

Валерій Сахарук  
мистецтвознавець

## ДО ПИТАННЯ ПЕРІОДИЗАЦІЇ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

**Анотація:** У статті застосовується хронологічний підхід у розгляді головних процесів, що відбувалися в українському мистецтві останніх десятиліть, та дається коротка характеристика його окремих періодів.

*Ключові слова:* українське мистецтво, період, етап, художник, виставка, покоління.

**Постановка проблеми.** Історія сучасного українського мистецтва налічує три десятиліття — термін, достатній для того, щоб окреслити особливості його становлення, побачити закономірності розвитку, зробити висновки. У цей період відбулися суспільні зрушення, які не могли не вплинути на її перебіг, однак мистецтву властива своя, внутрішня логіка часу. Остання дозволяє виокремити у ньому етапи, що характеризуються початком, кульмінацією та завершенням, а також визначити їх межі. Така періодизація — невід’ємна складова наукового методу дослідження процесів, що минули.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Питання періодизації опосередкованим чином торкаються чи не всі автори праць, присвячених сучасному українському мистецтву, переважна більшість яких опублікована у наукових збірниках Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України. Щоразу зумовлені темою досліджень, вони трактують його спрощено, асоціюючи з декадами 1990-х, 2000-х тощо. Такий хронологічний підхід є загальноживаним, однак не завжди відповідає дійсності, тож винесення питання за рамки конкретних тем і зосередження уваги виключно на його проблематиці видається перспективним.

**Мета статті.** Головною ціллю статті є окреслення і коротка характеристика періодів розвитку сучасного українського мистецтва, які у повній мірі можна зауважити лише з позицій сьогодення. Про їх диференціацію свідчить приклад влаштування останнім часом низки важливих виставкових проєктів підсумкового спрямування, зокрема «Українська нова хвиля. Друга половина 1980-х — початок 1990-х» (Національний художній музей України, 2009) чи «На межі. Українське мистецтво 1985–2004» (ПінчукАртЦентр, 2015). Додатково досліджуються відомі історичні факти, які в контексті статті отримують нове тлумачення.

**Викладення основного матеріалу дослідження.** Чи може художній твір започаткувати новий, якісно відмінний від попереднього етап мистецького розвитку? Історія виникнення окремих стилів чи напрямків, попри всю умовність такої схеми, дозволяє дати ствердну відповідь на це запитання. Так, класицизм отримав своє остаточне оформлення у «Клятві Гораційв» Жака-Луї Давида, 1819 року Теодор Жеріко порушив спокій Салону, виставивши грандіозний «Пліт “Медузи”» — маніфест романтизму у живописі, а явище імпресіонізму у повній мірі розкриває «Враження. Схід сонця» Клода Моне — без сумніву, найбільш яскравого і послідовного виразника цього напрямку. Приклади можна множити — згадати хоча б Пабло Пікассо та його «Авіньйонських дівичь». «Печаль Клеопатри» тандему Арсена Савадова і Георгія Сенченка — у цьому ряду.

Кожний текст, присвячений періоду становлення нового українського мистецтва, традиційно починається зі згадки про цю картину, яка все більше набуває легендарного забарвлення, позаяк побачити її у реальному вимірі вкрай проблематично і щоразу доводиться робити висновки на підставі репродуктивного зображення або ж свідчень очевидців. Показана навесні 1987 року у московському Манежі на Всесоюзній виставці «Молодість країни», у цьому ж році вона експонувалася на престижній FIAC у Парижі, а наступного року — на ARCO у Мадриді. У якості власника картини на останніх двох показах виступила Galerie De France, яка пізніше з успіхом продала її до однієї із приватних колекцій. Республіканська виставка «Молодість країни» 1987 року у Києві підтвердила появу нової мистецької генерації в Україні, а імена Валентина Раєвського, Сергія Панича, Олександра Бабака, Олександра Гнилицького, Павла Керестея, Олександра Животкова, Гліба Вишеславського та інших її учасників стали визначальними для етапу, що настав.

