Візуальне мистецтво України кінця XX – початку XXI ст.

ВІКТОР СИДОРЕНКО

Аналізуючи значне розмаїття явищ і подій, які відбувалися в українській культурі та мистецтві останні роки XX та початку XXI ст., можна вирізнити три основні тенденції: 1) подолання наслідків соцреалістичного реалізму і процеси самоідентифікації; 2) повернення до модерністських мистецьких течій початку XX ст. та їх переосмислення з позицій сучасності; 3) адаптація постмодерністських течій і репрезентація сучасного українського мистецтва на міжнародному рівні. Крім того, зазначимо, що в межах кожної з названих тенденцій маємо нагоду спостерігати низку локальних культурологічних явищ.

Небувала динаміка змін зумовила значну дестабілізацію в усіх сферах життя, зокрема і у сфері культури та мистецтва. З кінця 1980-х рр. водночас доволі дивно поєднується вплив декількох важливих чинників. Серед них насамперед слід назвати: а) розвал системи ідеологічного контролю і швидке падіння пріоритетів єдиного творчого методу — соцреалізму; б) виразно проґресуючий пошук історичного національного підґрунтя на противагу інтернаціоналізмові; в) відкриття безкінечного розмаїття форм сучасного світового мистецтва. Таким чином, українським мистецтвознавцям, культурологам і художникам доводилося немовби рухатися у протилежних часових вимірах. Їм вкрай треба було наново переосмислити минуле, утвердившися при цьому на міцних "стартових позиціях", і, разом з тим, здобути відчуття своїх майбутніх позицій "на світових просторах".

Розставання з постулатами соцреалізму, без якого начебто неможливими були повноцінний пошук та утвердження національного підґрунтя, стало практично неминучим. Проте у складних умовах посттоталітарного суспільства воно виявилося болісним і надто тривалим. Мусимо визнати, що навіть сьогодні ми ще не можемо напевно стверджувати, що цей процес остаточно завершився[1].

Незважаючи на розвал тоталітарної системи, рудименти минулого тривалий час утримувалися "у недоторканності". Про шкоду, заподіяну культурі й мистецтву більш ніж 70-річним "вольовим" керівництвом, воліли краще не згадувати. Згодом у Національному художньому музеї України в Києві було проведено конференцію «Соціалістичний реалізм і українська культура», яка супроводжувалася презентацією книжки «Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу: Історія, колекція, експеримент» (1999), виданої за фінансової підтримки Ю.Манійчука (США)[2]. В її текстовій частині (автор — Б.Лобановський) чимало речей і явищ врешті були "названі своїми іменами". Вагомості акції додавало те,

що вона відбувалася на тлі спеціально підготовленої у музейних залах експозиції творів художників-соцреалістів[3].

За безпосереднього сприяння й підтримки Ради Європи в багатьох європейських містах відбулися великі, програмно підготовлені виставки. Серед них: «Європа, Європа...» (1994), «Москва – берлін: Берлін – Москва» (1995), «Мистецтво і влада» (1996). Дещо пізніше специфіку розвитку мистецтва періоду панування фашизму в Німеччині рельєфно окреслив окремий розділ грандіозної виставки «Розвиток мистецтва в Німеччині протягом XX століття», відкритої у Берліні 1999 р.

Зіставляючи з позицій сьогодення досвід зарубіжних колеґ і нашу внутрішню ситуацію, можемо припускати, що глибоке і всебічне вивчення періоду ідеологічного диктату в сфері культури і мистецтва, його неґативних сторін, а також позитивних явищ, що існували як різноманітні форми опору, ще чекає на нас попереду. Воно зможе реалізуватися повною мірою, мабуть, лише тоді, коли остаточно відійдуть у минуле всі десятиліттями створювані стереотипи, комплекси й упередження, а також покоління митців, які формувалися у цей період. Конче треба також визнати, що всі названі проблеми ми маємо розв'язувати і долати власними силами, адже за межами колишнього СРСР у такому вигляді вони не існували.

