

СТАН МИСТЕЦТВА В ДЗЕРКАЛІ ХУДОЖНЬОЇ КРИТИКИ КИЄВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ 1990-х За матеріалами журнальної періодики

Останнє десятиріччя ХХ ст. стало часом побудови нової української державності. Процес становлення незалежної України та пов'язані з ним соціально-економічні зміни позначилися також і на культурних реаліях, зокрема на явищах образотворчого мистецтва, та призвели до переосмислення здобутків минулого, збагачення художнього простору мистецтва різноманітними арт-практиками і творчими проявами та новаціями, впроваджуваними митцями з кінця 1980-х, що зумовило появу сквотів і творчих груп — «Живописний заповідник», «Паризька комуна», «Національна асоціація мистців», на тлі продовження діяльності групи «Вольова грань національного постеклектизму» тощо. Панораму змін та пошуків у сфері тогочасного образотворчого мистецтва досить точно подав мистецтвознавець Е. Димшиць: «Ситуація, що склалася сьогодні в образотворчому житті України, вельми нагадує атмосферу початку століття [...] Серед сучасних художників кого тільки не зустрінеш — тут і послідовники сюрреалізму, і концептуалісти, і представники соц-і попарту, і прихильники постмодернізму [...] Різноманітні художні об'єднання майже на очах утворюються, розпадаються, регенеруються у нові форми» [1].

Починають функціонувати ЦСМ «Брама» (1992), та ЦСМ Сороса (1994), виникають нові приватні галереї — «Аліпій», «УКВ», «Арт-центр «Відродження»», «Тарас» та ін.; діє асоціація галерей «Совіарт», і всі вони активно підтримують і впроваджують мистецькі новації, урізноманітнюючи перебіг мистецького життя. Цей процес скеровувався на подолання т. зв. «білих плям» української образотворчості. Так, експонуються виставки «Українське малАРТство (1960–1980)», «Український живопис ХХ ст. (1900–1940, 1960–1990)» тощо.

Зміни у бутті української образотворчості спонукали до формулювання актуальних питань художнього життя країни: проблеми вияву національних рис в мистецтві, вироблення його власної моделі, визначення аспектів інтеграції тогочасного українського мистецтва в світовий художній простір, тенденції його розвитку. Своєчасним було й проведення аналізу художнього рівня мистецьких творів, експонованих в означений період на місцевих та міжнародних арт-фестивалях, розгляд та надання належної оцінки практики перформансів, інсталяцій, мистецьких акцій, відео що активно підкорювали художнє середовище України. Важливим видавалося також осмислення доробку художніх груп та сквотів, їх внесок в загальний поступ мистецтва незалежної України, визначення в ньому місця та ролі арт-бізнесу.

Розкриття суджень художньої критики Києва початку 1990-х щодо окресленого кола питань та виявлення ступеню активності їх підняття є метою даної статті.

В цьому аспекті розглянемо публікації журналу з питань теорії та практики українського образотворчого мистецтва «Образотворче мистецтво» (заснований у 1934-у, а з 1991-го й донині виходить в якості видання Національної спілки художників України). Його головним редактором був журналіст, історик мистецтва й публіцист М. Маричевський, згодом О. Федорук. Авторський склад журналу визначався іменами провідних мистецтвознавців України: це О. Федорук, М. Селівачов, Л. Савицька. Тут опубліковано статті та розвідки І. Сизононова, О. Сидора, О. Голубця, Т. Басанець, Г. Скляренко, О. Лагутенко та ін. Часопис зосереджував увагу не лише на процесах та змінах у живопису, як більшість

тогочасних журналів, але й розглядав поступ українського мистецтва в царині графіки та скульптури. Рубрики «Образотворчого мистецтва», окрім матеріалів ретроспективного характеру, подавали зріз сучасного художнього процесу в різних його проявах: знаходимо матеріали, що стосуються практики перформансу, інсталяцій, доробку художників «Живописного заповідника», «Паризької комуні», творчих інтенцій молоді, чії твори демонструвалися на вітчизняних Триенале та Біенале різних видів мистецтва, на персональних виставках тощо. Варто зауважити, що критики намагалися виважено підходити до осмислення усього розмаїття художніх проявів, хоч ступінь їх висвітлення був не однаковим.