Як і раніше, ця виставка виконувала типове замовлення Спілки, тож твори згаданих художників були особливо помітними на тлі мистецької продукції, властивій все ще радянським 1980-м. І все ж справжній прорив відбувся рік потому, у 1988 році, коли вибрані автори під керівництвом чутливого до змін медіатора Тіберія Сільваші зібралися у седнівському Будинку творчості і впродовж двох місяців створили корпус праць, який остаточно підтвердив серйозність намірів молодих художників. Виставка «Седнів-88» (Республіканський будинок художника, 1988, 10–25 липня) стала етапною подією в мистецькому житті країни. Велика кількість відвідувачів, полеміка у пресі, усвідомлення глибинних суспільно-політичних та культурно-світоглядних зрушень і власної причетності до них надихнули її учасників до подальшого стрімкого розвитку ідей, віднайдених у тісній співпраці. Як показала історія, цей процес виявився доволі короткочасним, і найбільш талановитим судилося передчасно «згоріти у полум'ї революції», що охопила українське мистецтво. Виконавши свою місію (напрошується аналогія до вже згаданої історичної місії Савадова і Сенченка), Павло Керестей, Сергій Панич, Олександр Сухоліт поступилися місцем більш радикальним індивідуальним творчим стратегіям, які, що доволі символічно і, в певній мірі, закономірно, не увійшли до седнівської групи, але вже готували свій наступ. Зосереджуючи увагу на події, яка у достатній мірі проаналізована вітчизняними дослідниками, прагнемо підкреслити її програмний характер, що дозволяє в контексті нашої теми змістити акценти з савадово-сенченківського дебюту (доречно згадати і дебют Олега Тістола та Костянтина Реунова, який відбувся восени 1987 року на виставці «Київ — Таллінн») у бік «Седнева-88».

Не ставлячи за мету всеохоплюючу характеристику періоду, зупинимося на деяких особливостях його перебігу. Однією з них є загальна суперечливість, властива як розвитку нового мистецтва в цілому, так і взаєминам, що склалися між його суб'єктами. З одного боку, початковий поштовх був настільки сильним, що його дія відчувалася впродовж усього періоду. Переважаючими були свідомість спільності обраного шляху, потреба бути разом, врешті, деяка романтична піднесеність стану. Ще невгамована спрага нового та увага до того, що відбувається навколо, робили чи не кожную виставку помітним явищем в мистецькому житті. З іншого боку — спочатку намітилося певне внутрішнє розмежування індивідуальних позицій та групових інтересів, що призвело наприкінці періоду до відкритої боротьби, уособленням якої стали постаті Валентина Раєвського та Арсена Савадова. Найбільше від неї потерпали натури відкриті, імпульсивні, наділені великою мірою таланту. Їх небажання підпорядковувати себе стратегії окремих угруповань витворювало навколо них ауру захищеності, а, відтак, вело до втрати внутрішньої мотивації, зневіри та поступової творчої вичерпаності. Смерть Олега Голосія у 1993 році надала цьому процесу вимір трагічності.

Суперечливістю був позначений і виставковий процес, однак, на відміну від творчого, ця риса привносила у його перебіг виключно позитивний елемент. Деяка розгубленість Спілки художників та центральних музейних установ, які, хоча й не були налаштовані до радикальних змін інституційної політики, зайняли очікувальну позицію, відкрила перед новим українським мистецтвом двері їх залів. Саме там відбувалися найбільш цікаві і вартісні покази — приватні та корпоративні галереї в той час робили тільки перші кроки і не могли запропонувати чітко артикульованої альтернативи. Особливо активно використовувалися виставкові зали Спілки художників України на вулиці Володимирській та її київського підрозділу на вулиці Горького, які вирізнялися вдалою організацією внутрішнього архітектурного простору і, як наслідок, оптимальними експозиційними можливостями. В останньому проходили виставки, що й по сьогодні залишили у пам'яті яскравий слід. Лише 1992 рік приніс такі з-посеред них, як груповий показ художників кола «Паризької комуні» під промовистою назвою «Штиль», першу персональну виставку активного надалі Василя Цаголова «Гума почуттів» та унікальну в історії не тільки зазначеного періоду, а й українського мистецтва в цілому, виставку-акцію «Азбука» — своєрідний лабораторний процес, перенесений з майстерні Олександра Суходіта в публічний простір.