Процес подолання наслідків тривалого панування творчого методу соцреалізму відбувався паралельно з пошуком та активацією національного підґрунтя для розвитку української культури і мистецтва в нових умовах. Перехрещення цих процесів та існування рудиментів минулого призводило до неґативних явищ, які дістали означення "нова кон'юнктура"[4]. Звичка художників справно виконувати державні замовлення та актуальні ідеологічні настанови виробила у значної частини з них певний стійкий стереотип кон'юнктурної поведінки. Саме тому вони відразу ж, без будь-яких вагань, "переключилися" на актуальну національно-історичну та релігійну тематику. При цьому здебільшого застосовувалися ті ж самі прийоми — нарочита патетика, парадність та героїзація образів, їх очевидна штучність і поверхове осмислення. Твори такого характеру швидко заполонили мистецькі виставки кінця 1980-х – початку 1990-х рр. Під впливом ринкової кон'юнктури авангардне мистецтво стає салоном. Такий підхід проте не міг бути тривалим та визначальним, а тому слід було шукати як історично притаманні, так і адекватні сучасності мистецькі форми вираження важливих для молодої держави тем[5].

Протистояти наростаючій хвилі "нової кон'юнктури" міг лише тривалий процес самої ідентифікації українського мистецтва та фундаментального перегляду шкали цінностей. Дуже важливим у цьому сенсі виявилося поетапне, планомірне об'єднання творчих зусиль українських митців, розкиданих у важкі часи практично по всьому світу.

1989 р. вперше в Україні було створене альтернативне офіційній Спілці художників об'єднання — Клуб українських митців (КУМ). Члени КУМу організували низку виставок і доброчинних мистецьких акцій у містах України, а також в осередках української діаспори за кордоном, наприклад, у Празі (1995), Градську (1998). Того ж таки року в Харкові проведено першу міжнародну виставку графіки і плакату «4 блок», на якій свої роботи представили десятки художників з багатьох країн світу. Вперше до Харкова приїхали члени журі з-за кордону, ця виставка й донині є однією з найпрестижніших виставок графіки у світі.

Хвиля відновлення мистецьких об'єднань швидко охопила міста України і стала прикметною ознакою часу. Зокрема, серед інших були створені: «Хоругва» (Тернопіль, 1990), «Живописний заповідник» (Київ, 1992), «Човен» (Одеса, 1992), Сумська філія «Малевич-Центру» (Суми, 1992), «Літера А» (Харків, 1992), «Дзиґа» (Львів, 1993), «Джерело» (Шостка, 1994), «Плоский рів» (Хмельницький, 1995).

Ближче до середини 1990-х рр. безперечне лідерство в організації головних культурно-мистецьких подій посідає Київ. Столичне місто

стає провідним осередком комерціалізації мистецьких сфер, розгортання нового на той час явища — арт-бізнесу. У Києві виникають і постійно функціонують десятки приватних галерей, власники яких з ентузіазмом беруться до справи: «Триптих» (1988), «Совіарт» (1988), «Ойкумена» (1989), «Інкоарт» (1989), «Тарас» (1992), «Світ Л» (1993), «Арт-центр "Відродження"» (1993), «Бланк Арт» (1994) та інші. Згодом з'являються окремі галереї, які належать певним організаціям (наприклад, «Українська національна галерея» Градобанку, 1991). Проте слід зазначити, що ринкові відносини диктують свою волю і цілком природно, що з часом більшість названих галерей втрачає інтерес до "неходового" сучасного мистецтва і схиляється у бік споживацької кон'юнктури — прибутковішої продажі салонного мистецтва і зразків соцреалізму, тоді як своїх принципів дотримуються лише одиниці[6].

У Києві започатковується нова форма всеукраїнських мистецьких акцій — практика проведення Художніх ярмарків. Попри надзвичайну строкатість, а в окремих випадках недостатній мистецький рівень творів, вони виконують важливу роль, наочно демонструють реальне, стихійно формоване розмаїття шляхів, що ними рухаються українські митці. Крім того, ярмарки акцентують увагу на ще одній актуальній проблемі, яку стає дедалі важче долати: на зрослому диктаті у мистецькій сфері смаків масового споживача.

На першому з Художніх ярмарків (1994) учасниками були 30 галерей, на другому ярмарку твори митців експонувало 22 галереї (1995). Позитивною ознакою стало розширення географії представлених учасників. Опріч київських, мистецький "товар" представляли новоутворені галереї «Ковчег» (Одеса), «Вернісаж» (Харків), «Смальта» (Харків), «Артс» (Суми), «Музей сучасного мистецтва» (Кривий Ріг), «Макош» (Черкаси), «Пластарт» (Чернігів), «Схід-арт» (Горлівка), «Обрій» (Хуст), «Маріуполь-87» (Маріуполь) і багато інших[7].

