якою художник захопився в останні десятиліття, — це майже весь час розмова про домівку — про земні Чернівці або ж про якесь метафоричне, абстрактне Місто. Після розпаду СРСР Тутельману було нелегко. Обірвавши зв'язки з московською сценою, він так і не став своїм у Києві. Залишився сам-один у Чернівцях, ніби «забутий космонавт». Сьогодні він уже не лише художник, а й культурний герой цілої доби, неповторний чарівний персонаж, нероздільно пов'язаний з образом міста, що полонило його назавжди.

Родом із Чернівців й три фотографи з московської «Групи чотирьох»: В'ячеслав Тарновецький, Сергій Лопатюк і Борис Савельєв. Група сформувалася і працювала в Москві, крім чернівчан, до неї належав російський фотограф Олександр Слюсарев. Уже у 2010-х роках найяскравіший митець цього кола Борис Савельєв став проводити левову частку часу в Чернівцях¹⁴⁶. Сьогодні він міжнародно відомий фотограф, його роботи зберігаються в колекціях Музею сучасного мистецтва в Сан-Франциско, Третьяковської галереї та в інших іменитих зібраннях. Ще наприкінці 1980-х книга про фотопроекти Савельєва вийшла у видавництві «Thames and Hudson»¹⁴⁷. Чи не найголовніший мотив у його доробку — місто й людина, абсурд, випадкова поетика й ненавмисна метафізика індивідуального буття в мегаполісі.

Якщо говорити про геніїв місця ХХ століття, не можна оминати увагою Бруно Шульца. Письменник-модерніст, художник і графік, за спадок якого змагаються одразу кілька країн, народився 1892 року в полонізованій єврейській родині в провінційному галицькому містечку Дрогобич у нинішній Львівській області. Тут він провів усе життя, рідко кудись виїжджаючи. Дрогобич для Шульца був центром світу й місцем дії усіх його літературних творів, написаних польською. У юності Бруно Шульц здобув фрагментарну художню освіту в Львові й Відні, а з 1924 року працював учителем малювання і праці у звичайній Дрогобицькій гімназії. У 1920-му році, користуючись рідкісною і складною технікою кліше-вер, Шульц створив свою славнозвісну графічну серію «Книга ідолопоклонства»¹⁴⁸. Основний мотив робіт, як і переважної частини вцілілого образотворчого спадку Шульца, — схилення маленьких слабких чоловіків перед пихатими ставними красунями. Майже в кожному аркуші серії серед субмісивних персонажів присутній сам автор. Характерний декадентський еротизм графіки Шульца споріднює її з творчістю ще одного знаменитого автора, який народився в Галичині, — Леопольда фон Захер-Мазоха.

¹⁴⁵ Див.: *Ложкіна, Аліса*. Броніслав Тутельман. Метафізика Чернівців // Броніслав Тутельман: Каталог. — Чернівці, 2007.

¹⁴⁶ Див.: *Сандуляк, Аліна*. Борис Савельєв: «В повседневности я ищу уникальные вещи — свет, состояние, ситуации» // Art Ukraine. — 2017. — 11 июля

¹⁴⁷ Secret City, Photographs from the USSR, Boris Savelev. London: Thames & Hudson, 1988

¹⁴⁸ Див.: *Глинский, Миколай*. Бруно Шульц: бессмертный художник // culture.pl — 2018. — 20 февраля.



ДАНИЛО ФІГОЛЬ.
ВІДВІДИНИ СОНЦЯ. 1933.
(СВІТЛО Й ТІНЬ. — 1933. — Ч. 7/8)



ДАНИЛО ФІГОЛЬ.
ВІДВІДИНИ ТІНЕЙ. 1937.
(СВІТЛО Й ТІНЬ. — 1937. — Ч. 2)



ВІТОЛЬД РОМЕР.
З СЕРІЇ «СТАРТ». ФОТО. 1939.
З КОЛЕКЦІЇ РОДИНИ РОМЕРІВ

Коли 1939-го в Дрогобич заходить Червона армія, Бруно Шульц пише портрети Сталіна й інших радянських вождів, а також величезну соцреалістичну картину «Звільнення народу Західної України». За використання у творі жовтого і блакитного — кольорів прапора Української Народної Республіки — художника заарештували й допитували за абсурдним звинуваченням в українському буржуазному націоналізмі. У 1941-му році в Дрогобич прийшли німці, Шульц знову мусив обслуговувати номенклатуру. За жакливою іронією долі 19 листопада 1942 року, в день, на який було заплановано його втечу з гетто, в Дрогобичі почався єврейський погром. Видатний художник і літератор загинув від кулі п'яного гестапівця за кілька хвилин ходи від місця, де народився.

ЗАБУТІ ІМЕНА МІЖВОЄННОГО ЛЬВОВА

Безумовно, головним культурним центром регіону з найсильнішою художньою сценою був Львів — галицьке місто з давньою і непростою історією, де змішалися українські, польські і єврейські традиції. На початку ХХ століття в австро-угорському місті, природно, відчувається вплив віденської сецесії. Поступово сюди починають проникати інші напрями актуального європейського мистецтва — кубізм, експресіонізм, футуризм. Уже 1913 року в Художньо-промисловому музеї проходить виставка художників кола берлінської галереї «Der Sturm»: львів'яни знайомляться з роботами таких авторів як Василь Кандинський, Олексій Явленський, Оскар Кокошка. Публіка не одразу сприймає нові течії, але про них з'являється низка публікацій у місцевих газетах. Після Першої світової цей процес істотно прискорюється. Багато авангардних художніх виставок ініціює Товариство друзів мистецтва. У 1918-му під його егідою у Львові проходила виставка польських експресіоністів, що справила відчутний вплив на місцеве художнє життя. У 1920, 1921, 1922 роках новітнє польське мистецтво повертається до Львова вже під назвою формізму. До лав новаторського руху поступово вливаються і львівські художники. Багато з них їздять учитися і переймати досвід за кордон. У 1924–1929 роках велика група львів'ян перебирається до Парижа. Частина з них (зокрема, майбутня зірка львівського модернізму Маргіт Райх) стає студентами Academie Moderne Фернана Леже. У Парижі в цей період навчається і чоловік Маргіт Райх, чільний представник львівської арт-сцени середини ХХ століття Роман Сельський. У Львові працюють класики українського модернізму Іван Труш та Олекса Новаківський. Після провалу української революції сюди перебралися Петро Холодний і колишній кверофутурист Павло Ковжун. Як уже зазначалося, величезну роль у підтримці української художньої традиції Львова відіграє митрополит Андрій Шептицький.



МАРЕК ВОЛОДАРСЬКИЙ
(ХЕНРИК СТРЕНГ).
ЧАРІВНИК БІЛЯ ЗЕЛЕНОЇ СКЕЛІ.
1930. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 60 x 81 CM.
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО
МУЗЕЮ У ВАРШАВІ, ПОЛЬЩА



КАРЛ ЗВІРИНСЬКИЙ.
ВЕРТИКАЛЬ — 2. 1957. ДЕРЕВО,
ФАНЕРА, ТЕМПЕРА. 67 × 86,5 СМ. З КОЛЕКЦІЇ
НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО
МУЗЕЮ УКРАЇНИ

Мультикультурний художній процес міжвоєнного Львова — досі маловивчена тема. За радянських часів вона була майже табуованою: історію було переписано з огляду на ідеологічне завдання — показати входження Західної України до складу СРСР як органічний, історично зумовлений процес. Офіціоз насаджував уявлення про реалістичну традицію як головне і єдине мистецтво міжвоєнного Львова, а багатонаціональні течії авангардних спрямувань замовчувалися. Відтак більшість феноменів, що не вписувалися в потрібну модель з етнічних або ідеологічних причин, з історії викреслювалися¹⁴⁹.

У 1930-х у Львові діють одразу два знакових художніх об'єднання — Асоціація незалежних українських митців (АНУМ) і «Artes». АНУМ (1931–1939) організовує і персональні, і групові виставки. На них львів'яни експонують свої роботи поруч із галицькими митцями, які живуть у Парижі, та з представниками світового мистецтва першої величини, як-от Пабло Пікассо, Амедео Модільяні, Джіно Северіні, Марк Шагал. Об'єднання «Artes» за роки свого існування (1929–1935) провело 13 виставок у різних містах. Члени групи активно експериментували у фотографії й кіно, стали засновниками львівського кіноклубу «Авангард». Серед учасників об'єднання — Маргіт Райх, Роман Сельський, Генрик Стренг та багато інших. Маргіт і Роман Сельські — одні з небагатьох діячів культури, які, переживши Другу світову, залишилися у Львові. Їхній домашній салон став важливим центром інтелектуального життя міста. Там у неформальній обстановці уламки традиції міжвоєнного модернізму передавалися вже геть іншому, радянському Львову.

У 1933 році на постановку своєї п'єси «Заручники» у Великому міському театрі Львова приїжджає Філіппо Томазо Марінетті. На той час він уже не радикальний бунтар 1910-х, а бонвіван і улюбленець Муссоліні. Його приїзд до Львова вітають праві функціонери й критикують ліві активісти.

Окрема сторінка історії — львівська школа фотографії цього періоду. Ще в 1910-х у Львові живе й працює фотограф-ентузіаст, голова Львівського фотографічного товариства, критик і культуртрегер Генрик Міколяш. Його світлини публікують у Відні, Кракові і Львові, він експериментує з модними на той час жанрами на межі фотографії й графіки, стає піонером кольорової фотографії в Західній Україні. Одна з найвідоміших робіт Міколяша — «Синя фляжка». Ця кольорова фотографія, створена 1914 року в техніці тривірневої «гуми», перегукується зі славнозвісними натюрмортами Сезанна. Пікторіалізм став важливим етапом на шляху становлення фотографії як самостійного виду мистецтва, а експерименти в цьому напрямі Генрика Міколяша відіграли важливу роль в історії львівської фотографії. Від 1921-го Міколяш керує кафедрою фотографії Львівської політехніки. Заснований ним у цьому виші Інститут фотографії стає важливим центром експериментів. Звідси, зокрема, вийшли такі класики львівської фотографії як Яніна Мержецька і Юзеф Світковський. Ще один видатний керівник відділення фотографії —

¹⁴⁹ Після розпаду СРСР академічні дослідження історії мистецтва перебували в кризі, й історія міжвоєнного Львова знову опинилася в тіні. Сьогодні історія «іншого» Львова повертається в загальноукраїнський контекст, зокрема завдяки зусиллям львівського художника й куратора Андрія Боярова. Див.: *Bojarov, Andrij. МАЯКИ and МАЯКИ*. Modernist Art in the Interwar Lviv. Chronological Outline // Lviv: City, Architecture, Modernism / Ed. by Bohdan Cherkes and Andrzej Szczerski. — P. 327–349. 2017*

фотограф, піонер модного в цей період напряму аерофотографії Вітольд Ромер. Після втечі зі Львова 1941 року Ромер працював на королівську авіацію Великобританії і винайшов новаторський спосіб нічної аерофотозйомки.

У 1930–1939 роках у Львові активно діяло Українське фотографічне товариство. Спільнота фотоаматорів пропагувала мистецтво й техніку фотографії серед україномовного населення Західної України. У 1930–1934 роках члени УФОТО провели п'ять щорічних «Виставок української фотографіки». У 1935-му відбулася виставка «Наша батьківщина у фотографіях», на якій експонувалося понад 450 знімків 67 фотографів у трьох категоріях: художня краєзнавча фотографія, документальна фотографія і фотографії початківців. Шоста й сьома щорічні виставки УФОТО (1937, 1938) називалися «Виставка української художньої фотографії». Запланована на 1939 рік восьма виставка не відбулася через початок Другої світової війни. Серед найбільш активних діячів Товариства були Данило Фіголь, Юліан Дорош, Ярослав Савка і Степан Щурат. Останній у 1933–1939 роках видавав перший у Західній Україні спеціалізований журнал про фотографію «Світло й тінь».

Здавалося, фотографією у міжвоєнному Львові масово захоплюються всі. Видатний польський філософ, учень Гуссерля Роман Інґарден ціле десятиліття — із 1931-го до 1941 року — викладав у Львівському університеті. Як фотограф-аматор він створив низку робіт, що їх сучасна дослідниця, директорка краківського музею сучасного мистецтва МОСАК Анна Марія Потоцька називає феноменологією у фотографії¹⁵⁰.

Найважливіший напрям експериментів львівських фотографів цього періоду, як і їхніх авангардних сучасників в інших країнах, — монтаж і колажі. Цей прийом застосовує Марґіт Райх та інші члени «Artes». Монтаж, але цього разу літературні, — частина творчого спадку ще однієї представниці львівського авангарду — арт-критикині, поетеси, подруги Бруно Шульца Дебори Фогель¹⁵¹, яка так і не стала його нареченою. Саме в листуванні з нею народилися «Цинамонові крамниці» — перший літературний шедевр Шульца. Фогель захоплювалася конструктивізмом та іншими напрямками новітнього мистецтва, писала про живопис польською і на їдиші. Вона трагічно загинула разом з усією родиною під час Голокосту¹⁵². Тіло Дебори Фогель упізнав художник з «Artes», ілюстратор збірки її есеїв Генрик Стренґ. Сам він, дивом утікши з концтабору, два роки переховувався, змінив ім'я на Марек Володарський і лише так зміг урятуватися.

Прихід радянської влади, Друга світова, Голокост повністю перекроїли культурну мапу Львова. Хтось загинув, багато хто виїхав. Так чи так, а традиція не урвалася. Якщо, не знаючи передісторію авангардних течій у Львові, поглянути на роботи 1950-х років Карла Звіринського, учня Романа Сельського, то важко повірити, що ці речі створено в ту саму добу в тій самій країні, що й незліченні зразки «високого» соцреалізму цієї доби. Нефігуративні асамбляжі, використання грубих матеріалів — шнура, дерева, жерсті, картону, послідовні експерименти з абстракцією... Глибоко віруючий християнин, який здобув початкову освіту в монастирі, Звіринський потрапив у неоднозначну ситуацію. Він, як і багато художників цього покоління в інших куточках України, жив радше паралельно із системою, а не у відкритому антагонізмі з нею. Звіринський викладав у Львівському інституті декоративно-прикладного мистецтва, але ще важливішою для його учнів стала домашня «духовна академія» художника. Історія Звіринського добре ілюструє становище цілої низки західноукраїнських художників у рамках радянської художньої системи. Визнання і державних премій вони не здобували, але й особливого переслідування не зазнавали. Так у Львові поступово формувалася самотутня художня ситуація, де навіть на рівні офіційного й декоративно-прикладного мистецтва набагато відчутнішим був вплив традицій європейського модернізму.

¹⁵⁰ «Фотографуючи, він зіштовхнув теорію з реалізацією. Вписав свої знімки в контекст філософії, схилившись до конфронтаційної інтерпретації. Аналіз фотоспадку Інґардена має контекстний характер. Оцінка способу залежить від відносин між естетичністю представленого й естетичною теорією, яка за ним стоїть. У цій грі між образом і думкою образ має вигляд неприпустимо простий, навіть трохи наївний у цьому своєму “відкритому визнанні в усьому”. [...] Можна припустити, що художню фотографію філософ використав для часткового підтвердження естетичних поглядів. Вона стала візуальним доказом теорії “цей кадр хороший, і за ним стоїть мій задум, тоді, певно, те, що я думаю, правильно”» (пер. за: Anna Maria Potocka, МОСАК FORUM, Wydawnictwo Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, nr. 2 / 2015 [11]).

¹⁵¹ Див.: Montages. Debora Vogel and the new legend of the city. Museum Sztuki Lodz, 2017.

¹⁵² Див.: Герман, Елизавета. Дебора Фогель, или Новая легенда Львова // Левый берег. — 2018. — 8 июня.

РОЗДІЛ 5.

«ІНШЕ» МИСТЕЦТВО І ПІЗНІЙ СРСР. 1953 – КІНЕЦЬ 1980-х

ПОЧАТОК «ВІДЛИГИ». «СУВОРИЙ СТИЛЬ»

5 березня 1953 року помер Сталін. Він пробув при владі 29 років. Смерть вождя стала потрясінням для радянського суспільства і спричинила кардинальну трансформацію соціально-політичного клімату в країні. Спочатку зберігалось побожне ставлення: саркофаг із тілом Сталіна встановили в кремлівському Мавзолеї поряд із головним священним мерцем країни — Леніним¹⁵³. Однак уже на XX з'їзді КПРС 1956 року новий генеральний секретар партії Микита Хрущов виголосив доповідь «Про культ особи і його наслідки». В історичній промові вперше прозвучало звинувачення колишнього лідера країни в численних злочинах, насадженні культу особи, було озвучено потребу реабілітації жертв репресій. Починається десталінізація. Портрети і скульптурні зображення колишнього керівника, які супроводжували радянську людину на кожному кроці — в держустановах, метрополітені, візуальному ландшафті міста, масово демонтують¹⁵⁴. У музеях відбувається масштабна зміна експозицій. Найкмітливішим художникам, як, наприклад, Сергію Григор'єву, вдається врятувати свої роботи, зафарбовуючи на них сліди опального диктатора. Твори, звідки вождя вже неможливо стерти, музейні працівники ховають подалі від людських очей у запасники.

Жити зовсім без ікон соціалізму радянське суспільство вже не може. У цей період популярна ідея, що всі жахи тоталітаризму, перегини колек-

¹⁵³ Сталіна приберуть із Мавзолея лише 1961 року.

¹⁵⁴ «Тридцять років скрізь маячив перед нами портрет цієї істоти [...]. Не можна було зробити ані кроку, щоб не натрапити на нього праворуч, ліворуч або попереду. І важко звільнитися від звички до цього лица, від безлічі асоціацій, які зринають у нас при його вигляді, і поглянути на ці риси неупереджено», — згадував письменник-містик Даниїл Андреев, який десять років провів у сталінських таборах. Див.: Андреев, Даниил. Роза мира. Книга XI, глава III «Темный пастырь» // rozamira.org/rm/htm/index.html



ІРИНА ПАП.
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА. КИЇВ, КВІТЕНЬ 1961. ОПТИЧНИЙ
РУЧНИЙ ДРУК, БРОМСРІБНИЙ ФОТОПАПІР.
НАДАНО РОДИНОЮ АВТОРКИ



ВІКТОР ШАТАЛІН.
ПОМЕР ЛЕНІН. ВСЕНАРОДНА СКОРБОТА.
1967. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 245 x 243 СМ.
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО
ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ

тивізації й репресії — наслідок спотворення Сталінінм від початку світлих і щирих прагнень першого вождя більшовицької революції. Культ Сталіна повсюдно замінюють на культ Леніна. Українська ленініана, створення на замовлення держави портретів вождя пролетаріату — це гігантська індустрія. Підготовка кадрів для її обслуговування — головне завдання Київського художнього інституту й інших профільних навчальних закладів. У 1953 році майбутній класик радянського мистецтва Олександр Лопухов пише дипломну роботу «У Петроград». На картині, яка майже миттєво стала хітом, зображено епізод з офіційної біографії Леніна, коли він 1917 року приїхав у Росію паротягом з Фінляндії. Це приклад народження соцреалістичної міфології з масової кінокультури: полотно відсилає не так до реальної історії, як до кінострічки Михайла Ромма «Ленін у Жовтні» (1939). Ще одна картина подібного плану — натхненна революційними фотографіями й при цьому позбавлена моці документа робота ще одного випускника Київського художнього інституту Віктора Шаталіна «Виступ Леніна на Красній площі» (1959). У 1957 році Шаталін прославився революційно-історичним полотном «По долинах та узгір'ях». Обидва художники — найповажніші постаті після-сталінського радянського офіціозу, професори Київського художнього інституту. На початку 1980-х поруч із майстрами ранішого призову вони стануть учителями майбутніх лідерів української «Нової хвилі».

Після смерті Сталіна і ХХ з'їзду КПРС починається «відлига». В Україні вона триватиме до першої хвилі арештів інтелігенції 1965 року й остаточно, як в усьому СРСР, закінчиться 1968-го — зі вступом радянських військ у Чехословаччину.

Цікавий персонаж, активний і до, і після «відлиги», — живописець і радянський шпигун Микола Глущенко. Ще у 1920–1930-х роках колишній білогвардієць Глущенко жив у Берліні й Парижі та поєднував амплу художника й радянського розвідника¹⁵⁵. Він підтримував зв'язки з українською діаспорою і доповідав у СРСР про настрої в Європі. У 1923 році за допомогою режисера Олександра Довженка молодий художник отримав радянський паспорт. У 1940-му, готуючи виставку радянської народної творчості в Берліні, агент «Ярема» (під цим прізвиськом художник працював на радянські розвідоргани) дізнався про підготовку нападу фашистської Німеччини на СРСР. Звіт Глущенко потрапив на стіл Молотову й Сталіну, але вони проігнорували цю інформацію. В оточенні художника ходили легенди, нібито Глущенко був особисто знайомий із німецьким фюрером і навіть учив його малюванню. Достеменно відомо одне: прийшовши 1940 року на організовану Глущенком радянську виставку, міністр закордонних справ Німеччини Ріббентроп публічно заявив, що Гітлер високо цінує талант художника і презентує йому альбом із власними акварелями¹⁵⁶. Від 1944-го Микола Глущенко жив у Києві, писав обережні

¹⁵⁵ Документальне підтвердження цього факту вперше виявив у 1980-х роках в архівах КДБ мистецтвознавець Едуард Димшиць, невдовзі їх було офіційно опубліковано від імені Служби безпеки в газеті «Вечірній Київ».

¹⁵⁶ Герасимова Г.П. Глущенко Микола Петрович [Електронний ресурс] // Енциклопедія історії України: Т. 2: Г-Д / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. — К.: В-во «Наукова думка», 2004. — 688 с.: іл. — Режим доступу: history.org.ua/?termin=Glushchenko_M

ліричні пейзажі. З настанням «відлиги» поновив активні подорожі Європою і повернувся до улюбленого пастозного модернізму в дусі фовістів та групи «Набі». Яскраві, незвичайні за радянськими мірками пейзажі Глущенка викликали великий глядацький інтерес¹⁵⁷.

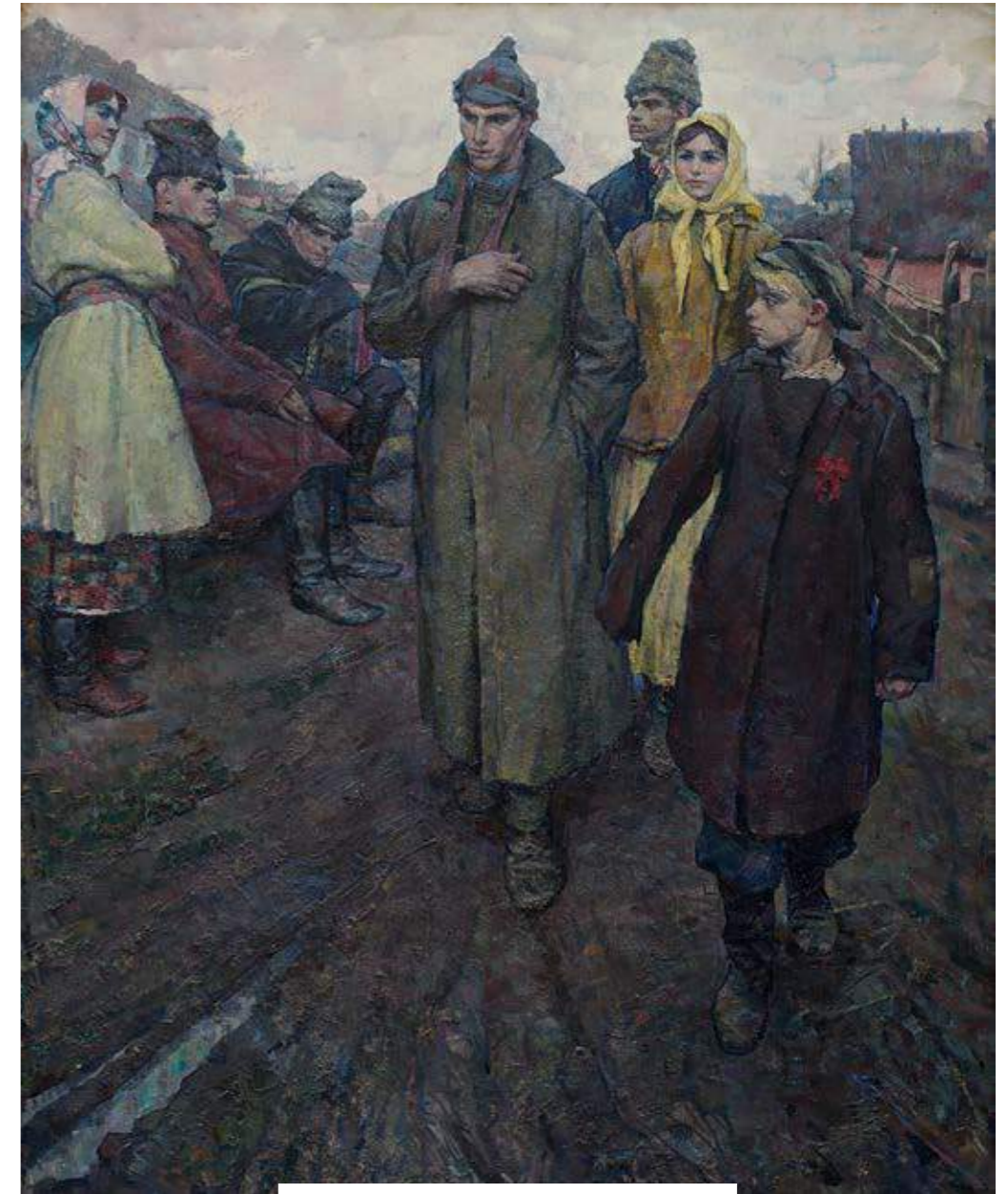
У цей період слабшає культурна ізоляція СРСР. Велику роль у зміні художніх орієнтирів і формуванні радянського неофіційного мистецтва відіграли кілька московських виставок кінця 1950-х. У 1956 році в Державному музеї красних мистецтв ім. Пушкіна відкрилася масштабна виставка Пабло Пікассо. Для неспокушеного модернізмом радянського глядача це був шок. У 1957 році відбувся VI Всесвітній фестиваль молоді і студентів. У події взяли участь 34 тисячі осіб зі 131 країни — справжнє свято знайомства зі зовнішнім світом для столиці, яка живе за «залізною завісою». Улітку 1959-го в московському парку Сокольники проходить національна виставка США. До відбору мистецтва для цього проекту американські секретні служби поставилися з усією відповідальністю. Як ідеологічну антитезу до соціалістичного реалізму було обрано абстрактний експресіонізм з його постулатом необмеженої свободи, після чого він несподівано став зброєю в Холодній війні¹⁵⁸. Завдяки старанням ЦРУ радянська інтелігенція вперше дізналася про творчість Джексона Поллока, Марка Ротко, Віллема де Кунінга. Через два роки, 1961-го, там-таки відбулася французька виставка. Серед експонованого мистецтва глядачі побачили абстрактні роботи Іва Кляйна, П'єра Сулажа, Жана Дюбюффе, сюрреалізм Рене Магрітта й Іва Тангі. У цей-таки період у Москві проходять виставки сучасного англійського і бельгійського мистецтва¹⁵⁹.

Етапний маркер перехідного часу — «суворий стиль». Відкинувши лаковану фальш соцреалізму, молоді художники намагаються говорити «жорстку правду». Герої їхніх полотен здебільшого люди романтичних професій. Полярники, геологи, молоді комсомольці, які підкорюють далекий Сибір, — це вже не просто безликі гвинтики тоталітарної системи, а юні, сповнені рішучості змінювати країну інтелектуали й непересічні індивіди. Відтоді як 1957 року СРСР запустив на орбіту Землі перший супутник, окреме місце в поетиці «суворого стилю» і в колективному уявному радянської культури посідає тема освоєння космосу. Плакатність, публіцистичність, повернення до напрацювань 1920-х — «суворий стиль» створює портрет молоді, розквіт якої припав на добу надій після смерті Сталіна. Це не бунт і не дисидентство, а щира віра в оновлення системи. У другій половині 1960-х — 1970-х роках «суворий стиль» трансформується в чисту лірику й метафізику. У Росії й інших радянських республіках цей напрям породив ціле покоління знакових художників, серед яких Таїр Салахов, Віктор Попков, Гелій

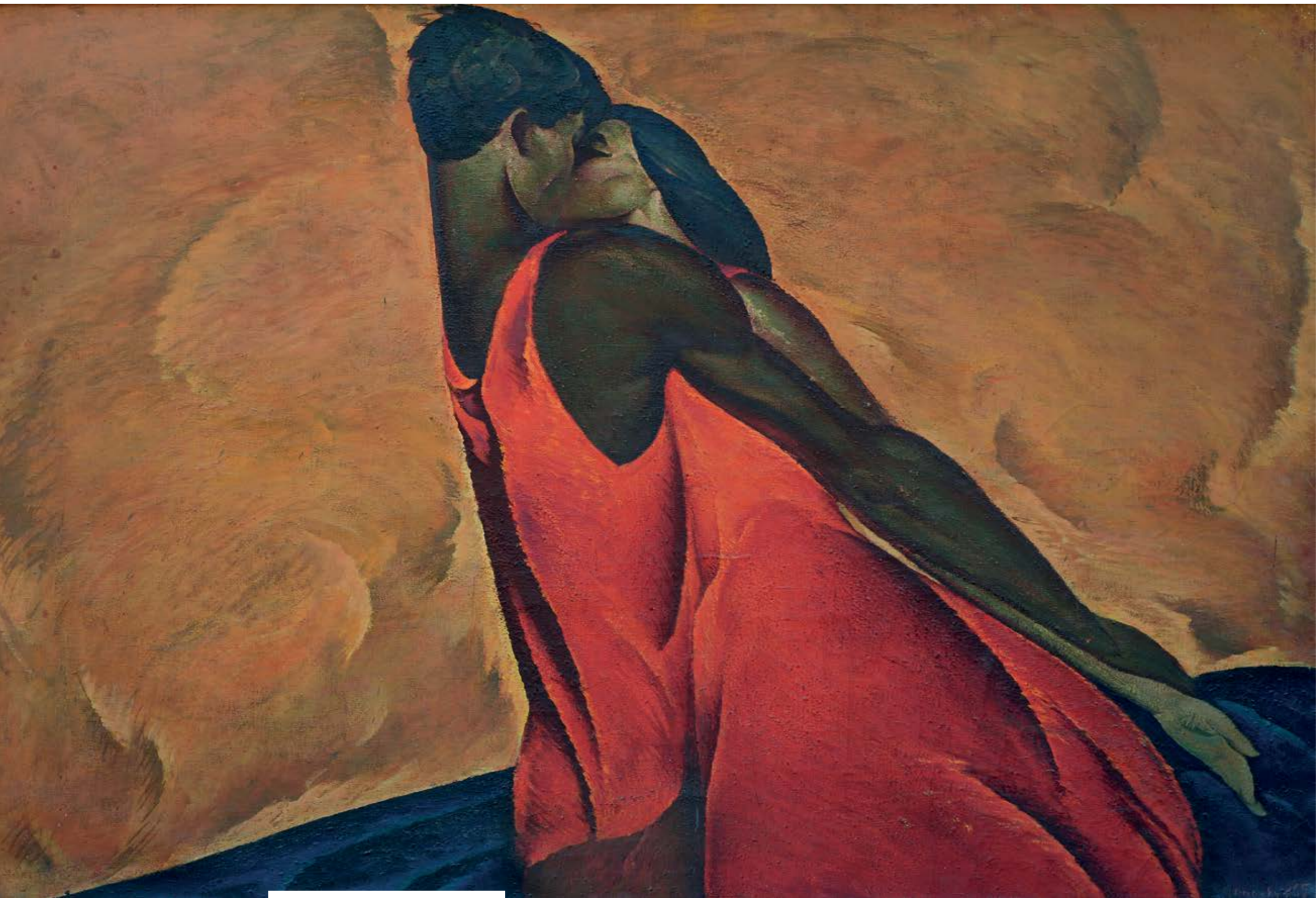
¹⁵⁷ За деякими свідченнями, виставку художника в Одесі 1956 року відвідали 18 тисяч осіб. Див.: Дымшиц Эдуард, Белоусов Николай, Олих Ирина. Штрихи к портрету художника. Виставка Николая Глущенко в Киеве // https://artchive.ru/news/3256~Shtrikhi_k_portretu_khudozhnika_Vystavka_Nikolaja_Gluschenko_v_Kieve

¹⁵⁸ Див.: Saunders, Frances Stonor. *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters*. — The New Press, 2001.

¹⁵⁹ Див.: Иогансон, Борис. Первые тридцать лет Московского союза художников 1932–1962. Мифы, реальность, парадоксы // *Искусствознание*. — 2012. — № 3/4. — С. 555.



ВІЛЕН ЧЕКАНЮК.
ПЕРШИЙ КОМСОМОЛЬСЬКИЙ ОСЕРЕДОК НА СЕЛІ.
1958. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 220 × 180 СМ.
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО
МУЗЕЮ УКРАЇНИ



ОЛЕКСАНДР АЦМАНЧУК.
ПОЛІТ. 1967. ПОЛОТНО, ТЕМПЕРА. 189,5 x 219 CM.
З КОЛЕКЦІЇ ОДЕСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ



ТЕТЯНА ЯБЛОНСЬКА.
ЛЕБЕДИ. 1966. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 105,5 × 129,5 СМ.
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО
МУЗЕЮ УКРАЇНИ



МИКОЛА ГЛУЩЕНКО.
НА МОРІ. 1970. КАРТОН, ОЛІЯ. 70 × 98,5 СМ.
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО
МУЗЕЮ УКРАЇНИ

Коржев. В Україні вільнодумство обходилося дорого. Система була більш реакційною, задушливою і неповороткою. Сюди «суворий стиль» прийшов із запізненням та купюрами, але навіть це стало поштовхом для трансформації художньої мови. Елементи «суворого стилю» є у творчості таких художників як Вілен Чеканюк, Віктор Зарецький, Дмитро Шавикін, Михайло Вайнштейн, Віктор Рижих, Галина Неледва, Юрій Щербатенко. Чи ненайчіткіше «суворий стиль» простежується у творчості молодих Владислава Мамсікова й Ігоря Григор'єва.

Зрослий запит на інтимність позначився на творчості ще одного представника покоління кінця 1950–1960-х, одесита Олександра Ацманчука. У 1957-му на обласній виставці було вперше експоновано його роботу «Віддано наказ»¹⁶⁰. Сцену прощання дівчини-революціонерки з її коханим солдатом змальовано в дусі притаманної «відлизи» романтики. Замість «високого» соцреалістичного колективістського пафосу художник тікає в мелодраматичний ліризм. Ще далі від установок партії пара, яка пристрасно цілується, із відверто модерністської за настроєм картини «Політ» (1965).

ПОКОЛІННЯ 1960-х: ДИСИДЕНТИ В ПОЛІТИЦІ, НЕОМОДЕРНІСТИ В МИСТЕЦТВІ

У 1960-х офіційний «реалізм» починає ще дужче розходитися з реалістичною художньою традицією, вбираючи риси національного й міжнародного модернізму. Поступово формуються два паралельні всесвіти, які, цілком у дусі геометрії Лобачевського, часто перетинаються, — орбіта офіційного номенклатурного мистецтва й неофіційна ситуація, де є свій наратив, свої цінності й герої. Попри всю взаємну антипатію цих двох світів, багато художників змушені співіснувати в обох. Це відчутно впливає на стилістику всього радянського мистецтва цього періоду. За винятком «фабрики вождів» — масової індустрії виготовлення портретів Леніна й радянських агітлозунгів, які дедалі стрімкіше втрачають сенс, мистецтво прямує далеко від сталінського соцреалізму, зберігаючи зв'язок із ним головню на рівні езопової мови мистецтвознавчої риторики.

Художні явища, посталі в СРСР після «відлиги» й не пов'язані з офіціозом, витіснені з публічного мистецького життя, традиційно називають кількома термінами: неофіційне, підпільне мистецтво (андеграунд), нонконформізм. У кожного з цих термінів є свої відтинки сенсу. Нонконформізм і андеграунд

¹⁶⁰ Див.: Виставка произведений художника Александра Павловича Ацманчука (1923–1974). Каталог. Одесский музей западного и восточного искусства, 1975.

наголошують на політичній та екзистенціальній опозиційності художників та влади. В українській, особливо в київській, ситуації, де через жорсткий цензурний тиск практики, які відхилялися від лінії партії, мали характер поодиноких спалахів і часто передбачали більшу частку компромісу, мабуть, найдоречнішим буде парасольковий термін «інше» або ж «неофіційне» мистецтво.

Після смерті Сталіна на свободу поступово виходять свідки масового терору, яким пощастило вижити. У 1962 році на хвилі притаманного «відлизі» лібералізму в журналі «Новый мир» опубліковано «Один день Івана Денисовича» Олександра Солженіцина¹⁶¹. Оповідь про життя в'язнів радянського концтабору справляє ефект бомби. Паралельно з офіційною літературою дедалі більшу роль у житті інтелігенції відіграє самвидав. Із середини 1960-х у самвидаві активно поширюється ще одне приголомшливе літературне свідчення про сталінські репресії — «Колимські оповідання» Варлама Шаламова. Після 1954 року людям здається, що нарешті можна вголос говорити про свої переконання, вимагати правди й відносної незалежності від державного левіафана. У період «відлиги» дисидентський рух — це не підпілля, а відкрита громадська активність.

Рух шістдесятників в Україні — це культурно-політичний феномен. Гуманітарна інтелігенція виступає проти русифікації і прагне відродження національної культури. У плани шістдесятників не входить відокремлення України від СРСР, вони виступають за лібералізацію чинного режиму. Найбільший вплив шістдесятники справляють на літературний процес. В образотворчому мистецтві символом національно зорієнтованого шістдесятництва стає родина художників і політичних активістів Алли Горської та Віктора Зарецького. Їхня квартира перетворюється на місце зустрічі художників, літераторів, політв'язнів, які щойно вийшли на свободу, та патріотично налаштованих дисидентів. До руху долучилася також художниця Людмила Семікіна. Ще один центр культурного життя покоління — майстерня художника і колекціонера народного мистецтва Івана Гончара¹⁶². У політичному плані серед митців найактивніша Алла Горська. Разом з іншими правозахисниками — режисером Лесем Танюком, поетами Василем Симоненком та Іваном Світличним — вона стояла біля витоків Клубу творчої молоді, улюбленого місця зустрічі київської інтелігенції 1960-х.

Шістдесятництво починалося з культурницької діяльності під егідою комсомолу, й особливого інтересу влади не викликало. Невидимий кордон було порушено 1962 року, коли на хвилі інтересу до реабілітації жертв репресій культурні діячі створили комісію для перевірки чуток про масові могильники біля селища Биківня під Києвом. Тут іще з 1937 року ховали тисячі політв'язнів, закатованих у підвалах НКВС¹⁶³. Згодом розстріли відбувалися просто на місці в лісі. Уперше про масові поховання на території Биківні заговорила ще нацистська окупаційна влада 1941 року. У 1962-му на по-

¹⁶¹ Див.: *Солженицын, Александр*. Один день Ивана Денисовича // Новый мир. — 1962. — № 11. — С. 8–75.

¹⁶² Див.: *Касьянов, Георгий*. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–1980-х років. — К.: Либідь, 1995. — С. 19.

¹⁶³ Див.: Офіційний веб-сайт Українського інституту національної пам'яті // memory.gov.ua:8080/ua/publication/print/1001.htm

тенційне місце розстрілів приїхали члени комісії Лесь Танюк, Алла Горська та Василь Симоненко. Перше, що вони побачили, — діти, які грали у футбол людським черепом з діркою від кулі¹⁶⁴. Поспілкувавшись із місцевими жителями, активісти з'ясували ще страшніші подробиці. Інтелігенція надіслала в міськраду меморандум із вимогою розслідувати злочини сталінізму та встановити в Биківні пам'ятник розстріляним політв'язням. Після цього інциденту радянська влада десятиліттями намагалася довести, що в Биківні поховано не в'язнів тюрем НКВС, а жертв нацизму. Тінь, кинуту на репутацію спецслужб, у КДБ активістам уже не пробачили.

У 1960 роках у мистецтво поступово повертаються імена культурних діячів, репресованих у 1930-х. До повної ревізії історії ще далеко, але завдяки старанням мистецтвознавців в офіційному дискурсі відбуваються певні поступки модернізму. У 1966–1969 роках виходить друком шеститомна «Історія українського мистецтва» за редакцією авторитетного офіційного літератора, колишнього футуриста Миколи Бажана. П'ятий том дослідження присвячено мистецтву початку ХХ століття¹⁶⁵. Тут задає тон колишній ректор Київського художнього інституту й теоретик АРМУ Іван Врона. Завдяки зусиллям уцілілих у репресіях свідків культурного ренесансу 1920-х років у видання просочується інформація про художників, яких, здавалося б, назавжди викреслено з історії мистецтва. На сторінках «Історії» фігурують і Олександра Екстер, і Василь Ермілов, і бойчукісти, поверненню яких Іван Врона приділяє особливу увагу. Серед молодих співавторів тому — Борис Лобановський — знаковий мистецтвознавець покоління 1960–1970-х. В Україні, де після репресій 1930-х мистецтвознавство було одним із найслабших місць, публікація докладної і доволі ліберальної історії мистецтва стає подією. У цей-таки період головний зберігач Державного музею українського образотворчого мистецтва Дмитро Горбачов отримує доступ до спецфонду, знаходить там роботи авангардистів і переживає справжнє потрясіння. Усе своє подальше життя він присвятить поверненню забутих імен в історію мистецтва та дослідженню феномена українського авангарду.

Відродження в пам'яті історії бойчукізму збігається з відродженням у СРСР монументального мистецтва. Втілена енергетика українських шістдесятих — це численні мозаїки, вітражі та рельєфи на фасадах будівель. Монументальне мистецтво стає територією відносної свободи. Тут із новою силою заявляє про себе традиція, що сягає корінням ще 1920-х років. Однак на порядку денному в нового покоління вже не так створення ідеальної мови пропаганди, як спроба м'якої втечі від ідеології, впровадження елементів модернізму і пластичний пошук, що про людське око прикривається символічними мантрами комунізму. Неомодернізм стає не лише естетичним, а й політичним вибором цілого покоління.

Ритуальне повторення упізнаваних елементів модернізму, які, здавалося б, на цей час уже стали банальними на Заході, як-от декоративний період і «фольклоризм» Тетяни Яблонської, а згодом уже з кінця 1970-х

¹⁶⁴ Див.: *Касьянов, Георгий*. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–1980-х років. — К.: Либідь, 1995. — С. 18.

¹⁶⁵ Див.: Історія українського мистецтва: У 6 т. / АН УРСР, Головна редакція УРЕ. — К., 1967. — Т. 5: Радянське мистецтво 1917–1941 років.



АЛЛА ГОРСЬКА.
ПОРТРЕТ ВАСИЛЯ СИМОНЕНКА.
1964. 111 x 47 CM. ПАПІР, ТЕМПЕРА.
ІЗ КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ХХ-ХХІ, КИЇВ, УКРАЇНА



АЛЛА ГОРСЬКА, ВІКТОР ЗАРЕЦЬКИЙ, ВОЛОДИМИР СМІРНОВ.
ПРАПОР ПЕРЕМОГИ. ЕСКІЗ МОЗАЇКИ ДЛЯ
МУЗЕЮ «МОЛОДА ГВАРДІЯ» В КРАСНОДОНІ.
1968. ГРАФІКА. 160 x 78 CM.
З КОЛЕКЦІЇ ІГОРЯ ВОРОНОВА



ВІКТОР ЗАРЕЦЬКИЙ.
НІЧНИЙ АРЕШТ. 1962. ПОЛОТНО.
ОЛІЯ. 100 x 100 CM. З КОЛЕКЦІЇ
ЛЮДМИЛИ БЕРЕЗНИЦЬКОЇ

майже прямі цитати із сецесії у Віктора Зарецького — це не епігонство, а радше інтуїтивне повернення до точки, де урвався природний хід історії мистецтва і, звісно ж, дефіцит інформації про найактуальніші явища. Розглядаючи спроби українських шістдесятників говорити мовою міжнародного модернізму¹⁶⁶, варто враховувати, наскільки ризикованим був цей шлях у Радянському Союзі й особливо в Україні. В умовах існування за «залізною завісою», в тоталітарному суспільстві, де, попри лібералізацію, зберігався найсуворіший ідеологічний контроль, — це смілива політична заява.

Підвищений інтерес шістдесятників до національної проблематики, помножений на вплив художніх шкіл західноукраїнських регіонів, які нещодавно ввійшли до складу радянської України, породжує оригінальну фольклорно-декоративну доміанту в мистецтві цього періоду. Тут тон задають молоді художники Західної України: закарпатці Володимир Микита, Ференц Семан, Єлизавета Кремницька, Ласло Пушкаш, Едіта Медвецька, львів'янин Володимир Патик. Незабаром до них приєднуються кияни Тетяна Яблонська, Алла Горська, Віктор Зарецький, Людмила Семикіна, Іван Марчук. Офіціоз зустрів «фолк-стиль» у штики: роботи художників не брали на виставки, а іноді навіть знищували¹⁶⁷.

У тому, що тоталітарний режим не збирався терпіти інакомислення, українській інтелігенції довелося пересвідчитися ще в середині 1960-х років. Почалися перші арешти. Головної травми було завдано 1970 року, коли за загадкових обставин убили Аллу Горську. Чутки про те, що смерть художниці — це «покарання» КДБ за її розслідування в Биківні й іншу правозахисну діяльність, а також спосіб залякування української громадськості, почали ширитися майже одразу й мали вагомий підстави¹⁶⁸.

І все-таки активними дисидентами серед художників були одиниці. Більшість воліла уникати прямого протистояння з державою, живучи своїми інтересами й життям, паралельним до офіціозу. Одна з форм мовчазної опозиції системі в цей період — експерименти з абстрактним мистецтвом. Львів'янин Карло Звіринський іще з початку 1950-х років робить свої асамбляжі в дусі *arte povera*. Головний феномен на Закарпатті — Павло Бедзир і його органіки, що б'є через край, часом виходячи у простір чистої абстракції.

У Харкові над абстрактними й абстрактно-фігуративними колажами і проектами монументів продовжує працювати Василь Єрмілов, але про його творчість майже нікому не відомо. У Києві в абстракції пробують себе Валерій Ламах, Вілен Барський, а вже в другій половині

¹⁶⁶ «Твори, що викликали суперечки, можуть видатися банальними, а новації — несміливими й обережними», — наголошує в есеї про творчість цього покоління Галина Склярєнко (Склярєнко, Галина. *Искусство украинских шестидесятых: «другое», «свое» — разное // Искусство украинских шестидесятников*. Под ред. Елизаветы Герман и Ольги Балашовой. — К.: Основы, 2017. — С. 32.

¹⁶⁷ «Дозволенним був “шароварний фольклоризм”, що як місцевий колорит колонії репрезентував Радянську Україну на декадах дружби в Москві» (Петрова, Ольга. Від нормативності до творчого плюралізму. Живопис 60–80-х ХХ століття // Петрова, Ольга. Третьє око. Мистецькі студії: Монографічна збірка статей. — С. 21.

¹⁶⁸ Зарецький, Олексій. Алла Горська під ковпаком КДБ. Антиукраїнська спрямованість спецоперацій // Фундатор сучасного українознавства. Збірник наукових праць на пошану 80-річчя Петра Кононенка. Київ, 2011. — С. 54 — 58



ОЛЕКСАНДР ДУБОВИК.
ПІКЕТ. 1966. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 160 × 180 СМ. З КОЛЕКЦІЇ
НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ



АНАТОЛІЙ СУМАР.
ВУЛИЦЯ ЛЕНІНА. 1959. ПОЛОТНО,
ТЕМПЕРА. 65,5 × 110 СМ. НАДАНО
РОДИНОЮ ХУДОЖНИКА

1960-х — Григорій Гавриленко. Ще один автор, який запроваджував у своїх роботах елементи абстракції — Олександр Дубовик. За радянського часу художник багато працював у монументальному мистецтві. Чиста абстракція мало цікавила митців цього покоління. Для більшості вона була радше короточасним захопленням на шляху до переосмислення фігуративу. Ці експерименти — головно політична й контркультурна, а не естетична, заява.

Із кінця 1950 років в абстрактному мистецтві дебютує архітектор за освітою Анатолій Сумар. Він займався живописом лише сім років — із 1957 до 1964 року. Почавши малювати під враженням від Пікассо й інших московських виставок часів «відлиги»¹⁶⁹, Сумар завжди балансує на грані безпредметності. Його твори — це не простір чистих енергій і форм, вони йдуть від узагальнення реальності, дуже часто від спостережень за міським середовищем¹⁷⁰. Київ — головний герой творчості Сумара, хоча, на перший погляд, іноді вельми складно зрозуміти, що стоїть за кожною з авторських умовностей. Архітектор, що взяв до рук пензля, майже одразу стає легендою київської неофіційної сцени. Він мало працює і нічого не продає, крім кількох винятків.

Сумар припинив займатися живописом так само раптово, як і почав. За свідченням родичів, на безкомпромісного художника вплинула молодіжна виставка, де партійне начальство різко розкритикувало абстракціонізм, узявши за приклад саме його творчість. Така жорсткість представників республіканської номенклатури має пояснення. 1 грудня 1962 року генсек Микита Хрущов, який мало розумівся на сучасній естетиці, відвідав у московському «Манежі» виставку студії «Нова реальність». Побачивши абстрактні роботи, він влаштував скандал, вилаяв художників-експериментаторів і наказав заборонити нефігуративне мистецтво. Буквально наступного дня в газеті «Правда» вийшла розгромна стаття¹⁷¹. За пару тижнів потому Хрущов особисто провів низку зустрічей із діячами мистецтва, де засудив «відхід від соціалістичного реалізму» і «прояви формалізму та абстракціонізму». 1963 років розпочався з полювання на митців, які надміру захопилися «згубним впливом Заходу». Сумар не схотів іти на компроміс із системою і вирішив, що краще просто мовчати. Далі він працював у промисловому дизайні та в конструкторському бюро іграшок, а до живопису повернувся лише на схилі віку, уже в незалежній Україні. Своєрідним узагальненням творчого досвіду й заповітом Сумара стала серія ілюстрованих листів до онуки, де художник, якому так і не пощастило вповні розкритися, спробував простими словами розповісти дитині про любов до мистецтва та його історії¹⁷².

Багато реалістів старшого покоління в цей період по змозі уникають великої тематичної картини з її шлейфом держзамовлення. Олексій Шовкуненко, Онуфрій Бізюков, Сергій Шишко, Георгій Меліхов, Дмитро Шавикін, Карпо Трохименко, Михайло Дерегус, Сергій Подерв'янський воліють пра-

¹⁶⁹ Див.: Баздырева, Ася. Анатолий Сумар. Полвека тишины // Art Ukraine. — 2014. — 4 июля.

¹⁷⁰ Див.: Склярченко, Галина. Творчість Анатолія Сумара (1933–2006). Парадокси відлиги // Сучасне мистецтво. Науковий збірник Інституту проблем сучасного мистецтва. — К.: Фенікс, 2015. — С. 240.

¹⁷¹ Див.: Герчук, Юрий. Кровоизлияние в МОСХ, или Хрущёв в Манеже 1 декабря 1962 года. — Москва: Новое литературное обозрение, 2008.

¹⁷² Див.: Сумар, Анатолий. Листи про мистецтво. — К.: Stedley Art Foundation, 2018.

цювати в таких нейтральних жанрах як пейзаж, портрет і натюрморт.

Ще одна стратегія мовчазного протесту проти задушливого тоталітарного офіціозу — втеча на пленер. Радянська художня система пропонувала художникам безліч можливостей для тривалих творчих відряджень. Неосяжна географія СРСР давала змогу загубитися, а національне й культурне розмаїття не могло не надихати. Опорою радянської влади були великі міста. У 1960-х у віддаленій глибинці по факту досі панувало «довге середньовіччя». Саме цим користувалося багато авторів, для яких поїздки країною стали порятунком. Грузія, Вірменія, Середня Азія, російська Північ і українські Карпати — улюблені маршрути покоління шістдесятників, яке перебувало у вічних пошуках правдивості, нової щирості й альтернатив газетній «правді».

Ще в середині 1950-х тренд до ескапізму задали молоді студенти Київського художнього інституту Ада Рибачук і Володимир Мельниченко. Готуючись до диплома, вони не пішли стандартним шляхом, що передбачав проходження практики на одному з радянських заводів. Натомість закохана пара вирушила на край світу — в далеке Заполяр'я. У Північному Льодовитому океані на сході Баренцевого моря лежить острів Колгуєв. Тут художники провели кілька років. На відміну від інших приїжджих — геологів і будівельників, які воліли не перетинатися з місцевими жителями, незвичкі до сувороих умов кияни, навпаки, сміливо поринули в місцевий колорит. Вони почали носити хутряний одяг, переїхали в тундру і жили в традиційному чумі¹⁷³. Йдучи в ногу із запитом доби на романтику Півночі, художники, на відміну від класиків суворого стилю, не звеличують радянське підкорення Арктики. Їх цікавлять головні жертви цього процесу — корінні народності. Перезнайомившись із ненцями, їхнім фольклором, костюмами й переказами, Ада Рибачук і Володимир Мельниченко фактично стали свідками гуманітарної катастрофи. У 1955 році на сусідній Новій Землі почалося будівництво радянського ядерного полігона, через що звідти силоміць відселили всіх місцевих жителів-ненців, дехто з яких до того палко підтримував радянську владу¹⁷⁴. Важкодоступний острів Колгуєв, якщо глянути на нього пильніше, виявився місцем заслання, де в тузі за рідною землею жили сотні переселенців.

Арктика змінила художників. Тут вони створили кілька яскравих, пронизаних місцевим колоритом серій, сюди поверталися протягом життя. У 1990 році за сценарієм Ади Рибачук і Володимира Мельниченка оператор Ізраїль Гольдштейн зняв фільм «Крик птаха». Він увіковічнив і острів Колгуєв, і присвячені його жителям твори художників. «Бажання вирушити за море, за горизонт, за межу, хоча б земну, перейти море, а там, невідомо де, на краю моря (і де він той край моря?) зустріти незнане...» — лунає за кадром голос Ади Рибачук як маніфест цілого покоління. Величезні виконані в техніці поліхромної кераміки голови жителів далекого острова, книжки,

¹⁷³ Див.: Щеткина, Катерина. Незаконаний пам'ятник северному народу // Зеркало недели. — 1997. — 27 марта.

¹⁷⁴ Важливим політичним діячем на Новій Землі після революції 1917 року був видатний самоїдський художник і розповідач билин Тико Вилка. Після початку будівництва полігона він одним із перших поїхав з архіпелагу, щоб подати приклад незгодним із переселенням, і за чотири роки помер у Архангельську, змучений ностальгією. Його ім'я і творчість за радянських часів були широко відомими і вплинули на формування романтичного образу Півночі в масовій культурі.



КАДР ІЗ ФІЛЬМУ «КРИК ПТАХА».
ДРУГИЙ ЗЛІВА — ВОЛОДИМИР МЕЛЬНИЧЕНКО,
ПЕРША СПРАВА — АДА РИБАЧУК.
НАДАНО ВОЛОДИМИРОМ МЕЛЬНИЧЕНКОМ



АДА РИБАЧУК.
З ЦИКЛУ «СІМ ЖІНОК ІЗ СЕМИ ЧУМІВ». 1963. МОНОТИПІЯ.
70 × 62 СМ. НАДАНО ВОЛОДИМИРОМ МЕЛЬНИЧЕНКОМ



ЮРІЙ ХИМИЧ.
ПОГОЖИЙ ДЕНЬ. 1968. ПАПІР, ГУАШ.
50 × 73,5 СМ. З КОЛЕКЦІЇ ПЕТРА ЗУЄВА

сотні малюнків, ілюстрацій до казок, документальний фільм, фотографії — усе це спадок арктичної втечі Ади Рибачук і Володимира Мельниченка, величезний приголомшливий маніфест палкої любові до холодної Півночі.

Пленерний ескапізм став основною життєвою стратегією ще одного художника — Юрія Химича (1928–2003), архітектора і педагога з цілком успішною офіційною кар'єрою. Почавши з реалістичних акварелей, Химич з 1960 року починає працювати переважно гуашшю в оригінальній модерністській манері. Далека від ідеології ніша архітектурного пейзажу дає змогу зберегти свободу самовираження, що нереально в престижнішому жанрі тематичної картини. Гуаш забезпечує максимальну мобільність. За своє життя художник побував у десятках мандрівок Радянським Союзом та ближнім зарубіжжям. Було створено понад два десятки великих «топографічних» серій. В їхніх рамках Химич сміливо експериментує зі стилем та технікою. Найвідоміші — це «Київ», «Львів», «Крим», «Карпати», «Чернігів». Утім, чільне місце у спадщині Химича посідає ще й вражаючий за рівнем майстерності російський цикл («Російська Північ», «Золотим кільцем», «Москва», «Ленінград») та яскраві, виконані у фовістичному дусі серії, що документують подорожі художника Вірменією, Грузією, Надбалтикою та Фінляндією.

Химич не був класичним відлюдником або дисидентом. Проте він майже ніколи не «висовувався», а головне, — не намагався довести нікому свою геніальність. Він просто щодня працював. Реальний масштаб творчості Юрія Химича та його феноменальна працюовитість стають очевидними лише сьогодні, коли його архів систематично оцифровується та структурується.

В аналогічній ситуації, коли єдиним ковтком свіжого повітря ставала подорож із фарбами по безкраїх просторах СРСР, опинилося багато інших художників — від Романа Сельського, який зі своїми студентами обожнював малювати на пленері, й Леоніда Чичкана, для якого укриттям від ідеології стали Карпати¹⁷⁵, до Олега Васильєва¹⁷⁶ і сотень рядових членів Спілки художників, які щороку виїжджали в багатомісячні творчі експедиції.

¹⁷⁵ Див.: Леонід Чичкан: Альбом. — К.: Мистецтво, 1972.

¹⁷⁶ Див.: Олег Васильєв. Живопис: Каталог виставки творів / Спілка художників Києва. — К., 1990.

СПІВРОЗМОВНИКИ. КИЇВСЬКА НЕОАВАНГАРДНА ОРБІТА¹⁷⁷

Після «відлиги» атмосфера в Києві надалі була задушливішою, ніж у Москві. Ідеологічний пресинг з боку партійної номенклатури був відчутний набагато сильніше. Те, що було абсолютно прийнятним у порівняно ліберальному центрі, тут одразу ж викорінювалося. Це призвело до культурного застою й інакших, ніж у столиці СРСР, форм існування неофіційного мистецтва. Довгий час у Києві в буквальному сенсі цього слова не було контркультури. Більшість художників, які шукали вихід із глухого кута соцреалізму, опинялися або в лавах м'яких, позбавлених справжнього новаторства модерністів, або ставали авангардистами вихідного дня. Вони поєднували іноді цілком успішну кар'єру в офіційній системі з пошуком, критикою та експериментом у вільний від роботи час.

У 1960-х у Києві формується інтелектуальне коло, дружба і творчість членів якого стануть віхою «іншого» мистецтва України. Київська орбіта спілкування була міждисциплінарною. Крім художників Валерія Ламаха, Григорія Гавриленка, Вілена Барського, до неї входили композитор Валентин Сильвестров, мистецтвознавиця Анна Заварова, мистецтвознавець і художник Борис Лобановський, перекладач із німецької Марк Белорусець, кібернетик Тала Раллева, архітектор та ентузіаст світломузики Флоріан Юр'єв та інші. Товариство не обмежувалося киянами: до нього належали режисер Сергій Параджанов, який тоді багато працював в Україні, та московський поет Геннадій Айгі.

Найсамобутніший автор цього кола і його головний ідеолог — Валерій Ламах. «Валерій Ламах, як я тепер розумію, був духовним центром якогось зростаючого культурного всесвіту, що його, очевидно, кожне нове покоління намагається заснувати в будь-якому місці простору й часу», — писав згодом класик музичного неоавангарду Валентин Сильвестров¹⁷⁸.

Ламах поєднував у собі, здавалося б, несумісні ролі. Провідний художник-монументаліст, автор величезних мозаїк і декоративних композицій на центральних будівлях країни, член правління Спілки художників України,

¹⁷⁷ Терміном «неоавангард» прийнято позначати провідні явища мистецтва Західної Європи і Америки кінця 1950-х – середини 1970-х. Термін увійшов до обігу після публікації «Теорії авангарду» Петера Бюргера і спочатку застосовувався в контексті критики післявоєнного мистецтва. Пізні дослідники Бенджамін Бухло і Хел Фостер вступили в дискусію з Бюргером, переосмисливши поняття неоавангарду в більш нейтральному ключі. Див. Бухло, Бенджамин. Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве 1955–1975 годов. — Москва: V-A-C press, 2016. Спробу включити радянське мистецтво в орбіту розмови про неоавангард зробили в 2016 куратори виставки «Мистецтво Європи. 1945–1968», представленої в Центрі красних мистецтв BOZAR (Брюссель, Бельгія), в Центрі мистецтва і медіатехнологій ЗКМ (Карлсруе, Німеччина), а також в музеї ім. О.С.Пушкіна (Москва, Росія). Див.: Каташинская, Зоя. Советское искусство признали европейским //Артгид. — 2017. — 31 января. В українському мистецтві 1960–1970-х явищем, найбільш близьким до неоавангардних практик і пошуків, був київський гурток на чолі з Валерієм Ламахом, Григорієм Гавриленком і Віленом Барським.

¹⁷⁸ Сильвестров, Валентин. О Валерии Ламахе // Новый круг. Ежеквартальный художественно-философский и культурологический журнал. — 1991. — № 1. — С. 118.



ВАЛЕРІЙ ЛАМАХ, ІВАН ЛИТОВЧЕНКО, ЕРНЕСТ КОТКОВ.
ІКАР, 1965. ТЕРМІНАЛ "В" МІЖНАРОДНОГО АЕРОПОРТУ БОРИСПІЛЬ.
ФОТО ЄВГЕНА НІКІФОРОВА З СЕРІЇ UKRAINIAN SOVIET MOSAICS

для друзів він ще й витончений абстракціоніст, мислитель, інтуїтивно близький до сучасного йому французького структуралізму, автор езотеричної художньо-філософської праці, робота над якою тривала десятиліттями, — п'ятитомного ілюстрованого твору під назвою «Книги схем»¹⁷⁹.

Філософією Ламах цікавився з юності, читав в оригіналі Канта, Гегеля, Шопенгауера. Творчість художника цікава тим, що в ній відсутній конфлікт між ідентичностями. Ламах-монументаліст, захоплений візантійським мистецтвом, і Ламах-філософ за допомогою різних медіа розмірковують про одні й ті самі базові закони людського існування, про роль художника як містичного медіума між видимим і невидимим світом¹⁸⁰. Всесвіт радянського існує ніби паралельно до цього світу, центром у якого стають задушевні бесіди на кухнях друзів і роздуми на самоті. Це позиція ченця-відлюдника, а не борця, революціонера чи трансгресивного контркультурника. Мабуть, з огляду на ідеологічний клімат у Києві того часу, це була єдина можлива форма протестувати, зостаючись на свободі.

Художники кола Ламаха поділяли спільний для пізньорадянської інтелігенції інтерес до східної філософії й захоплення езотерикою. У загальних рисах вони розуміли, що саме відбувалося за «залізною завісою». Всупереч усталеній думці, маючи бажання, у СРСР все ж можна було здобути відомості про мистецькі процеси на Заході. Інформацію про актуальне європейське мистецтво збирали по крихтах, найчастіше з ліберальніших польських і чеських журналів. Нині нас оточують міради картинок, а подорож найкращими музеями світу перестала бути недоступною розкішшю. Важко уявити пієтет перед іміджем, притаманний радянському художникові чи мистецтвознавцю, які жили за «залізною завісою».

Витратити всю зарплату на альбом про мистецтво, викликавши цим заздрість захвату друзів, пристраснолюбити знати у щонайменших деталях твори

¹⁷⁹ Див.: Ложкина, Алиса. Валерий Ламах и его схемы // Art Ukraine. — 2010. — 21 сентября.

¹⁸⁰ Валерій Павлович Ламах. Уривки з рукопису III книги схем «Коло відображень» (1969–1978): «Схема — мова, де образи випромінюють світло, приймаючи на себе світло інших, самі не змінюючись, не деформуючись для зв'язку з іншими. Схема — це точки, що дихають світлом, безкінечно наближаються, полуміняють і гаснуть, щоб виразити невимовність світу».

«Схема це прояв нерозділеності світу

Тіло живе бачить мислить

Очі бачать мислять живуть

Розум мислить живе бачить

Схема прояв що виражає єдність світу

Де небо земля море

Це моє тіло мій розум мої очі

А моє тіло мій розум мої очі

Це земля небо море».

«Схема є внутрішнім людини, і через неї вона бачить світ. Або точніше — всередині людини схема творить світ. І є інша схема, що перебуває поза світом. Людина всередині світу бачить схему і впізнає її як свою. Споглядальна схема сприймається як така, що перебуває далеко, за горизонтом, далі за весь світ. Творча схема сприймається всередині суб'єкта. Бачити схему — споглядати це завершення процесу творчості, а не пасивність. Спочатку схема породжує міф. Потім бачить всередині нього себе. На цьому завершується процес творення одного кола. Коло замикається, і виникають нові кола».

Цит. за Ламах, Валерий. Книги схем. — К., 2011. — С. 211, 43

великих майстрів на кшталт Рубенса чи Веласкеса за неякісними чорно-білими репродукціями в середньостатистичних радянських виданнях... Усе це було звичною справою в суспільстві, де простір приватного зводився до мінімуму, будь-які надмірності засуджувалися як буржуазна розкіш, а книжки й репродукції хорошої якості в певних колах цінувалися вище, ніж недоступні пересічній радянській людині й через те ще більш омріяні та казково дорогі джінси.

Борис Лобановський назвав учасників київської спільноти «анакхоретами»¹⁸¹. Інтелектуально вони справді були відлюдниками. Неофіційний Київ у цей період роз'єднаний: це епоха маленьких атомарних спільнот, де гурток втаємничених обмежено кількістю посадкових місць на кухні малогабаритної радянської квартири. Коло Ламаха й Гавриленка політика цікавила мало, принаймні у формі відкритого активізму. Zenit продуктивності цього середовища припадає на кінець 1960-х – першу половину 1970-х — період розчарування «відлигою», посиленого тиску з боку держави й тотального відчуття безвиході. «Це було назавжди, доки не скінчилося», — як дотепно назвав свою книжку про атмосферу в пізнього СРСР Олексій Юрчак¹⁸². Валерію Ламаху і його співрозмовникам, справді здавалося, що СРСР — це незламна даність. Проте вони сприймали тоталітаризм як метафізичну п'янку, невилучну частину світобудови, як чорноту старокитайської ідеограми Інь-Ян, без якої не було б світла, єдності протилежностей і вселенської рівноваги.

Державний лад Ламах прирівнював до кліматичних умов: вони можуть бути некомфортними, але варто добре закутатися в одяг, збудувати надійний прихисток — і погана погода не зможе вплинути на індивідуальну духовну свободу. Китайська філософія, особливо «Книга змін», яку добре знав Ламах, справила очевидний вплив на його «Книги схем», зокрема їх графічну частину — динамічні кола «знаків, що повертаються». Відсутність можливості публічно висловлюватися і неприваблива довколишня дійсність змушують іти у внутрішню еміграцію, шукати універсальні й позачасові істини та смисли. Недоступність сучасної літератури й філософії компенсується вдумливим вивченням класики. Філософські розділи «Магабхарати», дослідження дзен-буддизму, праці Григорія Сковороди — у фокусі інтересів київського інтелектуального гуртка тексти про феномени, що їх Мішель Фуко пізніше назвав «практиками себе»¹⁸³. Це коло зацікавлень є типовим для усього СРСР періоду реакції, що послідувала за Празькою весною. Епоха фізиків і ліриків закінчилася, почався етап інтересу до східної філософії, захоплення езотерикою і бурхливого воцерковлення радянської інтелігенції.

¹⁸¹ Див.: Лобановский, Борис. Киевские анахореты // Искусство украинских шестидесятников / Под ред. Елизаветы Герман и Ольги Балашовой. — К.: Основы, 2017. — С. 42–53.

¹⁸² Див.: Юрчак, Алексей. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. — М.: Новое литературное обозрение, 2016.

¹⁸³ «Практики себе — навмисні й відрефлектовані практики, за допомогою яких люди не лише встановлюють для себе правила поведінки, а й прагнуть перетворити самих себе, змінитися у своєму унікальному бутті, зробити своє життя власним твором» (Foucault, Michel. Usage des plaisirs et techniques de soi // Цит. за: Хоружий С. С. Практики себя — духовные упражнения — духовные практики. Антропологический семинар: antropolog.ru/doc/projects/antropseminar_2/Chorujj

Трепетна послідовниця Ламаха й хранителька «Книг схем» — його дружина Аліна Ламах. Художниця працює переважно з текстилем. Вона створює тихі, екзистенційно глибокі квіткові композиції, натхненні споглядальною філософією чоловіка і творчістю Катерини Білокур.

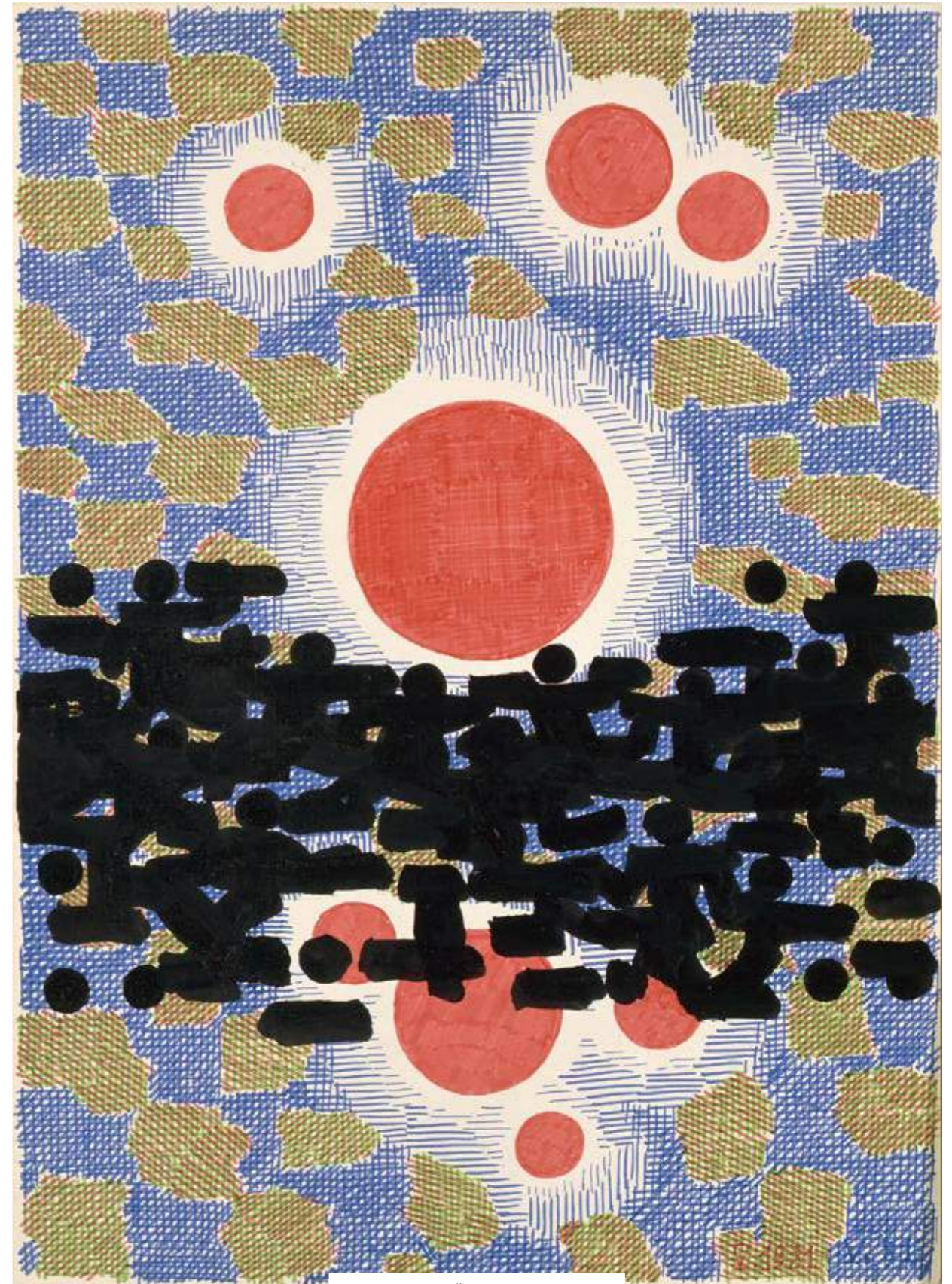
Спробувавши себе в абстракції, Валерій Ламах приходить до перевідкриття фігуративу. Тим-таки шляхом дещо пізніше йде його головний співрозмовник — Григорій Гавриленко. У 1960-х Гавриленко активно експериментує з абстракцією, а паралельно створює фігуративні серії. Серед останніх чільне місце посідає цикл ілюстрацій до збірки віршів Данте «Vita Nova». У творчості Гавриленка червоною ниткою проходить два мотиви — захоплення східною філософією та образ жінки. Муза художника, якщо користуватися платонівськими категоріями, — це не «м'ясна», земна жінка, а абстрактна, небесна Афродіта Уранія. Олексій Титаренко називає шістдесятників українським проторенесансом, очевидно, маючи на увазі, що вже за два десятиліття настане сценічний час більш грубого, тілесного живопису трансавангарду. А поки що мистецтво інтелектуалів кола Ламаха — це радше мрії про тіло¹⁸⁴. «Дві жінки в природі» (1965) — головний фігуративний хіт Гавриленка. Юна дівчина і її літня мати — два віки, два стани всесвіту й невловна гармонія, що пронизує твір. Тематично цей мотив споріднює Гавриленка з таким несхожим на суворого сентиментального шістдесятника Федором Кричевським, який ще 1913 року написав соковите полотно в дусі модерну «Три віки». Григорій Гавриленко мало перетинається з офіціозом, але в неофіційних колах він є центром тяжіння. Саме він, за спогадами сучасників, підказав Сергію Параджанову ідею його найзнаменитішого фільму — поетичної карпатської історії кохання «Тіні забутих предків» (1964). Художником-постановником «Тіней» був графік Георгій Якутович, а консультантом — закарпатець Федір Манайло.

«Мадонни» Григорія Гавриленка потрапили в кадр знакового відеотвору доби — ескізу короткометражного фільму Параджанова «Київські фрески» (1965). Картина задумувалася як новаторська робота про сучасну українську столицю. Влада так і не дала Параджанову завершити заплановане, звинувативши його в «містично-суб'єктивному ставленні до дійсності»¹⁸⁵. П'ятнадцятихвилинні проби до так і не знятої кінострічки — це своєрідний відеоарт, де немає ні сюжету, ні стилістичних обмежень, ні діалогів акторів, однак є миттєво впізнавана атмосфера київських шістдесятих.

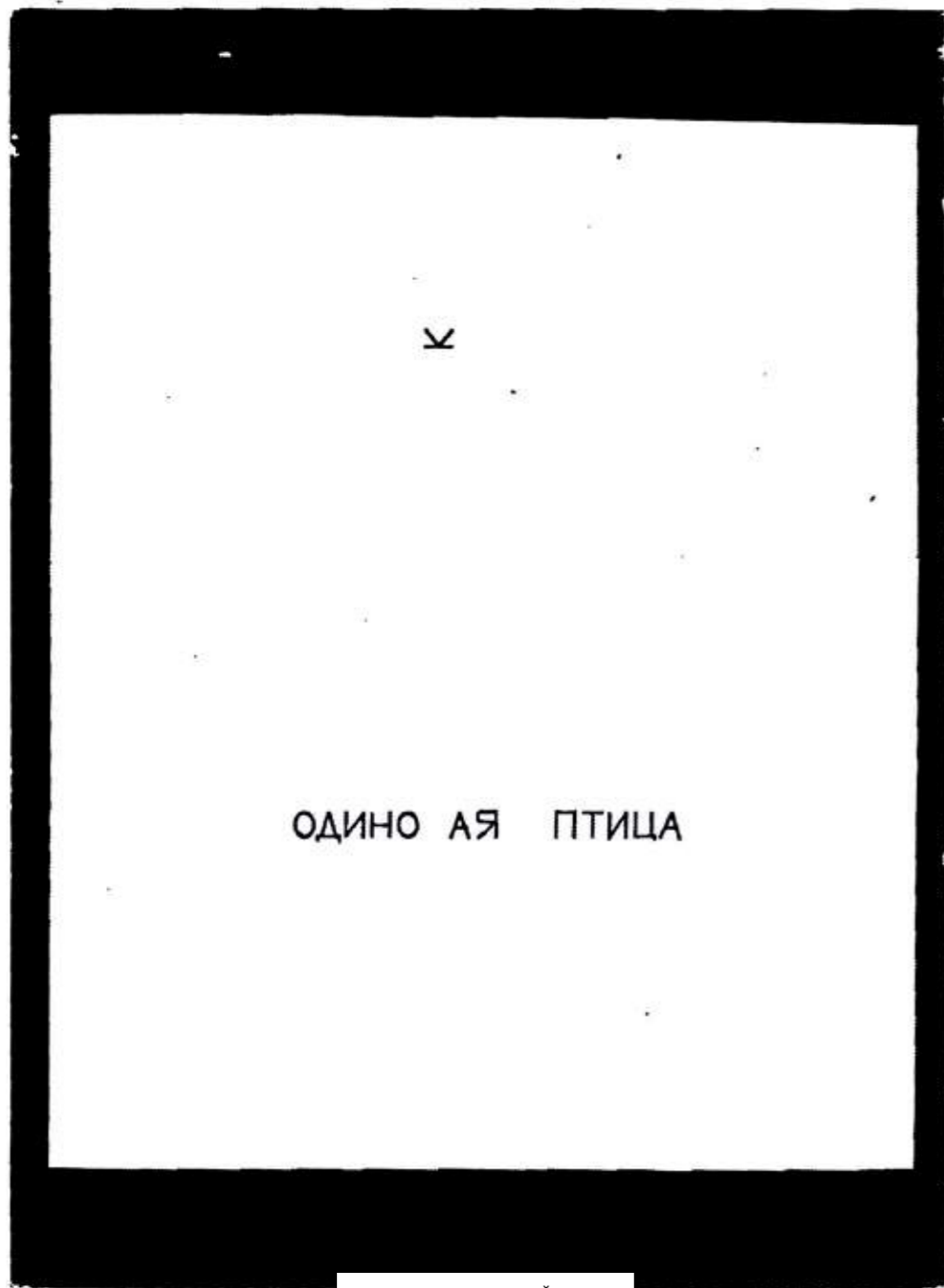
Центральний представник київського неоавангардного гуртка — Вілен Барський. Ще наприкінці 1950-х Барський одним із перших в Україні починає працювати з елементами концептуальної мови, створюючи проекти на перехресті поезії й візуального мистецтва. Цікаво, що західні художники й радянські автори майже одночасно в другій половині ХХ століття прийшли до концептуалізму. І там, і там бажання відійти від надмірної візуальності має спільне коріння — недовіру до образу. Та якщо на Заході образ корумповано суспільством споживання, де буквальна краса фактично стає

¹⁸⁴ Див.: Титаренко, Алексей. Одинокий звук драгоценных шестидесятих // Искусство украинских шестидесятников / Под ред. Елизаветы Герман и Ольги Балашовой. — К.: Основы, 2017. — С. 15.

¹⁸⁵ Див.: Основные даты жизни и творчества С. И. Параджанова // Григорян, Левон. Параджанов. — М.: Молодая гвардия, 2011. — С. 310.



ГРИГОРІЙ ГАВРИЛЕНКО.
КОЛЬОРОВА КОМПОЗИЦІЯ. 1981.
ПАПІР, ФЛОМАСТЕР, ТУШ. 41,5 × 29,5 см.
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО
МУЗЕЮ УКРАЇНИ



ОДИНО АЯ ПТИЦА

ВІЛЕН БАРСЬКИЙ.
ВІЗУАЛЬНІ ВІРШІ. САМОТНІЙ ПТАХ.
1976-1980. НАДАНО
РОДИНОЮ ХУДОЖНИКА



ВІЛЕН БАРСЬКИЙ.
РУКИ ТА МІШЕНЬ. ПАПІР, ГУАШ. 1969.
НАДАНО РОДИНОЮ ХУДОЖНИКА

територією маркетингу й реклами, то в СРСР концептуалізм народжується як реакція на тоталітаризм і використання образу з ідеологічною метою.

Вілен Барський, успішний портретист, поступово приходять до повного відторгнення живопису, який асоціюється з масовим художнім промислом тематичного соцреалізму. Він, як і Ламах, наприкінці 1950-х – на початку 1960-х переживає захоплення абстракціонізмом. Митець цікавився і дзен-буддизмом, але візуально рухався в геть іншому напрямі. Барський у захваті від шаблонів: його творчості притаманні повторювані мотиви — голови, цифрові комбінації, руки художника. Генеалогію кожного образу-знаку він докладно пояснює у своїх текстах¹⁸⁶. Не менш цікава візуальна поезія Барського¹⁸⁷. Тут він синхронізується з пошуком московського концептуалістського кола і продовжує традицію, започатковану у ХХ столітті футуристом Михайлом Семенком. Барський запровадив у Києві моду на Борхеса, якого він перекладав задовго до перших офіційних видань; пристрасно захоплювався музикою. Замислена й меланхолійна, глибоко захоплена модернізмом людина, одним словом, справжній «дивак»...

На Заході, куди художник переїхав 1981 року, він не приймав і не розумів законів ринку й так і не зумів підлаштуватися під галерейно-інституційну кон'юнктуру. Графопоетичний твір Барського «Самотній птах» — це, по суті, автопортрет художника. Так само як літера «К» на його роботі, він літає десь високо, над міщанським пристосуванством, комерційною вульгарністю, поверхневою ситістю та іншими атрибутами сучасного йому суспільства.

У 1978 році передчасно пішов із життя Валерій Ламах. У 1981-му виїхав у Німеччину Вілен Барський. У 1984-му помер Григорій Гавриленко. Коло спілкування кануло в небуття. Характерна для київської спільноти неоавангардистів традиція думати про мистецтво, обговорювати — його цінна в Україні, де художники часто обмежуються суто ремісничим підходом до професії. «“Утаємничене” життя Києва 1960–1970-х»¹⁸⁸ — окреслений у такий спосіб Анною Заваровою феномен — приклад того, як у добу найсильнішого застою інтелектуальне спілкування однодумців і щирий інтерес до мистецтва формують унікальну художню орбіту, хай навіть обмежену стінами кількох київських квартир і художніх майстерень.

¹⁸⁶ Barsky, Vilen. Der Künstler über sich selbst und seine Arbeiten (russischer Text) // Vilen Barsky. Arbeiten 1959–1980. Malerei, Graphik, Collagen, Texte. Eine Ausstellung der Katholischen Akademie Schwerte 16. Januar bis 28. März 1982.

¹⁸⁷ Див.: Ложкина, Алиса. Вилен Барский: «Я себя чувствую киевским художником, который живет в Германии, и одновременно русским поэтом, поскольку пишу на русском» // Art Ukraine. — 2011. — 22 марта.

¹⁸⁸ Заварова, Анна. Возвращение // Ламах, Валерий. Книги схем. — К., 2011. — С. 13.

МОЗАЇКИ, АРХІТЕКТУРА Й МОНУМЕНТИ ПІЗНЬОРАДЯНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

1960-ті – початок 1980-х в Україні — це період перетікань і взаємовпливів. У мову офіційного мистецтва проникає дедалі більше модерністських елементів. Це особливо помітно у галузях, де травма сталінської соцреалістичної картини не така відчутна — у монументальному мистецтві й архітектурі. Уперше після бойчукістів активно розвивається мова монументального мистецтва. Улюблена техніка українських монументалістів нової хвилі, їхній «фірмовий прийом» — мозаїка. Ніби передчуваючи прихід цифрової епохи з її тотальною пікселізацією, але, звісно, керуючись значно більш приземленими чинниками, як-от держзамовлення, художники вдихають нове життя в давно забуте мистецтво створення зображень із мініатюрних шматочків смальти й керамічної плитки. З мозаїкою працюють Алла Горська і Віктор Зарецький, Валерій Ламах, Ада Рибачук і Володимир Мельниченко, Олександр Дубовик, Іван Марчук, Іван Литовченко, Галина Зубченко і Григорій Пришедько, Федір Тетянич, Микола Стороженко, Володимир Прядка й багато інших. Серед найцікавіших авторів — Ернест Котков, який разом із Валерієм Ламахом та Іваном Литовченком працював над оформленням Річкового вокзалу в Києві.

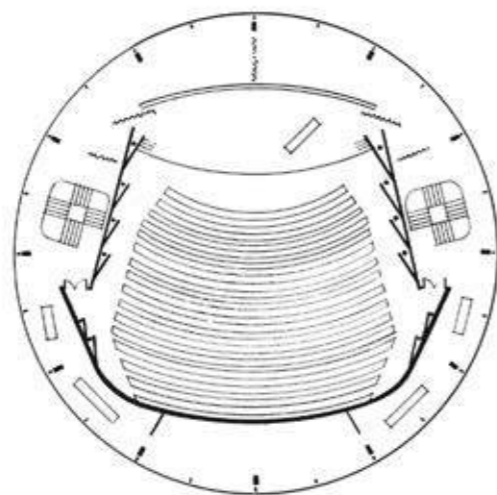
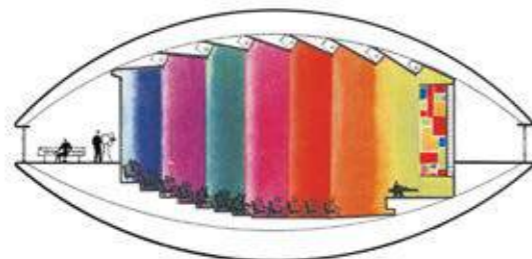
Мозаїчні панно стають порятунком у ситуації монотонної радянської панельної забудови. Ними щедро прикрашають фасади й інтер'єри будинків. Розкіш масштабних декоративних композицій здатна приховати вади дешевої і візуально нудної типової архітектури. Мозаїка здавна була одним із символів Києва, але асоціювалася лише із сакральним мистецтвом. Київська Софія — пам'ятка давньослов'янської церковної архітектури, її багаті й добре збережені мозаїки авторства візантійських майстрів, зокрема Оранта — головна історична окраса української столиці. На радянських багатопверхівках зусиллями майстрів-модерністів мозаїка втрачає однозначну асоціацію з церковним мистецтвом і розкривається як оригінальне сучасне медіа. Багато художників — Іван Литовченко, Валерій Ламах, Володимир Прядка, Ернест Котков, Олександр Дубовик, Іван Марчук — відтворюють у мозаїці заборонені абстрактні композиції. Поступово формується парадоксальна ситуація: абстракцію українська радянська влада офіційно не визнає, до будь-яких виявів модернізму в станковому мистецтві ставиться насторожено, а тим часом у міському просторі з'являються десятки яскравих модерністських композицій¹⁸⁹. На одній із головних магістралей Києва — проспекті Перемоги — торці одразу кількох будівель прикрашено гігантськими напіваабстрактними мозаїчними панно.

Не менш активно змінюється мова архітектури. Пізньорадянський архітектурний модернізм формується, озираючись на актуальні міжнародні досягнення. У цьому сенсі показова будівля, спроектована в 1964–1971 роках під керівництвом працівників державного інституту «Київпроект» Льва Новикова і Флоріана Юр'єва. Інститут науково-технічної інформації і тех-

¹⁸⁹ Докладніше про радянські мозаїки в Україні див.: Nikiforov, Yevgen. Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics. — К.: Основи, 2017.