У цьому ж році у Державному музеї українського образотворчого мистецтва (нині Національний художній музей України) можна було побачити поряд зі зразками української псевдонаціональної конвенції пензля Пимоненка чи Трутовського дійсно талановиту спробу глибинної інтерпретації давньої народної культури в інсталяціях Олександра Бородая та Олександра Бабака чи радикальні жести того ж Василя Цаголова та його однодумців. Однак апогеєм лібералізації поглядів керівництва музею стала виставка невідомого на той час Бадрі Габіанурі, якому вдалося реалізувати в одному із залів свій творчий задум, вкривши підлогу товстим шаром мазуту. 1994 року експозиційні можливості столиці несподівано розширив Центр «Український дім» (колишній республіканський філіал музею Леніна), запропонувавши глядачам дві масштабні виставки: «Мистецькі імпресії» та «Простір культурної революції» (остання — в рамках проведення першої едиції Київського художнього ярмарку).

Формальний діапазон тих чи інших показів коливався від спроб надання актуальній творчій практиці легітимності шляхом витворення широкого історичного контексту із залученням до нього імен з 1960–1970-х років (виставка «Три покоління українського живопису», 1990) до автономних виставкових проєктів, що сягали рівня самодостатнього мистецького висловлювання, в якому кожний твір сприймався як його невід'ємна складова і нерідко виконувався в просторі виставки (проєкт «Києво-Могилянська Академія», 1993). Ще однією особливістю періоду слід назвати введення в мистецький обіг каталогів виставок. Їхня нечисельність — наслідок диспропорції між високою вартістю друку та загальною несприятливою економічною ситуацією в країні — зумовила попит на них. Зараз вони є не тільки джерелом інформації з історії сучасного українського мистецтва, а й важливою його складовою.

Епіцентром і своєрідним символом цього часового відрізка став сквот на вулиці Паризької комуні в Києві, що впродовж 1989–1994 років об'єднав молодих художників — здебільшого студентів Київського державного художнього інституту (нині — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури) — мало не з усіх куточків країни. Безмір свободи, зумовлений сприятливими історичними обставинами, втратою контролю з боку Спілки художників та загальною розгубленістю влади, призвів до створення корпусу творів, які вже стали класичними. Попри значну кількість публікацій та критичних рефлексій, присвячених цьому явищу, «Паркомуні» все більше набуває легендарності, спричинюючи виникнення ще одного національного міфу.

Визначаючи хронологічні межі окремих періодів розвитку сучасного українського мистецтва, помічаємо, що вони певним чином пов'язані з суспільним життям країни, зокрема його наступний етап співпадає у часі з відрізком вітчизняної історії, позначеної роками другої української президентури. Розпочався він наприкінці 1995 року, однак коріння деяких подій слід шукати раніше.

1994 року у Києві розпочав роботу Центр сучасного мистецтва, заснований відомим американським фінансистом і філантропом Джорджем Соросом. Його першою значною акцією стала організація української презентації на XXII Міжнародній бієнале сучасного мистецтва у Сан-Паоло (Олег Тістол, Ігор Подольчак та подружжя Копистянських), яка два роки потому отримала своє консеквентне продовження (Ілля Чічкан). Початкова спорадична діяльність цієї інституції, що номінально була лише однією з багатьох програм Міжнародного фонду «Відродження», радикально змінила свій статус після відкриття у жовтні 1995 року власного виставкового простору. Відтоді вона носила домінуючий характер і зайняла центральне місце в інфраструктурі сучасного мистецтва України, що складалася на той час.

Аналізуючи спадщину, яку полишив по собі центр, мусимо ствердити її непересічне значення і вплив на формування взаємин художник — інституція — суспільство. Саме там вперше були апробовані стандарти організації сучасних виставкових проєктів, що вимагають значних капіталовкладень і належного інституційного забезпечення, саме завдяки йому український глядач зміг побачити твори таких зірок світової артистичної сцени, як Яніс Кунеліс, Джозеф Кошут чи Ілля Кабаков, саме він допоміг реалізації низки локальних проєктів шляхом запровадження системи грантів. Недоліки в роботі центру носили суб'єктивний характер, однак їх реальний вплив також не слід недооцінювати. Останні призвели до деконсолідації середовища і остаточного розмежування його окремих ланок, що стане визначальною рисою періоду. Новий директор центру не зміг врятувати ситуацію і від кінця 1990-х, не дивлячись на традиційно високу якість виставок, він почав втрачати позиції, поступово перетворюючись у маргінальну інституцію, яка не могла задовольнити вимогам, що поставали перед українським мистецьким соціумом.