Значну увагу оглядачі художнього життя Києва зазначеного періоду приділяли виявленню національного аспекту в мистецтві, підтримуючи прагнення мистців творчо інтерпретувати традиції, поєднуючи їх з сучасними мистецькими пошуками. Крім аналізу стану українського мистецтва, публікації журналу торкалися й проблеми сприйняття нових художніх висловів в мистецтвознавчих колах. На початку 1990-х «науковці старшого покоління, аналізуючи сучасний стан українського мистецтва, бачили в розмаїтті стилістики бажання авторів не відставати від заходу. Для інших стилістика не мала значення — важливі тема та сюжет. [...] Відчувалось бажання декого змінити старий лозунг «реалістичне за формою, соціалістичне за змістом» на «будь-яке за формою, тільки українське за змістом». «Літературщина», до якої вдалися інші «фахівці», аби роз'яснити зміст картин, — професійна безпомічність, нова кон'юнктура» [2].

Попри актуальність питання щодо виявлення ролі арт-бізнесу в сучасному творчому кліматі держави, журнал на своїх сторінках майже не висвітлює цю проблему, — окрім варітосної й ґрунтовної статті О. Федорука «Від арт-бізнесу — до національного мистецтва».

Загалом, матеріали, що висвітлюють сучасний поступ мистецтва, характеризуються науковістю критичного аналізу й дають уявлення про розуміння мистецтва даного періоду як багатоскладового явища, що характеризувався інтенсивними пошуками сучасних форм творчого осмислення дійсності.

В контексті дослідження суджень художньої критики щодо розвитку вітчизняного мистецтва на увагу заслуговує незалежний журнал для молоді «Нова генерація» (видавався протягом 1991–1992 рр.) під редакцією К. Кононенко. Часопис тяжів до об'єктивного, неупередженого і багатостороннього висвітлення подій політики, економіки, історії та культури (саме з таких розділів складалося видання), що сприяло б пошвавленню процесу культурного відродження. Також журнал обіцяв друкувати кращі твори поетів-футуристів та художників-авангардистів. Власне, звернення до авангарду як підвалини для творчих новацій вітчизняних художників було характерною рисою культури того часу. Митці, переосмислюючи надбання вітчизняних авангардистів, трансформували їх у своїх творчих пошуках, долучаючись до сучасних спрямувань у світовому мистецтві.

З-поміж усіх номерів цього журналу найбільш вагоме значення в світлі зазначеної статтею теми є спецвипуск «Нової генерації» за 1992 р. У ньому, на противагу поширеній практиці попередніх номерів, що репрезентували сучасне українське мистецтво переважно у вигляді репродукцій картин художників (серед яких були А. Криволап, М. Гейко, О. Животков, С. Животков, П. Бевза тощо) з короткими біографічними даними, іноді доповненими особистими поглядами мистців на творчість, були опубліковані критичні та оглядові матеріали, що подавали картину змін мистецьких шукань кінця 1980-х — початку 1990-х і наявні здобутки (статті О. Авраменко «Після соцреалізму» та Г. Складенко «Міф про Україну», інтерв'ю П. Бевзи із Т. Сіліваші).

Публікації «Нової генерації» відображали значний, хоч і не повний спектр творчих манер та форм висловів українського мистецтва початку 1990-х р. Так, серед різноманітних художніх ініціатив було висвітлено творчість В. Покиданця, В. Кабаченка, О. Маркітана, що працювали у руслі фігуративного живопису — мистців, роботам яких, у відповідності з мистецтвом постмодернізму, притаманне міфотворення, смислова багатознач-

ність, алегоричність образів. Значну увагу з боку журналу було приділено творчості художників кола «Живописного заповідника», які займалися проблемами т. зв. чистого живопису, були виразними живописно-пластичними тенденцій; згодом багато хто з них працював в царині абстрактного живопису. Менше висвітлювались артефакти постмодерністського мистецтва, до сприйняття і розуміння яких ще треба було призвичаїтися. Наприклад, виставка «Штиль» (1992), яка засвідчила процес занепаду трансавангарду і перехід мистців до роботи з об'єктами та інсталяціями, побіжно згадується у статті О. Петрової і сприймається, за великим рахунком, в якості відсутності наполегливої творчої роботи у авторів, чії твори були представлені на виставці.

Визначаючи відношення оглядачів художнього життя до новітніх явищ українського сучасного мистецтва, зокрема інсталяції, зупинимося на статті Г. Скляренко «Міф про Україну», де автор схвально сприймає доробок О. Бабака та О. Бородая, визначаючи особливості їх робіт: «Використовуючи прийоми поп-арту, відомого принципу «обже труве» — речей знайдених, інсталяції художників суттєво відрізняються від того, що робиться в цьому плані на Заході [...] В їхніх роботах немає іронії та гротесковості, пафосу заперечення, чисто інтелектуальної гри, якими проникнуте ставлення західних майстрів до предмету, речі [...] Вони не заперечують, а наголошують [...] високий етичний та естетичний зміст архаїчної культури. Ту символічність патріархального побуту, що відбивав [...] гармонійний устрій Всесвіту» [3]. Наведена цитата підтверджувала вміння вітчизняних художників творчо працювати з новітніми формами вислову, поєднуючи їх з національними традиціями, з давнім мистецтвом Трипілля, загалом давньослов'янського культурного пласту.