УКРАЇНСЬКИЙ НАУКОВО-ДОСЛІДНИЙ ІНСТИТУТ НАУКОВО-ТЕХНІЧНОЇ ІНФОРМАЦІЇ ТА ТЕХНІКО-ЕКОНОМІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ДЕРЖПЛАНИ УРСР.
АРХІТЕКТОРИ — ЛЕВ НОВІКОВ, ФЛОРІАН ЮР'ЄВ, ЛИСТІВКА.
ФОТО: І. КРОПИВНИЦЬКОГО



ФЛОРІАН ЮР'ЄВ.
ПРОЕКТ КОНФЕРЕНЦ-ЗАЛУ СВІТЛОТЕАТРУ.
КІНЕЦЬ 1960-Х

ніко-економічних досліджень Держплану УРСР серед киян здобув назву «Будинок із тарілкою». Приміщення бібліотеки інституту — це справді величезна «летюча тарілка», яка ніби приземлилася поруч з основною будівлею. Архітектурне рішення Інституту — майже буквальна цитата з Оскара Німеєра, що відсилає до його Палацу Національного конгресу в Бразиліа (1960)¹⁹⁰. У «тарілці», за задумом Флоріана Юр'єва, у перспективі мав функціонувати сучасний світломузичний театр. Цю ідею так і не було реалізовано.

Протягом довгого життя Флоріан Юр'єв спробував себе в багатьох сферах. Графік і мистецтвознавець за освітою, він писав науково-популярні книжки про теорію кольору, виготовляв авторські скрипки, викладав, а в 1960-х активно експериментував із кольоро- й світломузикою. Корпус робіт Флоріана Юр'єва цікавий насамперед як приклад діапазону захоплень покоління. У СРСР після «відлиги» популярність здобула аббревіатура «НТР» — «науково-технічна революція». Величезне значення в цей період мало зростання обсягів інформації, автоматизації виробництва, контролю за ним та управління на базі електроніки. Суспільство знову, як і на початку ХХ століття, починає хвилювати майбутнє. Загальний технооптимізм і початковий етап ери комп'ютеризації актуалізує інтерес до синтезу науки, мистецтва й технологій. Експерименти з інтеграції новітніх досягнень науки і психотехніки в художні практики характерні ще для авангардистів початку ХХ століття¹⁹¹. У 1960-х вони знову в центрі уваги радянських авторів. У своїх пошуках Юр'єв синхронізується із загальною хвилею інтересу до вивчення зв'язків світла, кольору і звуку¹⁹². У 1960–1970-х світломузичні концерти проходять у Москві й Харкові. В Одесі світлодинамічні перформанси влаштовує художник Олег Соколов¹⁹³, а 1966 року Флоріан Юр'єв проводить перший світломузичний перформанс у Києві¹⁹⁴.

Серед модерністських споруд радянського Києва — проект ансамблю міської забудови на лівому березі Дніпра в Києві, житлового масиву Русанівка архітекторів Вадима Ладного й Генріха Кульчицького (1963–1966), Палац піонерів Авраама Мілецького й Едуарда Більського (1965), Будинок меблів Наталії Чмутіної (1971), готель «Салют» того ж таки Авраама Мілецького (1982–1984). На жаль, у сучасному Києві з його хаотичним міським

¹⁹⁰ Член Комуністичної партії Бразилії, архітектор-модерніст Оскар Німеєр був добре знайомий радянській творчій інтелігенції. Ще на початку 1960-х у СРСР вийшов альбом «Оскар Нимейер. Мой опыт строительства Бразилиа» (М., 1963).

¹⁹¹ Цю тему фундаментально досліджувала Маргарета Фьорінгер у своїй книжці «Авангард и психотехника. Наука, искусство и методики экспериментов над восприятием в послереволюционной России» (М., 2019).

¹⁹² У Казані з 1962 року існував спеціальний науково-дослідний інститут експериментальної естетики і світломузики «Прометей». Інженери інституту 1968 року спроектували оригінальну систему світлодинамічного освітлення ще однієї славетної «летючої тарілки», збудованої в СРСР під впливом творчості Оскара Німеєра, — будівлі Казанського цирку (1965–1967). Див.: *Иванов, Владимир. Архитектура, вдохновленная космосом. Образ будущего в позднесоветской архитектуре.* — СПб.: Борей Арт, 2017.

¹⁹³ Див.: *Билаш, Ксения. Флориан Юрьев. Модус исчезающего модернизма // Левый берег.* — 2019. — 1 февраля.

¹⁹⁴ Див.: *Плачинда, Сергій. Перший концерт // Ранок.* — 1966. — № 3.

управлінням і відсутністю уявлення про цінність архітектурної спадщини радянської доби ці пам'ятки перебувають під загрозою.

До об'єктів, які свого часу спричинили безліч суперечок, належить монумент «Батьківщина-мати» Василя Бородая (1981). Його створено в рамках архітектурного проекту Євгена Вучетича. Сталева скульптура заввишки 102 метри височіє в меморіальному комплексі, присвяченому історії Другої світової війни. Візуально пам'ятник нагадує давній «захисний талісман» української столиці — мозаїчну Оранту із Софії Київської. Замість молитви атеїстична «мадонна» Бородая здіймає над містом прикрашений радянською символікою щит і величезний меч. Ще один об'єкт цього періоду — споруджена 1982 року Арка дружби народів. Цей ансамбль покликаний увічнити «возз'єднання України з Росією» — саме так у СРСР інтерпретували події 1654 року. У пізньорадянському Києві модерністську архітектуру та об'єкти в публічному просторі відверто недолюбливали. Оригінальність цього пласту усвідомили набагато пізніше, і це збіглося із занепадом пам'яток модернізму та загальною урбаністичною кризою в сучасному Києві.

Сумна сторінка новітньої історії мистецтва України пов'язана з ансамблем довкола пам'ятки пізньорадянського архітектурного модернізму в Києві — будівлі крематорію, зведеної 1975 року за проектом Авраама Мілецького.

У 1967 році Ада Рибачук і Володимир Мельниченко отримали пропозицію розробити оформлення території довкола крематорію. Подружжя створило проект меморіального комплексу, частиною якого був горельєф «Стіна пам'яті» завдовжки 230 метрів і заввишки від 4 до 14 метрів. «Стіна пам'яті» — це низка послідовних сцен зі світової історії й міфології — від Прометея до Другої світової війни і повоєнної відбудови. Над технічно складним і стилістично вишуканим твором митці працювали тринадцять років. Величезне панно було завершено наприкінці 1981 року, залишалось тільки завершити його в кольорі. Однак керівництво країни несподівано ухвалило знищити стіну. Жодні листи на захист мистецького твору від свавілля влади не подіяли, і в березні 1982 року результат неймовірної багаторічної праці художників почали заливати бетоном. На майже готову роботу вилили понад 300 цистерн-бетономішалок¹⁹⁵.

Існує багато варіантів пояснення причини того, що сталося. Серед них і «антисемітський слід»: керівництву країни нібито не сподобалися надто «єврейські» обличчя зображених на горельєфі людей. Ще одна версія — побутовий конфлікт між художниками і головним архітектором меморіального комплексу Авраамом Мілецьким. Залита бетоном «Стіна пам'яті» досі стоїть поруч із київським крематорієм. Випадковий перехожий навряд чи її помітить, але вона там є. Це потужний символ і наочна ілюстрація властивої радянським можновладцям політики насильницького стирання пам'яті про трагедії і злочини проти власного народу та нагадування про те, що навіть під гігантським шаром бетону правда залишається правдою, і пам'ять про неї треба берегти, хай там як буде важко¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Докладніше про створення монументу і його знищення див.: Баздырева, Ася. История [не] одного преступления // Art Ukraine. — 2013. — 25 июня.

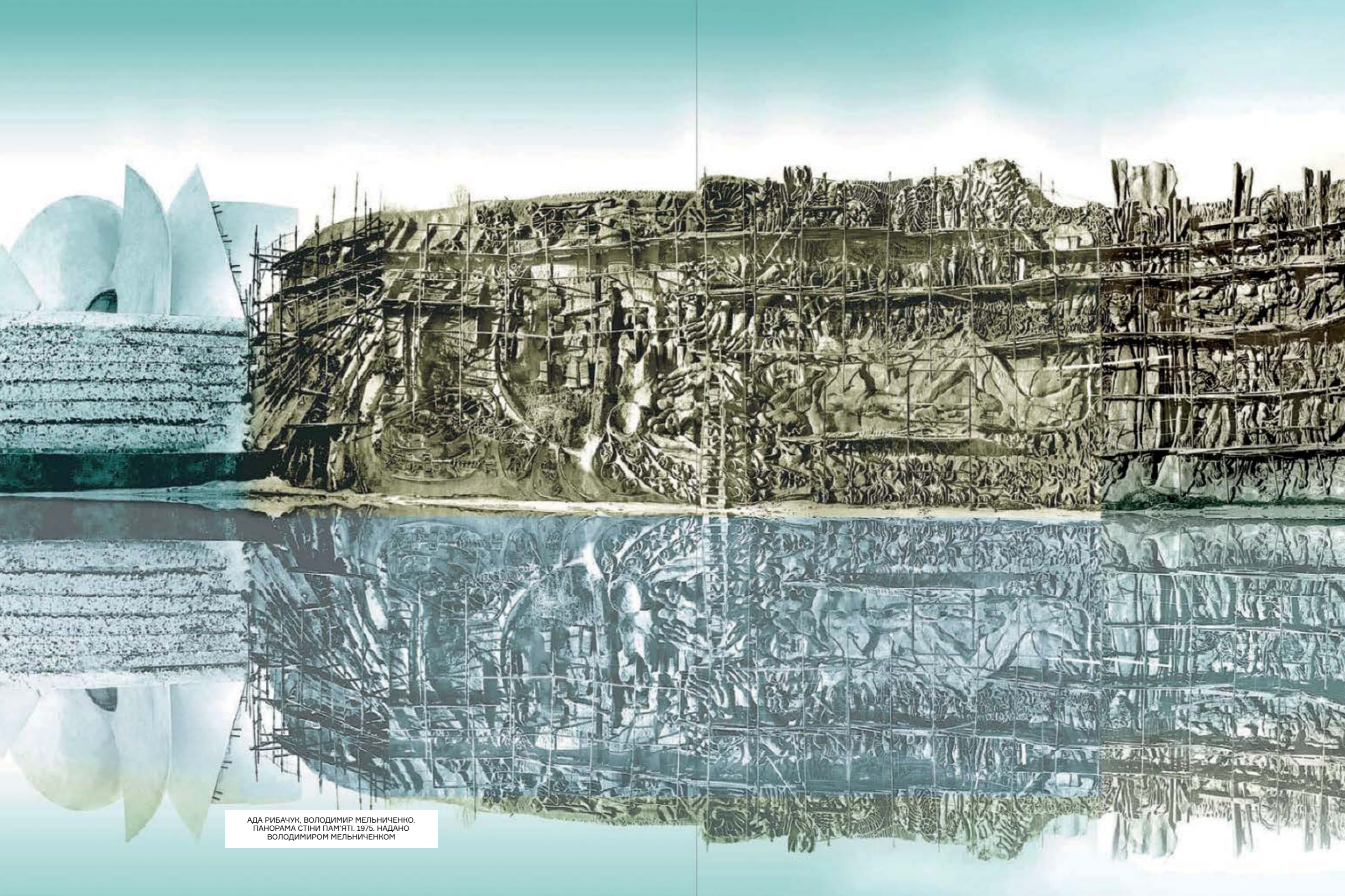
¹⁹⁶ У травні 2019 року було відновлено невеличкий фрагмент «Стіни пам'яті». Докладніше див.: <https://www.ukrinform.ru/rubric-kyiv/2463635-v-kieve-presentovali-vosstanovlen-nij-fragment-steny-pamati-na-bajkovej-gore.html#>



ГАЛИНА ЗУБЧЕНКО ТА ГРИГОРІЙ ПРИШЕДЬКО.
МОЗАЙЧНЕ ПАННО «КОВАЛІ СУЧАСНОСТІ» НА СТІНІ ПРОХІДНОЇ
ІНСТИТУТУ ЯДЕРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ НАН УКРАЇНИ
В М. КИЄВІ. 1974. ФОТО: МАКСИМ БЕЛОУСОВ



ПАНОРАМА КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ РАЗОМ ІЗ ПАМ'ЯТНИКОМ
«БАТЬКІВЩИНИ-МАТЕРІ» АВТОРСТВА СКУЛЬПТОРА
В. З. БОРОДАЯ. З АРХІВУ ОЛЕКСАНДРА СОЛОВ'ЙОВА



АДА РИБАЧУК, ВОЛОДИМИР МЕЛЬНИЧЕНКО.
ПАНОРАМА СТІНИ ПАМ'ЯТІ. 1975. НАДАНО
ВОЛОДИМИРОМ МЕЛЬНИЧЕНКОМ



ОЛЕКСАНДР РАНЧУКОВ.
ПОМЕР БРЕЖНЕВ. З СЕРІЇ
«ОБРАЗ ЖИТТЯ РАДЯНСЬКОГО».
15 ЛИСТОПАДА 1982. ЧОРНО-БІЛЕ ФОТО.
НАДАНО РОДИНОЮ ФОТОГРАФА

1970-ті — ПОЧАТОК 1980-х: «ТИХЕ МИСТЕЦТВО», ІНДИВІДУАЛЬНІ МІФОЛОГІЇ ТА КИЇВСЬКИЙ АНДЕГРАУНД

Офіційне мистецтво пізньорадянської України, як і раніше, суворо регламентовано держзамовленням. З остаточною втратою реальної віри в перемогу соціалізму тут панують глибокий цинізм і складне павутиння подвійних стандартів. Номенклатурний соцреалізм цього періоду, що відзначається особливою пустотністю і легкою шизоїдністю, поступово дрейфує до постмодерністського світовідчуття. Нескінченне блукання в цитатах із раніших соцреалістичних хітів, втрата віри в правдивість художнього переживання і самоіронія, що потопає у побутовому алкоголізмі, — криза радянського мистецтва й світоустрою очевидна. До кінця 1970-х — початку 1980-х у цій системі майже не залишилося нічого живого. Реально пережита катастрофа Другої світової, що десятиліттями правила чи не за єдину територію щирості, на цей час теж перетворюється на набір порожніх штампів. У цьому сенсі показова робота Віктора Шаталіна «Битва за Дніпро» (1983) — амбітна за задумом і абсолютно позбавлена здатності викликати реальне переживання.

На неофіційній художній сцені ще з 1960-х років найвище цінується приватність. У мистецтві домінують камерні й не вельми пафосні речі. Це опозиція до бравурного соцреалізму з його манією велетенських форматів і пишнотою тематичних картин. Згадана течія дістала назву «тихий живопис» і набула особливого значення після закінчення епохи лібералізму та «відлиги», у 1970-ті, коли почався так званий брежнєвський застій. Це період чергового посилення бюрократичного тиску і надмірної задухи. В «іншому» мистецтві панують індивідуалістські практики, простежується відчутна регіональна роздробленість.

Найактивніше неофіційне середовище розвивається в Одесі. У Харкові формується коло фотографів-новаторів. У Києві домінує «тихе мистецтво». Серед помітних постатей — живописці Яким Левич, Зоя Лерман, Юрій Луцкевич, Михайло Вайнштейн, Галина Григор'єва, Олександр Дубовик, Євген Петренко, Валентин Реунов і Сергій Пустовойт, керамістка Ольга Рапай, графік Юлій Шейніс. У Києві працює Олександр Шульдиженко-Стахов. Художник із гостросюжетною біографією ще юнаком під час Другої світової потрапив у Лондон, повчився в Central School of Arts & Crafts, а 1954 року несподівано вирішив повернутися на батьківщину. Київська влада ставилася до Шульдиженка-Стахова насторожено. Він так ніколи й не зміг вступити в Спілку художників, жив у маленькій кімнатці комунальної квартири і до кінця життя створював графічні аркуші, які не вписувалися в канони соцреалізму. Багато з цих робіт присвячено назавжди втраченому Лондо-

ну¹⁹⁷. Інша постать неофіційної сцени — Анатолій Лимарєв. Головна дійова особа в його творчості — сонячне світло. Натхненний Ван Гогом художник створював потужні, енергетичні роботи, які кардинально відрізнялися від м'якого й маловиразного «тихого» живопису цього періоду.

Лише тридцять років прожила Галина Бородай, котра встигла подарувати важливий для покоління твір — протопостмодерністську роботу «Пам'яті Олексія Гавриловича Венеціанова» (1979–1980).

Центр художнього і богемного життя — майстерня головних представників ліберального крила Співки художників, подружжя Галини Неледві й Віктора Рижих. Програмна робота Віктора Рижих, що відбиває дух часу, — триптих «Кібернетики» (1985). Ще один важливий твір подружжя і водночас узагальнений образ пізньюрадянського інтелігента — портрет Віктора Рижих пензля Галини Неледві. Автор цього періоду та кола, у чиєму живописі чільне місце посідають метафора і тривожне відчуття фіктивності видимої реальності, — Сергій Пустовойт.

У Львові головна легенда неофіційної сцени — Любомир Медвідь. Учень Романа Сельського, він проявляє активність ще із 1960-х років, а в 1970-х створює метафоричні серії, найсильніша з яких, напевно, «Хлопчики з колесами» (1968–1972). За напруженим відчуттям застиглому часу ці роботи стають передвісниками «хронореалізму» Тіберія Сільваші кінця 1970-х.

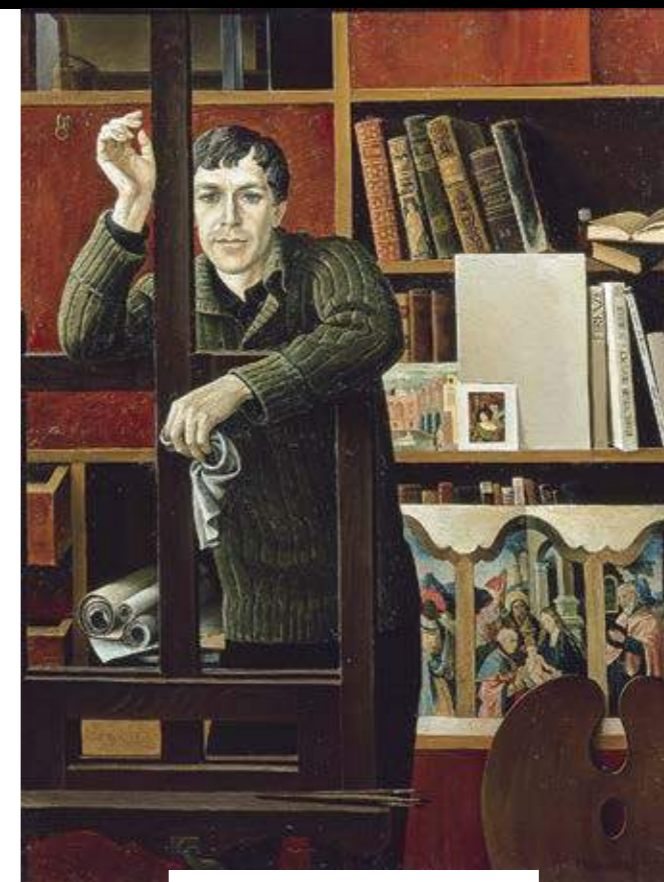
Помітне явище в контексті національно орієнтованого мистецтва — живописець Іван Марчук. Художник дебютував у 1960-х, а в наступні десятиліття випробовував широкий арсенал модерністських практик, приміряючи на себе маски класиків — Пауля Клеє, Жоржа Сера, Макса Ернста. Елементи пуантилізму й сюрреалізму Марчук міксує з традиційною фольклорною лірикою, чим завойовує симпатії по-дисидентському налаштованої публіки. У мистецькому середовищі до Марчука ставляться без особливого ентузіазму, зате він — улюбленець ширших кіл української інтелігенції.

Людина дивовижної долі, чий авторитет серед прогресивної громадськості кінця 1960-х – 1970-х беззаперечний, — скульптор Михайло Грицюк. Закарпатець, якого батьки ще дитиною вивезли в Аргентину, він половину життя прожив у Буенос-Айресі. Там Грицюк відвідував вечірню художню школу й перебував під враженням від творчості іммігранта з Росії, майстра модерністської скульптури Степана Ерьзі. У 1955 році Грицюки, як і багато мігрантів, спокушених закликом радянської влади повернутися в СРСР, перебралися на історичну батьківщину. Батьки, не витримавши зустрічі із соціалізмом, невдовзі поїхали назад у Південну Америку, а двадцятисемирічний Михайло залишився в Україні. Він вступив до останнього класу художньої школи, а згодом — до Київського художнього інституту. Художник, який виріс в Аргентині, у радянській Україні завжди залишався трохи іноземцем. Він працював у впізнаваній модерністській манері, робив скульптурні портрети видатних культурних діячів — Федора Достоєвського, Пабло Пікассо, Сергія Параджанова, опального музиканта Мстислава Ростроповича. Був одним з авторів пам'ятника Тарасові Шевченку в Москві. Влада не була

¹⁹⁷ Див.: Вишеславський, Гліб. Графіка Олександра Шульдиженка (Стахова) в контексті мистецтва нонконформістського руху в Україні // Художня культура. Актуальні проблеми. — 2016. — Вип. 12. — С. 33–58.



ВІКТОР РИЖИХ.
КІБЕРНЕТИКИ. ТРИПТИХ.
1985. ПОЛОТНО, ОЛІЯ



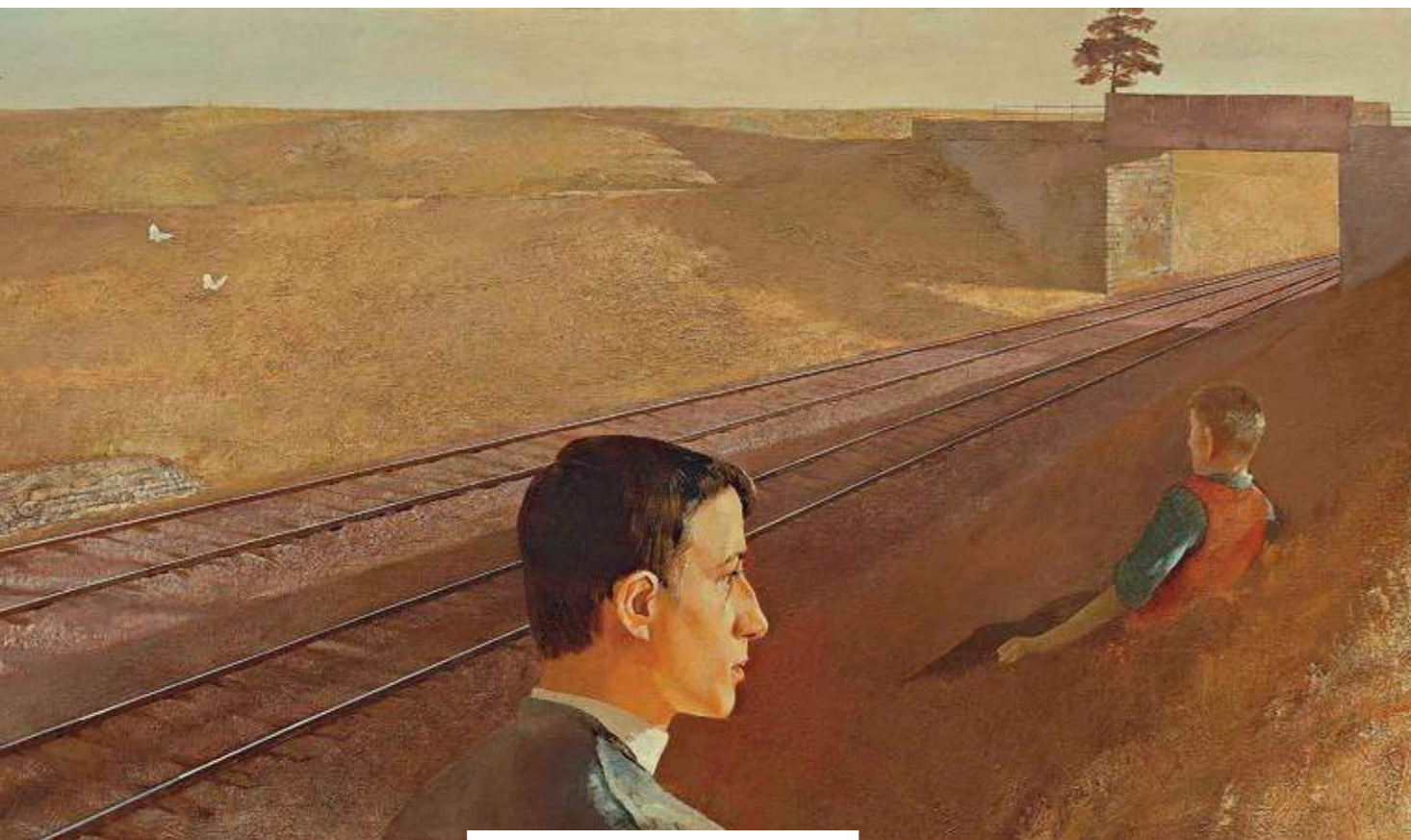
ГАЛИНА НЕЛЕДВА.
ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА ВІКТОРА РИЖИХ.
1972. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 140 × 110 СМ



ЗОЯ ЛЕРМАН.
ТРИВОГА. 1969. ПОЛОТНО, ОЛІЯ.
130 × 100 СМ. З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО
ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ



АНАТОЛІЙ ЛИМАРЕВ.
БАНКИ. 1985. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 97 × 107 СМ.
НАДАНО РОДИНОЮ ХУДОЖНИКА



ЛЮБОМИР МЕДВІДЬ.
СЕРПЕНЬ. ІЗ СЕРІЇ «ХЛОПЧИКИ З КОЛЕСАМИ».
1968–1972. ПОЛОТНО, ТЕМПЕРА. 120 × 70 СМ

прихильною до підозрілого й вільнодумного «чужинця». Перша персональна виставка Михайла Грицюка відбулася вже після його смерті у 1979 році.

Унікальний київський феномен 1970–1990-х років — Федір Тетянич або, як він називав себе і свою життєву філософію, Фрипулья. Легенда й піонер українського акціонізму, художник, котрий у найкращих київських традиціях поєднував іпостась лояльного до радянської влади живописця, члена Спілки художників, і радикальний бурлеск. В офіційному мистецтві Тетянича знали як художника-монументаліста. Він створював мозаїки для багатьох будівель у Києві і за його межами, а паралельно працював майже в усіх видах мистецтва — живопис, малюнок, інсталяція, об'єкт, перформанс. Постать Тетянича і його пригоди в застійному радянському Києві — прямий доказ тісного генетичного зв'язку сучасного перформансу й православної традиції юродства. Чого лише варта історія про те, як наприкінці брежнєвських 1970-х Тетянич у костюмі інопланетянина прийшов на засідання офіційної Спілки художників...

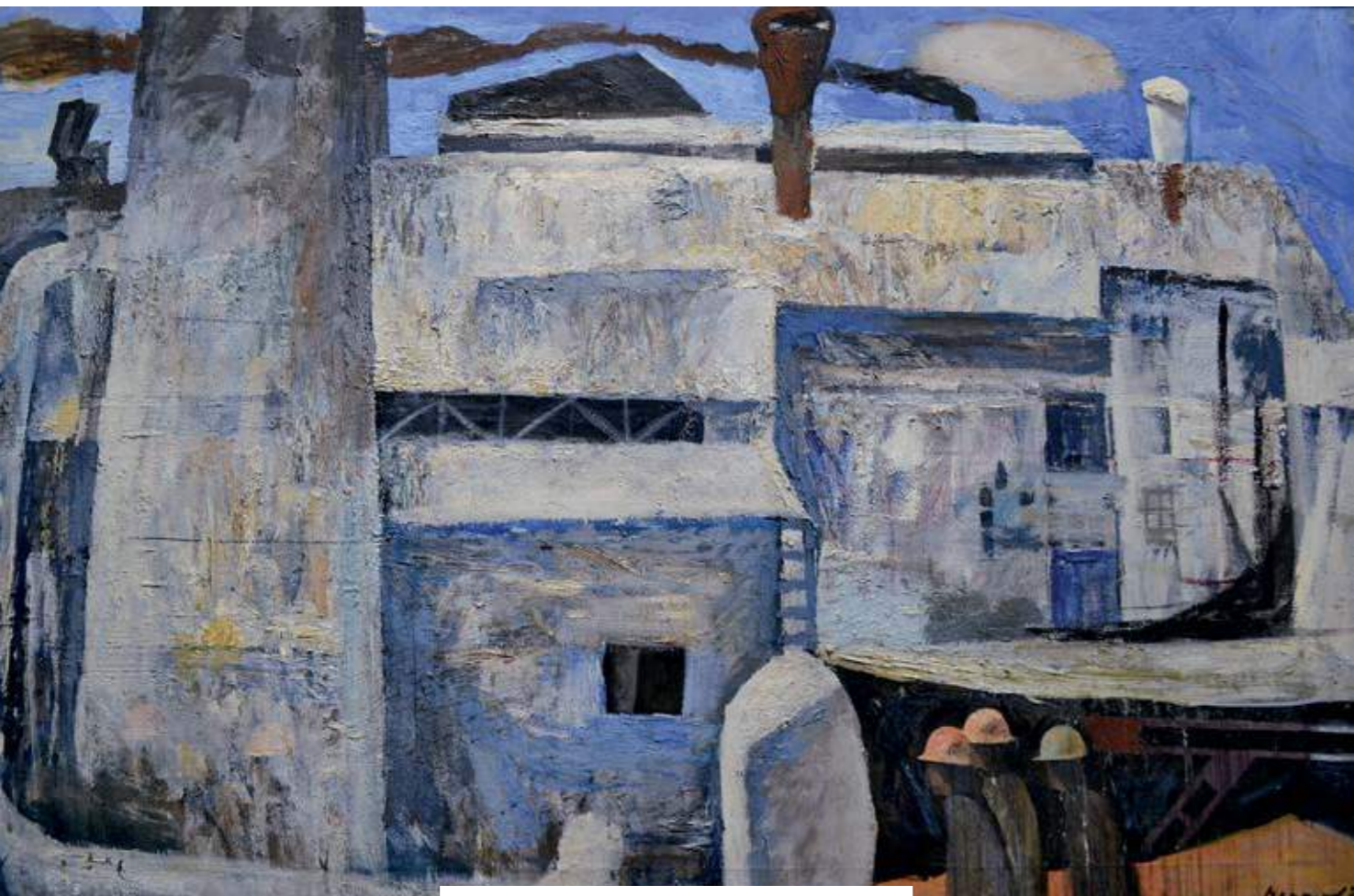
Відкриття виставок у 1980-х – на початку 1990-х рідко обходилося без появи цього унікального персонажа в дивакуватому вбранні. За допомогою епатажних костюмів і аксесуарів художник підкреслював абсурдність довколишньої реальності. Його спів, танці й упізнавану стилістику, що поєднує елементи *arte povera*, диско-культури й естетики науково-фантастичних фільмів 1960–1970-х, знала вся художня спільнота Києва.

Основний нерв творчості Тетянича — це утопія про гармонійне співжиття людей в епоху науково-технічного прогресу. Від кінця 1960-х він створював масштабні об'єкти, називаючи їх «Біотехносферами». Це концептуальні прообрази якихось літальних апаратів майбутнього, що їх куратор Валерій Сахарук порівнює з проектами Малевича, Татліна й Лисицького¹⁹⁸. Ще одна культурно-історична й соціополітична конотація цих сфер, що їх митець часто складав зі сміття й відходів (шматків паперу, старої деревини, тканини) — діогенівська бочка, притулок для сучасного філософа, де він може сховатися від обтяжливої реальності, вислизнути, полетіти від неї всередину самого себе. Вуличний філософ Фрипулья десятиліттями блукав Києвом і перетворив усе своє життя на тотальний спектакль. Сучасники сприймали його з усмішкою як фріка й органічну частину пейзажу. Переосмислення творчості Федора Тетянича в контексті новітньої історії мистецтва України сталося вже після його смерті, в 2010-х.

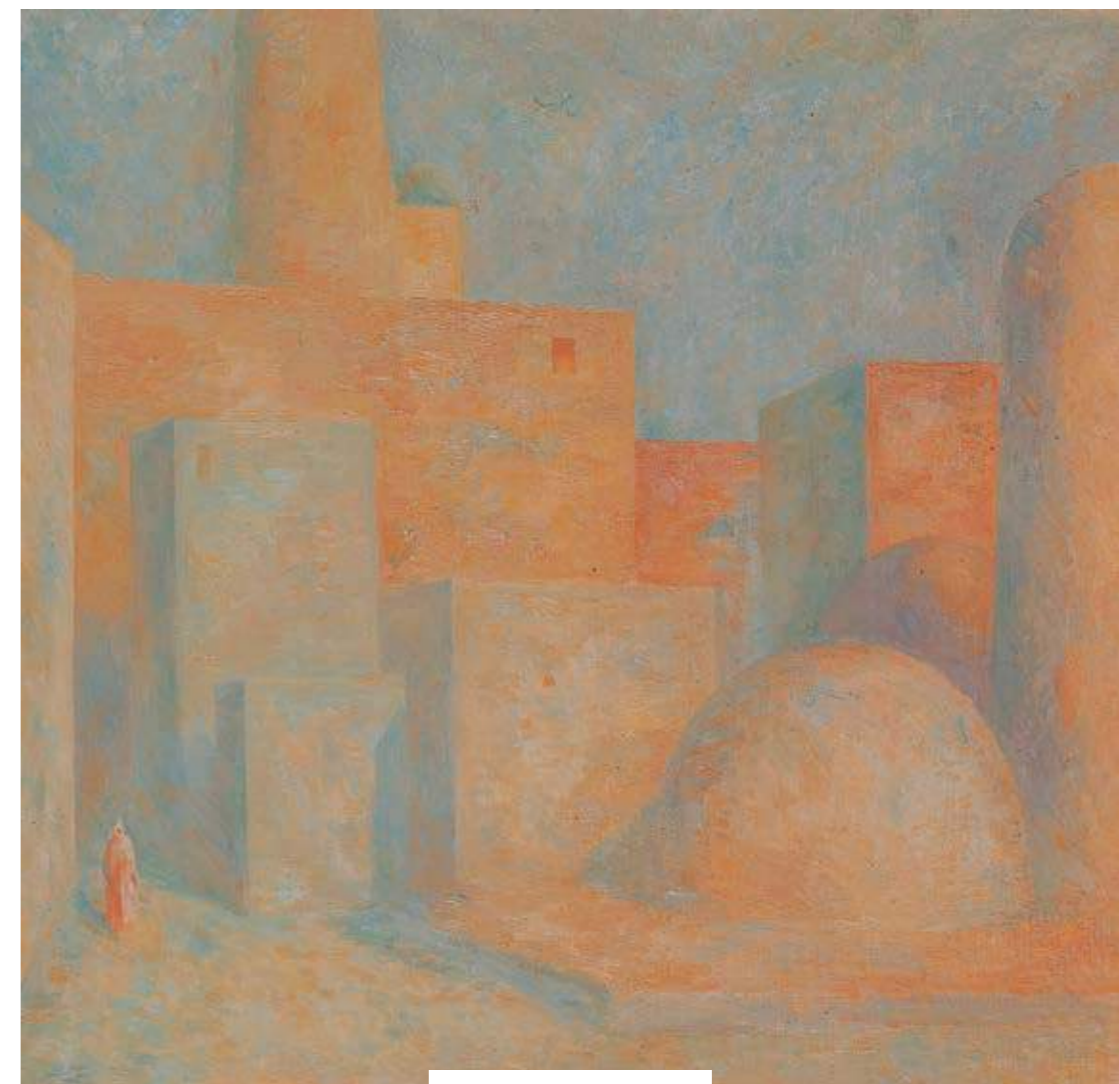
Справжнім художнім андеграундом Києва 1970-х – початку 1980-х роках були двоє друзів, Микола Трегуб і Вудон Баклицький. Наприкінці 1960-х вони зорганізували групу New Bent. Її назва сягає корінням об'єднання голландських живописців Bentvueghels¹⁹⁹ та викликає асоціації із сучасною музикою (New Band). Спочатку в колективі був третій учасник — Володимир Борозенець, але невдовзі він відійшов від New Bent і зайняв компромісну позицію щодо офіціозу. Баклицький і Трегуб, навпаки, були послідовними неформалами. Вони існували паралельно до системи у вузькому колі однодумців. До цього кола на певному етапі входила художниця Віра Вайсберг. Згодом вона згадувала, що «Микола Трегуб і Вудон Ба-

¹⁹⁸ Див.: Кручик, Игорь. Так говорив Фрипулья. «Бесконечность». Федор Тетянич // Антиквар. — 2015. — 27 мая.

¹⁹⁹ Об'єднання голландських художників, опозиційних до тодішнього академізму, існувало від 1620 до 1720 року. У літературі часто використовують скорочений варіант назви групи — Бент.



ВЛАДИСЛАВ МАМСІВ.
РОБОЧИЙ ПОЛУДЕНЬ. 1973. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 100 × 150 СМ.
З КОЛЕКЦІЇ ЛЮДМИЛИ БЕРЕЗНИЦЬКОЇ



ВОЛОДИМИР БУДНІКОВ.
ХІВА. 1978. ПОЛОТНО, ОЛІЯ.
100 × 110 СМ

клицький були один для одного тим, що заведено називати професійним середовищем, професійним спілкуванням. Ба більше, вони були взаємним підтвердженням, прецедентом»²⁰⁰.

Позбавлені професійної освіти, не скуті приви́дом соцреалізму художники кардинально відрізнялися від основної маси неофіційного мистецтва Києва яскравими полотнами і свободою вираження. Зухвалі й незалежні, вони перетворили своє життя на безкінечний гепенінг²⁰¹. Через ізольованість і відсутність контексту вони, на жаль, так і не вийшли за рамки картинного мислення до ширшого розуміння сучасних художніх практик. Відчуття життя в пустелі, багаторічна неможливість творчої свободи й реалізації рідко мають щасливий кінець. У березні 1984 року Микола Трегуб повісився на воротах Видубицького монастиря в Києві, де була його майстерня. Вудон Баклицький пережив найкращого друга лише на вісім років. Після вибуху на Чорнобильській АЕС Баклицький створив свою «Чорнобильську мадонну» — написаний у дусі ефіопських ікон простий і пронизливий символ горя, що спіткало Україну. У 1990 році він став одним зі співзасновників арт-групи «Стронцій». Вона об'єднала художників, небайдужих до чорнобильської теми.

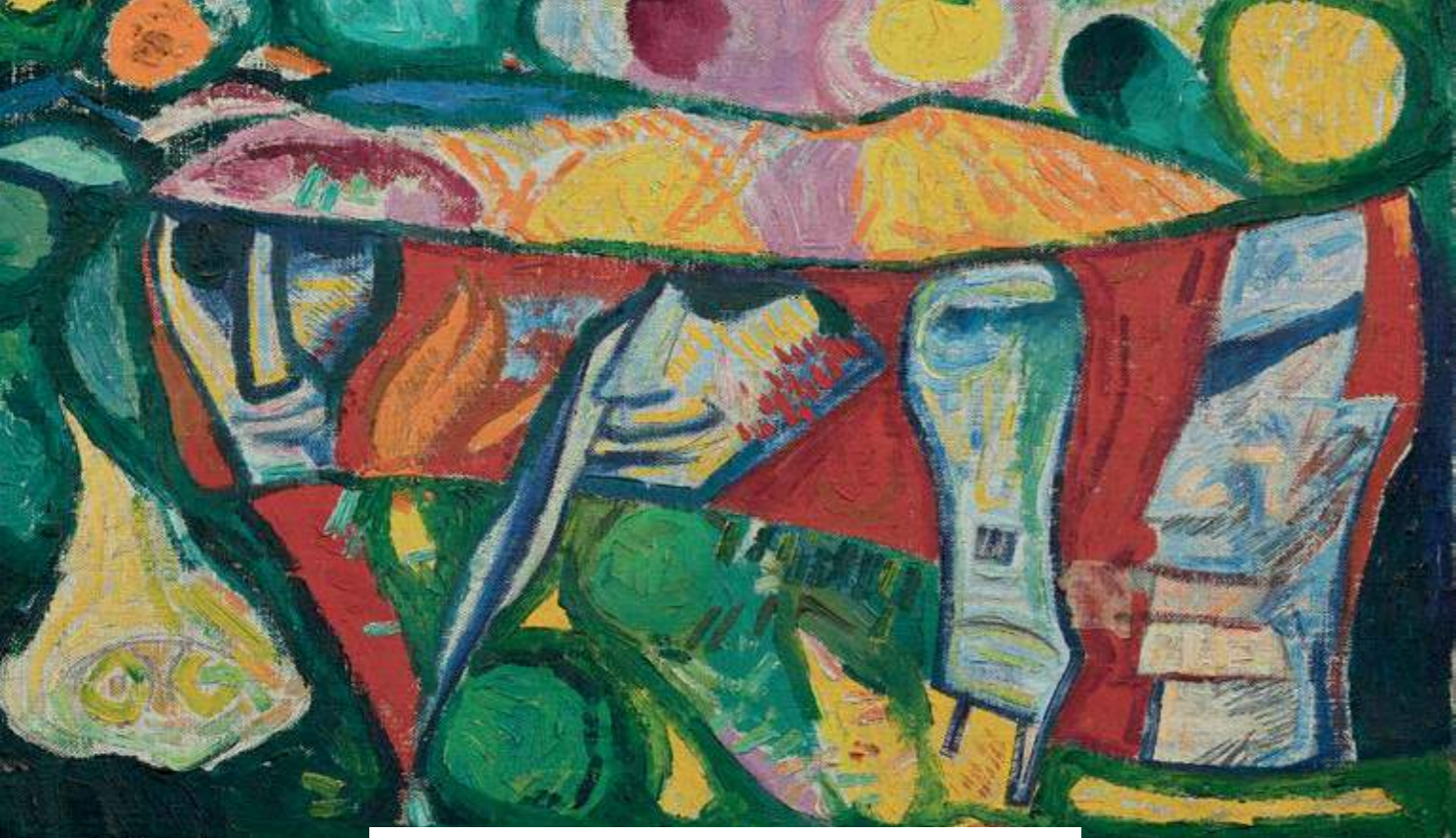
Парадоксально, але Чорнобильська аварія 1986 року потрапила у фокус уваги небагатьох художників. Для офіційного соцреалізму вибух на атомній станції, в якому громадськість звинувачувала владу, очевидно, не належав до пріоритетних тем. Постфактум по-особливому зловісних нот набрав цілий масив радісних соцреалістичних індустріальних пейзажів, створених за держзамовленням у процесі будівництва ЧАЕС у 1970-х роках. Дисиденти інтерпретували вибух на атомній станції як провал ненависного радянського істеблішменту і здебільшого так само мовчки переживали все, що сталося. Зовсім скоро, коли з'явиться потрібна дистанція, динаміка суспільних процесів буде настільки інтенсивною, що Чорнобиль просто загубиться серед нових травм і турбулентностей. Ця дивовижна відсутність серйозного масиву художніх рефлексій на тему техногенної катастрофи планетарного масштабу, яка сталася менш ніж за сто кілометрів від Києва, впадатиме в око й пізніше. Серед знакових робіт, які все ж присвячено цій темі, — фотографічна серія «Чорнобиль» Віктора Марущенка. Автор багато років документував життя людей, які пережили аварію і яких було виселено з рідних домівок. Перший знімок зроблено 8 травня 1986-року — через 12 днів після аварії, а останній — у серпні 1995 року. По свіжих слідах Чорнобилю постав і живописний твір «Катастрофа» гіперреаліста Сергія Базилева (1986–1987), а також серія портретів ліквідаторів аварії на ЧАЕС авторства Дмитра Нагурного (1986).

²⁰⁰ Леоненко Николай, Вайсберг Вера. Запоздалый некролог // Art Ukraine. — 2012. — 17 января.

²⁰¹ Докладніше про життя і творчість художників див.: Голуб, Олена. Свято непокори та будні андеграунду. Життєписи не визнаних за життя художників з коментарями — К.: Антиквар, 2017.



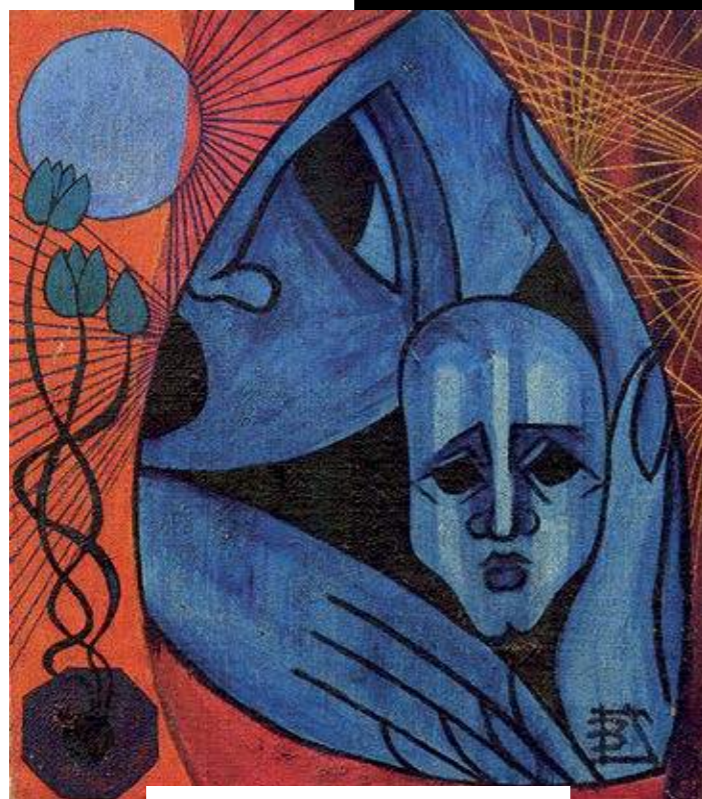
ФЕДІР ТЕТЯНИЧ (ФРИПУЛЯ).
МІСТО БЕЗСМЕРТНИХ ЛЮДЕЙ. ПЕРФОРМАНС.
ЛЬВІВСЬКА ПЛОЩА, КИЇВ. 1989.
НАДАНО РОДИНОЮ ХУДОЖНИКА



МИКОЛА ТРЕГУБ.
КОМПОЗИЦІЯ «БЕЗ НАЗВИ». 1980. ПОЛОТНО НА КАРТОНІ, ОЛІЯ. 36 × 60 CM.
З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ



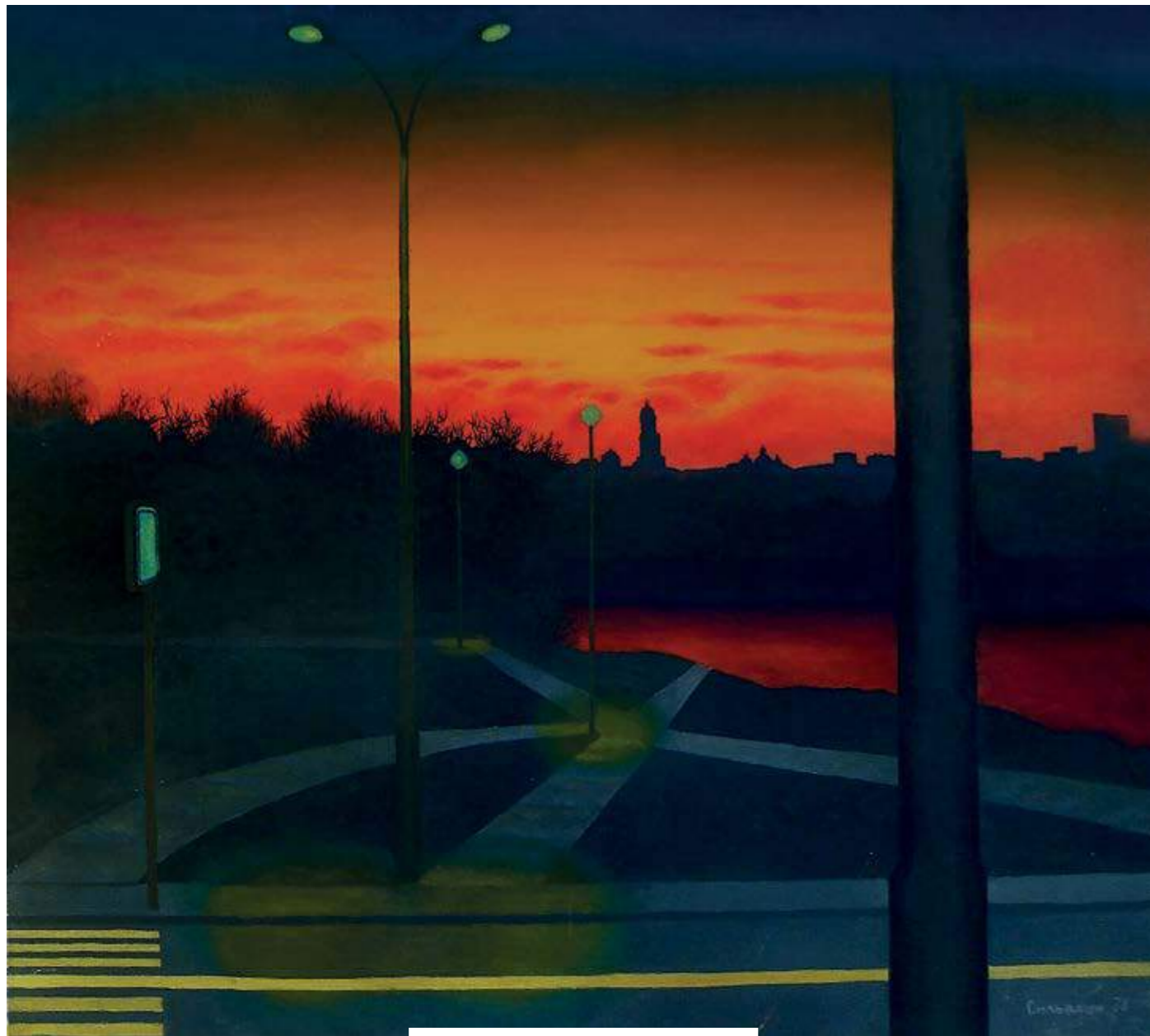
ВІКТОР МАРУЩЕНКО.
МІЛІЦІЯ В ЧОРНОБИЛЬСЬКІЙ ЗОНІ. ОСІНЬ 1991. ПЛЯМИ НА ЗОБРАЖЕННІ —
РЕЗУЛЬТАТ ПОТРАПЛЕННЯ РАДІОАКТИВНОГО ПИЛУ НА ПЛІВКУ



ВУДОН БАКЛИЦЬКИЙ.
ЧОРНОБИЛЬСЬКА МАДОНА. 1980-ТІ.
ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 65 × 72 CM



ВІКТОР МАРУЩЕНКО.
ЧОРНОБИЛЬ, ЕВАКУАЦІЯ. ТРАВЕНЬ 1986



ТІБЕРІЙ СІЛЬВАШІ.
ВЕЧІР НА РУСАНІВЦІ. 1979. ПОЛОТНО, ОЛІЯ.
80 × 100 СМ. З ФОНДІВ СПІЛКИ
ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ

«ХУДОЖНИКИ КИЇВСЬКОГО ВОКЗАЛУ». ГІПЕРРЕАЛІЗМ, ХРОНОРЕАЛІЗМ І ОСТАННЄ РАДЯНСЬКЕ ПОКОЛІННЯ

Наприкінці 1970-х — початку 1980-х років культурна ситуація в Києві стає особливо застійною, а на сцену приходять нове покоління. Воно бачить лише один вихід із ситуації — тікати в Москву. З'являється група так званих «художників Київського вокзалу»: саме на Київський вокзал в Москві прибували всі поїзди з України, отож назва говорить сама за себе. Художники, яких так називали, справді, без кінця курсували між Києвом і Москвою, синтезуючи у своїх практиках досвід обох столиць. Сергій Базилев, Сергій Гета і Сергій Шерстюк стали відомими на початку 1980-х завдяки гіперреалістичним полотнам. У їхніх роботах, здавалося, не було нічого критичного, але коштом живописної техніки, яка імітувала фотопогляд, вони підкреслюють абсурд і патологічність зовні впорядкованого радянського повсякдення.

Усе почалося в 1960-х роках у Республіканській художній середній школі в Києві. Тут підлітками потоваришували три Сергії — Шерстюк, Базилев і Гета. Юнаки із хороших родин — у середовищі радянських неформалів таку молодь називали «мажорами». Завдяки синові високопоставленого радянського генерала Сергію Шерстюку за цим колом від самого початку закріпився шлейф привілейованості. Зовсім скоро Шерстюк поїхав до Москви — навчатися на престижному мистецтвознавчому факультеті Московського державного університету. Згодом саме він стане головним ідеологом цього кола. Сергій Базилев і Сергій Гета продовжили навчання в Київському художньому інституті. Схожою траєкторією рухався ровесник цієї трійці — Сергій Якутович син відомого радянського графіка, художника-постановника параджановських «Тіней забутих предків» Григорія Якутовича. У 1970-х Базилев, Гета і Якутович-молодший дружили і навіть зробили спільну виставку в молодіжній виставковій залі Спілки художників на вулиці Червоноармійській. На кілька курсів старше в майстерні Тетяни Яблонської навчався ще один активний молодий художник — закарпатець Тіберій Сільваші. Формування цього покоління припадає на середину — кінець 1970-х років. За фасадом порівняно щасливої доби приховано внутрішній застій і глибокі протиріччя. Все це невдовзі стане причиною кризи й краху СРСР.

Найдинамічніше наприкінці 1970-х розвивається Тіберій Сільваші. Він розробляє концепцію «хронореалізму»²⁰². Художника цікавить хитка грань між

²⁰² Див.: Складенко, Галина. «Живопись — это навсегда»: Тибери́й Сильваши // Современное искусство Украины. Портреты художников. — К.: Институт проблем современного искусства, 2015. — С. 25. Див. також: Сильваши, Тибери́й. «Меньше всего молодое поколение похоже на “обиженных”». // Supportyourart.com. — 2019. — 20 августа: «Після навчання в армії, коли я один залишився в майстерні, предмет сформувався сам: те, чим я хотів займатися, — «час». Не натюрморт, не пейзаж, не портрет, а те, яким чином вони існують в часі. Саме ця головна річ переросла пізніше в програму хронореалізму, сенс якої полягав у трансляції, роботі і взаємодії двох потоків часу — суб'єктивного і метафізичного — на одній площині полотна».

ілюзорним і реальним, в його картинах цього періоду багато метафоричності й недоговореного. Час — невловна категорія, що її захоплено досліджує автор, — відчувається в роботах Сільваші як вічність. Гостре, ймовірно, навіть не до кінця усвідомлене переживання в'язкої стагнації в суспільстві виливається в глибоко екзистенційні твори. Це застигли «ікони» миттєвих суб'єктивних станів, де тільки жвавість художнього прийому повертає до земного, людського перебігу речей.

Переламним для покоління став 1980 рік. У Ташкенті проходить Всесоюзна молодіжна виставка — щорічний конкурс талантів і своєрідна віддушнина, де допускаються легкі відступи від казарменого офіціозу. Під час таких подій експерти з метрополії придивляються до нової крові з регіонів із прицілом на те, щоби забрати найкращих юних митців до Москви. Ташкент — триумф Тіберія Сільваші, Сергія Гети і Сергія Базилева. Художників запрошують зробити виставку в Москві. Організація цієї події затягнулася. Великий проект «Молоді художники України» в Центральному будинку художника, де експонували творчість восьми авторів, відбувся лише за п'ять років, коли це покоління перейшло вже в зовсім іншу фазу²⁰³.

Сергій Базилев і Сергій Гета, ще навчаючись в інституті, сновигають між Києвом і Москвою. У Москві цікаво: там проходять великі міжнародні виставки. Етапного 1980 року в Державному музеї красних мистецтв ім. Пушкіна відкривається проект, якому судилося змінити долю цього покоління. «Американський живопис другої половини XIX – XX століть із зібрань США» представляє радянській публіці роботи Енді Воргола, Роберта Раушенберга, Роя Ліхтенштейна, Джаспера Джонса, Джеймса Розенквіста. Крім класики поп-арту, на виставці було експоновано свіжіший напрям у мистецтві, що народився як постпоп-арт і реакція на концептуалізм із його відкиданням образотворчості, — гіперреалізм²⁰⁴. Величезні, збільшені з фотографій портрети Чака Клоуза, які неможливо відрізнити від фотографій, а також картини Річарда Естеса й Ральфа Гоїнгса, справили неабияке враження²⁰⁵.

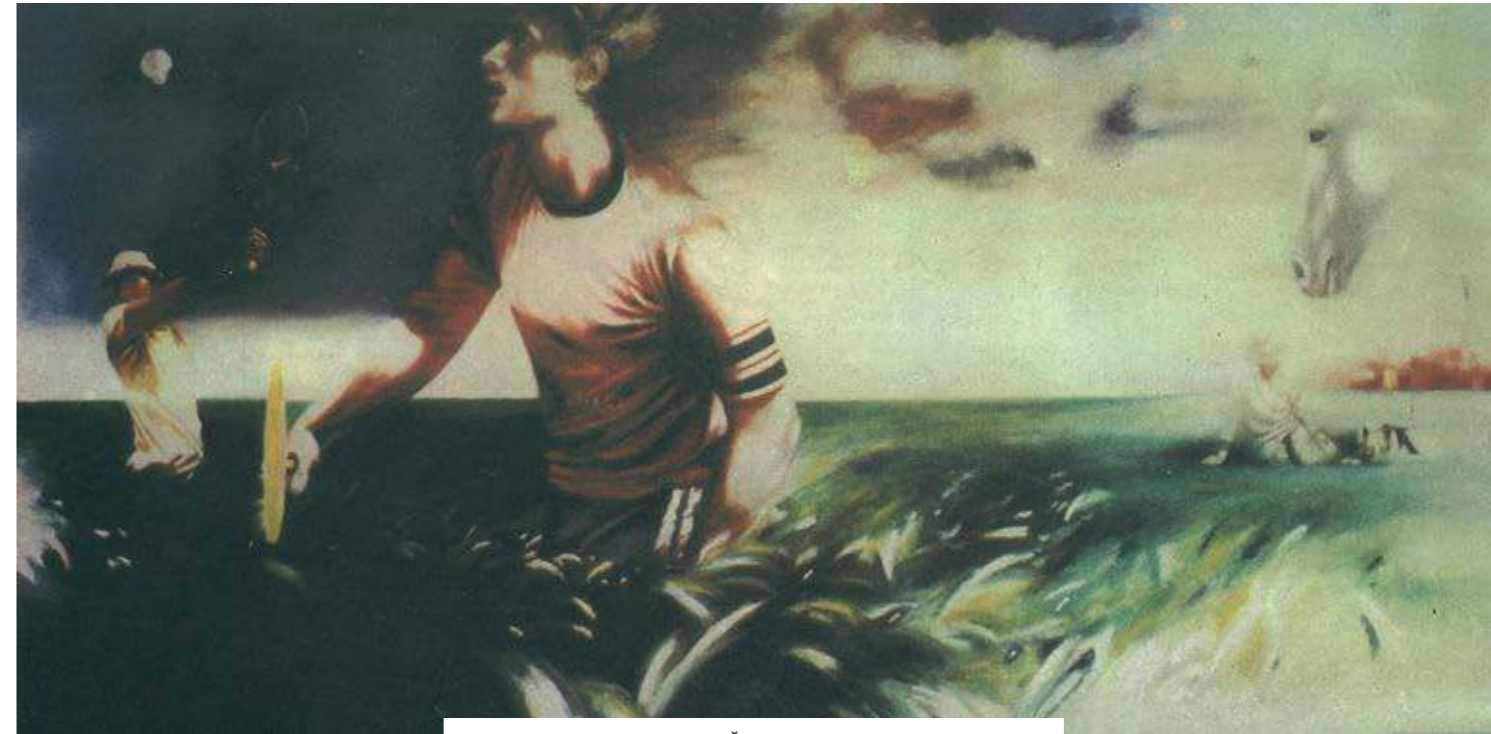
Про гіперреалізм у СРСР уже знали — з уривчастих нотаток у журналі «Америка» та інших традиційних джерел інформації із Заходу, а також зі статті в офіційному журналі «Искусство»²⁰⁶. У цей час фотографії для створення живопису вже використовували і московські концептуалісти, і вірменські митці, і молоді кияни. В аналогічному напрямі рухалися естонці. Однак серйозним трендом гіперреалізм стає саме після виставки 1980 року. У його триумфальному вторгненні на московську сцену головну роль відіграють три киянина — Сергій Шерстюк, Сергій Базилев і Сергій Гета.

²⁰³ У цій виставці брали участь Тіберій Сільваші, Сергій Базилев, Сергій Якутович, Володимир Будніков, Андрій Чебикін, Валерій Ласкаржевський, Сергій Одайник і Валентин Гордійчук.

²⁰⁴ «Фотографія, кіно, телебачення, репродукції, реклама — ця тиражна культура багато в чому витісняє безпосередню реальність, натуру як таку. Ігнорувати такий потужний вплив художник не може, але він може його використовувати — зробити цю “іншу природу” і героєм, і інструментом свого мистецтва», — пише авторка першої монографії про радянських фотореалістів (Козлова, Ольга. Фотореализм. — М.: Галарт, 1994. — С. 8).

²⁰⁵ Див.: Бессонова, Марина. Виставки современного искусства. Хроника прошедших событий // Бессонова, Марина. Избр. труды. — С. 122: indbooks.in/mirror7.ru/?p=216164

²⁰⁶ Див.: Турчин, Валерий. Гиперреализм: правдоподобие без правды // Искусство. — 1974. — № 12.



ТІБЕРІЙ СІЛЬВАШІ.
ЦИМ ПРЕКРАСНИМ ЛІТОМ. ПРИСВЯТА ТАРКОВСЬКОМУ. 1985.
ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 100 × 200 СМ. З КОЛЕКЦІЇ МІЖНАРОДНОЇ
КОНФЕДЕРАЦІЇ СПІЛОК ХУДОЖНИКІВ, МОСКВА, РОСІЯ. ОРГАНІЗАЦІЮ
ЛІКВІДОВАНО 2017-ГО, ТВОРИ ПЕРЕДАЮТЬСЯ ДО ІНШИХ МУЗЕІВ



СЕРГІЙ БАЗИЛІВ.
ОДНОГО РАЗУ НА ДОРОЗІ. 1983. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 180 x 220 CM. З КОЛЕКЦІЇ
МІЖНАРОДНОЇ КОНФЕДЕРАЦІЇ СПІЛОК ХУДОЖНИКІВ, МОСКВА, РОСІЯ. ОРГАНІЗАЦІЮ
ЛІКВІДОВАНО 2017-ГО, ТВОРИ ПЕРЕДАЮТЬСЯ ДО ІНШИХ МУЗЕІВ



СЕРГІЙ ГЕТА.
ПРОГУЛЯНКА. З СЕРІЇ «ВДНГ». 1983.
ПАПІР, ОЛІВЕЦЬ. 61 × 76 СМ. З КОЛЕКЦІЇ ДЕРЖАВНОЇ
ТРЕТЬЯКОВСЬКОЇ ГАЛЕРЕЇ, МОСКВА, РОСІЯ

На Заході їхнє мистецтво радісно сприймають як критику режиму й активно закупають для музейних зібрань (зокрема, в колекцію Пітера й Ірен Людвіг, яка саме активно формується), але загалом вони — абсолютно системне явище. Гіперреалізм тепло сприймає і радянський істеблшмент, якому мова «фотореалізму», як це мистецтво називали на виставці в США, видалася дуже близькою. Трохи пізніше, 1982-го, мистецтвознавець Олександр Каменський вигидає ще один термін для позначення практик Базилева, Шерстюка, Гети й інших художників, котрі використовують у живописі естетику фотографії, — «документальний романтизм»²⁰⁷. Ще згодом, уже після розпаду СРСР, гіперреалізм назвуть останньою великою течією радянського мистецтва.

Гіперреалізм — парадоксальне явище. Створюючи ідеальну ілюзію, він одночасно підкреслює фіктивність емпіричної реальності і ніби натякає, що картинка, яка здається максимально правдоподібною, найімовірніше, не більше як обманка. Однак радянська номенклатура відчитувала в програмовій фальші гіперреалізму геть інші конотації — любі серцю відблиски єдино правильного методу, соціалістичного реалізму. У радянському мистецтві вже був період любовного змальовування з фотографій. Вилізана, позбавлена художньої витонченості й максимально схожа на фотографію мова — ідеал казенного соцреалізму в його найвищій точці розвитку — сталінському грандстилі.

Американський гіперреалізм здобув популярність завдяки тонкому вловлюванню відчуження, властивого розвиненому капіталістичному суспільству. Радянський гіперреалізм, і особливо його київська гілка, набагато емоційніший. Він, навпаки, зосереджується на темі близькості²⁰⁸. Важливий елемент у творчості Базилева, Шерстюка й Гети — спільнота. Життя у вузькому колі найближчих друзів, вечірки, поїздки на море — усе це документується на модні слайди, а згодом перетворюється на гіперреалістичні полотна.

Символом цього покоління стала картина Сергія Базилева «Одного разу на дорозі» (1983). Група стильно вбраних молодиків здається підозріло сучасною. Камера захопила їх зненацька десь на південному березі Криму. Вони чи то обговорюють, куди їм іти далі, чи просто зупинилися на перекур. Усі герої в тому ніжному віці, коли кожен у глибині душі найбільше стурбований власною унікальністю. У центрі полотна — Сергій Шерстюк, ліворуч, із червоною сумкою — Сергій Базилев, а крайній праворуч — ще один київський однокашник гіперреалістів, нащадковий художник і майбутня зірка української літератури Лесь Подерв'янський. Учень Василя Касіяна, блискучий рисувальник Сергій Гета створює гіперреалістичну графіку, користуючись простим графітним олівцем. На змальовування кожної фотографії у великому масштабі потрібні місяці кропіткої роботи. Одне випадкове клацання затвора фотокамери переростає в могутню медитативну практику. Серед робіт такого штибу найцікавіша серія «ВДНГ» (1983). Інший «хіт» цього періоду — «Батько і я» Сергія Шерстюка (1983). Збільшені фотопортрети самого автора і його батька — це порівняльний аналіз двох поколінь: суворий

²⁰⁷ Див.: Каменський, Александр. Документальный романтизм // Творчество. — 1982. — № 10.

²⁰⁸ «Радянська людина, яка виростила в умовах ідеологічного пресингу з боку держави, була неспроможна викоринити рятівне тепло людських почуттів», — пише в нотатці про гіперреалістів Андрій Ковальов (Ковалев, Андрей). «Гипер! Стиль, наслідок об'єднувшивий художників в СССР» // The Art Newspaper Russia. — 2015. — № 31).

СЕРГІЙ ЯКУТОВИЧ.
ЦЕ АФРИКА. РОЗПОВІДЬ ДРУГА. 1988.
ПАПІР, ТУШ, АКВАРЕЛЬ.
НАДАНО РОДИНОЮ ХУДОЖНИКА



батько у військовій формі й безладний невротик-син. Однак ця незібраність богемної «золотої молоді», як згодом завважив Сергій Якутович, була оманливою: «Професіоналізм [...] — основна риса розхристаного, легковажного, бонвіванського, на перший погляд, “покоління Київського вокзалу”»²⁰⁹.

У Москві кияни Базилев, Шерстюк і Гета на короткий час знаходять спільну мову з львів'янами Миколою Філатовим й Ігорем Копистянським²¹⁰. Інтерес до гіперреалізму поділяє москвич Олексій Тегін. Згодом це товариство стане відомим як напівміфічна група «Шість»²¹¹. Гіперреалізм у Москві маркується здебільше як український феномен²¹². Ще одна прикметна риса, яка споріднює це явище з українською живописною традицією, — повна відсутність чіткого дискурсу — цієї необхідної компоненти сучасного мистецтва. Саме ця нездатність відрефлексувати власну практику, пояснити, що й до чого, згодом відкинула гіперреалістів у затінок ідеально артикульованого московського концептуалізму й соц-арту.

Микола Філатов та Ігор Копистянський буквально одразу відійдуть від гіперреалістів і стануть центральними постатями успішного московського мистецтва доби «перебудови». Олексій Тегін цілком присвятить себе східній філософії й експериментальній музиці. У 1984 році Сергій Базилев написав роботу-маніфест «Прощання з Києвом». Він зобразив себе й Сергія Шерстюка під час відпочинку біля велосипедів на тлі дорожнього знаку «Київ»²¹³. Це був натяк на остаточний переїзд із рідного міста. Проте до середини 1980-х, коли весь гурток киян, урешті-решт, остаточно перебрався до Москви, гіперреалізм видихнувся. Починалася «перебудова» — епоха нових героїв і цінностей, де успішним зіркам молодого радянського мистецтва вже не знайшлося центрального місця. Парадоксально, але найвищим злетом у кар'єрі цього покоління виявилися роки, проведені в транзиті між московським і київським вокзалами.

У Києві з «покоління Київського вокзалу» залишилися Тіберій Сільваші і Сергій Якутович. На початку 1980-х у творчості цих авторів теж були елементи гіперреалізму, але набагато більше значення для них мали індивідуальні траєкторії й міфології. Після розпаду СРСР і гіперреалісти, і їхні попутники, за винятком Тіберія Сільваші, опинилися на узбіччі художнього процесу. Вони залишилися якимсь недоговореним, розмитим феноменом. «Наше покоління — діти інтелігентів, розчавлених системою; вже вільне,

²⁰⁹ «Покоління Київського вокзалу» // yakutovych.academy/railway/

²¹⁰ Питання щодо участі Ігоря Копистянського у спільноті гіперреалістів залишається суперечливим. Будучи присутнім у всіх ранніх публікаціях як учасник групи «Шість», сьогодні він заперечує знайомство з митцями цього кола.

²¹¹ Формально такий колектив ніколи не існував.

²¹² «Україна тоді, мабуть, уперше заявила про себе як про носія найактуальніших, наймодніших тенденцій, навіть незважаючи на дальший виїзд своїх гіперзірок на Північ», — наголошує Богдан Мамонов (*Мамонов, Богдан*. Московский гиперреализм как случай частной жизни // Художественный журнал. — 2002. — № 45).

²¹³ Див.: *Склярєнко, Галина*. Гіперреалізм в контексті українського мистецтва другої половини ХХ століття / Г. Склярєнко // Сучасне мистецтво. — 2013. — Вип. 9. — С. 174.

але яке живе у вакуумі...»²¹⁴ — це відчуття безповітряного простору й розгубленості особливо гостро переживав Сергій Якутович. Він до кінця життя сумував за загубленими в Москві друзями й часами, коли киянам, котрі блукали поміж двох столиць, на короткий час пощастило пережити відчуття спільності.

ХАРКІВСЬКА ШКОЛА ФОТОГРАФІЇ

Харків — потужний індустріальний і науковий центр СРСР, а згодом й незалежної України. Друге за кількістю населення місто країни із сильною авангардною традицією, активною андеграундною сценою і школою гостросоціальної фотографії, що її справедливо вважають одним із найсильніших явищ у новітньому мистецтві України.

Харків нерозривно пов'язаний з пам'яттю про початковий період радянської влади, про героїчну добу, коли роман авангардного мистецтва з комунізмом ще не було заплямовано кров'ю діячів «червоного ренесансу». У 1960–1970-х у Харкові ще зберігалася пам'ять про авангард. Сталінський терор пережив Василь Єрмілов, а на початку 1960-х тут складається андеграундна художня ситуація. Її найпомітніші постаті — художник Вагріч Бахчанян, який приятелював з Василем Єрміловим, а також поет і письменник Едуард Лимонов (справжнє прізвище — Савенко). Обидва швидко переїхали до Москви, де влилися в товариство неофіційних культурних діячів, а потім іммігрували на Захід. У Нью-Йорку, де Бахчаняну судилося провести решту життя, митець долучився до групи Fluxus. Іронічні концептуальні роботи Бахчаняна, його непересічна особиста харизма залишили великий слід в історії неофіційного Харкова. Відомим став його слоган «Мы рождены, чтоб Кафку сделать былью»²¹⁵ — переінакшене радянське гасло, де замість Кафки спершу була казка, а також «SOSреалізм» — так художник, кепкуючи із соцреалізму, називав свій творчий метод. Легендами обросла й акція Бахчаняна, коли він, прочитавши в журналі про Джексона Поллока, переконав робітників заводу, де працював художником-оформлювачем, продірявити відра з фарбою і створити на підлозі порожнього цеху підприємства панно в техніці дрипінгу.

²¹⁴ «Покоління Київського вокзалу» // yakutovych.academy/railway/

²¹⁵ «Ми народжені, щоб Кафку зробити бувальщиною» (рос.).

Харків — робітниче місто. Тут також багато хуліганів, жебраків, студентів... і поетів. Харківська богема формується в активній взаємодії з представниками соціального дна. Це накладає відбиток на тональність і тематику мистецтва, що його створювали вихідці з цього міста. У такій атмосфері наприкінці 1960-х у Харкові з'являється група молодих людей, які приходять у мистецтво не з богемних кіл, а з місцевого клубу технарів-фотоаматорів. Фотографія — наймасовіше хобі в СРСР²¹⁶. У країні існувала величезна кількість професійних об'єднань і регіональних фотоклубів. У Харкові, де на машинобудівному заводі до 1955-го виробляють популярний радянський аналог Leica — фотоапарат ФЕД, усенародне захоплення фотографією набирає особливого розмаху. Першим експериментувати з концептуальними фотосеріями починає простий радянський інженер Борис Михайлов. За ним в орбіту фотоклубу потрапляють ще кілька активних аматорів. Більшість із них працює на харківських заводах. Усіх приваблює не лише технічний бік питання, а й естетична та смислова виразність фотографії. Цього виявляється досить, щоби постало явище, яке на десятиліття визначило обличчя харківського мистецтва й кардинально відрізнялося від радянського фотографічного мейнстріму²¹⁷.

Група «Час» виникла 1971 року²¹⁸. До неї ввійшли Борис Михайлов, Євгеній Павлов, Юрій Рупін, Олег Мальований, Олександр Супрун, Геннадій Тубалев, Анатолій Макієнко та Олександр Ситниченко. Фотографи окреслили свій метод як «теорію удару»: і за формою, і за змістом їхні знімки мали кидати виклик застійному радянському суспільству²¹⁹. Наслідком цього став феномен, фірмовий прийом якого — дегероїзація радянського, жорсткість і шок. В епоху, коли утопія, закріпившись, перетворилася на нудний карго-культ, художники цього покоління намагаються фіксувати повсякдення, про яке не пише партійна газета «Правда». Вони розповідають історії, що залишаються поза увагою пафосної офіційної радянської фотографії.

У 1970-х у цьому колі були популярними експерименти зі складною фотографічною технікою. Харківська фотографія — плоть від плоті традиції радянського фотоаматорства. Формальні екзерсиси, популярні серед фотоентузіастів, раптом перетворюються на критичний інструмент. Еквіденсити й соляризації, подвійна експозиція, монтаж, колажі, ретушування фото — усі ці, здавалося б, суто технічні прийоми стають методом не лише естетичного, а й політичного висловлювання про гротескну сучасність та кризу соціалістичних цінностей.

²¹⁶ Див.: Деготь, Катерина. Харьковская фотография — производство свободного времени // Журнал о фотографии 5.6. — 2012. — № 7 (май). — С. 4.

²¹⁷ «Головне завдання фотографа в Радянській Росії полягало в тому, щоб у дусі триумфального оптимізму закарбовувати в найбільш виграшному світлі повсякденне життя країни та наочно відбивати державну ідеологію, створюючи знімки, які відповідали б догмам соціалістичного реалізму» (Розенфельд, Алла. Виртуальный музей русского искусства Юрия Трайсмана // russi-anartsfoundation.com/#!content/show2901/).

²¹⁸ Див.: Павлова Тетяна, Павлов Євгеній. Скрипка. — К.: Родовід, 2018.

²¹⁹ Див.: Пригодич, Надежда. Группа «Время» — теория удара // Журнал о фотографии 5.6. — 2012. — № 7 (май). — С. 5.



БОРИС МИХАЙЛОВ.
ІЗ СЕРІЇ «ВЧОРАШНІЙ БУТЕРБРОД».
КІНЕЦЬ 1960-Х — КІНЕЦЬ 1970-Х. КОЛЬОРОВИЙ ДРУК



БОРИС МИХАЙЛОВ.
ІЗ «ЧЕРВОНОЇ СЕРІЇ». 1968–1975.
КОЛЬОРОВИЙ ДРУК



ВАГРИЧ БАХЧАНЯН.
STALIN TEST. 1982. ПАПІР, ЗМІШАНА ТЕХНІКА, 36,9 × 47 СМ.
РЕПРОДУКЦІЮ НАДАНО З ДОЗВОЛУ ВДОВИ ХУДОЖНИКА ІРИНИ
БАХЧАНЯН МУНІЦИПАЛЬНОЮ ГАЛЕРЕЄЮ ХАРКОВА

Про це — виконаний у техніці подвійної експозиції «Вчорашній бутерброд» (кінець 1960-х — кінець 1970-х) та інші ранні серії Бориса Михайлова, чільного представника цього кола і найвідомішого у світі сучасного художника родом з України.

«Коли я щойно починав займатися фотографією, просто склавши два слайди, у мене несподівано вийшло складне фотографічне зображення. Методом такого складання було виконано й серію “Вчорашній бутерброд”, яка завдяки своїй незвичайності вже на початку 1970-х подарувала мені перший фотографічний успіх, особливо серед кіношників. Складаючи слайди, я отримував якусь узагальнену, метафоричну й унікальну картину, як мені спочатку здавалося, про наше життя»²²⁰, — згадує фотограф.

Етапний проект Михайлова — «Червона серія» (1968–1975). Акцент проекту, знятого в Харкові, — червоний колір. У пропагандистській мові радянського офіціозу цей потужний символ революційної боротьби якоїсь миті зазнав інфляції і так проник у щоденне життя людей, що став майже невидимим. Сьогодні, розглядаючи твори Михайлова, ми помічаємо цей неймовірний надмір червоного, що тотально домінує у візуальному просторі міста й заповнює всі аспекти його життя.

Не менш сильне враження справляє інша серія Михайлова цього періоду — «Незавершена дисертація» (1984–1985). Це своєрідний фотощоденник, де автор, узявши текст чужої незавершеної дисертації, розміщує на ньому свої знімки й короткі текстові ремарки. Отриманий у результаті палімпсест — унікальний зріз настроїв епохи і пам’ятник марним надіям цілого покоління. Дисертацію за радянських часів уважали ключем до світлого й ситого майбутнього. Науково-дослідні інститути (НДІ) з їхньою неповороткою бюрократичною атмосферою в добу застою перетворюються на осередки інтелігентської прокрастинації — форми мовчазного протесту проти задубілої системи, яка втратила сенс. Серію створено в часи затишшя перед крахом. Уже за кілька років, після розпаду СРСР, наукова інтелігенція стане однією з головних жертв переходу до капіталізму. НДІ закриються, автори численних дисертацій, залишившись без грошей і, найголовніше, без навичок виживання у новому світі, тихо спиватимуться, торгуватимуть на ринках дешевим турецьким трикотажем і щосили намагатимуться виїхати в успішні країни.

Ще один присвячений гротескному пізньорадянському повсякденню проект Михайлова — його «Лурики» (1985). «Луриками» простолюд називав старі чорно-білі фотографії. За радянських часів фотографи заробляли тим, що збільшували такі знімки і розфарбовували їх аніліновими фарбами. Наприклад, родина, що втратила під час Другої світової війни чоловіка й батька, від якого залишилася тільки маленька фотографія на паспорт — «лурик», могла отримати великий яскравий портрет загиблого. У харківській фотографії поняття «лурик» поширилося на всі розфарбовані знімки. Саме «лурики» з їхнім абсурдистським сентиментальним естетизмом і водночас якістю реального історичного документа стали

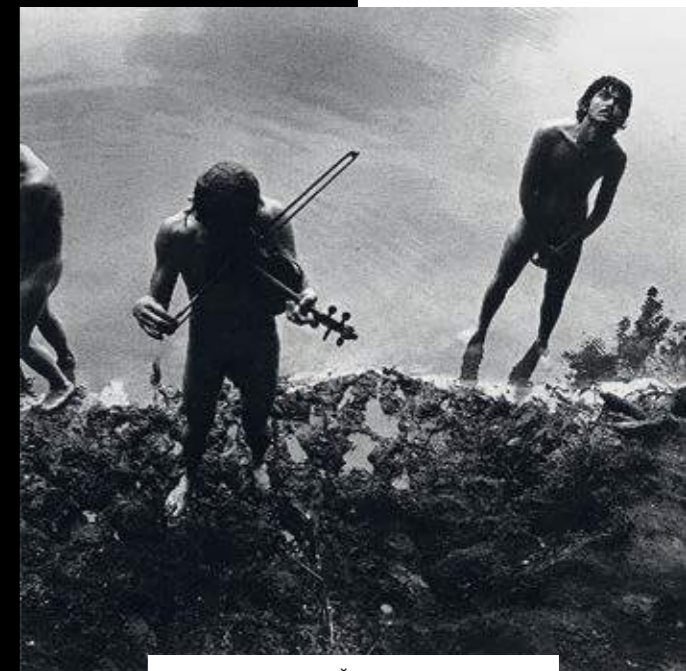
²²⁰ Див.: Сандуляк, Алина. Харьковская школа фотографии. Борис Михайлов // Art Ukraine. — 2015. — 26 ноября.



ЄВГЕНІЙ ПАВЛОВ.
ЗАТЕМНЕННЯ. 1999. ОПТИЧНИЙ АВТОРСЬКИЙ
ДРУК ІЗ ВИКОРИСТАННЯМ МАСКИ
ТА КОНТРАМАСКИ



ЄВГЕНІЙ ПАВЛОВ.
ІЗ СЕРІЇ «СКРИПКА». 1972.
СРІБНО-ЖЕЛАТИНОВИЙ ДРУК



ЄВГЕНІЙ ПАВЛОВ.
ІЗ СЕРІЇ «СКРИПКА». 1972.
СРІБНО-ЖЕЛАТИНОВИЙ ДРУК

культовим об'єктом групи «Час», так чи так позначившись на естетиці робіт більшості її членів.

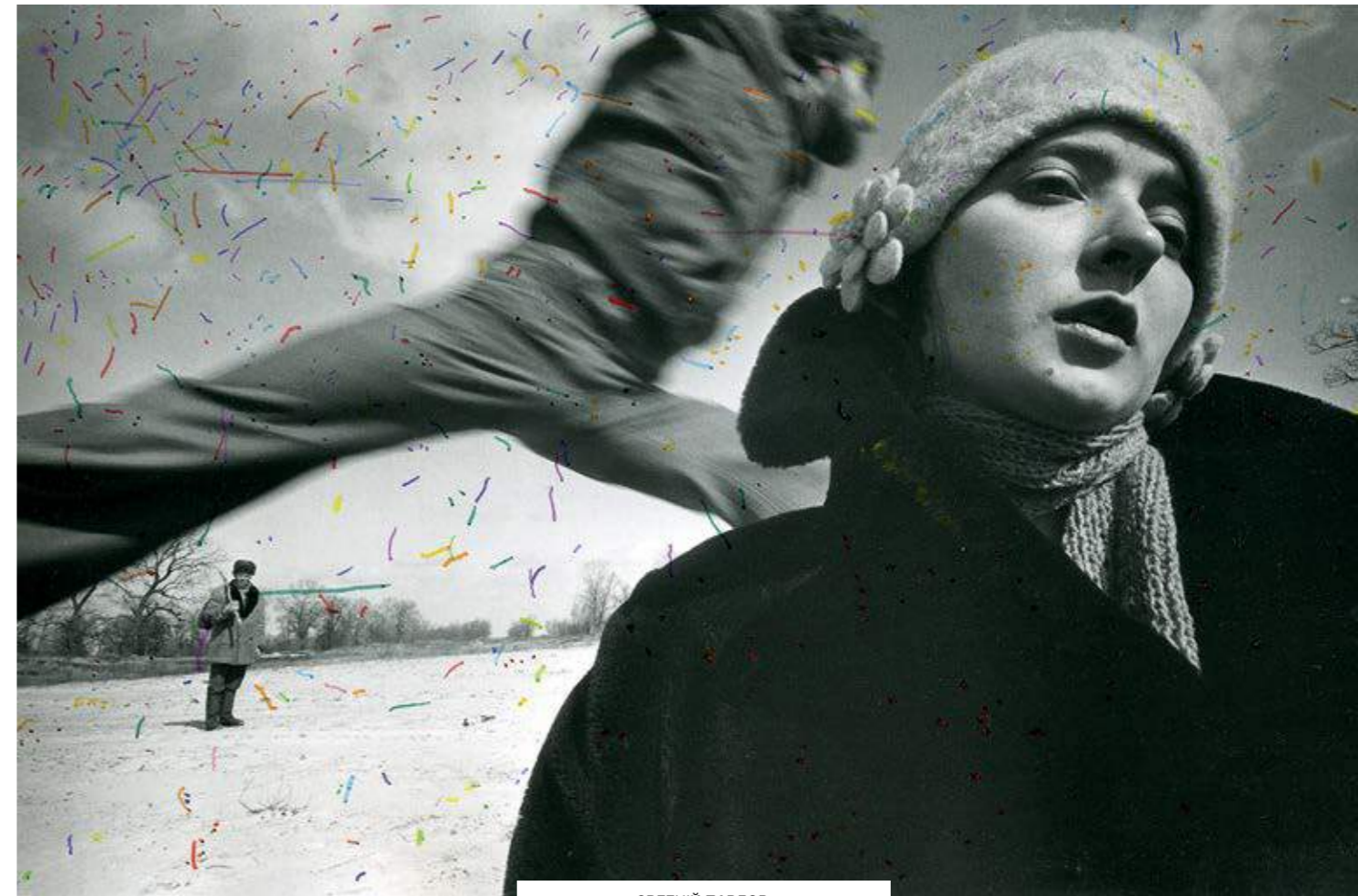
Революційні для харківської фотографії серії створює на початку 1970-х інший активний учасник групи «Час» Євгеній Павлов. «Скрипка» (1972) — це лірична серія постановок за участю молодих харківських гіпі, один із перших у гомофобному СРСР експериментів із чоловічим «ню». У цей період, коли більшість радянських фотографів мислили форматом одного знімка, запровадження поняття серійності й розширення в такий спосіб простору діалогу з глядачем уже саме собою було новаторським ходом. Після «Скрипки» з'явилася ще одна серія — «Любов» (1976), а також «Архівна серія». Остання на перший погляд здається добіркою випадкових чорно-білих замальовок із життя радянського Харкова 1965–1988 років. По факту ж вона є відображенням чіткої логіки авторського задуму та принципів харківської школи в цілому.

Співзасновник групи «Час» Юрій Рупін займався, крім фотографії, літературою. Роман «Лурики», оповідання «Щоденник фотографа» та інші новели — це замальовки з життя харківського фотографічного підпілля 1970-х. Фотопроекти Рупіна — це історії про реальне, не полаковане пропагандою життя радянського Харкова з його сумною депресивністю. Деконструкція радянського міфу про щасливе життя, смілива демонстрація оголеної природи в роботі «Ми (подвійний автопортрет із дружиною)» (1971) та в серії «Баня» (1972) цілком відповідають «теорії удару»: вони шокують сучасників, змушують замислитися про те, що й король, можливо, голий...

Зображення оголеної природи в радянському фото було табуованою темою. «Оголеність у фотографії насамперед лякала, і основною конотацією цього страху була сфера кримінальної відповідальності»²²¹, — пише Тетяна Павлова, багаторічна дослідниця харківської школи фотографії і дружина Євгенія Павлова.

Оголена натура й документальні зйомки непривабливого радянського повсякдення — два контрапункти харківської фотографії цього періоду. Зйомка «ню» майже в усіх серіях стає символом звільнення, протесту проти гнітючої плісняви довколишнього суспільства. Людина без одягу на харківській фотографії 1970-х — це майже людина без властивостей Роберта Музіля, точніше, людина без ідеології. Одягнені люди на знімках членів групи «Час» майже завжди огидні або просто недолугі. Оголеність, зняття зі себе «футляра» радянської людини, під яким сяє чисте біле й шокує еротичне тіло — єдиний промінь надії в депресивному всесвіті, зафіксованому об'єктивом авторів цього кола. Борис Михайлов робить знімки, які фіксують інтимні й не завжди привабливі моменти комунального побуту та життя без надмірностей, що ніби випадково потрапили в об'єктив фотографа. Проте й тут реалістичне зображення незручної і недоглянутої оголеності, вихоплене вуаеристичним поглядом фотографа, грає роль тригера, що запускає процес деконструкції глянцевого радянського нарративу й перекидає його з ніг на голову.