Повертаючись до осені 1995 року, згадаємо ще одну знаменну наслідками подію — незалежну спробу інтегрувати нове українське мистецтво у більш широкий східноєвропейський контекст. Ініціатива «Київських мистецьких зустрічей» відкривала перспективу створення альтернативи культурній інвазії ззовні країни, зокрема діяльності Центру сучасного мистецтва Сороса, що мало сприяти досягненню бажаної рівноваги в процесі формування майбутньої інфраструктури як умови її стабільності і продуктивності подальшого розвитку. Змарнувавши цю нагоду — зустріч була зірвана несвідомим брутальним втручанням влади і свідомою протидією частини розділеного ворогуючими настроями артистичного середовища, — Україна вибрала роль пасивного спостерігача міжнародного мистецького діалогу. Довершенням року, що остаточно зафіксував початок нового періоду і визначив особливості його перебігу, став розпад творчого тандему Завадова та Сенченка, що був своєрідним символом періоду попереднього.

Натомість інша організаторська ініціатива — так званий Міжнародний арт-фестиваль (що стосується прикметника «міжнародний», то бажане видавалося за дійсне, що стало ще однією характерною рисою періоду) — проіснувала з 1996 до 2000 року. Найбільш вартісною її складовою були позаконкурсні покази, які впродовж двох наступних років отримали автономію у вигляді фестивалю окремих мистецьких проєктів під назвою «Ініціатива — 01» та «Ініціатива — 02». Загалом фестиваль відіграв позитивну роль в процесі налагодження механізму функціонування мистецтва в Україні, використовуючи нові можливості культурного менеджменту і залучаючи до нього небайдужі елементи з паралельних сфер ділового і політичного життя

країни, а також виконуючи широку популяризаторську місію, яку не слід недооцінювати. Союз з політикою вилився пізніше в цілковите підпорядкування останньою значної частини кращих мистецьких сил у своїх передвибірних маніпуляціях 2002 року. Організація клубу «Ні, наша Україна» і проведення фестивалю «Новий культурний герой» констатували факт повернення політичної (читай: економічної) залежності, яка, здавалося, остаточно відійшла до історії.

Поряд із цим соціальним феноменом відбулася активізація так званого модерністичного проекту — мистецтва, закоріненого у традиції ХХ століття, що спричинило поступове розмивання самого поняття «сучасне мистецтво». Простір виставкових залів заповнила апробована образність, стилізація усіх різновидів та інша художня продукція, позбавлена головного критерію сучасності будь-якого мистецького твору — присутності в ньому людини з її одвічними екзистенційними проблемами, і якщо кількома роками раніше нове покоління художників витрачало багато зусиль для збереження своєї окремішності, то в зазначений період все важче стає відшукати її виразні межі. Культивується явище так званої середньої течії — рафінована спроба пристосувати вимоги сучасної творчості до потреб невибагливого споживача (потенційного замовника). Поява одіозних self-made постатей нового зразка довела суперечності періоду до виміру абсурдного.

Підводячи підсумок цим у цілому негативним тенденціям, зазначимо: вони стали можливими внаслідок загального зниження професійних критеріїв і відсутності дієвої художньої критики як необхідної умови повноцінного художнього розвитку. Така ситуація, ускладнена повним ігноруванням державою самого існування сучасного мистецтва в Україні, не сприяла поповненню його рядів новими іменами, що призвело, за окремими винятками, до випадання цілого вікового прошарку — проблеми, яка донедавна все більше турбувала нечисленну мистецьку спільноту. Найбільш радикальним жестом став вибір художниками позиції добровільного аутсайдерства. Це дозволяло зберегти власну ідентичність і свободу артистичного висловлювання в умовах тотального компромісу, а то й просто звільняло від участі у фарсі на зразок нагородження переможців мистецького рейтингу 1996 року.