Орієнтуючись здебільшого на матеріали спецвипусків, можна зазначити, що журнал подавав відповідну часові картину мистецького життя, якому було притаманне співіснування естетики модернізму та різноманітних проявів постмодернізму. Акцентувалася увага на розвитку та становленні найвиразніших форм нового мистецтва, зокрема творчості художників, згуртованих довкола Т. Сільваші, мистців «Паризької комуни», мистців, що розробляли тематику культурної ідентичності тощо. Оглядові статті з означеної теми мали аналітичну складову (О. Петрова, «Дорога до храму»; О. Авраменко, «Після соцреалізму»).

Мистецьке життя України в цей час висвітлювалося у часописі з питань культури «Синтези» (вийшов єдиний номер у 1994 р.), співредакторами якого стали П. Бевза та В. Горбатенко. В журналі друкували матеріали О. Авраменко, Г. Скляренко, Н. Асеева. Основну увагу редакція журналу приділяла мистецьким пошукам українських чи закордонних представників сучасного мистецтва, що й визначив домінуючий жанр публікацій, а саме творчий портрет. Так, на шпальтах публікували статті про творчість А. Криволапа, М. Кривенка, П. Бевзи, В. Цюпка, П. Лебединця, графіків П. Макова та О. Сухоліта, цілком слушно відзначаючи їх високий мистецький хист. Приділялася увага роботам австрійської художниці Акелей Зел, яка працювала з непоширеною в той час в Україні інсталяцією та виставкою боді-арту «Розмальовані тіла». Все це свідчить про відкритість журналу до нових практик та намагання їх осмислити. Зауважимо, що при цьому аналізі значення певної творчої ініціативи в загальному контексті розвитку вітчизняного мистецтва оминалось художніми критиками, що негативно впливало на рівень публікацій.

Варто згадати досить вдалий задум редакції журналу — створення циклу публікацій, що виявляли б наявну ситуацію образотворчого мистецтва України, її архетипи. Через дуже нетривалий час існування цього журналу про цикл говорити не варто, однак перша спроба, що за своїм характером нагадувала т. зв. «круглий стіл», де арт-критики та мистецтвознавці (О. Титаренко, С. Іваненко, Г. Скляренко) вдалися до аналізу творчості П. Бевзи та потреб українського мистецтва зазначеного рубежу, була вдалим прикладом жвавих дискусій.

До періодичних видань, що одними з перших розміщували публікації, зорієнтовані на проблематику сучасного художнього процесу та тенденцій його розвитку, належав теоретичний часопис з питань нового візуального мистецтва «Terra Incognita» (виходив протягом 1994–2001 рр.), редактором якого був художник і мистецтвознавець Г. Вишеславський. Провідне завдання видання редакція журналу окреслила в якості «ведення хроніки та осмислення найактуальніших подій у художньому житті України та сприяння розвитковій мережі культурних закладів у царині сучасного мистецтва» [4], і протягом всіх номерів намагалась його реалізувати. Серед авторів часопису були як вітчизняні спеціалісти (Г. Вишеславський, О. Сидор-Гібелінда, О. Соловійов, Л. Савицька, К. Стукалова тощо), так і зарубіжні теоретики, художники та куратори. Їх публікації знайомили з тенденціями сучасного мистецтва України, Франції, Польщі, Росії, його окремими представниками, та відображали розмаїтість міркувань стосовно векторів розвитку й актуальних проблем мистецького життя цих країн.

Структура журналу відповідала його загальній меті й передбачала дві сталі частини. Перша («in abstracto») — теоретична, присвячувалась провідній темі номера, яка, певним чином, була суголосна проявам та явищам сучасного мистецького процесу, проблемам його розвитку, пов'язувалась з актуальними напрямками мистецтва. Так, наприклад, перший випуск розкривав значення і проблеми музею нового мистецтва як системи продукування вартостей культури і популяризаторів нових стратегій в сучасному мистецтві. Тема цього номеру конкретизувалась і поглиблювалась також і у наступному номері, що носив назву «Теорія і практика виставкової справи», де вона сприймалась важливою, рухомою у своїх формах ланкою на шляху від творчої майстерні художника до музею. В рамках цієї теми досліджувався стан і тенденції розвитку виставкової діяльності в художньому процесі, різні форми виставок та їх призначення. Тексти номеру торкались донині актуальної теми кураторської діяльності, практика якої на теренах України почала розвиватися і поширюватися в перші роки її незалежності, — зокрема, завдяки діяльності ЦСМ Сороса. В цьому аспекті цікавим є інтерв'ю Г. Вишеславського з мистецтвознавцем В. Мізіано (протягом 1992–1997 рр. останній був директором центру Сучасного Мистецтва у Москві і систематично займався кураторською діяльністю), де обговорювалась роль куратора у створенні виставки та розглядалися особливості роботи куратора-медіатора, який у створенні проекту керується ідеєю діалогу між художниками та куратором (такий тип кураторської діяльності обстоював респондент).