²²¹ Див.: Павлова, Тетяна. Харьковская школа фотографии. Юрий Рупин // Art Ukraine. — 2015. — 10 ноября.



ЄВГЕНІЙ ПАВЛОВ.
ІЗ СЕРІЇ «КОХАННЯ». 1976.
СРІБНО-ЖЕЛАТИНОВИЙ ДРУК



ЄВГЕНІЙ ПАВЛОВ.
ІЗ АРХІВНОЇ СЕРІЇ. 1974–1988.
СРІБНО-ЖЕЛАТИНОВИЙ ДРУК



ЮРІЙ РУПІН.
ІЗ СЕРІЇ «ЛАЗНЯ». 1972. ЧОРНО-БІЛЕ ФОТО.
НАДАНО РОДИНОЮ ХУДОЖНИКА



ЮРІЙ РУПІН.
ІЗ СЕРІЇ «7 ЛИСТОПАДА». 1975. ЧОРНО-БІЛЕ ФОТО.
НАДАНО РОДИНОЮ ХУДОЖНИКА



ЮРІЙ РУПІН.
ІЗ СЕРІЇ «7 ЛИСТОПАДА». 1975. ЧОРНО-БІЛЕ ФОТО.
НАДАНО РОДИНОЮ ХУДОЖНИКА



БОРИС МИХАЙЛОВ.
СОЦ АРТ. 1975–1986. ПІГМЕНТНИЙ ДРУК, РОЗФАРБОВАНИЙ ВРУЧНУ.
ФОТОГРАФІЮ НАДАНО РІНСНИКАРТСЕНТРЕ 2019.
ФОТОГРАФ: МАКСИМ БІЛОУСОВ

У 1976 році харківський обласний фотоклуб закрили через радикалізм членів групи «Час». Хоча формально група припинила своє існування, фотографи, які до неї входили, під цим брендом брали участь у виставках аж до 1990-х років. Єдина харківська виставка групи «Час» пройшла 1983 року в Будинку вчених. Її закрили простісінько в день відкриття. Під час «перебудови» на сцену виходить молодше покоління харківських фотографів — група «Держпром». Серед її учасників: Сергій Братков, Ігор Манко, Геннадій Маслов, Костянтин Мельник, Михайло Педан, Леонід Песін, Володимир Старко. У цей період чергового сплеску інтересу до політичних тем група зосереджується на репортажі як основному методі. У 1990–2010-х на харківській сцені з'являються нові художники. Вони активно взаємодіють із вихідцями з групи «Час» та із напрацьованою нею системою поглядів і орієнтирів. Ця дифузія й чітко зафіксована спадкоємність у підходах дозволяє говорити про харківську школу як про цілісний і самобутній феномен.

ОДЕСА: ВІД НОНКОНФОРМІЗМУ ДО КОНЦЕПТУАЛІЗМУ

Не менш цікавою була мистецька ситуація в Одесі. Напевне, там у 1950–1970-х формується найбільш повноцінна, порівняно з іншими містами України, неофіційна сцена — зі своїми виставками, інтелектуальними клубами й колекціонерами. Наприкінці 1950-х тут працює Олег Соколов. Художник відходить від образотворчості в традиційному розумінні цього слова і створює абсолютно альтернативні «протоконцептуальні» речі. Наприкінці 1960-х в Одесі з'являється коло неофіційних художників. Серед його провідних фігур — Валентин Хрущ, Юрій Сичов, Людмила Ястреб, Олександр Ануфрієв, Люсьєн Дульфан, Віктор Маринюк, Володимир Стрельников, Володимир Наумець, Валерій Басанець та ін.

Явищем доби стає квартирна виставка. У середині 1970-х в Одесі проходять сотні таких заходів. Вони стали системотворчим чинником неофіційного життя міста. Дух одеського порто-франко протистоїть сектантській герметичності, за означенням властивій нонконформістському мистецтву. Двері квартирних виставок в Одесі відчинено для всіх охочих: сюди потрапляють не лише обрані зі спільноти однодумців, а й численні випадкові гості та глядачі.

Улітку 1967 року, задовго до славнозвісної московської «Бульдозерної виставки» 1974-го, дуєт «Сичик + Хрущик» у складі художників Станіслава Сичова й Валентина Хруща проводить першу нонконформістську «Парканну виставку». Лише три години, протягом яких твори цих художників висіли на паркані одеського оперного театру, стали етапом в історії неофіційного мистецтва України.

«Це був радше етичний і естетичний протест, аніж політичний. І цим одеські нонконформісти відрізнялися від московських авангардистів. “Бульдозерна виставка”, одним із ініціаторів якої був художник Оскар Рабин, тематично боролася із “Софією Власівною” — так, побоюючись “підслушки”, москвичі називали радянську владу. Хрущ і Сичов ні з ким не боролися, вони стверджували почуття власної гідності, стверджували право на щирість, на чистоту в мистецтві»²²², — пише про це знакове для історії мистецтва України явище одеський культуролог і очевидець легендарних подій Євген Голубовський.

Мистецькі експерименти цього кола обмежуються м'яким «наздоганяльним» модернізмом, а більшість його представників вдаються до суто естетичного пошуку і, на відміну від московського неофіційного кола, демонструють підкреслену аполітичність.

Про появу справжньої контркультури в Одесі можна говорити від початку 1980-х, коли в місті зібралися молоді художники з новими інтелектуальними й естетичними орієнтирами. Спершу це була не група, а радше компанія приятелів. Всі вони мали спільні інтереси і якийсь час працювали в одному ключі, — Сергій Ануфрієв, Юрій Лейдерман, Ігор Чацкін, Володимир Федоров, група «Перці» (Олег Петренко, Людмила Скрипкіна), Лариса Резун, Дмитро Нужин. Як найстарший серед художників, негласним лідером цього кола став Леонід Войцехов. Усе починалося з квартирників, акцій у дусі європейського Fluxus.

²²² Голубовский, Евгений. Из истории одесского авангарда: «Заборная выставка» // Онлайн-портал «Вікна-Одеса» (viknaodessa.od.ua), 20.04.2010.



ОЛЕГ СОКОЛОВ.
ТЮРМА ЕСТЕТИВ. КІНЕЦЬ 1950-х.
21 × 29,7 см. З КОЛЕКЦІЇ ЄВГЕНА ДЕМЕНКА



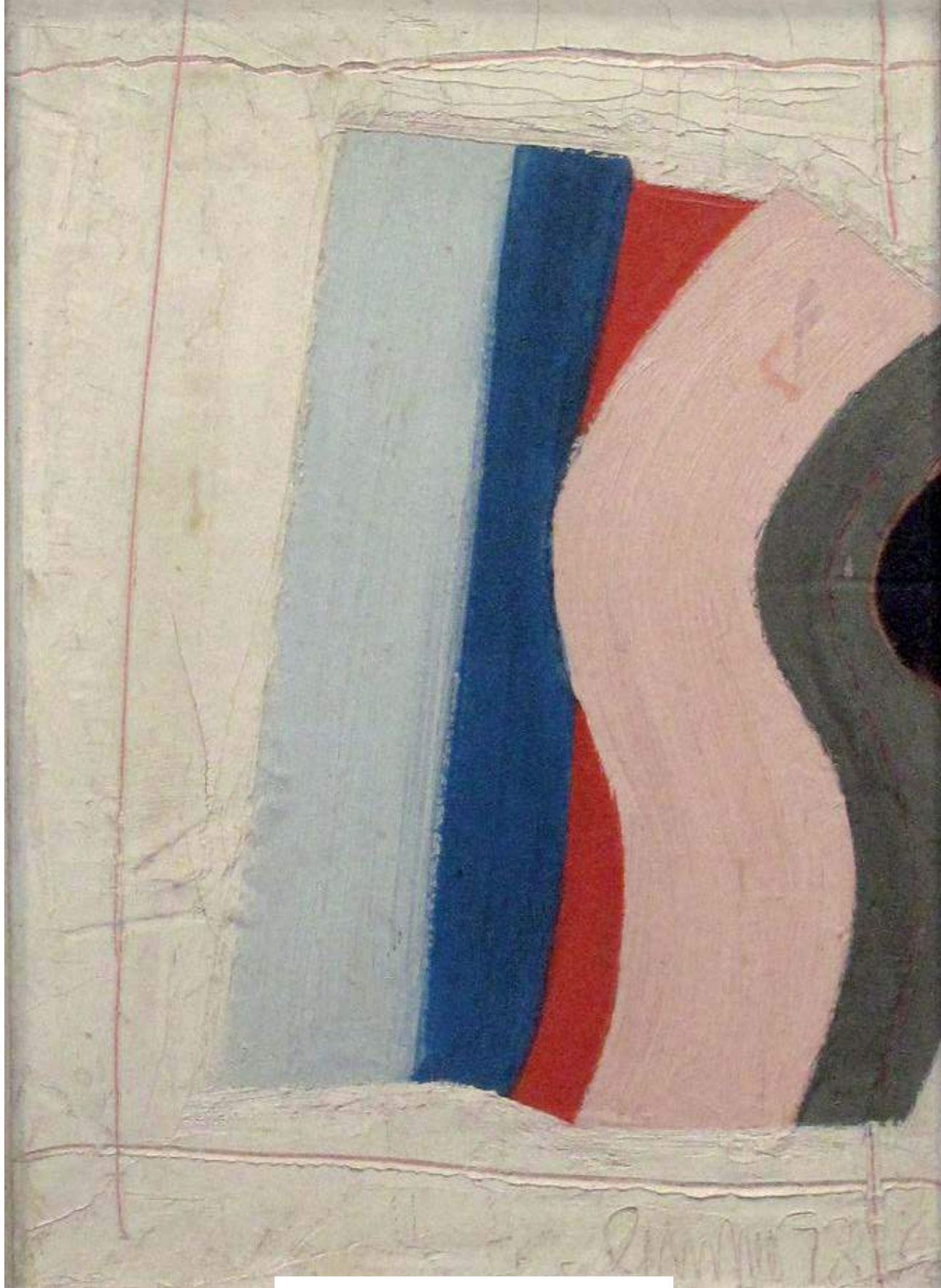
ВОЛОДИМИР НАУМЕЦЬ.
ПОДАРУНОК. 1982.
ФОТОДОКУМЕНТАЦІЯ АКЦІЇ.
З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА ОДЕСИ



ІЛЛЯ ГЕРШБЕРГ.
МАЙСТЕРНЯ ВОЛОДИМИРА СТРЕЛЬНИКОВА. 1971. ІЗ КОЛЕКЦІЇ АВТОРА.
НАДАНО МУЗЕЄМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ОДЕСИ



ІЛЛЯ ГЕРШБЕРГ, ВАЛЕНТИН ХРУЩ І СТАНІСЛАВ СИЧОВ.
ПАРКАННА ВИСТАВКА. ОДЕСА. СКВЕР ПАЛЕ-РОЯЛЬ. 1967.
ІЗ КОЛЕКЦІЇ АВТОРА. НАДАНО МУЗЕЄМ СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА ОДЕСИ



ЛЮДМИЛА ЯСТРУБ.
РОЖЕВА КРИВА. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 1978. 42 × 31 СМ.
З КОЛЕКЦІЇ ОЛЕКСАНДРА РОЙТБУРДА



ВАЛЕНТИН ХРУЩ.
СПОГІД ПРО МИНУЛЕ. 1985.
ДЕРЕВО, ЛАК, ТАРІЛКА. 16 × 16 СМ. З КОЛЕКЦІЇ
МУЗЕЮ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ОДЕСИ



ЛЕОНІД ВОЙЦЕХОВ, ЛЮДМИЛА СКРИПКИНА,
ОЛЕГ ПЕТРЕНКО, СЕРГІЙ АНУФРІЄВ, ЮРІЙ ЛЕЙДЕРМАН.
ВИСТАВКА-АКЦІЯ «РІДНЯ». ОДЕСА, ВУЛ. СОНЯЧНА. 1982. ІЗ АРХІВУ
Ю. ЛЕЙДЕРМАНА. НАДАНО МУЗЕЄМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ОДЕСИ

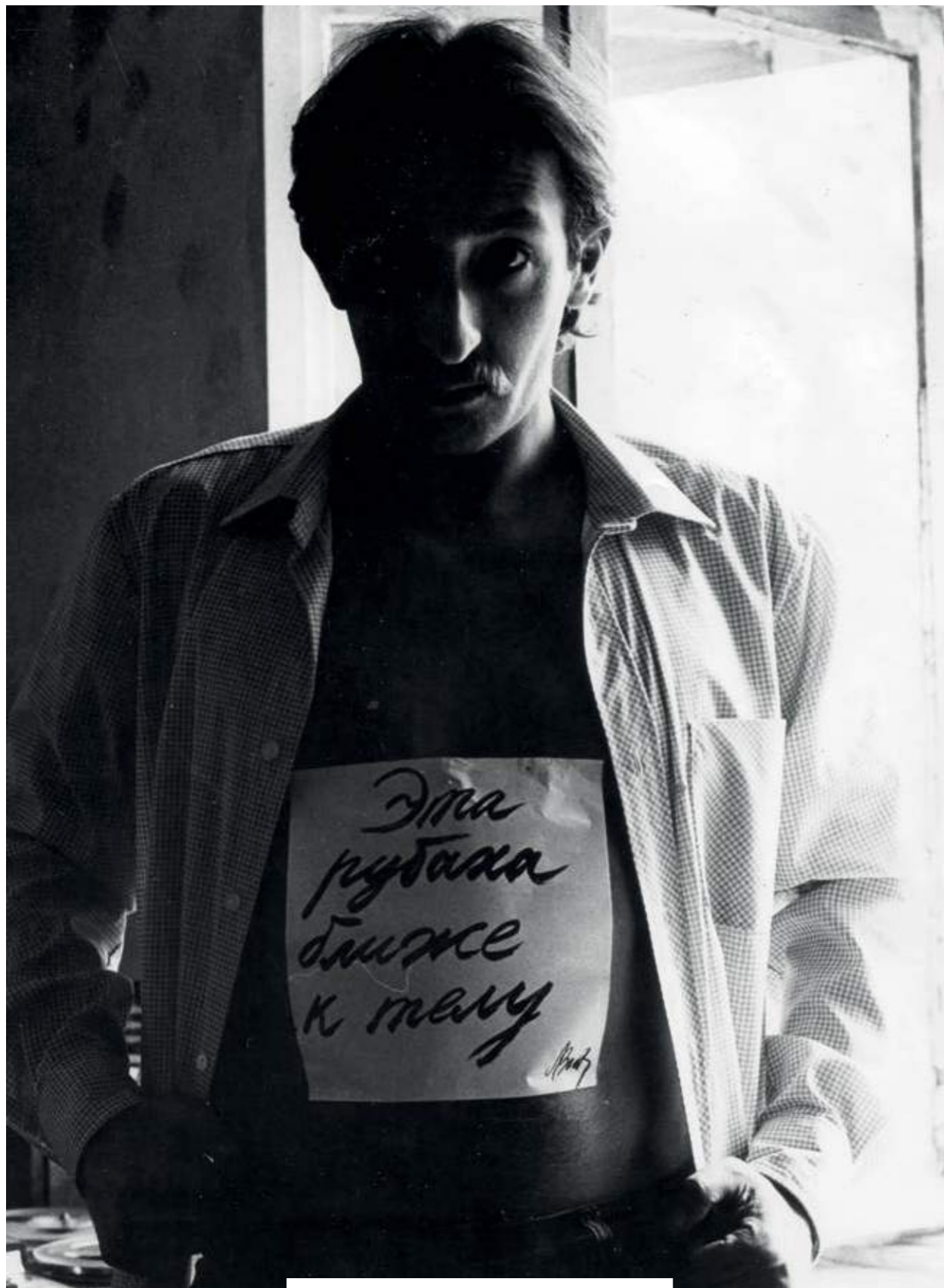
Серед перших спільних проєктів — квартирна виставка «Рідня», що її ініціював Войцехов (1983). Експозицію було розміщено в будинку матері Сергія Ануфрієва Маргарити Жаркової. Тут, у славетному «салоні», точніше, у звичайній радянській квартирі на вулиці Сонячній збиралися, як правило, старші представники одеської богеми. «Рідня» — це стіна однієї з кімнат, завішана фотографіями з особистих сімейних архівів учасників заходу. Відвідувачів виставки заздалегідь сповістили, що вони побачать твори, виконані «в новій техніці». Фактично ж, потрапивши на Сонячну, гості мусили вислуховувати довгі й нудні розповіді художників про історію кожного знімка: де чия бабуся, хто з ким навчався і з ким згодом одружився. Це очевидна іронія з приводу сімейної атмосфери в радянському неофіційному мистецтві початку 1980 років із її затишною солідарністю і задушливим інтриганством комунальної квартири.

У Києві в цей період виникає кричущий культурний вакуум, і головним інтелектуальним орієнтиром для молодих одеситів стає московське концептуальне коло. Їхній ідол — Андрій Монастирський, вони відкривають для себе групу «Коллективні дії» й дедалі більше часу починають проводити в Москві. Першим прокладає стежку до москвичів товариський Сергій Ануфрієв, син одеського нонконформіста старшого покоління Олександра Ануфрієва. До Московського хіміко-технологічного інституту їде навчатися Юрій Лейдерман. Одеську тусівку цього покоління переважно не цікавить професійна художня освіта. У консервативних радянських художніх вишах цим людям робити нічого. У повітрі витає переконаність, що художником може бути кожен і головне в мистецтві — не те, як воно зроблено, а про що воно. Ця культура, як і, власне, московська, спочатку виникла як паперова, більше зорієнтована на текст і зміст, аніж на образ.

Автор першої в історії мистецтва України концептуальної картини «Я рубль Ігор Чацкін» поет Ігор Чацкін згодом згадував, як в Одесі дізнавалися про новини столичного мистецтва: «...величезний вплив, звісно, справили привезені тексти Монастирського та чутки. По-моєму, це щось дуже важливе й абсолютно окреме — чутки. Вони були найрізноманітніші і найнеймовірніші. Сергій Ануфрієв, котрий був основним носієм цих чуток, мав дивовижну здатність перебріхувати. Пригадую абсолютно чудову історію з Вадиком Захаровим — він розповідав про якусь із робіт Вадика Захарова. Робота полягала в тому, що у Вадика було закрите, зав'язане око (є в нього така серія, доволі відома). Тоді він почав працювати зі Скерсісом, і робота була така: у нього зав'язане око і над ним плакат із написом «Піратство — це добре». Чомусь у Серьожиній інтерпретації це було «Фашизм — це те, що нам нині потрібно». Це єдиний приклад, який я тепер добре пам'ятаю, але таких прикладів були тисячі. У цій ситуації дивного «зіпсованого телефону» одночасно існував доволі об'єктивний журнал «А-Я», були тексти Монастирського, в яких ми не завжди все розуміли, заворожливі, абсолютно чаклунські тексти, просто людина-шаман»²²³.

Однак Одеса не була б Одесою, якби не внесла свій хуліганський дух у радянське неофіційне мистецтво. Поєднання непоєднуваного, іронічне переінакшення ідеологічних штампів, використання відомих атрибутів

²²³ Чацкин, Игорь. Интервью. Искусство Одессы 80-х. Проект, подготовленный Вадимом Беспрозванным и Еленой Годиной // (kiev.guelman.ru/odessa).



ЛЕОНІД ВОЙЦЕХОВ.
ЦЯ СОРОЧКА БЛИЖЧА ДО ТІЛА. 1983.
З КОЛЕКЦІЇ ПЕТРА ШИРКОВСЬКОГО

пізньорадянського побуту, поєднання дитячості й замудрованості, а також особлива, притаманна саме цьому колу, поетичність, яка все це робила одним цілим, — ось упізнаваний рецепт концептуалізму по-одеськи. У творчості багатьох одеситів цього періоду важко відокремити постать автора від твору. Як приклад можна згадати Сергія Ануфрієва й Леоніда Войцехова. Обидва — центральні представники одеського концептуалізму, проте їхній внесок не можна звести до якогось окремого твору, тексту, серії чи проекту. У кожного з них, безумовно, є показові речі, але ці митці насамперед харизматичні комунікатори, без яких не сформувалася б унікальна атмосфера одеського художнього життя 1980-х. Окремо стоїть Юрій Лейдерман — вдумливий інтелектуал, великий шанувальник складних текстів і водночас поетично мислячий романтик та іронічний спостерігач. Напрочуд цікавий етап в історії цієї тусівки — життя художників-одеситів у доленосних для мистецтва кінця 1980-х років московських сквотах — на Фурманному провулку й пізніше на Чистих прудах.

У 1987 році Юрій Лейдерман, Сергій Ануфрієв і москвич Павло Пеперштейн об'єдналися і створили арт-групу «Інспекція “Медична герменевтика”». Цей колектив став найпотужнішим явищем пізнього московського концептуалізму. У найкращих традиціях шизоаналізу, іронічно апропріюючи мову таємних товариств і лож, художники називали себе Інспекторами. Вони проводили засідання і навмисне вигадували складні тексти. Написані езоповою мовою документи можна інтерпретувати як іронічний коментар до притаманної московській художній спільноті цієї доби герметичності. Водночас вони не зводяться до простої інтелектуальної гри, — це оригінальні твори, сповнені поетичних неологізмів, які миттєво розходилися на цитати й багато в чому визначили обличчя епохи.

Самобутнім явищем в одеському мистецтві 1980-х були дві арт-групи, які утворилися з подружніх пар — «Перці» (Людмила Скрипкіна й Олег Петренко) і «Мартинчики» (Світлана Мартинчик та Ігор Стьопін). Найвідоміші роботи заснованих 1985 року «Перців» — це абсурдистські об'єкти, своєрідний комунальний сюрреалізм, який зіштовхує лобами банальні атрибути радянського побуту й елементи науково-технічного дискурсу. Так з'являється чайник, що кипить зеленим горошком, живопис на носових хустках, господарське приладдя, розписане всілякими математичними таблицями.

Інший відомий дует — «Мартинчики», по суті, балансує на межі цього кола, долучаючись до нього на рівні дружніх зв'язків і робіт, які дещо не вписуються в нього за настроєм. У центрі уваги художників — персональна міфологія, яку вони в жартівливій формі розвивають протягом доволі довгого часу. Уявні «примітивні» племена й народи, їхній побут, історія — усе це втілюється в безлічі картин, малюнків та об'єктів. Мабуть, найвідоміші пластилінові інсталяції Мартинчиків, де ефект інфантильності посилюється завдяки матеріалу, що його традиційно використовують у дитячій творчості.

Окремою віхою в українському мистецтві стали акції одеситів «Розвідка художніх родовищ» (1987), «Як раз і два» (рос. «В два счета», 1987) та багато інших. Це важливі сторінки історії вітчизняного перформансу за радянських часів. Акція Юрія Лейдермана й Ігоря Чацкіна 1984 року «Способи вбивства прапором» — іконічне висловлювання про радянську дійсність, але воно не втрачає своєї актуальності й дотепер. У певному сенсі цей твір міг би стати епіграфом до всієї новітньої історії України, сповненої безкінечних політичних чвар і баталій.

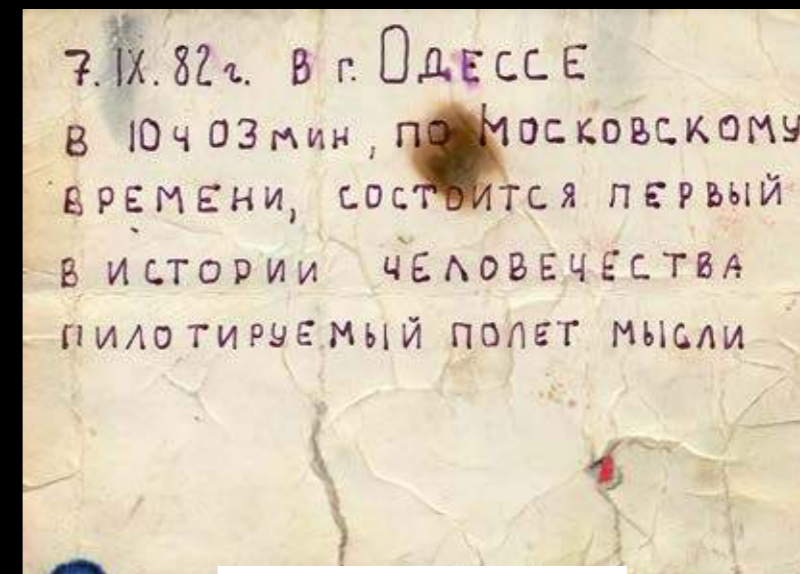


-Замовни, Ангела - припикновенне сквозь оболочку - это первая ступень трансгрессии. Следующая ступень - более радикальная - это бесконечное нанизывание оболочек на сквозня стелжчи. Трансикновенности.

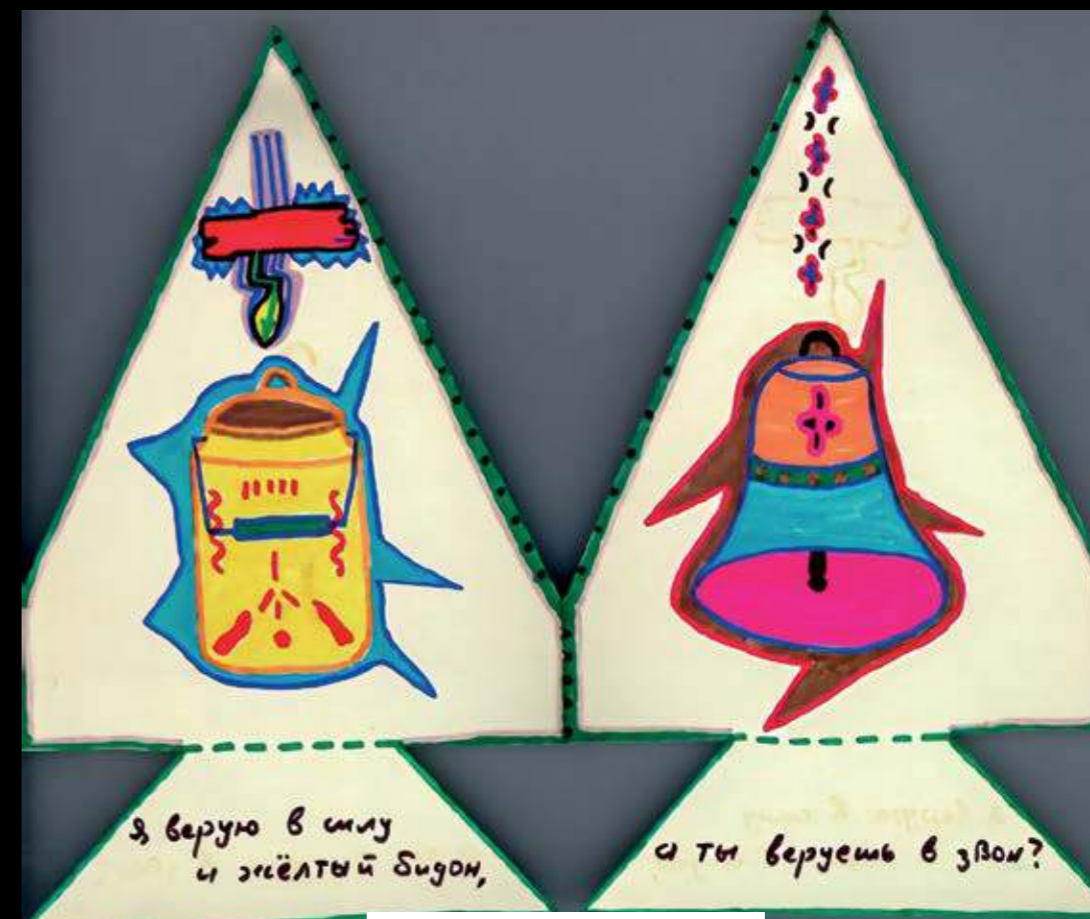
СЕРГІЙ АНУФРІЄВ.
БЕЗ НАЗВИ. 1985. ПАПІР,
КОЛАЖ. 38 x 18 CM



ІГОР ЧАЦКІН.
Я РУБЛЬ ІГОР ЧАЦКІН. 1984. АВТОРСЬКЕ ПОВТОРЕННЯ
2003 РОКУ. 33 x 99 CM. З КОЛЕКЦІЇ ОДЕСЬКОГО
ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ



ІГОР ЧАЦКІН.
ЦИДУЛКА-АТРИБУТ ДО ПЕРШОЇ АКЦІЇ
ІГОРЯ ЧАЦКІНА ТА ЮРІЯ ЛЕЙДЕРМАНА. 1982.
ПАПІР, ЧОРНИЛА. 15 x 21 CM

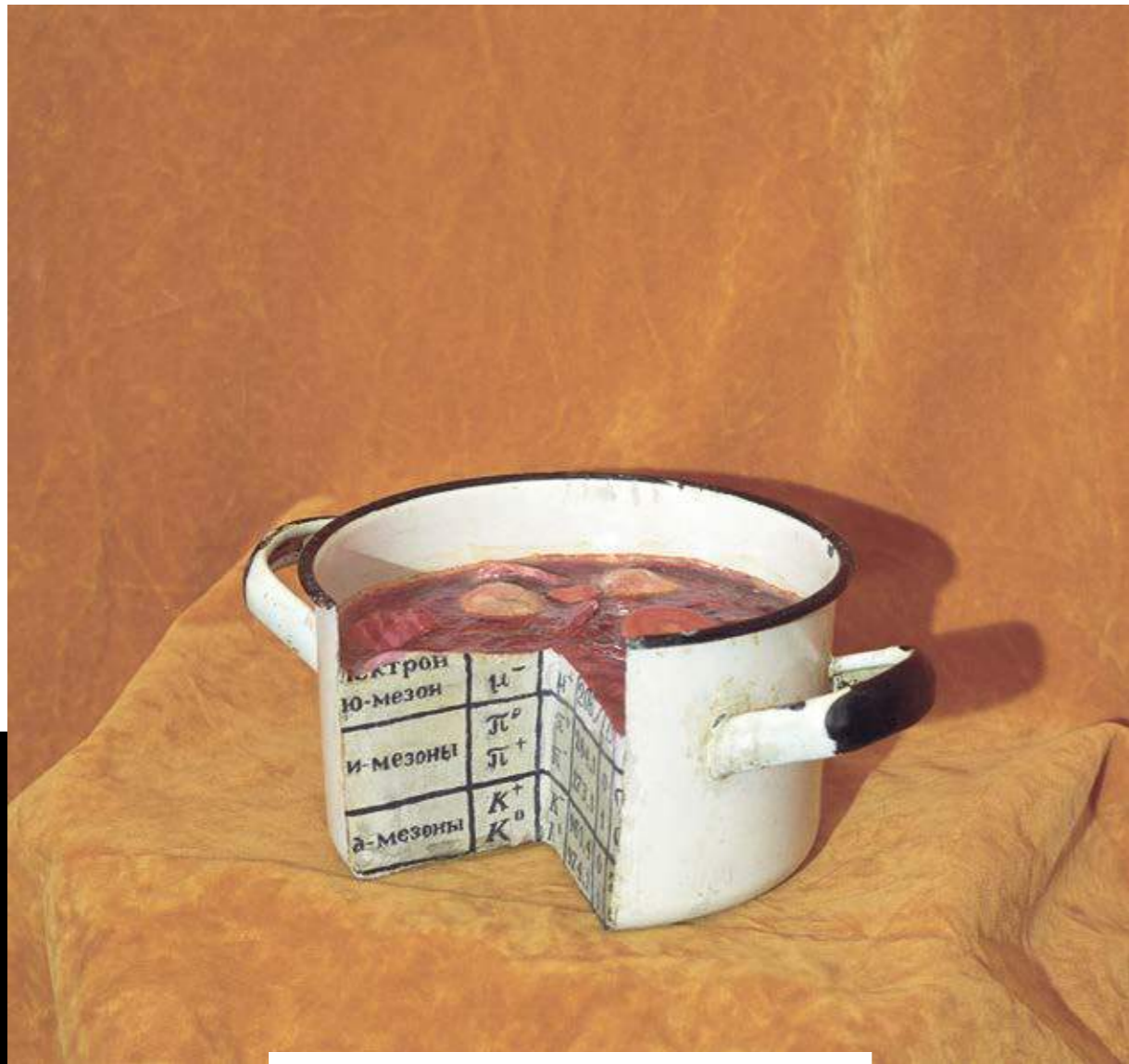


ЮРІЙ ЛЕЙДЕРМАН.
З КНИГИ "Я ВІРЮ В СИЛУ І ЖОВТИЙ БІДОН...".
1984. ПАПІР, ФЛОМАСТЕР, ОЛІВЕЦЬ. 16,5 x 10
CM. З КОЛЕКЦІЇ АНДРІЯ МОНАСТІРСЬКОГО

Після бурхливих 1980-х дехто з одеських концептуалістів назавжди залишився в Москві, хтось поїхав на Захід, але більшість або повернулися до Одеси, або й далі підтримували з нею тісний зв'язок. Останнім часом в Україні помітні сплеск інтересу до одеського мистецтва 1980-х та активне переосмислення ролі та впливу цього кола. Сьогодні абсолютно очевидно, що одеський концептуалізм — невилучна частина й одна з найцікавіших сторінок в історії мистецтва України.



СЕРГІЙ АНУФРІЄВ.
З СЕРІЇ «АНГАР НОМЕР 3». 1983. КАРТОН, ЗМІШАНА
ТЕХНІКА, 30 × 21 СМ. З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА ОДЕСИ



ГРУПА «ПЕРЦІ».
 (ЛЮДМИЛА СКРИПКІНА ТА ОЛЕГ ПЕТРЕНКО).
 КАСТРЮЛЬКА, НАДІЛЕНА БОРЩЕМ. 1995. ЕМАЛЬОВАНИЙ МЕТАЛ,
 ПАП'Є-МАШЕ, ОЛІЯ. 25 × 17 × 10 СМ. З КОЛЕКЦІЇ PINCHUKARTCENTRE



ЮРІЙ ЛЕЙДЕРМАН, ІГОР ЧАЦКІН.
 СПОСОБИ ВБИВСТВА ПРАПОРОМ. ПЕРФОРМАНС
 У КВАРТИРІ ЛЕОНІДА ВОЙЦЕХОВА. 1984. ФОТО. (17 × 23СМ).
 ІЗ КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ОДЕСИ



ЧАСТИНА 2. МИСТЕЦТВО НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ

Криза в СРСР сталася не за один день. Конфлікт між офіційним ідеологічним наративом і світом радянського повсякдення, зафіксований художниками кола одеського концептуалізму й харківської групи «Час», наростав поступово. Радянська партійна номенклатура старішала, виживала з розуму, але кермо влади в неосяжній країні з рук не випускала. Економічна політика держави орієнтувалася на важку промисловість та оборонну індустрію. Потреби «маленької людини» в достатку, комфортному побуті й приватності ще від світанку радянської епохи вважали виявом міщанства і засуджували. Звісно, якщо порівнювати СРСР перших пореволюційних десятиліть та доби розвиненого соціалізму, в око впадає очевидне зростання рівня добробуту і компроміс із «міщанськими цінностями». Цей поступовий дрейф починається ще наприкінці 1930 років, а вже в 1950-х набирає чималих обертів. Проте радянська людина і далі живе у світі, де панує візуальна суворість, а предмети щоденного вжитку залишаються дефіцитом.

Побутові проблеми вже не компенсуються на символічному рівні. Гасла перших пореволюційних десятиліть давно знецінилися, перетворилися на порожні знаки. Вони супроводжують майже кожен крок радянської людини, зятято відтворюються державною пропагандою, але через це стають ще більш невидимими. Нічого, крім втоми й іронічної байдужості, офіційна культура з її лакованою дійсністю, ура-патріотизмом і порожніми гаслами вже не викликає.

Життя радянського інтелігента сповнено відчуття безвиході і пристрасним інтересом до всього, що відбувається за «залізною завісою». А звідти доливають солодкі пісні про свободу і світ спокусливих маленьких радощів: яскравих барв, смачних ароматів, розмаїття на крамничних полицях, модного одягу і, звичайно, популярної музики та кіно. Холодну війну Захід виграв символічною зброєю. У світі, де стрімко розвивалися комунікації і технології, Радянський Союз із його побутовою аскезою, деградацією смислів і відсутністю привабливої культурної моделі нового зразка виявився, як то кажуть, не *sexu*. Якоїсь миті довкола умовної жуйки, необмеженого споживання і привида свободи утворився суспільний консенсус. І пересічні громадяни, і нове покоління політичної еліти, що вийшла з молодіжного крила Комуністичної партії — комсомолу, хотіли будь-якою ціною вирватися з чіпких обіймів утопії, яка віджила своє.

У кризовій ситуації в більшості республік, зокрема в Україні, міцнішають місцеві еліти, посилюються децентралізаційні настрої. Здійснивши незграбну спробу політичної та економічної реформації за часів «перебудови», що стартувала 1986 року, у 1991 році Радянський Союз остаточно розпадається. У повітрі віє дух свободи.

Епохальне протистояння цінностей, яке тривало більшу частину ХХ століття і призвело до нищівної поразки СРСР, добре показують дві старі кінострічки. У 1931-му вийшов на екрани фільм «Одна». Його зняли в Ленінграді Григорій Козинцев, киянин та учень Олександри Екстер, і Леонід Трауберг, уродженець Одеси. Авангардний монтаж і музика Дмитра Шостаковича вигідно підкреслюють новаторство історії про випускницю ленінградського педучилища. Молода дівчина збирається виходити заміж, разом із нареченим вона вибирає весільний сервіз. «Ох і хорошим буде життя!» — радіє закадровий жіночий хор. Однак жити по-старозавітному:



ВІКТОР МАРУЩЕНКО.
ПЕРЕБУДОВА. БИКІВНЯ. 1987



КАДР ІЗ ФІЛЬМУ «ОДНА».
РЕЖИСЕРИ ГРИГОРІЙ КОЗИНЦЕВ,
ЛЕОНІД ТРАУБЕРГ. 1931



КАДР ІЗ ФІЛЬМУ «НІНОЧКА».
РЕЖИСЕР ЕРНСТ ЛЮБИЧ. 1939

в затишку, теплі й щасливому обивательському збайдужінні — вже не вийде. У життя героїні стрімко вривається Батьківщина. Молоду вчительку посилають на далекий Алтай. Надії на особисте щастя зруйновано, але дівчина робить вибір на користь утопії. Вона вирушає на край землі навчати дітей кочівників не лише грамоти, а й ідеалів нового комуністичного суспільства. Коли героїня майже помирає через обмороження, радянська батьківщина посилає за нею в дрімучу тайгу новітнє диво техніки — аероплан, а з кожного радіоприймача країни суворий чоловічий голос розповідає про подвиги простої алтайської вчительки.

Перед енергетикою цієї історії, як і перед міццю ще не скроплених кров'ю Великого терору тоталітарних ідеалів, що криються за нею, важко встояти. Ще важче знайти їй якусь «капіталістичну» альтернативу. Однак на той момент, коли 1939 року на голлівудській студії Metro Goldwyn Mayer виходить стрічка Ернста Любича «Ніночка», західне суспільство, схоже, вже оговтується від шоку й намацує ахіллесову п'яту радянської людини. Поступово починається експлуатація потужного й не менш вірального контрміфу — про свободу та її найвідчутніший прояв — необмежене споживання. Головна героїня картини, яку грає неперевершена Грета Гарбо, — сувора радянська комісарка. Вона живе в страшених злиднях у московській комуналці, але непохитно вірить у комунізм і його вождів. Потрапивши у вир аристократичного життя Парижа, захоплена раптовою пристрастю до красивого капіталіста, жінка поступово відмовляється від непорушних принципів і із «синьої панчохи» з бюстом Леніна під подушкою обертається на палку гламурну красуню в розкішних вечірніх сукнях, діамантах і соболях.

Радянський міф про комуністичну черницю-подвижницю і життя як жертву виявився сильнішим на короткій дистанції. Проте на довгій перемозі здобули соболя. Після розпаду СРСР недавні радянські інженери, пролетарі, комсомольці й науковці слідом за віровідступницею Ніночкою поринають у раблезіанську гонитву за розкішшю.

Миттєвий перехід від соціалізму до капіталізму — процес травматичний. Це стане очевидним уже найближчим часом, коли знеціняться гроші, полиці магазинів спорожніють, а життя на руїнах смислів виявиться зовсім не таким радісним і спокійним, як здавалося, якщо дивитися із СРСР. 1990-ті в Україні — це, з одного боку, епоха романтичного піднесення, пов'язаного зі здобуттям країною незалежності, доба пошуків ідентичності, формування нових цінностей і суспільного ладу. Водночас це напівголодні дикі роки, розвал промисловості, безробіття, розквіт злочинності й мафіозних кланів, час формування homo novus. «Новими росіянами», незалежно від національності, називають щасливчиків-нуворишів, які першими успішно опанували мистецтво життя у зміненому світі. У країні відбувається перерозподіл капіталу, влада переходить до рук бандитів і колишньої комсомольської верхівки. Саме ця гримуча суміш сформує до кінця 1990-х новий суспільний порядок. Головні ролі в ньому здобудуть ті, хто вижив у бандитських розборках, та олігархам, які просто фантастично збагатилися.

Західний світ у свідомості пізньюрадянської людини — це ідеалізоване Ельдорадо. Звісно, такий романтичний конструкт не витримує випробування реальністю. Багато художників і культурних діячів, емігрувавши ще до «перебудови», з подивом опиняються в суспільстві, де радянській людині вкрай важко адаптуватися. Про це, наприклад, згадує Вілен Барський,

який виїхав на самісінькому початку 1980-х. Після розпаду СРСР зіткнення із західним світом і його цінностями стає ще гострішим і неоднозначним. Буквально одиницям з-поміж художників, які народилися в Україні, пощастило виїхати за кордон і зробити там успішну кар'єру²²⁴. Тим часом більшість, переживши постперебудовний бум інтересу до всього радянського, все-таки залишилися вдома. Відчутний мовний і культурний бар'єр, «труднощі перекладу» в буквальному й переносному сенсі цього слова, оманлива репутація пострадянської України як умовної недоРосії на довгі десятиліття ізолювали українське мистецтво від міжнародної аудиторії.

Офіційне мистецтво СРСР у добу «перебудови» відчутно лібералізується. Безглуздя велетенської машини, єдиною метою існування якої залишається обслуговування віджилої ідеології, ще вочевиднюється. У цій ситуації настає час нового мистецтва. Воно програмно зрікається «отців», котрі втратили глузд, і заявляє про свій намір іти в ногу з актуальними світовими процесами.

Хоч як це парадоксально, радянська художня система в Україні виявилася живучішою, ніж сам Радянський Союз. Після розвалу СРСР у країні фактично співіснували два мистецтва. Художники старої формації повільно й неохоче поступалися своїми позиціями. Хтось просто доживав віку, залишаючись відданим своєму ремеслу. З'явилася величезна кількість гібридів і мутантів. Старі майстри соцреалізму тепер розписували православні церкви, замість Леніна писали портрети бандитських авторитетів, бізнесменів і нових українських чиновників. Реалістичне мистецтво, що його створювали члени анахронічної Спілки художників, поступово деградувало до рівня салону, але ще досі нікуди не зникло. Саме воно дотепер залишається базовою естетичною системою, яку передають молодому поколінню в стінах Національної академії образотворчого мистецтва й архітектури та інших профільних вишів. Сучасних художніх практик молоді художники навчаються не в Академії, а в друзів, у мережі, на різних коротких курсах, а останнім часом дедалі частіше за кордоном.

Консервативністю художньої школи пояснюються численні особливості українського сучасного мистецтва, його слабкі, але водночас і сильні сторони. Це, зокрема, помітне домінування класичних медіа — графіки, скульптури і насамперед безумовної «королеви полів» — живопису. З одного боку, він «візитівка» України, а з іншого — протягом тривалого часу загальмовував своїм надлишком розвиток інших видів сучасного мистецтва.

Після здобуття Україною незалежності держава майже перестала купувати твори мистецтва. Внаслідок цього навіть у найголовнішому зібранні країни — Національному художньому музеї — утворилася лакуна завдовжки в три десятиліття. Показової колекції мистецтва цього періоду наразі не має жодна з державних і жодна з приватних інституцій. Роботи розпорошено по численних приватних колекціях в Україні і за кордоном, частину з них безповоротно втрачено. Епоха змін не сприяє зміцненню механізмів пам'яті. Історія сучасного мистецтва в Україні досі — великою

²²⁴ Серед цих імен — Ілля Кабаков, який народився в Дніпропетровську, але із 16 років жив у Москві, харків'янин Борис Михайлов, львів'янин і зірка московського андеграунду Ігор Копилянський, харків'янин Сергій Святченко, киянин Антон Соломуха.

мірою апокриф, який передають із вуст у уста художники, куратори, мистецтвознавці-ентузіасти та очевидці нещодавніх подій.

Нова українська політична еліта стала правонаступницею старої радянської номенклатури. У Радянському Союзі на республіканському рівні керівництво мало відносну свободу ухвалювати оперативні економічні рішення. Уся ідеологічна робота й визначення пріоритетів культурної політики відбувалися централізовано. У попередній системі рішення приходили згори, а в незалежній Україні культура на довгі роки опинилася на периферії. Чиновники далі мляво імітували модель, успадковану від СРСР. Культура зводилася до набору солодкавих фольклорно-етнографічних штампів: народні пісні й танці, ремесла, ліричні виставки сільських краєвидів тощо. В образотворчому мистецтві консервативні смаки вихованих у рамках радянського канону чиновників та й суспільства загалом обмежувалися реалізмом. Сучасному мистецтву з його специфічною візуальністю, трансгресією і дослідженням складних тем у цій системі координат, природно, місця не знайшлося. Однак саме така напівдисидентська позиція сучасних художніх практик у новій Україні якоюсь мірою пішла на користь мистецтву. На руїнах старого суспільства майже в цілковитій ізоляції від корумпованої державної машини в Україні виникає нова хвиля мистецтва, рівної якій за силою і цілісністю не було, мабуть, від часів авангарду.

Заняття сучасним мистецтвом в Україні — це свідомий культурний, екзистенційний і якоюсь мірою політичний вибір. Для кожного, хто в останні тридцять із гаком років потрапив у цю вузьку субкультуру, приналежність до неї була предметом особливої гордості й маркером відмінності, зрозумілим лише для «своїх». Цей сектантський дух багато в чому задавав тон і енергетику всього арт-процесу. У 1987 році художник кола одеських концептуалістів Леонід Войцехов створив роботу-гасло «З ким ви, майстри Ренесансу?». В іронічній формі він обіграв славнозвісний лист-відповідь Максима Горького американським кореспондентам²²⁵, а разом висловив дух боротьби за місце в історії мистецтва, що став характерною рисою антагонізму між старою і новою художньою системами. «Якби художники Ренесансу були живі, вони сьогодні займалися б сучасним мистецтвом, а не понурим соцреалізмом» — ніби натякає глядачеві транспарант Войцехова. Такий самий вибір — залишатися на позиціях беззубого салонного пострадянського академізму чи колонізувати незвідані території сучасного мистецтва — робив в останні десятиліття кожен український художник. Симптоматично, що мистецький часопис 1990-х, що його редагував художник Гліб Вишеславський, називався «Terra Incognita». Саме це відчуття невідомості перетворювало заняття сучасним мистецтвом зі звичайного кар'єрного вибору на захоптиву пригоду й роман із відкритим фіналом.

²²⁵ Див.: Горький, Максим. С кем вы, мастера культуры? Ответ американским корреспондентам. — М.: Партиздат, 1932. В есеї письменник закликав американських діячів культури, які співчують комуністичним ідеям, остаточно визначитися, на чиєму вони боці у війні СРСР проти буржуазної ідеології.

РОЗДІЛ 1.

НОВА ХВИЛЯ НА РУЇНАХ УТОПІЇ. КІНЕЦЬ 1980-х – 2004

ДОЗВОЛЕНИЙ РЕНЕСАНС: ТРАНСАВАНГАРД І НАРОДЖЕННЯ «НОВОЇ ХВИЛІ»

Усвідомивши неможливість повністю перетравити нонконформістські тенденції, радянська система вже в 1970-х дозволила собі певною мірою послабити ідеологічний тиск. Так постав феномен «дозволеного мистецтва»²²⁶ — художні явища у творчості молоді, де існувала можливість помірних експериментів із формою. У рамках «дозволеного мистецтва» наприкінці 1980-х на хвилі «перебудови» і народилася українська «Нова хвиля»²²⁷. Цьому поколінню пощастило: воно формувалося в епоху змін. Там, де попередники боязко зупинялися і замовкали, ці художники мали можливість кричати на весь голос. Прагнення бунту резонувало із сучасністю. Несподівано зібралася критична маса художників. Вони цікавилися сучасною філософією й актуальними тенденціями міжнародного мистецтва, їх об'єднувала вітальна енергетика, що, здавалося, увібрала дух епохи надій і перетворень.

«Нова хвиля» формувалася на руїнах старої системи, але ефективно використовувала її численні ресурси. Додатковим поштовхом до поширення нових течій стали офіційні всесоюзні й республіканські молодіжні виставки²²⁸. У 1987 році в Києві проходить черговий такий захід. Поряд із консервативними роботами тут уперше вільно експонують твори митців, які мислять

²²⁶ Див.: Деготь Катерина, Левашов Владимир. Разрешенное искусство // Искусство. — 1990. — № 1.

²²⁷ Парасольковий термін для низки феноменів у мистецтві України кінця 1980-х – початку 1990-х років «Нова хвиля» остаточно закріпився за поколінням після однойменної кураторської виставки Оксани Баршинової, присвяченої мистецтву другої половини 1980-х, у Національному художньому музеї України (2009).

²²⁸ Див.: Соловьев, Александр. Скетч о младоукраинской живописи. Взгляд из Киева (1989) // Соловйов, Олександр. Турбулентні шлюзи. — К.: Інститут проблем сучасного мистецтва, 2006. — С. 7–13.

С КЕМ ВЫ, МАСТЕРА РЕНЕССАНСА?

Л.Войцехов 1987

ЛЕОНІД ВОЙЦЕХОВ.
З КИМ ВИ, МАЙСТРИ РЕНЕСАНСУ? 1987.
РЕКОНСТРУКЦІЯ. АВТОРСЬКИЙ ПОВТОР
2015. ПОЛОТНО, АКРИЛ.
85 × 480 СМ. ІЗ КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ
СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ОДЕСИ



ВАЛЕНТИН РАЄВСЬКИЙ.
ЦАРСЬКІ ВРАТА. ДИПТИХ. 1989.
ПОЛОТНО, ЕМАЛЬ, ОЛІЯ.
300 × 200 СМ (КОЖНА ЧАСТИНА)



АРСЕН САВАДОВ, ГЕОРГІЙ СЕНЧЕНКО.
ЧОРНІ МАВПИ. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 1991. 370 × 460 CM.
З КОЛЕКЦІЇ МАРАТА ГЕЛЬМАНА

нестандартно. Помітну роль у консолідації покоління «Нової хвилі» відіграв художник Тіберій Сільваші. Це показова постать у контексті трансформації пізньорадянської художньої системи. Незабаром він стане лідером іншого вектора — пластичної абстракції групи «Живописний заповідник».

У 1987 році Сільваші — помітний і енергійний функціонер у Києві. Він очолює молодіжну секцію Співки художників, до сфери його відповідальності належить робота з авторами-початківцями. За підсумками відбору Сільваші і його колег найкращі учасники молодіжної виставки 1987-го навесні наступного року поїхали на пленер у Седнів. У маленькому мальовничому містечку на Чернігівщині розташовувався старий радянський Будинок творчості художників. Саме тут на пленерах 1988, 1989 і 1991 років великою мірою як явище сформувалося нове покоління художників.

«Трансавангард» — саме так на початковому етапі називали своє мистецтво художники української «Нової хвилі». Цей термін запровадив італійський критик Акілле Боніто Оліва для означення течії в італійському мистецтві кінця 1970-х – початку 1980-х років. Великоформатний експресивний постмодерністський живопис Франческо Клементе, Сандро Кіа, Міммо Паладіно й Енцо Куккі одразу видався близьким молодим українським художникам. Однак було б перебільшенням сказати, що вони були добре знайомі з роботами італійських трансавангардистів і теоретичними постулатами, на які ті спиралися.

Хоча вітер змін наприкінці 1980-х помітно дужчає, інформацію за старою радянською традицією однаково збирають по крихтах. По суті, український трансавангард 1980-х має такий самий стосунок до свого італійського прообразу, як російський футуризм 1910-х, що був інспірований маніфестом Томазо Марінетті, але доволі умовно співвідносився з італійським футуризмом в цілому. Так чи так, українське мистецтво вперше за багато років стало суголосним загальносвітовим процесам. Художники «Нової хвилі» ледь устигли вскочити в останній вагон міжнародного трансавангарду, адже наприкінці 1980-х той поступово втрачав сили. І все ж важливість цього прецеденту важко переоцінити.

Ще один термін, уживаний у мистецькому дискурсі цієї доби, — трансавангардне неobaroco²²⁹. Українське бароко — чи не найпотужніша традиція в історії мистецтва країни. Обравши за стратегію постмодернізм, що передбачає цитатність, художники «Нової хвилі» активно використовують у своєму арсеналі фрагменти барокової візуальної мови. Надмірна барвистість картин дала назву одному з періодів у творчості низки художників цього напрямку — «кучерявий стиль».

Багата на цитати і пронизана міфологізмом постмодерністська великоформатна фігуративна картина стає стрижнем ранньої «Нової хвилі». Це не класичний академічний живопис: більшість полотен створено *alla prima*, як чистий викид енергії. Художники змагаються, хто встигне написати більше речей за одну ніч. Працюючи в традиційній техніці полотно/олія, автори тяжіють до експресії, близької до спонтанного вуличного мистецтва — стріт-арту та муралів, які прийдуть в українське мистецьке поле лише через два десятиліття. У кінці 1980-х молоді художники ставляться до форми навмисно неохайно. Суть пошуку — досягнути не технічної, а зображальної досконалості, чистої «вітальності», як тоді заведено було казати.

²²⁹ Цит. за: Українська Нова хвиля: Каталог виставки в Національному художньому музеї України. — К., 2009. — С. 33.



АРСЕН САВАДОВ, ГЕОРГІЙ СЕНЧЕНКО.
ПЕЧАЛЬ КЛЕОПАТРИ. 1987. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 275 × 330 СМ

Першими інтелектуальними лідерами покоління стали Арсен Савадов і Георгій Сенченко. Цей дует створив полотно «Печаль Клеопатри» (1987) — головну ікону покоління «Нової хвилі». Постмодерна робота є парафразою «Кінного портрета принца Бальтазара Карлоса» Дієго Веласкеса. Випромінюючи первісну варварську сексуальність, вершниця скаче на гігантському, обведеному зухвалим червоним контуром, тигрі. Дія відбувається на тлі пустельного сюрреалістичного пейзажу. На передньому плані — порожній постамент, що чекає на нового героя. За легендою, художникам довелося пробити діру довкола дверей, щоби винести гігантську роботу з майстерні. Ту діру довго не ремонтували, адже вона ілюструвала реальний і символічний прорив. Клеопатра — збірний портрет амбіцій нового українського мистецтва. Воно зухвало ввірвалося на арт-сцену й декларувало повний розрив із радянською системою та з попередньою неофіційною традицією.

Як це часто буває в історії новітнього мистецтва України, «Печаль Клеопатри» для сучасного критика і глядача стала радше чимось на зразок народного переказу, а не реальним артефактом. Свого часу робота мала приголомшливий виставковий успіх. На хвилі першого піку популярності трансавангардистів її спочатку продали в колекцію паризької Galerie de France, а потім у зібрання франко-американського художника й колекціонера, одного із засновників «нового реалізму» Армана. Після його смерті картина перебуває в приватній колекції. Із кінця 1980-х в Україні цей твір пам'ятають хіба що за не якісними репродукціями та розповідями тих, хто все-таки встиг його побачити.

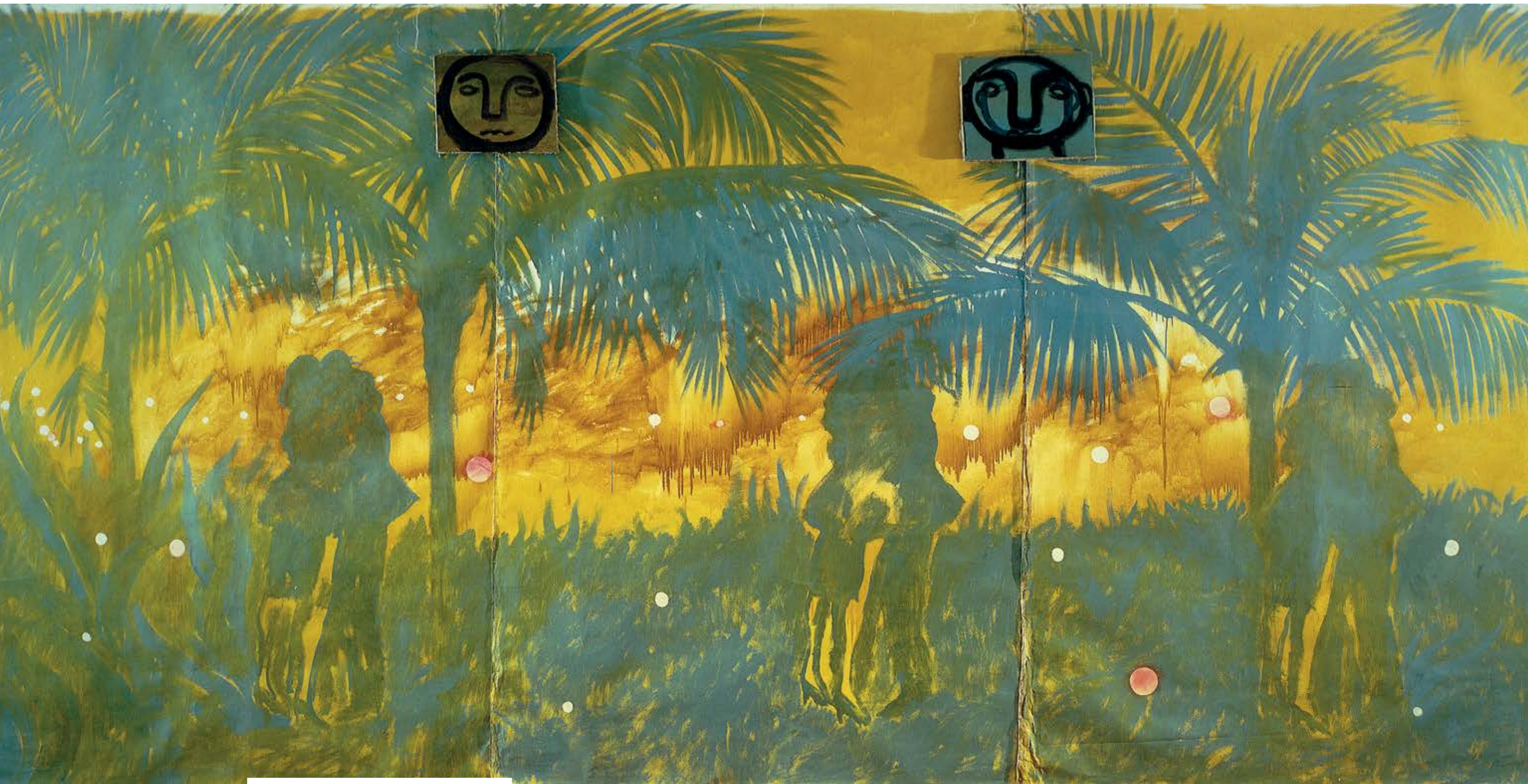
Покоління формується в момент повного колапсу радянських структур, появи на карті України як самостійної держави. Проте на самісінькому початку ще живі СРСР і стара система координат, де центр — це Москва. Молоді художники мріють завоювати столицю, і їм це вдається. На тлі прохолодного й до того часу вже доволі втомленого московського концептуалізму варварський «м'ясний» живопис трансавангардистів сприймається як ковток свіжого повітря. Звичайно, не обходиться без певних ревностів і скепсису, однак загалом місцева критика й куратори до художників з України ставляться тепло. Російські мистецтвознавці Катерина Дьоготь, Андрій Ковальов і Володимир Левашов написали цілу низку статей про українське мистецтво кінця 1980-х. У Москві ця група художників стала відомою як «південноросійська хвиля» — на протигагу північній, московській концептуальній школі²³⁰. Із появою на карті незалежної України цей термін із присмаком імперіалізму виходить з ужитку. Так чи так, а українці одразу потрапляють в орбіту інтересів перших приватних російських галерей — «Ріджини» та «Галереї Марата Гельмана». Після розпаду СРСР шляхи колонії і колишньої метрополії розходяться, а нове українське мистецтво вирушає в самостійне плавання. Москва як орієнтир поступово відходить на задній план.

Центром нового художнього явища був Київ, але ним ситуація не вичерпувалася. Ще з 1987 року коло живописців поповнили одесити Василь Рябченко, Сергій Ликов, Зоя Сокол та провідний представник покоління, майбутній лідер одеської «нової хвилі», художник, куратор, арт-менеджер

²³⁰ Ця назва закріпилася після виставки «Вавилон» (1990) у Москві, де брали участь представники південних регіонів — митці з Молдавії, Ростова та України.



ОЛЕКСАНДР ГНИЛИЦЬКИЙ.
ДИСКУСІЯ ПРО ТАЄМНИЦЮ. 1988.
ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 200 x 200 CM
З КОЛЕКЦІЇ ДЕРЖАВНОГО РОСІЙСЬКОГО МУЗЕЮ,
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, РОСІЯ. ДАР МАРАТА ГЕЛЬМАНА



ОЛЕГ ГОЛОСИЙ.
ТАК. 1990. ПОЛОТНО, ОЛІЯ, 5 ПОЛОТЕН,
ЗАГАЛЬНИЙ РОЗМІР 300 x 600 СМ.
З КОЛЕКЦІЇ ВОЛОДИМИРА ОВЧАРЕНКА



ПЛЕНЕР У СЕДНЕВІ. 1989. НА ДРУГОМУ ПЛАНІ ТІБЕРІЙ СІЛЬВАШІ ТА ОЛЕКСАНДР СОЛОВІЙОВ. У ГЛИБИНІ КАРТИНА ОЛЕГА ГОЛОСІЯ «АТТІС», ПОЛОТНО, ОЛІЯ, 1989. ФОТО З АРХІВУ ОЛЕКСАНДРА СОЛОВІЙОВА

і культуртрегер Олександр Ройтбурд. Помітну роль у мистецтві цього періоду відіграють ужгородський художник Павло Керестей, а також львів'янин Андрій Сагайдаковський.

У радянській системі мистецтво поступово стає кастовим заняттям — ремеслом, яке часто-густо передають у спадок. Багато художників «Нової хвилі» походять із таких привілейованих художніх кланів. Арсен Савадов — син відомого книжкового графіка, члена Спілки художників СРСР Володимира Савадова. Максим Мамсіков — син члена Спілки художників УРСР, представника українських сімдесятників Владислава Мамсікова. Ілля Чичкан — онук професора Київського художнього інституту Леоніда Чичкана і син члена Спілки художників УРСР Аркадія Чичкана. Батько Костянтина Реунова — член Спілки художників УРСР Валентин Реунов. Ілля Ісупов — син художника-монументаліста Володимира Ісупова та відомої керамістки Неллі Ісупової.

Кістяк «Нової хвилі» склався зі студентів Київського художнього інституту²³¹. Багато з них раніше навчалися в Республіканській художній школі. У СРСР вважалося, що складні технічні нюанси образотворчого ремесла слід опановувати змалечку. Для цього було створено цілу мережу спеціалізованих шкіл-інтернатів і художніх училищ. Арсен Савадов, Георгій Сенченко, Олег Голосій, Олександр Гнилицький, Валерія Трубіна, Василь Цаголов, Олег Тістол, Микола Маценко — усі вони напругу чи опосередковано вчилися у майстрів, які в 1940–1950-х здобували Сталінські премії й формували завдання соцреалізму на піку його розвитку. Ці художники з раннього дитинства займалися академічним малюнком і живописом, виростали в системі координат, де панував пієтет до картини як найвищої форми художньої виразності.

Багатофігурні полотна, яскрава колористика, впевнений, розмашистий живопис, величезні формати — ці риси український постмодерний живопис мимоволі успадкував від своєї найближчої родички — соцреалістичної картини. Відштовхуючись від традиційної форми, художники змогли вдихнути в неї новий зміст, вітальність і енергетику, притаманну саме цьому поколінню. Так, помираючи, український соцреалізм парадоксальним чином дав життя новому мистецтву. І хай би як надалі це покоління бунтувало, експериментувало з новими медіа та вичавлювало із себе «закартиненість»²³², великоформатний фігуративний живопис донині переслідує його, ніби відьомський приворот із чарівної казки. Постмодернізм в українському образотворчому мистецтві — це насамперед постсоцреалізм²³³.

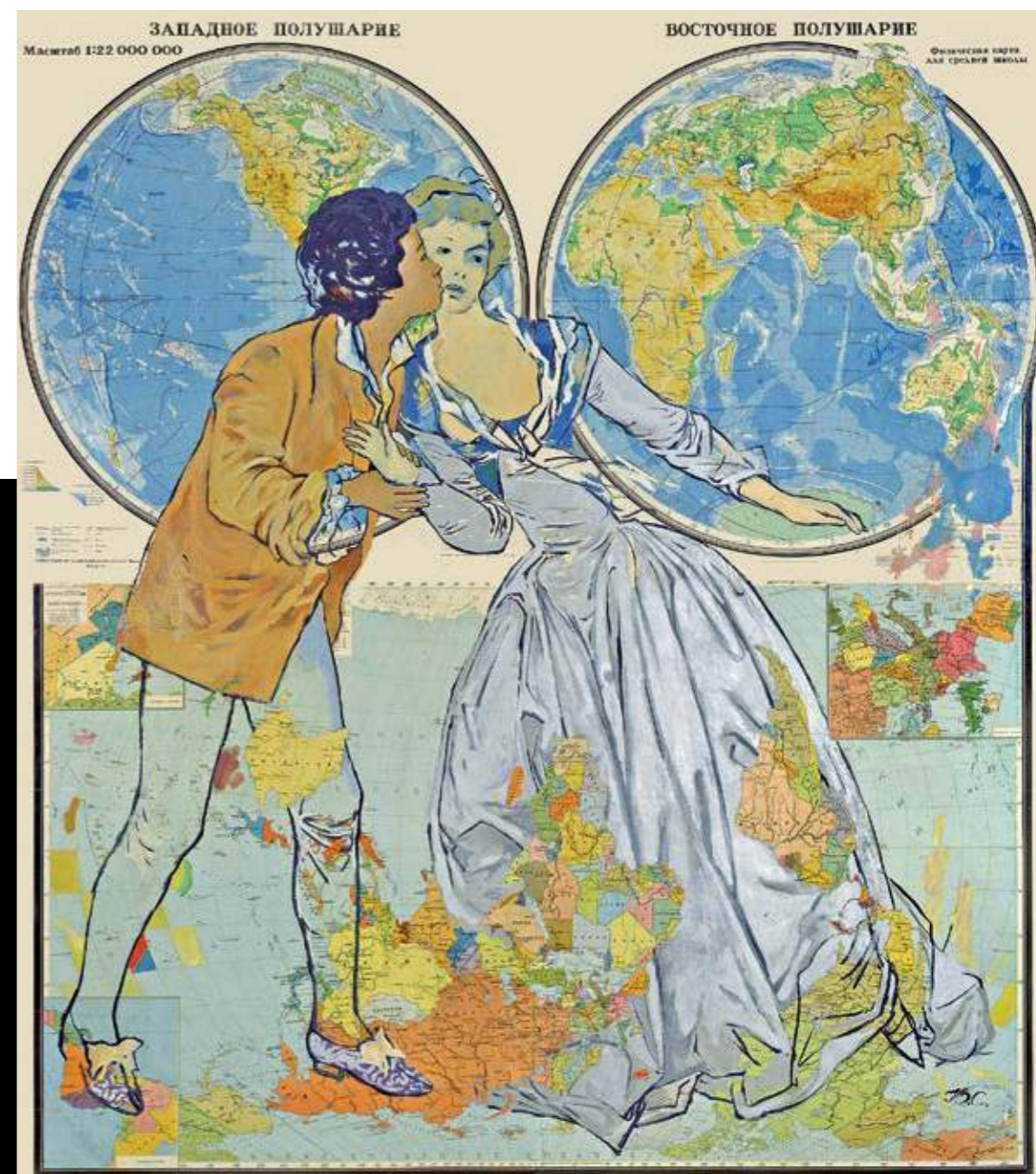
²³¹ Але Києвом ситуація не обмежувалася. Олег Тістол та Микола Маценко, наприклад, навчалися у Львові. Олександр Ройтбурд та Василь Рябченко пройшли школу одеського худграфу.

²³² Див.: Соловійов, Олександр. На шляхах «розкартинювання» (1993) // Соловійов, Олександр. Турбулентні шлюзи. — К.: Інститут проблем сучасного мистецтва, 2006. — С. 14–23.

²³³ Див.: Акінша, Костянтин. Permanent Revolution: Каталог виставки у музеї Людвіга (Будапешт), 2018. — С. 203.



ОЛЕКСАНДР РОЙТБУРД.
УМЛІВАННЯ ЯКОВА ТА РАХІЛІ. 1989.
ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 198 × 296 CM
З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ОДЕСИ



ЮРІЙ СОЛОМКО.
ПОЦІЛУНОК КРАДЬКОМА. 1991. ОФСЕТНА ЛАМІНОВАНА МАПА
НА ПОЛОТНІ, ОЛІЯ. 202 × 176 CM.
З КОЛЕКЦІЇ НАТАЛІЇ ЗАБОЛТНОЇ

«ВОЛЬОВА ГРАНЬ НАЦІОНАЛЬНОГО ПОСТЕКЛЕКТИЗМУ»

Окремо в загальній картині «Нової хвилі» стоїть інша знакова гілка нового мистецтва України — коло художників, відоме як «Вольова грань національного постеклектизму». На відміну від космополітичної міфології більшості трансавангардистів, ці автори сповідують дослідження національного міфу. Групу заснували Олександр Харченко і дві подружні пари — Олег Тістол і Марина Скугарева та Яна Бистрова і Костянтин Реунов. В основу стратегії групи лягла непрописана програма, що її ще 1987 року під час служби в Радянській армії вигадали Олег Тістол і Костянтин Реунов. Критик Костянтин Акинша написав про художників статтю «Поетика суржику, або Котлета по-київськи»²³⁴. Він проаналізував ідею нац-арту як своєрідну відповідь на соц-арт. У роботах цього кола, справді, домінує тема національних стереотипів, яка реалізується в притаманному епосі постмодерністському іронічному ключі.

У центрі уваги — важливі для України історичні події. «Вольова грань» формується одночасно з активним пошуком нової ідентичності в колишній радянській республіці. Переосмислення радянського історичного нарративу, деконструкція колоніальних стереотипів, що сягають корінням ще імперського минулого, — у момент здобуття країною незалежності все це набирає особливого значення. Нові герої, забуті сторінки історії — пошуки коренів супроводжуються пафосною, часом майже абсурдною риторикою офіціозу і небайдужих культурних діячів. Художники «Вольової грані» з цікавістю спостерігають, як, щойно вийшовши з простору одного історичного міфу, Україна щосили береться конструювати новий.

«Вольова грань» досліджує штампи, кітч і всілякі перегини на шляху деколонізації. Художники не стають у позицію сторонніх спостерігачів. Навпаки, озброївшись добродушним гумором, вони, ніби польові антропологи, цілковито поринають у предмет свого дослідження, шукають красу й особливу естетику в провінційній наївності. «Краса національного стереотипу» — так формулюють художники головне джерело свого натхнення. Іронія в роботах цього кола так тісно переплітається із серйозністю, що іноді важко збагнути, де у їхніх творах критика, а де — щира симпатія.

Певну дистанційованість художників цього кола від київських процесів зумовлено тим, що наприкінці 1980-х вони якраз перебралися до Москви. Там представники «Вольової грані» стали активними учасниками художнього життя славнозвісних сквотів — спочатку у Фурманному, а згодом у Трьохпрудному провулках. Помітну роль у творчості цих митців відіграла російська кураторка Ольга Свіблова. Цілоком у дусі перехідної доби вони створюють акціонерне товариство «Мистецтво кінця століття». Тістол і Реунов стають співдиректорами товариства. В різних виданнях друкують

²³⁴ Див.: Акинша, Константин. Поэтика суржику, или Котлета по-киевски // Декоративное искусство. — 1989. — № 3.



ОЛЕГ ТІСТОЛ, МИКОЛА МАЦЕНКО.
ПРОЕКТ УКРАЇНСЬКИХ ГРОШЕЙ. 1995. ПАПІР, КОЛАЖ,
32 × 92 СМ. З КОЛЕКЦІЇ АВРАМОВУЧ FOUNDATION



КОСТЯНТИН РЕУНОВ.
БЕЗ НАЗВИ. 1989. ОЛІЯ НА ПОЛОТНІ. 90 x 120 CM.
З КОЛЕКЦІЇ АВРАМОВУЧ FOUNDATION



ОЛЕГ ТІСТОЛ ТА КОСТЯНТИН РЕУНОВ.
АКТ ХУДОЖНЬОГО СПРОТИВУ. 1990.
ФОТО: ОЛЕКСАНДР ХАРЧЕНКО



ОЛЕГ ТІСТОЛ.
КОНДОТЬСЕР. 1988.
ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 150 × 130 СМ



МАРИНА СКУГАРЕВА.
ВЕЧІРНІ ВІСТІ. 2000. ПОЛОТНО, ОЛІЯ,
ВИШИВКА. 96 X 100 СМ

рекламні макети: усе, як у справжнього капіталістичного суб'єкта господарювання. Текст Свіблової про цей проект називався «У пошуках щасливого кінця»²³⁵. Цей іронічний і неоднозначний вислів було викарбувано на фірмовій печатці акціонерного товариства. Стратегію «Вольової грані» Свіблової окреслила як «створення нових стереотипів тоталітарної, політичної та інтелектуальної еротики».

У 1991 році група фактично припинила існувати. На відміну від одеських концептуалістів, із яких лише одиниці повернулися в Одесу одразу після розпаду СРСР, ніхто з художників цього кола в Москві не затримався. Костянтин Реунов тимчасово переїхав до Лондона. Олег Тістол почав працювати у тандемі з Миколою Маценком. Митці дотепер вивчають національну ідентичність і пов'язані з нею штампи й стереотипи в рамках довгочасного проекту «Нацпром».

Доля жінок-художниць, які входили до цього кола, склалася по-різному. Яна Бистрова ще на початку 1990-х переїхала до Франції і на довгий час відійшла від мистецтва, обравши професію програміста. Ольга Свіблової стала однією з центральних постатей сучасного російського мистецтва 2000–2010-х, директоркою московського Мультимедіа Арт Музею. Марина Скугарева після розпаду «Вольової грані» виробила оригінальну художню мову, поєднуючи живопис та елементи вишивки. Вона є однією з чільних художниць України 1990–2000-х років.

²³⁵ Див.: Свіблової, Ольга. В пошуках щасливого кінця // Родник. — 1990. — № 5 (41). — С. 42.

SEX, DRUGS, CONTEMPORARY ART. СКВОТИ²³⁶

У 1990 році покоління української «Нової хвилі» було вже повністю сформованим явищем. Після перших гучних успіхів кінця 1980-х стрімко прийшла зрілість, а потому з'явилися ознаки декадансу. Період із 1990 по 1992 рік можна назвати золотою добою. Почався етап куражу — роки, коли це коло стало центром не лише художнього, а й світського життя Києва.

Художники "Нової хвилі" захоплені створенням великоформатних творів. Вони потребують майстерень, що дозволяли б працювати з необхідним розмахом. У центрі Києва стоять пустою напівбезхазяйні будинки дореволюційної споруди. На їх реконструкцію у влади і новонародженої кримінальної буржуазії не вистачає коштів. Старі багатокімнатні комунальні квартири з високими стелями ідеально підходять для майстерень. Члену мистецької спільноти Олександру Клименку вдається домовитися, щоби його разом з друзями запустили в один із таких виселених будинків, що очікує на капітальний ремонт. У більшості художників немає житла, а отже, ці простори водночас стають свого роду гуртожитком. З тією відмінністю, що в розпорядженні кожного автора опиняються окремі величезні старовинні апартаменти. Перший київський художній сквот виник наприкінці 1989 року на розі вулиць Леніна (нинішня вул. Богдана Хмельницького) та Івана Франка. Відтоді на найближчі п'ять років історія новітнього українського мистецтва стала невіддільною від комунального побуту.

Сквотерство — помітне явище в культурі кінця ХХ століття. Тут можна згадати і славнозвісну копенгагенську Христианію, і сквот нью-йоркського Іст-Вілліджа. На пізнорадянському просторі найвідомішими були, ясна річ, московські сквоти. Фурманний, Трьохпрудний — ці слова знала кожна людина, яка в ті роки цікавилася сучасним мистецтвом. Наприкінці 1980 років московські сквоти стали не лише центром локального мистецького життя, а й своєрідним вікном у світ: на піку інтересу до всього радянського сюди приїжджали натовпи кураторів, дилерів і колекціонерів. Київські сквоти відрізнялися від московських меншою спрямованістю на зовнішнього спостерігача. Зрозуміло, що часом сюди добиралися іноземці, та все-таки це не було визначальним чинником у житті спільнот.

До літа 1990 року, мешкаючи на вулиці Леніна, художники максимально зосереджені на вирішенні творчих завдань. За продуктивністю й викидом адреналіну ці півроку — чи не найплідніший період в історії покоління. Здобувши все для створення масштабних робіт, Василь Цаголов, Лера Трубіна, Олег Голосій, Олександр Гнилицький, Леонід Вартиванов, Дмитро Кавсан, Юрій Соломко, Олександр Клименко й інші почали продукувати ще більше монументальних полотен. Із майстерень на Леніна художники переселилися в інший покинутий будинок на Михайлівській, яка тоді ще мала стару революційну назву — вулиця Паризької Комуні.

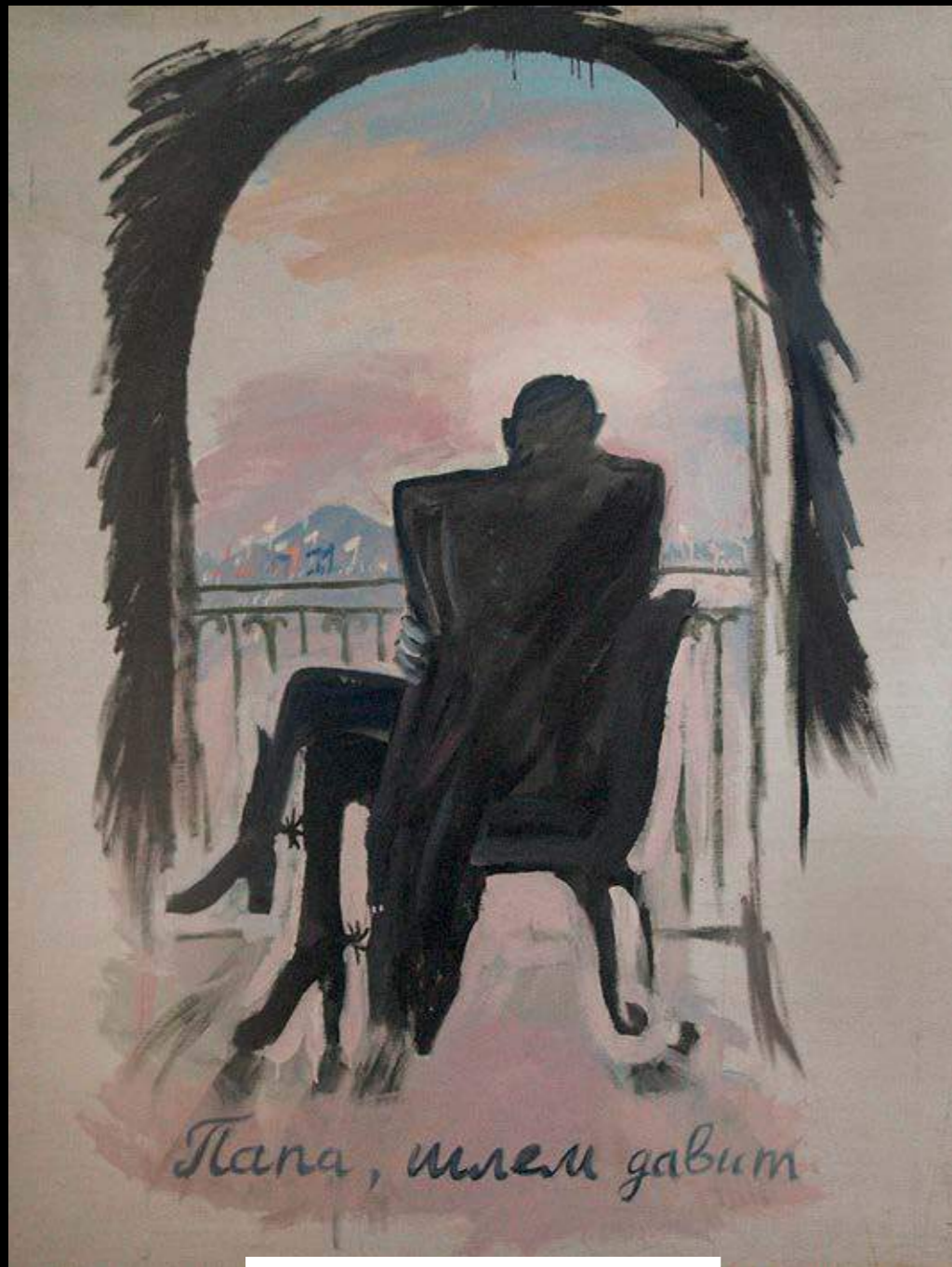
²³⁶ З дозволу співавтора в розділі використано фрагменти журнального циклу «Point Zero. Новітня історія сучасного мистецтва» (автори Олександр Соловйов, Аліса Ложкіна), публікованого в журналі «ТОП10» у 2009–2010 роках.



ОЛЕКСАНДР ШЕВЧУК.
ІЗ СЕРІЇ «КИЇВ, БАЛКОН».
1994. АНАЛОГОВЕ ФОТО.
КАДР ЗРОБЛЕНО НА БАЛКОНІ
СКВОТУ НА ВУЛ. ПАРИЗЬКОЇ
КОМУНИ. ЗЛІВА НАПРАВО:
ВАЛЕРІЯ ТРУБІНА, РУСЛАН
РУБАНСЬКИЙ, ВІКТОРІЯ
ПАРХОМЕНКО



У ПОДВІР'І СКВОТУ НА ВУЛ. ПАРИЗЬКОЇ КОМУНИ В КИЄВІ.
ХУДОЖНИКИ МАКСИМ МАМСІКОВ, КИРИЛО ПРОЦЕНКО
ТА ОЛЕГ ГОЛОСІЙ. 1991. ФОТО: МИКОЛА ТРОХ.
ЗОБРАЖЕННЯ НАДАНЕ ОЛЕКСАНДРОМ СОЛОВЙОВИМ



ОЛЕКСАНДР ГНИЛИЦЬКИЙ.
ТАТУ, ШОЛОМ ДАВИТЬ. 1990. ПОЛОТНО, ОЛІЯ.
195 × 145 CM. З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО
ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ

Сквот на вул. Паризької Комуни, 18а, став легендою і загальною назвою. Живучи на Паркомі, як скорочено називали сквот, художники зберігали творчий темп. Однак поступово стала вимальовуватися й інша лінія, пов'язана зі сквотом як місцем соціального спілкування, тусівки. Тут збиралися не лише художники, а вся просунута молодь міста — музиканти, поети, перші комп'ютерники, модники, колекціонери-початківці, галеристи. Сюди почали приїжджати західні куратори, які цікавилися новітніми тенденціями в пострадянському мистецтві.

Уже 1991 року творча продуктивність почала падати. На цьому етапі художники не декларували ідейну єдність і не хизувалися причетністю до загальної хвилі. Вони поступово віддаляються від трансавангарду, не завжди досягаючи відчутних результатів. Це дало підстави Костянтиніві Акінші написати критичний текст про долю покоління з промовистою назвою «Вінок на могилу українського постмодернізму»²³⁷. Те, що Акінші здалося кінцем, насправді поки що виявилось зміною шкіри. Інтерес «Нової хвилі» до постмодернізму різко впав. Ускладнена метафоричність і надмірна вишукана бароковість набридли — настав час нової мови.

Ключові фігури київських сквотів — Олег Голосій і Олександр Гнилицький. У центрі їхньої уваги — неоекспресіоністська ідея нон-фінітизму: роботу можна закінчити на будь-якій стадії, її не треба виписувати, доводити до досконалості. У моді стихійність, широкий пензель, імпульсивність, використання текучих побутових фарб замість в'язких професійних. Для живописно обдарованого й романтичного Олега Голосія часом важливий сам процес, а не результат. Його «потік живопису» — бурхливий, інтуїтивний, нервовий, рефлексивний. Олександр Гнилицький віддавав перевагу стратегії вислизання, перманентній апокаліптичності. Це відчувається у його «живописі хвиль» або в таких роботах як «Погодувати котика», «Погана флора» з їхнім настроєм тихого жаху.

Нова сюжетність помітна не лише в Голосія і Гнилицького, а й у Василя Цаголова, Максима Мамсікова, Іллі Чичкана. Усі вони запозичують естетику кіно, масової культури. Загальний напрям, в якому рухалися художники, — спрощення мови, відмова від бароковості, «дзенська» пустотність, простота, легка нарративність, іронічність. Гнилицький у цей період заводить моду на незамальовані поверхні. З'являються картини, де кольорового шару дедалі менше, натомість превалюють порожні поверхні. Під впливом моди на втечу від живопису художники використовують у своїх творах об'єктні елементи. Усе це розмаїття простоти, наївне й безпосереднє спрощення, курс на свідоме оглупіння і створення «милого» мистецтва, легкого жесту має свою назву — естетика к'ютизму. Квінтесенцією нових спрямувань стала робота Олександра Гнилицького «Білочка» — порожнє полотно, посеред нього іграшкова плюшева білка й тінь від неї, написана фарбами.

До Паркому регулярно навідується Олександр Ройтбурд та інші одесити. Частим гостем стає харизматичний Сергій Ануфрієв, який тоді входив до групи «Інспекція "Медична герменевтика"». Він написав текст «Київ

²³⁷ Див.: Акинша, Константин. Венок на могилу украинского постмодернизма // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х: Сборник текстов. — Одесса, 1999. — С. 12–15.

як культурна модель»²³⁸, де розглядав українську столицю як зону культурної рекреації і джерело щедрої, надмірної, «м'ясної» ментальності. Західні критики звернули увагу на «Нову хвилю» і на «Паризьку комуна», а в американському журналі *Art News* з'явилася стаття Костянтина Акінші про це явище.

«Паризька комуна» — епіцентр сквотерського буму, але географія розселення художників «Нової хвилі» була ширшою. На початку 1990 років найбогемнішим кварталом Києва став район вулиць, що радіальними променями розходилися від нинішнього Майдану Незалежності. Це було своєрідне київське Сохо з тією різницею, що в Сохо жили тисячі художників, а на вуличках довкола Майдану їх було максимум кілька десятків. Однак в якісному й символічному еквіваленті це було саме Сохо — квартал компактного проживання богеми, де всі ходили один до одного в гості, обмінювалися ідеями, обговорювали роботи і, звісно, розважалися.

Пік ринкового інтересу до мистецтва «Паризької комуні» припав на час, коли гроші як такі майже вийшли з обігу. У країні запровадили купони — величезні брикети свіжонадрукованих папірців, які стрімко девальвували в ході перманентної інфляції. Через нестабільність грошових знаків відносини художник — колекціонер повернулися до середньовічних форм натурального обміну. Художникам могли заплатити за роботу пральними або швейними машинками, холодильниками, музичними центрами чи іншою технікою — її в ті часи досі вважали розкішшю. Це додавало в життя київських сквотерів частку абсурду. Так чи так, а на початку 1990-х років на тлі більшості співгромадян і менш успішних колег по цеху вони мали вигляд успішних і досить забезпечених людей. «Паризька комуна» дивним чином поєднує в собі богемність і буржуазність, безладність і любов до комфорту. Старовинні напівзанадбані будівлі XIX століття, високі стелі з липниною, гамаки на балконах, епатажне вбрання, релакс і відчуття повного затишшя — ось та атмосфера, в якій минали накращі роки нового українського мистецтва.