Друга половина 1990-х — час становлення галерейної форми репрезентації мистецтва в Україні. Ці, зазвичай, маленькі мобільні інституції приватного підпорядкування до мінімуму скоротили відстань між глядачем і майстернею художника, не змушуючи останнього чекати чергового масштабного показу для презентації своїх нових творів. Відтоді присутність окремих художників в публічному просторі стала перманентно стабільною і їх роботи можна було побачити одночасно в різних місцях. З-посеред галерей Києва першість впевнено посіло «Ательє Карась», зосереджуючи свою увагу на якісному мейнстрімі, що пояснювалося необхідністю поєднувати творчі інтереси з комерційними. Важливими були перші кроки оновленого «Совіарту» і останні — галереї «L-Art», згодом частково трансформованої у Bereznitsky Gallery. Інші галереї, за окремими винятками, не мали впливу на перебіг художнього життя, являючи собою звичайні прибуткові утворення з відповідним салонним наповненням.

Характерною ї, водночас, типово українською у зазначений час постала проблема недовговічності частини непересічних галерейних, виставкових та видавничих ініціатив. Так звану історію втрат складають згадані у попередньому розділі виставкові зали на Володимирській і Горького, галерея «Бланк-Арт», яка заслуговує на окреме дослідження, Центр сучасного мистецтва «Брама», галерея «Аліпій», київська філія галереї М. Гельмана, Міжнародний фестиваль відео-арту і короткого фільму «Dreamcatcher», Київський міжнародний фестиваль медіа-мистецтва (KIMAF), видавництво «Задумливий страус». Причини слід шукати у незадовільності стану загального суспільно-політичного клімату в країні, невизначеності національної

стратегії культурного розвитку, відсутності державної системи грантів на підтримку незалежних приватних і громадських форм мистецької діяльності.

Очікуваний перелом настав наприкінці 2004 року. Його не слід пов'язувати виключно з тогочасними політичними зрушеннями — останні причетні лише до виявлення процесів, що набирали силу, та їх прискорення. На художню сцену України вийшло покоління, спроможне запропонувати свій варіант розвитку цінностей, задекларованих у 1987–1988 роках, і, водночас, витворити переконливу альтернативу деяким засадничим уявленням про місце художника в суспільстві. У реакції на перші публічні виступи окремих його представників було присутнє певне упередження стосовно їх вікового цензу і пов'язаних з цим обґрунтованості та зрілості артистичного висловлювання. Наступні кроки показали серйозність намірів молодих авторів, що й дає привід констатувати з їх приходом початок нового етапу розвитку сучасного українського мистецтва.

Вичерпну характеристику творчості Жанни Кадирової, Микити Кадана, Миколи Рідного та інших центральних постатей руху можна відшукати у виставкових анотаціях та критичних рефлексіях останніх років. Зазначимо ті особливості, що кореспондують зі зміною стратегії позиціонування художника в соціумі, а саме публічну (а нерідко і політичну) активність і широке використання акційних форм реалізації творчих ідей, цехову солідарність (невипадково одна із перших галерей-промоутерів нового мистецтва у Києві отримала назву «Цех») і відкритість до діалогу, повернення категорії етичного у сферу художньої проблематики і його реабілітація в середовищі, врешті усвідомлення власної тождасності, національної і загальнолюдської, вільної від комплексів, властивих свідомості батьків. Приналежність до світу глобальних вартостей за посередництвом сучасних інформаційних технологій доповнюють образ нового покоління.

Разом з молодими художниками в українське мистецтво прийшли й молоді куратори та критики. Щоб краще зрозуміти властиве останнім коло ідей та форм їх реалізації, проаналізуємо виставковий проект «Велика несподіванка», курований 2010 року Олесею Островською-Лютою у Національному художньому музеї України. Його проблематика була присвячена поширенню в країні захворювань на туберкульоз, однак не вона, а її образ, запропонований художнім угрупованням «Р.Е.П.», справляв враження на відвідувачів. У «тілі» музею художники відшукали вразливі місця, приховані від сторонніх очей, — скульптури вождів епохи, що минула, імпровізовані сходища у коридорах тощо. Через одне з маленьких віконець, зроблених у фальшстінах музею, можна було побачити велике полотно Всеволода Максимовича, картини інших художників, повернуті до стіни, гіпсову голову, загорнуту у целофан, за ними — вішалку, на якій хтось залишив одяг, сумку та парасольку. Здавалось, ще мить — і з дверей, розташованих у глибині цієї мізансцени, вийде працівник музею і стане ще одним експонатом цього виставкового дослідження. Несподіваний ефект!