Поданий огляд показує, що редакція видання намагалась структурувати матеріали таким чином, щоб кожен номер був логічним продовженням теми попереднього випуску, що забезпечувало комплексний підхід при дослідженні перебігу подій сучасного мистецтва і створювало його більш-менш цілісну картину.

Досягненню такої цілісності сприяли й публікації першого розділу часопису, що являв собою як теоретичне осмислення специфіки та тенденцій розвитку нового мистецтва у світі (тут варто виокремити статті Філіпа Піге, Ноеля Шабера «Общественный заказ»), так і аналіз сучасного українського арт-процесу (наприклад, чудова стаття К. Стукалової «Український музей сучасного мистецтва?», де подані міркування щодо перспективи створення такого музею та про ті складові, що були необхідними умовами для його створення), а також особисті роздуми художників та мистецтвознавців стосовно певних актуальних питань тощо. Перелічені матеріали мали вагоме значення для розуміння перспектив та стратегій поступу сучасного мистецтва. Однак теоретичних чи проблемних публікацій з поля вітчизняного художнього життя було небагато, і в цьому сенсі цей розділ часопису не міг вважатись вичерпним джерелом стосовно цілісного спектру нагальних проблем тогочасного візуального мистецтва України, яке потребувало детального вивчення.

Не менш важливою була друга частина цього часопису (in concreto), де подавалася хроніка українських та світових виставок і фестивалів, пов'язаних із сучасним мисте-

цтвом. Більш детально зупинимось на подіях київської арт-сцени та на їх оцінці київською художньою критикою, що дає можливість дослідити вектори розвитку мистецтва столиці й визначити ставлення до нього оглядачів художнього життя, так само, як і до якості окремих творів. Зазначимо, що серед усього розмаїття мистецьких заходів часопис надавав перевагу «явищам найбільш яскравим та симптоматичним» [5] у сучасному художньому просторі держави. Такими були акції та проекти, що засвідчували процес т. зв. «розкартинення» — вихід у простір, роботу з ним і перехід від картини до об'єкту, а також твори, цікаві своєю текстовою частиною (якою тогочасні проекти часто супроводжувались), та її рольовим навантаженням (інсталяція В. Цаголова «Світ без ідей», акція «Карла Маркса — Пер Лашез», інсталяція «3/3» Г. Вишеславського, Г. Сидоренко, С. Якуніна). До кола явищ, що виправдовували вищезазначені епітети, цілком слушно була залучена акція «Киево-Могилянська Академія», інсталяція «Три слони» В. Раєвського й інші практики, що стосувалися акціонізму, розробляли концепцію т. зв. «суб'єктивного дослідження простору», «археологізму» з його багатозначним трактуванням.

Слід відзначити прагнення редакції часопису подавати в якості коментарів до однієї й тієї ж події судження декількох оглядачів художнього життя, що свідчить про спрямованість редакції видання до полеміки і дозволяє скласти уявлення про наявні в арт-середовищі настрої та погляди щодо внутрішньої ситуації та поступу сучасних українських мистецьких сил. Так, свої міркування стосовно акції «Киево-Могилянська Академія» висловлювали В. Сахарук та К. Стукалова; слабкі й сильні сторони виставки «Далеке — близьке» осмислювали О. Соловйов та О. Сидор-Гібелінда.

Журнал не оминав увагою події, що репрезентували сучасне українське мистецтво на міжнародній арені: фестиваль «Дні Києва в Тулузі», виставка «Степи Європи». Остання, за оцінкою польського оглядача М. Уйми, засвідчила європейський рівень експонованих творів.