Говорячи про «Паризьку комуна», неможливо оминати тему сексуального й психоделічного буму. «У Радянському Союзі сексу немає», — заявила жінка у славнозвісному телемості з Америкою. Сексуальна революція, яка почалася на Заході ще в 1960-х, у СРСР добралася на момент його розпаду. Стурбованість граничними формами досвіду взагалі притаманна художникам усіх епох. У Києві на «Паризькій комуні» ерос і психоделіка сплелися воєдино і створили образ цього сквоту як місця абсолютної свободи від будь-яких обмежень.

Ситуація часів розпаду СРСР цікава тим, що процеси, що відбуваються в інших суспільствах стадіально, на пострадянський простір вихлюпнулися лавиною. Шок від краху звичних цінностей, психоз від знайомства з масовою культурою... На початку 1990-х дешеві мексиканські, бразильські й американські «мільні опери», ці вульгарні капіталістичні казки про Попелюшок збирають перед екранами телевізорів ледве не все населення країни. Публіка, котра читає, відкриває для себе філософію й літературу, на які раніше було накладено ідеологічне табу. Зигмунд Фройд і Карлос Кастанеда, Тімоті Лірі й Генрі Міллер, французькі структуралісти й постструктуралісти, постмодерністи й позитивісти, езотерика й хіромантия, Біблія і Бхагавад-

²³⁸ Див.: Ануфриев, Сергей. Киев как культурная модель // Декоративное искусство СССР. — 1989. — № 1.



ВАЛЕРІЯ ТРУБІНА.
КОТИК ПОРАНЕНИЙ ІДЕ, ВУШКО ПЕСИКА ГРИЗЕ.
1990. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 200 × 300 СМ



МАКСИМ МАМСІКОВ.
НОРА. 1993. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 125 × 140 СМ
З КОЛЕКЦІЇ АНДРІЯ БЕРЕЗНЯКОВА



ВАСИЛЬ ЦАГОЛОВ.
Я ДУЖЕ ЛЮБЛЮ СВОЮ РОБОТУ.
ІЗ ЦИКЛУ «СВІТ БЕЗ ІДЕЙ». КОЛЬОРОВЕ ФОТО. 1993.
НАДАНО ДОСЛІДНИЦЬКОЮ ПЛАТФОРМОЮ
PINCNIKARTCENTRE

гіта — усе це читають упереміш і похапцем, як їдять ті, хто довго знемагав від голоду. Розцвітає індустрія піратських відеокaset. Радянські люди дивляться голлівудську класику й шокуючі порнофільми, водночас дізнаючись про європейський артхаус. Паралельно в тусівці з'являється величезна кількість нових речовин. Ефект від них просто приголомшує художників. Активно розвивається альтернативна музична сцена, відбуваються перші рейви. Усе це формує вельми своєрідний калейдоскопічний світогляд. Художники розширюють свідомість усіма можливими способами. Це сприймається не як банальний декаданс, а як сповідання актуальної філософії.

«Новій хвилі» часто закидають відсутність інтересу до політики. Справді, час активізму прийде в українське мистецтво лише за десятиліття. Однак програмну аполітичність, сексуальну і психоделічну революції, через які пройшло покоління 1990-х, у певному сенсі можна інтерпретувати як політичну позицію. Якщо художники й зачіпали теми реальної політики, то найчастіше з великою дозою іронічного дистанціювання. Позначався негативний імпринт недавнього минулого, коли все політичне асоціювалося з інфляцією сенсів і порожнею образів пропагандистської машини пізньорадянського періоду. На порядку денному цього покоління були свобода, гедонізм і трансгресія.

Трансгресія — ключове поняття для постперевбудовного мистецтва. Вихід за межі норми, щоб освоїти території неможливого, — стратегія, запозичена у філософії постмодерну. На руїнах комуністичної утопії подолання соціальних заборон і моральних норм в акті зловживання і надміру, що відкриває сексуальність і «смерть Бога», перетворюється на фетиш. Батаївський досвід «абсолютної негативності»²³⁹, пережитий під час екстазу, божевілля, оргазму, смерті, художники «Нової хвилі» розуміють буквально і практикують безкомпромісно.

Трансгресія стає природною реакцією на переми в суспільстві, де докорінно трансформуються панівні наративи. На зміну комуністичним ідеалам приходять нові капіталістичні цінності, але особливого інтересу й натхнення в молодих художників цей процес не викликає. Недовіра до суспільного виливається в пошуки нових територій, вільних від влади ідеологій. Сучасний французький дослідник Паскаль Гілен пише: «Соціологи чудово знають, що люди, групи й організації завжди перебувають усередині суспільства. [...] Втеча (exodus) можлива лише за допомогою влади уяви. Або, імовірно, у цьому випадку нам слід скористатися неологізмом inodus, що його вигадав італійський художник Мікеланджело Пістолетто, адже влада уяви дає нам можливість бути присутніми у фізичному світі, подумки уникаючи його»²⁴⁰. Психоделічний досвід покоління 1990-х — це саме inodus, втеча в себе, в простір уявного і навіть далі — на територію зміненої свідомості.

Головний теоретик психоделічного відродження Тімоті Лірі порівнював відчуття гіпі, які ще в 1960-х роках пережили досвід радикального inodus під час LSD-трипів, з освоєнням нових континентів в епоху Великих географічних відкриттів. «Кора "нової" півкулі така сама реальна й необро-

²³⁹ Батай, Жорж. Слезы Эроса // Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. — СПб., 1994. — С. 288.

²⁴⁰ Гілен, Паскаль. Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм. — М.: Ad Marginem, 2015. — С. 229.



ОЛЕГ ГОЛОСИЙ.
ПСИХОДЕЛІЧНА АТАКА БЛАКИТНИХ КРОЛИКІВ. 1990. ПОЛОТНО, ОЛІЯ.
200 x 300 CM. ІЗ КОЛЕКЦІЇ GLASGOW MUSEUMS RESOURCE CENTRE, ГЛАЗГО, ВЕЛИКА БРИТАНІЯ

блена, як «Новий» світ Колумба»²⁴¹, — писав він. Висадки на недосліджені території свідомості — надзвичайне й водночас небезпечне заняття. Захопившись напівжартівливими постмодерністськими експериментами з «абсолютною негативністю», художники «Нової хвилі» потрапляють у простір цілком реальних ризиків, що з ними зіштовхується кожен непідготовлений психонавт.

17 січня 1993 року під час чергової психоделічної прогулянки містом загинув Олег Голосій. Він упав, пробуючи злетіти з недобудованої вежі Ботанічного саду. Його безіменне тіло майже місяць пролежало в київському моргу з лаконічною позначкою «Іноземець»: надто добре на тлі пострадянських злиднів був одягнутий художник, який недавно повернувся з Мюнхена²⁴².

Звичайно, масштаб творчості Олега Голосія не можна зводити до розмови про психонавтику. Лише за кілька років з моменту виходу на сцену наприкінці 1980-х років Олег Голосій устиг написати сотні робіт. Серед них — десятки «хітів» величезного формату. У свої двадцять сім він пройшов шлях, на який комусь іншому знадобилося б ціле життя. Голосій працював ночами, без перерви, з іншими художниками у сквотах на вул. Леніна й Паризької Комуни, безжально запозичуючи звідусіль (це чудово змалювала Катерина Дьоготь у своєму проникливому тексті «Дари клептомана»²⁴³). Його спадок вражає розмаїттям і чистою енергетикою живопису, розлитю в кожному полотні. Роль психоделічного досвіду в цьому урагані уявних форм — очевидний, хоча далеко не головний, а тим паче не одинокий чинник.

Найвідоміший стейтмент у контексті такого досвіду — картина Голосія «Психоделічна атака блакитних кроликів» (1990). За логікою постмодерністського цитування, художник повторює композицію відомого полотна Кузьми Петрова-Водкіна «На лінії вогню» (1916). Героїв Першої світової, зображених на класичній картині, він замінює на абсурдистських кроликів із людськими обличчями. «Психоделічна атака блакитних кроликів» — це маніфест покоління, лінія фронту якого проходить не в реальності, що виявилася повним фейком, а в площині освоєння територій розширеної свідомості. На картині Петрова-Водкіна зображено групу солдатів. Вони рвуться в атаку. Хтось біжить уперед зі зброєю в руках, але центральне місце в композиції посідає інший офіцер. Ще секунду тому він був першим у лаві, але його смертельно поранено в серце. Для нього ця атака напевне буде останньою. Ніби передчуваючи власну долю і боячись її, Голосій злегка зміщує акценти у своїй інтерпретації сюжету Петрова-Водкіна. І все ж, якщо порівняти цитату з оригіналом, провісницька суть «психоделічної атаки» стає очевидною.

Смерть Олега Голосія стала величезною травмою для цілого покоління «Нової хвилі» і символічним підсумком героїчної епохи київського сквотерства. Ейфорія покинула Паркомуну. Натомість тут оселилося відчуття «світу після оргії», що його так ретельно змальовував модний тоді теоретик Жан Бодріяр. Проіснувавши сяк-так до 1994 року, сквот остаточно розпався.

²⁴¹ *Лири, Тимоти.* Семь языков бога. — М.: Янус, 2002. — С. 55.

²⁴² До того ж у його кишнях знайшли британські фунти стерлінгів.

²⁴³ Див.: *Деготь, Катерина.* Дары клептомана (Олег Голосий) // Галерея «Риджина». Хроника. Сентябрь 1990 — июнь 1992. — Москва, 1993.

КУРАТОР: ВІД «СМОТРЯЩЕГО» ДО СПІВУЧАСНИКА

Нова постать у мистецтві цього часу — куратор. За іронією долі, термін цей був добре знайомий радянським художникам: «кураторами» в СРСР називали спеціальних працівників КДБ, завдання яких полягало в стеженні за неблагонадійними елементами. Після «перебудови» слово набирає позитивних конотацій, і цей процес збігається з розквітом кураторських практик на Заході. Історію кураторства в Україні та історію «Нової хвилі» як явища нерозривно пов'язано з головним ідеологом покоління — мистецтвознавцем, критиком Олександром Соловйовим. Це він знайшов у якомусь журналі коротку нотатку про італійський трансавангард і показав її художникам, першим ознайомив київське співтовариство з текстами про постмодернізм, а також організував більшість головних виставок нового мистецтва, шалено закохався, а потім став наставником і провідником у життя одразу кількох наступних поколінь художників.

Олександр Соловйов трохи старший за основний кістяк «Нової хвилі», але за збігом обставин у молоді роки служив в армії із Василем Цаголовим. Там вони на пару писали портрети Леніна, вищого військового командування, членів Політбюро і здружилися на все життя. Соловйов прийшов у тусівку із середовища радянського художнього офіціозу — з виставкового відділу Спільки художників, але вже невдовзі став одним із мешканців богемного сквоту на Паркомуні. З одного боку, Соловйов — активний учасник «Нової хвилі», персонаж тусівки та один із головних героїв історії покоління. З іншого боку, він аналітик і архіваріус епохи, автор численних текстів і поважний діяч мистецтва України останніх тридцяти років. В результаті його погляд і кураторський підхід — це не дистанційований аналіз, а трепетний емоційний погляд співучасника.

Ще одна знакова для 1990-х років постать — Марта Кузьма. Американка українського походження влітку 1994 року очолила Центр сучасного мистецтва Сороса. Він щойно відкрився в будівлі Староакадемічного (Мазепиного) корпусу Києво-Могилянської академії. Арт-центри, які підтримував фонд мільярдера Джорджа Сороса, відкривалися тоді в усіх колишніх країнах Східного блоку. Місія фонду Сороса полягала в тому, щоб переформатувати посттоталітарні країни в так звані суспільства відкритого типу, тобто реорганізувати їх за західним зразком. У ці роки поширюється концепція культури як м'якої сили, а сучасне мистецтво розглядають як інструмент такої трансформації. Так у долю аполітичного покоління «Нової хвилі» несподівано втрутилася політика. На щастя, центри сучасного мистецтва були зовсім не флагманським проектом соросівського фонду, тому їм пощастило уникнути зайвої ідеологізації. Загалом мережа арт-центрів зіграла відчутну роль у становленні сучасного мистецтва на пострадянському просторі — від Росії і країн Центральної Азії до Балтії, екс-Югославії й України. Якщо у 1980-ті роки мистецтво — це, умовно кажучи, побічний артефакт внутрішньотусовочної комунікації, то від середини 1990-х воно стає побічним результатом проекту, воркшопу й art education.

ЦСМ Сороса проіснував у активній фазі до початку нульових. Центр від свого заснування робив акцент на підтримку нових художніх практик і став виділяти кошти на реалізацію неформатних арт-проектів. За відсутності серйозного арт-ринку й поступового відходу художників «Нової хвилі» від живопису, гранти на виробництво відеоарту, інсталяцій та на кураторські проекти мали величезне значення. У період директорства Марти Кузьми Центр Сороса не можна назвати повноцінною інституцією. Тут досі витають богемний дух і атмосфера «Паризької комуні». Харизматична Марта Кузьма — не директорка, а радше цариця ЦСМ. Енергійна іноземка миттєво влилася в тусівку «Нової хвилі». До того ж справа, як це часто буває в таких спільнотах, не обмежилася суто роботою: бурхливий роман Кузьми й зірки паркомівських вечірок, молодого художника Іллі Чичкана — ще одна іконічна історія епохи, яка підкреслює відчуття богемної сімейності, що панувало в Центрі Сороса.

Марта Кузьма — авторка низки знакових для нового українського мистецтва проектів. Найвідоміший із них — «Алхімічна капітуляція» на борту флагмана українського флоту «Славутич» у Севастополі. Виставка стала інтервенцією у простір реального військово-морського судна. Матроси перетворилися на героїв трансгресивних творів чільних українських художників. Тривожність відчувалася в Севастополі ще з часів розпаду СРСР, а поділ Чорноморського флоту став головним політичним конфліктом між Україною і Росією на початку 1990-х років. Усе це разом із новими контекстами і прочитаннями, що з'явилися вже після анексії Криму Росією 2014 року, робить «Алхімічну капітуляцію» одним із центральних проектів нового українського мистецтва. У 1997 році в київський Центр Сороса прийшов новий, набагато системніший і водночас не такий харизматичний директор — художник і куратор, автор етапної виставки українського мистецтва 1990-х «Степи Європи» (Замок Уяздовський, Варшава, 1993) Єжи Онух. Марта Кузьма продовжила кар'єру за межами України. 2004 року вона співкурувала європейську бієнале Маніфеста у Сан-Себастьяні, а нині є головою Єльської школи мистецтв.

Не менш симптоматична для героїчної доби українського мистецтва персона — кураторка Наталя Філоненко. Її кар'єра — це ще один приклад стратегії, де головну роль відіграють творча співучасть, співжиття і співбуття, а не дистанція й дослідження. Темпераментна й експресивна дружина художника Олександра Гнилицького, а згодом Максима Мамсікова, центральна постать тусівки на Паркомуні. Здобувши наприкінці 1990-х освіту в престижному Bard College у Нью-Йорку, вона стала першою в історії незалежної України професійною кураторкою у сфері сучасного мистецтва. Повернувшись на батьківщину, Наталя Філоненко далі вигадувала і збирала виставки, які відзначалися непересічною оптикою та невилучною нотою сімейності. Пік її кураторської активності припадає на початок 2000-х років. У другій половині нульових, втомившись від незатребуваності, Філоненко втратила інтерес до співучасті і відійшла від процесу. Вона переїхала до Ванкувера (Канада) і лише зрідка проводить виставки, лекції й майстер-класи.

Активно задіяні в організації проектів у цей період і київські галеристи: керівник і куратор галереї «Аліпій» Валерій Сахарук та піонер галерейного бізнесу в Києві Віктор Хаматов. Із кінця 1980-х помітну роль



КУРАТОРКА НАТАЛІЯ ФІЛОНЕНКО В ДЗЕРКАЛЬНОМУ
ЛАБИРИНТІ НА ВИСТАВЦІ «РОТ МЕДУЗИ». 1995



ГРУПА ШВИДКОГО РЕАГУВАННЯ
(БОРИС МИХАЙЛОВ І СЕРГІЙ БРАТКОВ).
СКРИНЯ ПАНДОРИ. ІНСТАЛЯЦІЯ В ПРОЕКТІ
МАРТИ КУЗЬМИ «АЛХІМІЧНА КАПІТУЛЯЦІЯ»
НА ВІЙСЬКОВОМУ КОРАБЛІ «СЛАВУТИЧ».
М. СЕВАСТОПОЛЬ. 1994

в арт-процесі відіграє архітектор, художній редактор комсомольського молодіжного журналу «Ранок», співзасновник (разом із Віктором Хаматовим) ЦСМ «Совіарт» Сергій Святченко. Серед його виставок такі етапні проекти як «Київ – Таллінн» (1987), «21 погляд. Молоді сучасні українські художники» (1989), «Українське МалАРТство 1960–1980-х років» (1990), «Спалах. Нове покоління українського мистецтва» (1990). У 1990 році Святченко емігрував в Данію, де зробив успішну художню кар'єру. В Одесі 1990-х формується ціла плеяда кураторів: Михайло Рашковецький, Олена Михайловська, Вадим Безпрозваний, Андрій Тараненко. За кураторство беруться й самі художники — Олександр Ройтбурд та Ігор Чацкін в Одесі, Юрій Соколов у Львові, Василь Цаголов у Києві.

ЛЬВІВСЬКА ХУДОЖНЯ АЛЬТЕРНАТИВА

Ситуація у Львові 1980–1990-х, попри всю камерність і низький інтерес із боку Києва, відзначається високою густотою та активним діалогом із процесами в Прибалтиці, Москві й Польщі. Наприкінці 1970-х — на початку 1980-х років тут формується своє неофіційне коло. Центральна постать цієї спільноти — Олександр Аксінін. Художник-графік, він створює ілюстрації до «Аліси в Дивокраї», «Пригод Гуллівера», давньокитайської «Книги змін», працює над серією «Босхіана». Аксінін дружить із талліннськими художниками, виставляється в Естонії й Польщі. У Москві й Ленінграді він зближується з концептуалістами, знайомиться з Іллею Кабаковим, Еріком Булатовим, Дмитром Пріговим, долучається до журналу поетичного андеграунду «37».

Перевантажені змістом офорти й акварелі Аксініна цікаві в контексті розвитку пізньорадянської ілюстрації і книжкової графіки, але його значення як комунікатора й генератора ідей виходить далеко за рамки цієї ролі. Містик та інтелектуал, легенда неофіційного Львова, Аксінін загинув в авіакатастрофі 1985 року. Йому було лише 35 років. В осиротілому місті далі працювали друзі й близькі художника: Галина Жегульська, Генрієта Левицька, Микола Кумановський. До цього кола належав також фотограф Михайло Французов. Естетика його робіт у деяких моментах перегукується з творчістю харківської школи фотографії.

У художньому житті Львова кінця 1980-х — середини 1990-х років є ім'я, від якого сьогодні залишилося безліч легенд і куди менше творів. Це Юрій Соколов, «художник життя». Ще з 1980-х він працював у концептуальному річищі. Педагог, піонер кураторства й людина, яка вже у 2010-х несподівано пов'язала пострадянський Львів з актуальними практиками геть іншого покоління: на запрошення молодих художників Соколов увійшов до складу «Відкритої групи» і став її своєрідним гуру. За радянських часів Соколов викладав на кафедрі інтер'єру у Львівському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва. Паралельно експериментував, працював з колажем та елементами концептуальної мови.

Наприкінці 1980-х Юрій Соколов — один із лідерів неофіційного життя Львова — курує масштабний альтернативний мистецький проект «Запрошення до дискусії» (1988), виставки «Театр речей, або Екологія предметів» (1988), «Плюс '90» (1990). Після здобуття незалежності він організовує показ робіт Олександра Аксініна і його кола в Центральному будинку художника в Москві (1992), проект «У пошуках спокуси. Жіноча виставка» у Львівському етнографічному музеї (1994), створює об'єкти, енвіронменти, перформанси.

Соколов співпрацює з творчим об'єднанням «Центр Європи». У 1994 році у фойє етнографічного музею він відкриває один із перших львівських майданчиків сучасного мистецтва — галерею «Децима». Більшість проектів галереї мали концептуальну спрямованість. Наприклад, 13 червня 1994 року тут проходила виставка-акція Соколова «Мільйон квіток, або Кам ту веа зе флейвор із». Акція складалася з розкиданих по підлозі галереї гілок бузини та кількох друкованих аркушів, розвішаних на стінах. Проект, присвячений 25-річчю міні-



ОЛЕКСАНДР АКСІНІН.
СЛОВО. 1980. ПАПІР, ОФОРТ. 9.5 × 13.3 CM
(ОВАЛ), (ЛИСТ 16.7 × 21.8 CM). 1980.
З КОЛЕКЦІЇ STEDLEY ART FOUNDATION



АНДРІЙ САГАЙДАКОВСЬКИЙ.
ГЛУХИЙ. 1996. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 65 x 65 СМ.
НАДАНО АРТ-ЦЕНТРОМ «Я ГАЛЕРЕЯ», КИЇВ

мал-арту, за словами Гліба Вишеславського, — «мінімалістична концептуальна репліка-рефлексія на композиції колег попередніх років, зокрема Тер-Оганяна в Трьохпрудному провулку (Москва), а також на діяльність галереї «Кітчен» у Нью-Йорку»²⁴⁴. У 1995-му році «Децима» переїхала до Соколова додому. Тут у підвалі, на горищі та у внутрішньому дворі багатоквартирного будинку неформальна територія актуального мистецтва, названа «Червоні рури», проіснувала до 1999 року.

У 1995-му разом із Дмитром Кузовкіним Соколов створює концептуальну квазіінституцію під назвою «Сьома львівська академія мистецтв і літератури імені Майка Йогансена». За словами Соколова, головне завдання проекту, який проіснував до 1999 року, — зафіксувати стан львівської художньої тусівки. Тусівки, де художні експерименти часом опинялися в затінку богемного способу життя — безкінечних посиденьок у славетних львівських кав'ярнях, бесід за вином, відчуття вседозволеності й водночас абсолютної розгубленості. Вигадана інституція мала власне періодичне видання — самвидавчий «Вісник Академії», усі номери якого створили Соколов і Кузовкін в одному-єдиному екземплярі²⁴⁵.

Іронічний Соколов називав себе «артменом» — за аналогією з популярними в 1990-х фігурами бізнесмена й шоумена. В інтерв'ю 2007 року художник влучно сформулював своє кредо і змалював становище більшості пострадянських культурних практик, що опинилися в інституціональному і смисловому вакуумі, де самоорганізація ставала найважливішим із мистецтв: «Проживши життя, я зрозумів, що не потрібно нічого боятися, не потрібно шукати мистецтвознавців, не потрібно шукати критиків, варто прислуховуватись до самого себе, до середовища, до людей, щось шукати, самому робити висновки і бути самим для себе і мистецтвознавцем, і художником, і малярем, і артменом, і куратором, і фотографом»²⁴⁶.

Центральний представник львівської сцени останніх десятиліть — Андрій Сагайдаковський. «Дідо», як його нарекли через те, що він із ранньої молодості носив широкую бороду, з кінця 1980-х років брав участь у виставках у Львові й Києві, став одною з центральних постатей львівського художнього життя. Майстерня Сагайдаковського з її творчим хаосом і макабричною атмосферою — це тотальна інсталяція на зразок славнозвісної студії Френсіса Бекона і центр богемного життя міста. Упізнаваний почерк художника — навмисно бруднуватий експресивний живопис на звороті старих зачовганих килимів, підстилок і килимків, використання у живописі органічних матеріалів: буряку тощо. Прийоми у дусі *arte povera* доповнюють майже обов'язкові текстові елементи.

Випадкові уривки фраз із їхньою абсурдистською поетикою підкреслюють патологічність і виразність робіт і стають основою брутално-інти-

²⁴⁴ Цит. за: Юрій Соколов // Відкритий архів: openarchive.com.ua/sokolov/#practice158

²⁴⁵ Див.: Герман Лізавета, Ланько Марія. Кураторський текст до виставки «38 пострілів у вигляді яскравих синіх куль, що розриваються у небі на пишні зелено-фіолетові півонії» // yagallery.com/exhibitions/36-postriliv-u-viglyadi-yaskravih-sinih-kul-sho-rozkrivayutsya-u-nebi-na-pishni-zeleno-fioletovi-pivoniyi

²⁴⁶ Юрій Соколов: «Якби замість пам'ятників Шевченку ставили пам'ятники Майку Йогансену, то ми вже були б в Європі» // vgholos.com.ua/articles/yurij-sokolov-yakby-zamist-pam-yatnykiv-shevchenku-stavyly-pam-yatnyku-majku-jogansenu-to-my-vzhe-buly-b-v-yevropi-2_107762.html

много стилю художника. На відміну від багатьох львів'ян цього періоду, Сагайдаковський ще з 1990-х інтегрований у столичний процес. Він бере участь у багатьох етапних українських і міжнародних виставках нового українського мистецтва, регулярно показує персональні проекти в київських галереях.

Ще одне відгалуження львівського мистецтва, яке органічно влилося в художнє життя Києва, — творче об'єднання «Фонд Мазоха». Групу 1991 року заснували художники Ігор Подольчак та Ігор Дюрич, а також театральний режисер Роман Віктюк. Зріла діяльність «Фонду» пов'язана головно з дуєтом Дюрича й Подольчака. Назва групи відсилає до Леопольда фон Захер-Мазоха, австрійського письменника XIX століття. Він народився у Львові, а естетика його творів дала назву сексуальній девіації. У творчості Захер-Мазоха Галичина постає як екзотичне сексуальне ельдорадо. Звідси походять головні герої «Венери в хутрі», повісті «Дон Жуан із Коломиї» та численних оповідань. Українська фольклорна атрибутика — гуцульські кептарики й хустки, батоги й канчуки — у Мазоха фетишизується. Для Дюрича й Подольчака постать Леопольда фон Захер-Мазоха асоціюється насамперед із маргінальними зонами культури й соціуму. Вибір назви групи — це також спроба окреслити межі іншого Львова, про який не пишуть у підручниках, але який розбурхує уяву асоціаціями з декадансом і сексуальними перверзіями.

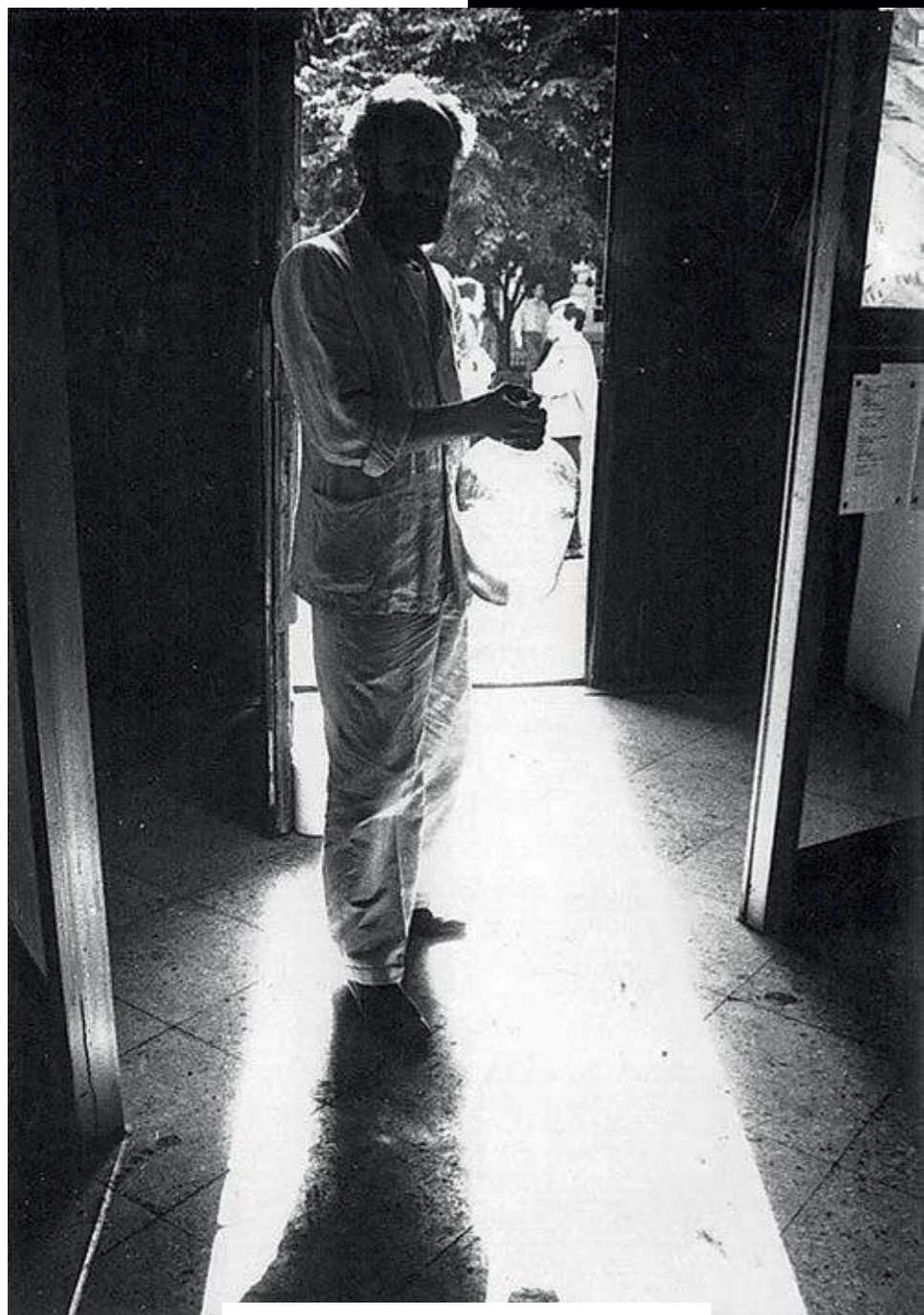
Говорячи про художнє життя пострадянського Львова, легко втратити з поля уваги Андрія Боярова. Художник багато років жив, подорожуючи між Львовом, Таллінном і Варшавою. Принципово відмовившись від живопису, Бояров працює в річищі концептуальних практик. Іще на початку 1990-х він почав експериментувати зі знайденими образами — використовувати у своїх проектах фрагменти архівних або випадково відшуканих знімків, фотографувати, здавалося б, несуттєві об'єкти. Вони набирали значення тільки в контексті з ширшим полем асоціацій художника. Львів, його історія й енергетика — неодмінна частина більшості проектів Боярова. Однак це зовсім не те місто, куди кияни звикли їздити на кілька днів за простим дозвіллям на тлі красивих архітектурних декорацій. Довоєнний Львів, із пам'яттю про який нині працює Андрій Бояров, пронизано історією, інтелектуальними зв'язками з магістральними постатями й напрямками європейського модернізму. Складна система гіперпосилань, павутиння імен, подій і зв'язків, за допомогою яких Бояров у своїх пізніх художніх і кураторських проектах вибудовує лінію спадковості львівського художнього життя від початку XX століття до наших днів, — важливий внесок у конструювання нових наративів про історію мистецтва України.

Бояров розпочав свої експерименти ще наприкінці 1980-х. Молодий архітектор затоварищував з Андрієм Сагайдаковським та іншими львівськими художниками. Всі вони одночасно заперечували і радянський офіціоз, і м'яку опозиційну школу декоративно-прикладного мистецтва, що стала візитівкою міста. За сприяння львів'янина Миколи Філатова Сагайдаковський та Бояров відвідували сквот на Фурманному провулку в Москві. Це був епіцентр альтернативного художнього життя імперії, що конала. Після здобуття Україною незалежності зв'язки львів'ян з авангардом колишньої метрополії поступово сходять нанівець.

Ще одна нитка, яка пов'яже Львів 1980-х років і московську неофіційну сцену, — Ігор Копистянський. Як і Микола Філатов, львів'янин Копистянський на початку 1980-х став помітною постаттю московського андеграунду. Працю-



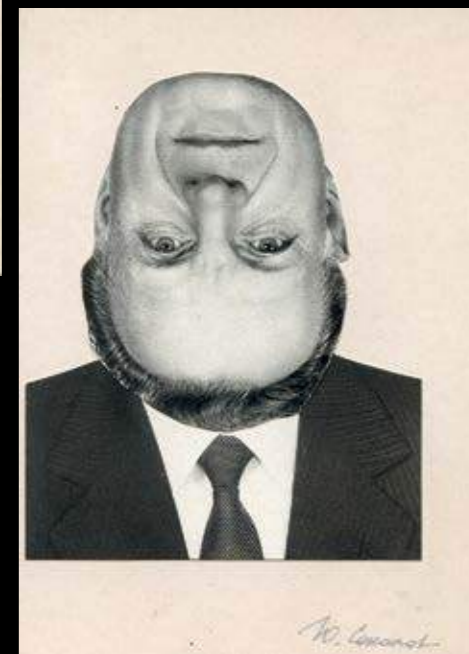
ВАСИЛЬ БАЖАЙ.
ЛАБИРИНТ. 1998. ІНСТАЛЯЦІЯ.
НАДАНО ЄВГЕНОМ КАРАСЕМ



ЮРИЙ СОКОЛОВ В ГАЛЕРЕЇ «ДЕЦИМА»,
ПОЧАТОК 1990-Х, ЛЬВІВ. СВІТЛИНА Є ФРАГМЕНТОМ
РОБОТИ ЮРИЯ СОКОЛОВА «МОЇЙ ДРУЖИНІ». 1999.
АЛЬБОМ, МІШАНА ТЕХНІКА. НАДАНО
«ВІДКРИТИМ АРХІВОМ» (OPENARCHIVE.COM.UA)

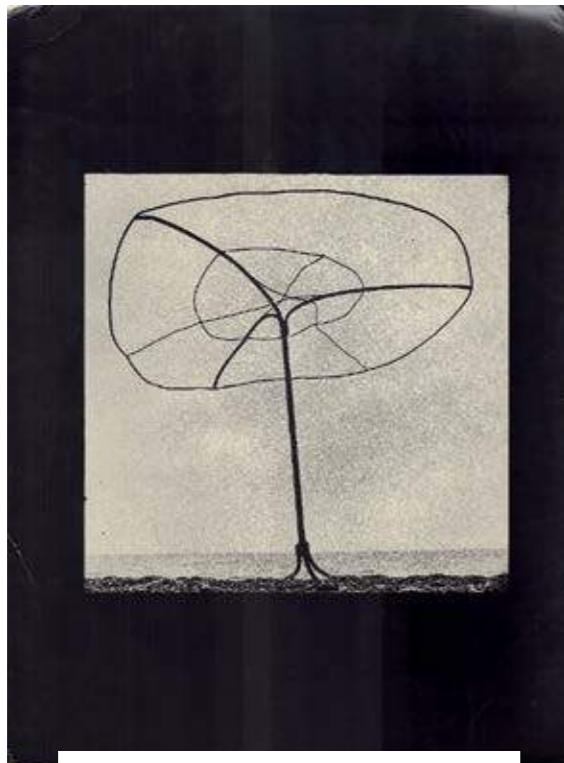


ЮРИЙ СОКОЛОВ.
БЕЗ НАЗВИ. 1980-ТІ.
ПАПІР, ФОТО, КОЛАЖ.
З КОЛЕКЦІЇ GRUNYOV ART
FOUNDATION





АНДРІЙ БОЯРОВ.
СОН. АКТ I-II. 1994. КАДР ІЗ ВІДЕО



МИХАЙЛО ФРАНЦУЗОВ.
ЗАКРИТТЯ СЕЗОНУ. 1980. ФОТОГРАФІЯ. 40 x 30,5 CM.
З КОЛЕКЦІЇ GRUNYOV ART FOUNDATION

ючи в Москві в тандемі з дружиною Світланою, Ігор Копистянський у 1980-х зберігав зв'язки зі Львовом. Завдяки йому в місті жив інтерес до концептуальних практик. Гучний успіх прийшов до дуету Копистянських 1988 року після славнозвісного першого московського аукціону Сотбіс. «Відновлену картину № 5» Ігоря Копистянського — постмодерністський портрет панянки ХІХ століття, помережаний кракелюрами під старовину, — було продано за нечувані на ті часи 44 тисячі фунтів стерлінгів співакові Елтону Джону. Роботу Світлани Копистянської «Пейзаж» за аналогічну суму придбав інший покупець. Невдовзі художники переїхали до Нью-Йорка. Нині їхні твори зберігаються в зібраннях таких музеїв як МоМА, Метрополітен, Тейт. Відтоді художники майже не підтримують стосунки із львівською спільнотою.

Парадоксально, що ключовою точкою в історії львівського мистецтва часів розпаду СРСР став Музей Леніна. У 1990-му році його позбавляють статусу музею і перетворюють на суспільно-політичний центр. Майже одразу тут проходить знакова виставка «Дефлорація». Її куратором був засновник першої львівської галереї сучасного мистецтва «Три крапки» Георгій Косован. За задумом учасників проекту — Платона Сильвестрова, Андрія Сагайдаковського, Олександра Замковського та Ігоря Шульєва, він мав стати хуліганською естетичною «дефлорацією» головної цитаделі тоталітарної ідеології в місті. Провокаційні сучасні роботи — об'єкти, колажі, інсталяції — епатували консервативну львівську публіку й іронічно препарували донедавна могутній радянський наратив. У центрі однієї зали стояла труна, а в ній плавала жива рибка. Це була інсталяція Платона Сильвестрова, котрий барвисто описав відкриття виставки в мемуарах. Показовий список уявних гостей, яких згадує художник: він добре ілюструє коло культурних діячів-авторитетів неформального художнього Львова тієї доби.

«Право першому відчинити двері в залу було надано історику мистецтв нетрадиційної сексуальної орієнтації. Прізвище, зі зрозумілих причин, не називаю. Прочинивши двері, він побачив за ними напнуту прозору целофанову плівку і жахнувся, але було пізно!

Натовп налягав ззаду і заштовхнув його всередину зали, прорвавши ним плівку невинності музею Володимира Ілліча Леніна!!!

КДБ Ох...ло... І тут джаз замість гімну СРСР

На відкриття прийшло 27 кадебешників

125 зацікавлених

35 стукачів

634 глядачі

А також Роман Турін із Никифором

Маргіта й Роман Сельські

Скульптор Севера

Зоха Мазоха і Бруно Шульц

Станіслав Лем

Пані Геня й Леопольд Левицький

Соболева Ірина Вітамінівна

Віталік Урбанович

Олександр Аксінін

Саша Корольов із Тузиком

Генрієта Левицька і Володя Буглак

Григорій Островський

Підвалив Даниїл Хармс, тримаючи під руку Салтикова-Щедріна

Поети Олексій Парщиків і Льоня Швець обидва п'яні в дупу

усіх пригощали напоєм чистою водою з річки СТІКС.

напій усім дуже сподобався.

Довелось докупувувати.

Останнім статечно ввійшов Омар Хайям, тримаючи на повідку черепаха.

На панцирі у неї росло три білих гриби»²⁴⁷.

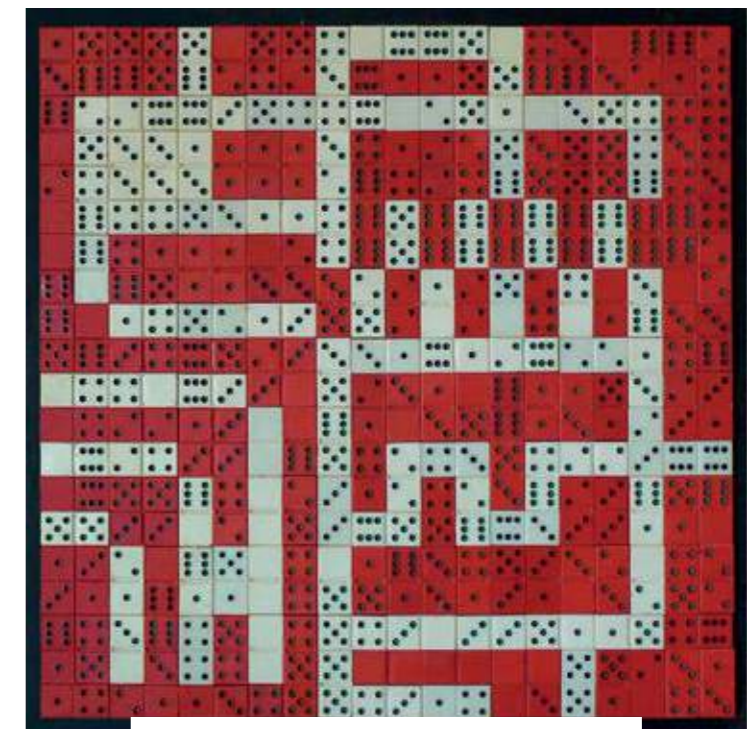
Уже на «Дефлорації» Сильвестров показав роботи, створені з фрагментів настільної гри доміно. Найвиразніший серед них — об'єкт, де гральні кості викладено у формі православної ікони Богородиці. Використання доміно згодом стало впізнаваним прийомом художника. У СРСР гра в доміно була популярним чоловічим дозвіллям. Майже в кожному дворі вечорами збиралися компанії «забивати козла». Очевидний контраст високого пафосу мистецтва й пролетарського шлейфа, який закріпився за давньоіндійською азартною грою, породжував несподівано ефектний контрапункт.

Львів 1990-х років — це мозаїка автономних постатей. Тут немає стабільного смислового й ідейного центру, яким у Києві став сквот на вул. Паризької комуні й коло його засновників. Немає в цей період у місті й сильних амбітних інституцій. Більшість ініціатив мають камерний, «ламповий» і послідовно ізоляціоністський характер. Бути художником тут — це дружити, пити каву й міцніші напої з багатьма, але при цьому на рівні

²⁴⁷ Сильвестров, Платон. Дефлорация // platonart.de/ru/platon/texty/?e=35



ВИСТАВКА «ДЕФЛОРАЦІЯ».
1990. ЗАЛ ПЛАТОНА СИЛЬВЕСТРОВА.
НАДАНО СТАНІСЛАВОМ СІЛАНТЬЄВИМ



ПЛАТОН СИЛЬВЕСТРОВ.
ЛАБИРИНТ. 1996. ДОМІНО, ЗМІШАНА ТЕХНІКА.
42,5 × 42,5 СМ. НАДАНО РОДИНОЮ ХУДОЖНИКА



МИРОСЛАВ ЯГОДА
В ОСТАННІ РОКИ ЖИТТЯ У СЕБЕ
В МАЙСТЕРНІ. НА ЗАДНЬОМУ
ПЛАНІ — АНДРІЙ САГАЙДАКОВСЬКИЙ.
ФОТО: НАТА КАТЕРИНИНКО

творчості залишатися одинаком. Мабуть, саме тому мистецтво Львова 1990-х донедавна перебувало в затінку орбіт Києва, Одеси й Харкова, які активніше взаємодіяли одна з одною.

Серед головних постатей цього періоду майже немає жінок. Це характерна риса всього нового мистецтва України. Вона дісталася йому в спадок ще від радянських часів. Тоді, якщо не брати до уваги рідкісні винятки, жінка найчастіше могла реалізуватися як мистецтвознавиця, функціонерка або як «муза». Парадоксально, але з настанням свободи жінок на лідерських позиціях у сучасному мистецтві незалежної України стає навіть менше, ніж у художній системі пізнього СРСР. І в Києві, і в Одесі, і в Харкові в цей період жінки відіграють роль головно натхненниць або активних організаторок процесу. У традиційно консервативному Львові ситуація в цьому плані не краща.

Помітні персоналії Львова 1990-х років — живописець-постмодерніст Володимир Костирко, художник, куратор і тусовщик Борис Бергер, автор скульптур, інсталяцій, відео- і ленд-арт проектів Сергій Якунін, а також Ганна Сидоренко, Дмитро Кузовкін та інші. Значну роль відіграють близькі до Нової хвилі учасники Седніва-88 Роман Жук та Ігор Голіков. Лінію нефігуративного мистецтва презентує учень Романа Сельського і Карла Звіринського, живописець, перформер, автор інсталяцій і зірка київської галереї «Ательє Карась» кінця 1990-х — початку 2000-х Василь Бажай. У цей-таки час починає активно займатися сучасними практиками багаторічний арт-директор головної львівської галереї сучасного мистецтва 1990-х — початку 2000-х «Дзига», художник, перформер, куратор, популяризатор перформансу Влодко Кауфман.

Був іще Мирослав Ягода. Живописець, графік, поет, сценограф, міський персонаж. Він закінчив Український поліграфічний інститут за фахом художник. Тричі лежав у львівській психлікарні на Кульпарківській. Алкоголь — головний психоделик львівської богеми, але у Ягоди це не просто соціальне хобі. Його запої тяжкі, хронічні, безпросвітні, з екзистенційною самотністю й неможливістю порятунку. Живучи в галасливому місті, він стає справжнім відлюдником. Роками не виходить із сиріої напівпідвальної майстерні, яку за старою львівською традицією називає «пивницею». За день викурює дві пачки найдешевших цигарок. За якийсь час його обличчя видозмінюється і починає нагадувати роздуту маску. Та це лише на перший погляд. На спотвореній алкоголем фізіономії несподівано з'являється сором'язлива усмішка дитини: надто живої і надто справжньої, щоби почуватися затишно в цьому світі, надто трагічної і фатально прозорливої, щоб плавати як риба в іронічній культурі постмодерну.

Творчість Ягоди балансує на межі. Це або щось геніальне, або просто ніщо. «Ніщо» — улюблена категорія художника. Саме так називалася його п'єса, яку 2002 року поставив львівський театр «Небо»²⁴⁸. Експресія живопису і графіки Ягоди споріднює її з мовою мистецтва аутсайдерів. Фаховий художник, він завжди залишається принциповим маргіналом: і в житті, і у творах. Світ Ягоди сповнено страшних фантазій, містичних персонажів. Це експресіонізм, що переплітається з наївом, символізмом і патологічною м'ясною тілесністю. Роботи Ягоди — квінтесенція нічних жахів або літопис психопатичного марення. Та якщо придивитися уважніше, у потворності

²⁴⁸ Див.: Слободян, Наталія. Німий крик сучасного Ван-Гога (Бора) // postup.brama.com/usual.php?what=2461

страхливих персонажів є богопокинутість, але немає зла. Очі на їхніх похмурих обличчях випромінюють самотність і страждання. Ягода-поет дає потаємні шифри для інтерпретації своїх живописних робіт. У віршах також багато пільми, мовчання Бога, відчаю й пошуку. Утім, замість міфології і містики в цих текстах переважають роздуми вголос про роль художника у всесвіті, що з ним неможливо змиритися без допінгу.

Ще одна грань Ягоди — робота сценографом у постановках режисера, нині художнього керівника Угорського національного театру Атілли Віднянського. На початку нульових вони разом створюють спектаклі в Народному угорському театрі в Береговому, в Національному театрі в Будапешті. Здавалося б, несумісні речі — відлюдництво й робота в театрі, та в парадоксальному поєднанні непоєднуваного й полягає феномен Ягоди.

У живописі Ягоди багато рис і мотивів, що споріднюють його з естетикою австро-угорського декадансу початку ХХ століття. Можливо, на якомусь тонкому рівні художник вловлює непомітні для оточення вібрації зовсім іншого Львова. Міста трагедій, смерті, забутих коренів і стертих історій. Львівські мерці знаходять в особі Мирослава Ягоди трепетного співрозмовника й товариша по чарці. Зовні комусь, хто називає душевну тупість здоров'ям, це може здатися безумством.

*«На мене показують пальцем
й крутять ним біля скроні — а я залізаю в куток й чекаю
розпусного екстазу слова та фарб.
Поза картиною. Мистецтво — це
Кохання під час авткатастрофи.
Хочу намалювати стогін землі»²⁴⁹.*



МИРОСЛАВ ЯГОДА.
«ТИ ЗА КЛЮЧЕМ БІГ?» 2000-НІ. ПАПІР, ТУШ. 24 × 36,5 СМ.
З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ХХ-ХХІ, КИЇВ, УКРАЇНА

²⁴⁹ Цит. за: Виклик Богу Мирослава Ягоди // <http://postup.brama.com/usual.php?what=28140>

часів СРСР (делегатів засипали конфетті й закидали серпантинном), урочисті проводи в Ірак загону «Пхеньянські яструби», захоплення на річницю більшовицького січневого повстання меморіальної гармати біля найстарішого київського заводу «Арсенал» та спроба обстріляти з неї Верховну Раду.

«Перша публічна акція відбулася у вересні 1990 року. Напередодні влітку перед будівлею Київради було піднято український синьо-жовтий прапор. Невдовзі п'ятачок біля флагштока перетворився на місце, де відбувалися збіговиська місцевих "пікейних жилетів". Особливо завзяті приносили до прапора квіти й навіть палили свічки. Яюсь "жилети" були шоковані появою листівок про те, що до червоного прапора УРСР (той перебував поруч) готують покладання "революційної квітки кімченірхва". На час "покладання" до прапора було стягнуто всі "пікейні" резерви й пресу. Незважаючи на крики "Ганьба!", на гранітну основу флагштока було встановлено горщик з хирлявою бегонією та стрічкою від похоронного вінка з написом "Червоному Прапору від дітей Вождя". Наступного дня повідомлення про акцію з'явилося майже в усіх українських і московських газетах. Особливо потішно звучали міркування журналістів, що таке насправді МРПС "Промені Чучхе". Ніхто з братії писарчуків так і не здогадався, що хлопці просто розважалися»²⁵⁰, — згадує один із засновників групи Дмитро Полюхович.

У середині 1993 року при київському Лівому об'єднанні молоді (ЛОМ) сформувалася ще одна така група — «Комбінат революцій». Основним її творчим методом теж став політичний перформанс. Колектив провів низку заходів на кампусі університету імені Тараса Шевченка і за його межами, а в структурі ЛОМ групу було представлено фракцією «Постмодерної перспективи». Свої іронічні акції «Комбінат революцій» проводив із квітня 1994-го до 1998 року. Промовистий приклад діяльності «Комбінату» — акція «Геркулес» 12 квітня 1994 року.

«Як майбутній Полігон Комбінату революцій було обрано пустирище в урочищі Гончарі-Кожум'яки. Акція представляла сукупність кількох концептуальних дій учасників Комбінату:

а) територію Полігона було засіяно пластівцями вівсяної каші, що мало продемонструвати символічне запліднення революційною потенцією самого історичного ядра Києва;

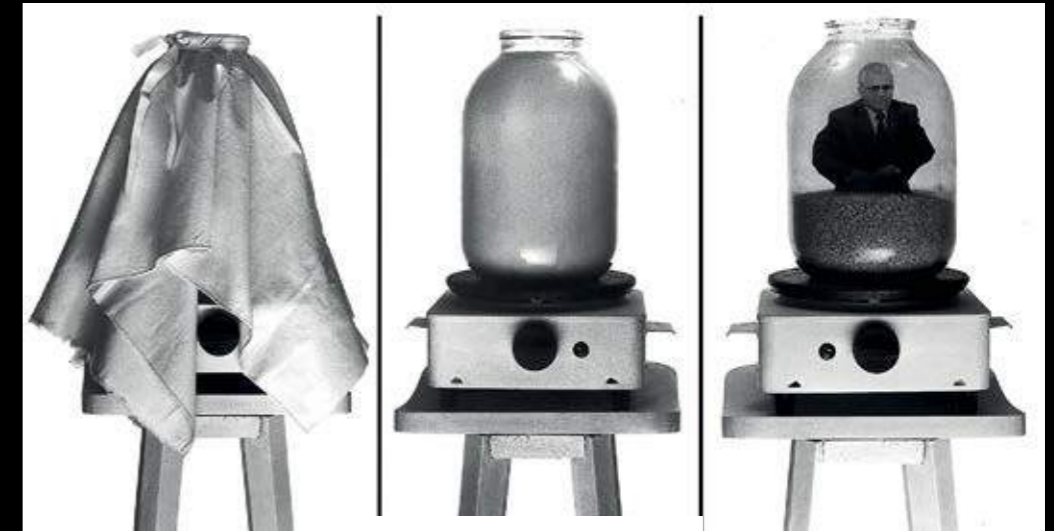
б) посів каші супроводжувався читанням певних текстів, учасники акції вважали, що ті мають особливі, магичні властивості, які підвищують можливу родючість;

в) загалом дії ілюстрували концепцію "Дзеркального Колобка", чиє постійне зміщення щодо власної осі обертання проектує на довколишній світ його помилкові віддзеркалення.

Ця акція продемонструвала доволі іронічне ставлення працівників Комбінату до актуальних практик так званого "сучасного мистецтва". Крім того, незважаючи на певний агностицизм розроблених концепцій, Комбінат продемонстрував своє прагнення активної присутності в просторі: як буквальному (за допомогою Полігона), так і в символічному (вдираючись у заповідні зони "сучасного мистецтва")»²⁵¹.

²⁵⁰ Полюхович, Дмитрий. Осмеянные монстры // День. — 2006. — 14 сентября.

²⁵¹ Комбинат революций. История // art.mamchich.info/combinat/history.html



ФОНД МАЗОХА.
МАВЗОЛЕЙ ДЛЯ ПРЕЗИДЕНТА. 1994.
ІНСТАЛЯЦІЯ



ФОНД МАЗОХА.
ART IN SPACE. 1993. КАДР ІЗ ВІДЕО

Одне з найцікавіших явищ доби — акції львівського об'єднання «Фонд Мазоха». Серед їхніх помітних ініціатив 1990-х років — акція «Мавзолей для президента» (1994) під будівлею Національного художнього музею України. Захід відбувався напередодні других в історії незалежної України президентських виборів. Художники запросили глядачів на відкриття проекту, але не повідомили жодних подробиць. Прийшовши на умовлене місце — до входу в головний музей країни, публіка побачила накритий білою тканиною таємничий об'єкт. Коли перформанс розпочався, тканину зняли — під нею була трилітрова банка з традиційним українським смальцем. Художники поставили банку на електроплитку і почали повільно розплавлювати смалець. Прозоріючи, жир відкривав глядачеві законсервований образ першого Президента України Леоніда Кравчука, фото якого було поміщено в смалець. Епатажна акція супроводжувалася палкою промовою Ігоря Подольчака на сходах музею і викликала велике невдоволення музейних співробітників.

Ще одна відома робота — «Мистецтво в космосі» (1993) — перша в історії художня виставка, що відбулася за межами Землі, на борту орбітальної станції «Мир». Відеофіксація акції показує російських космонавтів Сергія Авдєєва й Анатолія Соловйова, котрі в умовах невагомості розглядають два невеликі графічні аркуші Ігоря Подольчака. Пристрасна любов до північнокорейського народу не оминула й «Фонд Мазоха». У 1994 році після смерті Великого керманіча Кім Ір Сена «Фонд» провів поштову акцію. Художники надіслали в посольство Північної Кореї в Москві телеграму зі співчуттями, витриману в притаманній корейській пропаганді бароковій стилістиці. Того ж таки 1994 року під час приїзду в Україну Джорджа Сороса художники запропонували патронові київського центру сучасного мистецтва проект «Climax». Суть ідеї полягала в тому, щоби зробити сорокаметрову надбудову з льоду до гори Джомолунгма. Унаслідок такого апгрейду найвищий пік світу сягнув би символічної висоти 8888 метрів (горизонтально — чотири символи безкінечності). На думку художників, це стало б гідним відбитком суспільно-гуманістичних амбіцій мільярдера. Серед інших гострих проектів 1990-х варто згадати «Останній єврейський погром» (1995) та «З днем перемоги, пане Мюллере» (1995). 2000 року в підземеллях царського водосховища у Києві Фонд Мазоха під керівництвом Романа Віктюка влаштував барокову акцію Undergound 2000. До участі у проекті було запрошено практично всіх акторів-ліліпутів, які мешкали у Києві, а відкриття виставки супроводжувалося надмірним раблезіанським фуршетом.

Політика, некомфортні теми, провокація, тролінг мистецьких інституцій — головні теми творчості «Фонду Мазоха». Еволюція групи показова в загальнішому контексті трансформацій пострадянського простору. Від постмодерністської іронічної гри в політику на території мистецтва художники поступово перейшли до дій на цілком реальному полі. Із кінця 1990-х вони брали участь у кількох загальнонаціональних політичних виборчих кампаніях в якості креативників. Такий симбіоз мистецтва й політики, захоплення творчих людей «соціальним шаманізмом» — характерна риса доби, коли все видається кумедним, дещо розтягнутим у часі жартом. В цей час справді з'являється відчуття, що справжній художник може керувати світом за допомогою простих формул, прийомів, маніпуляцій, гри. У всесвіті смислів, що рухнули, панують романтичний нігілізм і відчуття вседозволеності.

Головний настрій епохи — віра в те, що реальність — це всього-на-всього вигадка, галюцинація, сон, де можна й треба трішечки попустувати. В якийсь момент політичні големи, породжені на цьому етапі грайливими постмодерністськими художніми умами, наберуть плоти, відіб'ються від рук і заживуть своїм, підозріло щирим і далеко не невинним життям. На той час художники Дюрич і Подольчак уже відійдуть від політики й цілком поринуть у повнометражний кінематограф, де дебютують із картиною «Меніни» (2008).



ОЛЕКСАНДР ЖИВОТКОВ.
ДЕСНА, СУТІНКИ, СВЕНСЬКИЙ МОНАСТІР. 1989. ПОЛОТНО, ОЛІЯ.
90 × 100 СМ. З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ

«ЖИВОПИСНИЙ ЗАПОВІДНИК»: АБСТРАКТНИЙ ВЕКТОР

Паралельно з логоцентричним постмодернізмом у Києві розвивається інша гілка мистецтва: тут формується коло, в центрі уваги якого — абстракція, метафізика й алхімія взаємодії художника та живописної поверхні полотна. Кістяк цього напрямку становлять митці трохи старші, ніж вітальна молодіжна «Нова хвиля». Тіберій Сільваші, Микола Кривенко, Анатолій Криволап — усім їм на момент розпаду СРСР уже за сорок, вони сформовані особистості й автори. До них долучаються талановиті однодумці — Марко Гейко, а також Олександр і Сергій Животкови. «Живописний заповідник» не видає маніфести і не створює колективних робіт. Це радше орбіта спілкування, лабораторія смислів. Художники, чий вік і енергетика не збігаються зі жвавою Паркомунією, намагаються знайти і сформулювати свою відповідь на питання, яким має бути мистецтво після краху ідеологій. В епоху, коли в повітрі витає дух експериментів з новими медіа, «Живописний заповідник» залишається вірним картині, обмежуючи нею свої формальні експерименти. Програмна консервативність, точніше, лицарська вірність медіуму, стокгольмський синдром відносно картини — усе це відбилося у назві групи. «Живописний заповідник» — це самовідчуття художників у світі, де живопис стрімко виходить із моди.

Мистецтвознавець Олександр Соловйов розташував цю групу на умовному екваторі між радикалізмом «Нової хвилі» й ретроградністю втомленого пізньорадянського академізму²⁵². В якомусь сенсі «Живописний заповідник» — справді наздоганяльна модерністська лінія в мистецтві країни, де традицію модернізму було перервано. Один із учасників групи, Микола Кривенко, в юності навчався в легендарного Григорія Гавриленка, тонкого майстра, який експериментував із нефігуративом ще за радянських часів. Художники «Заповідника» поновлюють спадкоємність між авангардом, неофіційною традицією та мистецтвом нової незалежної України.

Головний ідеолог цього кола — колишній керівник молодіжної організації київського відділення Спілки художників України, організатор етапних для трансавангардистів Седнівських пленерів Тіберій Сільваші. Еволюція Сільваші від м'якого реалізму початку 1980-х до монохромів пізнішого періоду — це акуратне намацування нових смислів у добу, яка втратила сенс. З одного боку, це, мабуть, синдром відмінника: успішному митцю, відомому своїм лібералізмом, хочеться сказати своє слово в новому мистецтві незалежної України. Художникам страшого покоління абстракція за нормами пізнього СРСР видавалася чи не найрадикальнішим порушенням табу. Проте вкриті чистим кольором поверхні Сільваші — це не так данина світовому модернізму, як відхід від надмірної наративності радянського мистецтва, своєрідна художня аскеза і творчий затвор. Водночас на рівні відчуття кольору Сільваші залишається вірним українській образотворчій

²⁵² Див.: Соловйов, Олександр. У контексті картини (1995) // Соловйов, Олександр. Турбулентні шлюзи. — К.: Інститут проблем сучасного мистецтва, 2006. — С. 24–30.



АНАТОЛІЙ КРИВОПАЛ.
БЕЗ НАЗВИ. 1990. ПОЛОТНО, ОЛІЯ,
МІШАНА ТЕХНІКА. 100 × 140 СМ

школі з її тяжінням до соковитої барвистості. Так, можна заборонити собі писати багатофігурні оповідальні полотна, прийняти мальовничу схиму, але зовсім вийти із зони тяжіння локальної традиції неможливо, та й за великим рахунком не потрібно.

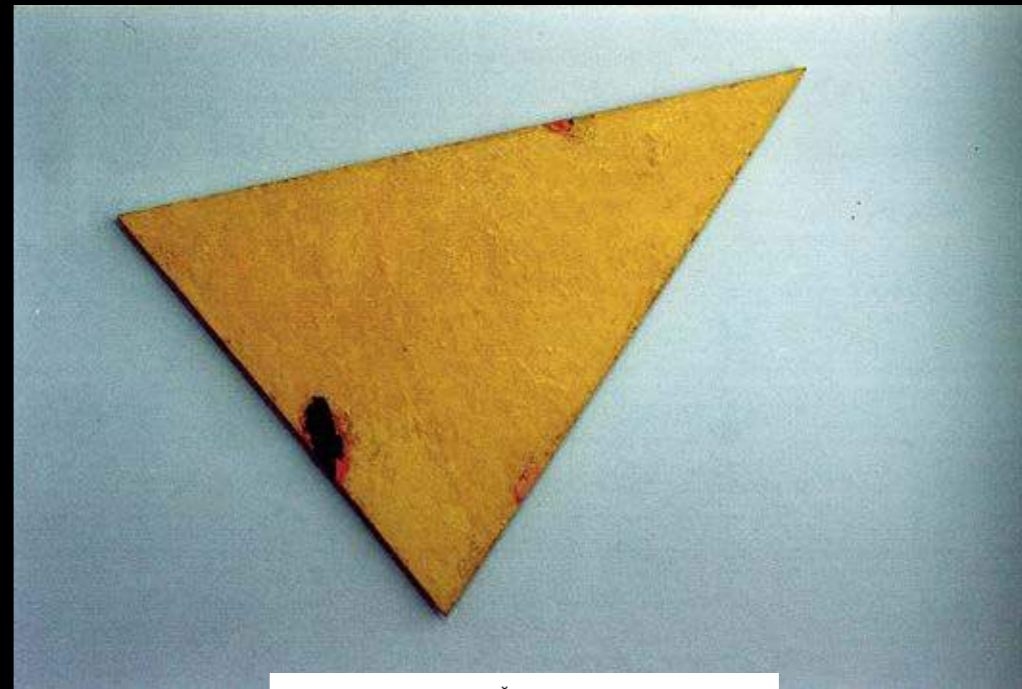
У нефігуративі 1990-х років загалом вчувається вплив української школи живопису — замилювання яскравими, часом до болю в очах, фарбами (особливо в Анатолія Криволапа), любов до «м'ясного» живописного шару на поверхні картини тощо. Колір відіграє велику роль у філософії «Живописного заповідника». Опинившись на волі, у світі, де більше не діють закони попередньої епохи, художники шукають опертя у звичному живописному полотні. «Заповідник» потрібен їм, щоб хоч якось позначити межі в просторі тотальної вседозволеності. Накресливши, ніби герої гоголівського «Вія», довкола себе магічне коло, живописці поринають в емоційну оптичну подорож незвичною територією безпредметного мистецтва. Роботи цієї групи теж по-своєму психоделічні. Однак там, де молодшому поколінню знадобилися допоміжні психотропні речовини, зрілим майстрам вистачило чистого кольору й світла.

Проіснувавши близько п'яти років (1991–1995), «Заповідник» вичерпав себе, але художники цього кола й далі спілкувалися й експериментували з нефігуративним мистецтвом. На ринку абстракція виявилася зрозумілішою й затребуванішою: до середини 2000-х років картини цих митців домінували в київських галереях. Анатолій Криволап став одним із комерційно найуспішніших художників незалежної України. Тіберій Сільваші в часи міленіуму став ближчим до «Нової хвилі», робив проекти у київському Центрі Сучасного Мистецтва (Сороса), експериментував з інсталяцією. Він досі залишається вірним монохромам.

«Тоді складалася проблематика, яка здобула чіткіше формулювання і в теорії, і в практиці вже зовсім іншого покоління. Це була жорстко антипостмодерністська позиція. Лише тепер, коли я знаходжу паралелі у колег по всьому світу, прояснюється все, що тоді доводилося намацувати інтуїтивно. Наша відмінність — у позиції неприйняття текстоцентричної моделі. У 1990-х я так не думав, але тепер стали зрозумілими тези Хармана, Брасьє або Мейясу²⁵³. І весь онтологічний поворот у мистецтві й філософії. Якщо говорити про долю живопису в постмедіумному світі та його можливості розуміння реальності (а це чи не єдиний інструмент метафізики), то, ймовірно, наші зусилля не були марними», — підбиває підсумок «Заповідника» Тіберій Сільваші²⁵⁴.

²⁵³ Рей Брасьє, Грем Харман і Квентін Мейясу — сучасні філософи, представники течії «спекулятивний реалізм», яка набрала популярності в кінці 2000-х.

²⁵⁴ З коментаря художника у приватному листуванні з Алісою Ложкіною.



ТІБЕРІЙ СІЛЬВАШІ.
ЖИВОПИС. 1996. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. ІЗ ЗІБРАННЯ
СКВАЙР, САНДЕРС ЕНД ДЕМПСІ Л.Л.П.



ТІБЕРІЙ СІЛЬВАШІ.
МАЛЯРСТВО. ІНСТАЛЯЦІЯ В РАМКАХ КУРАТОРСЬКОГО
ПРОЕКТУ ЄЖИ ОНУХА "ЖИВОПИС. ЛЕОН ТАРАСЕВИЧ -
ТІБЕРІЙ СІЛЬВАШІ"

ЗАКАРПАТСЬКИЙ ПОПТРАНС

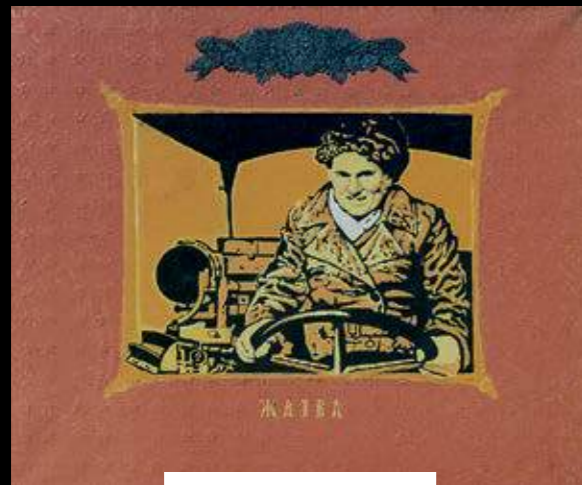
Ще одне автономне явище в мистецтві 1990-х років — об'єднання «Поптранс», яке постало в Ужгороді. Засновники арт-групи — Павло Ковач, Вадим Харабарук, Андрій Стегура, Роберт Саллер, Петро Пензель і Марсель Онисько. На пізніх етапах до них долучилися Наталія Шевченко і Віктор Покиданець, а Петро Пензель, навпаки, покинув групу. Кожен із них паралельно займався індивідуальною художньою кар'єрою. Офіційна історія феномена починається з виставки 1996 року. Однак члени групи знали одне одного задовго до цього, а 1988 року навіть брали участь у революційній для Ужгорода виставці «Ліве око». Назва групи розшифровується як «Популярна трансформація». «Поптранс» починає з того, що іронічно поєднує традиції американського поп-арту й пострадянський ресентимент, ностальгію за недавнім минулим та місцевий закарпатський колорит. У результаті група поступово формує впізнаваний стиль, прикметні риси якого — використання насамперед трафаретів на полотні, колажність, плакатність і специфічний локальний гумор. Головний інтерес групи — життя провінційного Ужгорода на зламі епох, змішування в ньому естетик, мов і традицій — усе це розглянуте крізь призму місцевої сміхової культури.

Вадим Харабарук у своєму першому спільному з «Поптрансом» проекті «Ностальгін» (1994) зображує предмети з далекого радянського побуту у вицвілій ретро гамі, розміщуючи їх на абстрактному декоративному тлі. Павло Ковач поєднує радянський пропагандистський плакат і цифрову естетику. Роберт Саллер робить фотоколажі, на яких у занедбані вуличні пейзажі пострадянського Ужгорода вмонтовано величезні рекламні неони західних мегаполісів. Саллер також починає працювати з інсталяцією. Комбінування тоталітарної естетики, поп-арту 1960-х та постійна інтеграція в роботи іронічних текстових трафаретів — передвісники мови масової інтернет-культури наступних десятиліть. В епоху інтернету включення елементів дигітальної естетики стає одним із прийомів арт-групи. За час свого існування «Поптранс» видав цілу низку самвидаву: журнали «Шо», «Я-1», «Бортовий журнал», «Panic Button».

У 1990-х група займає програмно маргінальну, навіть напівпідпільну позицію. На київських виставках «Поптранс» майже не представлено, але художники цього кола уважно стежать за столичним процесом і порівнюють із ним свою творчість. Так чи так, «Поптранс» живе своїм окремим світом. Дотепер серйозні виставки групи за межами рідного Ужгорода можна порахувати на пальцях. Одна з перших повноцінних київських презентацій творчості групи відбулася лише 2007 року в київській галереї «Карась». Проект у дусі естетики «Поптранс» називався «Геппі Л'енд». А 2019 року виставка об'єднання пройшла у Малій галереї Мистецького Арсеналу. Група існує й сьогодні.



РОБЕРТ САЛЛЕР.
ОБАБІЧ. 2009. ПОЛОТНО, АКРИЛ. 120 × 120 СМ.
НАДАНО ЄВГЕНОМ КАРАСЕМ



ПАВЛО КОВАЧ.
ЖИВУВАННЯ. 1996.
ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 150 × 170 СМ

У ПОШУКАХ ПАНА

Модерністська ідея про повну автономію мистецтва — це така ж утопія, як і сталінська віра в те, що воно буде вічно й покійно обслуговувати лише культ його особи. Диктатура чужого погляду — значущий чинник в історії мистецтва. Це можуть бути воля церкви, царя, політичного лідера або менш очевидні запити — окремого класу, групи, лідерів думок, суспільства загалом чи, як це часто буває в сучасному світі, арт-ринку і міжнародної художньої номенклатури. Серед прогресивних діячів культури на пострадянському просторі довгий час панував половинчастий погляд. У радянському минулому ідеологію бачив кожен, а в пострадянському сьогодні її або делікатно не помічали, або вітали як абстрактні демократичні трансформації. Надто вже сильними були травма розпаду СРСР і бажання трактувати цю подію в метафізичних категоріях перемоги добра над злом.

У соцреалізмі художнику вказувала, як треба бачити, Комуністична партія. У неофіційному мистецтві часів СРСР істотну роль відігравало сектантсько-герметичне співтовариство. Було й певне підігрування західній кон'юнктурі з її запитом на дисидентство і нонконформізм. На початку 1990-х років, після сплеску доволі аутичного і радше протестного щодо пізнього соцреалізму живописного трансавангарду, починається пошук альтернативної точки опори, авторитетного погляду, в якого вистачило б символічної влади, аби вписати художника в історію. Такою домінують оптикою стає умовний (міфологізований) західний галерейно-інституційний мейнстрім. Не без участі новостворених за західним зразком арт-центрів, фондів і галерей художники шукають можливість надолужити згаяне за роки радянської цензури і працювати в річищі сучасних світових тенденцій. Кожна група чи, як заведено було говорити в 1990-х, «тусівка»²⁵⁵ розуміє це по-своєму.

Не випадково один із варіантів популярного на пострадянському просторі найменування альтернативних соцреалізму передових художніх напрямів — «актуальне мистецтво». Це процеси, де головною цінністю стає відповідність якомусь загальнішому контексту, зокрема глобальній кон'юнктурі, що саме активно формується в той період. Вона, своєю чергою, за фактом виявляється завуальованою диктатурою оптики Заходу з пафосом підтримки всіх форм дисидентства в комуністичних і посткомуністичних країнах²⁵⁶, що залишився від "холодної війни", і з певним канонем історії мистецтва. Цей рухливий, замаскований під нову універсальну мову і тому напрочуд ефективний погляд переможців, де «сучасність» прирівнюють до відповідності дуже чіткому набору кліше, м'яко, але впевнено розходиться по всьому світу.

Змішавшись із притаманними добі всюдозволеністю і пристрасною до руйнування табу, бажання відповідати ширшому глобальному запити на те, яким має бути мистецтво родом із СРСР, породило запит на радикалізм.

²⁵⁵ Див.: Мизиано, Виктор. «Тусовка» как социокультурный феномен // Художественная культура XX века: Сб. статей. — М.: ТИД «Русское слово-РС», 2002. — С. 352–363.

²⁵⁶ Див.: Leduc, Marie. Dissidence: The Rise of Chinese Contemporary Art in the West. — The MIT Press, 2018. У книжці наведено низку виразних паралелей у розвитку сучасних художніх практик у постперебудовному СРСР і Китаї, особливо в матриці сприйняття цих практик західним світом.



ЗУСТРІЧ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ
ІЗ ДЖОРДЖЕМ СОРОСОМ. ЗЛІВА НАПРАВО:
ДЖОРДЖ СОРОС, ЄЖИ ОНУХ, АНАТОЛІЙ ГАНКЕВИЧ,
АРНОЛЬД КРЕМЕНЧУЦЬКИЙ. 1993



АРСЕН САВАДОВ, ГЕОРГІЙ СЕНЧЕНКО.
БЕЗ НАЗВИ. 1992. ІНСТАЛЯЦІЯ В РАМКАХ ВИСТАВКИ
«ПОСТАНАСТЕЗІЯ» В М. МЮНХЕН

Друга половина 1990-х — час, коли в художніх практиках домінує шок як метод і прагнення робити правильне інституційне мистецтво «як за кордоном». На цьому етапі на руїнах радянської художньої системи ця дещо наївна спроба копіювати західні шаблони виявляється чи не єдиним конструктивним виходом зі смислового й ціннісного глухого кута.

ГЕТЬ ВІД КАРТИНИ²⁵⁷

«Вигадавши» свою версію трансавангарду, кияни поринули в бурхливе світське життя. Якийсь час їхні експерименти в мистецтві все ще обмежувалися простором полотна, та невдовзі почала вимальовуватися серйозна криза. Здобувши популярність як живописна хвиля, художники стали вперше виїжджати на Захід. Загальний культурний шок наклався на професійний: потрапивши в омріяний світ, на який раніше могли тільки рівнятися, вони майже не побачили там живопису.

Початок 1990-х років — це черговий концептуальний поворот у європейському мистецтві. На великих виставках на зразок «Документи» панують нові медіа — фото, відео. Скрізь багато тексту і зовсім мало «картинок». В українському мистецтві починається цікавий період, коли художники відкривають для себе практики, яким за радянських часів на шкалі образотворчої цінності відводився маргінальний статус, — відео, фото, перформанс, ленд-арт, інсталяцію та інші.

Показова в цьому сенсі еволюція активного мешканця Паркомуні Василя Цаголова. Його шлях відмови від традиційного живопису почався із серії «Гума почуттів» (1992). Роботи було виконано в ескізній псевдореалістичній манері з незаповненими ділянками полотна, з ефектом супердостовірності й написаними в нижній частині картини авторськими текстовками. Одночасно Цаголов починає займатися фотографією, створює специфічну псевдопавільйонну серію «Світ без ідей» (1993), використовуючи як майданчик для неї старий акваріум. Художник розклав в акваріумі вирізки з журналів в обрамленні шматків м'яса та інших абсурдних доповнень. Це був своєрідний докомп'ютерний монтаж, бо коли картинки відзняли заново, вони мали вигляд справжньої, повноцінної «великогабаритної» зйомки з живими моделями, гігантськими м'ясними купами, гвинтокрилами тощо. Серію було надруковано на старому радянському фотопапері, що дав унікальну патину й несподівані колірні ефекти. У цей час у Цаголова народжується оригінальна ідея «твердого телебачення». Головна ідея тут полягала в інтерпретації оточуючого світу як твердої фікції реальності. Ніби передчуваючи прихід

²⁵⁷ З дозволу співавтора в розділі використано фрагменти журнального циклу «Point Zero. Новітня історія сучасного мистецтва» (автори Олександр Соловійов, Аліса Ложкіна), опублікованого в часописі «ТОП10» у 2009–2010 роках.

епохи постправди, художник наполягав на тому, що звична емпірична реальність є вторинною, а первинною сутністю сучасного світу є чиста медійність. Цю концепцію художник розгорнув у цілій низці проектів. Серед них, зокрема, перформанс «Можна їсти те, що можна їсти» («Вавилонська вежа») на одному з відкриттів, коли київська мистецька спільнота колективно поїдала ритуальний торт у формі Вавилонської вежі.

Етапним для українського мистецтва 1990-х став театралізований перформанс Василя Цаголова «Карла Маркса — Пер-Лашез» у травні 1993 року. Символічний розстріл паризьких комунарів, тобто художників Паркомуні, відбувався на тлі мальовничого синього паркану, який захищав будівлю колишньої крамниці «Солодощі» на вулиці Карла Маркса (нині вул. Городецького), що її мали реконструювати. У ролі комунарів у перформансі було задіяно всіх головних представників «Нової хвилі» — Олександра Гнилицького, Наталію Філоненко, Максима Мамсікова, Іллю Чичкана, мистецтвознавця Олега Сидора-Гібелінду, критикиню й кураторку, дружину Василя Цаголова Надію Пригодич. Банка томатного соку символізувала гарячу кров революціонерів. Серед білого дня на вулицю Городецького, якою мирно простувала колона художників, підїхала машина з Іллею Чичканом за кермом. Чичкан і Валентин Раєвський вистрибнули з автомобіля і з пневматичних пістолетів «розстріляли» художників. Ті театральнo впали на асфальт, зрошений томатним соком. Довкола було розкидано листівки з концептуальним текстом-коментарем до перформансу. На місце «трагедії» миттєво прибули телевізійні камери, а репортажі з місця подій потрапили в новини центральних газет. Розкадрування документації цього групового перформансу (фото було зроблено Миколою Трохом) й стало роботою Василя Цаголова «Карла Маркса — Пер-Лашез».

Тоді ж таки, 1993 року, в проміжку між мюнхенською резиденцією і виставкою в Единбурзі Олександр Гнилицький створив ще одну роботу. Йому вдалося купити в «кімнаті сміху» якогось занедбаного парку культури криві дзеркала. За їх допомогою художник вирішив зняти чергову відеороботу. Розставивши дзеркала у себе в майстерні, Гнилицький залучив Наталію Філоненко і Максима Мамсікова, які виступили головними героями фільму. Знімаючи еротично-порнографічні сцени крізь криві дзеркала, Гнилицький досягнув справді унікальних сюрреалістичних ефектів. Це був воскреслий Далі, приправлений традиційною для «Паризької комуні» часткою гедонізму, психоделіки і творчого експерименту.

Кінець 1990-х років — час великих проектів. Художники «змужніли» і здійснили цілу низку індивідуальних проривів, уже не об'єднаних рамками якогось одного напрямку чи спільної «комунальної кухні». Серед безлічі фігурантів вітчизняного арт-процесу в цей період на перший план виходять центральні постаті — Арсен Савадов, Василь Цаголов, Олександр Гнилицький та Ілля Чичкан у Києві, Борис Михайлов і Сергій Братков у Харкові, Андрій Сагайдаковський у Львові, Олександр Ройтбурд в Одесі. Саме вони багато в чому задавали тон і визначали обличчя українського мистецтва доби fin de siècle.



ТЕТЯНА ГЕРШУНІ.
ДИТЯЧА КІМНАТА. 1996. ІНСТАЛЯЦІЯ З ВИСТАВКИ
«PLUM SUGAR VISION»

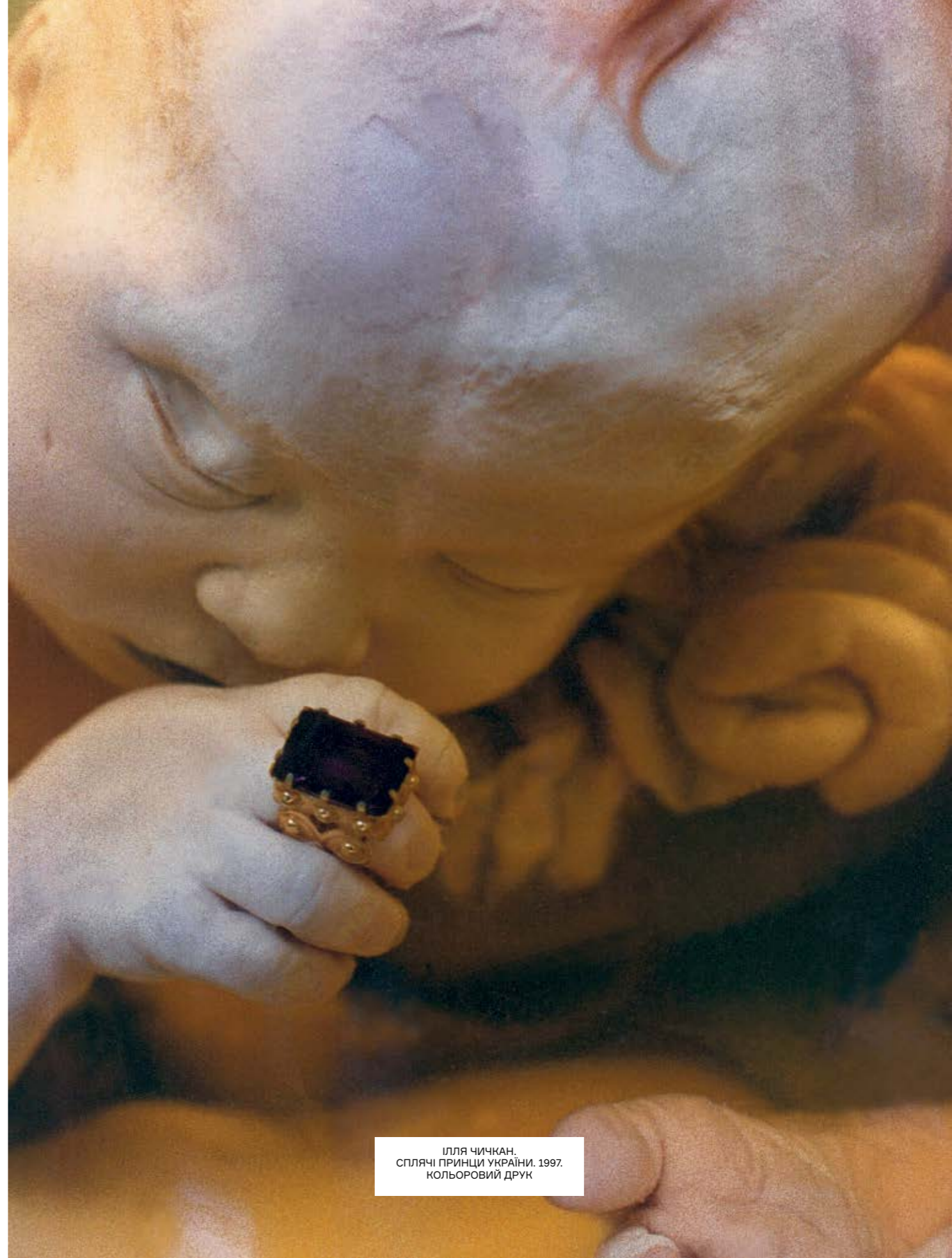


ВАСИЛЬ ЦАГОЛОВ.
ДОКУМЕНТАЦІЯ ПЕРФОРМАНСУ
«КАРЛА МАРКСА — ПЕР-ЛАСШЕЗ». 1993.
ФОТО МИКОЛИ ТРОХА. НАДАНО ДОСЛІДНИЦЬКОЮ
ПЛАТФОРМОЮ PINSNIKARTCENTRE





ОЛЕКСАНДР ГНИЛИЦЬКИЙ,
НАТАЛІЯ ФІЛОНЕНКО, МАКСИМ МАМСІКОВ.
КРИВІ ДЗЕРКАЛА — ЖИВІ КАРТИНИ.
1993. КАДР ІЗ ВІДЕО



ІЛЛЯ ЧИЧКАН.
СПЛЯЧІ ПРИНЦИ УКРАЇНИ. 1997.
КОЛЬОРОВИЙ ДРУК



ВАСИЛЬ РЯБЧЕНКО.
СМЕРТЬ АКТЕОНА. 1988.
ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 200 × 300 CM

ОДЕСЬКИЙ ДРАЙВ

Одеса 1990-х років — окремий розділ у новітній історії мистецтва України. Представники концептуалізму 1980-х наприкінці десятиліття переважно виїхали до Москви. Утворений вакуум швидко заповнили нові практики. Мистецтво Одеси 1990-х років сягає корінням місцевої традиції нонконформізму. Водночас художники в цей період набагато активніше взаємодіють із київською і загальноукраїнською ситуацією, ніж ті самі одеські концептуалісти 1980-х.

Наприкінці 1980-х — на початку 1990-х в Одесі формується коло живописців, яке ідейно пристає до київської «Нової хвилі»: Олександр Ройтбурд, Василь Рябченко, Сергій Ликов. Виставка в Одеському художньому музеї 1990 року, в якій вони взяли участь, мала симптоматичну назву «Після модернізму». Одеський інваріант українського трансавангарду зламав рамки нонконформізму, змішував його з концептуалізмом і новою савадовською поетикою. Вплив концептуалістів був радше вербальним. Завдяки, наприклад, бесідам із Сергієм Ануфрієвим про «псевдосюжет» і матерії подібного штибу до традиційного модерністського нарративу додалася суттєва частка абсурдизму. Утім, якщо київський трансавангард спочатку трактує живопис як симулякр, то для одеситів цього кола перший час модернізм — це все-таки щось сакральне.

Метафоричні постмодерністські картини рясніють цитатами й біблійними мотивами. Використання художниками старо- й новозавітних образів, як і притаманний усій тогочасній інтелігенції інтерес до різних релігійних традицій та езотеричних практик, — це форма протесту проти пізньюорядяньського казенного атеїзму, який гнітив уяву. У творчості Ройтбурда важливе місце посідають відсилання до єврейської традиції. Однак міфологізм одеситів далекий від банального пошуку коренів. Як зазначив мистецтвознавець Володимир Левашов у своїй статті до другої частини виставкового диптиха «Після модернізму – 2», сенсом ескападу одеситів у минуле стає не «очікувана здобич», а сама по собі можливість висловитися, тобто культурна гра заради самої гри²⁵⁸.

На відміну від Києва, одеська «Нова хвиля» не була територією живописців із професійною освітою. Завдяки активності Олександра Ройтбурда посвята в нову віру сучасного мистецтва тут паралельно відбувається з надр іншої традиції — з андеграунду, зокрема літературного й поетичного, з численних одеських кав'ярень, богемних винарень. Це дало «Новій хвилі» особливий, трохи наївний, але свіжий струмінь і зумовило легкість, з якою одесити в середині 1990-х років тікали від картоноцентричної моделі.

На межі 1980–1990-х в одеське мистецтво приходять художники, пов'язані з молодіжною субкультурою і стилістикою постпанку, — Ігор Гусев, Дмитро Дульфан, Андрій Казанджій. Якогось пієтету до модерністської традиції це покоління вже не плекає. Помітну роль у «другій хвилі» одеського трансавангарду відіграє дует Анатолія Ганкевича й Олега Мігаса. Масштабні

²⁵⁸ Див.: Левашов, Владимир. После модернизма – 2 // Портфолио. Искусство Одессы 90-х. — Одесса, 1999.