Поряд зі схожими пропозиціями у виставковій практиці намітилася тенденція до переосмислення нещодавнього художнього досвіду, до якої слід зарахувати чи не перший підсумок періоду «бурі і натиску» «Українську нову хвилю», реалізовану 2009 року Оксаною Баршиною у Національному художньому музеї України, «На межі» та «Паркомуну» (два останні проекти — ПінчукАртЦентр, куратори першого — Тетяна Кочубінська і Бйорн Гельдхоф, 2015, другого — Ксенія Малих і Тетяна Кочубінська, 2016–2017), низку персональних показів.

У період, що триває, у столиці України розпочали діяльність два інституційні «монстри» — Мистецький Арсенал та ПінчукАртЦентр (перший — державного, другий — приватного підпорядкування). Історія першого пов'язана з наміром третього президента влаштувати в Україні український Ермітаж, однак здоровий глузд переміг і Мистецький Арсенал перетворився на найбільший в країні виставковий центр,

у якому впродовж останньої декади відбулися численні, здебільшого національні покази. Діяльність ПінчукАртЦентру, навпаки, орієнтована на презентацію зірок світового мистецтва. З приходом нової команди кураторів та мистецтвознавців у середині 2010-х дещо змінилися і його пріоритети — започаткувала роботу дослідницька платформа, мета якої полягає у створенні архіву сучасного українського мистецтва та влаштуванні виставок-досліджень, присвячених цьому явищу. Обидві інституції, попри приховану конкуренцію, користуються неабиякою популярністю — черги біля їх входу стали звичним явищем.

Поряд з лідерами виставкового життя в країні активно діють галереї, число яких продовжує зростати. Острівками стабільності з-посеред них залишаються «Ательє Карась» та «Триптих-Арт» у Києві, «Дзига» у Львові тощо. Діяльність галерей, створених останніми роками, характеризує широкий спектр публічної активності — вони радше нагадують центри сучасного мистецтва, у яких проходять виставки, лекції та дискусії, влаштовуються конкурси, видаються каталоги.

Торік 15-річчя відзначив Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України — державний академічний заклад, який програмно займається вивченням та дослідженням сучасного українського мистецтва. За ці роки його працівниками упорядковано і видано сотні наукових збірників та монографій, проведено десятки конференцій, а відколи інститут переїхав у нове приміщення на вул. Євгена Коновальця, у ньому відбуваються й численні виставкові покази.

Загалом можна стверджувати, що у зазначений період в Україні склалася розлога і багаторівнева інфраструктура сучасного мистецтва, спроможна взаємодіяти з аналогічними мережами інших країн. Згадати хоча б її видавничу складову, яка стараннями спеціалізованих видавництв «Родовід» та Huss популяризує українську культуру в усьому світі. Нещодавно мистецьке середовище облетіла звістка про ініціативу створення Музею сучасного мистецтва — чи не останнього його символу, якого так бракує Україні. Більше того, оголошений термін його відкриття — 2021 рік. Наважимося зробити далекосяжний прогноз — ця подія може стати межею, за якою розпочнеться новий хронологічний відлік в історії сучасного українського мистецтва.

**Висновки.** Як показало дослідження, розвиток сучасного українського мистецтва можна поділити на три хронологічні періоди: перший (1987–1995 роки), другий (1995–2004 роки) та третій, який розпочався 2004-го і триває до сьогодні. У кожному із них були свої здобутки і свої втрати. Найголовнішою рисою цього часу стало вивільнення мистецтва з-під диктату державних та ідеологічних утисків, які впродовж століття намагались ізолювати його від решти світу. Лише активна взаємодія з останнім спроможна ініціювати процеси, що впливають на перебіг загальної мистецької еволюції. Сучасне мистецтво, яке у повній мірі заявило про себе в Україні лише наприкінці ХХ століття, — свідчення дієвості цієї передумови.

**Валерий Сергеевич Сахарук**

**К вопросу периодизации современного украинского искусства**

В статье применяется хронологический подход при рассмотрении главных процессов, которые происходили в украинском искусстве последних десятилетий, и дается краткая характеристика его отдельных периодов.

*Ключевые слова:* украинское искусство, период, этап, художник, выставка, поколение.

**Valeriy Sakharuk**

**On the Periodization of Contemporary Ukrainian Art**

The article applies a chronological approach to the main processes that have occurred in the Ukrainian art of recent decades, and gives a brief description of its individual periods.

*Keywords:* Ukrainian art, period, stage, artist, exhibition, generation.