Висвітлюючи акції київського арт-простору 1990-х, які свідчили про позитивні зрушення в ньому, часопис визначав і його недоліки. В цьому аспекті заслуговує на увагу оцінка творчого клімату виставкового життя Києва 1993 — першої половини 1994 рр., подана у вступі до розділу хроніки часопису. Його автор слушно зазначає: «[...] надто багато виставок є симптомами одного захворювання: стагнації та закріплення сучасного художнього процесу в Україні [...] Очевидно, що власне творчість вже нічого не означає для художника, сам момент креативного чи оригінального відступу на другий план. На першому ж плані виступає ім'я, статус та політичні здібності [...] Політичні здібності необхідні для того, щоб просто потрапити на потрібну виставку. Мистецтво і в цьому питанні не має права голосу, бо вирішує його незалежний куратор, а конкуруючі угруповання» [6].

Зауважимо, що фінансування розвитку сучасного мистецтва з боку державних інституцій було недостатнім і ослабким. Творчі ініціативи трималися на ентузіазмі авторів, який протягом певного, загалом нетривалого часу підтримувався приватними галереями. Цим, а також чинниками, наведеними у цитаті, частково пояснюється окреслена тенденція недостатньої кількості нових мистецьких пропозицій, а точніше, їх непомітність.

Підводячи підсумки, варто зазначити, що опрацьовані публікації художньої критики Києва початку 1990-х розкривають період динамічних змін у сфері візуального мистецтва, котре, акумулюючи досвід попередніх років, окреслювало нові контури свого буття та розширювало межі своєї діяльності, породжуючи співіснування різноманітних тенденцій і арт-практик. Осмислення цих процесів з боку художньої критики було неповним; був наявним брак аналізу теоретичних проблем сучасного етапу буття візуальних феноменів (хоча такі спроби мали місце: І. Сизоненко з Дніпродзержинська у 1992 р. зробила першу спробу аналізу мистецтва української інсталяції); впадала в очі відсутність розкриття всієї багатогранності явищ візуального мистецтва тощо. Такий стан речей видається закономірним з огляду на те, що картину мистецького життя початку 1990-х у Києві представляло лише три спеціалізованих мистецьких видання, яких, звичайно, для столи-

ці, наповненої різноманітними арт-подіями, було замало. Кожне з видань мало власні орієнтири: журнал «Образотворче мистецтво» здебільшого висвітлював лінію національної самоідентичності; часопис «Синтези» зосередив увагу на творчості художників, для яких були характерними живописно-пластичні пошуки та абстракціонізм; видання «Terra Incognita» висвітлювало події актуального візуального мистецтва. Доповнюючи один одного, ці часописи визначали ключові постаті сучасного мистецтва і подавали більш-менш цілісну панораму художнього життя України зазначеного періоду, яке, «Розбудовуючи своє місце у великому домі світової культури, [...] починає вдивлятися в себе, замислюватись над своїм власним «лица не общим выражением». Шукати в собі ті плідні імпульси, які можуть прислужитися сьогодні і в майбутньому. Вона знову починає відчувати себе часткою цілого, що живе спільним життям з усім людством і може збагатити його своїм досвідом» [7].

Література

1. Живописна пластика. Передмова // Нова генерація. — 1993. — № 1–3. — С. 1.
2. Баранець Т. Образотворче мистецтво // Поглядом у будучину. — 1992. — № 1. — С. 5.
3. Склярєнко Г. Міф про Україну // Нова генерація. — 1992. — Спец. вип. — С. 25.
4. Перший на Україні журнал сучасного візуального мистецтва «Terra incognita» // Terra incognita. 1994 — № 1. — С. 112
5. Вступ до розділу «In concreto»// Terra incognita. — 1995. — № 3–4. — С. 31
6. Там само.
7. Склярєнко Г. Провінція школа печалі // Синтези. — 1994. — № 1. — С. 58.

Анотація. Стаття присвячена розгляду художньої критики Києва початку 1990-х, висвітленню та аналізу суджень оглядачів художнього життя відносно поступу та стану сучасного українського мистецтва. Також в ній простежується ступінь висвітлення художньою критикою актуальних проблем художнього процесу окресленого проміжку часу, їх теоретичне осмислення.

Ключові слова: художня критика, журнальна періодика.

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению художественной критики Киева начала 1990-х годов, освещению и анализу суждений обозревателей художественной жизни относительно развития и состояния современного украинского искусства. Также в ней прослеживается степень освещения художественной критикой актуальных проблем художественного процесса указанного времени, их теоретическое осмысление.

Ключевые слова: художественная критика, журнальная периодика.

Summary. The article is devoted to the art criticism of Kiev beginning of the 1990s, coverage and analysis of reviewers judgments regarding the development of the artistic life and the state of contemporary Ukrainian art. Also, it can be traced degree lighting art criticism urgent problems of the artistic process outlined time, their theoretical understanding.

Keywords: art critic, magazine periodicals.