полотна художників симулюють римські мозаїки. Великий резонанс мала їхня акція 1991 року «Очищення» в московській «Галереї Марата Гельмана». Художники запросили глядачів до зали, де на них чекав розкішний фуршет. Жодних інших експонатів, крім їжі й випивки, на виставці не було. Натомість відвідувачам запропонували ознайомитися з листівками про необхідність харчування, про шкоду переїдання та про стародавні сакральні рецепти фізіологічного очищення кишечника за допомогою порожніх гарбузів. «Мабуть, для більшої наочності було продемонстровано й відео про таке очищення. Судячи із заголовка рецензії («Цю виставку Москва запам'ятає надовго...»), кількість і якість продуктів справили належне враження»²⁵⁹, — пише критик Михайло Рашковецький. Не слід забувати про тодішній колосальний дефіцит продуктів харчування, навіть у Москві. Запрошення на бенкет замість насолоди мистецтвом у цьому контексті — не просто критика художньої системи, а й ремарка про стан суспільства загалом.

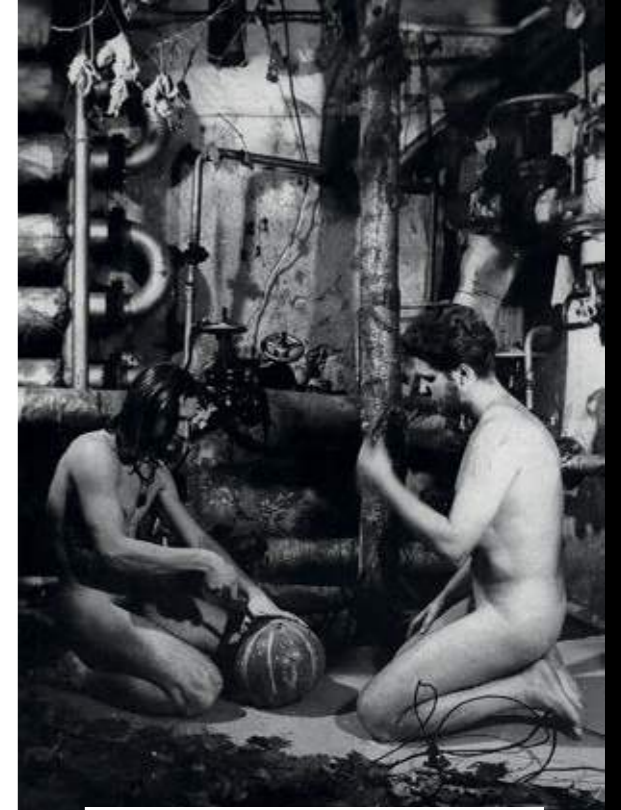
Коло причетних до сучасних практик стрімко розширюється. На сцені з'являються Едуард Колодій, Пилип Перловський, Гліб Катчук, Ольга Кашимбекова, Володимир Кожухар, Олександр Панасенко, Катя Соловійова. У середині 1990-х років до художників одеської «Нової хвилі» долучається група кураторів, критиків та інтелектуалів, — Михайло Рашковецький, Олена Михайловська, Андрій Тараненко, Вадим Безпрозванний. Поруч із Олександром Ройтбурдом вони стають співавторами етапних подій і текстів. У другій половині десятиліття до цієї спільноти тяжіла і низка представників концептуального кола.

У 1996 році в Одесі було відкрито другий в Україні Центр Сороса. Він відіграв велику роль у поживленні місцевого середовища, проте сталося все це не на порожньому місці. Ще з початку 1990-х у місті активно діяв Центр сучасного мистецтва «Тирс». Його директоркою була Маргарита Жаркова, мати Сергія Ануфрієва і одна з центральних фігур мистецького життя неофіційної Одеси 1970-1980-х років. Потім з'явилася Асоціація нового мистецтва. Її співзасновником виступив неформальний лідер мистецького життя Одеси 1990-х Олександр Ройтбурд. У величезних, перевантажених міфологізмом і цитатами полотнах Ройтбурда кінця 1980-х роках завжди складні назви. Ця любов до слова не випадкове захоплення: у 1990-х Ройтбурд стане автором програмних для українського мистецтва текстів, а у 2010-х перетвориться на впливового в Україні політичного блогера.

За десятиліття — з кінця 1980-х до кінця 1990-х років — художник стає гуру цілого покоління молодих митців, кураторів і мистецтвознавців. Він — сполучна ланка між одеситами і «Паризькою комунією» в Києві, піонер українських кураторських практик, відеоарту, активний діяч новостворених одеських арт-інституцій. Пасіонарного інтелектуала, талановитого комунікатора, схильного до трансгресії постмодерніста Ройтбурда в Одесі 1990-х років обожнюють і ненавидять. Від його неповторних харизми, потоку ідей і думок залежать, а водночас відчують щодо нього глибокий Едипів комплекс.

У середині 1990-х в Одесі відбувається серія подій, які визначили обличчя доби. Сміливість, відчуття першопрохідництва, елементи арт-брюту і провокації, експерименти з новими медіа — Одеса активно змагається з Києвом за насиченість художнього процесу. У 1994 році майже синхронно

²⁵⁹ Рашковецький, Михаил. Эксгумация искусства // <http://gankevich.com/prichru.html>



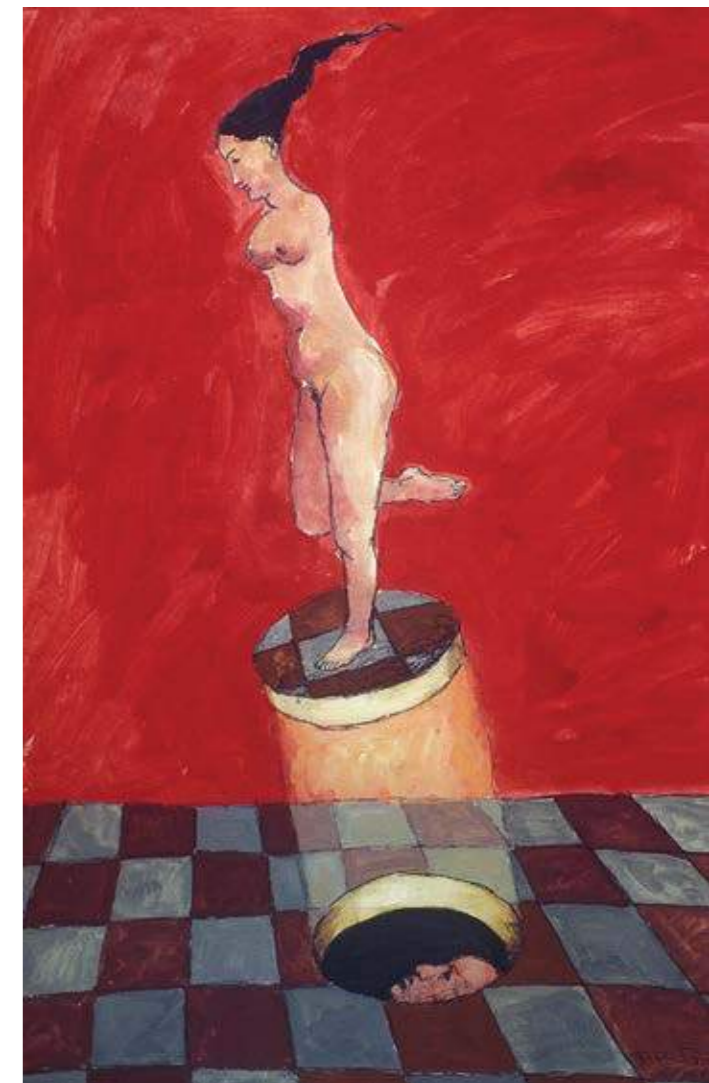
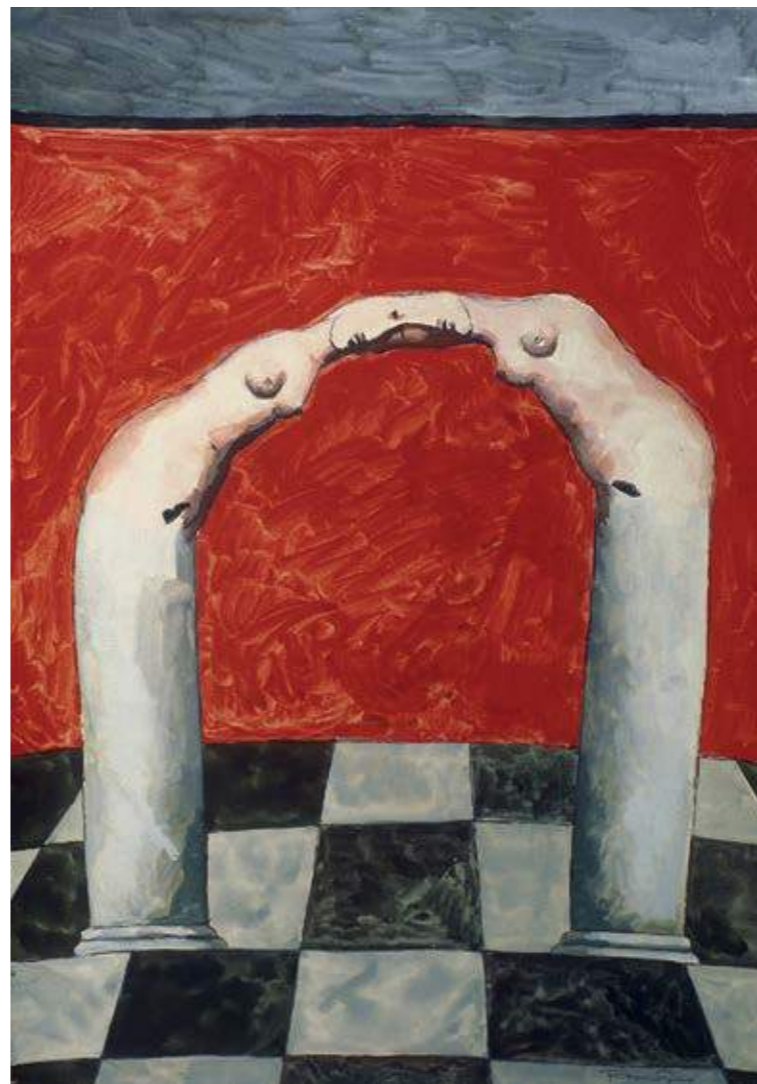
АНАТОЛІЙ ГАНКЕВИЧ, ОЛЕГ МІГАС.
ОЧИЩЕННЯ. 1991. ПЕРФОРМАНС У ГАЛЕРЕЇ
МАРАТА ГЕЛЬМАНА. МОСКВА, РОСІЯ



ОЛЕКСАНДР РОЙТБУРД.
ПСИХОДЕЛІЧНЕ ВТОРГНЕННЯ ПАНЦЕРНИКА «ПОТЬОМКІН»
В ТАВТОЛОГІЧНИЙ ГАЛЮЦИНОЗ СЕРГІЯ ЕЙЗЕНШТЕЙНА.
1998. КАДР ІЗ ВІДЕО



ОЛЕКСАНДР РОЙТБУРД.
З ЦИКЛУ «ВСЕКИДНЕВНИЙ ЖИВОТ В ПОМПЕЙ».
1994 – 1999. ПАПІР, ЗМІШАНА ТЕХНІКА. 59,4 × 42 СМ





ОЛЕКСАНДР РОЙТБУРД.
ПРОЕКЦІЯ ВІДЕОРОБОТИ «ПСИХОДЕЛІЧНЕ ВТОРГНЕННЯ
ПАНЦЕРНИКА "ПОТЬОМКІН"...» НА КАРТИНУ ЛЕОНІДА МУЧНИКА
В ОДЕСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ МУЗЕІ В РАМКАХ
ВИСТАВКИ «АКАДЕМІЯ ХОЛОДУ». 1998

із севастопольською «Алхімічною капітуляцією» Марти Кузьми тут проходить фестиваль «Вільна зона». Восени 1995 року відкривається зразковий кураторський проект «Синдром Кандинського». Виставка базується на абсурдистському зіткненні біографій двох Кандинських — художника, засновника абстракціонізму, і його родича, лікаря-психіатра, який вивчав синдром психічного автоматизму, «навіяного галюцинозу», згодом названий його ім'ям. Слідом за «Синдромом Кандинського» проходить виставка «Кабінет доктора Франкенштейна» (1995). Улітку 1996 року відбувається завершальний проект так званого «неохимеричного триптиха» — «Фантом Опера». Неохимеризм у розумінні кураторів цих виставок — мистецтво, де традиції неobaroko збагачуються доповненнями до нього психоделічних мутацій химерної і надмірної форми, елементів шоку та мотивів кунсткамери.

У 1996 році в Одесі під кураторством Олени Михайловської відбувся триденний фестиваль перформансу «Березневий вікенд» — подія з елементами модної тоді клубності. Рейв-культура й сучасне мистецтво в 1990-х розвиваються синхронно. Це тусівки, які перетікають одна в одну і мають багато спільного: інтерес до сучасних культурних практик, нових медіа і психоделіки. У цьому контексті показовий приклад Пилипа Перловського — він поєднував іпостасі діджея й активного персонажа одеського художнього життя. Інші художники, як-от відеоартисти Гліб Катчук і Ольга Кашимбекова, у цей період активно експериментують як віджеї.

У липні 1998 року в Одеському художньому музеї відбулася друга річна звітна виставка одеського Центру Сороса «Академія холоду». Куратором проекту виступив Олександр Ройтбурд. Це був пік його кураторських амбіцій і одна з вершин творчості. Назва проекту була парадоксально реалістичною (інституція під назвою Академія холоду дійсно існувала на той час в Одесі), але водночас метафорично означила стан сучасного мистецтва. Воно, за словами Ройтбурда, за сто років бунту й трансгресії накопичило багато штампів, стало академічним і холодним²⁶⁰. Бунт Ройтбурда проти сучасного мистецтва — це симптом близького розчарування цілого покоління в практиках, що прийшли із Заходу, часто штучно нав'язувалися і які на початку 1990-х років неабияк вабили своїм визвольним потенціалом. Одночасно з виставкою проходила конференція, присвячена культурному нерозумінню між європейським Сходом і Заходом. У ній брали участь провідні світові куратори — директор Музею сучасного мистецтва в Стокгольмі Девід Елліотт, куратор відеокolleкції МоМА Барбара Лондон, головний куратор нью-йоркського Діа Центру Лін Кук.

Саме на «Академії холоду» Олександр Ройтбурд показав відеоінсталяцію «Психоделічне вторгнення панцерника "Потьомкін" у тавтологічний галюциноз Сергія Ейзенштейна». Перемонтовані уривки з Ейзенштейна Ройтбурд доповнив сюрреалістичними замальовками за мотивами фільму «Панцерник "Потьомкін"» за участю фігурантів одеської арт-спільноти 1990-х. Замість екрана відео проектували на гігантську хрестоматійну соцреалістичну картину художника Леоніда Мучника «Повсталі потьомкінці виносять тіло вбитого Г. М. Вакуленчука на берег» (1949–1957) з колекції Одеського

²⁶⁰ Див.: «Без назви» — TV-програма про сучасне мистецтво. Автор Гліб Катчук. Випуск 1998 року // <https://www.youtube.com/watch?v=HcR0lsbdt2g>

художнього музею. Відеороботу Ройтбурда невдовзі купив нью-йоркський музей МоМА, пізніше її вибрав куратор Венеційської бієнале Гаральд Зеєман для участі в основному проекті бієнале 2001 року «Плато людства». Другу частину циклу — «Ерос і Танатос пролетаріату в психомоторній параної Дзиги Вертова» — було створено 2001 року для проекту Єжи Онуха «Бренд Українське». Тут у тканину класичного «кіноока» органічно вплетено вставки різноманітного матеріалу — від кадрів аутопсії до фрагментів німецького порно. Усе це зведено до спільного знаменника — естетики фільму Вертова — й направлено неабиякою часткою специфічної ройтбурдівської бруталності. До аналогічної постмодерністської естетики перемонтажу старих класичних чорно-білих фільмів у цей період вдаються також Гліб Катчук та Ольга Кашимбекова. Їхньою найвідомішою роботою стало відео «Флеш-рояль» (2000)²⁶¹.

Цитатне мислення, перемонтування класичних кінострічок та інших відеоматеріалів, апропріація стають головними прийомами українського відеоарту 1990-х років. З одного боку, це своєрідне «бідне мистецтво», породжене, зокрема, браком технічних і фінансових засобів. З другого боку — реакція на бум піратських відеокасет і дедалі ширшу доступність домашніх відеопрогравачів. Покоління 1990-х років, що виросло в просторі радянського візуального аскетизму, із захватом переглядає класику та з властивою епосі грайливістю привласнює, переінакшує й переосмислює її.

Помітне явище цього періоду — творчість одеситів Мирослава Кульчицького й Вадима Чекорського. У другій половині 1990-х років Чекорський і Кульчицький розробили самобутню доктрину відеоарту, засновану на приматі медійного, концептуального, а не специфічно образотворчого начала. У цьому контексті показова робота дуєту «Хто це все прочитає» — безкінечно зациклені титри до якогось невідомого американського кіно. З того самого ряду відеофільми «Нью-Йорк, Нью-Йорк...», «Імперія пристрасті», «Глибока глотка». Пік медійної апропріації — робота Кульчицького й Чекорського «Screen Copy» (1998) — переведення у формат відео кадрів із комп'ютерного скрінсейвера. Кульчицький і Чекорський першими серед українських художників розробляли тему піратського відео. Одна з найвідоміших робіт дуєту — серія фотоксероксів із переосмисленням кадрів із фільму Мікеланджело Антоніоні «Blow up». Переробивши уривки фільму, Кульчицький і Чекорський створили окремий твір із новою кримінальною інтригою в рамках класичного сюжету.

Фотографія в Одесі 1990-х років розвивається не так активно, як, скажімо, в Харкові. Серед небагатьох, хто займається тут суто фото, при цьому залишаючись в орбіті сучасних практик і відповідної тусівки, — Олександр Шевчук. Найвиразніша серія автора — проект «М'ясорубка». Зняті збільшені фрагменти банального кухонного начиння тривожні і надзвичайно фізіологічні на вигляд. Серед інших помітних серій Шевчука 1990-х років проекти «Гомоеротика», «Рейнкарнація», а також «Пам'ятник поету». Активно експериментує з фотографією у цей період і живописець, представник одеського трансавангарду Василь Рябченко. Він створює постановочні постмодерністські знімки, де використовує принцип абсурдистської колажності.

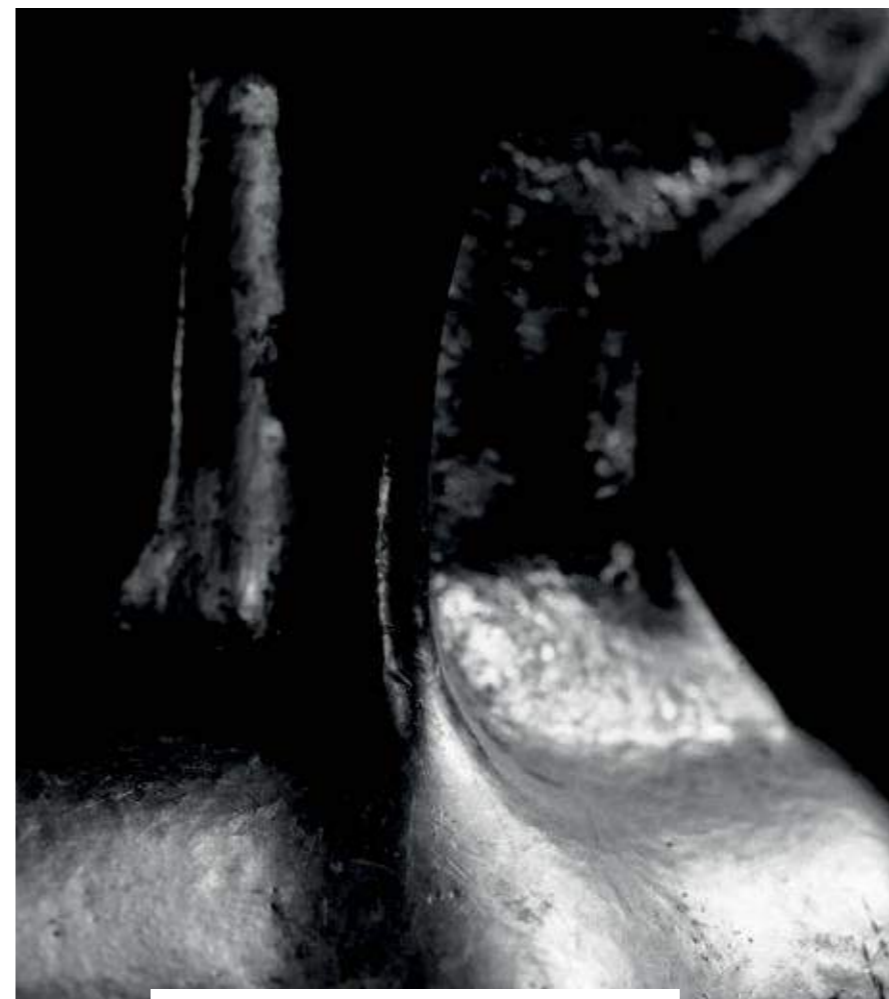
²⁶¹ Підбірку відеоробіт Гліба Катчука та Ольги Кашимбекової можна подивитися на веб-сайті проекту «Відкритий архів українського медіа-арту». Режим доступу: <http://www.mediaartarchive.org.ua/author/olga-kashimbeckova/>



ИГОР ЧАЦКІН

Другий образ дегенерата-цикліста со спільністю з агресивним виразом і надуманим зломом. Усвідомлені вибороти, ображені на себе виклики на фронтальній фотографії і маніфестація на профільній, шпилькує на лабільності черт лица як таврами. Увага розповсюджується, с прорисовкою очей і підстави, рисуючи, лоб слонячій манд. Глаза широко поставлені (але похмурі) Марочка, уста себе ледяні. Криві губи. Затаєні кістки. Виринки лица в цілому утворюють, не предвизначаючи жодного дорядку посетителю вигляду і почитателю его художнических работ. Ця, мистецька діяльність (художня справа) була характером для мистецтва Вавилова в період перебування на території цього пострадянського соціалістичного держави. Словом також і ризиковані тексти і віртуальному самозначенню в "розширеній" культурі зміни на думку люд.

ИГОР ЧАЦКІН.
СПРАВА. 2000. ДОКУМЕНТАЦІЯ
ПРОЕКТУ. З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ
СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ОДЕСИ



ОЛЕКСАНДР ШЕВЧУК.
ІЗ СЕРІЇ «М'ЯСОРУБКА». 1996. ЧОРНО-БІЛЕ ФОТО



ГРУПА «ЗАГАЛЬНИЙ СТАН»
(ВАДИМ БОНДАРЕНКО, ІГОР ГУСЄВ, ЮЛІЯ ДЕПЕШМОД).
ПОТЬОМКІНЦІ НАЩАДКАМ. ОДЕСА. 1993. ДОКУМЕНТАЦІЯ АКЦІЇ.
ФОТО. НАДАНО МУЗЕЄМ СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА ОДЕСИ



ВАСИЛЬ РЯБЧЕНКО.
ГОЙДАЛКИ ДЛЯ ПЕНЬКІВ. 1993. ІНСТАЛЯЦІЯ. ВИСОТА 200 СМ.
ФОТО В МАЙСТЕРНІ ХУДОЖНИКА.
ОДЕСА, 2000-НІ



СЕРГІЙ ЗАРВА.
ОГОНЬОК. 2007. ПОЛОТНО, МІШАНА
ТЕХНІКА. 46 × 38 СМ З РАМОЮ

Активний учасник мистецького життя 1990-х років — художник, поет і перформер Ігор Гусев. Він поєднує заняття живописом та дослідження нових форм виражальності — перформансу, об'єкта, інсталяції. Характерна риса живопису Гусева — показовий «кепський смак», вульгарність, кітч, глянець і постмедійна естетика, що їх художник вивчає дотепер. Інший митець цього кола, Едуард Колодій, створює серію «Анатомія для художників». Це 20 аркушів з репродукціями малюнків оголеної натури, до яких художник майстерно домалював сюрреалістичні деталі: на торсах натурників проступають морди різних тварин — лева, барана тощо.

Ще одна дійова особа — Олександр Панасенко або «Доктор». Прізвисько оманливе: художник відомий завдяки своїм украй патологічним творах, виконаним в ядучій, неприродній гамі. Для найпопулярнішої серії робіт «Фабрика з переробки візуальних образів» Панасенко бере порнографічні образи зі сценами орального сексу. Він повністю стирає з них чоловіків, їхні геніталії і будь-які прив'язки до конкретної дійсності. У просторі картини залишаються лише героїні — застигли в дивних позах, із неприродно відкритими ротами, так, ніби вони щось дуже голосно кричать.

Напередодні міленіуму увагу критики повертає ще один одесит — Володимир Кожухар. Провокативна серія еротичного живопису й графіки художника — своєрідний відгук на потік медійної «чорнухи» — порнографічно відверті сцени вбивств, згвалтувань і різних перверсій, які заповнили в цей час екрани телевізорів і шпальти газет. Одним з одеських відкриттів кінця 1990-х став Сергій Зарва. Художник створював серії фотознімків реальних людей, розфарбовані в стилі німецького експресіонізму початку ХХ століття. Усі вони виставлялися як іконостас під загальною назвою «Сімейний альбом».

До кінця 1990-х років формується загальний контекст колишніх концептуалістів і колишніх трансавангардистів. Сергій Ануфрієв співпрацює з Ігорем Гусевим. До процесу активно долучаються культуролог Вадим Безпрозваний, художник, поет і піонер одеського концептуалізму Ігор Чацкін. Безпрозваний 1996 року в напівзруйнованій будівлі Реформатської церкви організував кураторський проект «Загибель “Титаніка”». Тут домінували відео й інсталяція. Серед учасників були Ігор Гусев, Дмитро Дульфан, Олександр Шевчук та інші. Далі відбувся його кураторський проект «Арт & Факт» (1997).

У 1999 році Ігор Чацкін став куратором виставки «Злочин». Її надихнули реальні події. У серпні 1999-го художник таємниче зник, а тим часом в Одесі розігралася ціла драма. Міліція знайшла понівечений труп і припустила, що це і є зниклий художник. У можливому звірячому вбивстві запідозрили колег по цеху, справа дійшла навіть до обшуку вдома в Ройтбурда. Незабаром у морі виловили голову невідомого, поширилася чутка, ніби вона належить Ігорю Чацкіну, скандал і параноя сягнули піку. Потім, на щастя, знайшовся і сам художник. Він пояснив, що впав в ущелину під час подорожі Кримом. Якщо вірити Чацкіну, він підвернув ногу, втратив можливість пересуватися й місяць харчувався перловкою з покинутого кимось мішка, запиваючи її водою зі струмка. Неподалік того місця художник знайшов мокрий глянцевиий журнал зі злиплими сторінками і завчив із нього напам'ять рецепт страви під назвою «Бараняче сідло». Одеські друзі вдали, що повірили в цю літературну історію. На Новому базарі купили бараняче сідло й приготували його, чітко дотримуючись рецепта. Згодом Чацкін переосмислив цей драматичний для всієї тусівки епізод у формі виставки.

Кожен художник проекту змальовував історію уявного злочину, який йому найбільше хотілося б скоїти. До виставки ввійшли психологічні характеристики учасників за методом Ломброзо. Їх зробив психіатр і поет Борис Херсонський. Не менш цікавим, ніж сама виставка, підсумком проекту став виготовлений за його мотивами арт-бук.

Напередодні міленіуму одеська хвиля починає згасати. Між основними дійовими особами процесу зароджується серйозний конфлікт. Ройтбурд, розчарувавшись у культуртрегерстві і посварившись зі своїми найближчими соратниками, їде у США з прицілом на еміграцію. Куратори Олена Михайловська й Андрій Тараненко перебираються до Києва, відходять від мистецтва і працюють у модному «глянці». Михайло Рашковецький на якийсь час відходить від сучасного мистецтва і стає куратором Музею історії євреїв Одеси. Вадим Безпрозваний переїздить до Аргентини, а згодом до США, а Вадим Чекорський емігрує до Канади. Анатолій Ганкевич, Андрій Казанджій та Едуард Колодій за старою одеською звичкою їдуть шукати кращої долі в Москві. Хтось не витримує випробування богемністю. Одеська тусівка поступово виродилася, а в місті на багато років запанував культурний вакуум.

ФОТОГРАФІЯ 1990-х: НОВА ГОСТРА СОЦІАЛЬНІСТЬ

Руїна, на якій опинилися вчорашні радянські громадяни, життя в суспільстві кардинально змінених цінностей — магістральна тема мистецтва 1990-х років. Найбільше зміна парадигм зачепила південний схід України. Цей регіон за радянських часів славився своєю важкою промисловістю і гірничодобувним комплексом. Після розпаду СРСР настала криза. Безробіття, безгрошів'я, перехід великих підприємств під контроль місцевої організованої злочинності — до середини 1990-х років Донбас перетворився на джерело постійної соціальної нестабільності й кримінального свавілля. Шахтарі, яких нещодавно так возвеличувала радянська пропаганда, стали паріями і символом перманентного кишенькового бунту. Їхніми регулярними страйками з метою шантажу постійно користувалися київські політики. Клубок конфліктів і протиріч, що вилився в криваву політичну драму 2014 року, зароджувався в регіоні саме в цей період.

Донецькі шахтарі стають героями проекту Арсена Савадова «Донбас-шоколад» (1997). Базові елементи, використані в цій серії, Савадов намацав іще в спільній із Георгієм Сенченком відеороботі «Голоси любові», створеній у рамках проекту «Алхімічна капітуляція» на військовому кораблі «Славутич» (1994). Тоді художники зняли півторагодинне відео за участю моряків, одягнутих у балетні пачки. Розлучившись зі своїм багаторічним співавтором, Арсен Савадов із середини 1990-х років повністю відходить від живопису і створює низку етапних фотопроектів десятиліття. Більшість

від живопису і створює низку етапних фотопроектів десятиліття. Більшість із них ґрунтуються на подібному принципі: група перформерів вривається у тканину реального, підкреслюючи своєю присутністю абсурдність і естетизм того, що відбувається. Лейтмотивом багатьох проектів стає балетна пачка. У серії «Донбас-шоколад» перформери спускаються в реальну шахту, де разом із донецькими гірниками беруть участь у хтонічному дійстві.

«Донбас-шоколад» — одне з головних висловлювань нового мистецтва України. Почасти успіх проекту можна пояснити тим, що традиційний гіперестетизм Савадова і програмну парадоксальність задіяно в контексті одного з найгостріших соціальних наживів пострадянської України. Напружене відчуття безглуздя й безпросвітності існування, бруд, піт і постійну загрозу життю (в цей період стали звичними новини про масову загибель шахтарів у забоях) підкреслено на контрапункті ніжними, вразливими балетними пачками. Балетна пачка для пострадянської людини — це ще й упізнаваний візуальний символ розпаду могутньої радянської імперії. Під час путчу 1991 року центральне телебачення СРСР годинами транслювало балет «Лебедине озеро».

Мабуть, тільки там і тоді — на Донбасі середини 1990-х, у просторі тотальної тривоги й невизначеності представники однієї з найзакритіших чоловічих спільнот могли з такою легкістю перевтілюватися в психоделічних агентів художнього перформансу. Ця межовість ситуації перетворює абсурдистське дійство в шахті на містеріальний карнавал, який виникає з гри протилежностей: чоловіче vs жіноче, верхній світ vs космос підземного небуття, реальне vs уявне тощо. Спаплюжена невинність, що її символізують брудні балетні пачки, вступає в алхімічну взаємодію з енергією чоловічого колективу й дає потужний досвід, який переживають і учасники перформансу, і глядачі. Так само як і інші серії художника цих років, «Донбас-шоколад» широко прозвучав у журнальній публікації — на сторінках культового московського «глянцю» «ОМ». Маскуючи шокуючий contemporary art під банальну fashion story, Савадов досягає граничної виразності й уводить у гіпнотичний транс максимально широку глядацьку аудиторію. Він іде від пікторалізму, ретельно й «по-картинному» вибудовуючи свої мегапроекти, і водночас досягає крайньої соціальної загостреності й документальної правдивості.

Ще одне висловлювання Савадова цього періоду — серія «Коллективне червоне – 2» (1999). Вона починається як перформанс-вторгнення в простір першотравневої демонстрації комуністів на Європейській площі в Києві. Ті самі перформери в балетних пачках займають химерні пози на тлі мітингу і в такий спосіб перетворюють його на масовку для своєї гомоеротичної вистави. Комуністична партія України до кінця 1990-х років звиродніла в карикатурне збіговисько пікейних жилетів і бутфорський симулякр. «Коллективне червоне – 2» фіксує хитке існування на межі епох, коли крах тоталітарної системи залишив у спадок молодим декадентам лише купу порожніх символів та розмитий спогад про червоний колір як символ кривавого терору і найбільш живучої утопії ХХ століття. У цьому спектаклі перформерам відведено роль дивної краси, яка в найкращих традиціях жанру зобов'язана врятувати світ від панування мертвих знаків минулої доби. Конфлікт між пострадянським і радянським представлено як естетичне протиборство аполітичної молодості в особі красенів-акторів, котрі випромінюють еротичну енергію, і зів'ялих гротескних демонстрантів.



АРСЕН САВАДОВ.
ІЗ СЕРІЇ «ДОНБАС-ШОКОЛАД»
(З ПРОЕКТУ DEEPINSIDER). 1997.
ДОКУМЕНТАЦІЯ ПЕРФОРМАНСУ.
КОЛЬОРОВЕ ФОТО
З КОЛЕКЦІЇ ZENKO FOUNDATION



АРСЕН САВАДОВ.
ІЗ СЕРІЇ «КОЛЕКТИВНЕ ЧЕРВОНЕ 1».
1998. КОЛЬОРОВА ФОТОГРАФІЯ



АРСЕН САВАДОВ.
ІЗ СЕРІЇ «КОЛЕКТИВНЕ ЧЕРВОНЕ 2».
1999. КОЛЬОРОВА ФОТОГРАФІЯ.
З КОЛЕКЦІЇ ZENKO FOUNDATION



МАКСИМ МАМСІКОВ,
КЛАДОВИЩЕ БЕРКІВЦІ І ЙОГО
МЕШКАНЦІ. 1999. КОЛЬОРОВЕ
ФОТО. 70 × 100 СМ



ВАСИЛЬ ЦАГОЛОВ.
ХУДОЖНЯ ГІМНАСТИКА. 1997. КОЛЬОРОВЕ ФОТО.
ЗОБРАЖЕННЯ НАДАНО ДОСЛІДНИЦЬКОЮ ПЛАТФОРМОЮ
PINCHEKARTCENTRE



ОЛЕКСАНДР ЧЕКМЕНЬОВ.
ІЗ СЕРІЇ «ПАСПОРТ». 1994–1995. КОЛЬОРОВЕ
ФОТО. З КОЛЕКЦІЇ LUDWIG MUSEUM, БУДАПЕШТ,
УГОРЩИНА

Друга — постановочна — частина цієї серії навмисно композиційно переважана. Це нагромидження тіл, гасел, прапорів апелює і до пізнорадянського тоталітарного театру абсурду, і до традиції соц-арту, який планомірно висміював естетику влади в останні десятиліття існування СРСР. У трансмедійному театрі Савадова радянська атрибутика відіграє роль ефектної куліси, на тлі якої розігрують традиційну авторську виставу за участю костюмованих ефебів. Юнаки в балетних пачках, схоже, повністю розклали й деморалізували групу обивателів, народжених у СРСР. Розгнущана психоделіка тріумфує над тоталітарною серйозністю. Літні ветерани позують, вбрані в кумедні капелюхи-мухомори. Якоїсь миті стає зрозуміло, що всі вони, разом із самими перформерами, — не більше, ніж частина безкінечної криваво-червоної галюцинації.

Характерна риса української фотографії другої половини 1990-х років — відмова від ілюзійних експериментів із новомодним комп'ютерним втручанням у зображення на тлі підвищеного інтересу до шоку — як документального, так і постановочного. Цей «фотошок без фотошопу»²⁶² доволі парадоксальний у плані загального інтересу українських художників до нових медіа. Бажання оберігати чесність зображення в добу комп'ютерних новинок та опір технологізації взагалі притаманні фотографії того часу. Українські художники йдуть назустріч новій соціальності, яка передбачає, що мистецтво, котре фігурально висловлюючись, відмовляється йти в лігво ворога і стріляти там до справжньої крові, приречено впасти в нищу абстрактну метафоричність.

Документальне свідчення про Донбас 1990-х років — «Паспорт» луганчанина Олександра Чекаменова. Фотографічну серію створено в 1994–1995 роках. У цей час громадянам незалежної України масово міняють старі радянські паспорти на нові українські. До тих, хто з різних причин не може прийти у фотостудію, влада посилає фотографів додому. Так Олександр Чекаменов потрапляє до найбільш знедолених жителів Луганщини — хворих, прикутих до ліжка, божевільних і просто дуже літніх людей. Трагедію людей, кинутих напризволяще в жахливих злиднях, підкреслює абсурдність того факту, що цих пенсіонерів, які доживають свої останні тижні й місяці, держава все-таки навіщось змушує проходити процедуру й отримувати нові документи. Портрети, які зняв Чекаменов, вражають своєю проникливістю і співчутливим авторським поглядом. На одному фото ми бачимо стару жінку, а поруч стоїть труна, яку вона собі приготувала. Однотонне біле тло, що його тримають за спинами персонажів асистенти, додає всьому, що відбувається, спонтанної концептуальності і несподівано відсилає до супрематичного «Білого квадрата» Малевича.

Ното novus 1990-х років — це анекдотичні «нові русские». Їхні цілком реальні й далеко не завжди веселі прототипи: бандити в модних тоді малинових піджаках зі специфічними уявленнями про естетику і спосіб мислення теж потрапляють у поле зору художників. Красномовний документ доби — проект Максима Мамсікова «Кладовище Берківці і його мешканці» (1999). Випадково опинившись на Берковецькому кладовищі в Києві, художник виявив там ціле мікрорістечко свіжовстановлених монументів. Місцевих

²⁶² Див.: Соловьев, Александр. Киев. 1998 год: «Фотошок без фотошопа» // Художественный журнал. — 1999. — № 23.



ГРУПА ШВИДКОГО РЕАГУВАННЯ
(СЕРГІЙ БРАТКОВ, БОРИС МИХАЙЛОВ, СЕРГІЙ СОЛОНСЬКИЙ).
ЯКБИ Я БУВ НІМЦЕМ. 1994. (ЗА УЧАСТІ ВІТИ МИХАЙЛОВОЇ).
СРІБНИЙ ДРУК, ПРИВАТНА КОЛЕКЦІЯ, МОСКВА. ФОТОГРАФІЮ НАДАНО
PINSCHUKARTCENTRE 2016. ФОТОГРАФ: СЕРГІЙ ІЛЛІН



СЕРГІЙ СОЛОНСЬКИЙ.
З СЕРІЇ «BODY I». 1993. ЧОРНО-БІЛА
ФОТОГРАФІЯ. З КОЛЕКЦІЇ GRUNYOV
ART FOUNDATION



СЕРГІЙ БРАТКОВ.
ЗАХАР. ІЗ СЕРІЇ «ДІТИ». 2000.
КОЛЬОРОВА ФОТОГРАФІЯ. 40 × 27 СМ.
З КОЛЕКЦІЇ ВОЛОДИМИРА ОВЧАРЕНКА.
ДРУКУЄТЬСЯ З ДОЗВОЛУ ОВЧАРЕНКА



СЕРГІЙ БРАТКОВ.
З СЕРІЇ «СТРАШИЛКИ». 1998.
КОЛЬОРОВА ФОТОГРАФІЯ

кримінальних авторитетів, їхніх дружин, напарників і просто випадкових «людей із 90-х» закарбовано в гіперреалістичних вигравіруваних надгробках, що віддзеркалюють смаки і дух часу. Наївність цих гранітних плит, бруталний кітч, переплетений із трагізмом реальних смертей, непостановочність серії, коли художник всього-на-всього методично документує результати чиєсь анонімної низової креативності, забезпечили великий глядацький інтерес до проекту, особливо за межами України, де все це виглядало надзвичайно екзотично.

Твір, який побічно відбиває настрої доби, — робота Василя Цаголова «Художня гімнастика» (1997). Розіп'ятий на хресті в класичній радянській спортивній залі гімнаст справляє сюрреалістичне враження. Так чи так, за знімком стоїть низка цілком конкретних асоціацій у дусі українських 1990-х. «Гімнастами» в тогочасних анекдотах називали великі натільні хрести з розп'яттям, що ввійшли в моду серед «нових руських» мафіозі. Спортзали — це середовище, де в секціях різних бойових мистецтв у пізньорадянський час формувалися майбутні кримінальні авторитети й ділки великого бізнесу. Поєднуючи іронію й естетичну виразність, Василь Цаголов створює поетичне й водночас гостросоціальне висловлювання.

Харків, де фотомистецтво процвітало ще з радянських часів, у 1990-х стає центром розвитку сучасної фотографії. Харківській школі завжди був притаманний інтерес до соціальної проблематики. Водночас тут було складно провести межу між документальною й постановочною фотографією. Часто харків'яни навіть у репортажних серіях такі нарочиті, що виникає ефект спонтанної постановочності і стає дедалі важче відокремити документ від вигадки.

У 1993–1996 роках у Харкові існує об'єднання «Група швидкого реагування». До нього входять головні представники місцевої сцени — Борис Михайлов, Сергій Братков, Сергій Солонський. Один із найбільш резонансних проектів групи — серія «Якби я був німцем» (за участю Віти Михайлової, 1994). У цій роботі члени групи спробували розіграти класичну ситуацію часів Другої світової війни навпаки: переодяглися в нацистські мундири й уявили себе в ролі окупантів, аби дослідити суперечливі й не позбавлені перверсійності відносини на вісі жертва — каратель. Серед інших проектів групи слід згадати акції «Плюємо на Москву» (1995), коли художники намагалися навчити верблюда в місцевому зоопарку плювати за компасом чітко в напрямку Росії, «Ящик для трьох літер» (1994), «Жертвопринесення богу війни» (в рамках «Алхімічної капітуляції», 1994).

Ключовою постаттю в мистецтві України цього періоду стає Сергій Братков. Він — чи не єдиний представник харківської школи фотографії, хто професійно вивчав малюнок та живопис. У середині 1990-х років Братков уже сформований автор. Він працює у складі «Групи швидкого реагування» та самостійно. У 1993–1997 роках у харківській майстерні Браткова функціонує галерея альтернативного мистецтва «Up / Down». Тут проходять десятки самоорганізованих виставок нового мистецтва.

У 1996 році Братков працює над провокаційною серією «Принцеси». Героїні проекту — пацієнтки харківського репродуктивного центру, жінки, які страшенно мріють завагітніти. Братков знімає їх зі спущеними колготами та з посудинами зі спермою анонімних донорів у руках. «Це про те, що

всі мріють зачати від принців, а виходить — від солдатів»²⁶³, — коментував згодом художник свій задум.

У 1998 році Братков створює проект «Страшилки» — серію постановочних фото за мотивами радянських піонерських частівок-страшилок. У популярних фольклорних віршиках пафос наративу про піонерів-героїв часів Другої світової війни знижується з властивими народній уяві бурлескністю й чорним гумором. «Маленький мальчик нашел пулемет, / Больше в деревне никто не живет», «Дети в подвале играли в гестапо, / Зверски замучен сантехник Потапов»²⁶⁴... Братков візуалізує короткі макабричні жарту родом з радянського дитинства, і створює своєрідні стоп-кадри з незнятого фільму жахів про піонерів-садистів. Ще один знаковий проект цього періоду — «Дітки» (2000). Зухвало нафарбовані неповнолітні позують у відвертих позах на тлі понурих інтер'єрів. Одна дівчинка курить сигарету, друга відверто розсунула ноги, демонструючи колготки-сіточку. Серію, що вступає на ризиковану територію заборонених педофільських фантазій, знято там-таки в Харкові. Фотограф співпрацював із місцевим модельним агентством. Дітей, за його словами, сподіваючись на легку славу й заробіток, приводили на кастинг самі батьки. Вони не вбачали нічого патологічного у відвертому вбранні й макіяжі. Те, що сьогодні зчитується як провокація на межі експлуатації дитячої сексуальності, у пострадянські 1990-ті було майже нормою. Руйнування тоталітарної системи призвело до розмивання межі соціально прийнятеного та до підвищення порога сприйнятливості до шоку. Після резонансного показу серії в московській галереї «Риджина» Братков 2000 року переїхав до Москви, але й досі підтримує тісні зв'язки з харківською і загальноукраїнською художньою сценою.

Сергій Солонський — учасник "Групи швидкого реагування" та ще один представник харківської фотографії 1990-х років. Серед його робіт цього періоду виділяються серії «Body» (1993), Фаллогеральдика (1996), а також довготривалий цикл «Бестіарій». Проект Солонського «Давай вип'ємо» (1993) присвячено традиційному радянському пияцтву в поїздах. Випадково потрапивши в одне купе з начальниками невисокого рангу, які їхали у відрядження, фотограф займає традиційну для харківської школи фотографії позицію стрінгера і ретельно документує апофеоз російської залізничної психоделіки. Солідні люди в поїзді «Київ — Сімферополь» досягають дивовижного комунікативного єднання і долають одвічний дуалізм верху і низу, Ероса і Танатоса шляхом епікурейських пиятик, задушевної бесіди та, безумовно, гучної застільної пісні. І як тут не згадати чемпіона вагонного пияцтва, героя повісті Венедикта Єрофєєва «Москва — Петушки»? Герої Солонського відрізняються від Венічкиних життєрадісними веселощами й раблезіанським розгулом, переміщенням на задній план тієї суто слов'янської метафізики алкоголізму, яка часто тотожна метафізиці суїциду, відсутністю трагічного передчуття неминучого фатального кінця. На відміну від серії харків'янина, члена групи «Час» Євгена Павлова «Алкогольний пси-

²⁶³ Див.: Деготь, Катерина. Сергей Братков: «Тема гадости становится главной» // <http://os.colta.ru/art/names/details/1940/>

²⁶⁴ «Маленький хлопчик знайшов кулемет, / Больше в селі ніхто не живе», «Діти в підвалі грали в гестапо, / По-звірячому закатовано сантехніка Потапова» (рос.).



СЕРГІЙ СОЛОНСЬКИЙ.
ІЗ СЕРІЇ «САМОГОНЩИКИ». 1998. КОЛЬОРОВЕ
ФОТО. НАДАНО МУЗЕЄМ ХАРКІВСЬКОЇ
ШКОЛИ ФОТОГРАФІЇ



БОРИС МИХАЙЛОВ.
ІСТОРІЯ ХВОРОБИ. 1997–1998. КОЛЬОРОВИЙ ДРУК



БОРИС МИХАЙЛОВ. СУТІНКИ. 1993.
ТОНОВАНИЙ ЧОРНО-БІЛИЙ ДРУК

хоз» (1983), де зображено жахливі муки людини в глибокому алкогольному делірії. Масовий алкоголізм у Солонського показано радше як колективну карнавальну забаву, радісну втечу від сумного повсякдення.

Серію продовжив проект «Самогонники» (1998). Тут фотограф зобразив щоденне життя своїх сусідів-алкоголиків, які заробляють на життя самогонварінням. Злидні і крайня побутова невлаштованість, деградація і занедбаність — усе це фотограф помітив і задокументував на плівці. Однак, як і в попередній серії, у цих знімках немає відчаю, на них, навпаки, панує нестримне сп'яніння. П'яні веселощі до знестями людей, в яких немає ні минулого, ні майбутнього, а лише крихке миттєве хмільне сьогоднішнє, справляють ще трагічніше враження, ніж сцени туги й відчаю у роботах інших харківських фотографів.

Схожа із «Самогонниками» Солонського і славнозвісна серія Бориса Михайлова — знятий у 1997–1998 роках у Харкові проект «Case History» («Історія хвороби»). Тему пострадянської катастрофи фотограф розробляв ще з початку 1990-х. Проекти «Біля землі» (1991) й «Сутінки» (1993), відомі також як «Коричнева серія» й «Синя серія», фіксують чудернацький паноптикум персонажів і сцен. У результаті ці, здавалося б, випадково підглянуті замальовки з життя суспільства, що переживає крах, вибудовуються в цілісну монументальну панораму. Серії об'єднує характерний михайловський нещадний погляд великого художника і своєрідний ліризм, балансування на межі естетики й антиестетики. Проживши кілька років на Заході, Михайлов у другій половині 1990-х років повертається до Харкова. Місто, з яким пов'язано всі головні проекти художника, дуже змінилося. У ньому правлять нові багатії, що з'явилися невідомо звідки. Зворотним боком розшарування стає небачена досі кількість бездомних людей — учорашніх homo soveticus, які спилися й остаточно деградували.

«Історія хвороби» — найбільш суперечливий і водночас найсильніший проект Михайлова. У 1999 році серія вийшла окремою книгою у швейцарському видавництві «Scalo». У 2011 році окремі роботи з неї було показано в нью-йоркському музеї МоМА в рамках персональної виставки автора, а раніше проект частково демонструвався в провідних світових арт-центрах і галереях. На величезних знімках зображено сцени з життя харківських «бомжів»: люди з пропитими лицами, спухлими й посинілими руками, виставленими напоказ оголеними геніталіями, дивними позами й безглуздими п'яними витівками. На батьківщині робота Михайлова викликала неоднозначну реакцію. Художника звинувачували в спекулюванні, навмисному згущенні фарб і підігруванні західній кон'юктурі з її запитом на «чорнуху» з СРСР. Схожі закиди часто лунали на адресу майже всіх українських художників, які експериментували в 1990-х на території актуального мистецтва.

Додатковим приводом для обурення консервативної критики і громадськості став той факт, що фотографії Михайлова були сумішшю документації й постановки. Сам автор ніколи не приховував, що за невелику плату герої його серії погоджувалися розігрувати сценки з власного життя. Масштаб проекту Михайлова і сила його впливу виявилися такими, що їх не можна було звести до розмови про етичні аспекти створення серії. Шокуючі картини з життя «недоторканих» нового пострадянського суспільства — це не просто банальна вуаеристична забавка. Ці знімки — алегорія людської ситуації, la condition humaine загалом. Слово «бомж» походить від

російської абрєвіатури «без определенного места жительства»²⁶⁵. Так у 1990-х роках почувалося ціле покоління людей, що вирости в СРСР і болісно переживали свою непотрібність у новій системі координат. Однак проект Михайлова — це не тільки і не стільки соціальна сатира. Харківські волоцюги — дзеркало сучасного суспільства й кожної людини, котра на якомусь рівні в певні моменти життя відчуває свою бездомність і непотрібність. В одні часи такий стан заведено називати богопокинутістю, в інші — екзистенційною самотністю. Жах і відразу, що їх викликають у глядача роботи Михайлова, можна порівняти з боязною висотою, коли страх зірватися в безодню багаторазово множить через витіснене бажання стрибнути вниз.

ПОВЕРНЕННЯ ДО ЖИВОПИСУ

За калейдоскопом експериментів із новими медіа у другій половині 1990-х років могла виникнути ілюзія остаточної смерті живопису. Але живопис, за влучним зауваженням Франческо Бонамі, — скелет, який постійно виходить із шафи. В Україні з її традиційною одержимістю картиною це твердження особливо актуальне.

До кінця 1990-х років з'являються спроби реанімувати традиційну образотворчість. Програмних маніфестів на цю тему немає. Так чи так, майже одночасно багато художників повертаються до свого першого покликання, але вже спираючись на досвід, здобутий у роботі з новими медіа. Максим Мамсіков починає створювати серії мініатюрних робіт: найчастіше цей «кишеньковий живопис» за розміром не більший від пачки цигарок. Олександр Ройтбурд, попри активні «аномальні» експерименти, ніколи не відходив надто далеко від живопису. У другій половині 1990-х він створює графічний цикл у дусі Френсіса Бекона «Вскиднешнят живот в Помпей» (1994 – 1998), живописні серії «Гей-Готика» (1996) та інші. Василь Цаголов працює в естетиці «Кримінального читива» Тарантіно («Мачо I» і «Мачо II», 1999). Цікаві роботи (зокрема, у форматі живописного воркшопа, організованого на покинутій картонній фабриці) створюють одесити Едуард Колодій, Володимир Кожухар, Олександр Панасенко, Ігор Гусєв.

Так у мистецтві України постає феномен постмедійного живопису. Він сягне піку свого розвитку вже в наступному десятилітті.

²⁶⁵ Без визначеного місця проживання (рос.).



ІЛЛЯ ІСУПОВ.
ТАТА ТРЕБА СЛУХАТИ. 1996. ПАПІР,
АКВАРЕЛЬ. 90 x 110 CM



УКРАЇНЬСЬКА ДЕЛЕГАЦІЯ
НА ТЛІ НАЦІОНАЛЬНОГО ПАВІЛЬЙОНУ
В ВЕНЕЦІЇ, 2001. З АРХІВУ
ЮРІЯ СОЛОМКА

РОЗДІЛ 2.

ПОКОЛІННЯ «ОРАНЖ». 2004–2013

МІЛЕНІУМ І ЙОГО ВИКЛИКИ

Злам тисячоліть мистецтво України зустріло в передчутті прийдешньої кризи. Неофітський драйв 1990-х років згасав на очах, а нових механізмів функціонування культури в країні, керівництво якої безперервно «розпилювало» бюджет і ділило промислові підприємства, що залишилися від радянських часів, так і не з'явилося. Інституційна і фінансова підтримка нових художніх практик колишнім Центром Сороса²⁶⁶ зіграла важливу роль у 1990-х. Проте до початку нульових вона помітно скоротилася. Центр, розташований у приміщенні Староакадемічного корпусу Києво-Могилянської академії, ще зберігав лідерські позиції і навіть брав участь у найгучніших мистецьких скандалах доби. Мабуть, найпомітнішим із них стала суперечка за участь у першому в історії незалежної України національному павільйоні на Венеційській бієнале 2001 року.

Спочатку куратором павільйону призначили директора соросівського ЦСМ Єжи Онуха. Презентувати Україну мав проект «Фонду Мазоха» «Кращі художники ХХ століття». Ігор Дюріч та Ігор Подольчак задумали розвинути ворголівську тезу про 15 хвилин слави. Вони представили в ролі найкращих художників ХХ століття відомих диктаторів, маніяків, терористів та законодавців інтелектуальної моди — Гітлера, Мао, Фройда, Ейнштейна та інших. Навколо павільйону почалася війна. Врешті-решт Онуха, який у розпал підготовки проекту підписав відкритого листа проти президента Кучми, усунули від кураторства. У Венецію, несподівано заручившись підтримкою анахронічної Спілки художників й іншої арт-номенклатури радянського зразка, поїхала геть інша група художників: Валентин Раєвський, Олег Тістол, Юрій Соломко, Сергій Панич і Ольга Мелентій. Був серед учасників і Арсен Савадов, який буквально напередодні на відкритті однієї з виставок режисував кидання тортом у директора ЦСМ.

У результаті павільйон України під кураторством Валентина Раєвського у Венеції являв собою великий військовий брезентовий намет, де

²⁶⁶ У 1997 році з приходом на посаду директора Єжи Онуха з назви Центру, за бажанням його засновника й мецената, було прибрано ім'я Сороса. Відтепер він називався просто ЦСМ при НаУКМА (з коментаря Єжи Онуха Алісі Ложкіній). Проте в спільноті інституцію ще довго за інерцією називали Центром Сороса.

в найкращих традиціях провінційних українських музеїв було встановлено китчеву діораму із соняшниками на тлі Чорнобильської атомної електростанції. Експозицію доповнювали монітори з відеороботами та живопис головних учасників презентації. Імовірно, якби цей проект показали трохи раніше чи, навпаки, набагато пізніше (наприклад, після початку воєнних дій на сході України), він не викликав би такий шквал невдоволення всередині країни і його би вище оцінила міжнародна критика. Однак 2001 року на бієнале панував інтерес до складних комп'ютерних технологій, а тотальна інсталяція родом із колишнього СРСР асоціювалася переважно з роботами Іллі Кабакова десятилітньої давнини. Самоіронію митців не до кінця зрозуміли, хоча у міжнародній пресі все ж з'явилося кілька публікацій про український павільйон. На батьківщині довгоочікуваний український десант у Венеції обернувся провалом. Уже після бієнале сторони конфлікту ще довго з'ясовували стосунки в суді.

Того ж таки 2001 року Єжи Онух zorganizував у ЦСМ при НаУКМА виставку, що в якомусь сенсі провістила майбутні політичні події в Україні. У рамках проекту «Бренд «Українське»» куратор зібрав художників, котрі, на його думку, могли б сформувати новий імідж сучасної України. Під одним дахом цього разу опинилися дуже різні постаті: Тарас Полатайко, Олександр Ройтбурд, Ілля Чичкан, Тіберій Сільваши, Ігор Гайдай, Віктор Марущенко, Сергій Братков, Андрій Сагайдаковський та інші. У виставці також узяв участь киянин Олег Кулик, який із середини 1980-х років працював у Москві і здобув популярність як представник московського акціонізму. «Бренд «Українське»» представляв собою вражаюче дослідження і препарування національного стереотипу засобами сучасного мистецтва. Тут були і жовто-блакитні стіни, і сільські килимки, і вишивальниця. Не обійшлося й без царя «українськості» — Тараса Шевченка.

Центральним експонатом виставки і ядром її піар-кампанії стала масштабна акція від «Фонду Мазоха». Художники знайшли на онлайн-аукціоні Sotheby's портрет Шевченка пензля футуриста Давида Бурлюка. Вони zorganizували доставку роботи в Україну і її помпезну презентацію. Усе це супроводжували рекламна кампанія «Зустрічай батька» й відповідний розголос. Роботу в золотій рамі під куленепробивним склом цілодобово патрулювали два охоронці. Від входу у виставкову залу до картини вела символічна червона доріжка. Очевидний конфлікт національного романтичного нарративу, представником якого був Шевченко, і футуризму, що проголошував своїм завданням скинути кумирів минулого «з корабля сучасності», породжував підозри, мовляв, уся акція — не що інше, як постмодерністська містифікація Дюріча і Подольчака²⁶⁷. Так чи так, любий сердю українських патріотів образ Шевченка у вишиванці й історія про ренесанс національної самосвідомості в постарілого авангардиста викликали великий ажіотаж. Дотримуючись усіх правил ритуального поклоніння мощам святих, художники примудрилися спровокувати викид дофаміну не лише в широких народних мас, а й у найвищих чиновників країни. На відкритті виставки вишикувалася



ОХОРОНЦІ БІЛЯ ПОРТРЕТУ
Т. Г. ШЕВЧЕНКА АВТОРСТВА ДАВИДА БУРЛЮКА.
АКЦІЯ «ФОНДУ МАЗОХА» В РАМКАХ ПРОЕКТУ
«БРЕНД УКРАЇНСЬКЕ». 2001.
ФОТО З АРХІВУ ГАЗЕТИ «ДЕНЬ»

²⁶⁷ Див.: Складенко, Галина. Ігри з історією в сучасному українському мистецтві. — С. 129. Ігор Дюріч в інтерв'ю Алісі Ложкіній у вересні 2018 року спростував версію про містифікацію і заявив, що робота Бурлюка була оригіналом.

ціла черга з охочих прикластися до святині, а серед гостей був навіть на той момент народний депутат України, бізнесмен Віктор Пінчук. У ці роки зять чинного президента тільки починав цікавитися мистецтвом. Не в останню чергу завдяки його впливу проект «Бренд “Українське”» згодом відвідав і президент Леонід Кучма. Це був вагомий прецедент в історії незалежної України, коли перша особа держави вшанувала своєю присутністю не конкурс народної пісні й танцю, а провокаційну сучасну виставку. Для нового мистецтва починався етап поступового виходу з соціального ігнору.

Модна тема національного й політичного брендингу вже за кілька років реактуалізується в загальнодержавному масштабі. Приголомшливий успіх Помаранчевої революції — це не в останню чергу триумф запропонованого опозиційними політтехнологами варіанта «Бренду “Українське”», результат вірусного політичного маркетингу й фірмового стилю, що спрацював напрочуд вдало.

Важливу роль у мистецтві цього періоду відіграли ініціативи плеяди молодих кураторок із розвитку медіа-мистецтва в Україні. У 1998 році Надія Пригодич зорганізувала фестиваль відеоарту Dreamcatcher і далі працювала над ним у тандемі з Ольгою Жук. За п'ять сезонів фестиваль еволюціонував у повноцінну міжнародну подію. Наталя Манжалій і Катерина Стукалова, співпрацюючи із ЦСМ Сороса, провели кілька воркшопів для молодих художників, які цікавилися новими технологіями. Ці ініціативи переросли в Київський міжнародний фестиваль медіа-арту (KIMAF). Він проходив тричі у 2000–2003 роках. Менеджерка програм ЦСМ Людмила Моцюк організувала кілька публічних мультимедійних акцій, наймасштабнішою з яких стала «Динамо-машина» на стадіоні «Динамо» (2001). На базі воркшопів і фестивалів сформувалося нове коло художників. Для нього, на відміну від попереднього покоління, живопис не був первинним медіумом. Героями цього розділу українського мистецтва, так званої «другої хвилі» медіа-художників України²⁶⁸, стали Гліб Катчук і Ольга Кашимбекова, Іван Цюпка, Маргарита Зінець і Олександр Верещак, Соломія Савчук, Наталія Голиброда. Ці художники орієнтувалися вже не так на своїх попередників, як на міжнародні воркшопи й фестивалі, надія на доступ до яких зародилася завдяки великому мережевому нетворкінгу ЦСМ Сороса. Окремо слід згадати Оксану Чепелик. Вона завжди стояла дещо осторонь від основного процесу. Художниця, окрім архітектурного факультету Київського художнього інституту навчалася і стажувалася в західних арт-школах і від самого початку орієнтувалася на створення «правильного» інституційного медіа-мистецтва. Серед етапних проектів Оксани Чепелик кінця 1990-х – початку 2000-х років — відеоробота «Улюблені іграшки лідерів» (1998) та «Хроніки від Фортінбраса» — чорно-білий експериментальний фільм із легким ухилом у ще незвичну тоді BDSM-естетику.

Неабияку активність в опануванні нових медіа виявляли й вихідці з Паркомуні — художники Ілля Ісупов, Кирило Проценко, піонер українського відеоарту Олександр Гнилицький. Останній у цей період багато працює зі своєю дружиною й співавторкою Лесею Заєць у рамках об'єднання «Інституція нестабільних думок». Найкраща робота «Інституції» тих років — «Візуальний вініл» (2002). У медіаінсталяції окреслився традиційний інтерес Гнилицько-

го до оптичних обманок, старовинних троплеїв і сучасної рейв-культури. По периметру вінілових пластинок художники розміщували різноманітні предмети. Обертаючи пластинки і спрямовуючи на них промінь стробоскопу, вони добивалися ефекту DIY-анімації, чим зачаровували глядачів і змушували їх із подивом спостерігати за народженням маленького візуального дива.

Ілля Чичкан у 2000–2001 роках створює неоднозначний цикл із життя кроликів. Художник давав тваринам психотропні препарати — LSD й улюблений в українській арт-тусівці кетамін. Центральна робота циклу — відео «LSD-ляльководи» (2001). Руки невидимих маніпуляторів змушують тварин трястися в шаленому ритмі дискотечної музики й важкої оптики, створеної мерехтливим стробоскопом. Крім відео, проект включав велику фотоісторію з життя вухатих героїв. Ось кролик навіщось засовує голову в барабан іграшкової пральної машини, а на наступному знімку він уже лежить, прив'язаний іншим кроликом-рекетиром до спинки ліжка. Ось він літає в космосі, грає з товаришами в рок-групі, танцює на тлі мерехтливої дискотечної кулі... Кролик у Чичкана «геть як людина». Він симулює людяність, стає образом підробки, фальшпанелі, у конструюванні якої так часто звинувачують сучасну масову культуру. І лише психоделіка парадоксально не дає кролику, а точніше, автору, який стоїть за ним, збожеволіти, будучи легкою розрядкою від набагато важчого наркотиків під назвою життя. Ще одне безмонтажне відео, побудоване на абсурді й кліповій геговості, — робота Чичкана «Song». Велика риба ритмічно відкриває рота під звуковий ряд із репертуару німецької групи «Rammstein». Насправді витягнута з води вона задихається, але глядач цього не бачить або не хоче бачити. Йому приємніше втішатися архетипною казкою про рибку, яка співає.

Симптоматична робота Чичкана початку 2000-х — відео- і фотопроєкт «Атомна любов» (2001). Сюрреалістичну історію пристрасі, що спалахнула між двома ліквідаторами під час техногенної катастрофи, знято на Чорнобильській атомній електростанції. Після аварії спливали роки, і зона відчуження перестала лякати. На початку нульових Чорнобиль ще не перетворився на Діснейленд для туристів. Однак у ліричному маскарадї Чичкана і в самій можливості легко й фривольно трактувати донедавна вкрай травматичну тему вчувається зміна тональності й дальша трансформація Чорнобиля в парк розваг для знудьгованих бонвіванів.

Тоді ж таки 2001 року в ЦСМ (Сороса) відкрився великий проєкт «Мистецтво шепоту» юних студентів Києво-Могилянської академії — художника Анатолія Слойка і куратора Мар'яна Андрусенка. Здавалося, хитрому-дра візіонерська інсталяція — власне, сама машина шепоту — сигналізувала про прихід у мистецтво нових перспективних гравців, вже геть не зациклені на живописі. Однак, як і другій хвилі медіа-арту, молодим художникам, котрі прийшли на сцену на самісінькому початку нульових, так і не вдалося стати серйозними конкурентами «Нової хвилі». Сподіваючись на легкий прорив, вони захоплювалися сучасними художніми практиками, але вже невдовзі, розчарувавшись у слабкій, «іграшковій» системі, мігрували в модніші сфери, як-от рекламний бізнес.

У цей період у рекламі працює й переважна частина старшого покоління. Діти «Паризької комуни» стрімко опановують маркетингові технології. Причина цього роману мистецтва й реклами — відсутність грошей, драйву й нових сенсів усередині художньої системи. Такої концентрації відомих

²⁶⁸ Див.: Пруденко, Яніна. Історія медіа-арту в Україні. Досвід архівування // <http://www.mediaartarchive.org.ua/publication/dosvid-arkhivuvannya/>

художників у провідних рекламних агентствах Києва й Москви не було ні до, ні після цього короткого роману арту з маркетинговими технологіями. Ілля Чичкан, Кирило Проценко, Ілля Ісупов, Максим Мамсіков і багато інших на початку 2000-х стають арт-директорами, рекламними режисерами й креативними працівниками чільних місцевих і міжнародних агентств у Києві. Реклама для пострадянської людини — щось нове і надзвичайно інтригуюче. Перехід до капіталізму супроводжується романтизацією рекламної індустрії. Агентства і продакшен-студії народжуються й розвиваються просто на очах. У ситуації паралічу кіновиробництва й більшості сфер культури яскрава й по-постмодерністському кемпова індустрія вабить натовпи творчих людей. Для когось роман зі споживчим гламуром — лише тимчасовий заробіток, для когось — нова життєва парадигма.

ГАЛЕРЕЇ І МЕДІЙНІ ПРОЕКТИ МІЖЧАССЯ

У 2000-х роках поступово відбувається централізація художніх процесів. Такої ролі, як на попередніх етапах, регіональні сцени вже не відіграють. У цей період областям навіть важче, ніж за радянських часів. Економічна й культурна стагнація регіонів призводить до масової міграції в столицю. По суті, реалізуватися в мистецтві нульових означало тільки одне — мати серйозну виставкову історію в Києві. Київ перестає помічати решту України. Це породжує лакуни в пам'яті, заповнити які прагнуть куратори й художники, котрі прийшли вже у 2010-х роках. З іншого боку, ріст і розвиток субкультури сучасного мистецтва в столиці у другій половині нульових призводить до істотної диверсифікації художнього процесу. Якщо раніше доцільно було розглядати окремі регіони, то з 2000-х набагато важливішими для розуміння процесу стають загальні тренди й індивідуальні феномени.

Регіональні інституції, які в цей період послідовно підтримують «сучасне мистецтво» — а саме до нього відносить себе прогресивна спільнота, підкреслюючи розрив із соцреалістичною традицією й пострадянським салоном, — можна перерахувати на пальцях однієї руки. У Львові з 1993 року існує мистецьке об'єднання «Дзига». На його базі 1997-го року відкривається галерея. Її співзасновник і арт-директор — художник і перформер Володимир (Влодко) Кауфман. Галерея багато років залишається головним у місті простором, де проходять адекватні художні виставки. Аналогічне місце в культурному житті Харкова цього періоду посідає відкрита 1996-го Муніципальна галерея, що її очолює Тетяна Тумасян. Із 2003 року на базі галереї проходить фестиваль експериментального візуального мистецтва NonStopMedia, що у 2000-х неабияк вплинув на формування молодого покоління українських художників.

В Івано-Франківську у 1980–1990-х роках сформувалося потужне літературно-художнє коло, яке згодом дістало назву «станіславський



ІЛЛЯ ЧИЧКАН.
АТОМНЕ КОХАННЯ.
2001. КАДР
ІЗ ВІДЕО. З КОЛЕКЦІЇ
PINCHUKARTCENTRE



ІЛЛЯ ЧИЧКАН.
ІЗ СЕРІЇ «КРОЛИКИ». 2000.
КОЛЬОРОВЕ ФОТО. 120 × 120 CM



АНАТОЛІЙ ЗВІЖИНСЬКИЙ.
PARTYZOANE.
ІЗ СЕРІЇ «ЛАГДНИЙ ТЕРОРИЗМ».
2005. ПРОСТИРАДЛО,
ЧОРНИЛО. 160 × 120 СМ

феномен»²⁶⁹. До цього кола входили письменники Юрій Андрухович, Володимир Єшкілев, Тарас Прохасько, художник і письменник Юрій Іздрик, художник і мистецтвознавець Анатолій Звіжинський, художники Ростислав Котерлін, Мирослав Яремак та інші. Із 1989 до 2007 року в Івано-Франківську відбулося п'ять випусків міжнародної бієнале «Impreza». 1998-1999 роках під кураторством Анатолія Звіжинського в місті функціонувала галерея «Маргінеси». Вона перебралася сюди з Києва. Звіжинський також виступив співредактором художнього альманаху «Кінець кінцем», що виходив у 1999, 2000, 2002, 2006, 2008 і 2009 роках за редакторства художника й культуртрегера Ростислава Котерліна.

У Києві на зламі десятиліть продовжує функціонувати галерея «Совіарт», яку заснував ще 1987 року Віктор Хаматов. Серед інших піонерів столичної галерейної сцени — «Бланк-Арт» (пік її активності припадає на 1994–1995 роки), заснована 1993 року галерея «Ра» та відкрита 1995-го галерея «Ательє Карась». Галерея Людмили Березницької «L-art» відчинила свої двері 1994 року, у 1990-х вона спеціалізувалася на продажі соцреалізму, а з початку нульових поступово мігрувала в бік сучасного мистецтва.

1990-ті й 2000-ні — часи, коли в Україні майже не виходять книжки про сучасне мистецтво, а дослідження актуальних процесів мають спонтанний і несистемний характер. Арт-критика з'являється на сторінках поодиноких профільних видань, а також час від часу у масових неспеціалізованих ЗМІ. У 1993–2000 роках художник і головний редактор Гліб Вишеславський видає журнал «Terra Incognita»²⁷⁰. Часопис є спробою висвітлювати київські процеси в ширшому міжнародному контексті. Переважну частину кожного з дев'яти номерів журналу присвячено огляду художнього життя Берліна, Варшави, Кракова, Москви, Санкт-Петербурга, Одеси й інших міст. Серед українських авторів журналу — сам Вишеславський, Катерина Стукалова, Галина Скляренко, Надія Пригодич, Олена Михайловська, Михайло Рашковецький, Марта Кузьма.

У 1999–2011 роках на базі галереї «Soviart» з'являються 44 випуски журналу «Галерея». У найактивніший період, на початку нульових, виданням займається мистецтвознавець і куратор Олексій Титаренко. Після закриття журналу «Terra Incognita» «Галерея» якийсь час залишалася єдиним у країні спеціалізованим виданням про сучасне мистецтво. В Одесі 1999 року за редакцією Олени Михайловської, Олександра Ройтбурда і Михайла Рашковецького виходить книжка «Портфоліо. Мистецтво Одеси 1990-х»²⁷¹. Збірка текстів підсумувала десятиліття бурі й натиску в одеській спільноті і стала одним із небагатьох прикладів фундаментального підходу до архівації пострадянських художніх практик України руками самих учасників процесу. Ще одна одеська ініціатива — архів «Мистецтво Одеси 80-х», що вийшов 2000 року за сприяння місцевої філії ЦСМ Сороса. Збірку матеріалів на основі інтерв'ю з чільними представниками одеського кон-

²⁶⁹ Станіслав — назва Івано-Франківська до 1962 року.

²⁷⁰ Архів журналу «Terra Incognita» // <http://terra-art.in.ua/>

²⁷¹ Див.: Портфоліо. Искусство Одессы 1990-х. — Одесса, 1999.

цептуалізму уклав культуролог Вадим Безпрозванний²⁷². Не менш цінний документ доби — київський журнал «Парта», два випуски якого за редакцією критика й куратора Олександра Соловйова вийшли у 1996-1997 роках²⁷³. Один із майданчиків для розмови про український художній процес цього періоду — «Художественный журнал», що його видавав у Москві Віктор Мізіано. Тут публікують провідних критиків — Олександра Соловйова, Вікторію Бурлаку, Олега Сидора-Гібелінду, а пізніше й перші програмні статті про художників, які прийшли на сцену вже у 2000-х.

Помітне явище епохи — дніпропетровський журнал «НАШ», дітище арт-директора Ігоря Ніколаєнка. Проект проіснував від 1998 до 2007 року, пік його популярності припав на початок нульових. «НАШ» — це типовий продукт перехідного періоду. Тут ще зберігається видимість олдскульної друкованої культури, та, по суті, видання пронизано передчуттям прийдешньої доби надмірної мережевої візуальності. Завдяки неформальному підходу «НАШ» дуже швидко став культовим. Журнал не позиціонував себе як арт-проект, але фактично був таким. Головний візуальний і контентний прийом, до якого вдавався Ігор Ніколаєнко, — колаж. Випадково знайдені картини й відвертий стьоб у дусі сучасних інтернет-мемів тут друкують поруч із творами зірок українського мистецтва — Олександра Гнилицького, Арсена Савадова, Олександра Ройтбурда. Брутальну верстку супроводжують не менш епатажні слогани й тексти. Серед постійних авторів видання кінця 1990-х років київський критик Дмитро Десятерик. «НАШ» публікує уривки з роману Сергія Жадана «Депеш мод», а поруч — трешові геги. На постійній основі журнал співпрацював із кримським фотографом Олександром Кадніковим та з легендарним автором знімків із життя київської художньої тусівки 1990-х, самобутнім фотохудожником Миколою Трохом. Одну з обкладинок журналу робила тоді ще нікому не відома киянка, а нині зірка ізраїльського мистецтва Зоя Черкаська. «Бог є. Я прочитав про це в журналі “НАШ”» — ця фраза молодого одеського поета й арт-менеджера Олександра Оридороги, сказана ним десь на початку 2000-х, ілюструє статус видання в культурній спільноті тих років.

Ще одна епатажна фігура — перформерка, епізодична героїня більшості пізніх фільмів Кіри Муратової, журналістка Ута Кільтер. Із 1993 року вона на власні гроші створювала авторську програму про сучасне мистецтво для кабельного незалежного одеського телеканалу «ART». За 22 роки було відзнято близько 1100 випусків передачі. «Situation UTE» стала одним із найповніших відеоархівів про актуальні художні процеси Одеси й України взагалі. Експресивна й неформатна Ута Кільтер не вписується в традиційні рамки й категорії. Її програма — це радше відеоарт на тему сучасного мистецтва, ніж традиційний медійний контент. З одного боку, прикро, що телепередача припинила своє існування, з іншого, навіть дивно, що такому експериментальному формату вдалося так довго протриматися в ефірі. У 1997–2000 роках на одеських кабельних 42-му й 52-му каналах виходить

²⁷² Див.: Искусство Одессы 80-х / Подготовка материалов В. Беспрозванный, Е. Година. Редактор Е. Михайловская. — Одесса: Центр современного искусства, 2000. Режим доступа: <http://kiev.guelman.ru/odessa/>

²⁷³ Журнал «Парта».

кількадесят випусків авторської телепередачі Гліба Катчука і Ольги Кашимбекової «Без назви». Використовуючи прийоми експериментального відеомонтажу й маскуючись під звичайну журналістику, художники створюють оригінальну артхаусну естетську програму.

У 2002 році одразу в кількох містах проходить фестиваль «Культурні герої». У ньому беруть участь художники, музиканти, літератори й актори з Києва, Одеси, Харкова, Львова, Івано-Франківська, Ужгорода, Донецька, Дніпропетровська. Для бідного на серйозні культурні заходи часу це велика подія. Унікальність фестивалю в тому, що це була чи не перша в історії незалежної України спроба активізувати культурний взаємообмін між різними регіонами країни. Велике значення мало те, що організатором події виступив загальнонаціональний телеканал «Інтер». Це створювало у діячів культури ілюзію затребуваності ширшими верствами соціуму. Одним із ініціаторів фестивалю був Марат Гельман. Московський галерист і політтехнолог у цей час активно співпрацює з різними політичними силами в Києві в ролі консультанта. Того ж таки 2002 року на вулиці Костьольній у Києві відкривається філія його галереї. У найближчі два роки «Галерея Марата Гельмана в Києві» буде центром актуального художнього процесу. Директором галереї призначили одесита Олександра Ройтбурда, який спеціально повернувся з недовгої нью-йоркської еміграції. На тлі згасання Центру Сороса й переважно абстракціоністського мейнстріму решти київських галерей «Галерея Гельмана» відзначалася радикалізмом і богемністю.

Серед показових проектів — виставка «Кокто» Арсена Савадова, а також присвячений ставленню кожної культури та «Іншого» кураторський проект Олександра Ройтбурда «Ксенофілія», який досі не втратив своєї актуальності, виставка графіки Олександра Гнилицького «Цінні папери» та дебют в актуальному мистецтві однієї з найзначущіших художниць нульових — Влади Ралко. Проект «Китайський еротичний щоденник» Ралко — це серія графічних замальовок, що фіксують враження від тривалої подорожі авторки в Китай. За грайливим орієнталістським фасадом відкривається рідкісна для мистецтва України цього періоду послідовна рефлексія на тему жіночого і брутальний травматичний патологізм.

Етапний для київської спільноти проект — кураторська виставка Олександра Ройтбурда за участю Олександра Соловйова «НАШ!» (грудень 2002). У рамках експозиції було експоновано сотні архівних світлин із життя спільноти часів Паркомуні й середини 1990-х років. Виставка ностальгувала за героїчним періодом, що на той час вже здавався сивою давниною. Водночас вона окреслила коло персонажів, які вважали себе чимось цілісним. «Уживання самого слова “наші” часто має політичне, партійне, патріотичне, брендове або те ж таки кланове (cosa nostra — наша справа) забарвлення»²⁷⁴, — писав у тексті до проекту Олександр Соловйов. Авторами експонованих на виставці знімків були документалісти арт-тусівки кияни Микола Трох і Олександр Друганов, а також одесит Олександр Шевчук.

Своєрідним передчуттям майбутніх політичних катаклізмів стала виставка москвича Гоші Острецова «Новий уряд». Це дотепне фентезі на тему п'ятірки уявних лідерів країни. У робочий час вони зобов'язані ховати

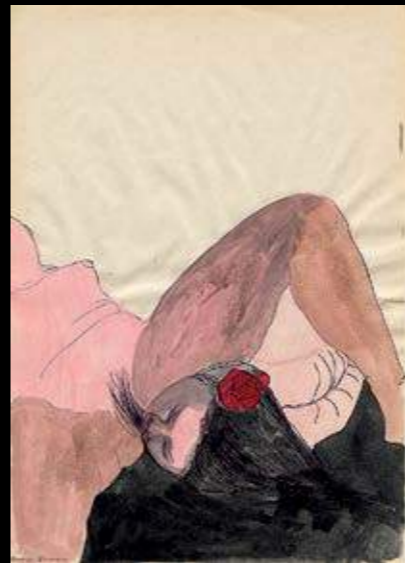
²⁷⁴ Соловьев, Александр. Наша марка (2002) // <http://kiev.guelman.ru/rus/exhibitions/nashamarka/>

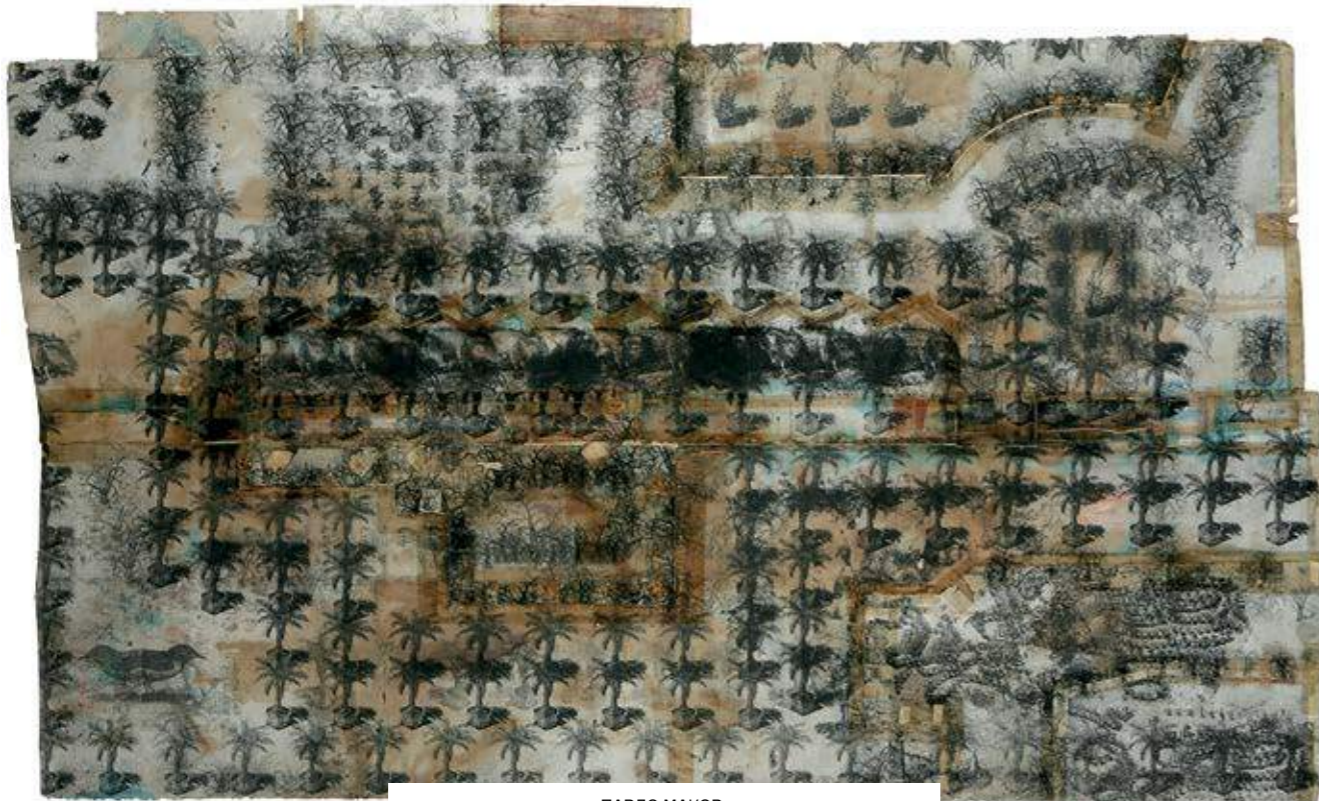


РАЗРЕЗАТЬ ГОЛОВУ И УДАЛИТЬ
ВНУТРЕННОСТИ

Влада Ралко

ВЛАДА РАЛКО.
ІЗ СЕРІЇ «КИТАЙСЬКИЙ ЕРОТИЧНИЙ
ЩОДЕННИК». 2002. ПАПІР,
ЗМІШАНА ТЕХНІКА





ПАВЛО МАКОВ.
СПРОБА ВЕРСАЛЮ III. 2005–2006.
БАГАТОРАЗОВЕ ІНТАГЛІО, МАЛЮНОК,
АКРИЛ, ПАПІР



ВАСИЛЬ ЦАГОЛОВ.
ФОНТАН. 2004. МЕТАЛ, ЛАТЕКС.
ІНСТАЛЯЦІЯ НА ВИСТАВЦІ «ПРОЩАВАЙ, ЗБРОЄ»
У КИЇВСЬКОМУ АРСЕНАЛІ
З КОЛЕКЦІЇ ПІНЧУКАРТСЕНТРЕ

свої обличчя під зловісними чорними масками. Цілковита деперсоналізація високих посадовців стає сюрреалістичною карикатурою на функціонування будь-якої державної бюрократії. Відкриття супроводжувалося символічною акцією протесту опозиції проти нового уряду. Процесія продефілювала Майданом Незалежності, «декламуючи антиурядові гасла й провокуючи масові заворушення»²⁷⁵. Перформанс на Майдані з кумедними квазіреволюційними гаслами й абсурдистськими пінапами, вимоги скинути дегуманізований уряд — усе це 2003 року здавалося веселою грою, не більше. Уже за рік на тому самому Майдані зібралися цілком реальні демонстранти з аналогічними гаслами й жартівливо-серйозною естетикою, яка супроводжувала вже зовсім конкретну революційну програму.

Героїчний етап нового мистецтва залишився позаду, а проблема відсутності в країні музею сучасного мистецтва дедалі вочевиднювалася. Наприкінці 2002 року під впливом свого статусного приятеля, політичного консультанта Марата Гельмана мистецтвом зацікавився Віктор Пінчук. Попервах ішлося про музей. Управління проектом делегували «Галереї Марата Гельмана в Києві». Експертна група під керівництвом Олександра Ройтбурда й Олександра Соловйова готує масштабну концепцію колекції та її наповнення. У ті роки завдання сформувати повноцінне зібрання новітнього мистецтва України ще не здавалося утопічним. Жили й працювали майже всі головні учасники процесу, ринок і людська недбалість іще не вимили з майстерень і зібрань головні «хіти». Ціни на роботи актуальних художників були більш ніж демократичними. За підсумками річної роботи експертної групи у виставковій залі Будинку художника в листопаді 2003 року відкрилася виставка-ескіз майбутнього зібрання — «Перша колекція». Здавалося, музей сучасного українського мистецтва не за горами. Невдовзі вектор інтересів колекціонера вже за кілька років переспрямувався в бік зірок міжнародного рівня.

Початок і середина нульових — це доба, коли сучасне мистецтво стає одним із головних іміджевих інструментів і соціальними сходами для нової глобальної еліти. Чільну роль у цій всесвітній пральній машині відіграють лондонські галеристи. Ніби гарячі пиріжки розходяться роботи суперзірок комерційного мистецтва Демієна Гьорста, Джеффа Кунса, Такаші Мураками. Надспоживання мистецтва стає вхідним квитком у закриті елітарні клуби і спільноти. Близькосхідні, латиноамериканські, китайські, індійські бізнесмени істерично скуповують яскраві дорогі іграшки. Першу скрипку в цих перегонах грають учорашні «нові русські». Обсяги вільних коштів, що ними оперують пострадянські олігархи, цілком деморалізують міжнародну арт-систему, що й так зазнає кризи росту. Тим часом сучасне мистецтво переживає небачений бум.

Команда всемогутнього Віктора Пінчука шукає майданчик у Києві. В мистецькій орбіті опиняється донедавна закрите військове підприємство — гігантська старовинна класицистична будівля заводу «Арсенал». У 2004 року тут під кураторством Олександра Соловйова проходить виставка «Прощавай, зброє». Величезні зали ще зберігають антураж радянського заводу й ідеально пасують до сучасного мистецтва. Знову здається, що до

²⁷⁵ Із прес-релізу виставки // <http://kiev.guelman.ru/>

створення музею один крок. У кураторському тексті Олександр Соловйов упевнено пише про майбутній музей, а Віктор Пінчук у преамбулі до каталогу говорить про Арсенал як про майбутній «Центр сучасного мистецтва»²⁷⁶. Уже за півтора місяці після відкриття виставки і без того політизовану історію вривається Помаранчева революція. Після зміни влади Пінчук як зять колишнього президента потрапляє в опалу. Усі конкурси, виграні ним на створення у Арсеналі музею сучасного мистецтва скасовують, а будівля переходить під патронат президента. Новий лідер країни Віктор Ющенко, відомий своїм сентиментальним ставленням до традиційної української культури й фольклору, оголошує про намір перетворити Арсенал на «київський Ермітаж»²⁷⁷.

У 2005 році Віктор Пінчук, урешті-решт, таки відкрив приватну амбітну інституцію. Арт-центр його імені зробив виразний акцент на презентацію суперзірок глобального масштабу. За десятку частку вартості одного твору фаворита колекції Пінчука Демієна Гьорста можна було створити якісний музей новітнього українського мистецтва. На жаль, на той час цю ідею вже було поховано. Сподівання на повноцінний приватний музей не виправдалися. Державні ж музеї було так занедбано, що на них не випадало й сподіватися. З іншого боку, від середини — другої половини 2000-х Національний художній музей України поступово відчиняє свої двері для сучасного мистецтва. У 2003 році тут під егідою московського галериста Володимира Овчаренка проходить масштабна ретроспектива Олега Голосія. У 2009-му відкривається етапна виставка «Нова хвиля» (кураторка Оксана Баршинова). Уперше на рівні центрального національного музею мистецтво кінця 1980-х — початку 1990 років було осмислено як цілісний феномен.

Напередодні Помаранчевої революції у спільноті панує меланхолія. Сучасні практики, схоже, доживають останні роки. Усі чекають на нову кров, шукають молодих, але ті обирають перспективніші види діяльності. Покоління, яке прийшло в кінці 1980-х, здається, що історія «актуального» мистецтва в Україні закінчиться на них. Більшість художників працює в рекламі. Найпопулярніша фраза в середовищі — «Він/вона пішли з арту».

²⁷⁶ Див.: Прощавай, зброє. Сучасне українське мистецтво. Музейний проект. Каталог виставки. «Арсенал», Київ, 1–14 жовтня 2004 року.

²⁷⁷ Див.: Что не создано сегодня, не сохранишь завтра. Совместное заявление группы украинских художников. Киев, 2005 // <http://kiev.guelman.ru/rus/archofnews/news-exhibanons/zayava-muzey/>. Згодом риторика навколо Арсеналу дрейфувала в бік створення «українського Лувру».

СТИХІЙНИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ І ПОВЗУЧЕ ШИЗОБАРОКО

У 2001 році майже одночасно відбуваються дві події, які напрощуд чітко відбивають дух і естетику часу. У центрі Києва проходить масштабна реконструкція Майдану Незалежності. У вивершений радянський архітектурний ансамбль 1950–1970 років вривається ринкова еkleктика. Під головною площею країни викопують величезний котлован, де розташовується торговий центр «Глобус». Керівник та ідейний натхненник перебудови площі — головний архітектор Києва Сергій Бабушкін. На додаток до скляних стін і куполів «Глобуса» на Майдані хаотично встановлюють об'єкти в «національному стилі»: Лядські ворота з фігурою архангела Михаїла, скульптурну композицію на честь легендарних засновників Києва та 62-метрової колони — Монумент Незалежності України. На вершині колони — дівчина-Берегиня в національному костюмі з калиновою гілкою в руках. Автор скульптури й монумента — Анатолій Куш. Це характерний приклад нової української міської скульптури, яка успадкувала мову пізньосоціалістичного мистецтва й пристосувала її до потреб індустрії національно-патріотичних меморіалів, що активно розвивалася.

Лакований реалізм, наративність, надмірна експлуатація етнографічної атрибутики — вчорашні автори типових пам'ятників Леніну, дояркам і колгоспникам щосили намагаються підлаштуватися під нову ідеологію. Мова звироднілого пізньорадянського мистецтва не здатна приховати той факт, що жодної особливої ідеології у нової української влади немає. Дівчата у вишиванках та ангели з німбами — це фігові листки, якими, навіть особливо не стараючись, чиновники всіх рівнів прикривають свою головну пристрасть і нерв епохи — перерозподіл в особистих цілях ресурсу, успадкованого від УРСР. Унаслідок цього виникає подвійна симуляція: держава імітує наявність ідей і цінностей, а художники, мляво експлуатуючи штампи, симулюють обслуговування цих ідей.

Реконструкція Майдану маркує початок урбаністичного колапсу в Києві. У найближчі півтора десятиліття відсутність стримувальних чинників і раціонального планування призведуть до хаотичної забудови, яка мало орієнтується на будь-які естетичні категорії, до надмірної і безвідповідальної експлуатації інфраструктури та до тріумфу народного креативу в оформленні фасадів міських багатоповерхівок пластиковими вікнами, балконами, прибудовами й усіякими варіаціями на тему гіпсокартону.

У тому самому 2001 році проходять зйомки першого в історії незалежної України блокбастера. На історичний байопік держава виділяє величезні на той час кошти — 12 мільйонів гривень (це майже 2,5 мільйона доларів). Режисер — легенда українського поетичного кіно Юрій Іллєнко. Тема довгоочікуваної картини обіцяє іменини серця патріотам і шанувальникам української старовини. Гетьман Мазепа — видатний діяч в історії країни, антигерой російського імперського історичного наративу — в роки після здобуття Україною незалежності стає культовою фігурою і наріжним каменем нової ідентичності. Українська прем'єра фільму «Молитва за гетьмана Мазепу» 2002 року відбувається в щойно відремонтованому сучас-

ному кінотеатрі «Україна». Здається, кожне крісло тут гукає: ось вона, нова капіталістична батьківщина, про яку так довго мріяли, із новими зручними кінотеатрами, попкорном і своїм, життєствердним, майже голлівудським кіном. Однак, так само як уся Україна 2002 року була своєрідним гротеском на західний капіталізм, кіно, яке побачили глядачі, сидячи в нових комфортабельних кріслах, було максимально далеким від очікувань.

Відкривала фільм Юрія Ілленка майстерно намальована карта, де Європу було зображено у вигляді жінки. Україні дісталось місце географічної піхви, а на місці клітора височіла дзвіниця Києво-Печерської лаври. Автор малюнка — художник-постановник кінострічки, митець кола «художників Київського вокзалу» Сергій Якутович. Його малюнки до фільму виконано в найкращих традиціях радянської графіки. Ці майстерно виписані речі згодом увійшли до серії «Мазепіана». Звична для радянського мистецтва соковита й дуже заштампована мова зображення сцен з української історії в малюнках Якутовича переплітається з брутальним, зашкаленим еротизмом. Цей-таки підхід притаманний фільму взагалі. Далі за сюжетом у ньому йдуть сцени гомеротичної любові між Мазепою і Петром I, Кочубеїха, яка мастурбує відтятою головою чоловіка з видом на побоїще Полтавської битви, та дві з половиною години чистого абсурду, погані гри, карикатурної еротики й божевілля.

Затягнута, недомонтована, недоозвучена епатажна картина навіть не намагалася здаватися «справжньою». Уся її естетика ґрунтувалася на штучності. Замість реалістичних декорацій у багатьох епізодах було використано мальовані бутафорські пінапи. Аналогічний прийом впровадження фальшивих намальованих декорацій у реалістичні сцени вже використовував Арсен Савадов у фотопроектах «Ангели» (1997–1998), «Андеграунд 2000» (1999), «Караймське кладовище» (2001)²⁷⁸. Та й жінка на географічній карті — це не що інше, як омаж класичним живописним роботам на картах Юрія Соломка початку 1990-х років. На цьому етапі і Юрій Ілленко, і Сергій Якутович не раз підкреслювали²⁷⁹ своє неприйняття «сучасного мистецтва». Здобувши можливість висловитися, вони, схоже, вирішили перевершити за радикальністю найрішучіших художників. За державні кошти під оплески чиновників було створено бурлескний шарж на пострадянську ситуацію з її дезорієнтацією і пристрасстю до трансгресії. До того ж це ще й репліка про нев'янучий культ і вічний капкан українського бароко. Спроба розвінчати цей культ переростає у його продовження тими самими надмірними бароковими засобами.

Реконструкцію Майдану і фільм «Молитва за гетьмана Мазепу» поєднує пристрассть до бутафорії. Те, що на Майдані намагається прикинутися реставрацією «національного стилю», у фільмі виявляється відвертим сьобом. Фантазія про героїчне минуле й відновлення історичної справедливості, стикаючись із лютою ентропією суспільства, яке пережило крах цінностей, виливається в триумф абсурду й безглуздя.

²⁷⁸ Див.: Бурлака, Вікторія. «Стаффаж» символіческого в фотопроектах Арсена Савадова — имплантация искусства в тело реальности // Мистецтвознавство України / Академія мистецтв України. Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. — 2014. — № 14. — С. 25–34.

²⁷⁹ Див.: Сергій Якутович: «Все сучасне мистецтво — від диявола» // Україна молода. — 2009. — 28 березня: <http://umoloda.kyiv.ua/number/1378/164/48589/>



МИКОЛА МАЦЕНКО.
МАЙДАН. 2002–2003. ПОЛОТНО,
ОЛІЯ. 146 × 116 СМ



ДЕКОРАЦІЯ АВТОРСТВА СЕРГІЯ ЯКУТОВИЧА ДО КІНОФІЛЬМУ ЮРІЯ ІЛЛЄНКА «МОЛИТВА ЗА ГЕТЬМАНА МАЗЕПУ». ФОТО НАДАНІ РОДИНОЮ ХУДОЖНИКА



ЕРОС ПОЛІТИЧНОГО. «ОРАНЖ» ЯК СТИЛЬ

Протести 2004 року отримали назву «Помаранчева революція». Епіцентром подій став Майдан Незалежності в Києві. Це була наймасштабніша, але не перша соціальна турбулентність у країні з моменту розпаду СРСР. У 2000–2001 роках пройшли масові акції «Україна без Кучми». Серед головних каталізаторів суспільного невдоволення — резонансне вбивство українського журналіста грузинського походження Георгія Гонгадзе. Обезголовлене тіло співзасновника політичного інтернет-ресурсу «Українська правда» знайшли 2 листопада 2000 року в Таращанському лісі під Києвом. Через кілька тижнів знайшлися аудіозаписи телефонних розмов, на яких президент Кучма обговорював із найближчим оточенням можливий замах на журналіста.

Невідомий (входить): Дозвольте, будь ласка?

Кучма гортає папери.

Кучма: «Українська правда» — це просто, б...дь, звісно, вже оборзїли, я подивився. Покидьок, бля. Грузин, грузин цей.

Невідомий: Гонгадзе цей?

Кучма: Гонгадзе. Ну, хтось же його фінансує. [...]

...

Кучма: Ну, просто, б...дь, уже ж. Є якась межа, б...дь, цей. Сука, б...дь.

Невідомий: Його зараз треба...

Кучма: Депортувати, депортувати його, б...дь, у Грузію і викинути там на х...й. Завезти його в Грузію й кинути. [...]²⁸⁰

...

Кучма: Або привезти туди, роздягнути, б...дь, без штанів лишити, хай сидить, гівнюк.

Кравченко: Ми зробимо...

Кучма: Гівнюк він просто, б...дь...

Кравченко: Сьогодні мені доповідали, ми там йому робимо установочку. Вивчаємо, де він ходить, як ходить. Ми трішки так, трішки треба вивчити, а потім ми зробимо. У мене зараз команда бойова, орли такі, що зроблять усе, що хочеш. Данилович, значить, от така ситуація. [...]²⁸¹

Епопея з розслідуванням цієї справи сягнула сюрреальних масштабів і на довгі роки прикувала увагу суспільства. У цій історії було все: і дикі корумповані олігархи при владі, і міліцейське свавілля, і бурхливі романи, і шпигунські пристрасті, і загадкові самогубства, і підкилимні домовленості добра зі злом, і слабка надія, що журналіст усе-таки живий, а вся ця історія — якесь божевільне постмодерністське інсценування. Безслідно зникла

²⁸⁰ Із розмови президента України Леоніда Кучми з неідентифікованим співрозмовником. 3 липня 2000 року // <https://www.pravda.com.ua/articles/2005/03/31/3008404/>

²⁸¹ Із розмови президента України Леоніда Кучми з міністром внутрішніх справ України, генералом Юрієм Кравченком. 10 липня 2000 року // <https://www.pravda.com.ua/articles/2005/03/31/3008404/>



ПАРАСКА КОРОЛЮК (БАБА ПАРАСКА)
ПІД ЧАС ПОДІЙ ПОМАРАНЧЕВОЇ РЕВОЛЮЦІЇ 2004.
З АРХІВУ РОМАНА БЕЗСМЕРТНОГО



МІТИНГ НА МАЙДАНІ:
ЮЛІЯ ТИМОШЕНКО ТА ВІКТОР ЮЩЕНКО.
ФОТО З ЕКРАНУ МОНІТОРА НА ПЛОЩІ.
ФОТО: НАТАЛІЯ ЦИМБАЛОВА (LIBERAL.IO.UA)



ГЛІБ КАТЧУК, ОЛЬГА КАШИМБЕКОВА.
ОКСАМИТОВИЙ ЛАБІРИНТ.
2004. КАДРИ З ВІДЕО. З КОЛЕКЦІЇ LUDWIG
MUSEUM, БУДАПЕШТ, УГОРЩИНА

«голова Гонгадзе» стала мемом і символом постмодерністської пустопо-
рожності всієї української політики, а пошуки замовників і виконавців убив-
ства — однією з головних вимог Помаранчевої революції.

Ще 1990 року на київському Майдані проходила «Революція на грані-
ті» — масове студентське антикомуністичне голодування. Тоді, так само як під
час Помаранчевої революції, мітингувальники встановили намети на централь-
ній площі Києва, а завершив акцію протесту концерт гурту «Мертвий півень»
і Марічки Бурмаки. У 2004 року на Майдан вийшли вже сотні тисяч людей.
Сцена й перемережовані виступами політиків концерти на ній перетворилися із дру-
горядного чинника на смислове ядро всього, що відбувалося. Це була медійна
й мережева революція. Вона не мала яскраво вираженого центру, а її перемогу
забезпечив не в останню чергу опозиційний «П'ятий канал»²⁸².

Політичну виставу справедливо можна назвати головним атракціо-
ном доби. Спалахи прямої політичної дії змінюють тривалі періоди пануван-
ня політичних телешоу. Якщо спробувати проаналізувати українську культу-
ру перших пострадянських десятиліть, на думку спадають не етапні фільми,
пісні, книжки чи навіть твори мистецтва, а ті чи ті серії квазіполітичного
видовища, яке із задоволенням, всуміш з огидою й агресією, поглинала
й досі поглинає країна. Згодом, відколи медіум змінився з газет і телевізора
на веб-сайти і фейсбук, видовище лише зміцнило свої позиції.

Головним наливом доби залишалася олігархія. Величезні ресурси
країни опинилися в руках кількох ворожих політико-економічних угрупो-
вань. Помаранчева революція й передвиборча кампанія, яка їй передувала,
за словами шведського економіста і дипломата Андерса Аслунда, стала
боротьбою мільйонерів проти мільярдерів²⁸³. Однак це був також протест
середнього класу, що почав зароджуватися, голос покоління, яке сформу-
валося вже після краху СРСР і не збиралося миритися з тим, що молоді
й перспективною країною керують «червоні директори»²⁸⁴, які спілкуються
матом і вступають в альянси з бандитами та злодіями.

Помаранчева революція, як випливає з її назви, мала виразну ес-
тетичну домінанту. Яскравий енергетичний колір став маркером протес-
тувальників і заповнив собою весь центр столиці. Події 2004 року дехто
з дослідників називав «Помаранчевою візуальною революцією»²⁸⁵ й інтер-
претував їх як «руйнування класичної системи влади засобами постмодер-
ністських технологій». У 2004-му, незважаючи на безпрецедентне скупчен-
ня людей у центрі Києва і їхні яскраво виражені протестні настрої, ситуація
мала геть ненасильницький характер. Уся революція насправді була одним

²⁸² Див.: Квіт, Сергій. Масові комунікації. — К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 3.

²⁸³ Див.: Aslund, Anders. Ukraine Whole and Free: What I saw at the orange revolution // The Weekly Standard. — 2004. — December 27.

²⁸⁴ Директори радянських підприємств, які зберегли свої позиції в ринкову добу. Їм притаманний демонстративно брутальний, авторитарний стиль управління, а часто-густо ще й некомпетентність у юридичних і фінансових питаннях. Леонід Кучма у 1986–1992 роках був директором найбільшого в Україні ракетно-космічного підприємства «Південмаш».

²⁸⁵ Павел Родькин. Оранжевая визуальная революция. Фирменные стили против символических систем. Эскалация дизайна и эскалация власти. — М.: Луч, 2005.

великим вуличним перформансом. Це був політичний протест з елементами народного карнавального дійства, який перекидав офіційну ієрархію й відновлював міфічну золоту добу загальної рівності.

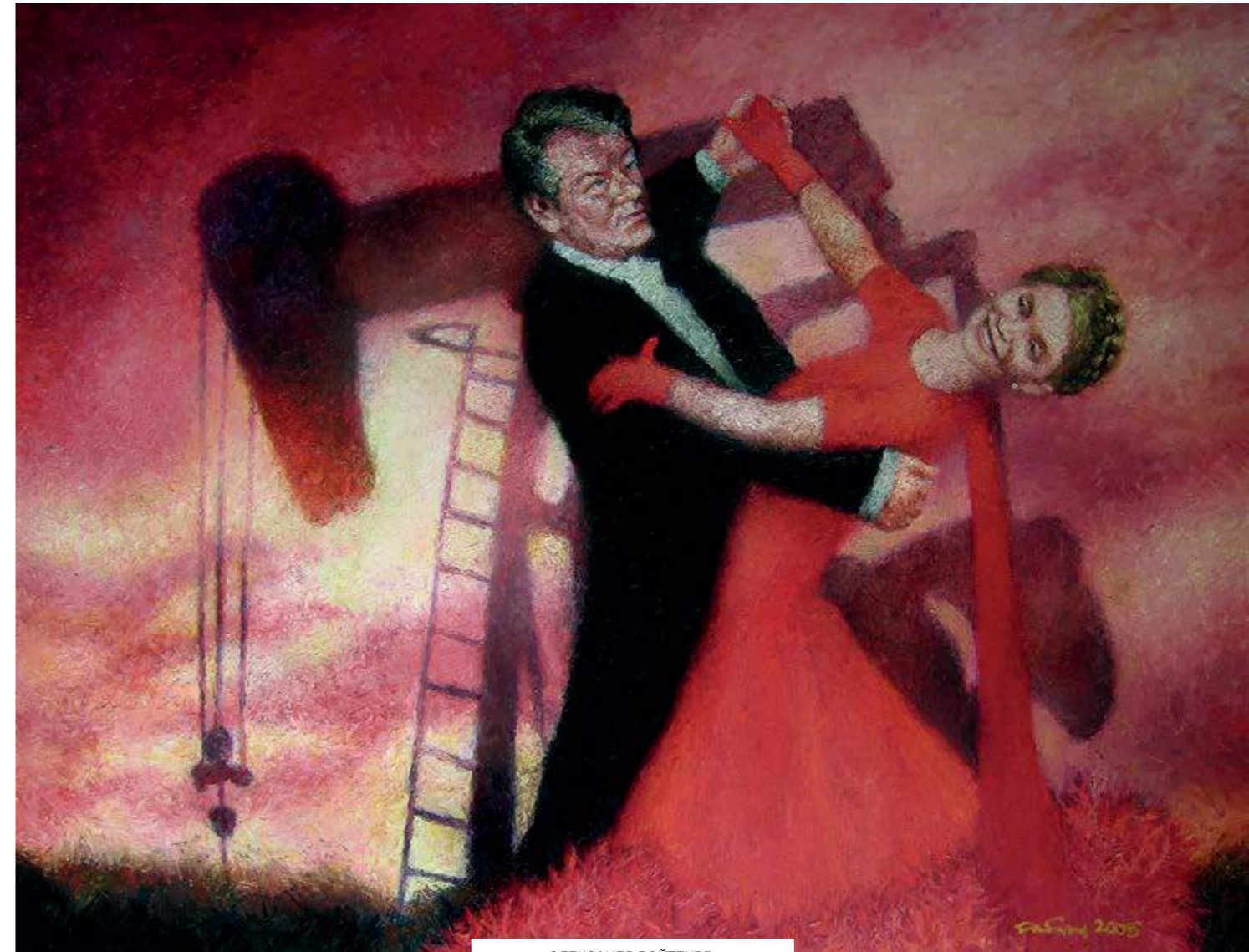
«...на карнавалі всіх уважали рівними. Тут — на карнавальному майдані — панувала особлива форма вільного фамільярного контакту між людьми, розділеними у звичайному, тобто позакарнавальному, житті нездоланими бар'єрами соціального, майнового, службового, сімейного й вікового стану»²⁸⁶.

Насичену візуальними символами атмосферу помаранчевого протесту документально зафіксували одесити Гліб Катчук і Ольга Кашимбекова у відеороботі «Оксамитовий лабіринт» (2004). В останню ніч напередодні демонтажу революційного наметового містечка художники пройшлися від станції метро «Хрещатик» до Майдану Незалежності. Вони зняли одним кадром зимові барикади і їх прикрашених помаранчевими стрічками мешканців. До цих виразних панорам художники за допомогою комп'ютерного втручання додали ще дивніші елементи. Серед побутових сцен із життя згаслого протесту з його надміром політичних гасел і оранжевого кольору раптом з'являється зображення Джоконди, з барикад до глядачів променисто посміхаються іграшкові Барбі й Кен, а десь злітає космічна ракета. Поступово стає очевидним, що дія розгортається за законами театру абсурду чи якоїсь яскравої, але безглуздої й трохи задовгої галюцинації.

Окреме місце в подіях Помаранчевої революції посідали елементи казкового нарративу. Світ раптом розділився на «хороших» і «поганих» хлопців. Головним антигероєм Майдану став провладний кандидат, представник донецького економічного клану Віктор Янукович. Йому, за іронією долі, судилося зіграти цю роль двічі. Отруєння головного «позитивного» персонажа — претендента на президентське крісло Віктора Ющенка і його перетворення з писаного красеня на поїденого виразками квазімодо стало ударом для суспільства і консолідувало опозиційні сили. Люди на Майдані під час протесту теж поводитися так, ніби опинилися в чарівній казці. Усім раптом захотілося бути кращими й добрішими, ніж у звичайному, розчаклованому світі. Соратниця Ющенка по політичному табору Юлія Тимошенко стала іконою стилю: її коса, що нагадувала водночас і українські вікові традиції, і зачіску принцеси Леї із «Зоряних воєн», підкорила серця людей.

Пару Ющенка й Тимошенко вже ніхто не сприймав лише в площині їхньої політичної платформи. Це були магичні король із королевою, добрі правителі з колективного підсвідомого, яких будь-що треба захистити від злих сил. Симптоматично, що під час святкування Нового 2005 року на Майдані, вже після перемоги революції, натопв замість Діда Мороза й Снігуроньки наполегливо викликав на сцену Віктора Ющенка і Юлію Тимошенко. Вони, звичайно, там з'явилися. Вбрану в білий кожушок із хутряною оторочкою Юлію Тимошенко замітав снігопад, люди плакали від щастя і здавалося, що казка нарешті стала реальністю.

²⁸⁶ Бахтин, Михаил. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Художественная литература, 1990. — С. 14, 15.



ОЛЕКСАНДР РОЙТБУРД.
ІЗ СЕРІЇ «ТАНГО». 2004. ПОЛОТНО,
ОЛІЯ. 200 × 150 СМ



ПІДГОТОВКА ДО ВИСТАВКИ
РЕВОЛЮЦІЙНИЙ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ
ПРОСТІР У ЦСМ ПРИ НАУКМА. 2004.
ФОТО: ОЛЕКСАНДР СЕМЕНОВ

Цю ейфорію Олександр Ройтбурд змалював в іронічних роботах, які водночас романтизували події тих років. «Кінний портрет Віктора Ющенка» (2005), виконаний у найкращих традиціях парадного портрету, відсилає до славнозвісної картини «Наполеон на перевалі Сен-Бернар» пензля Жака-Луї Давіда (1801). Нового президента України на білому рисаку зображено на тлі американського Великого каньйону. Це натяк на чутки про роль США у подіях 2004 року в Україні. На картинах із серії «Танго» (2005–2006) головна «пара» часів Помаранчевої революції — Ющенко й Тимошенко — танцює запальний латиноамериканський танець на тлі банальних поштівкових пейзажів і нафтових вишок²⁸⁷.

МИСТЕЦТВО ШВИДКОГО РЕАГУВАННЯ: «РЕВОЛЮЦІЙНИЙ ЕКСПЕРИМЕН- ТАЛЬНИЙ ПРОСТІР»

У такій атмосфері на сцену приходять зовсім нове покоління художників. Усе починається на Майдані. Революційно-карнавальна романтика стимулює викид адреналіну і творчої енергії. Молоді студенти художньої академії, нещодавні випускники і творчі особистості, які до них долучилися, беруть участь у протестах. Тоді ж таки вони ближче знайомляться з директором ЦСМ при Києво-Могилянській академії Єжи Онухом. За однією з версій, усе почалося з того, що Володимир Кузнецов, єдиний серед художників, хто до революції виставлявся у ЦСМ²⁸⁸, прийшов в арт-центр по драбину, потрібну йому, щоби розвішати полотна на Хрещатику й біля Кабміну «для підтримання революційного духу»²⁸⁹.

Переживаючи кризу, арт-центр стоїть порожній, усі виставки скасовано через політичну ситуацію в країні. Художникам же потрібна майстерня і місце для зустрічей поза революційним Майданом, де щодня дедалі холоднішає. (Революції в Україні традиційно відбуваються в проміжку між завершенням аграрного сезону і початком зимових свят, у момент осінньої нудьги й перших заморозків. Іконічний образ Майдану — багатотисячний мітинг під час сильного снігопаду.) «Центр у ті революційні дні став для молодих худож-

²⁸⁷ Енергоресурси — одне з головних джерел прибутку нової української олігархії, див.: *Salnykova, Ananstasiya. The Orange Revolution. A Case Study of Democratic Transition in Ukraine. Simon Fraser University MA thesis, 2006. — P. 47.*

²⁸⁸ «Страшно» — проект Володимира Кузнецова на конкурсі молодих кураторів і художників. ЦСМ при НАУКМА, 2004 // <http://volodymyrkuznetsov.com/CV>

²⁸⁹ Із прес-релізу «Р.Е.П. Відкрита майстерня». 18 грудня 2004.

ників майстернею, штабом, місцем зустрічі, місцем відпочинку, одним словом, Революційно-Експериментальним Простором»²⁹⁰, — згадує Єжи Онух.

Так, курсуючи між Майданом і ЦСМ, дуже швидко, майже за законами воєнного часу, формується й осмислює себе як одне ціле група молодих. Усі її представники зацікавлені в сучасних художніх практиках. Рахунок іде на тижні, а то й на дні. Протести на Майдані почалися 22 листопада, а вже 18 грудня в ЦСМ відкрилася виставка. Назва проекту — «Революційний експериментальний простір» — дала ймення і групі художників — «Р.Е.П.». Спершу це була навіть не група, а відкритий майданчик для діалогу з учасниками, склад яких постійно змінювався. До більш-менш стабільного ядра входило близько двадцяти осіб. Більшість із них згодом стали ключовими постатями свого покоління. Серед найактивніших «репівців» слід згадати Володимира Кузнецова, Лесю Хоменко, Нікіту Кадана, Ладу Наконечну, Жанну Кадинову, Бориса Кашапова, Артура Белозьорова, Ксенію Гнилицьку, Володимира Щербака, Олександра Семенова, Сашу Макарьську, Віктора Харкевича, Аліну Якубенко, Дениса Саліванова, Анатолія Белова та Митю Бугайчука. Багато хто з них до виставки в ЦСМ уже брав участь в інших майданівських культурно-мистецьких акціях, наприклад, в організованій у київському Будинку художника виставці «Художне “ТАК!” Помаранчевій революції»²⁹¹. У ці дні Київ вирував, і дуже багато художників різних поглядів і таборів виходили на головну площу країни як учасники протестів, брали участь у мистецьких акціях на їх підтримку.

Виставка «Революційний Експериментальний Простір» не була рівною: на ній експонувалося багато наївних, іще зовсім дитячих робіт. Водночас вона засвідчувала серйозний потенціал та енергію, що була через край. Цей проект відкрив шлях новим художникам у «доросле» мистецтво. «Р.Е.П.» виник не на порожньому місці. Кілька учасників групи були знайомі ще з дитинства, з часів навчання в художній школі. Як і в ситуації з «Новою хвилею», кістяком групи Р.Е.П. стали люди, котрі здобули класичну художню освіту. Більшість після художньої школи продовжила разом навчатися в Академії, крім Жанни Кадирової, яку туди не взяли. Та це не завадило їй стати ключовою постаттю покоління. Кілька майбутніх членів групи напередодні революції брали участь у виставці в Музеї Івана Гончара. Саме там Жанна Кадинова продемонструвала «Дошку пошани», виконану в дусі Сінді Шерман: на дошці пошани радянського зразка замість ударників виробництва позувала сама авторка в різних образах. Представник цього кола, який згодом випав з орбіти мистецтва, Олександр Семенов показав тоді свої живописні роботи на радянських ватних матрацах, і цей його прийом невдовзі став впізнаваним.

Не останню роль у долі членів «Р.Е.П.» відіграв родинний момент. Ксенія Гнилицька — донька Олександра Гнилицького, її дитинство минуло у сквоті на Паркомуні. Вона була «своя», а це серйозний чинник у системі координат цієї спільноти. Коли Ксенія підросла, дорослі куратори охоче

²⁹⁰ Див.: Відповідь художників: українське мистецтво та Помаранчева революція: Каталог виставки. — Чикаго: Ukrainian Institute of Modern Art, 2005.

²⁹¹ Див.: Авраменко, Олесь. Художники на барикадах, або Романтика революції та творчі прояви митців // Сучасне мистецтво / Інститут проблем сучасного мистецтва. — 2015. — Вип. 2. — С. 242–243.

прийняли її друзів у «сім'ю». У 2002 році Ксенія Гнилицька і Жанна Кадинова брали участь у проекті Наталії Філоненко «Блакитна глина» в київській «Галереї Гельмана». Гнилицька показала там фотографії з «Блакитної серії», а Кадинова привернула увагу своїм перформансом. Молода художниця привела на відкриття в галерею блакитного коня. Розфарбована безпечними барвниками тварина доповнила її інсталяцію, в якій було використано живих кроликів. Улітку 2004 року Ксенія Гнилицька в цій самій галереї показала спільний із Анною Єрмолаєвою проект «Авто-целюліт». Уже після формування «Р.Е.П.» одним із «батьків» і покровителів групи став Олександр Соловійов, який тоді працював куратором у PinchukArtCentre. Ще одна значуща постать у стрімкій міжнародній кар'єрі молодого українського мистецтва — російський критик і куратор постперебудовного призову Віктор Мізіано.

Проте з художниками української «Нової хвилі» у групи «Р.Е.П.» склалися суперечливі стосунки. Ніхто з індивідуалістів старшого покоління не мав на цю мить амбіцій стати гуру молоді, та й самі молоді, бачачи виснаженість і втомлену зацикленість своїх попередників на комерційному живописі, потрапити в «сім'ю» особливо не прагнули. Вони шукали нові методи й орієнтири. Ще зовсім недавно старші з нетерпінням чекали на прихід нового сильного племені, а коли воно нарешті з'явилося, у взаєминах між поколіннями поступово запанували невротична недовіра та класичний конфлікт батьків і дітей. Зіграла свою роль і різниця в характерах. На тлі буйних вихідців із 1990-х покоління оранжевого призову здавалося серйознішим, системнішим і методичнішим. Попередники були щасливими хуліганами-двієчниками, наразі ж настав час спокійних відмінників.

Після виставки «Р.Е.П.» Єжи Онух запропонував групі річну резиденцію в ЦСМ із фіксованою кількістю обов'язкових для реалізації проектів. Це стало серйозним стимулом. Однією з проблем для групи, що зароджувалася, був «тягар живопису». Академічний бекграунд більшості художників породжував уявлення, ніби арт-проект — це захід, куди на фіксовану дату слід принести певну кількість полотен. Пошук виходу з цього архаїчного формату став причиною кардинальної зміни в методах діяльності групи. У практику запровадили щотижневі збори та обговорення проектів. З легкої руки майбутнього інтелектуального лідера групи Нікіти Кадана авторитетним джерелом інформації про актуальне мистецтво став «Художественный журнал» за редакцією Віктора Мізіано. Залученість до практики вуличної демократії часів Помаранчевої революції поряд з інтересом до спадщини московського акціонізму дали поштовх до формування впізнаваної мови класичних творів раннього періоду.

«Великий Р.Е.П.» починає працювати як колективний автор, зосередившись на акціях-інтервенціях у публічному просторі. У проектах 2005 року ще вчувається революційний драйв з його енергетикою колективної вечірки. Водночас тут уже накреслюється критичний вектор, який стане прикметою всіх майбутніх проектів групи. На зміну романтичному настрою приходять час порушувати питання про підсумки протестів. Акції «Р.Е.П.» «Інтервенція» (2005) і «We Will R.E.P. You» (2005) побудовано за схожим сценарієм. Група перформерів вдирається в тканину реального і, використовуючи її як декорації, створює свій бурлескний спектакль. «We Will R.E.P. You» відбувається 7 листопада на тлі демонстрації Комуністичної партії і мітингу націоналістів у супроводі молебню. Методом акція нагадує класичні перформанси Арсена Савадова, особливо



ОЛЕКСАНДР СЕМЕНОВ.
БЕЗ НАЗВИ. 2004. МАТРАС. ОЛІЯ. ФРАГМЕНТ
ІНСТАЛЯЦІЇ З ВИСТАВКИ РЕВОЛЮЦІЙНИЙ
ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ ПРОСТІР У ЦСМ ПРИ НАУКМА.
ФОТО: ОЛЕКСАНДР СЕМЕНОВ

його проект «Коллективне червоне – 2». У тому, що робить «Р.Е.П.», менше постановочного естетизму, — тут на перший план виходить критичний аспект. Перевдягнені перформери стають дзеркалом суспільства, де політичний маскарад перетворився на злободенне явище.

Кумедні ковпаки й захисні костюми, гасла з цитатами з історії мистецтва і просто абсурдистськими фразами сусідять із гострополітичними висловлюваннями. Серед останніх — акція «Захід — Схід» (2005), коли художники обмотують мотузкою Монумент Незалежності. Вони пропонують усім охочим узяти участь у символічному перетягуванні канату на схід або на захід. Акція резонувала з активно мусованим тоді питанням про культурні розбіжності між сходом і заходом України та з вічно актуальною проблематикою цивілізаційного вибору країни.

У своїх класичних акціях група веде діалог з історією мистецтва й водночас рефлексує на тему безперервної політичної вистави в країні. Проект «R.E.P. Party» (2006) із його подвійною назвою і притаманною акціям цього періоду естетикою театрального капусника — це і вулична вечірка, і гротескне передражнювання навколишньої дійсності. Під час чергової передвиборчої кампанії художники встановили на київському Майдані агітаційний намет вигаданої політичної партії. У неї, як і в усіх конкурентів, був свій упізнаваний політичний стиль, свої чорно-білі кольори й риторика на захист сучасного мистецтва та культури, які в цей період геть випадали з поля зору політиків²⁹².

Важлива акція групи — «Без назви» (2005). Напередодні виборів учасники об'єднання провели свій політичний мітинг у чистому полі без жодного глядача. «Культура», «Духовність», «Туризм?», «Спорт», «Р.Е.П.», «П'ять разів на тиждень» — у гаслах групи протест постає як самоціль, політичний театр заради театру, очищена від потреби обслуговувати ту чи ту ідеологію форма художнього висловлювання. Ця позбавлена назви акція — одна з найпоетичніших і візуально цілісних реплік раннього «Р.Е.П.у».

Уже 2005 року художникам довелося стати не лише спостерігачами, а й учасниками українських культурно-політичних скандалів та інтриг. Група мала представляти Україну на Венеційській бієнале. Однак це рішення несподівано переглянули й у Венецію поїхав ліричний етнографічний проект Миколи Бабака «Діти твої, Україно». Цілком у дусі смаків нового президента Віктора Ющенка Україну було представлено на головному міжнародному форумі сучасного мистецтва сільською фотографією початку ХХ століття. У відповідь художники влаштували акцію «Під килимом» (2005). Біля Адміністрації президента України було проведено карнально-протестний гепенінг. Відсилаючи до численних мітингів і страйків, які проходили тут ще з часів здобуття Україною незалежності, група «Р.Е.П.» розіграла перед вищими чиновниками країни сцену, що дотепно пародіювала непрозорість української культурної політики²⁹³.

²⁹² Див.: Р.Е.П. Революційний Експериментальний Простір. — Berlin: The Green Box, 2015. — С. 236.

²⁹³ Див.: Злобина Тамара, Кадан Никита. Украина — Р.Э.П. // Художественный журнал. — 2006. — № 61/62.

ГРУПА «Р.Е.П.». ЗРІЛІ ПРОЕКТИ

Коллективні дії — організаційно непросте завдання. Об'єднання у складі двадцятьох осіб не могло бути життєздатним на довгій дистанції. До моменту закінчення резиденції в ЦСМ при НАУКМА у «Р.Е.П.» виокремилася активне ядро: Нікіта Кадан, Леся Хоменко, Володимир Кузнецов, Жанна Кадирова, Ксенія Гнилицька і Лада Наконечна. Ці художники згодом і стали презентувати групу.

Принциповим аспектом діяльності групи з моменту її заснування були практики самоорганізації. У ситуації стагнації інституцій радянського зразка, майже повної відсутності сучасних арт-центрів і музеїв та салонного мейнстріму галерей стратегія виживання поза музеєм і без куратора виявилася надзвичайно актуальною. Художники самі часто-густо ставали кураторами, зосереджуючи велику увагу на інституційній критиці. Усі ці вектори вельми суголосні з ширшим полем художніх процесів у Східній і Центральній Європі цих років. Системній і самобутній групі «Р.Е.П.» доволі швидко вдалося вирватися на міжнародну арену. Це була перша група художників з України, уже жодним чином не пов'язаних із пізньорадянським мистецтвом. Її тепло прийняли в західних інституціях, що спеціалізувалися на підтримці критичного мистецтва. Особливо вдало на перших етапах складалася виставкова доля «Р.Е.П.» в Польщі. Завдяки активному міжнародному нетворкінгу, резиденціям і виставковим проектам діяльність групи загалом і творчість її індивідуальних учасників змінювалася й еволюціонувала.

Найрезонансним твором групи «Р.Е.П.» у вузькому складі став тривалий проект «Патріотизм» (почався 2006 року). Його показували в безлічі варіацій у арт-центрах і галереях в Україні і за кордоном. Художники розробили набір піктограм — візуальних знаків, які функціонують за принципом ієрогліфіки. Колись іще Мішель Фуко в «Археології знання» писав, що лад письма зумовлює світосприйняття і процес мислення. Азбука фіксує звуки, а ієрогліфи — ідеї й поняття²⁹⁴. Саме такі ідеограми створює група «Р.Е.П.». Складаючи їх у монументальні тематичні панно, художники розповідають глядачеві гостросоціальну історію, яка зрозуміла без перекладу на якусь національну мову. Основна смислова рамка проекту — пошук універсальної мови та питання про те, чи можливий патріотизм без націоналізму й патерналізму.

Дотепний і теж довгочасний проект «Медіатори». Він стартував 2006 року з перформансу «Лірник» на Софійській площі. Під акомпанемент колісної ліри народний музикант переказував славнозвісні перформанси Йозефа Бойса, Марини Абрамович та інших класиків ХХ століття. Для продовження проекту в різних країнах було задіяно місцевих традиційних виконавців — казахського акина, польського пісняра, вірменського ашуга. Усі вони притаманною народному епосу мовою переспівували знакові сучасні проекти, а також розповідали про цензурування художніх акцій, судові позови проти художників та погроми виставок. Абсурдне зіткнення архаїчної форми й сучасного змісту створює ефектний і багатозаровий контрапункт. Робота змушує замислитися над паралелями між народним і сучасним мис-

²⁹⁴ Див.: Фуко, Мишель. Археология знания. — М.: Гуманитарная академия, 2012.



ГРУПА Р. Е. П.
ПАТРІОТИЗМ. ПАРКАН. 2009.
ВІНІЛ НА СТІНІ MŪCSARNOK/KUNSTHALLE BUDAPEST.
НАДАНО ПРЕС-СЛУЖБОЮ KUNSTHALLE BUDAPEST,
БУДАПЕШТ, УГОРЩИНА



ГРУПА Р.Е.П.
ВЕЛИКА НЕСПОДІВАНКА. ФРАГМЕНТ
ВИСТАВКИ. 2010. НАЦІОНАЛЬНИЙ
ХУДОЖНІЙ МУЗЕЙ УКРАЇНИ. З АРХІВУ
ПРАЦІВНИКІВ МУЗЕЮ



ГРУПА Р. Е. П.
ЄВРОРЕМОНТ, ШЛЯХОМ ПОКРАЩЕННЯ.
2012. ІНСТАЛЯЦІЯ, ВИСТАВКА
FUTURE GENERATION ART PRIZE, ПАЛАЦЦО
КОНТАРІНІ ПОЛІНЬЯК, ВЕНЕЦІЯ.
ФОТОГРАФІЮ НАДАНО РІНСЧУКАРТСЕНТРЕ.
ФОТО: СЕРГІЙ ІЛЛІН

тецтвом та їхньою спільною опозицією класичним елітаристським художнім практикам. Згідно з Ворголом, Бойсом і К°, художником може бути кожен. У народній традиції цей революційний для мистецтва ХХ століття підхід практикувався тисячоліттями. «Медіатори» — це також критика пострадянської художньої системи, де фольклор часто-густо перебував в більш привілейованій позиції, ніж сучасне мистецтво.

Зріла творчість групи «Р.Е.П.» — вдалий симбіоз елементів постмодерної іронії, критики пострадянської культурної ситуації та простих і виразних, доступних для розуміння інтернаціонального глядача висловлювань і тем. Поступово практики групи еволюціонують у напрямі, що його російський арт-критик і куратор Валентин Дьяконов 2010 року означив терміном «нові нудні»²⁹⁵. Йдеться про твори молодих художників другої половини нульових, які працюють на пострадянському просторі в упізнаваному руслі міжнародного інституційного мистецтва. Їх об'єднує інтерес до лівого дискурсу, активізму, а також до нонспектакулярності, яка своїм корінням сягає практик західних концептуалістів 1970-х років. Цей тренд набере масовості в українському мистецтві другої половини 2010-х, зокрема завдяки авторитету групи «Р.Е.П.» та її знаковим проектам 2000-х років.

У західних областях країни однією з головних соціальних проблем стає контрабанда. Люди нелегально везуть у сусідню Польщу й інші країни алкоголь і сигарети. Різниця у вартості цих товарів забезпечує стабільний прибуток і стрімкі темпи розвитку чорного ринку. Цій темі присвячено акцію групи «Р.Е.П.» «Контрабанда» (2007). Акція задокументувала принизливий досвід, який став рутинним для тисяч жителів прикордонних територій.

Нульові — парадоксальний етап в українській історії. Ріст економіки збігся зі всесвітнім економічним бумом, що його обірвала криза 2008 року. Це період великих сподівань і захмарного багатства. Київ кишить дорогими автомобілями й нуворишами-бізнесменами. Серед них чималий відсоток вихідців зі східних регіонів країни, де кривавий перехід радянських індустріальних гігантів у приватні руки призвів до небувалого збагачення місцевої економічної й кримінальної еліти. Новий український капітал входить у стадію розвинутого споживання. Споруджуються нові будинки, офісні центри, відкриваються шопінг-моли, ресторани й галереї. Люди, принаймні в столиці й великих містах, поступово виходять із пострадянських злиднів і починають заробляти більш-менш пристойні гроші. За всією цією мішурою і калейдоскопічним зростанням важко розгледіти симптоми хронічної кризи. Зовні здається, що в Україні загалом і в її мистецтва «все ок». Група «Р.Е.П.» від самого початку обрала оптику критичного аналізу української ситуації ніби збоку, зайняла позицію, що імітувала погляд з умовного Заходу. Саме завдяки цій двоїстості й хірургічній відчуженості погляду, що свого часу породила чимало критики, художникам вдалося побачити й зафіксувати паростки катастрофи в, здавалося, цілком стабільній ситуації.

Прикметою діяльності групи стало залучення в орбіту своєї активності художників зі схожими позиціями й поглядами. Тут окреме місце посідає етапний «Проект спільнот» (2007). Його було показано в ЦСМ при НаУКМА та в арт-центрі «Арсенал» (Білосток, Польща). Керівниця цієї інституції, кураторка Моніка Шевчик, однією з перших почала підтримувати групу і її членів. Ідея проекту — окреслити спільні цілі й завдання та об'єднати молодих художників. У виставці, крім «Р.Е.П.», узяли участь такі важливі для 2000-х років групи як «SOSka», «Psia Krew», «Penoplast», «Totoro Garden», «Карпатський театр» і Мистецька спільнота Херсона.

Нульові — епоха колективних дій у мистецтві. На зміну індивідуалізму 1990-х років приходять нове розуміння ролі мистецтва й місії художника. На порядку денному — активізм і критика інституцій. «Проект спільнот» — це та точка, коли група «Р.Е.П.» остаточно дорослішає, стає помітною силою на арт-сцені, ба більше, формулює свої лідерські амбіції. Продовження цієї стратегії вироблення власного комунікативно-ідеологічного середовища, але вже без участі «Р.Е.П.», — створене в кінці нульових кураторське об'єднання «Худрада», що існує й дотепер²⁹⁶. Ключовими постатями проекту стали Нікіта Кадан та Євгенія Белорусець. Перекладачка й літераторка Євгенія Белорусець дебютувала в кінці нульових як фотографиня з гостросоціальним проектом «Гоголівська, 32». Серія чорно-білих знімка складалася з документальної фіксації моторошного побуту мешканців аварійного будинку в центрі Києва. У 2009 році Белорусець ініціювала літературно-мистецьке онлайн-видання «Prostory», а незабаром стала однією з головних представниць критичного мистецтва.

Тонке, іронічне і досі актуальне висловлювання групи «Р.Е.П.» кінця нульових — проект «Велика несподіванка» в Національному художньому музеї України (2010). На виставці, кураторкою якої була Олеся Островська-Люта, художники зробили прорізи в гіпсокартонних стінах музею. За ними, майже як у казці про Буратіно, ховався геть інший, витіснений у підсвідомість нової української культури світ комуністичної пропаганди, а також закулісся музейного життя. Скажімо, пам'ятник Леніну: його навіть не винесли з центральної зали головного музею країни, а просто зашили найдешевшим будівельним матеріалом, імітувавши в такий спосіб ритуальне очищення від «скелетів у шафі». Проходячи звичною експозицією музею, глядач раз у раз помічав невеличкі віконця. Звідти до нього визирали господарські таємниці музею і небажане минуле, що його новий світ навіть не спробував по-чесному знищити. Ця ситуація — метафора пострадянської України, яка обрала витіснення, а не проговорювання та опрацювання травм недавнього минулого.

Патологічна любов пострадянської людини до дешевого декору й помпезної імітації, незграбні спроби трансформувати за їх допомогою приміщення, успадковані з радянської доби, стають предметом дослі-

²⁹⁵ Див.: Дьяконов, Валентин. Новые скучные // <https://www.kommersant.ru/doc/1387493>
Дошульна назва всупереч першому враженню не містить зневажливих конотацій, про це Дьяконов докладно розповів на лекції в арт-центрі «Гараж» 2015 року, див.: https://www.youtube.com/watch?v=Y8xK21D_PPI&vl=ru

²⁹⁶ Склад учасників об'єднання станом на 2019 рік: Лариса Бабій, Катерина Бадянова, Євгенія Белорусець, Олександр Бурлака, Лариса Венедиктова, Олександр Володарський, Владислав Голдаківський, Ксенія Гнилицька, Анна Звягінцева, Юрій Кручак, Юлія Костерева, Нікіта Кадан, Володимир Кузнецов, Анна Лазар, Василь Лозинський, Лада Наконечна, Антон Смирнов, Наталія Чермалих, Леся Хоменко. Див.: <http://hudrada.tumblr.com/About%20Hudrada>



ЛЕСЯ ХОМЕНКО.
ДАЧНА МАДОННА. 2004.
ПОЛОТНО, АКРИЛ. 140 × 100 CM



ЖАННА КАДИРОВА.
ПАЧКА LM. З ПРОЕКТУ «МОНУМЕНТИ СМІТТЮ». 2006.
КЕРАМІЧНА ПЛИТКА, МОНТАЖНА ПІНА, ЦЕМЕНТ. 60 × 85 × 40 CM.
ПРИВАТНА КОЛЕКЦІЯ, МОСКВА, РОСІЯ



НІКІТА КАДАН.
БАБУСЯ (МАВЗОЛЕЙ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ), 2013. БЕТОН, СКЛО, ХЛІБ.
ЕКСПОЗИЦІЯ ВИСТАВКИ FUTURE GENERATION ART PRIZE У ВЕНЕЦІЇ.
ФОТОГРАФІЮ НАДАНО PINCHUKARTCENTRE. ФОТО: СЕРГІЙ ІЛЛІН



ВОЛОДИМИР КУЗНЕЦОВ.
КОЛІВЩИНА, 2011. ФОТОГРАФІЮ НАДАНО
PINCHUKARTCENTRE. ФОТО: СЕРГІЙ ІЛЛІН

дження в довгочасній ініціативі «Євроремонт». Її найбільш пам'ятна частина — показаний в рамках презентації Віктора Пінчука на Венеціанській бієнале проект «Євроремонт. Шляхом покращення» (2013). У коридорі на вході до старовинного венеційського палаццо художники змонтували популярний на всьому пострадянському просторі елемент дизайну — натяжну стелю. Її було виконано в кращих традиціях «багатого» євроремонту — із кількома рівнями гіпсокартону, вигадливими різнокольоровими хвилями та офісним точковим світлом. Прагнення відвернутися від минулого й за допомогою дешевих футуристичних декорацій приховати убогість радянських панельних багатоповерхівок тут зафіксовано особливо дотепно. Навіть приїхавши в Європу і потрапивши в розкішний історичний особняк, homo postsoveticus залишається собою і облаштовує зону фіктивної сучасності та нікчемного шику.

Історія недобре пожартувала з критичного мистецтва кінця нульових. Друга половина 2000-х і початок 2010-х — це період, коли головною проблемою для розвитку України залишається безпрецедентна концентрація капіталу в руках олігархів. Із кінця нульових арт-центр бізнесмена Віктора Пінчука пильніше придивляється до молодого українського мистецтва. Поступово вихідці з кола «Р.Е.П.» та інші художники критичного спектра стають заручниками ситуації, коли чи не єдиною життєздатною інституцією, спроможною системно підтримувати актуальні практики, виявляється центр, який функціонує на олігархічний капітал. Послідовно озвучуючи ліву критичну програму та наголошуючи у своїй практиці на інституційній критиці, члени групи протягом наступного десятиліття будуть тісно пов'язані з PinchukArtCentre. У кінці 2000-х — 2010-х років, не в останню чергу через глибокі системні протиріччя в українській арт-системі, це коло художників виявилось більш затребуваним за кордоном, ніж на батьківщині. Симптоматичною стала ювілейна виставка до десятиріччя групи «Р.Е.П.»: вона пройшла 2014 року в польській галереї «Лабіринт», а не в якійсь із центральних українських інституцій.

Із моменту заснування групи всі учасники «Р.Е.П.» паралельно розвиваються як самостійні художники. Вони становлять ядро молодого мистецтва другої половини 2000-х — початку 2010-х років. Поступово групову динаміку витісняють індивідуальні кар'єри. Окремо учасниці і учасники групи частіше працюють у консервативніших медіа — живописі, скульптурі, графіці. Леся Хоменко досліджує можливості живопису й веде діалог із мистецтвом радянського періоду. Її найвідоміша рання серія — розпочатий 2004 року цикл «Дачні мадонни». Монументальні літні жінки в купальниках до самозабуття пораються на городах, віддаючись одному з найбільш перверсійних хобі родом із СРСР — добровільному самокатуванню на присадибній ділянці. Із притаманною радянській пляжній культурі безцеремонністю вони виставляють напоказ свої зів'ялі недоглянуті тіла. Тут немає місця ні еротизму класичних ню, ні патологічній тілесності зразка Люсьєна Фрейда. Леся Хоменко використовує мову сухої академічної постановки, щоби зобразити немолоде тіло, перетворене на інструмент, тіло, яке в цьому сенсі мало відрізняється від старих граблів чи лопати. Корпулентних дачниць показано в ракурсі знизу, характерному для соцреалістичного пафосного звеличення людини праці. «Однак це вже не іронічна постмодерністська цитата, тут вчувається солідарність із тими,

кого зображено, своєрідна щирість у героїзації бруталного»²⁹⁷, — пише про роботи Хоменко Вікторія Бурлака.

Ксенія Гнилицька теж працює переважно з живописом. Лада Наконечна створює тонкі графічні проекти, поєднуючи технічну майстерність, здобуту в стінах художньої Академії, з понятійним і естетичним апаратом сучасних концептуальних практик. Жанна Кадирова ще в середині нульових здобула популярність завдяки використанню у своїх творах грубих побутових матеріалів. Її масштабні об'єкти, облицьовані банальними кахлями, відкривають нову сторінку в історії української скульптури. Важливий проект Кадирової на межі 2000–2010-х років — серія «Неявні форми». Із найрізноманітніших освітлювальних приладів — від величезного вуличного ліхтаря до маленьких настільних ламп — б'є застиглий супрематичний бетонний промінь. Фіксація легкої і невловної світлової хвилі за допомогою важкого бруталного матеріалу створює візуальний парадокс, який западає в пам'ять. Найстарший за віком учасник групи і єдиний не киянин у її складі — Володимир Кузнецов. Вихованець кафедри художнього текстилю у Львівській академії мистецтва, він працює з вишивкою та створює виразний живопис, близький до естетики стріт-арту. Приєднавшись до групи «Р.Е.П.», Кузнецов багато працює з відео.

Довше за всіх шукав себе, експериментуючи з різноманітними естетиками й медіа, Нікіта Кадан. У його ранньому живописі вчувався вплив київської «Нової хвилі». Поступово художник прийшов до самотньої, розмаїтої в плані мови зрілої практики, в якій успішно поєднуються академічні навички й інтелектуальний компонент. Кадан — центральна постать у мистецтві кінця 2000-х–2010-х років. Він послідовно розробляє теми поліцейського насильства, історичної пам'яті, а після революції 2013–2014 років стає автором програмних інсталяцій на тему політичної турбулентності в країні.

ПЕРЕЗАВАНТАЖЕННЯ ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ: «SOSka»

У жовтні 2005 року на харківській сцені з'являється арт-група «SOSka». Її шлях у мистецтві багато в чому нагадує київський «Р.Е.П.». Стає очевидно, що на сцену прийшло нове покоління художників, солідарних у своїх поглядах і методах.

Як і «Р.Е.П.», «SOSka» використовує у своїх перших проектах елементи мови політичних протестів часів Помаранчевої революції. Віктор Мізіано писав, що практики групи — це спроба відсторонити соціальні перфор-

²⁹⁷ Бурлака, Вікторія. Вони і ми. Каталог виставки «Generations. UsA» в PinchukArtCentre, 2007 // http://pinchukartcentre.org/files/exhibitions/pdf/generations_katalog.pdf



ГРУПА SOSka.
БАРТЕР. 2007. КОЛЬОРОВА ФОТОГРАФІЯ



ГРУПА SOSka.
ВОНИ НА ВУЛИЦІ. 2006. ФОТОДОКУМЕНТАЦІЯ
СЕРІЇ ПУБЛІЧНИХ ЗАХОДІВ У ХАРКОВІ ТА КИЄВІ

манси, що панували в пострадянському суспільстві²⁹⁸. Майбутні учасники «SOSki» ще до об'єднання займали критичну позицію щодо навколишньої дійсності. У жовтні 2004 року, напередодні масових протестів на київському Майдані, майбутні члени групи Микола Рідний і Белла Логачова провели перформанс у Харківській муніципальній галереї. Вони оббризкали білою фарбою портрети всіх політиків, які брали участь у передвиборчих перегонах²⁹⁹. Постійне бажання почати все «з чистого аркуша» — характерна риса ментальності пострадянських українців, саме вона спричинила цілу низку масових протестів. На відміну від більшості співвітчизників, які за кожної зручної нагоди ділилися на ворожі табори, харківські художники обирають метапозицію. Вони завжди «проти всіх», і це робить їхнє мистецтво невгодним для провінційного істеблішменту і незрозумілим для всіх сторін політичних конфліктів.

Художники й не прагнуть здобути місця в політичних партіях. У їхньому випадку інтерес до соціально-політичної проблематики спершу має радше характер напівсвідомленого відсилання до попередніх поколінь авторів-новаторів, у центрі уваги яких завжди були гострі теми. На відміну від групи «Р.Е.П.», яка швидко стала в опозицію до попередників із когорти постперебудовної «нової хвилі», харків'яни займають миролюбну позицію щодо нечисленних, але яскравих старійшин місцевої традиції сучасного мистецтва. Вони всіляко підкреслюють спадкоємність «харківської школи» — від авангардистів першої половини ХХ століття й легендарного нонконформіста Вагрича Бахчаняна, який проголосив колись іронічне щодо соцреалістичної кон'юнктури завдання «SOSреалізму», до харківської школи фотографії на чолі з Борисом Михайловим та особливо «Групи швидкого реагування», чії перформанси середини 1990-х справили очевидний вплив на ранню творчість «SOSki». Формулювання послідовної лінії сучасних художніх практик у Харкові й осмислене вписування своєї діяльності в цей контекст — одна із заслуг «SOSki».

Пошук «батьків» обертається магістральною темою цього покоління. У Харкові вибудувати спадкоємність виявляється простіше завдяки характеру місцевої традиції сучасних художніх практик. На відміну від киян, одержимих живописом, що різко вийшов із моди, харків'яни здавна віддавали перевагу новим медіа. Це робило їх більш релевантною точкою опори для молодого покоління середини 2000-х, яке від початку орієнтувалося на європейську інституційну кон'юнктуру. Група «Р.Е.П.» у цей період більше переймалася мобілізацією спільників та однодумців серед сучасників, але вже в 2010-х один із лідерів групи Нікіта Кадан таки починає шукати альтернативні корені та декларує зв'язок своїх практик, зокрема, з традицією одеського концептуалізму.

Основна стратегія нового харківського мистецтва — самоорганізація. У жовтні 2005 року двадцятирічний син відомого скульптора, автора більшості офіційних пам'ятників пострадянського Харкова Микола Рідний

²⁹⁸ Див.: Мизиано, Виктор. «Только твои мечты!» О проекте «Мечтатели» группы SOSka // Група SOSka. Мрійники: Каталог виставки в PinchukArtCenter. — К., 2008. — С. 24.

²⁹⁹ Кривенцова, Анна. «SOSka»: между акцией и институцией // Художественный журнал. — 2008. — № 67/68.

спільно з художницями Анною Кривенцовою, Беллою Логачовою та Оленою Полященко відкриває самоорганізовану галерею-лабораторію «SOSka» в невеличкому покинутому будинку в центрі міста. Приміщення править одночасно за майстерню і місце проведення виставок. Спершу «SOSka» — радше динамічне співтовариство, ніж класична група з фіксованою кількістю учасників. Незмінною залишається центральна постать Рідного. До середини 2006 року склад групи усталився. У ній залишаються Микола Рідний і Анна Кривенцова, а також ще один молодий автор — Сергій Попов.

Початковий етап активності групи збігається з періодом політичної турбулентності в країні. Це позначається на характері її творчості. Показова акція Миколи Рідного, Анни Кривенцової і Сергія Попова «Вони на вулиці» (2006). Напередодні чергових виборів художники жebraкували в масках провідних українських політиків: президента, прем'єра та лідера опозиції. Абсурдистські сценки в метро й на вулицях Києва за участю «балакучих голів» із телевізора уособлюють становище України, коли політики надзвичайно збагачуються і перетворюються на маріонеток великих олігархів, а країна далі животіє в злиднях.

Робота, яка безпосередньо відсилає до класики харківської фотографії 1990-х, — відео Миколи Рідного і Белли Логачової «Be Harry». Це своєрідний сиквел «Історії хвороби» Бориса Михайлова. На відміну від бруталної деградації героїв класичної фотосерії, бездомна героїня нового десятиліття всіляко демонструє своє бажання відповідати ідеалам капіталістичного суспільства. Вона купається в річці, пускає мильні бульбашки і вдає, ніби вона абсолютно щаслива й задоволена життям. У результаті виходить ефектна алегорія пострадянської України, де населення зайнято аналогічною наївною імітацією достатку й розкоші, сподіваючись, що симуляція щастя приховає реальну незахищеність.

З часом у творчості групи з'являється дедалі більше ознак зрілості. Важливим етапом у зміні мови й проблематики, якою переймаються члени групи, став проект «Мрійники», показаний у PinchukArtCentre 2008-му. На цьому етапі і Микола Рідний як індивідуальний автор, і вся група досліджують популярні в нульових міській молодіжній субкультури — «готів» та «емо». Дівчата і юнаки, які витають над нудними багатоповерхівками, — це портрет сучасних мрійників, які у процесі пошуку справжніх почуттів блукають у відчуженій пустелі пострадянських мегаполісів.

У травні 2009 року група «SOSka» стала куратором великої музейної події. Микола Рідний, Анна Кривенцова і Галина Кукленко організували виставку «Нова історія» в Харківському художньому музеї. Твори сучасних українських, російських і східноєвропейських художників вони показали в контексті експозиції живопису XIX–XX століть. Адміністрація музею не була готовою до діалогу із сучасним мистецтвом і сприйняла роботи молодих авторів як зазіхання на класичні святині. Наступного після відкриття дня виставку зі скандалом закрили³⁰⁰. У 2009–2010 роках від «SOSki» відокремилася Анна Кривенцова. Микола Рідний і Сергій Попов ще працю-

³⁰⁰ Див.: *Рідний Николай, Кривенцова Анна. Перспективы лабораторности // Художественный журнал. — 2009. — № 73/74.*



ГРУПА SOSka.
МРІЙНИКИ. 2008.
КОЛЬОРОВА ФОТОГРАФІЯ

вали над спільними проектами, та вже за кілька років діяльність групи було заморожено, а її учасники зосередилися на індивідуальних кар'єрах³⁰¹.

Провокативність і привернення уваги громадськості до протиріч пострадянської художньої системи за допомогою конфлікту, орієнтація на міжнародне інституційне середовище та спроба вибудувати зрозумілий для західного куратора й глядача наратив про Україну та її мистецтво — такими були прикметні риси постпомаранчевого покоління. Критичні практики художників цього кола фіксує болючий перехід України зі статусу привілейованої й водночас ізольованої та культурно пригнобленої провінції радянської імперії до становища самостійної країни третього світу, яку роздирають протиріччя.

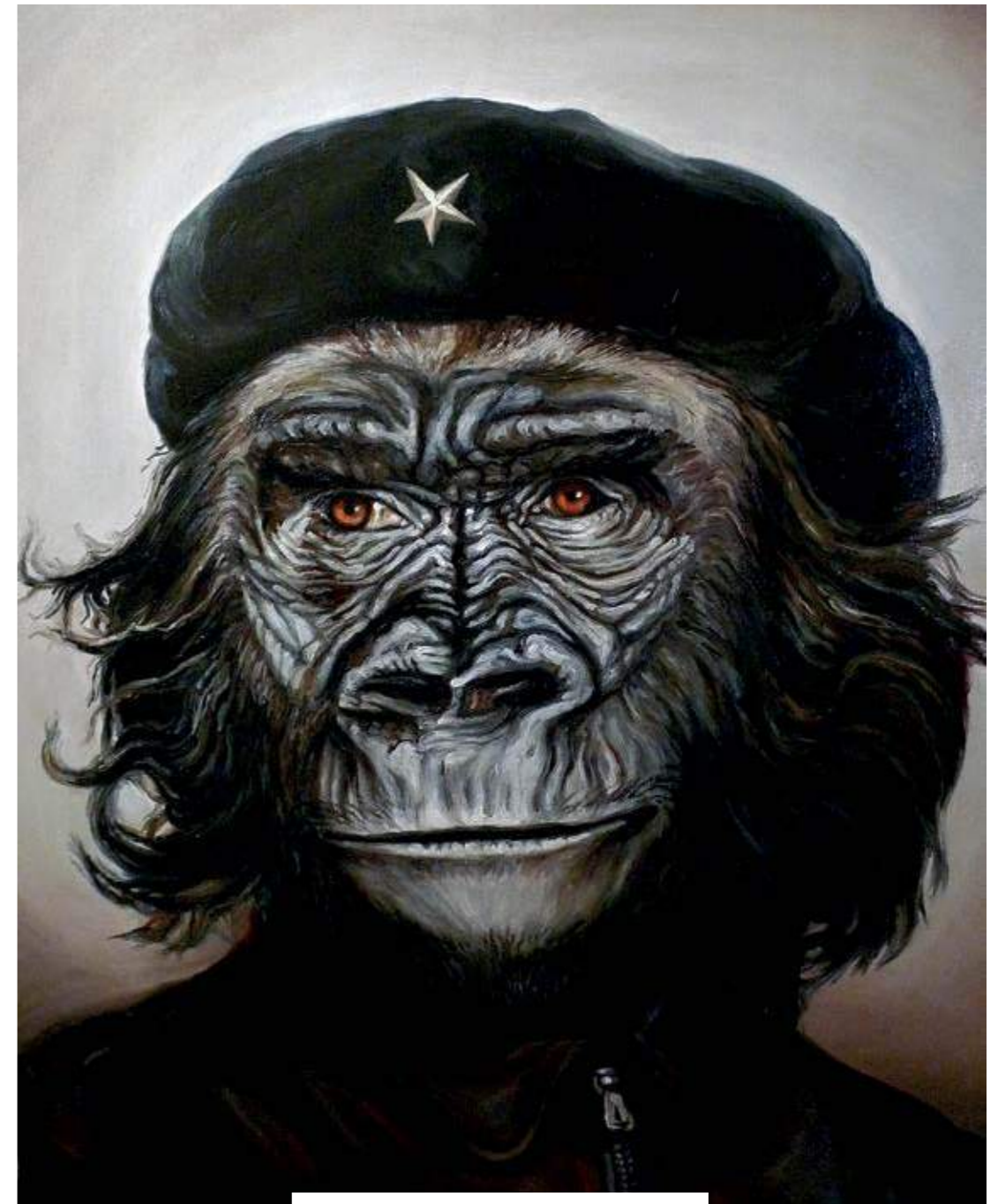
ВИПРОБУВАННЯ ГЛАМУРОМ. ПОСТМЕДІЙНА ФІГУРАТИВНІСТЬ

Переживши в 1990-х етап «розкартинювання», дехто з художників «Нової хвилі» вже з кінця 1990-х поступово повертається до живопису. До 2004–2005 років цей процес набирає характеру епідемії.

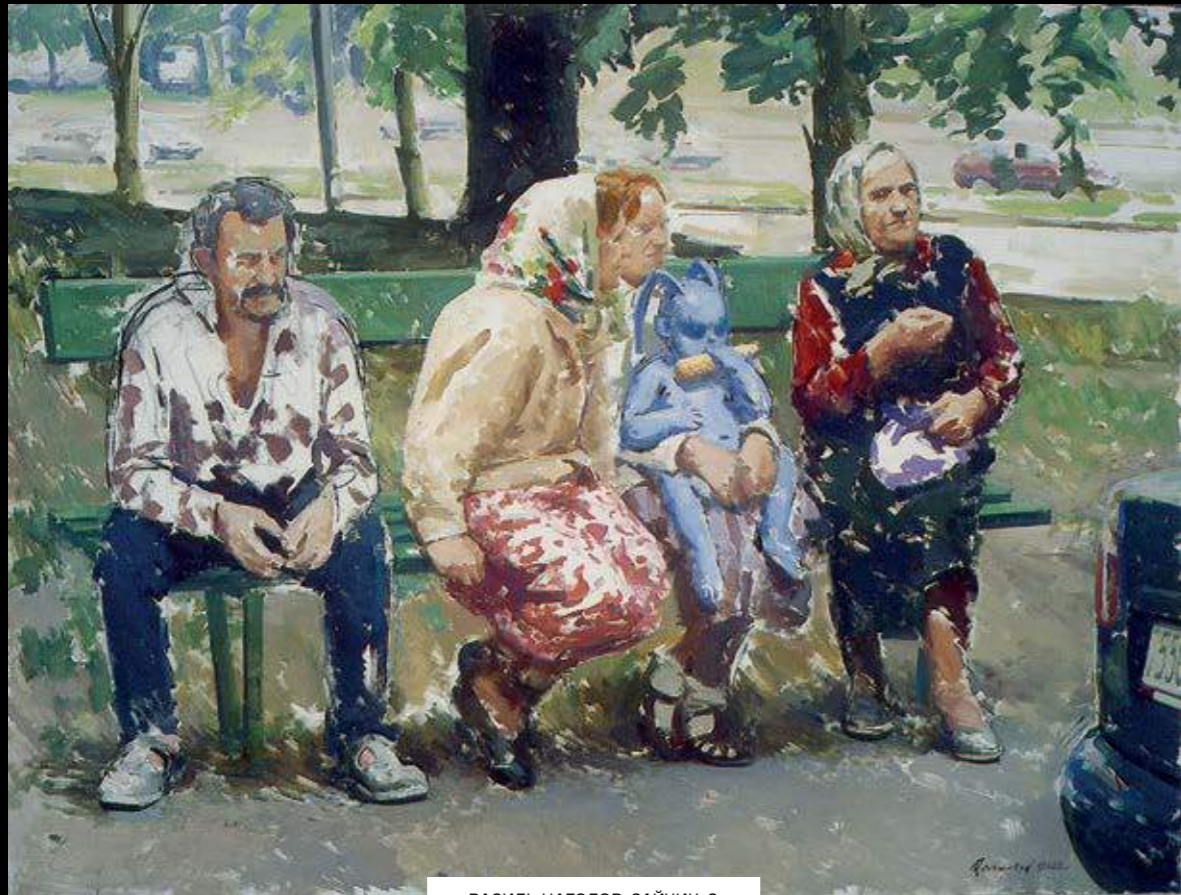
У 2002 році Арсен Савадов створює першу за багато років живописну роботу «Супутник». Людина з легендарним радянським штучним супутником Землі замість голови замислено кудись прямує на тлі впізнаваного кримського пейзажу. Полотно одразу стає культовим, але остаточно мова Савадова зміниться лише за кілька років. Новий фігуратив художника середини – другої половини 2000-х — це спроба синтезувати оптику доби тотального пострадянського гламуру та віртуозних живописних навичок, здобутих у стінах Київського художнього інституту. У живописі «Нової хвилі» ще наприкінці 1980-х був відчутний зв'язок із класичною соцреалістичною картиною. У нульових художники цього покоління припиняють бунтувати проти своїх попередників. Повернувшись до традиції після тривалих експериментів із новими медіа, Савадов створює величезні яскраві багатофігурні композиції, навмисно перевантажуючи їх і перетворюючи на своєрідні мальовані колажі з використанням відомих персонажів і мотивів своїх знакових фотопроектів 1990-х.

Гламур — важливий елемент культури нульових. Пристрасть нещодавніх громадян СРСР до вульгарної розкоші — панівний настрій епохи швидких капіталів, збитих головно на маніпуляціях із державним бюджетом та свіжоприватизованою промисловістю. Десятиліття бандитських розборок закінчилося, почалася відносно вегетаріанська доба великих грошей, блиску, веселого ситого цинізму й цілковитої анігіляції смислів. Зростає добробут вер-

³⁰¹ Разговор с Мыколой Ридным. Пространство разорванных связей // Кому принадлежит авангард? Малевич-проект. — М.: Красная шпана, 2019. — С. 105.



ІЛЛЯ ЧИЧКАН.
ЧЕ ГЕВАРА. 3 СЕРІЇ "PSYCHODARWINISM".
2005–2007. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 200 × 150 CM



ВАСИЛЬ ЦАГОЛОВ. ЗАЙЧИК. З
СЕРІЇ «УКРАЇНСЬКІ Х-ФАЙЛИ». 2002.
ПОЛОТНО, АКРИЛ. 200 × 300 СМ



ОЛЕГ ТІСТОЛ.
КАБІН. З ЦИКЛУ «ТЕЛЕБАЧЕННЯ+РЕАЛІЗМ». 2005.
ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 160 × 180 СМ. З КОЛЕКЦІЇ
PINCUKARTCENTRE

хівки соціуму і паралельно стрімко розвивається внутрішній ринок мистецтва. Фотографію нові українські колекціонери ігнорують. Однак з'являється запит на зрозумілий комерційний живопис, який був би здатен відбивати змінений світогляд. У цій ситуації різко стає модним брутално-іронічний фігуратив постмодернізм. Живопис «Нової хвилі» починає збирати Віктор Пінчук. Це підвищує попит на нього серед рядових колекціонерів і пришвидшує перетворення головних представників покоління на медійних персонажів і героїв світської хроніки. Художники обертаються на бенефіціарів і жертв ринкового буму. Мода на живопис провокує масове повернення до мистецтва авторів, які вже майже встигли розчинитися в рекламній індустрії. Досвід роботи в рекламі позначається на особливостях нової естетики. До кінця нульових роботи художників «Нової хвилі» коштують істотно дорожче, ніж на початку десятиліття, їхній живопис поставлено на потік і вкрай комерціалізовано.

Другий чинник, який визначив характер мистецтва середини нульових, — його постмедійність. Живопис, реанімований після десятиліття експериментів із фото й відео, зазнає кардинальних змін. Виникає нова оптика. На відміну від популярного у ХХ столітті гіперреалізму, тут ідеться не так про ідеальну подоби фотографії чи про досягнення фотографічної відчуженості погляду, як про спробу засобами живопису змалювати світ, де панують медійні образи³⁰².

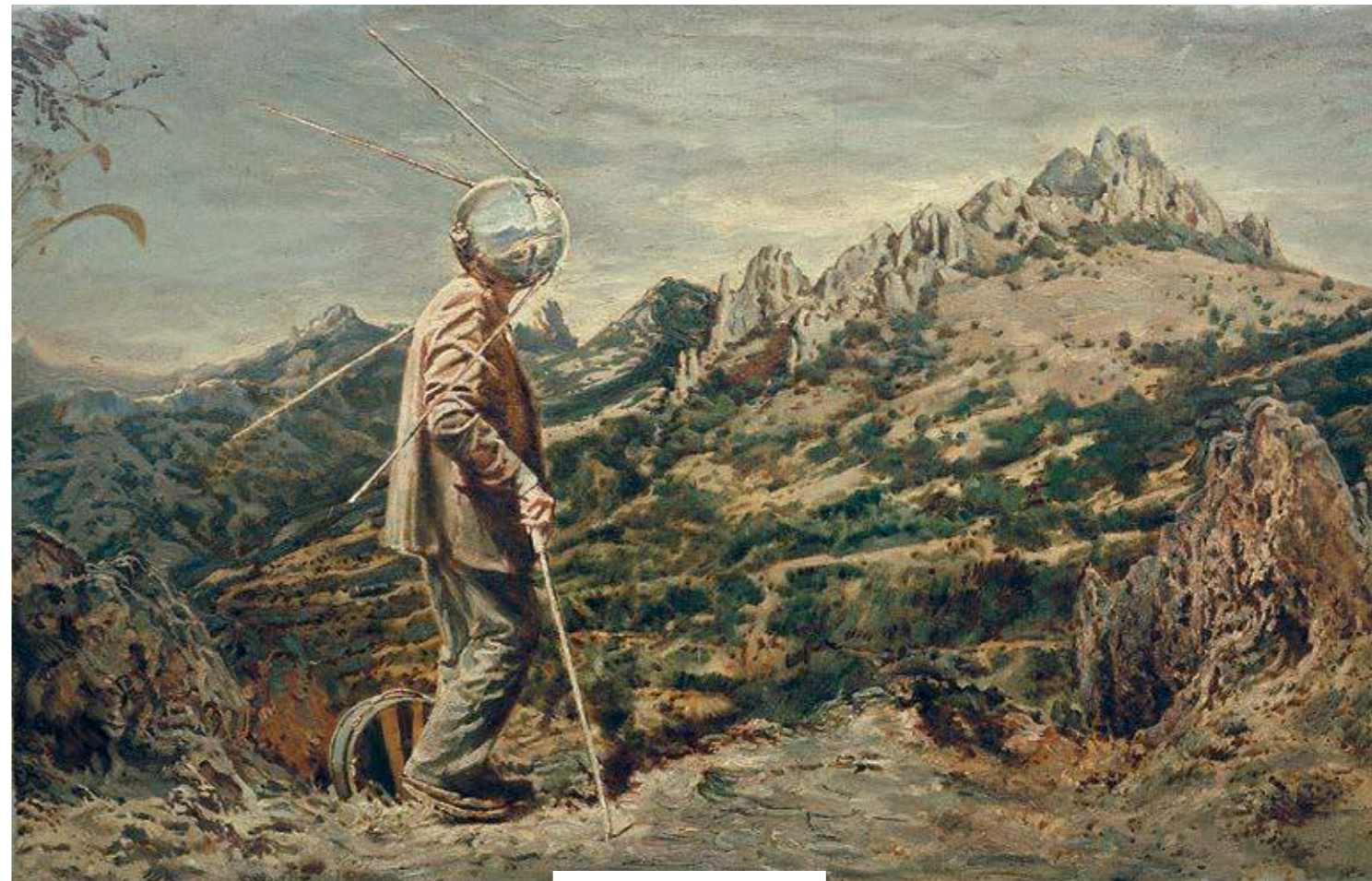
Першою великою серією в низці проектів, що ознаменували тріумфальне повернення живопису, стали «Українські X-files» Василя Цаголова. На однойменній виставці в київській «Галереї Марата Гельмана» влітку 2002 року було експоновано великі полотна. Це був іронічний цикл-мок'юментарі — замальовки про уявну висадку інопланетян-гуманоїдів в українському селі. Тему нової «попсової» міфології художник досліджував і в пізніших проектах. Багатьом запам'яталося ще одне висловлювання автора — картина «Кощій» (серія «Фантоми страху», 2004), на якій славнозвісний антигерой російської народної казки виходить із вагона київського метро³⁰³.

У світі зруйнованих цінностей і технологічної революції, де щороку з'являються нові гаджети і прискорюється віртуалізація, виникає запит на дещо припудрену й адаптовану до цифрової свідомості казку. Казковими сюжетами й неоміфологією рясніють роботи Іллі Ісупова. Переосмисленням казок у цей період захоплюється й Олександр Гнилицький. Чебурашка і Крокодил Гена в спортивному костюмі Adidas, русалка, яка розрізає свій хвіст, — так душевно й водночас експресивно, іронічно й щиро зображати героїв колективної міфології пострадянського суспільства, здається, міг лише цей автор.

Стратегія, що дає художникам змогу відсторонитися від повернення до живопису і від його поступової комерціалізації, — гумор. У постмодерністсько-

³⁰² «Популярність означення багато в чому пов'язано з поетичним есхатологізмом префікса «пост», що означає пограничний стан, Рубікон сенсу — кінець старої моделі бачення, а в підтексті — початок нової. «Пост» породжує загадкову амбівалентність, хиткість сенсу, відчуття певної фіктивності, фальшивості сучасних живописних цінностей і технологій», — пише дослідниця постмедійної оптики нульових Вікторія Бурлака (Бурлака, Вікторія. Что подразумевает под постмедийной оптикой // Art Ukraine. — 2018. — 2 октября).

³⁰³ Теракти в метро в цей період стають частим явищем у сусідній Москві і перетворюються у чи ненайбільшу фобію пересічної людини.



АРСЕН САВАДОВ.
СУПУТНИК. 2002.
ПОЛОТНО, ОЛІЯ.
150 × 210 CM



ВАСИЛЬ ЦАГОЛОВ. ЛЕБЕДИНЕ ОЗЕРО.
2007. АКРИЛ, ОЛІЯ. 200 x 300 CM

«немовби» пишуть картини, «немовби» серйозно ставляться до зображуваних сцен. Ця симуляція живопису, зависання десь поміж жартом і серйозністю відчувається в переважній більшості художників описуваного кола. Майстер постмодерністської пустопорожності — Ілля Чичкан. Його головний живописний цикл нульових називається «Психодарвінізм»: легкі й іронічні великоформатні роботи, гібрид Фрейда й Дарвіна, де головними героями стають упізнавані персонажі масової культури з мавпячими мордами замість облич. Людина звикла усвідомлювати себе вінцем творіння, а на звірів дивитися як на недосконалих істот. Насправді вона така ж тварина, кумедна й по-своєму зворушлива у своїй марнославній зарозумілості, — натякає художник.

Ще один автор, у творчості якого в нульові править бал порожнеча, — Максим Мамсіков. З кінця 1990 років він працює над циклом «кишенькового» живопису. Випадкові образи: пачка цигарок «Біломор», тарілка борщу, волан, що кудись летить, машини, які застрягли в заметах, — всі ці сценки зображено на гранично маленьких полотнах, через що вони набирають підкреслено абсурдного характеру. У середині нульових художник намацує ще одну стрижневу тему. Відтепер центральне місце в його роботах посідають трафаретно-блакитне небо і не менш плакатна синява моря. Кітчеві надувні об'єкти в дусі Джеффа Кунса й Такаші Мураками, умовні пляжні сцени — зміст картин стрімко редукується, витісняється цією наскрізною пронизливою яскраво-блакитною порожнечею.

Після тривалої паузи до живопису повертається Олександр Ройтбурд. Він на той час полишає директорство в київській «Галереї Гельмана». Замість характерного драматизму, експресії, й агресивної фізіологічності прийшов геть інший елегантний Ройтбурд, сповнений ліричної туги й зумисного маньєризму. Прекрасний і страшний світ 1990-х уже недосяжний, вхід туди назавжди закрито. Неможливість повернутися до минулого провокує легку ностальгію, спробу синтезувати живописну мову кінця 1980–1990 років з інтересом до художників російського салонного модернізму початку ХХ століття (Натан Альтман, Юрій Анненков, Борис Григор'єв) та міського наїву. Роботи Ройтбурда постають як калейдоскоп розрізнених творів-сновидінь, картин-галюцинацій. Намагаючись по-старому вторгнутися у сферу забороненого, митець уперто потрапляє в простір яскравого, невинного «сюру». Поворотним моментом у цьому напрямку стала робота «Дівчина в лісі» (2004), де характерна героїня, яка ніби зійшла з раніших полотен художника, обіймає величезну лису голову, що лежить на землі й хитро посміхається.

Успішний художник і функціонер нульових — живописець, засновник і директор Інституту проблем сучасного мистецтва при Національній академії мистецтв України Віктор Сидоренко. У добу затуляного транзиту Інститут став єдиною організацією, яка послідовно видавала книжки і наукові збірники про сучасні мистецтво й культуру. Інститут часто критикували за елементи культу особи керівника, відчутні в багатьох публікаціях, а також за відсутність інтересу до дослідження неживописних практик представників молодшого покоління. Та загалом у ситуації повного краху вітчизняної школи мистецтвознавства сам факт існування ІПСМ відігравав істотну роль. У 2003 році Віктор Сидоренко представляв Україну на Венеціанській бієнале з проектом «Жорна часу», а згодом у 2007 і 2013 роках був комісаром українського павільйону. У 2000–2010-х він створює живописні серії і скульптурні проекти, головний герой яких — homo soveticus — типова людина

минулої епохи в упізнаваних вінтажних кальсонах. Масовізація суспільства і втрата індивідуальності — головні теми творчості художника.

Олегові Тістолу не довелося повертатися до живопису — він ніколи й не припиняв ним займатися. Із 1990-х років художник пише повторюваний сюжет — силует гірської вершини з декоративними смугами або трафаретними орнаментами під ним. Спочатку був Казбек, змальований із пачки однойменних радянських цигарок, згодом до іконографії гірських піків додався Арарат. Десятки одноманітних композицій, що їх автор не втомлювався відтворювати десятиліттями, — це роздуми про роль мистецького твору в добу його технічної відтворюваності. У 2005 році Тістол створює цикл «Телереалізм». Поштовхом стала Помаранчева революція, коли всю країну місяцями було прикуто до телевізійних екранів. Відтворені в живописі випадкові кадри безкінечного телевізійного потоку раптом набирають підкресленої значущості й монументальності. Малюючи за світлинами, зробленими з телевізора на дешевий фотоапарат-«мільницю», Тістол віртуозно передає ефект аналогової телекартинки з її легкою глітчевістю і нечіткістю.

Принцип іронічної відстороненості нового українського живопису порушено в останніх циклах Олександра Гнилицького. Митець створює роботи-обманки, парадоксально збільшені «портрети» пересічних речей. У класичному мистецтві обманками, або тромплеями (trompe-l'œil)³⁰⁴, називали картини, де створювалася оптична ілюзія тривимірного предметного світу. У творчості Гнилицького теж багато обманок, але зовсім іншого, екзистенціального стибу. Величезна склянка вражає своєю монументальністю і змушує замислитися, чому художник надає такого значення й репрезентативного права, здавалося б, банальному предмету побуту. «Це не склянка» — так і кортить переформулювати славнозвісну назву роботи Рене Маґрітта «Ceci n'est pas une pipe». На відміну від Маґрітта, Гнилицький жодним чином не натякає, ніби у його роботах є подвійне дно. Проте глядач однаково відчуває підступ. Щось змушує його затримуватися перед величезними полотнами, пильно вдивлятися в них і шукати відповіді на питання, що ж це таке насправді...

Дізнавшись, що його хвороба невиліковна, Олександр Гнилицький з осені 2007 року до останніх хвилин свого життя, що обірвалося восени 2009-го, працює над образотворчим щоденником завершальних роздумів і медитацій. Він створює серію робіт за мотивами лікарняних буднів. Знову, як і в роботах-обманках попередніх років, головними героями тут виступають, здавалося б, неживі побутові предмети. Вони набирають незабутньої виразності й трагізму. Своїм промовистим мовчанням ці пустотні й водночас сповнені внутрішньої напруги «речі в собі» залишають глядача наодинці з основоположними питаннями життя і смерті.

Повернення до живопису не означає відмову від інших медіа. У нульових художники «Нової хвилі» далі працюють з відео, інсталяцією та скульптурою. Однак і в цих медіа відчувається вплив нової оптики. Найхарактерніші твори — гіперреалістичні скульптури Василя Цаголова від виставлених у проекті «Прощавай, зброє» (2004) брутальних «Хлопчиків, які дзюрять» до балерин-шахідок кінця 2000-х.

³⁰⁴ Trompe-l'œil — з фр. «обман зору».



ОЛЕКСІЙ САЙ.
КВІТИ. 2009. АЛЮМІНІЙ, ЦИФРОВИЙ
ДРУК. 300 × 132 СМ



ОЛЕКСІЙ САЙ.
ПЛІСНЯВА. 2009. ІНСТАЛЯЦІЯ

ПОЕТИКА ОФІСНОГО ПЛАНКТОНУ І ХЕРСОНСЬКИЙ АРТ-БРЮТ

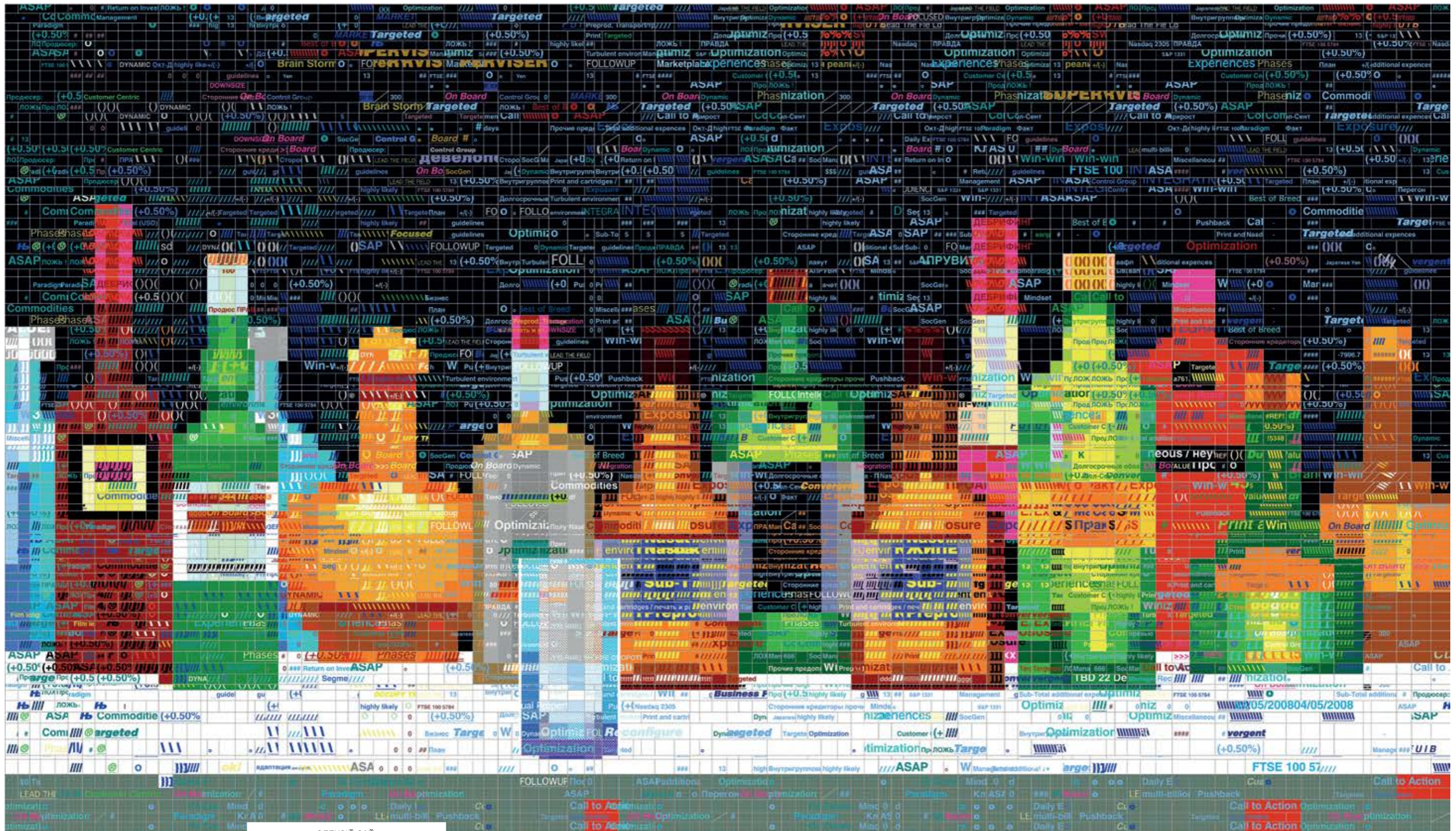
У середині 2000-х років на сцену приходять не лише групи, а й автономні молоді художники, які створюють яскраві індивідуальні міфології. Серед піонерів у цих лавах — графік за фахом Олексій Сай. Його перші персональні проекти відбулися ще на початку десятиліття в «Галереї Марата Гельмана в Києві». У 2003 році в розпал літа художник відкрив веселий проект «З Новим роком»³⁰⁵. Сай привіз у галерею сніговиків і розмістив їх у холодильниках для морозива. Невдовзі він відкрив свою найдушевнішу інсталяцію «Пласкі друзі»: у вирізаних лобзиком смішних фанерних пінапах поставали близькі друзі художника й уся київська арт-тусівка початку нульових. Свій стиль Сай намацав лише у 2004–2005 роках. Злам у його творчості пов'язано з популярним підробітком художників у рекламному бізнесі. На відміну від зіркових представників старшого покоління, чия кар'єра в рекламі обмежувалася яскравими епізодами, молодий Олексій Сай починав із найнижчих щаблів, а згодом багато років працював арт-директором агентства. Досвід роботи в корпоративному середовищі став головним джерелом його творчої рефлексії³⁰⁶.

Офісні будні спонукали художника шукати мову, адекватну для цього регістру буття. У середині 2000-х років Сай знаходить оригінальний метод створювати роботи, користуючись офісною програмою Excel. Ця методика, де кожен фрагмент зображення з'являється як результат використання спеціальної математичної / бухгалтерської формули, стає основою довгострокового проекту Excel Art. Розкішні сади, екзотичні комахи, умовні пікселізовані пейзажі — важко повірити, що всі ці яскраві, соковиті образи з'явилися в результаті віртуозного володіння автором однією з найнудніших офісних програм. Згодом художник активно запроваджує елементи корпоративного побуту у свої інсталяції. Головний герой Сая — «маленька» офісна людина з її майже невидимими життєвими драмами, які точаться між принтером і кавоваркою.

Самородком увірвався на арт-сцену в другій половині 2000-х херсонський художник Стас Волязловський. Він закінчив художню школу й курси художників-оформлювачів і всю свою кар'єру розробляв авторську версію сучасного арт-брюту. Волязловський не переїхав у динамічний Київ, залишився в Херсоні і з властивим йому грубуватим гумором називав свою творчість «хер-арт». Його роботи — це брутално-лірична оповідь про життя й інтереси простих людей у провінційних містах на пострадянському просторі. Персонажі міського фольклору, політики й популярні виконавці шансону стають частиною впізнаваного світу творів Волязловського. Так формується стиль, що його сам художник окреслив як «шансон-арт».

³⁰⁵ Див.: Беретова, Станислава. О проекте Алексея Сая «С Новым годом» // <http://kiev.guelman.ru/rus/exhibitions/new-year/>

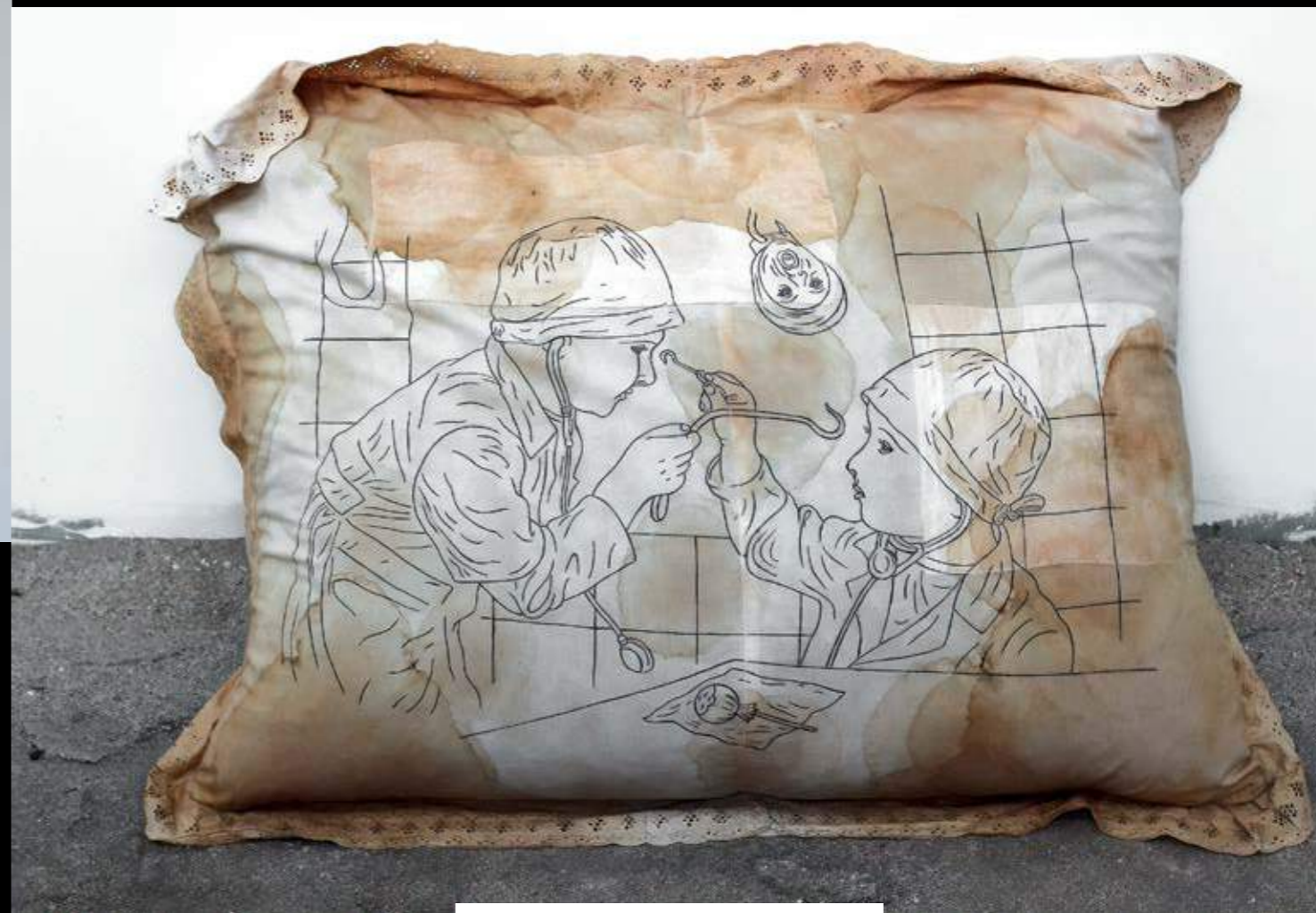
³⁰⁶ Див.: Ложкина, Алиса. Алексей Сай: «Офисные презентации становятся более понятными, если их рассматривать как тюремное народное творчество» // Art Ukraine. — 2010. — 14 сентября.



ОЛЕКСІЙ САЙ.
ЛИХОМАНКА ВЕЧОРА П'ЯТНИЦІ. 2009.
ЦИФРОВИЙ ДРУК, АЛЮМІНІЙ. 181 × 104 CM



СТАС ВОЛЯЗЛОВСКИЙ.
ШАНСОН-АРТ. 2006. ТЕКСТИЛЬ,
ЗМІШАНА ТЕХНІКА



СТАС ВОЛЯЗЛОВСКИЙ.
ДИФУЗИЯ ИДЕНТИЧНОСТИ. 2016. ТЕКСТИЛЬ, КУЛЬКОВА
РУЧКА, СОЛОМА. З КОЛЕКЦІЇ ГЕННАДІЯ КОЗУБА. РОБОТУ
СТВОРЕНО В РАМКАХ МІЖНАРОДНОГО СИМПОЗИУМУ
СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА «БІРЮЧИЙ»

Манера Волязловського естетично близька до практик художників-аутсайдерів, зокрема до тюремної графіки. Класичні роботи з початої 2006 року серії «Шансон-арт» виконано кульковою ручкою на просякнутих чифром секондхендівських простирадлах, міщанських мереживних подушечках і наволочках. Брутальні жарти, відверта еротика, фрагменти випадково підслуханих розмов і замальовок складаються в obsесивні, переважані деталями композиції, що баланують на межі граничної грубості і щирої, хоча й своєрідної ніжності. Крім «ганчірок», як художник називав свої роботи на текстилі, Волязловський експериментував із фото й відео, створював музичні проекти. У всіх медіа він зберігав любов до поетики провінційного абсурду.

У Херсоні Стас Волязловський не був на самоті. На ранньому етапі кар'єри художнику пощастило — він зустрів однодумців, які ще 1996 року організували в місті об'єднання «Тотем»³⁰⁷. «Тотем» починався як проект молодих телевізійників і поступово переріс у центр молодіжних ініціатив. Від початку нульових в орбіті інтересів центру — два важливі в контексті розвитку художніх практик регіону явища: село Чорнянка, де на початку ХХ століття жила родина Бурлюків і зароджувався футуризм, та творчість художниці-аутсайдерки з Цюрупинська (нині Олешки) Поліни Райко, літньої жінки, яка розписала свій будинок експресивними образами. Від 2002 року «Тотем» проводить у Чорнянці й Херсоні фестиваль «Terra Futura», а після смерті Поліни Райко 2004 року ініціює в Цюрупинську акцію її пам'яті. «Тотем» організовує в Херсоні курси медіа-арту, навколо яких формується спільнота однодумців. У 2003 році в «Тотем» прийшов Стас Волязловський. У тандемі з одним із засновників центру, Максом Афанасьєвим, він створив понад 30 відеоробіт, а 2011-го разом з іще одним художником і дизайнером цього кола Семеном Храмовим реалізував музичний проект «Рапани»³⁰⁸. В естетиці «Тотем», як і Стас Волязловський, який багато співпрацював з ним, робить наголос на треш, арт-брют, ефект домашнього відео й дотепне обігрування провінційного кітчю.

У 2004 році в Херсоні з'являється ще одна ініціатива: художник В'ячеслав Машницький відкриває Музей сучасного мистецтва. Як і всі херсонські проекти цього періоду, МСІ мало нагадує великий західний музей чи арт-центр. Це самоорганізований простір у квартирі самого художника, де в наступні роки регулярно проходять камерні виставки й тусівки. Поступово у музею формується своя невелика колекція, але самодіяльна інституція не втрачає шарму позасистемної ініціативи.

³⁰⁷ Див.: Брежнева, Дана. Захватывающий мир ТОТЕМа // Art Ukraine. — 2015. — 19 марта.

³⁰⁸ Див.: Афанасьев, Макс. Видеоарт в Херсоне // http://mediaartarchive.org.ua/publication/videoart_in_kherson/

АКТУАЛЬНІ ФРІКИ Й ПЕРФОРМАТИВНИЙ ПОВОРОТ

У 2009 році в Києві з'являється важливий для покоління кінця нульових самоорганізований простір. Проект заснував учасник «великого» «Р.Е.П.» й тусовочний персонаж Артур Белозьоров за активної підтримки ще одного колишнього «репівця» Бориса Кашапова, відомого також під псевдонімом Андрюша Кремов. Панк-галерея «LabGarage» розташувалася в гаражному кооперативі на вулиці Великій Житомирській, у районі улюбленого променаду киян — Пейзажної алеї. Це не серйозна класична інституція, а територія свободи й буфонади, де головна методологія — спротив упорядкованості буття й акцент на цілковитій спонтанності. Попри все це, галерея «LabGarage» примудрялася проводити цілком класичні, хоч і камерні, виставки, концерти, лекційні курси та кінопокази. До галереї на певних етапах неформально долучалися учасники «Р.Е.П.»: Жанна Кадірова реалізувала тут чотири кураторські проекти, а Нікіта Кадан читав авторські лекції. Згодом «LabGarage» не раз переїжджав, але класичною локацією галереї назавжди залишився гараж на Великій Житомирській.

Серед яскравих виставок «LabGarage» — проект «Член суспільства» Андрюші Кремова, виставка Маші Павленко «У контакті». Окремо варто згадати інсталяцію Артура Белозьорова «Буржуїще, буржуй ще» (2009). Епатажний діяч мистецтв переосмислив звичний елемент міського середовища — сміттєвий бак. Пересічний об'єкт став метафорою споживчого суспільства, проти якого виступав сам художник і вся «антигламурно-антикризова» галерея «LabGarage». На трансформований у шикарну ванну-джакузі сміттєвий бак Белозьоров виставив ціну 15 тисяч євро, іронізуючи із захмарних цін на сучасне мистецтво в посткризовій Україні. На відкритті проекту виступала група «ТОPORKESTRA» — ще одне пам'ятне явище доби. У 1980–1990-х роках відкриття виставки в Києві рідко обходилося без появи перформера й міського персонажа Федора Тетянича. Так само наприкінці 2000–2010-х роках лише поодинокі мистецькі події відбувалися без участі «ТОPORKESTRA» — стихійного й відчайдушного колективу музикантів, лідер якого Сергій Топор колись теж учився на художника. Гучна музика, веселощі без гальм і неодмінний виклик сусідами наряди міліції — ось рецепт успіху найбільш артового, спонтанного і немейнстрімого музичного колективу десятиліття.

З другої половини нульових з'являються проекти, які баланують на межі різних видів мистецтва і синтезують музику та сучасний перформанс. Такою стала група «Penoplast», у провокаційних виступах якої в другій половині 2000-х брали участь багато членів арт-спільноти. Серед активних «пенопластівців» — Анатолій Белов і Жанна Кадірова. Одним із лідерів групи й автором треш-хіта, присвяченого одіозному українському олігарху, «Рінат, дай мільярд» був Артур Белозьоров. Найбільше ж запам'ятався Дон Педрос (Сергій Демчук) — «обличчя» групи «Penoplast». Характерний персонаж-аутсайдер, за віком він годився в батьки решті учасників групи.



ГУРТ «ХАМЕРМАН ЗНИЩУЄ ВІРУСИ».
ШОУ «ЯРКО СВЕТИТ ИЗОТОП».
ЛЬВІВ, 2009. ФОТО: ВІТАМІНКА



ГРУПА ФЕМЕН.
ДОКУМЕНТАЦІЯ АКЦІЇ «ВАГІНАРТ»
У РІНСНИКАРТСЕНТРЕ НА ТЛІ СВІТЛИНИ
СЕРГІЯ БРАТКОВА «ХОРТИЦЯ».
2 ЛЮТОГО 2010



АРТУР БЕЛОЗЬОРОВ В ГАЛЕРЕЇ LABGARAGE
НА ВУЛ. НИЖНЬОЮРКІВСЬКИЙ, 31. 2012.
ФОТО: МАКСИМ БІЛОУСОВ

У минулому був журналістом, заробляв на життя, продаючи пластикові пакети в електричках, і тверезим на людях майже не з'являвся.

Перформери й королі українського кемпу, яких варто згадати в контексті кінця нульових, — провокативна музична група «Хамерман знищує віруси». Колектив було засновано 1996 року в Сумах. До 2004 року, коли вийшов перший порівняно успішний альбом «Хамерманів» «Поп-зірка», група перетворилася на дует Володимира Пахолюка й Альберта Цукренка. Критичні провокаційні тексти проекту «Хамерман знищує віруси» присвячено гостросоціальним проблемам пострадянського суспільства: низькооплачувана рутинна офісна робота, алкоголізм, корумповані політики, зростання ролі церкви і подвійна мораль її служителів.

Ліричний герой більшості композицій «Хамерманів» — представник українського креативного класу з творчими амбіціями, який тягне лямку на «звичайній» роботі. Це цілком автобіографічно: члени гурту заробляли на життя журналістикою. Володимир Пахолук і Альберт Цукренко використовують у композиціях живу мову народу — суржик, і не соромляться низької музичної якості своїх творів. Кожен виступ колективу перетворюється на перформанс: для нього спеціально готують тему й авторський набір костюмів, яким притаманні підкреслена трешевість, іронічність та особлива, властива цій групі художність. Феєричний стиль і запозичена у квір-субкультур естетика сусідять у перформерів з акцентом на цисгендерну орієнтацію і пієтет перед родинними цінностями. «Хамермани» довгий час існували паралельно зі спільнотою сучасного мистецтва і зблизилися з нею лише в середині 2010-х років. Серед знакових перформансів групи кінця нульових — виступи в похоронних вінках на голе тіло та в окладах православних ікон.

Помітний феномен другої половини нульових — протестний перформанс. Досвід «кольорових революцій» засвідчив ефективність художнього жесту і його медійну віральність. Із поширенням інтернету зростає популярність яскравих, розрахованих на мережеву аудиторію висловлювань. У сусідній Росії акції з критикою влади практикує група «Війна». В Україні теж з'являються спроби використати мову сучасного перформансу, щоби донести політичні й гостросоціальні меседжі.

Одне з найвдаліших протестних висловлювань, організованих членами мистецької спільноти, — акція учасника групи «SOSka» Миколи Рідного «Лежи й чекай» (за участю Івонни Голиб'євської). У 2006 році, після того як художникові кілька разів поспіль відмовили в шенгенській візі, він на знак протесту ліг на тротуарі перед посольством Німеччини, після чого його затримала дипломатична охорона. Проект було інспіровано реальним досвідом художника, якому, навіть попри запрошення на його виставку у Європі, не дали візу. Принизлива процедура оформлення документів для відвідування європейських країн, через яку проходив майже кожен мандрівник, різьоме контрастувала з риторикою політиків про євроінтеграцію і демонструвала реальне ставлення Євросоюзу до України та її громадян.

На початку 2008 року в Києві у вантажному контейнері на станції метро «Арсенальна» відкрилася виставка «Спільний простір». Серед її учасників були «Р.Е.П.» і російська група «Війна». На виставці, зокрема, демонстрували відеодокументацію акції групи «Війна» «ПИР» («Бенкет»). Цю акцію було організовано 2007 року в Москві в пам'ять про художника й письменника Дмитра Олександровича Прігова. Тоді «Війна» вторглася в публічний простір



УЧАСНИКИ ГУРТУ «PENOPLAST»
ПОПЕРЕДУ ЗЛІВА НАПРАВО: ЮЛІЯ ПЕЛІПАС, ДМИТРО
МОЙСЕЄВ, БОРИС КАШАПОВ, АНАТОЛІЙ БЕЛОВ, АНДРІЙ
МАВР (СЕВЕРИН). 2007. ФЕСТИВАЛЬ ПІСКУ, ТРУХАНІВ
ОСТРІВ, КІЇВ, УКРАЇНА. ФОТО З АРХІВУ
АНАТОЛІЯ БЕЛОВА



ОЛЕКСАНДР ВОЛОДАРСЬКИЙ
ТА АНОНІМНА УЧАСНИЦЯ ОРГАНІЗОВАНОЇ
ПЕРФОРМЕРОМ ГРУПИ РАДИКАЛЬНИХ ХУДОЖНИКІВ.
АКЦІЯ ПРОТЕСТУ ПРОТИ ДІЙ НАЦІОНАЛЬНОЇ
ЕКСПЕРТНОЇ КОМІСІЇ ІЗ ЗАХИСТУ СУСПІЛЬНОЇ МОРАЛІ
БІЛЯ БУДІВЛІ ВЕРХОВНОЇ РАДИ УКРАЇНИ,
2 ЛИСТОПАДА 2009. ФОТО: UNIAN



МИКОЛА РІДНИЙ.
«ЛЕЖИ Й ЧЕКАЙ». ВІДЕОДОКУМЕНТАЦІЯ
АКЦІЇ: ІВОНА ГОЛИБ'ЄВСЬКА. 2006



ГРУПА «ВІЙНА»
ЗА УЧАСТІ ГРУПИ «Р.Е.П.» І АДОЛЬФІЧА.
ДОКУМЕНТАЦІЯ АКЦІЇ «БЕНКЕТ» (ПИР) ПАМ'ЯТІ
Д. А. ПРИГОВА» В КИЄВІ, 10 ЛЮТОГО 2008 Р.
ВСІ МАТЕРІАЛИ ПУБЛІКУЮТЬСЯ
З ДОЗВОЛУ ІДЕОЛОГА ГРУПИ «ВІЙНА»
ОЛЕКСІЯ ПЛУЦЕРА-САРНО

і влаштувала пишні поминки лідера російського неофіційного мистецтва просто у вагоні московського метрополітену.

Київська влада знищила виставку «Спільний простір» через два дні після її відкриття, демонтувавши контейнер, де вона розташовувалася. На знак протесту організатори ухвалили провести акцію «ПІР» на трьох гілках київського метрополітену. Інтервенція в публічний простір відбулася 10 лютого 2008 року³⁰⁹. У ній разом із групою «Війна» взяли участь члени «Р.Е.П.» та київський контркультурний письменник Адольфич.

Неоднозначне явище кінця нульових — діяльність групи «Femen», яка поєднала елементи сучасного мистецтва, медійного шоу і політичної провокації. Незважаючи на теплий прийом у європейських країнах, особливо у Франції, в Україні групу ніколи не сприймали як частину субкультури сучасного мистецтва. Навпаки, єдина акція об'єднання, пов'язана з образотворчим мистецтвом, продемонструвала вороже ставлення представниць «Femen» до актуальних художніх практик. «Femen» називали медійним проектом, створеним для пожвавлення контенту безкінечних політичних телешоу. 2 лютого 2010 року роздягнені до трусів активістки влаштували партизанську акцію протесту в PinchukArtCentre навпроти роботи Сергія Браткова «Хортиця», де було зображено дівчину в національному українському костюмі з оголеними статевими органами, якій випадково на лобок сіла муха. «Україна — не вагіна!», «Вагінарт!» — плакати з такими текстами тримали в руках топless активістки в українських віночках, що в контексті їхньої стратегії провокативно демонструвати своє оголене тіло лише підкреслювало абсурдність події.

Скандалом закінчилася акція блогера й художника родом із Луганська Олександра Володарського (відомого також як Shiitman) під Верховною Радою. На знак протесту проти дій Національної експертної комісії із захисту суспільної моралі 2 листопада 2009 року Олександр разом з учасницею ініційованої ним групи радикальних художників імітував статевий акт під будівлею українського парламенту. Через цю акцію проти художника було порушено справу про хуліганство, внаслідок чого він провів п'ять місяців у колонії на спецпоселенні. За мотивами спілкування зі слідчими 29 вересня 2010 року Володарський організував акцію «Тут тобі не Європа». Цю фразу було витатуєвано без використання фарби на спині художника. На його думку, вона якнайкраще характеризує принципи роботи українських правоохоронних органів.

Перформанс у нульових цікавить художників не лише як протестна практика. У мистецтво приходять іще один автор — Мирослав Вайда, а у Львові під керівництвом Влодка Кауфмана з 2008 року відбуваються щорічні «Дні мистецтва перформанс». Важливе об'єднання, що балансує на межі перформансу й сучасного танцю, — незалежний дослідницький колектив «TanzLaboratorium». Біля витоків групи стояли Лариса Венедиктова, Ольга Комісар (Савченко) та Олександр Лебедєв. Формально «TanzLaboratorium» існував з початку 2000-х³¹⁰, але пік його активності

³⁰⁹ Див.: *Плуцер-Сарно, Алексей*. Група «Война»: «Поминки по Пригову должны носить всенародный характер!» Акция ПИР в вагоне метро // <https://plucer.livejournal.com/199938.html>

³¹⁰ Див.: Венедиктова, Лариса. *TanzLaboratorium* // <http://openarchive.com.ua/tanzlaboratorium/>

в полі сучасного мистецтва припав на початок 2010 років. Головні теми в центрі уваги колективу — тіло, його уява, час, а також танець як форма мислення.

Перформативний елемент часто присутній в проектах художниці Алевтини Кахідзе. У 2010 році відбувся її перформанс «Я спізнююся на літак, на який спізнитися неможливо». У рамках новоствореної грантової програми Фонду впливового бізнесмена Ріната Ахметова Кахідзе дістала дозвіл здійснити політ на приватному літаку, що належав неназваній особі. Цей проєкт став продовженням виставки 2008 року, коли Кахідзе написала відразу кільком олігархам такого листа: «...Я художниця. Коли мене питають, чи можу я намалювати чийсь портрет, натюрморт, море, я завжди відповідаю, що можу намалювати все. Точніше, я так відповідала раніше. Тепер я так не кажу. Справа в тому, що я стикнулася з тим, що не можу намалювати одну річ. Я не можу намалювати Землю, якби її було намальовано з вікна мого власного літака...»³¹¹ Здійснивши політ на літаку, художниця провела прес-конференцію і розповіла присутнім про всі подробиці підготовки проєкту. У підсумку жодного малюнка на борту так і не було створено. Це зруйнувало стереотип про художника і його соціальну роль та викликало невдоволення публіки. Політ художниці на приватному літаку за гроші бізнесмена з неоднозначною репутацією і відмова створювати «твір мистецтва» у класичному розумінні слова — яскрава ілюстрація тих протиріч, в яких опинилося молоде українське мистецтво кінця 2000-х — початку 2010-х.

МИСТЕЦТВО І ВУЛИЦЯ

Вуличне мистецтво, або ж стріт-арт³¹² із його своєрідною естетикою і хуліганським духом став наприкінці ХХ століття одним із головних джерел натхнення для конвенційного мистецтва, яке відчувало безвихідь смислів і виражальних засобів. В Україні, як і в інших пострадянських країнах, графіті-субкультура активно розвивається лише після розпаду СРСР. У другій половині нульових відбувається взаємовплив: дедалі більше авторів, що починали на вулиці, виявляють інтерес до сучасного мистецтва. З іншого

³¹¹ Цит. за: *Островская-Люта, Олеся*. Я опаздываю на самолет, на который невозможно опоздать // *Art Ukraine*. — 2010. — 13 сентября: <http://artukraine.com.ua/a/ya-opazdyvayu-na-samolet-na-kotoryy-nevozmozhno-opozdat/#.XW-bhSgzY2w>.

³¹² У дефініціях вуличного мистецтва досі панує плутанина. Зазвичай терміном «графіті-мистецтво» означають нанесені балоном теги або мурали з ім'ям художника. Поняття «стріт-арт» застосовують до практик, які роблять наголос на візуальних образах. Стріт-артисти активно використовують не лише спреї і фарби, а й стікери, трафарети, клейстер. Крім того, вони часто-густо взаємодіють із навколишнім середовищем і роблять частиною фінального зображення дорожні знаки, вдало розташовані дерева тощо. Докладніше див.: Rea, Naomi. *Street Art Is a Global Commercial Juggernaut With a Diverse Audience. Why Do not Museums Know What to Do With It?* // *Artnet News*. — 2019. — August 7.



APL315.
ГРАФІТІ. 2009.
СЕВАСТОПОЛЬ,
УКРАЇНА

боку, молоді художники з традиційним бекграундом беруть у свій арсенал елементи мови стріт-арту. У галереях і нечисленних інституціях виникає запит на зухвалість і свободу, які асоціюються з вуличними практиками.

Більшість графіті-райтерів усе ж залишаються в рамках молодіжної субкультури. Вона цікавить їх переважно як спосіб викиду адреналіну й контркультурна активність. Одним із перших ентузіастів графіті, котрі поступово дрейфували в бік сучасного мистецтва, став філософ, випускник Києво-Могилянської академії Вова Воротнєв. Художник народився в Червонограді на Західній Україні, з ранньої юності цікавився молодіжними субкультурами. Перебравшись до Києва, просто з університетської лави потрапив у графіті-середовище. Воротнєв синтезував вуличний досвід із навичками філософської рефлексії і став, мабуть, найбільш артикульованим українським художником, пов'язаним із практиками вуличного мистецтва.

Як згадує сам художник, перший його серйозний контакт із сучасним мистецтвом — несанкціоноване купання в басейні, що був частиною інсталяції Тіберія Сільваші на спільній із Леоном Тарасевичем виставці в Центрі сучасного мистецтва при Києво-Могилянській академії (2000)³¹³. Почавши з деконструкції, яка ледь не переросла в деструкцію, Вова Воротнєв у середині нульових уславився як вуличний художник і популяризатор графіті під псевдонімом Lodek. Він заснував і очолив групу «Psia Krew», серед учасників якої — Саша Kiot, URA та автор, який працював під ніком Гомер. У творчості Гомера вже на ранніх етапах теж виразно окреслився дрейф у бік сучасного мистецтва, де він згодом досягнув чималих успіхів під своїм реальним іменем як Саша Курмаз.

Самобутнім явищем на українській стріт-арт сцені став дует «Interesni Kazki». Стартувавши на початку 2000-х із класичного стайл-райтингу, Володимир Манжос (Waone) і Олексій Бордусов (Аес) у середині нульових перейшли до фігуративних оповідних муралів. Джерелом натхнення для них були творчість бразильських близнюків-стрітартистів OSGEMEOS та сучасної американської школи муралізму. Роботи групи «Interesni Kazki» нагадують збільшені до гігантських розмірів ілюстрації до дитячих книжок з сюрреалістичними мотивами.

В Одесі у другій половині 2000-х з'являється молодий автор APL315. Почавши з вулиці як класичний стріт-бомбер, представник вузької молодіжної субкультури графіті-райтерів, художник на самому початку кар'єри потрапив у музейно-галерейний вимір. Тут він, на відміну від більшості авторів, які починали свій шлях із графіті, не просто переносив естетику вулиці в білий куб, а й виробив власний стиль нефігуративного живопису, що перегукувався з вуличними роботами, але не копіював їх³¹⁴. Найважливіший чинник для розуміння індивідуального стилю й мови APL315 — його освіта. Як професійний біолог-ентомолог, випускник кафедри безхребетних, він у своїх роботах відтворює образи, що віддалено нагадують силуети комах. Художник досліджує естетику органіки й порушує питання про крихкість часто байдужих людині екосистем, які опинилися під загрозою вимирання в добу антропоцену.

³¹³ З розмови Вови Воротнєва і Аліси Ложкіної, що відбулася в рамках підготовки цієї книги.

³¹⁴ Див.: APL315. Інтерв'ю // Art Ukraine. — 2010. — № 5 (вересень-жовтень). — С. 16–22.



APL315.
УКРАЇНА, 2010. ПОЛОТНО,
НІТРОЕМАЛЬ. 200 x 100 CM. З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ
СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ОДЕСИ



САША КУРМАЗ.
LOOK AT ME, 2013. ПУБЛІЧНА
ІНТЕРВЕНЦІЯ

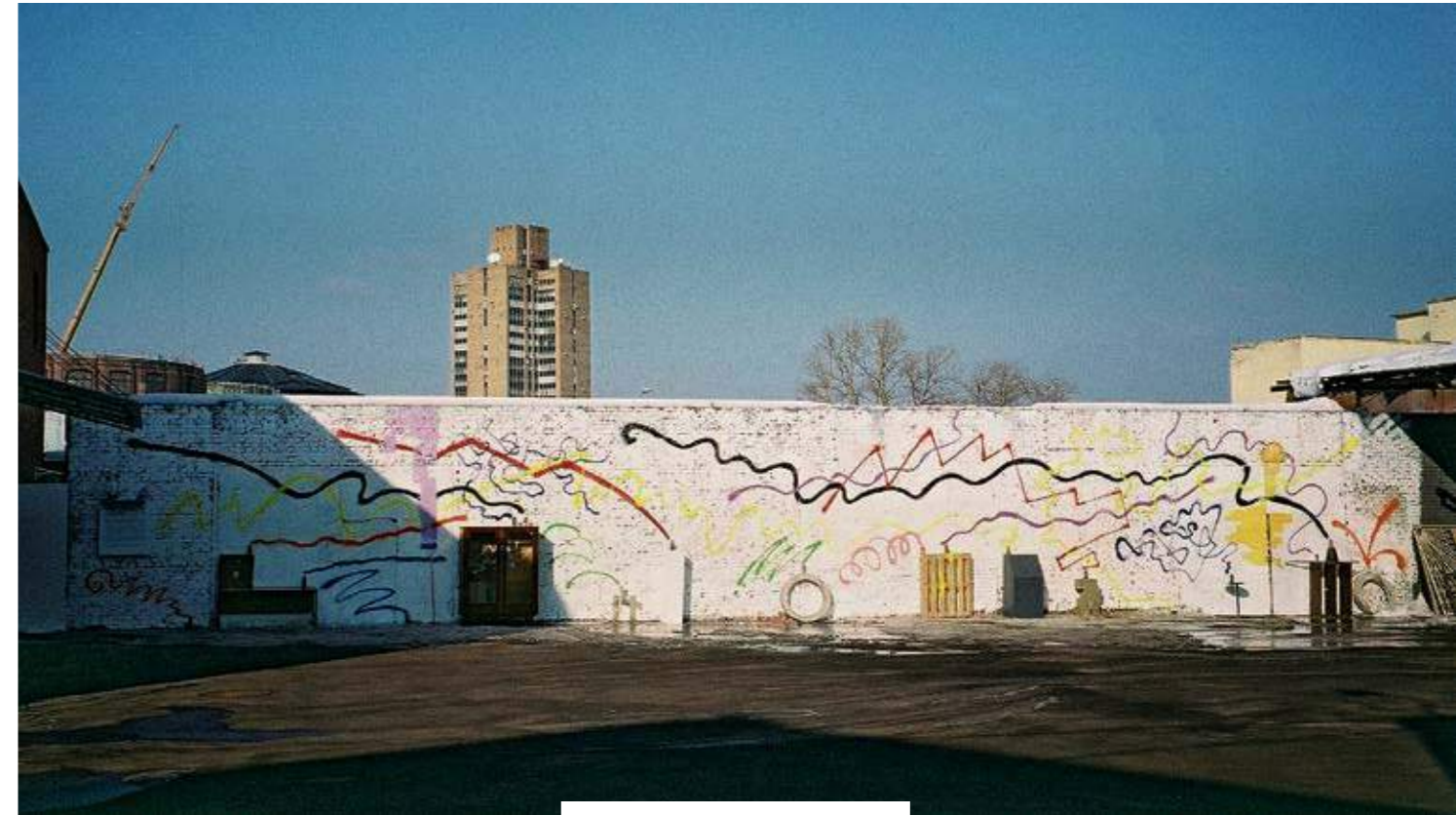
У Харкові вуличними практиками з другої половини 2000-х років займається Гамлет Зіньківський. Мова художника далека від традиційного графіті-райтерства. Він віддає перевагу нарративним муралам, як правило, глибоко меланхолійного змісту. У творчості Гамлет підтримує образ, заданий своїм іменем. Останніх п'ятнадцять років він не втомлюється питати у бідних мешканців похмурих багатоповерхівок сірого індустріального міста про сенс життя, нагадуючи їм про неминучу самотність та екзистенційний глухий кут людського існування.

Ще один харків'янин, який народився на Донбасі, Роман Мінін довго шукав себе, експериментував з елементами стріт-арту, паралельно заграючи зі спільнотою художників, які вивчали феномен жлобства. На початку 2010-х років він придумав проект «План втечі з Донецької області». У роботі, яка відсилала до естетики Фернана Леже, елементи християнської іконографії було поєднано з дослідженням близької художнику тематики життя донецьких гірників. Підкреслена декоративність, лаконічна чорно-біла гама, включення в зображення елементів таємної авторської мови, що нібито має засекретити план втечі, — цей яскравий упізнаваний мікс став хітом після демонстрації проекту в PinchukArtCentre 2013 року і задав тон дальшій творчості художника.

У серпні 2010-го років Роман Мінін і Гамлет Зіньківський опинилися в центрі скандалу. У рамках проекту «Балаклавська Одісея» вони зробили написи на величезних металевих баках у Севастополі. Робота називалася «Консервація історії» і була, на перший погляд, абсурдистськими, але за фактом гострополітичними графіті, виконаними на об'єктах, подібних до величезних консервних бляшанок: «Ленін у нафталіні», «Жуков та інші гетьмани», «Аджика Берії». Спроба поговорити із севастопольцями про історію, яку завжди творять особистості, та про важливість зберігати в пам'яті своє минуле провалилася. Роботи Мініна і Зіньківського місцеві жителі й правоохоронці зустріли вороже. Проект викрив хворобливе несприйняття жителями Криму іронічних ремарок про недавнє історичне минуле і в мікріваріанті програв драму ідентичностей, що передувала анексії півострова 2014 року.

Тенденція до зближення галерейно-інституційного мейнстріму й вуличного мистецтва породила кризу. Стріт-арт стрімко комерціалізується. В Україні до середини 2010-х мода на вуличне мистецтво в його легальній формі муралізму набирає загрозливих масштабів. На фасадах багатоповерхівок великих міст з'являються десятки санкціонованих владою творів. Більшість із них — це відвертий кітч. Відчуваючи вичерпаність традиційної мови вуличного мистецтва, багато авторів, які починали в класичній вуличній субкультурі, колонізують нові території і мігрують у постграфіті.

Поствуличне мистецтво не обмежується містом. Багато серйозних представників графіті нині перебувають в активному пошуку нових способів самовираження, не пов'язаних із класичною парою «балон – стіна». Так з'являється цілий пласт постграфіті арту — від фото, відео й інсталяцій до ленд-арту, перформансів та інтервенцій. Приклад такої траєкторії — Вова Воротнєв. Художник поступово втратив інтерес до суто вуличних практик. Мова його проектів еволюціонує в бік мінімалізму й концептуалізму. У 2010-х роках він остаточно мігрував у сферу сучасного мистецтва, став автором перформансів і критичних проектів. Один із проривів Воротнєва відбувся в рамках виставки фіналістів премії для молодих художників у PinchukArtCentre



ВОЛОДИМИР ВОРОТНЬОВ.
ОРКЕСТРАЛЬНІ МАНЕВРИ, 2012.
ЦСМ ВІНЗАВОД, МОСКВА, РОСІЯ.
ФОТО: В. ВОРОТНЬОВ



ГАМЛЕТ ЗІНЬКІВСЬКИЙ, РОМАН МІНІН.
КОНСЕРВАЦІЯ ІСТОРІЇ. 2010. СТРІТ-АРТ ПРОЕКТ
В РАМКАХ ІІ ФЕСТИВАЛЮ МЕДІА ТА
ПЕРФОРМАНСІВ БАЛАКЛАВСЬКА ОДІСЕЯ



INTERESNI KAZKI (AEC, WAONE).
2008. МУРАЛ У ГАЛЕРЕЇ ЛАВРА,
КИЇВ, УКРАЇНА

2013 року. Тоді художник показав дотепну інсталяцію «Святкова побілка», присвячену пристрасті господарських служб України білити навесні вапном дерева й бордюри. Проект перегукується з «Євроремонтом» групи «Р.Е.П.» як рефлексія на тему любові пострадянської людини до дешевого прикрашання, яке не йде на користь справжнім трансформаціям.

У другій половині 2010-х років аналогічна еволюція відбувається у творчості APL315. І вулиця, і галерея залишаються в його житті, але нерв пошуку зміщується. Художник працює з тату, використовуючи людське тіло як полотно або стіну, переносючи на шкіру створені на вулиці теги та образи. Тіло стає вулицею, а вулиця — тілом. Озброївшись здобутою в графіті-субкультурі сміливістю, готовністю до викликів і звичкою до довгих рейдів на відкритому повітрі, APL315 починає використовувати для створення своїх робіт сачок ентомолога й металошукач.

Найбільшого комерційного успіху досягають члени групи «Interesni Kazki». Завдяки доступній фігуративній мові й казково-сюрреалістичній тематиці їхні твори зрозумілі для міжнародної масової аудиторії. І сама група, і її індивідуальні учасники швидко стають успішним і впізнаваним галерейно-вуличним брендом.

ХІПСТЕРИ, СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ Й ФОТОГРАФІЯ ПОТОКУ

Озирнувшись назад у 2007 рік, бачимо світ, де править майже нічим не затьмарена віра в глобалізацію і супутній їй фінансовий прогрес. Поетика чекових книжок стає універсальною мовою художньої експресії. Серед модних трендів — безкомпромісний гламур, надспоживання та ідея «кінця історії» як наслідку триумфу ліберальної демократії західного зразка³¹⁵, зокрема й історії мистецтва в її класичному розумінні. Уже через рік після буму 2007 року почалася глобальна фінансова криза, яка паралізувала арт-ринок та істотно підірвала довіру суспільства до чинної моделі. Чи не вперше жителі «золотого мільярда» серйозно замислилися про те, що звична економічна система може виявитися булькою, гроші — віртуальністю, а надмірне й необдумане споживання — загрозою для добробуту. Після світової економічної кризи заявляє про себе покоління міленіалів — перша генерація, що фактично виросла в мережі. Це люди нового типу з цінностями, близькими постфордистському капіталізму з його наголосом на креативну економіку, мережеве мислення і принципи *sharing economy*³¹⁶.

³¹⁵ Френсис Фукуяма. Конец истории и последний человек. — М.: АСТ, 2005.

³¹⁶ Про те, як капіталізм постфордистського типу інкорпорував стратегії сучасного мистецтва, див.: Гилен, Паскаль. Бормотание художественного множества: Глобальное искусство, политика и постфордизм. — М.: Ad Marginem, 2015. — С. 19–20.

На сцену виходить новий культурний герой — хіпстер. Його система цінностей: мінімізація витрат на споживання, стурбованість натуральністю споживаних товарів, «виклична скромність» у парі з нарцисизмом та інтерес до гаджетів. Усе це, звичайно, впливає на клімат у художній спільноті. Хіпстер, незалежно від роду занять, позиціонує себе як аватар традиційного «богемного художника». Єдина заувага: дуже часто це наслідування має радше зовнішній характер. Так чи так, вплив хіпстера на розвиток сучасної візуальної культури важко переоцінити: саме в цей період виробництво образів і запит на креативність із прерогативи вузькоспеціалізованої професійної спільноти перетворюється на частину масової культури.

У другій половині нульових відбувається революція у фотографії. Це пов'язано з колосальним ривком технологій. Ще зовсім недавно фототехніка була дорогим задоволенням, а оволодіння навичками аналогової зйомки потребувало часу й зусиль, що їх не можна порівняти з простотою «цифри». До середини 2000-х цифрові фотокамери стають доступними масовому споживачеві, так само як комп'ютерна техніка, яка спрощує обробку знімків, та інтернет, що сприяє їх миттєвому поширенню. Народжується феномен соціальних мереж, де фотографія відіграє чи не головну роль. У 2007 році в продаж надходить перша модель, мабуть, найбажанішого об'єкта споживання за всю історію — iPhone. Його мультимедійні можливості й революційний інтерфейс справили на розвиток візуальної культури не менший вплив, аніж свого часу новаторства Ван Ейка у сфері олійного живопису.

Віртуальний досвід і граничний егоцентризм покоління «селфі» докорінно змінюють сприйняття образу. Мережеве мислення переінакшує сферу сучасного мистецтва³¹⁷. Особливо воно реформує мову фотографії. Із приходом «цифри» вона стає всюдишурою і майже втрачає зв'язок із матеріальністю. Знімки існують головно в мережі і для мережі. Замість індивідуальної унікальності образу починає цінуватися його здатність адекватно влитися в потік.

У своєму індивідуальному розвитку цифрові фотографи часто-густо абсолютно спонтанно повторюють експрес-методом загальну історію фотографії. Отримуючи у своє розпорядження першу камеру, майже всі починають із формальних експериментів у дусі Родченка, хтось переходить до невибагливого сюрреалізму тощо. В українських реаліях ця еволюція поступово приводить більшість молодих авторів до мови, близької до класичних творів Бориса Михайлова. Інтерес до естетики потворного і пострадянської вбогості, підкреслена сексуальність, нейтральний аполітичний погляд і замилування банальним — усе це дивовижно споріднює нову українську фотографію з творами метра харківської школи фотографії. У деякого з авторів помітні свідомі цитати з Михайлова, інші просто надихаються хвилиною спонтанного народного фотокреативу, який вихлюпнувся назовні з появою соціальних мереж. Масовий фотографічний арт-брют виявляється близьким

³¹⁷ «Сьогодні ми починаємо із самоглобалізації. Розмістити свої тексти або художні твори в мережі означає звернутися безпосередньо до глобальної аудиторії, уникнувши будь-якого локального посередництва. Тут приватне стає глобальним, а глобальне — особистим» (Гройс, Борис. В потоке. — М.: Ad Marginem, 2018).



SYNCHRODOGS.
ІЗ ПРОЕКТУ «МІША КОПТЄВ».
2011. КОЛЬОРОВЕ ФОТО



ЯРОСЛАВ СОЛОП.
ТРОЯНСЬКИЙ КІНЬ. 2014.
КОЛЬОРОВЕ ФОТО. 60 × 90 СМ



САША КУРМАЗ.
БЕЗ НАЗВИ. 2011. КОЛЬОРОВЕ ФОТО



GORSAD KYIV.
ПОВІТРЯНА КУЛЯ. 2017.
КОЛЬОРОВЕ ФОТО



GORSAD KYIV.
ЯНГОЛ. 2017.
КОЛЬОРОВЕ ФОТО

до оптики Михайлова й інших художників, які ще з радянського часу захоплено вивчали радянський і пострадянський треш. «Ходіння в народ», яке раніше вимагало певних зусиль і комунікативних навичок, відтепер існує як вуаеристична практика за допомогою кількох кліків клавіатури. Космос пострадянського транзитного відчаю, кітчева бароковість жебрацьких інтер'єрів, різні фріки і їхня пряма мова — усе це відтепер не потребує посередника й перекладача і виливається в мережу у вигляді безпосередніх одкровень самих учасників процесу.

Цікава прикмета нового покоління фотографів — іронічна відстороненість, що парадоксально споріднює їхню творчість із постмедійним живописом старшого покоління. Художники «немовби» пишуть картини, а нові фотографи «немовби» поринають у безглуздий потік інтернет-трешу й ніби для годиться інсценують запозичені з нього постановки, переодягаються в секонд-хенд родом із 1980–1990-х та приміряють маску щирості, заповнюючи пустопорожність мережевого мислення. Недаремно в статтях про це покоління автори не раз підкреслювали, що справжній хіпстер ніколи не визнає себе таким³¹⁸. Особливість представників цієї субкультури — бажання здаватися ще кимось і наголошувати на своїй унікальності, при цьому навіть у дрібницях дотримуючись найсуворіших стилістичних і поведінкових шаблонів.

Формується хвиля молодих фотографів, які працюють на межі сучасного мистецтва, fashion і антигламурної естетики, близької до культових міжнародних видань покоління хіпстерів — «Dazed and Confused», «Vice» та інших. У 2008 році з'являється група «Synchrodogs». Дует Тетяни Щеглової і Романа Новена, родом із Західної України, 2013 року бере участь у виставці номінантів премії для молодих художників PinchukArtCentre і згодом стає впізнаваним міжнародним брендом³¹⁹. Один із найпоказовіших проєктів «Synchrodogs» — фотосерія, присвячена зірці київської фрік-сцени середини 2010-х років Михайлу Коптеву. У 1993 році Коптев організував у Луганську театр еротичної моди «Орхідея», а в Києві став легендою набагато пізніше — після того як розкішно трешеві вінтажні знімки з провокативних показів 1990-х стали інтернет-сенсацією³²⁰. Знята на початку 2010-х у Луганську серія «Synchrodogs» демонструє гомоеротичне життя за лаштунками провінційного пострадянського робітничого міста, яке вже за кілька років стало епіцентром політичної турбулентності.

У 2011 році з'являється ще одна схожа на «Synchrodogs» група — «Горсад» («Gorsad»), теж суто мережевий проєкт. Художники від початку зорієнтовані на міжнародну інтернет-аудиторію і будують кар'єру, оминаючи місцевий інституційно-галерейний контекст. Учасники «Горсаду» — Марія Романюк, Віктор Васильєв та Юліан Романюк — публікуються в тих-таки

³¹⁸ Mark Greif. What Was the Hipster? New York Magazine. — 2010. — October 22.

³¹⁹ Про групу та її роботи див.: Інтерв'ю с Synchrodogs: об искусстве, моде и успехе // Vogue. ua. — 2016. — 30 июня.

³²⁰ У середині 2010-х Михайло Коптев і його театр стали важливими учасниками художнього життя Києва. Докладніше див.: Цыба, Анна. Михаил Коптев: «Некоторым было стыдно сесть в зал, и они смотрели мое шоу, прячась за кулисами» // Bird in Flight. — 2018. — 13 марта.

модних хіпстерських виданнях³²¹ та створюють яскраві образи, побудовані на поетиці абсурду, молодіжній естетиці й замилюванні виром пострадянського трешу. Цей аполітичний і безоціночний погляд із «wild, wild East» запам'ятовується завдяки своєму екзотизму й у 2010-х роках має міжнародний успіх.

У 2011 році фотограф Ярослав Солоп починає свій тривалий проект «Пластмасова міфологія». Працюючи в характерній «міленіальній» мережевій естетиці, Солоп не йде шляхом зближення з fashion. Він цікавиться концептуальною фотографією і намагається за допомогою знімків говорити про мережеву тілесність, плаваючі гендерні ідентичності й існування в умовах посткультури. Ще один автор, який з кінця 2000-х працює з концептуальною фотографією, — художник, лауреат спеціальної премії PinchukArtCentre 2009 року Олексій Салманов.

Найпошлідовніше синтез нової фотографічної естетики й концептуальної методології сучасного мистецтва втілює виходець із графіті-субкультури Саша Курмаз. У своїй творчості він використовує власний стріт-арт бекграунд. Його найкращі проекти побудовані за принципом вуличної інтервенції. Курмаз, наприклад, несанкціоновано підмінює рекламу в міських лайтбоксах на свої фотознімки, колонізуючи рекламний простір і реапропріюючи його для донесення авторських ідей та образів. Цей пошук альтернативних майданчиків презентації фотографії, вихід за межі традиційних медіумів: інтернету, книжки і білого куба — виявляється дуже співзвучним запитам часу.

На початку 2010-х років на сцені з'являється Сергій Мельниченко — молодий автор із Миколаєва. Його серія «Шварцнеггер — мій кумир» (2012) — це портрет пострадянської провінційної молоді, для якої Арнольд Шварцнеггер був символом мрії про інше майбутнє і справжнім супергероєм, котрий надихає змінювати себе і своє тіло. Створити серію Мельниченко спонукало знайомство з фотографом Романом Пятковкою.

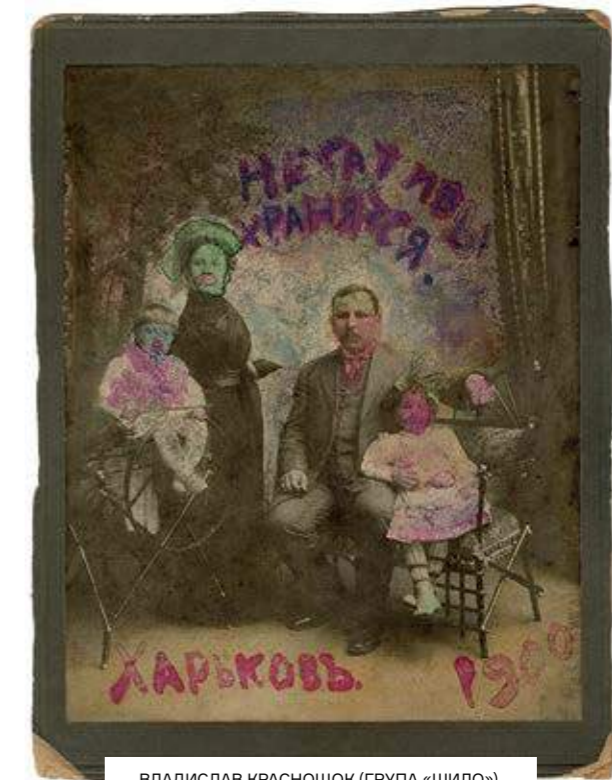
Пятковка — представник другого покоління харківської школи фотографії. На початку 1990-х років він створював серії, побудовані на діалозі з прийомами більш зрілих авторів. Та Пятковка виявився ще й харизматичним педагогом і культуртрегером. Уже наприкінці 2000-х — у 2010-х він виховав у Харкові цілу генерацію авторів. У 2010 році разом із Мішею Педаном, ще одним представником другої генерації харківської школи, та з фотографами Костею Смолянїновим і Олександром Ляпіним він стояв біля витоків Української фотографічної альтернативи (УФА, або UPNA). Об'єднання виникло як опозиція до казенної Національної спілки фотохудожників України і до кінця 2010-х існувало радше віртуально³²². До альтернативної спільноти неформально долучалися десятки фотографів, які відмовилися від примату краси й технічної досконалості знімків та працювали в ключі нової мережевої оптики, подеколи інспірованої класичними напрацюваннями харківської школи фотографії.

³²¹ Див.: Allenby, Charlie. Gorsad are making love, not war // Dazed digital. — 2014. — May 8.

³²² Об'єднання утвердилося як самостійне, не лише віртуальне явище завдяки діяльності митців Ярослава Солопа і Михайла Букші, які в кінці 2018 року презентували книжку «UPNA. Made in Ukraine». Докладніше див.: Дорощ, Валерія. О книжке про украинскую современную фотографию: Миша Букша и Ярослав Солоп // Official Украина. — 2018. — 24 октября.



СЕРГІЙ МЕЛЬНИЧЕНКО.
ШВАРЦЕНЕГГЕР МІЙ КУМИР. 2012–2013.
КОЛЬОРОВА ФОТОГРАФІЯ



ВЛАДИСЛАВ КРАСНОЦОК (ГРУПА «ШИЛО»)
ІЗ СЕРІЇ «НЕГАТИВИ ЗБЕРІГАЮТЬСЯ». 2011.
РОЗМАЛЬОВАНЕ ФОТО ПОЧАТКУ ХХ СТ.
ІЗ КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ
ФОТОГРАФІЇ

У 2010 році в Харкові на хвилі інтересу до ломографії і перевідкриття аналогової фотографії з позицій цифрової епохи з'являється група «Шило». Учасники об'єднання — Сергій Лебединський, Владислав Краснощок і Вадим Трикоз — у своїх проектах ведуть діалог із хрестоматійними творами Бориса Михайлова³²³ і спершу позиціонують себе як продовжувачів традицій харківської школи фотографії. У своїй творчості вони використовують чорно-білу аналогову фотографію та найбільш упізнаваний прийом харківської школи — розфарбовування знімків. Псевдовінтажні проекти групи «Шило» — свідоме постмодерністське повторення класичних елементів мови харківської школи і спроба її продовження вже у сучасних умовах. Інтерес до локальної образотворчої традиції й курс на історизм у кінці 2010-х років надихнув вихідців із групи Сергія Лебединського й Владислава Краснощока на ідею створення Музею харківської школи фотографії³²⁴.

НОВІ ЛІВІ VS НОВІ ПРАВІ

Друга половина нульових — це час несподіваного комерційного успіху представників «Нової хвилі» та загострення інтересу до політичного мистецтва у тих, хто прийшов на сцену вже після Помаранчевої революції. У цей період накреслюється черговий фундаментальний розрив між поколіннями. Старші художники зациклюються на ринковому живописі, тим часом молодші, навпаки, прагнуть відповідати західному інтелектуальному клімату і стають на ліві позиції, проявляють інтерес до нонспектакулярних практик та інституційної критики. У перебудовного покоління, яке застало пізній СРСР із його гігантською циркуляцією порожніх лівих гасел, політична позиція молоді асоціюється з юнацькою травмою. Вони не здатні збагнути, як можна захищати ліві ідеї, знаючи про злочини тоталітаризму. Молоді художники, які не застали СРСР, у лівих ідеях зчитують зовсім інші конотації. Їх хвилюють праворадикальні настрої, які поширюються в суспільстві, проблема гомофобії тощо.

Всесвіт радянського, якщо глянути на нього з посткризового кінця нульових, або початку 2010-х починає здаватися загадково-привабливою Атлантидою. Більшість художників, які досягли зрілості в кінці 2000-х — на початку 2010-х, народилися ще за радянських часів. СРСР для них — територія назавжди втраченого дитинства. Пострадянське суспільство з його злиднями й крахом сенсів як продукт перемоги капіталізму викликає у цього поко-

³²³ Скажімо, учасники групи «Шило» реалізували проект «Завершена дисертація», візуально й концептуально апелюючи до «Незавершеної дисертації» Бориса Михайлова. Докладніше див.: Сандуляк, Алина. Група «Шило»: «Ирония — это чисто харьковская штука» // Bird in Flight. — 2015. — 29 июля.

³²⁴ Докладніше про проект див.: Музей харківської школи фотографії // <https://moksop.org/>

ління більше питань, ніж оптимізму. Найвиразніші в цьому плані проекти групи «Р.Е.П.», індивідуальні практики Нікити Кадана, Євгенії Белорусець, виставки кураторського об'єднання «Худрада», творчість сина Іллі Чичкана, анархіста й антифашиста Давида Чичкана, а також ініціативи архітекторів Олександра Бурлаки, Івана Мельничука і «Групи предметів», до якої вони належали.

Боротьба з наростанням консерватизму, зокрема з діяльністю Національної експертної комісії України з питань захисту суспільної моралі, перебувала у центрі уваги найактивнішого і найяскравішого молодого арт-критика нульових, блогера Анатолія Ульянова. На початку 2000-х років студент Інституту журналістики Київського університету разом зі своєю подругою, фотографкою Наталією Машаровою, заснував ресурс proza.com.ua³²⁵. Ульянов уславився як найамбітніший літературний критик країни, але дуже скоро став помітним гравцем на полі сучасного мистецтва — писав різкі критичні рецензії на проекти доби розквіту українського арт-гламуру. Ульянов пробував себе в перформансах, але його головним медіумом залишався текст. Сміливий нігілізм молодого автора і фокус ресурсу proza на шоковому контенті відповідав на запити мережевої аудиторії, яка саме формувалася. Ульянов став публічною особою, часто виступав на телебаченні, критикуючи діяльність Нацкомісії з моралі та одіозного мера Києва Леоніда Черновецького. Після того як на нього напали радикали з партії «Братство», Ульянов виїхав із країни, ресурс proza було закрито через скаргу сумнозвісної комісії, а його автори зосередилися на нових проектах.

У суспільстві дедалі набирають популярності ультраправі настрої. У 2009-му після обговорення проблеми гомофобії радикали влаштували погром у київській «Я Галереї», де відбувалася ця подія: розбили вікно, а вже за тиждень влаштували підпал, кинувши у вікно «коктейль Молотова». На стіні галереї невідомі написали «Ні содомії. ОУН³²⁶». У відповідь Анатолій Белов створив проект «Гомофобія сьогодні — геноцид завтра!». У публічному просторі митець розмістив виразну графіку, яка пропагувала квір-ідеї та розповідала про умовність нав'язаних норм. Того самого 2009 року в рамках Тижня сучасного мистецтва у Львові Белов показав проект «Моє порно — моє право». Це була реакція на «закон 404», який забороняв зберігати порнографію на особистих комп'ютерах.

Кардинально протилежна художникам і критикам лівого спектра група сформувалася у другій половині нульових під прапорами вивчення феномену «жлобства». Інтерес до життя жителів зубожілих міських околиць сучасної України одночасно виник у кількох художників. Вони згодом об'єднуються під егідою руху «Жлоб-арт». Іван Семесюк, Олекса Манн, Ніна Мурашкіна, Сергій Коляда, Андрій Єрмоленко, Ігор Перекліта, Сергій Хохол, Роман Мінін та інші під керівництвом шоумена й ідеолога руху Антіна Мухарського з 2009 року починають організовувати виставки. Група демонструє картини, постери й інсталяції, що фіксують побут українських люмпенів. Проект лежить на межі з шоубізом, його характеризує підкреслена

³²⁵ Див.: Ульянов, Анатолій. История моего беженства // <https://dadakinder.com/txt/2018/7/case-of-anatoli-ulyanov>

³²⁶ ОУН — Організація українських націоналістів.



АНАТОЛІЙ УЛЬЯНОВ.
2005. ФОТО: НАТАЛІЯ МАШАРОВА



АНАТОЛІЙ УЛЬЯНОВ.
АКЦІЯ «СКЛЯНА ХМАРА» ВІД КАЧИНОГО
АВАНГАРДУ В РАМКАХ ПРОЕКТУ КАЗАНТИП-АРТ
(КУРАТОРКА АЛІСА ЛОЖКІНА). ФЕСТИВАЛЬ «КАЗАНТИП»,
2006. ФОТО: НАТАЛІЯ МАШАРОВА



АНАТОЛІЙ БЕЛОВ.
З ПРОЕКТУ «ГОМОФОБІЯ СЬОГДНІ -
ГЕНОЦИД ЗАВТРА». 2010. СТІКЕР



ІВАН СЕМЕСЬОК.
ГОПАК. 2012. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 80 x 60 CM.
З КОЛЕКЦІЇ АНТІНА МУХАРСЬКОГО



ОЛЕКСА МАНН.
«ЄРЕМІЯ ВИШНЕВЕЦЬКИЙ».
2012. ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 40 x 60 CM. З КОЛЕКЦІЇ
ОЛЕКСАНДРА РОЙТБУРДА

провокативність. Виставки групи не позбавлено дотепності, однак їм дещо бракує глибини в аналізі описуваних явищ. Карикатурна геговість, орієнтир на естетику інтернет-демотиваторів, лубка й кітч, грубуваті, орієнтовані на масмедійну аудиторію прийоми у піарі, що їх застосовував очільник руху Антін Мухарський, за відсутності рефлексії і дистанції — усе це в результаті зі сторони виглядало не як критика суспільства, а як радісна констатація факту. Як наслідок, за художниками цього напрямку в арт-спільноті закріплюється ярлик правих консерваторів.

У 2013 році вийшла підсумкова книга «Жлобологія»³²⁷. Вона всебічно осмислювала феномен «жлобства». Авторами збірки стали відомі арт-критики, художники й літератори. Як літературно-художня ініціатива «Жлобологія» виявилася куди цікавішою, ніж проект, орієнтований на виставки в музеях сучасного мистецтва. У бік літератури поступово мігрували найсильніші автори-«жлобісти» Іван Семесюк та Олекса Манн. Переломним моментом в їхній біографії стане початок масових протестів на Майдані наприкінці 2013 року.

ІНСТИТУЦІЇ ТА ЇХНІ КРИТИКИ

Кінець 2000-х років ознаменувався розвитком інституцій. Задана PinchukArtCentre мода на сучасне мистецтво активізувала ринок і викликала появу одразу кількох нових амбітних галерей. Дивна річ, та найдинамічніший комерційний проект 2010-х так і не здобув «інституційного тіла». Арт-дилер Ігор Абрамович понад як десять років торгує новим українським живописом, зберігаючи екстериторіальність свого бізнес-проекту. Активну діяльність у 2000-х та на початку 2010-х провадили київські галеристи Євген Карась та Людмила Березницька, галереї «Цех» і «Боттега» (останню у 2010-х було перейменовано на «Щербенко Арт Центр»), а також арт-центр «Я-галерея» і його директор — динамічний куратор та культуртрегер Павло Гудімов. Найамбітнішим на найрезонансним регіональним проектом став донецький арт-центр «Ізоляція», що його відкрила 2010 року дочка останнього радянського директора заводу ізоляційних матеріалів, на місці якого й було засновано мистецьку інституцію.

Активно множаться й некомерційні проекти. Остаточний розпад ЦСМ при НаУКМА (колишнього Центру Сороса) 2008 року дав життя одразу двом ініціативам. Його безпосередньою правонаступницею стала Фондація ЦСМ. На її базі в кінці 2000-х — на початку 2010-х років реалізовувалися виставкові й освітні проекти. У 2010-му році одна з керівниць Фондації Катерина Ботанова заснувала критичний онлайн-журнал про сучасну культуру «Korydor».

На майданчику, який раніше займав ЦСМ, від 2008 року розмістився Центр візуальної культури, який до 2012 року діяв на базі Києво-Могилянської

³²⁷ Див.: Жлобологія. — К.: Наш формат, 2013.



АРТЕМ ВОЛОКІТІН.
МАТРЬОШКИ. 2009. ПОЛОТНО,
ОЛІЯ. 255 × 190 СМ. З КОЛЕКЦІЇ PINCHUKARTCENTRE



ОКСАНА БРЮХОВЕЦЬКА.
ТІЛО №. 2010. ГРАФІЧНИЙ АЛЬБОМ.
ПАПІР, ТУШ, ГУАШ, ФОТО. ВИСТАВКА «УКРАЇНСЬКЕ ТІЛО»,
2012. ФОТО: МАКСИМ БІЛОУСОВ

академії. Засновниками ЦВК стали молодий викладач кафедри культурології Києво-Могилянської академії Василь Черепанін та випускник-культуролог Олексій Радинський. Навколо ЦВК одразу сформувалася спільнота молодих інтелектуалів. Поява ЦВК була невіддільною від ЦСМ при НаУКМА. З іншого боку, це підтвердження теорії про роль особистості в історії. Культурологічне відділення Києво-Могилянської академії ще з кінця 1990-х років стало одним із осередків поширення сучасних філософських ідей завдяки діяльності харизматичного викладача Олександра Івашина, захопленого актуальними концепціями. Через відсутність в Україні адекватної арт-освіти й завдяки особливостям сучасних художніх практик, де концептуальні складники нерідко тяжіють над візуальними, виховані Івашиною могилянці-культурологи виявилися краще підготовленими до викликів сучасності, ніж студенти консервативної художньої академії. Так на базі Могилянки народився феномен ЦВК. Центр став одним із головних центрів культурного й інтелектуального тяжіння кінця 2000-х – середини 2010-х. Спільнота амбітних культурологів і активістів, що постала довкола ЦВК, сповідувала ліві погляди й робила наголос на нонспектакулярні практики. Найцікавіші проекти тут реалізовували кураторка й художниця Оксана Брюховецька та кураторка й культурологиня Леся Кульчинська. Від 2009 року команда ЦВК зблизилася з колом польського лівого суспільно-політичного журналу «Krytyka Polityczna», а у 2011–2014 роках видала п'ять номерів україномовної версії часопису. Надалі журнал існував в онлайн-версії.

10 лютого 2012 року президент Києво-Могилянської академії Сергій Квіт закриття організовану ЦВК виставку «Українське тіло». Кураторський проект Оксани Брюховецької, Сергія Климка і Лесі Кульчинської було присвячено дослідженню соціального тіла сучасної України та темі тілесності загалом. Після закриття виставки Староакадемічний корпус КМА, де від 2008 року функціонував Центр візуальної культури, а раніше розташовувався ЦСМ Сороса, вивели з експлуатації. Подія стала приводом для широкої громадської дискусії про цензуру в українському художньому просторі. Особливо громадськість зачепив коментар президента навчального закладу про те, що «це не виставка, а лайно»³²⁸. На захист проекту висловилися багато авторитетних інтелектуалів³²⁹.

У 2010 році починає активну виставкову діяльність найбільша культурна інституція країни Мистецький арсенал. Тут проходять масштабні проекти-блокбастери, присвячені на попервах переважно сучасному мистецтву

³²⁸ Милинчук, Олег. Сергій Квіт про виставку «Українське тіло»: «Це не виставка, а лайно» // Українська газета.com. — 2012. — 10 лютого.

³²⁹ Олександр Івашина в статті про виставку встановив діагноз усьому українському суспільству, за трансформаціями якого проглядалося дедалі більше рис деградації: «... виставка "Українське тіло" — це своєрідна лінія коливання між людиною і нелюдиною. [...] Людина виникає не на місці приховування непривабливого тіла. Людина з'являється на місці споглядання за деградацією, "смертю" колективного тіла, через яке вона відчуває сором. Сьогодні вже неможливо відгородитися ні від навали образів "непристойних" тіл, ні від реального травматичного корпусу соціального життя. [...] Учасники виставки відчувають спорідненість із реальністю українського тіла, їм також може бути через нього соромно, вони також від нього не в захваті. Але народження нового українського тіла для них неможливе без постійної уваги, вболівання та спостереження за його понівеченими рештками» (Івашина, Олександр. Горгона української культури // Українське тіло: Каталог виставки. — К.: Науково-дослідницький центр візуальної культури, 2012).

(«Незалежні» (2011), «Космічна Одісея» (2011)» тощо). Сюди ж очільниця арт-центру Наталія Заболотна переносить ініційовані нею ще за директорства Українським домом амбітні ярмарково-виставкові ініціативи — Art Kyiv Contemporary, Антикварний салон, Скульптурний салон та ін. Головним куратором Мистецького арсеналу і автором більшості його проектів, пов'язаних із сучасним мистецтвом, стає Олександр Соловійов. При Арсеналі діє невеличкий, але активний експериментальний простір — Мала Галерея Мистецького арсеналу. Галерея проводить виставки знаних авторів, а також художників, які лише починають свій шлях у мистецтві.

Крім виставкової програми Наталія Заболотна веде видавничу діяльність. 2010 року переживає радикальний ребрендинг заснований ще в Українському домі журнал ART UKRAINE³³⁰. Журнал щодва місяці виходить у друкованій версії. Щодня оновлюється його онлайн сторінка. Оновлений ART UKRAINE стає першим мистецьким часописом у сучасній Україні, з яким рахується решта медійного поля. Журналісти та члени команди видання згодом стають помітними фігурами вітчизняного арт-процесу.

Мистецький арсенал не зупиняється на досягнутому. Вже дуже скоро стає зрозуміло, що на сцені з'явився потужний державний гравець з амбіціями не меншими, ніж у приватного арт-центру Віктора Пінчука. Апогей діяльності інституції — ініційована Наталією Заболотною Перша київська бієнале сучасного мистецтва «Арсенале 2012». У проекті, куратором якого виступив Девід Елліотт, узяли участь майже сто чільних світових художників. Це був важливий прецедент організації великої міжнародної виставки сучасного мистецтва в публічній інституції коштом державного бюджету. На відкриттях виставок у Арсеналі збирався світський натовп і черга відвідувачів. На кілька років інституції вдалося стати втіленням глядацького буму і піку інтересу до сучасного мистецтва, що його завдяки активній діяльності великих ініціатив на кшталт PinchukArtCentre та Мистецького арсеналу в сукупності з активною позицією решти гравців мистецького поля Україна переживала на початку 2010-х років.

Виставки-блокбастери в Мистецькому арсеналі і загальний рівень амбіцій арт-центру стали символом доби й закономірно привернули пильну увагу художників-активістів, які ще з середини нульових цікавилися темою інституційної критики. Великі очікування від мистецького центру породили цілу хвилю дискусій щодо політики Арсеналу. Клубок непростих взаємин художника й інституції з усіма супутніми конфліктами й суперечностями, досвід багаторічного існування в ситуації юридично неврегульованих відносин між суб'єктами арт-процесу в липні 2013 року призвів до найгучнішого скандалу десятиліття.

На присвяченій черговій річниці хрещення Київської Русі масштабній виставці «Велике і величне» в Арсеналі, що ставила на меті показати старовинні артефакти з десятків провідних українських музеїв поруч із творами сучасних художників, учасник групи «Р.Е.П.» Володимир Кузнецов створив масштабний критичний мурал «Коліївщина. Страшний суд». Він, зокрема,

³³⁰ Головною редакторкою часопису з 2010 по 2017 рік була авторка цієї книги. З 2013 року друкована версія журналу фактично припинила своє існування. Онлайн-версія видання доступна за адресою artukraine.com.ua



АЛЕВТИНА КАХІДЗЕ.
ПЕРФОРМАНС «ДЮШАН» В РАМКАХ І КИЇВСЬКОЇ БІЕНАЛЕ
СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА «АРСЕНАЛЕ-2012».
МИСТЕЦЬКИЙ АРСЕНАЛ, КИЇВ.
ФОТО: МАКСИМ БІЛОУСОВ



СЕРГІЙ ПЕТЛЮК.
СНИ ПРО ЄВРОПУ. ВІДЕОІНСТАЛЯЦІЯ В РАМКАХ СПЕЦІАЛЬНОГО ПРОЕКТУ
І КИЇВСЬКОЇ БІЕНАЛЕ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА «АРСЕНАЛЕ-2012».
МИСТЕЦЬКИЙ АРСЕНАЛ, КИЇВ. ФОТО: МАКСИМ БІЛОУСОВ



ВОЛОДИМИР КУЗНЕЦОВ
НА ТЛІ ФРАГМЕНТУ СВОЄЇ РОБОТИ «КОЛІВЩИНА:
СТРАШНИЙ СУД». 2013. МИСТЕЦЬКИЙ АРСЕНАЛ,
КИЇВ. ФОТО: МАКСИМ БІЛОУСОВ



РОБОТА ВОЛОДИМИРА КУЗНЕЦОВА «КОЛІВЩИНА: СТРАШНИЙ СУД» ПІСЛЯ
ЗАФАРБОВУВАННЯ. 2013. МИСТЕЦЬКИЙ АРСЕНАЛ, КИЇВ. ФОТО: МАКСИМ БІЛОУСОВ

зобразив високих церковних ієрархів, які варяться в пекельному казані — цілком у дусі відповідної православної іконографії³³¹. Наталія Заболотна, яка особисто керувала виставковим проектом, вочевидь, не була готова до того, що сучасне мистецтво може виявитися настільки потужним інструментом антиклерикальної та політичної критики. Ще до остаточного завершення муралу напередодні відкриття виставки вона заявила, що не приймає роботу до експонування, і поспішно наказала зафарбувати незакінчений твір Кузнецова чорною фарбою. Того ж таки дня директорка Арсеналу дала інтерв'ю, де назвала свій учинок «перформансом»³³². Ця ситуація спричинила значні репутаційні втрати для Мистецького арсеналу, призвела до суттєвої кризи всередині інституції, а також викликала хвилю протестів, що вилилися у багаторічний бойкот інституції низкою художників.

Скандал довкола муралу Кузнецова був передвісником уже не лише мистецьких, а й загальнонаціональних турбулентностей. Вони почалися в країні буквально за кілька місяців. Тут, як і в наступних подіях, усе було зав'язано на гострому невдоволенні чинною владою (обурення громадськості ситуацією навколо виставки «Велике і величне» в Арсеналі посилювалось через чутки, що відкриття проекту нібито мав відвідати президент Віктор Янукович), а основним майданчиком для вірального поширення інформації й дискусій стали соціальні медіа.

³³¹ Знищення муралу Кузнецова не перший випадок в історії, коли наділена високими повноваженнями людина панічно боїться художнього образу — безглузлого й наївного чудовиська, яке пожирає ще безглуздіших людей у пеклі, в класичних зображеннях Страшного суду. Традиція малювати на Страшному суді грішників із когорти вищих церковних ієрархів і знаті сягає корінням у далеке минуле. Звичайно, ця іконографія ніколи не подобалася можновладцям. Один із перших документально зафіксованих випадків знищення зображень Страшного суду в Україні стався в Києві 1774 року. Тоді за наказом митрополита на фресці на хорах Софії Київської зафарбували вельмож, які палили в пекельному вогні. Велика колекція «Страшних судів» зберігається в Національному музеї ім. А. Шептицького у Львові. На деяких із них реставратори виявили сліди пізнішого зафарбовування сцен пекла.

³³² Дарья Бадьєр. Директор Арсенала закрасила черной краской картину, высказывающуюся против церкви и власти. https://lb.ua/culture/2013/07/25/215562_rabota_unichtozhennaya_arsenale-.html

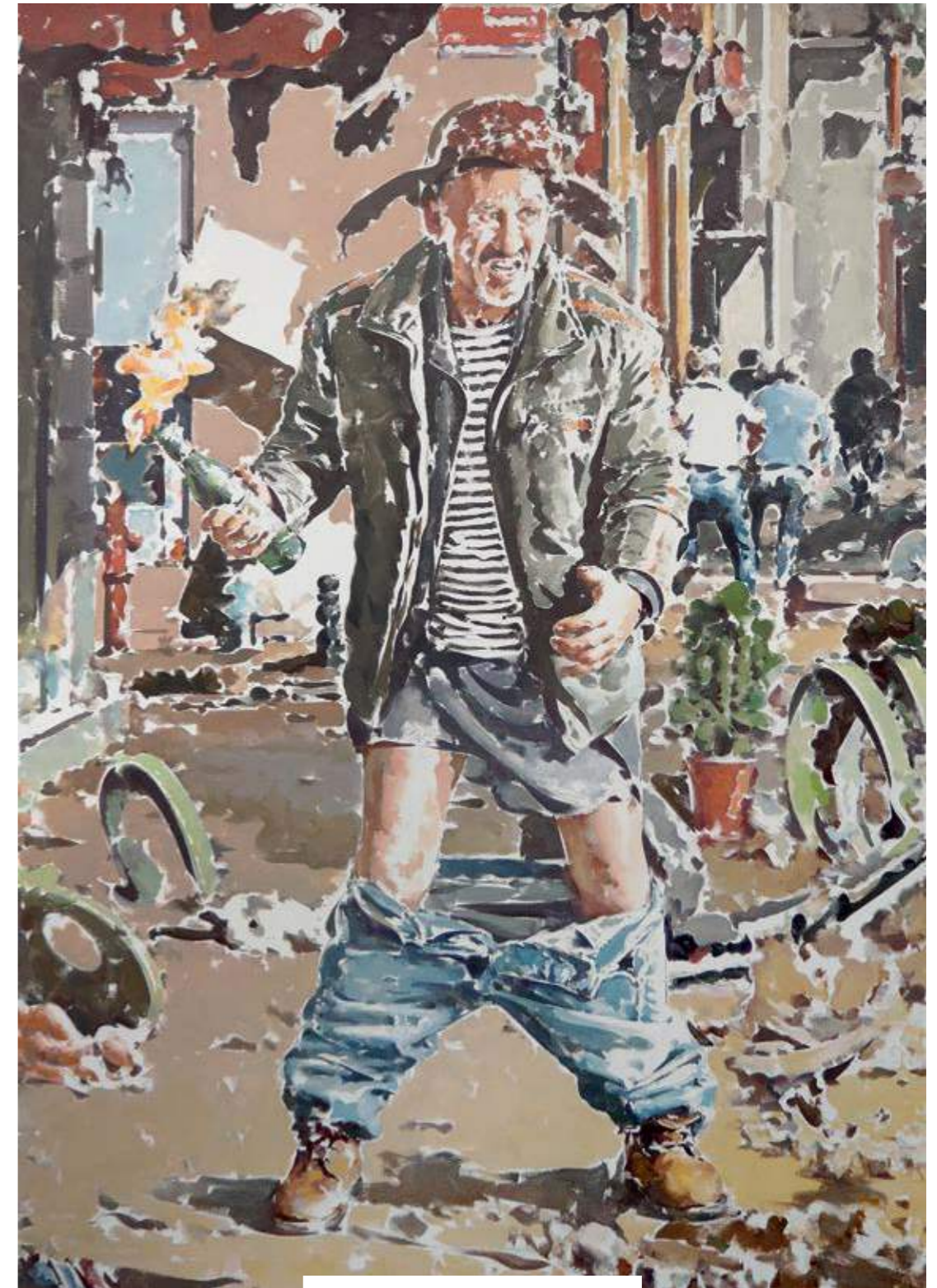
РОЗДІЛ 3.

МІЖ ВІЙНОЮ І РЕЙВОМ. МАЙДАН 2013 РОКУ Й ПІЗНІШІ ЧАСИ

Українська революція кінця 2013 – початку 2014 року і далі трагічні події — анексія Криму та воєнне протистояння на сході країни — один із найважливіших, плідних і непростих етапів в історії новітнього українського мистецтва. З одного боку, це був емоційний підйом, час, коли багато художників заново відкрили для себе поняття патріотизму й здобули досвід безпосередньої участі в революційних і воєнних подіях уже зовсім не карнавального стибу, як це було 2004 року. Однак те саме патріотичне піднесення, без якого була б неможливою революція і наступні випробування воєнними діями, призвело до поступової радикалізації правих настроїв у суспільстві, загострення націоналізму і в підсумку знайшло своє логічне завершення в поспішній декомунізації, що стала черговою спробою стерти історичну пам'ять у країні, що пережила безліч аналогічних епізодів у непростому ХХ столітті.

Передчуття близьких соціальних потрясінь у сучасному українському мистецтві з'явилося задовго до початку революційних подій у Києві. Серед робіт, де особливо гостро відчувалися невдоволення зростаючим в суспільстві напруженням й загроза поліцейського насильства, слід назвати проект Нікіти Кадана 2009–2010 років «Процедурна кімната» — принти на тарілках, присвячені темі поліцейських тортур. У цьому самому ряду стоїть проект «Вода камінь точить» Миколи Рідного, номінований на премію PinchukArtCentre 2013 року, живописні полотна Василя Цаголова із серії «Привид революції» (2013) та відкрита просто напередодні Майдану в жовтні 2013 року в «Карась Галереї» виставка «Перед стратою» Нікіти Кадана, Миколи Гроха та Євгенія Белорусець. «Привид сили і правоти вимальовується на обрії»³³³, — писала в статті до проекту Євгенія Белорусець. Нікіта Кадан презентував на виставці серію акварелей «Контрольовані випадково-

³³³ Белорусець, Евгения. Виставка «Перед казнью». Часть первая // <https://archive.prostory.net.ua/ua/art/615--l-r-->



ВАСИЛЬ ЦАГОЛОВ.
КОКТЕЙЛЬ МОЛОВОТА. З ПРОЕКТУ
«ПРИВИД РЕВОЛЮЦІЇ». 2013. ПОЛОТНО, ОЛІЯ.
251 x 175 см. З КОЛЕКЦІЇ ЕДУАРДА СУРЖИК



МАКСИМ МАМСІКОВ.
ПЛЯЖ. 2012. ПОЛОТНО, АКРИЛ. 140 × 160 СМ



НІКІТА ШАЛЕННИЙ.
З СЕРІЇ «ДЕ БРАТ ТВІЙ?» 2013. КОЛЬОРОВА ФОТОГРАФІЯ.
150 × 200 СМ. З КОЛЕКЦІЇ МОСАК, КРАКІВ, ПОЛЬЩА



МИРОСЛАВ ВАЙДА.
ЛІС. 2012. ІНСТАЛЯЦІЯ В РАМКАХ ВИСТАВКИ «ЛІС»
У МАЛІЙ ГАЛЕРЕЇ МИСТЕЦЬКОГО АРСЕНАЛУ.
ФОТО: МАКСИМ БІЛОУСОВ

сті» (2013) — про насильство, іманентно притаманне політичній сфері. Ще один художник, чиї роботи, створені напередодні і під час Майдану, вражають точним влучанням у дух часу, — митець із Дніпра Нікіта Шаленний. У грудні 2013 року він показав проект «Де брат твій?» — серію естетських замальовок із життя «нових українців». Головними героями проекту стали реальні працівники підрозділу «Беркут», які вже невдовзі зіграли трагічну роль в історії Майдану. Другий проект-передчуття Шаленного — «Катапульта» — невеличка модель катапульти, створена у вересні 2013 року спільно з інженером заводу «Південмаш». За кілька місяців вже цілком реальні великі катапульти стануть одним із символів опору на Майдані.

МИСТЕЦТВО НА БАРИКАДАХ

На першому етапі протест акумулювався в соціальних мережах. Його активно підтримував креативний клас. Спочатку протест був винятково мирним, і здавалося, що 2013-го все відбуватиметься за сценарієм 2004 року — так звана єврореволюція обмежиться веселими дискотеками, радісними зустрічами на площі членів художньої спільноти в дусі руху Оссиру та розмовами про долю людства під гарячий чай із революційним бутербродом. Одним із перших на цей карнавальний Євромайдан вийшов Олександр Ройтбурд. Він став активним учасником першої, пацифістської, нечисельної і радісної хвилі протестів. Активність Ройтбурда у фейсбуку була такою помітною, що вже за кілька днів він став героєм Майдану й володарем думок креативного класу, що активно підтримував євроінтеграційні настрої в соціальних мережах і безпосередньо на площі.

Протест 2013 року, як відомо, не переріс у миролюбний карнавал, бо вже вночі проти 30 листопада влада жорстоко розігнала студентів на Майдані. Наступний день, коли на Михайлівській площі зібралася величезна юрба інтелігенції, став переломним. Незабаром на Майдані вирости барикади. Уже в перші дні протестів у фейсбуку з'явилася спільнота «Страйк-плакат». У ній надалі весь час викладали для вільного використання учасниками Майдану протестні постери революційного змісту, що їх виконували митці та дизайнери. Найвідоміші твори цієї фейсбук-спільноти — портрет президента України з клоунським червоним поролоновим носом та постер «Я крапля в океані». Останній відсилав до «стратегії теплого океану», тобто ідеї миролюбного позитивного протесту, популярної під час першого етапу революції.

Після розгону студентів почався новий і кардинально відмінний етап. Він ознаменувався будівництвом ультраестетичних крижаних барикад та створенням народного арт-об'єкта, що дістав назву «йолка». Прикметна риса Майдану 2013–2014 років — загальна естетизація протесту. Тотальна інсталяція, якою за своєю суттю було протестне містечко усередині барикад, яскраві, на межі постановки медійні кадри з революційних передових — загалом естетика Майдану відсилала до футуристичної антиутопії



МИКОЛА РІДНИЙ.
ВОДА КАМІНЬ ТОЧИТЬ. 2013. ІНСТАЛЯЦІЯ.
ФОТОГРАФІЮ НАДАНО РІНСНИКАРТCENTRE
2013. ФОТО: СЕРГІЙ ІЛЛІН

на тему Нового Середньовіччя, настання якого зовсім недавно передбачали культурологи на чолі з Умберто Еко³³⁴.

Протест закономірно породив цілу хвилю народного концептуально-го креативу. Протягом більше як двох місяців масового стояння на головній площі країни було проведено низку акцій. Деякі з них набрали розголосу на цілий світ. Зазвичай організаторами цих акцій були представники громадськості, не художники «за професією», але ті, хто обрав художні методи, щоби донести свою громадянську позицію. Знаменитою стала акція львівського музиканта Маркіяна Мацеха 7 грудня 2013 року: він зіграв на піаніно під будівлею Адміністрації президента. Фотографія молодика, який виконує Шопена перед стіною силовиків, справила вибуховий ефект в інтернеті і стала символом мирного громадянського протесту.

29 грудня 2013 року в урядовому кварталі відбулася ще одна резонансна громадянська акція — «Царство мороку в оточенні». Організована Цивільним сектором Майдану акція мала на меті показати представникам влади їхні справжні обличчя та «обернути негативну енергію, що йшла від силовиків, на них самих». Учасниці й учасники акції принесли дзеркала й розвернули їх до колони міліціонерів. Ті охороняли урядовий квартал, що після силових розгонів демонстрантів перетворився на справжній символ царства п'їтьми.

На самому початку до протесту долучилися молоді художники-вихідці з кола «Жлоб-арту», які напередодні революції гуртувалися довкола неформальної галереї «Бактерія». Найактивнішими в цій групі були Олекса Манн, Іван Семесюк і Андрій Єрмоленко. Вони саме 2013 року гучно заявили про себе своїми епатажними роботами з проекту «Жлоб-арт», які в іронічній формі обігрували непривабливі сторони нових українських реалій: життя «гопників», «жлобів» та інших жителів люмпенізованих околиць українських мегаполісів. «Воля або смерть» чи «Воля або всі йдуть на х...» у прочитанні Семесюка та інші гасла вітчизняного анархізму разом з великою кількістю іронічно вживаної нецензурної лексики міцно прописалися у творчості цих художників задовго до того, як вони потужною хвилею реактуалізувалися на київському Майдані. Усе це дуже колоритно поєднувалося з яскравими текстами, що їх Семесюк і Манн регулярно постили в соціальних мережах. У результаті Майдан став справді зірковим часом для художників, котрі навіть у найкривавіші дні не покидали барикад, організувавши просто на підступах до Майдану, на проїжджій частині Хрещатика, імпровізовану галерею й комунікаційний центр під назвою «Мистецький Барбакан»³³⁵. Зведений нашвидкуруч із промислових піддонів і листів фанери «Мистецький Барбакан» надовго став центром тяжіння для творчої молоді, що групувалася на Майдані. В імпровізованій галереї було показано твори Івана Семесюка, Олекси Манна, Андрія Єрмоленка, Віталія Кравця, Олени Дубрової та інших художників. Там відбувалися лекції, а також фестиваль малої прози. Важливо, що в «Барбакані» була пічка, яка в люті морози зіграла відчутну культуротворчу роль. Художники «Барбакана» ще до революції так звикли носити іронічну маску «правих», що

³³⁴ Умберто Еко. Средние века уже начались. — М.: Иностранная литература, 1994. — №4. — С.258–267.

³³⁵ Барбакан — элемент середньовічних фортифікацій для захисту міських воріт.



МАКСИМ БІЛОУСОВ.
ІЗ СЕРІЇ «ВАРТОВІ МАЙДАНУ», 2013–2014.
КОЛЬОРОВА ФОТОГРАФІЯ



МАРКІЯН МАЦЕХ
(ЗА УЧАСТІ ОЛЕГА МАЦЕХА ТА АНДРІЯ МЕАКОВСЬКОГО).
ДОКУМЕНТАЦІЯ ПРОТЕСТНОЇ АКЦІЇ «ПІАНІНО ДЛЯ БЕРКУТУ», 7 ГРУДНЯ 2013.
ПІД АДМІНІСТРАЦІЄЮ ПРЕЗИДЕНТА УКРАЇНИ. ФОТО: АНДРІЙ МЕАКОВСЬКИЙ



ФРАГМЕНТ ЕКСПОЗИЦІЇ ВИСТАВКИ
«КОДЕКС МЕЖИГІР'Я» (КУРАТОРИ ОЛЕКСАНДР
РОЙТБУРД, АЛІСА ЛОЖКІНА). НАЦІОНАЛЬНИЙ
ХУДОЖНІЙ МУЗЕЙ УКРАЇНИ, КВІТЕНЬ 2014.
ФОТО: ОЛЕКСАНДР БУРЛАКА



СЕРГІЙ ЛЕБЕДИНСЬКИЙ («ГРУПА ШИЛО»),
ІЗ СЕРІЇ «ЄВРОМАЙДАН». 2014. ЧОРНО-БІЛА
АНАЛОГОВА ФОТОГРАФІЯ. ІЗ КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ
ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ ФОТОГРАФІЇ



РОМАН МИХАЙЛОВ.
ТІНІ. 2014. ОБПАЛЕНЕ ДЕРЕВО

на Майдані з його ультранаціоналістичними гаслами почувалися набагато впевненіше й органічніше, ніж митці лівих поглядів.

Одним із найенергійніших учасників Майдану став відомий київський художник Ілля Ісупов. Він брав активну участь у мітингах, а ще викладав у фейсбуку серію нових картин на актуальні теми. Особливий резонанс здобула його робота «З Новим роком», де було зображено президента країни з мисливською рушницею й убитими кабанами на тлі загону спецназівців.

Дистанційно підтримував київський Майдан і одесит Ігор Гусєв. Крім яскравої живописної серії «Лицарі революції», що її художник почав створювати нового 2014 року під враженням від естетики й вуличної моди Майдану, він написав для фейсбуку серію коротких поетичних замальовок на тему революції. Ці твори згодом увійшли до збірки «Лайкхоку»³³⁶.

Ігор Гусєв. Із серії «Ревохоку»

*Ніби приріс до монітора
Чайне листя схололо
Серце моє на Майдані*

*Ти покликала мене вночі
Свічки й пара коктейлів
Молотов був третім*

Яскрава медійність — одна з ключових характеристик протестів на Майдані. Ще ніколи політичні події в Україні, а тим паче документацію громадського спротиву, не було так естетизовано. Майдан породив тисячі фотознімків із найгарячіших точок протестів. Що запекліше розгоралось протистояння влади й опозиціонерів, то яскравішими і кінематографічнішими ставали документальні зйомки з місця подій. Через цю дивну привабливість Майдану навіть у його найсумніших і найпотворніших проявах протести породили великий масив відео- і фотоматеріалів. У боротьбі за документ поруч із фотографами чільних інформаційних агентств і простими аматорами брали участь імениті художники. Найцікавіші знімки тієї зими зробили Сергій Братков, Борис Михайлов, Владислав Краснощок і Сергій Лебединський, Олександр Бурлака і Саша Курмаз, Олексій Салманов, Костянтин Стрілець, Олександр Чекменьов.

Наростання трагізму на Майдані і в подіях після нього найтонше зобразила київська художниця Влада Ралко. За мотивами своїх щоденних спостережень за розвитком ситуації в країні вона створила проект «Київський щоденник» — графічну серію, для якої майже щодня з кінця 2013 до 2015 року нотувала свої емоції й почуття. Активним учасником протестів і автором програмних творів на тему Майдану був також Матвій Вайсберг. Вражають портрети учасників сутичок з урядовими силами та серії фотографій про дальші події на сході України — портрети людей, які втратили своє

³³⁶ Переклад з російської. Оригінал див: Гусєв, Ігорь. Лайкхоку 2013–2015. — Dymchuk Gallery, 2015.

житло, поранених українських солдатів у госпіталі та інші, що їх створив провідний український фотограф Олександр Чекменьов.

Програмним експозиційним висловлюванням доби став «Кодекс Межигір'я». Виставка проходила навесні і влітку 2014 року в залах Національного художнього музею України, який усю революцію був на аванпості барикад. Кураторами проекту виступили авторка цієї книжки й художник Олександр Ройтбурд. На виставці було представлено артефакти та об'єкти, які ініціативна група музейників вивезла з покинутого напризволяще після втечі експрезидента Януковича мільярдного маєтку Межигір'я. Презентовані у вигляді іронічно систематизованих у дусі красифікації тварин Борхеса скупчень предмети різної цінності й вартості мали на меті занурити глядача у світ абсурдистського кітчу української клептократичної еліти. Проект став однією з найбільш відвідуваних виставок у новітній історії музею.

ПОСТТРАВМА

Шок після кривавих подій Революції гідності, анексія Криму і початок воєнних дій та гібридної війни з Росією на Донбасі — травма, яка неминуче позначилася на художній спільноті. Для багатьох митців, активних учасників подій на Майдані, це був період важкого постреволуційного «похмілля», емоційна драма, що її важко передати в конкретних творах. Тим часом інших авторів, навпаки, саме цей етап спонукав до опрацювання нових тем, проблематик і проєктів. Помітним явищем стали документальні фільми активіста з кола ЦВК, режисера й художника Олексія Радинського про події на Майдані, а також стрічка «Люди, які прийшли до влади» (2015, спільно з Томашем Рафа) про початок конфлікту на сході України.

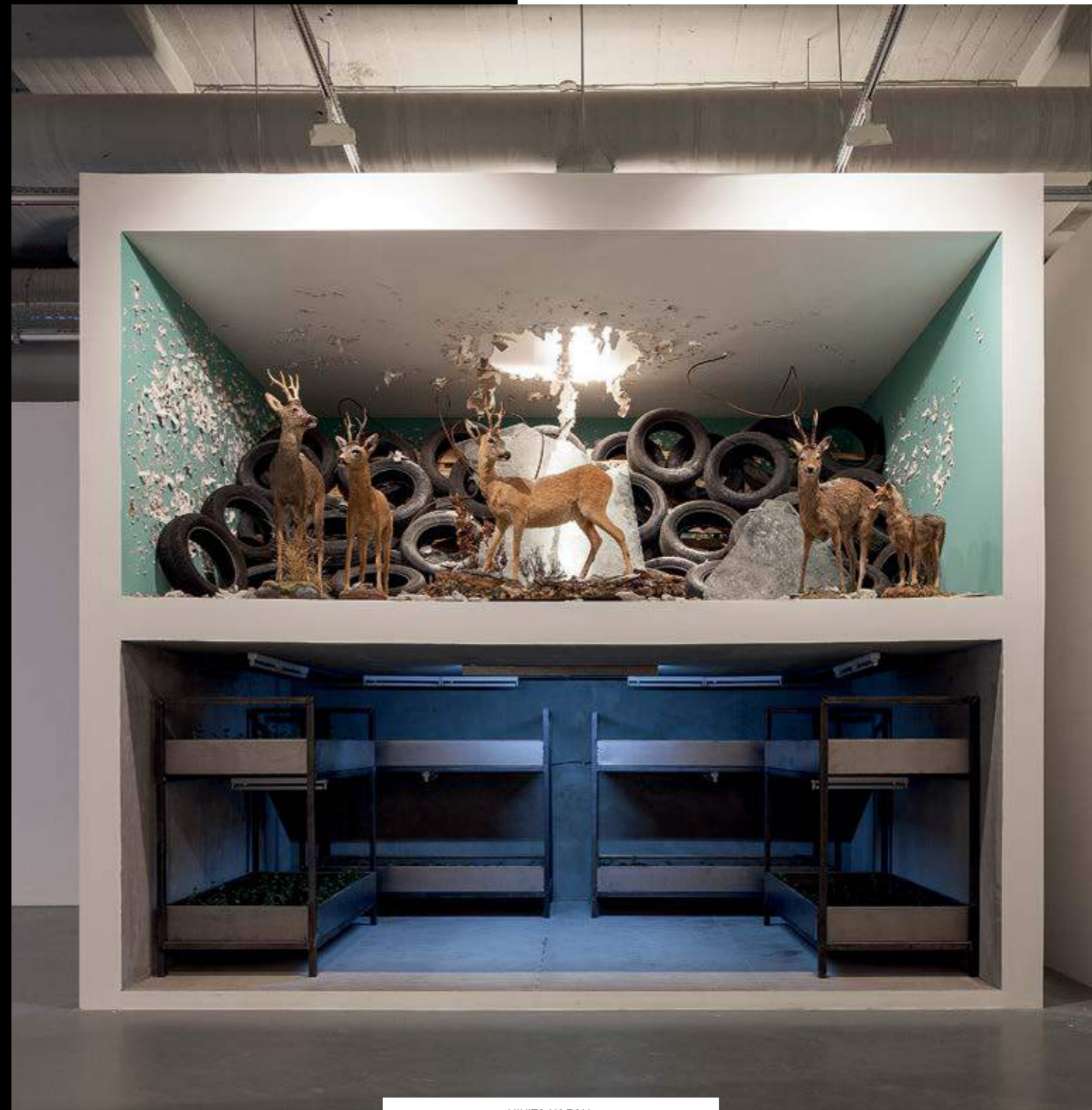
Нові роботи вже поза групами «Р.Е.П.» і «SOSka» створюють Нікіта Кадан і Микола Рідний. Творчість художників виходить на новий рівень. Проєкт Нікіти Кадана «Одержимий може свідчити в суді» в Національному музеї історії України (2015) — потужне висловлювання про війну на Донбасі. На полицях, схожих на архівне фондосховище, Кадан розклав предмети з колекції музею. Вони розповідали про радянську історію регіону, де 2014 року почався запеклий конфлікт. Поза ідеологічним наративом ці речі мали безглуздий і меланхолійний вигляд. На сходових майданчиках музею експонувалися снаряди, що впали на територію Східної України в 2014–2015 роках. На Стамбульській бієнале 2015 року було показано ще одну роботу Кадана цього періоду — «Укриття». Верхня частина інсталяції була алюзією на зруйновану війною експозицію Донецького краєзнавчого музею з опудалами оленів, шинами з барикад і понівеченими від катастрофи стінами. На нижньому рівні роботи — бомбосховище з двоповерховими нарами, де стоять абсурдні грядки з рослинами, що відсилають до історії, коли протестувальники затрималися після революції на Майдані і врешті-решт почали садити там городи. Микола Рідний на Венеціанській бієнале 2015 року пред-



ОЛЕКСАНДР ЧЕКМЕНЬОВ.
ВІЙНА НА ДОНБАСІ. 2014.
КОЛЬОРОВА ФОТОГРАФІЯ



МАРІЯ КУЛИКОВСЬКА.
HAPPY BIRTHDAY! ФОТОДОКУМЕНТАЦІЯ
ПЕРФОРМАНСУ У ГАЛЕРЕЇ SAATCHI. 2015.
ЛОНДОН, ВЕЛИКА БРИТАНІЯ



НІКІТА КАДАН.
УКРИТТЯ. 2015 Р. МЕТАЛ, ДЕРЕВО, ОПУДАЛА, СКЛО,
ГУМА, ФАРБА. НАДАНО КОМАНДОЮ СТАМБУЛЬСЬКОЇ
БІЕНАЛЕ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА



ДАВИД ЧИЧКАН. СТАЛОСЯ, ЩО СТАЛОСЯ, А НЕ ЩО ХОТИЛОСЯ. 2014. ПАПІР, ЗМІШАНА ТЕХНІКА. З КОЛЕКЦІЇ GRYNIVOV ART FOUNDATION



ВЛАДА РАЛКО. З СЕРІЇ «КІЇВСЬКИЙ ЩОДЕННИК». 2013–2015. ЗМІШАНА ТЕХНІКА НА ПАПЕРІ. 21 × 29,7 CM

ставив роботу «Сліпа пляма» (2014). Зафарбовані чорним банери, на яких залишено лише маленьке вічко, викликали відчуття обмеженості й нерелевантності глядацького погляду на показаний уривок реальності. На цій самій бієнале в рамках українського павільйону показали ще одну роботу про конфлікт в Україні — процесуальний перформанс «Відкритої групи» «Синонім до слова “чекати”» (2015). У будинках людей, які пішли на війну, художники встановили відеокамери, що працювали в режимі реального часу. Самі учасники "Відкритої групи" щодня по черзі сиділи за столом, розділяючи з рідними і близькими вояків напружене очікування на повернення їх із фронту.

Однією з політично найактивніших авторок постмайданної доби стала Марія Куликовська. Перформанс, коли художниця на Маніфесті 2014 року в Санкт-Петербурзі закуталася на сходах Ермітажу в український прапор, мав великий медійний резонанс, так само як акція «Пліт Крим» (2016), під час якої Куликовська вирушила на плоту з Києва вниз по Дніпру без запасів їжі, щоби нагадати про беззахисність людей, які залишилися без домівки й батьківщини після анексії Криму. Ще до Майдану Куликовська почала створювати роботи, що представляли собою відливи її тіла. Твори з цієї серії були, зокрема, в експозиції донецького арт-центру «Ізоляція». Територію заводу, де містився арт-центр, під час конфлікту в Донецьку захопили прихильники ДНР, перетворивши підвали арт-центру на в'язницю. Особливе невдоволення викликали твори сучасного мистецтва, багато з яких було вандалізовано. Це, зокрема, трапилося зі скульптурами Куликовської з проекту «Homo Bulla». Їх вояки використовували у якості мішеней, розстрілюючи беззахисні зліпки з оголеного тіла Марії. На згадку про цю подію художниця провела 2015 року в лондонській Saatchi Gallery перформанс «Happy Birthday». Оголена художниця молотком розбивала зліпки самої себе, зроблені з мила, — це була відповідь сепаратистам, які знищили її роботи.

Після революції політичні теми активно розробляла художниця і кураторка Дар'я Кольцова. Серед її робіт часів Майдану — банер із рядками з Конституції України, де чорним маркером закреслено статті, що їх порушував режим Віктора Януковича. 2015 року художниця перемогла у конкурсі МУХі (молоді художники України) з проектом «Теорія захисту», де вона створювала абстрактні роботи на основі типових патернів, що використовуються для заклеювання вікон під час бомбардувань.

Скандалом на межі мистецтва й політики став погром праворадикальними хуліганями виставки Давида Чичкана «Втрачені можливості» у ЦВК на початку 2017 року. Ця виставка — чи не перша виразна й цілісна художня репліка, яка критично і з дистанції осмислювала досвід Майдану. Сам художник був учасником протестів 2013–2014 років, але дотримується того погляду, що революція не досягла своїх цілей через те, що у ній задомінували націоналістичні, а не загальногуманістичні слогани. Обговорення проекту Чичкана й супутнього епізоду вандалізму мало неабиякий суспільний резонанс. Ще один критичний проект — робота Саші Курмаза на виставці фіналістів PinchukArtCentre Prize 2017 року. «Ваші жертви були марними» — розтяжка з таким написом майоріла у засніженому лісі, відсилаючи водночас до класичних перформансів групи «Коллективні дії» кінця 1970-х і до політичної ситуації у країні, де поступово накопичувалося відчуття зради і розчарування.

Тонка й пронизлива реакція на політичну кризу в Україні — проект Алевтини Кахідзе «Історія Полуниці Андріївни, або Жданівка» (2014–2018).



МИКОЛА РІДНИЙ.
«СЛІГА ПЛЯМА». 2014.
КОЛЬОРОВА ФОТОГРАФІЯ



ПЬОТР АРМЯНОВСЬКИЙ.
Я І МАРИУПОЛЬ. 2017. КАДР ІЗ ВІДЕО



ОЛЕКСІЙ РАДИНСЬКИЙ
(СПІЛЬНО З ТОМАШЕМ РАФА). ЛЮДИ, ЩО ПРИЙШЛИ
ДО ВЛАДИ. 2015. КАДР ІЗ ВІДЕО



Робота охопила чотири роки телефонних розмов і зустрічей художниці зі своєю матір'ю, яка жила на окупованих територіях у Донецькій області. Історія почалася 2014 року, коли в рідному місті Алевтини, Жданівці, точилися бої між Нацгвардією і збройними силами самопроголошеної сепаратистами Донецької Народної Республіки. Мобільний зв'язок у Жданівці працював лише на міському кладовищі. Саме туди, на територію померлих доводилося щоразу йти матері художниці, щоби повідомити дочці, що вона досі жива. До проекту ввійшли малюнки 2014–2018 років, відеоперформанси та пропагандистські друковані матеріали, що відбивали атмосферу ненависті й абсурду в окупованій Жданівці. Архів оригіналів цих матеріалів художниця отримала від матері, яка кілька років збирала й передавала дочці газети, листівки та іншу агітаційну продукцію самопроголошеної ДНР.

Історія тривала до 2018 року, коли в Жданівці перестав працювати останній телефонний оператор, а в окупованому місті залишилися переважно пенсіонери. 16 січня 2019 року головна героїня проекту, «Полуниця Андріївна», мама Алевтини Кахідзе, померла від зупинки серця на контрольно-пропускному пункті ДНР після поїздки на підконтрольну Україні територію, щоби отримати пенсію.

АПОСТОЛИ ІНДИВІДУАЛІЗМУ. ПРИВИД ВЕЛИКОЇ ФОРМИ

Після 2014-го за аналогією до Помаранчевої революції заговорили про народження нового покоління. Але на відміну від 2004-го, коли на сцену прийшла молодь, об'єднана ідеями активізму і колективних дій, ця генерація не була гомогенною. Багато з цих авторів починали ще до революції, але великі теми та турбулентності підштовхують їх до раптової зрілості. Першою заявляє про себе когорта митців, яких дуже умовно можна назвати дітьми великих виставок у PinchukArtCentre і Мистецькому арсеналі кінця 2000-х — початку 2010-х. Для цих авторів характерне прагнення будувати індивідуальну кар'єру, не зважаючи на групову динаміку. Їхній орієнтир — «велике» й комерційно успішне західне мистецтво, на демонстрації якого свого часу зробив ім'я арт-центр Віктора Пінчука. Історії успіху Джеффа Кунса, Такаші Мураками, Яйої Кусами, Аніша Капура дурманяють голову, а близькість цього мистецтва на виставкових майданчиках Києва змушує вірити в те, що, навіть народившись в Україні, можна стати новим Демієм Гьорстом.

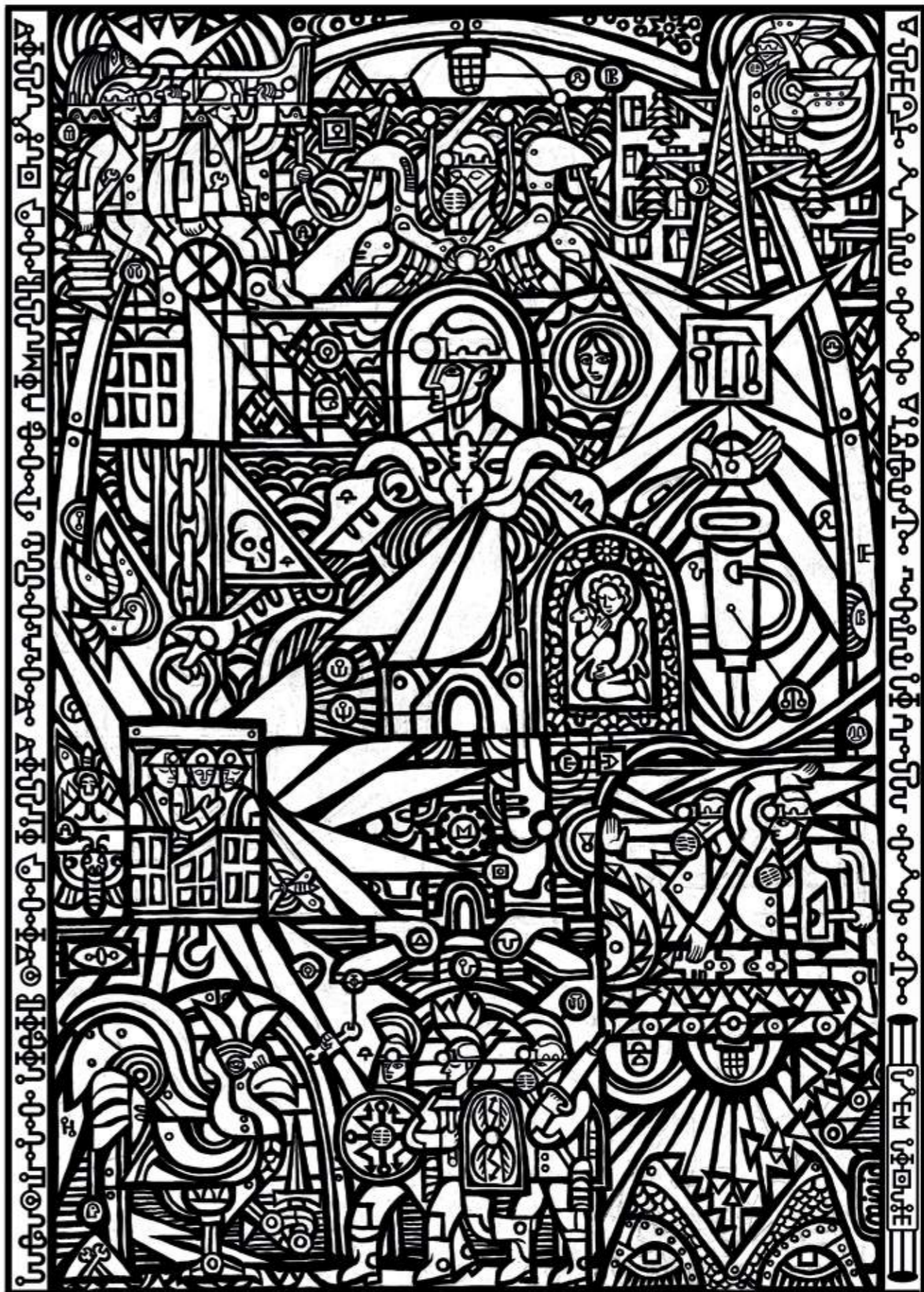
Появі масштабних приголомшливих інсталяцій сприяє також доступ до унікального майданчика Мистецького арсеналу. У першій половині 2010-х років тут під кураторством Олександра Соловйова регулярно проходять групові виставки молодих художників. Просторі старовинні зали арт-комплексу немовби кажуть: «think big!». Не менше значення відіграє премія для молодих художників PinchukArtCentre Prize. Для її підсумкової



АЛЕВТИНА КАХІДЗЕ.
ІЗ ПРОЕКТУ «ІСТОРІЯ ПОЛУНИЦІ АНДРІЇВНИ
АБО ЖДАНІВКА». 2014–2018.
ПАПІР, ЗМІШАНА ТЕХНІКА. ВЕРХНЯ ЧАСТИНА -
З КОЛЕКЦІЇ GRUNYOV ART FOUNDATION



РОМАН МІНІН.
ПЛАН ВТЕЧІ З ДОНЕЦЬКОЇ ОБЛАСТІ. 2011. ПІНОКАРТОН, БАРЕЛЬЄФ.
195 x 282 CM. З КОЛЕКЦІЇ АВРАМОВУЧ FOUNDATION





РОМАН МИХАЙЛОВ.
ІЗ СЕРІЇ «ОПІК РЕАЛЬНОГО», 2018. ПАПІР, ВОГОНЬ.
600 × 450 СМ. З КОЛЕКЦІЇ Q CONTEMPORARY
(ГОНКОНГ – БУДАПЕШТ). РОБОТА В ЕКСПОЗИЦІЇ
ВИСТАВКИ «ПЕРМАНЕНТНА РЕВОЛЮЦІЯ»
У МУЗЕІ ЛЮДВІГА У БУДАПЕШТІ

виставки виділяють бюджет на створення робіт, а проекти готують під орудою досвідченого куратора й арт-директора центру Бйорна Гельдгофа. Відчуття, ніби на сцену прийшла нова оригінальна хвиля, невдовзі наштовхується на сувору правду життя. Після революції і наступних трагічних подій настає економічна рецесія. Першими від неї постраждали великі проекти. Плеяда авторів-індивідуалістів, зорієнтованих на масштаб і докризову культурну ситуацію, чії роботи потребували складного продакшену й великих майданчиків для презентації, з часом опинилися в ситуації «пасажирів без місця».

Серед найцікавіших художників, які остаточно сформувалися під час і після Майдану — харків'янин Роман Михайлов. Пристрасть до великих форм, орієнтованість радше на художню інтуїцію, а не на дискурсивні практики, поєднуються в його творчості з гострим переживанням катастрофи. У своїх роботах 2014 – 2016 років молодий митець впевнено працює з гострополітичними темами. Кожна з них у його виконанні набуває масштабного й промовистого звучання. Михайлов сміливо занурується у серце пільми. Його найбільш резонансний проект цих років почався під час подій на Майдані. Під враженням від трагічно-потужної революційної естетики з її характерними атрибутами — шинами, палаючими бочками і пожежею часів останніх днів штурму Майдану, коли вогонь буквально охоплював засніжену революційну площу і Будинок профспілок, художник почав активно використовувати у своїх творах вогонь. Спершу він коптив графічні аркуші за допомогою палаючих шин, а згодом створив серію пропалених книг, послідовно розробляючи тему катастрофи і вогню як амбівалентної стихії, що несе травму і біль, а водночас дає життя і конструює нову реальність мистецтва («Подих свободи», 2014). Із цієї серії вирости гігантські полотна паленого паперу («Крихкість», фасад церкви Сен-Меррі, Париж, 2015; «Опік Реального», 2015). Вогонь присутній й у інших творах Михайлова. Його інсталяція 2014 року «Тіні» — похмурі силуети обгорілих кістяків кораблів. Від цих чорних примар на білосніжну стіну виставкової зали лягають ще більш моторошні тіні. В інсталяції відчувається болісне переживання анексії Криму, а також відсилка до Чорноморського флоту, який ще з початку 1990-х років був яблуком розбрату між Росією й Україною. Роботу було показано на IX ART KYIV Contemporary в Мистецькому арсеналі, а згодом у Верховній Раді України на річницю анексії півострова.

Для підсумкової виставки фіналістів премії PinchukArtCentre 2015 року Михайлов створив інсталяцію «Остання дитина». Роботу було присвячено трагічним подіям депортації кримських татар 1944 року. Ця тема резонувала анексією Криму і гоніннями, що їх зазнали кримські татари під час цих подій. Проект являв собою масштабну металеву книгу, «аркуші» якої було виготовлено зі шматків товарних залізничних вагонів, на кшталт тих, що використовувалися під час депортації татар. Інсталяція також включала три ліричні відеопейзажі, зняті на локаціях, пов'язаних із цими сумними історичними подіями: у кримському степу, у степу в Узбекистані, куди було депортовано більшість татар, а також на Азовському морі, де було затоплено баржу з людьми, що їх не встигли депортувати.

Починаючи з дослідження травмованого колективного підсвідомого, Роман Михайлов поступово переходить на рівень індивідуального, заглиблюючись у світ власних фантазмів і страхів. Поступово відходячи від навіяних духом часу гострополітичних проектів, художник починає досліджувати по-

тенціал живопису. В Україні місце цього медіума в системі сучасного мистецтва особливо неоднозначне. Ще недавно українське мистецтво звинувачували в граничній одержимості живописом, у другій же половині 2010-х він, навпаки, майже зникає з арсеналу молодого мистецтва. Тим часом Роман Михайлов обирає саме живопис для пошуку нової мови й відчайдушного дослідження темних сторін своєї підсвідомості. Найпоказовішим у цьому плані став проект «Страх» (2017).

У середині нульових стрімко розвивається Нікіта Шаленний. Архітектор за освітою, він робить великі й технологічно складні інсталяції. Найвдаліша його робота середини 2010-х — «Чорний Сибір» (2016). Із дешевих китайських рушників художник створив масштабне панно, яке нагадує випалений ліс і відсилає до історії репресій і концтаборів, символом яких у колективній свідомості досі залишається Сибір. Наприкінці 2010-х років Шаленний дедалі більше орієнтується на міжнародний ринок, експериментує з віртуальною реальністю³³⁷. У цьому напрямі він досягає чималих успіхів, виставляючи свою роботу «Міст» (2017) в проектах із такими художниками як Олафур Еліассон та Пол Маккарті.

Ще один представник покоління, захопленого титанізмом, — Роман Мінін. Виробивши ще на початку десятиліття впізнаваний стиль, вперше представлений широкому загалу 2011-го року в рамках проекту «План втечі з Донецької області» у PinchukArtCentre у 2010-х він утілює його в муралах, вітражах, скульптурі, станкових творах. Працюючи з естетикою пізньюрадьянського монументалізму, Мінін експериментує з новими матеріалами й технологіями, вводить у свої твори підкреслено надмірну орнаментальність та елементи оригінальної авторської втаємниженої мови. Художник створює ринково затребувані речі, що стали відомим візуальним символом постмайданної доби.

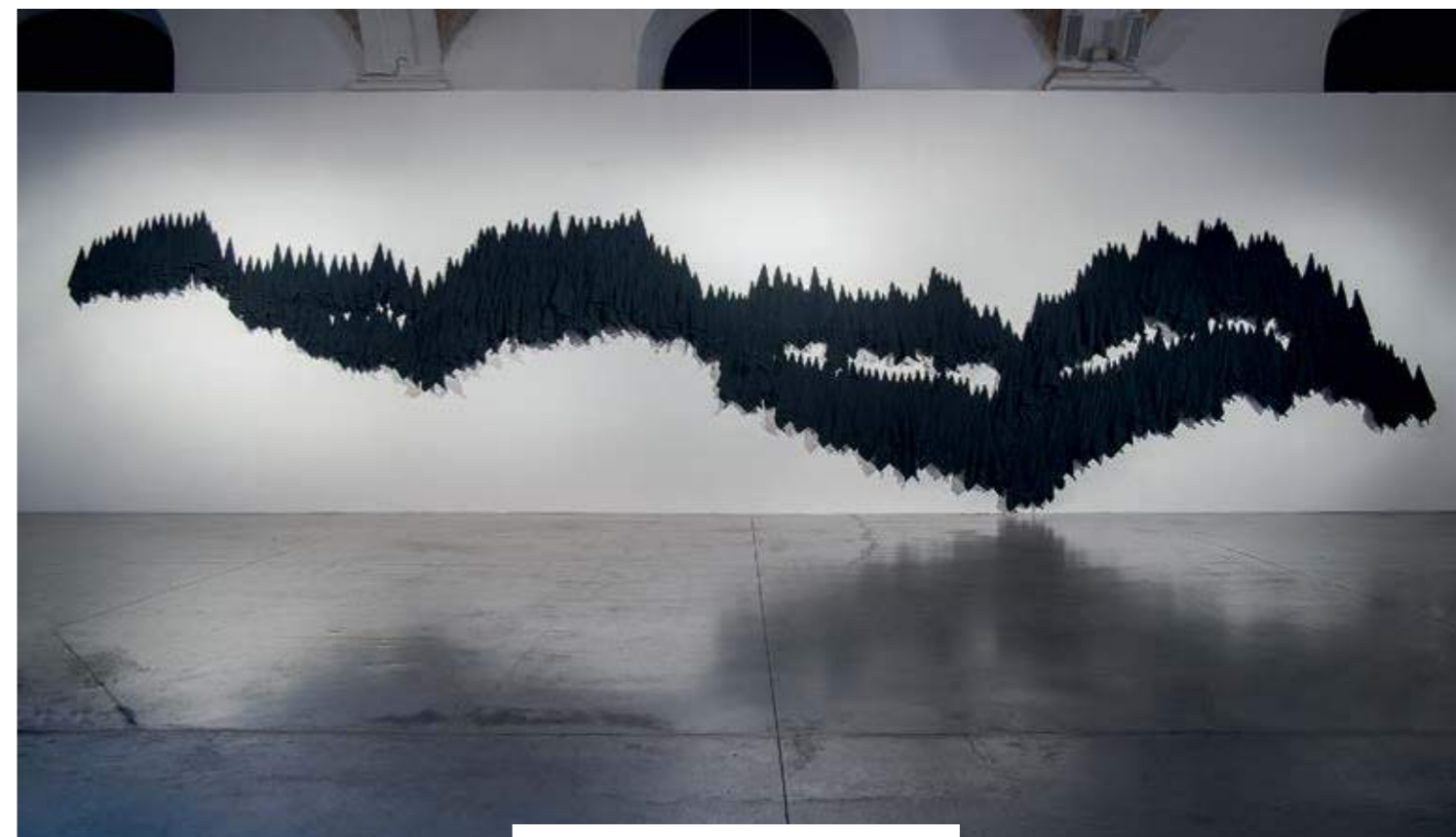
Серед молодих скульпторів 2010-х років — Олексій Золотарьов, який у своїх роботах відходить від фігуративності, фокусуючись на дослідженні абстрактних геометричних форм. Найбільш відомий широкому загалу скульптор — Назар Білик. Його іконічний твір «Крапля» (2010) вочевидь нав'язно творчістю всесвітньо відомого художника і частого гостя арт-центру Віктора Пінчука — Ентоні Гормлі. Сьогодні одна з версій «Краплі» — невід'ємна частина краєвиду, що відкривається з улюбленого променаду киян — Пейзажної алеї. Відштовхнувшись від Гормлі, Білик поринув у автономне дослідження можливостей фігуративної скульптури у сучасному світі. Маючи класичну академічну освіту і будучи вже третім скульптором у родинній династії, художник створює масштабні витончено-формалістичні проекти, уникаючи зіткнень з політикою і натомість задаючись базовими онтологічними питаннями про людину та її місце у всесвіті.

Той самий інтерес до масштабного комерційного мистецтва характеризує і Степана Рябенка. Він почав працювати з цифровим мистецтвом ще наприкінці 2000-х. Серія «портретів» комп'ютерних вірусів, проект «Віртуальні квіти», масштабні роботи «Смерть Актеона», «Лимонні курчата врятовуються», «Спокуса святого Антонія», показані 2011 року в PinchukArtCentre, — яскраві цифрові принти Рябенка ніби створено для великих світових

³³⁷ Див.: Schmid, Rebecca. Virtual Reality Asserts Itself as an Art Form in Its Own Right // The New York Times. — 2018. — May 1.



СТЕПАН РЯБЕНКО.
ВСЕЧУЮЧЕ ВУХО. 2015–2016. ІНСТАЛЯЦІЯ, НЕОН.
450 × 217 СМ. ФОТО: БОГДАН ПОШИВАЙЛО



НІКІТА ШАЛЕННИЙ.
СИБІР. 2015–2016. ЧОРНІ КИТАЙСЬКІ РУШНИКИ.
350 × 2000 СМ. ВИСТАВКА «ГОРИЗОНТ ПОДІЙ»,
МИСТЕЦЬКИЙ АРСЕНАЛ, КИЇВ, УКРАЇНА.
ФОТО: МАКСИМ БІЛОУСОВ



ЛАРІОН ЛОЗОВИЙ.
БУРЯКОВА РЕВОЛЮЦІЯ. 2018. ІНСТАЛЯЦІЯ.
ФОТОГРАФІЮ НАДАНО PINCHUKARTCENTRE 2018.
ФОТО: МАКСИМ БІЛОУСОВ

ярмарків і сучасних інтер'єрів. Ще один напрям, в якому Рябченко працював у 2010-х, — великоформатні фігуративні неонові панно. Найбільша серед них робота «Нова ера» (2011–2012, 610 × 860 см), створена в Мистецькому арсеналі для спеціального проекту Першої київської бієнале «Арсенале 2012».

КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ДРЕЙФ

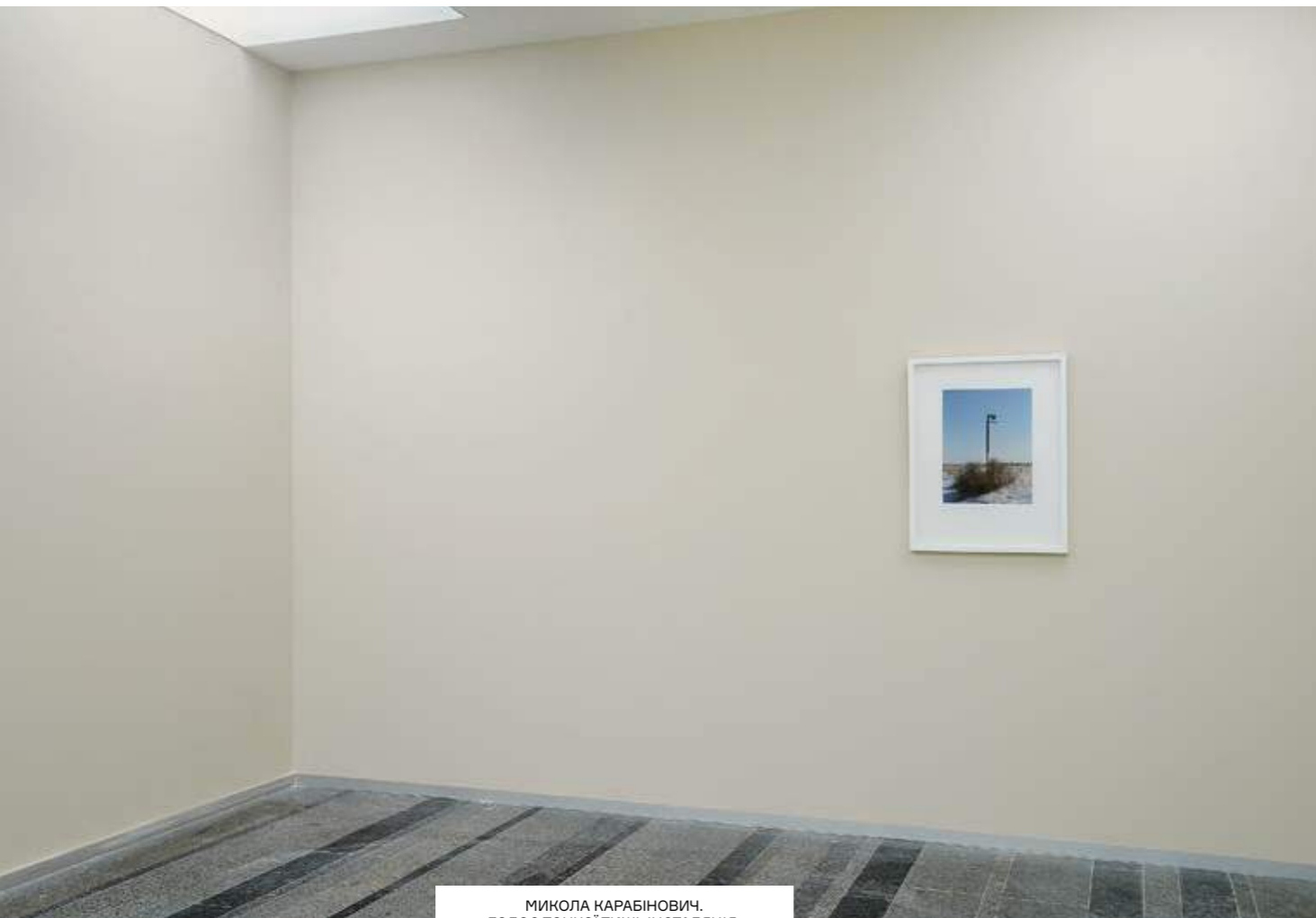
Після революції паралельно з художниками, яких цікавить дослідження великої форми, активно є спільнота з кардинально протилежними цінностями й орієнтирами. Ці митці розвиваються в неоконцептуальному річищі. Для них ближчі колективні нонспектакулярні практики з акцентом на дискурсивність. Вони зорієнтовані не на ринок, а на інституції. Завдяки нонспектакулярності й, отже, меншій затратності практик, а також завдяки підтримці PinchukArtCentre, який дедалі більше спрямовує зусилля на підтримку саме такого мистецтва, ці художники в другій половині 2010-х років стрімко нарощують символічний капітал.

Найпоказовіше явище тут — «Відкрита група». Колектив художників з'явився 2012 року у Львові й уславився проектами в самоорганізованій галереї «Detenyra». Групу заснували Євген Самборський, Антон Варга, Юрій Білей, Павло Ковач, Станіслав Туріна й Олег Перковський³³⁸. На початку діяльності «Відкрита група» залучає до своїх проектів легендарного львівського художника й куратора Юрія Соколова. Із «Відкритою групою» кілька років працювали активні молоді кураторки, засновниці проекту «Відкритий архів»³³⁹ Ліза Герман і Марія Ланько. Завдяки цьому про об'єднання швидко дізналися в Києві. Проекти «Відкритої групи» націлено на дослідження феномена спільноти.

У 2019 році «Відкрита група» курувала український павільйон на бієнале у Венеції. Вона презентувала проект «Падаюча тінь "Мрії" на сади Джардіні». Венеціанській презентації передував гучний скандал за право представляти Україну на найбільшому світовому форумі сучасного мистецтва за участю іншого претендента на павільйон — Арсена Савадова. Ця ситуація, за іронією долі, радикально поляризувала спільноту, яку вивчала «Відкрита група». Анонсувавши проект як проліт найбільшого радянського (а нині українського) вантажного літака «Мрія» над Венецією, художники до останньої миті тримали інтригу. Як учасників проекту було заявлено «всіх» українських художників (набір відбувався за системою заявок). Список вітчизняних митців нібито мав знаходитися на борту літака під час його прольоту над Венецією. Сотні номінальних учасників павільйону — дотепний тролінг

³³⁸ Від 2014 року постійними учасниками групи є Юрій Білей, Павло Ковач, Станіслав Туріна й Антон Варга. Див.: <http://open-group.org.ua/ukr/about-us>

³³⁹ Відкритий архів // <http://openarchive.com.ua/>



МИКОЛА КАРАБІНОВИЧ.
ГОЛОС ТОНКОЇ ТИШІ. ІНСТАЛЯЦІЯ.
ФОТОГРАФІЮ НАДАНО РІНСНИКАРТСЕНТРЕ
2018. ФОТО: МАКСИМ БІЛОУСОВ

An - 225 Mriya

Venice Kyiv
9 May 2019

$L1$ $X = L1 - L2$
 $X = 90^\circ - 65,5^\circ$
 $tg(90 - a) = L2/h$
 $tg(90 - 65,5) = 0,45$

$L2$ 21
 $tg(90 - a + d) = L1/h$
 $tg(90 - 65,5 + 0,5) = 0,46$

h $(2,3)$ d
 a a
 X 21

1 $h = 700$
 $700 [tg(90 - 65,5 + 0,5) - tg(90 - 65,5)] = 7$
 $84 - 7 = 77 \text{ m /Size of shade on the hide of flight 700 meters/}$

2 $h = 300$
 $300 [tg(90 - 65,5 + 0,5) - tg(90 - 65,5)] = 3,17$
 $84 - 3,17 = 80,83 \text{ m /size of shade on the hide of flight 300 meters/}$

3 $h = 3000$
 $3000 [tg(90 - 65,5 + 0,5) - tg(90 - 65,5)] = 31,7$
 $84 - 31,7 = 52,3 \text{ m /size of shade on the hide of flight 3000 meters/}$

					The Shadow of Dream* cast upon Giardini della Biennale				
Зм.	Арх.	№ докум.	Підпис	Дата					
Розробив									
Перевір.									
Рисунки									
Н. контр.									
Затверд.									

* Dream - is literary translation of Mriya - Ukrainian aircraft, the biggest in the world.

ВІДКРИТА ГРУПА.
ТІНЬ МРІЇ, ЩО ПАДАЄ НА САДИ ДЖАРДІНІ.
2019. ЕСКІЗ ДЛЯ ПАВІЛЬЙОНУ УКРАЇНИ НА
ВЕНЕЦІЙСЬКІЙ БІЕНАЛЕ. РОЗРАХУНКИ СОФІЇ
БЕРЧІ. НАДАНО ЮРІЄМ БІЛЕЄМ

сучасної арт-системи й самої бієнале з його елітаристським пафосом заходу для обраних. Надія на «шоу» не виправдалася, а у павільоні натомість демонструвався перформанс, де учасники озвучували полеміку у соціальних мережах та ЗМІ між представниками двох таборів претендентів на участь у павільоні. У підсумку проект став по-своєму символічною історією про те, як ніхто нікуди не полетів, а його художня частина звелася до дискусій на тему, чи є нереалізований політ мистецтвом.

У 2015 році в Києві виникло об'єднання «Метод Фонд»³⁴⁰. Автори ініціативи — художники, куратори, мистецтвознавці й викладачі Лада Наконечна, Іван Мельничук, Катерина Бадянова, Тетяна Ендшпіль, Ольга Кублі та Денис Панкратов. У центрі інтересів «Фонду» — змінити стандарти мистецької освіти та досліджувати феномен соцреалізму.

Важливим центром поширення концептуальних практик та інструментом їхньої легітимізації в другій половині 2010-х стає премія для молодих художників PinchukArtCentre. Тут особливо помітні Анна Звягінцева, роботи якої можна охарактеризувати як «емоційний мінімалізм», і Микола Карабінович, який 2018 року здобув першу спеціальну премію арт-центру за роботу «Голос тонкої тиші»³⁴¹. Автор, який вийшов на сцену у другій половині 2010-х років — Ларіон Лозовий. Для його проектів характерним є інтерес до сучасної теорії, а також акцент на дослідженні тем, пов'язаних із радянською історією.

Не можна також оминати увагою дует харків'ян Даниїла Ревковського та Андрія Рачинського. Ці автори починали свою кар'єру у соцмережах — збираючи архівні підбірки старих фото тощо. Згодом вони потрапили до субкультури сучасного мистецтва і почали реалізовувати критичні проекти. Найбільш показовою стала виставка дуету «Кіптява» у дніпровській галереї Арт-світ (2018). Тема проекту — екологічна екзистенційна катастрофа, що її переживають жителі міст і містечок, де у радянські часи розташовувалися потужні індустріальні підприємства, а сьогодні панує атмосфера відчаю і безвиході. Так, наприклад, у роботі «Торці» автори намалювали на старих радянських багатопверхівок невеличкого промислового містечка Кам'янське величезні літери алфавіту. Згодом, вже на виставці ці літери склалися у напис «ми прої.алися». Як зазначали автори, для них цей напис мав два змістових рівня — по-перше, він відсилав до нестерпної депресивності маленьких промислових містечок-реліктів радянської доби, а з іншого боку, став ремаркою щодо неефективності соціально-критичного мистецтва у сучасній Україні³⁴².

До кінця 2010-х років неоконцептуалізм перетворився на один із головних трендів молодого українського мистецтва, що доповнює і підсилює спільноту, яка сформувалася ще в середині 2000-х на базі груп «Р.Е.П.» і «SOSka». Головним медійним майданчиком спільноти неоконцептуалістів у цей період стає ресурс «Prostory», що поступово переорієнтувався на художню проблематику.

³⁴⁰ Офіційна сторінка «Метод Фонду»: <https://sites.google.com/site/methodfund/>

³⁴¹ Докладніше див.: *Белорусец, Евгения*. О работе Николая Карабиновича «Голос тонкой тишины» // Prostory. — 2018. — 29 марта.

³⁴² *Катерина Тихоненко*. Ревковский и Рачинский: «Мы понимаем, что не изменим ничего своими проектами». Онлайн-журнал Korydor. — 2018. — 21 вересня.

GREATER UKRAINE. НОМАДИ З БАТЬКІВЩИНОЮ У СМАРТФОНІ

Жак Лакан казав, що бажання бути ще деінде може бути не менш сильним, ніж сексуальний потяг. У світі, де стираються кордони між державами й культурами, це твердження особливо резонує. Сучасна людина дедалі частіше схиляється до того, щоби жити поза межами родового ареалу. При цьому вона може легко зберігати зв'язки зі спільнотою через заплутане павутиння соціальних мереж і тегів. З іншого боку, нікуди не виїжджаючи, можна взаємодіяти з абсолютно іншими контекстами й залишатися вдома лише на рівні фізичного тіла.

В Україні протягом усієї її непростой історії регулярно бували спалахи міграцій культурних діячів. На початку ХХ століття активні молоді художники їхали до Європи, щоби дослідити незвіданий архіпелаг модернізму. За радянських часів ішов постійний відчутний вплив сил до Москви, а після розпаду СРСР сталася велика хвиля міграції на Захід і в Ізраїль. У другій половині 2010-х років завдяки спрощеному виїзду за кордон на хвилі економічної рецесії й постреволюційного похмілля стався черговий такий сплеск. Молоді художники, мистецтвознавці, куратори, як і в минулі десятиліття, залишають батьківщину в пошуках нових смислів, комфортнішого життя і просто через те, що мобільність — один із головних фетишів сучасності. Важлива причина, через яку багато хто обирає виїзд, — відсутність в Україні якісної сучасної художньої освіти й слабзорозвинені інституції, які не обіцяють молоді райдужних перспектив.

Визначальним чинником стає самоідентифікація автора та її/його присутність у процесі на рівні участі в проектах і онлайн-дискусіях. Хтось, здобувши освіту за кордоном, повертається назад. Багато хто, поїхавши, зберігає ефемерну батьківщину, яка у 2010-х локалізувалася на екрані ноутбука чи смартфона. Сьогодні можна говорити про цілу хвилю авторів, активних в українському контексті лише віртуально. Це і художник Мітя Чуриков, який здобув освіту в Німеччині, і випускниця Школи Родченка Зіна Ісупова, яка живе в Москві, і Ніна Мурашкіна, яка курсує між Україною й Іспанією, і безліч студентів, які щороку вступають у закордонні арт-школи. Десятки, якщо не сотні молодих художників осідають у сусідній Польщі, серед них молоді автори Василь Савченко, Олександр Совтусик та інші. За межами України живуть два учасники найзначущішого арт-об'єднання кінця 2010-х — «Відкритої групи». Ще з 1990 – 2000-х поза батьківщиною мешкають принципово важливі митці для новітньої історії мистецтва України – Сергій Братков, Борис Михайлов, Юрій Лейдерман. Усі троє не втрачають зв'язку з Україною та мають суттєвий вплив на локальне середовище. У мережевих спільнотах, не зважаючи на тисячі кілометрів, які відокремлюють їх від України, активні арт-критик і віднедавна фотохудожник Анатолій Ульянов, котрий виїхав ще в кінці нульових, фотохудожниця Наталія Машарова, кураторка Олена Червоник. Хтось, як-от арт-критикиня Ася Баздирева, на якийсь час перетворюється на номада-глобтротера, рухаючись земною кулею від проекту до проекту. Баздирева об'єднує дослідницьку діяльність із реалізацією амбіт-



УЛЯНА БИЧЕНКОВА.
ДЕ ТИ БЕРЕШ ГРОШІ І ЩО ТИ
РОБИШ ЦІЛИМИ ДНЯМИ.
2015. КАДР З ВІДЕО



БОРИС КАШАПОВ.
МОЄ ПРАВО НА 15 ХВИЛИН ГАНЬБИ.
2013. КАДР ІЗ ВІДЕО



ЗІНА ІСУПОВА.
ПІДПІЛЬНИЙ СУПРОТИВ.
2018. ЗМІШАНА ТЕХНІКА

ного транскультурного арт-проекту Geocinema, де спільно зі шведсько-китайською колегою займається вивченням того, як наша планета сама себе документує за допомогою технічних візуальних засобів. Це лише кілька випадково взятих прикладів з океану імен і доль, які сьогодні дедалі менше обмежені «пропискою».

До цієї тенденції можна ставитися критично, адже важко не помітити схожість зі такими процесами у ХХ столітті, коли Україна раз у раз втрачала найважливіших представників свого мистецтва. З іншого боку, глобальні референції, безумовно, збагачують локальне середовище, а важливість національного елемента в художньому процесі, очевидно, поступово сходить нанівець. Підтримувати зв'язки із спільнотою досі важливо, однак для цього чинник фізичної присутності уже майже не грає ролі.

ЖІНОЧИЙ РЕВАНШ

В останні десятиліття художні процеси в Україні синхронізуються зі загальносвітовими. Це твердження справедливе й щодо одного з головних трендів другої половини 2010-х — реактуалізації розмови про роль жінок у культурі й суспільстві. Історія українського мистецтва знала цілу плеяду талановитих художниць³⁴³, але до 2010-х років роль жінок в арт-процесі, як правило, зводилася до другорядних позицій. Навіть на менеджерських ролях жінки рідко здобували високі керівні посади: переважно жіночі колективи в більшості центральних музеїв зазвичай очолювали чоловіки.

У 2010-х роках відбувається істотний, хоча, на перший погляд, непомітний переворот. Якщо поглянути на розстановку сил в українському арт-істеблшменті сьогодні, впадає в око диспропорційна присутність жінок буквально на всіх позиціях. Директорки інституцій, кураторки, журналістки, головні редакторки видань про мистецтво, арт-критикині, галеристки, працівниці фондів і різноманітних приватних ініціатив — якщо ще десять років тому серед верхівки діячів українського мистецтва було близько 40% жінок, то нині ця цифра, мабуть, сягає вже 80–90%. Хтось може сказати, що арт-сфера дісталася в управління жінкам як низьке конкурентне середовище, де досі критично мало грошей і громадських почесностей. Хай там що, мистецтво справді стає жіночою територією.

Не слід забувати, що в СРСР ще з 1920-х років обговорювалося безліч тем, що їх західне суспільство почало дискутувати лише наприкінці ХХ століття. У Радянському Союзі існував дивний мікс феміністичної риторики й граничної мізогінії. Установка на бідність і мінімалізм підкріплювалася післявоєнною травмою, коли за відсутності загиблих на війні чоловіків жінки опановували споконвічно чоловічі професії — будували київський

³⁴³ Докладніше про жінок в українському мистецтві див.: Чому в українському мистецтві є великі художниці. — PinchukArtCentre, 2019.



АННА ЗВЯГІНЦЕВА.
ФРАГМЕНТ. 2013. ІНСТАЛЯЦІЯ. ФОТОГРАФІЮ НАДАНО
РІНСНИКАРТСЕНТРЕ. ФОТО: СЕРГІЙ ІЛЛІН

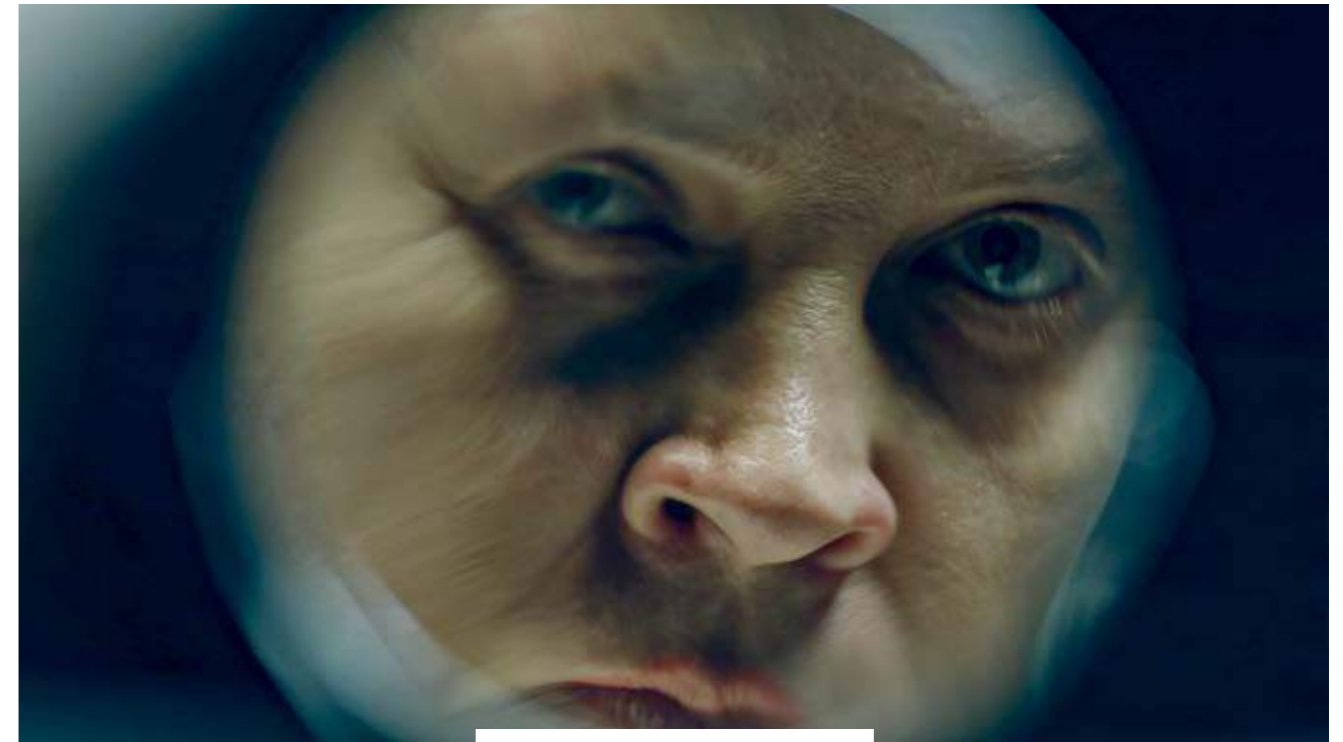
метрополітен, працювали до повної знемоги в колгоспах, самі виховували дітей. Унаслідок цього до моменту розпаду СРСР радянських жінок хвилювали не так питання рівності, як можливість повернути собі право на жіночність. Свободою в дев'яності й нульові здавалося право бути, зокрема, і слабкою «лялькою». У тенетах мрії про долю героїнь популярних мильних опер, котрі знаходили опору в заможному принцові, прожили кілька поколінь пострадянських жінок, через що Україна здобула неоднозначну репутацію фабрики наречених, яких можна «замовити» поштою.

Бажання по-справжньому гучно заявити про свою суб'єктність виникло лише у 2010-х. Це зовсім не означає, що в Україні не було дискусії про фемінізм. Цю проблематику побічно обговорювали в мистецтві ще з 1990-х років, коли пройшли виставки, які проблематизували роль жінок³⁴⁴. На початку 2000-х одну з перших артикульовано феміністичних виставок у ЦСМ при НаУКМА провела кураторка Олеся Островська-Люта. Із кінця 2000-х років феміністичні виставки в ЦВК проводить кураторка, художниця й активістка Оксана Брюховецька³⁴⁵. Тему фемінізму у 2010-х розвивала дослідниця й головна редакторка інтернет-видання «Гендер в деталях» Тамара Злобіна. До того піонерками цієї галузі стали такі дослідниці як Соломія Павличко, Віра Агеева, Тамара Гундрова та ін.

В історії мистецтва України було чимало видатних жінок: Марія Башкірцева, Олександра Екстер, бойчукістки Оксана Павленко і Антоніна Іванова, талановита радянська авторка Тетяна Яблонська, а також народні мисткині — Ганна Собачко-Шостак, Марія Примаченко, Катерина Білокур та безліч інших. За останні тридцять років кількість жінок, які займалися мистецтвом, в Україні невпинно зростала. Серед головних імен новітньої історії мистецтва — учасниці «Нової хвилі» Валерія Трубіна й Наталя Філоненко, центральна представниця мистецтва 1990–2000-х Марина Скугарева, а також Влада Ралко, Маша Шубіна, Алевтина Кахідзе, які з'явилися на арт-сцені в першій половині нульових. Крім того, слід згадати учасниць групи «Р.Е.П.» Жанну Кадирову, Ладуну Наконечну і Ксенію Гнилицьку, художниць групи «SOSka» Беллу Логачову й Анну Кривенцову, а ще Євгенію Белорусець, Аліну Якубенку, Аліну Клейтман, Анну Звягінцеву, Любов Малікову, Марію Куликовську, Дар'ю Кольцову, Аліну Копицю, Ніну Мурашкіну, Катю Єрмолаєву, AntiGonna та інших.

³⁴⁴ Див.: Яковленко, Катерина. «Рот медузи»: перші спроби феміністичних виставок // *Korydor*. — 2018. — 9 листопада.

³⁴⁵ Див.: Брюховецька, Оксана. Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм // *Prostory*. — 2017. — 3 березня.



АЛІНА КЛЕЙТМАН.
СПИТАЙ У МАМИ. 2018. ВІДЕОІНСТАЛЯЦІЯ



KINDER ALBUM.
БІЛІ СЛІПИ КОЙОТИ. 2018.
ПОЛОТНО, ОЛІЯ. 100 × 130 CM

ПОЕТИКА ПРОВІНЦІЇ І НОВА КЛУБНІСТЬ

Яскравим феноменом постмайданної України стало коло художників і творчих діячів, які умовно об'єдналися довкола андеграундного нічного клубу «Ефір»³⁴⁶. Програмний гедонізм, інтерес до електронної музики, активне клубне життя й ескапізм — своєрідна контрреакція на надміру заполітизоване життя в травмованій конфліктами країні. Парадоксально, що саме художники й активісти — завсідники цього клубу (Євгенія Моляр, Дана Брежнева, Олександр Долгий, Аліна Якубенко та ін.) — стали кістяком ініціативної групи, яка кілька років поспіль за активного сприяння активіста Українського кризового медіа-центру Леоніда Марущака, а також майбутньої директорки львівського меморіального музею тоталітарних режимів «Територія Терору» молодією культурологинєю Ольгою Гончар вивчала ситуацію на сході країни, комунікувала з музейною спільнотою Сходу України і робила проекти в найбільш депресивних регіонах, що постраждали від воєнного конфлікту.

Симбіоз духу рейву, що несподівано повернувся до українського мистецтва в розпал тяжкої посттравматичної кризи, та гострополітичних смислів — це, мабуть, найхарактерніша риса другої половини 2010-х років. Показова в цьому сенсі самоорганізована ініціатива «ДЕ НЕ ДЕ», яка з'явилася влітку 2015 року. Центральна постать проекту — активістка Євгенія Моляр, котра вивчала феномен радянських мозаїк і монументального мистецтва в Україні. «ДЕ НЕ ДЕ» зосередилася на контроверсіях декомунізації — проекту постмайданного уряду і його головного ідеолога, історика правих поглядів Володимира В'ятровича. Мета декомунізації — остаточно знищити пам'ятники радянської доби в Україні. Художники об'єдналися, щоб переосмислювати спадщину радянського модернізму й протистояти варварським методам ревнителів радикальної політики пам'яті.

Євгенія Моляр спільно з активістами з Українського кризового медіа-центру Леонідом Марущаком і Ольгою Гончар у розпал кризи на сході країни почала влаштовувати освітні конференції й експедиції в прифронтну зону. Ці ініціативи, завдяки яким київські художники регулярно навідувалися в невеличкі провінційні містечка Східної України, несподівано стали центром тяжіння творчих сил. В українському мистецтві накреслився краєзнавчий бум. Друга половина 2010-х — це відкриття заново провінції та меланхолійної поетики занедбаних дрібних місцевих інституцій і музеїв. Першу виставку «ДЕ НЕ ДЕ» було відкрито 2016 року в «будинку з тарілкою» в Києві. Важливим проектом ініціативи стала експозиція «Музей міста Світлоград» у Лисичанському краєзнавчому музеї (2017). Ще один проект авторів «ДЕ НЕ ДЕ» — художня резиденція «Над Богом», яка проходить з 2015 року у Вінниці в будівлі занедбаного кінотеатру «Росія».

У контексті краєзнавчого буму Вова Воротнєв 2017 року провів акцію, під час якої він понад місяць ішов пішки з рідного шахтарського Червонограда Львівської області на схід країни, до шахтарського Лисичанська, який стоїть на кордоні із «зоною» воєнного конфлікту. Практичною метою

³⁴⁶ Засновник клубу — митець Олександр Долгий.



УЧАСНИКИ САМООРГАНІЗОВАНОЇ
МИСТЕЦЬКОЇ ІНІЦІАТИВИ «ДЕ НЕ ДЕ».
М. КИЇВ. ЗИМА 2019




УЧАСНИКИ САМООРГАНІЗОВАНОЇ
МИСТЕЦЬКОЇ ІНІЦІАТИВИ «ДЕ НЕ ДЕ»
М. КАМ'ЯНСЬКЕ. ВЕСНА 2019



САША КУРМАЗ.
РАЙ. 2017. КОЛЬОРОВА
ФОТОГРАФИЯ





ЯРЕМА МАЛАЩУК І РОМАН ХИМЕЙ.
DOCUMENTING SCHEMA. 2018.
КАДР З ВІДЕО

цієї подорожі була передача шматка червоноградського вугілля в колекцію Лисичанського краєзнавчого музею. Простий жест із натяком на симетричність «полюсів» України мав символічно об'єднати дві такі різні частини країни. Травелог, що його художник публікував у соціальних мережах під час подорожі, — самодостатня й цікава частина проекту.

Ще одна популярна в середині 2010-х років ініціатива, пов'язана з рейв-рухом, — арт-проекти в найголовнішому центрі київського електронного руху — в клубі «Closer». Розвиток столичної андеграундної клубної сцени й численні мінірейви в провінції за участю художників породжують цілу низку робіт, пов'язаних із темою нового українського рейв-руху. Ця естетика близька до «хіпстерської» фотографії кінця 2000-х — початку 2010-х. Принциповий наголос у ній роблять на треш, секонд-хенд, відмову від ідеї здаватися цивілізованішими, ніж насправді, і, навпаки, енергійний наголос — на вібраціях «дикого, дикого Сходу». Симптоматичний проект доби — спільна музична ініціатива художника Анатолія Белова та діджея Гоші Бабанського «Людська подоба». У своїх кіноекспериментах — фільмі «Табун» (2016) та в знятому на iPhone серіалі «REGLAMENT» (2017) — Гоша Бабанський детально документував життя нового київського андеграунду. Не менший інтерес у цьому контексті викликає документально-ігрова картина Анатолія Белова й Оксани Казьміної «Свято життя» (2016) — про вампірів-рейверів у Києві.

Головним феноменом української рейв-сцени, завдяки якому Київ наприкінці 2010-х став відомим центром світової електронної музики, — вечірки «СХЕМА»³⁴⁷. Дослідженню відвідувачів цього заходу Саша Курмаз присвятив проект «Рай» (2017). У 2018 році молоді режисери Ярема Малащук і Роман Хімей, які працюють на межі кіно й сучасного мистецтва, зняли мініфільм про культову вечірку «Documenting СХЕМА».

ВПЕРЕД У МИНУЛЕ. ЧАС МИСЛИТИ РЕТРОСПЕКТИВНО

Декомунізація та пов'язані з нею спірні моменти — центральна тема новітнього українського мистецтва. Збереження радянських мозаїк, які керівництво країни намагалося знищити, прикриваючись боротьбою з ідеологічними символами тоталітарної доби, стало об'єднувальним чинником. Серед результатів масштабного дослідження мозаїк — книга фотографа Євгена Нікіфорова «Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics»³⁴⁸ (2017). Другу серію Нікіфорова «Про пам'ятники республіки» присвячено контроверсіям, викликаним демонтажем і знищенням пам'ятників радянської епохи. Периферійні теми, забуті сторінки історії потрапляють у центр уваги художників і акти-

³⁴⁷ Див.: *Villevoye, Kate*. Lose yourself in the new sound of Kiev // i-D magazine. — 2016. — № 31 (May).

³⁴⁸ Див.: *Nikiforov, Yevgen*. Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics. — Kyiv: Osnovy Publishing, 2017.



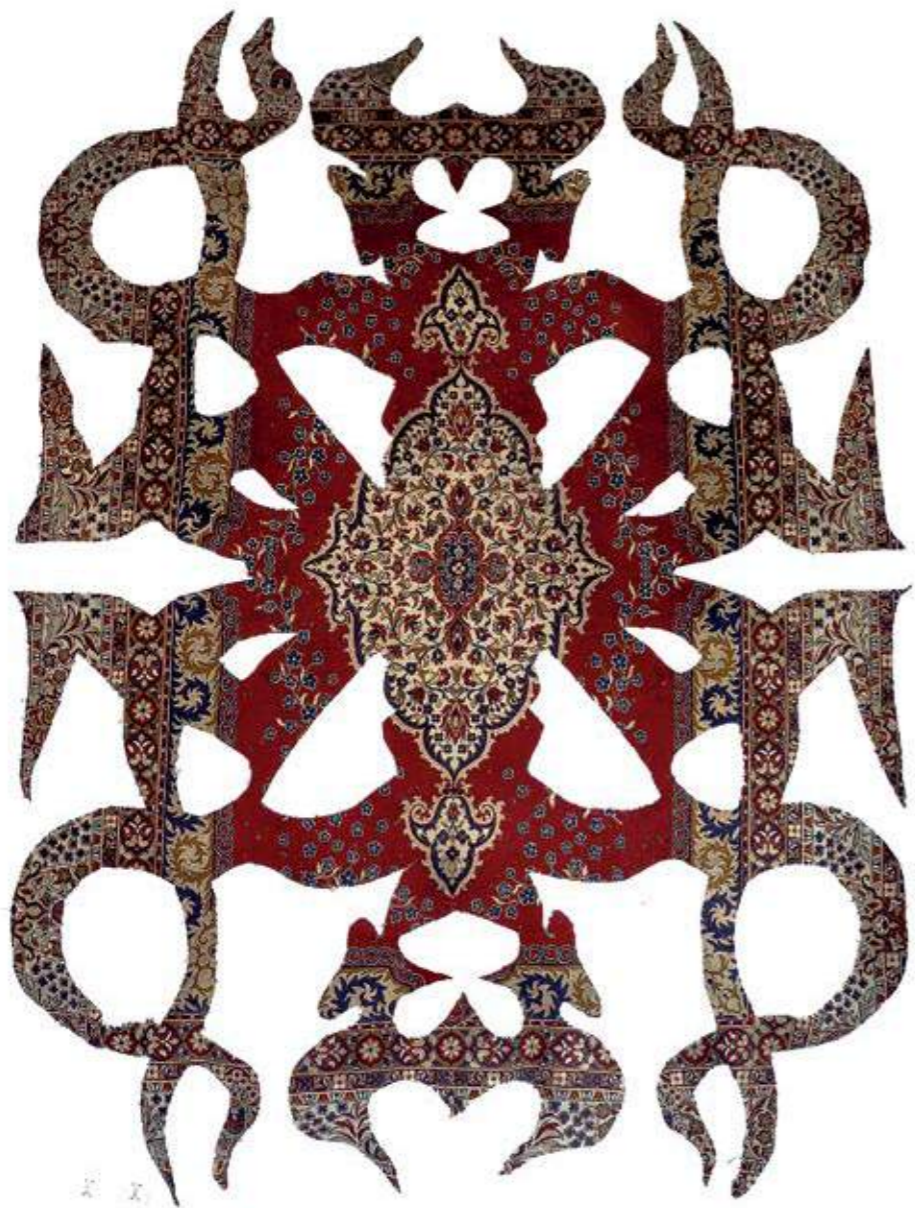
ЄВГЕН НІКІФОРОВ.
МОНУМЕНТ СОЛДАТАМ ПЕРШОЇ КІННОЇ АРМІЇ
ПОБЛИЗУ ОЛЕСЬКО, ЛЬВІВСЬКА ОБЛАСТЬ ІЗ СЕРІЇ
«ПРО ПАМ'ЯТНИКИ РЕСПУБЛІКИ». 2014–2018. КОЛЬОРОВА
ФОТОГРАФІЯ. З КОЛЕКЦІЇ LUDWIG MUSEUM, БУДАПЕШТ,
УГОРЩИНА



ОВОА ВОРОТНЬОВ.
ПЕРЕЛІК. 2018. КАДР ІЗ ВІДЕО



НІКІТА КАДАН.
ВИГЛЯД ЕКСПОЗИЦІЇ «ПОВТОРЕННЯ ЗАБУВАННЯ».
2016. АРТ-ЦЕНТР Я ГАЛЕРЕЯ, КИЇВ.
ФОТО: МАКСИМ БІЛОУСОВ



ОЛЕКСАНДР СОВТУСИК.
ІЗ СЕРІЇ «КИЛИМИ». 2018. ІНСТАЛЯЦІЯ,
КИЛИМ. 300 × 200 СМ

вістів, чий інтерес до проблем пам'яті Нікіта Кадан окреслив парасольковим терміном «історіографічний поворот»³⁴⁹. Сам художник до кінця десятиліття створює роботи на тему стрижневих травм ХХ століття: сталінські репресії, єврейські погроми та ін. Про механізми пам'яті і труднощі їх функціонування — проект Євгенії Белорусець «Зберемо голову Леніна» (2015) в PinchukArtCentre та графіка Давида Чичкана.

У серпні 2017 року в колишньому Кіровограді, недавно перейменованому на Кропивницький, про повторення історичних помилок дотепно висловився Олексій Сай. Його граблі, розкидані на місці пам'ятника Леніну, постамент від якого місцеві жителі перетворили на саморобний меморіал героям Майдану, — напевно, найрелевантніше втілення тривоги і ризиків для сучасної України.

Пильну увагу й інтереси в кінці десятиліття приковує до себе музей. З 2018 року Одеським художнім музеєм керує Олександр Ройтбурд. Під його керівництвом музей відкриває двері для виставок сучасних авторів, а також великих музейних проектів, присвячених мистецтву радянської доби, творчості Костянтина Сомова та ін. Ситуація навколо митця і політичного блогера, який активно підтримував постмайданні трансформації, швидко набуває політичного забарвлення. Звільнення Ройтбурда з посади рішенням одеської міськради восени 2019 року приковує загальнонаціональний інтерес. На мітинг в Одесі на захист прогресивного директора, який, попри усі негаразди з фінансуванням і політичний тиск, намагався модернізувати затхлий пострадянський музей, збирається кількатисячний натовп.

Спільнота, що виникла довкруг ініціативи «ДЕ НЕ ДЕ» на чолі з активісткою Євгенією Моляр, у 2018 – 2019 гуртується навколо невеликого курйозного зібрання радянського мистецтва, що його ще за часів СРСР створив у селі Кмитів під Києвом ініціативний військовий Йосип Буханчук. Із 2019 року тут діє відділ сучасного мистецтва. Ним керує Нікіта Кадан. На базі музею він реалізує низку кураторських виставок, що, як і персональні проекти Кадана кінця 2010-х, мають на меті реконтекстуалізувати історичну спадщину.

Кінець 2010-х — час, коли молоді українські дослідниці та дослідники починають активно цікавитися новітньою історією вітчизняного мистецтва. Тон у цьому процесі задає Дослідницька платформа PinchukArtCentre. Переорієнтувавшись під час кризи з зіркових міжнародних комерційних митців на більш камерні проекти, зачасту зорієнтовані на локальний контекст, арт-центр створив групу ентузіасток, які намагаються збирати, аналізувати, а також популяризувати інформацію про сучасне українське мистецтво і його недавню історію. В ситуації немусеефікованості і неархівованості більшості процесів останніх десятиліть, роль даної ініціативи важко переоцінити. Пілотним проектом та на даний момент найґрунтовнішим дослідженням цього кола була виставка «Паркомунa. Місце. Спільнота Явище» (2016), а також книга, що стала підсумком проекту.

Погляд назад — прикметна риса цілої низки мистецьких висловлювань. Микола Рідний 2016 року зняв фільм «Сірі коні» на основі історії свого прадіда-анархіста, який на початку ХХ століття воював на боці Нестора Махна. Олексій Радинський кілька років працює над дослідженням творчості автора-шіст-

³⁴⁹ Див.: Кадан, Нікіта. На месте памяти // Художественный журнал. — 2018. — № 104. Про історіографічний поворот у мистецтві ще з кінця 2000-х писав американський критик і куратор Дітер Ролстрат, див.: Roelstraete, Dieter. After the Historiographic Turn: Current Findings // e-flux Journal. — 2009. — № 6 (May).

десятника Флоріана Юр'єва. У 2019 році відбулася прем'єра його фільму «Колір фасаду: синій». Картина розповідає про будівництво нового торгового центру поруч із «будинком із тарілкою», одним з авторів якого в 1970-х був Флоріан Юр'єв. Занедбана й оточена непоказним хаосом нової забудови радянська модерністська будівля, що почала вже валитися, — своєрідний символ культурної ситуації Києва, де сучасність, що перебуває у стані стрімкої деградації спонукає художників міфологізувати затонулу Атлантиду радянського проекту. Якось у розмові з авторкою цього тексту Олексій Радинський назвав пізньорадянський модернізм «нашою античністю». Справді, обираючи між міфологією модерної імперії при смерті та безвихіддю життя в країні третього світу, велика кількість художників спиняють свій вибір на першій. Розчарування в прогресі і непроговореність більшості травм ХХ століття призводять до фіксації на історії.

Віддаляючись у часі, привиди непроговореного минулого дедалі сильніше мучать нас. Яскравий приклад цього — війна політик пам'яті, яка останнім часом вибухнула і в Україні, і в цілому світі. Сучасна людина з усіма її гаджетами, великими даними й штучним інтелектом стає ще вразливішою в питаннях історії. На початку ХХ століття божеством авангардистів було майбутнє. Фетиш сучасних українських художників — минуле. Мабуть, лише проговоривши його до кінця, можна буде зі спокійною душею роззирнутися нарешті в сьогодні.

ЗАМІСТЬ ВИСНОВКУ

Мистецтво України — це територія розриву, життя на вулкані і постійне прагнення білого аркуша. Кожне покоління приходить зі щирою і природною вірою, що саме йому вдасться сказати найвагоміше слово й назавжди затриматися в історії. Стрімка кавалерійська атака може увінчатися успіхом, але настає черговий момент турбулентності. Учорашня молодь і нові олімпійці опиняються за бортом історії, а на зміну їм приходять нові люди «з гарячим поглядом». «Воістину: земля перевернулася, ніби гончарний круг. Розбійник [став] власником багатств, [багач] [обернувся] на грабіжника»³⁵⁰, — написав майже чотири тисячі років тому автор папірису в добу першої серйозної смуги в Стародавньому Єгипті. В Україні «гончарний круг» історії за останні сто з лишком років обертався безліч разів. Це призвело до суттєвої травмованості суспільства. За рахунок перманентної болісної трансформації українському мистецтву вдалося виробити жагу до життя й унікальну енергію, та довго на самій пасіонарності, як свідчить досвід поколінь, іще ніхто не протягнув. Сьогодні одне з найважливіших завдань — мінімізувати травми і відновити спадковість. Доки ми не навчимося зв'язувати нитки історії, усе знову і знову рватиметься та завдаватиме болю.

³⁵⁰ Цит. за: Gardiner, Alan H. The Admonitions of an Egyptian Sage (from a Hieratic Papyrus in Leiden). — Leipzig: Georg Olms Verlag Hildesheim, 1969. — P. 27



ОЛЕКСІЙ САЙ.
НЕ НАСТУПИ НА ГРАБЛІ. 2017. ІНСТАЛЯЦІЯ НАВКОЛО
ПОСТАМЕНТУ КОЛИШНЬОГО ПАМ'ЯТНИКА ЛЕНІНУ,
ПЕРЕТВОРЕНОГО НА СТИХІЙНИЙ МЕМОРІАЛ ГЕРОЯМ АТО.
М. КРОПИВНИЦЬКИЙ. ФОТО: НАДІЯ ЛОЖКІНА

ЛОЖКІНА АЛІСА
ПЕРМАНЕНТНА РЕВОЛЮЦІЯ. МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ
Науково-популярне видання

Видання здійснено в рамках грантового проекту міжнародної співпраці Українського культурного фонду в тристоронньому партнерстві між ініціатором та координатором проекту Zenko Foundation, а також видавництвами ArtHuss (Київ, Україна) і Nouvelles Éditions Place (Париж, Франція).

КОМАНДА ПРОЕКТУ:

Авторка — Аліса Ложкіна

Генеральна продюсерка проекту — Каріна Качуровська

Координаторка проекту з боку УКФ — Катерина Бова

Координаторка освітньої програми — Світлана Левченко

Наукове редагування — Костянтин Акінша,
Оксана Баршинова, Олександр Соловійов

Переклад з російської — Сашко Ушкалов

Над підготовкою видання до друку працювали — Ярина Цимбал,
Маргарита Єгорченко, Олександр Михед

Дизайн-макет — Альона Соломадіна
Верстка — Уляна Биченкова, Сергій Фединяк

Веб-розробник — студія Perevorot

Більд-редактор — Максим Білоусов

Формат 70 × 108 / 16
Ум. друк. арк. — 24.15
Друк офсетний
Наклад 1000 примірників

УКФ

Видання підготовлено
за підтримки Українського
культурного фонду. Позиція
Українського культурного
фонду може не збігатися
з думкою авторів

 ZENKO
FOUNDATION

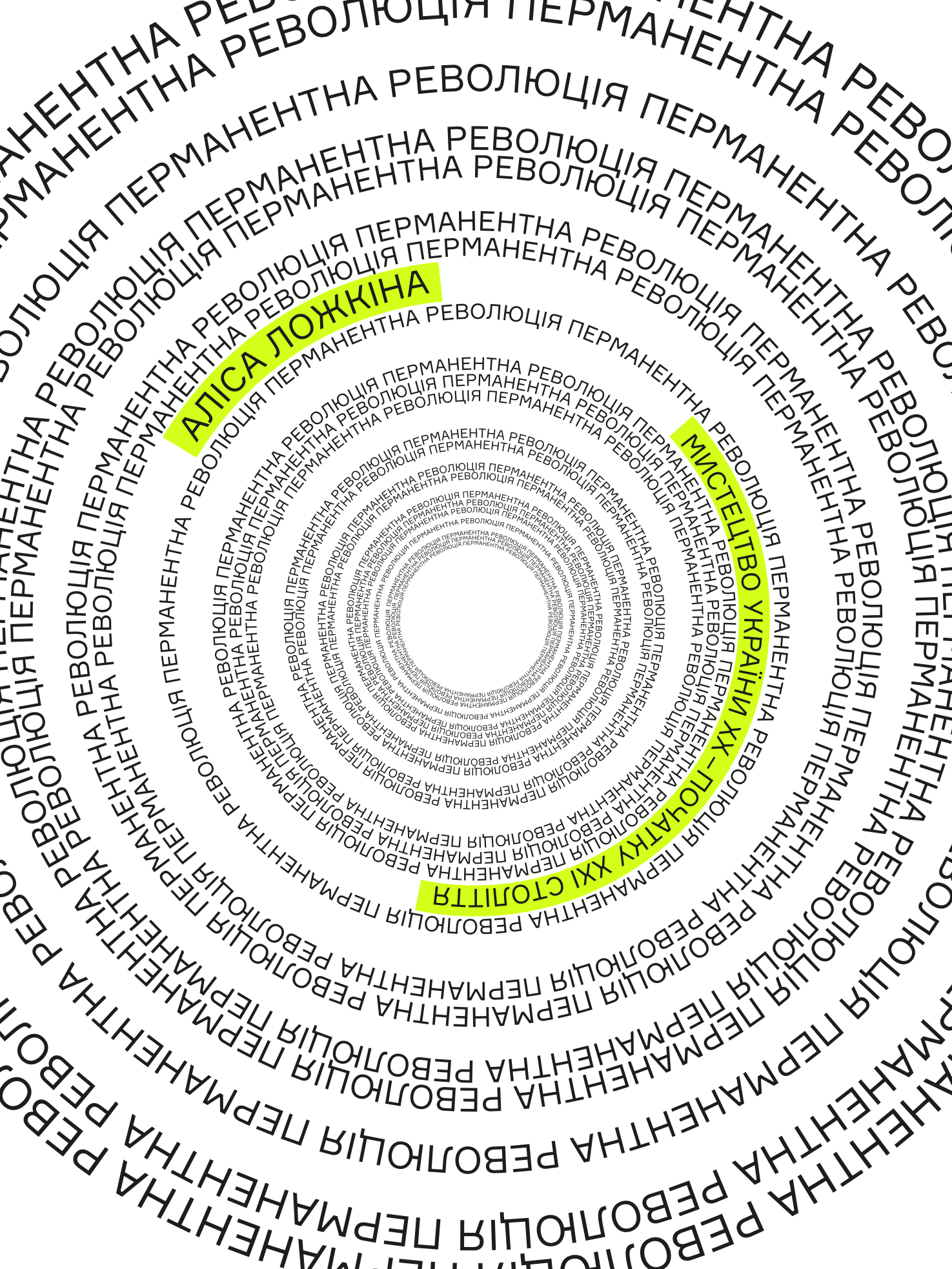
ініціатор
та координатор
проекту

ArtHuss 

Видавництво «ArtHuss»
04214, Київ, вул. Героїв Дніпра, 62, кв. 31
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК №5964 від 23.01.2008 р.
+38 (044) 430 15 49
www.arthuss.com.ua

huss 

Надруковано «Фамільна друкарня huss»
04074, Київ, вул. Шахтарська, 5
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК №3165 від 14.04.2008 р.
+38 (044) 587 98 53
www.huss.com.ua



ALISA LOZKIJA

MISTECITVO UKRAINI XX - POCATKU XXI STOLITTA

XXI STOLITTA