Столиця стає місцем проведення всеукраїнських артфестивалів міжнародного масштабу. Показовою є сама назва однієї з цих акцій, організованої 1996 року, — «Український класичний авангард і сучасне мистецтво». Проте найбільшим був 3-й Міжнародний артфестиваль, який відбувся у червні 1998 р. в Палаці мистецтв «Український дім». У його рамцях проходила низка мистецьких акцій. Серед них — Перше бієнале нефігуративного живопису, Фестиваль відео-арту, українсько-німецький проект «Образ ворога». Важливо також зазначити, що на цьому артфестивалі розпочалася презентація згаданого вище проекту «Мистецтво України XX століття». Реалізація його охоплювала 1998–2000 рр. і передбачала почергове експонування дванадцяти окремих виставок — авторських тематичних проектів.

Варто звернути увагу на ще одну характерну ознаку процесів національного відродження. У загальних рисах її характеризує повернення тих засад діяльності у сфері культури й мистецтва, які були перервані з приходом тоталітарного режиму, а також імен художників, незаслужено забутих і витіснених зі сторінок історії українського мистецтва. Паралельно здійснювалася популяризація практично незнаного у світі українського мистецтва XX ст.

Серед інших насамперед виокремимо «Феномен українського авангарду 1910–1935». Ця виставка стала результатом довготривалої плідної співпраці Національного художнього музею України з Мистецькою галереєю у Вінніпезі. Дуже важливо, що її підготовка супроводжувалася виданням фундаментального каталогу, де було вміщено тексти мистецтвознавців з України й української діаспори — англійською, французькою та українською мовами[8]. Виставку було проведено 2001 р., одначе складна поетапна підготовка до неї тривала практично з початку 1990-х рр. Уперше світові була показана (і доведена) безпосередня причетність українських художників до авангардного руху початку XX ст.

Першою у співпраці з Мистецькою галереєю у Вінніпезі була грандіозна за задумом виставка «Дух України. 500-ліття малярства», яка продемонструвала широкомасштабний

історичний зріз давнього і новітнього українського мистецтва, твори його кращих представників (1991 р.). Примітно, що за її матеріалами також був виданий великий каталог, де опубліковано статті багатьох відомих дослідників українського мистецтва[9].

Серед інших подій всеукраїнського значення завважимо виставку «Бойчук. Бойчукісти. Бойчукізм», відкриту у Львівській картинній галереї 1990 р. За її матеріалами було підготовлено каталог-монографію з докладним переліком усіх осіб, причетних до кола знаменитого українського художника-монументаліста і педагога, знищеного тоталітарною системою[10]. Ознакою мистецьких процесів кінця 1980-х – початку 1990-х рр. було повернення творчого доробку художників-еміґрантів, зокрема репрезентації у виставкових залах Національного музею і Палацу мистецтв у Львові творчості С.Гординського (1989), Е.Козака (1990) та Я.Гніздовського (1990)[11].

Усі згадані процеси подолання наслідків ідеологічного минулого та "нової кон'юнктури", відродження мистецьких угруповань, художніх ярмарків і фестивалів, повернення мистецьких явищ та імен художників, популяризація наших надбань за кордоном — незважаючи на певну різновекторність, виявляють, зрештою, спрямованість у минуле або ж реактивацію його складників. Тобто, говорячи про рух нашого мистецького середовища у певних часових вимірах, можемо констатувати, що поки йшлося лише про характеристику одного виміру. Надалі нас цікавитиме, головним чином, спрямованість мистецького середовища до актуальних проблем сучасності та в майбутнє.

Однією зі складових повернення до проблем сучасного мистецтва був, на перший погляд, парадоксальний процес, в якому рух уперед немовби поєднувався з поверненням назад. Його можна б назвати повторною леґалізацією чи "запізнілою" реактивацією ідей авангарду початку XX ст., ідей, які в західному мистецькому світі уже давно встигли стати надбанням історії, а в нас тривалі десятиліття перебували неначе у своєрідній "зоні забуття".

Навзагал, згаданий процес виявився для нас дуже важливим. Він відігравав своєрідну "амортизувальну", "адаптивну" роль, тривалий час посідаючи проміжне місце між подоланням наслідків соцреалістичного догмату та адаптацією актуальних у світі постмодерністських течій: "Впадати у крайнощі ультранових візуальних систем у 1990-ті було вкрай складно без серйозного професійного і теоретичного базису, якого на той час українське мистецтво не мало. Логічно, однак, було продовжити традиції великих досягнень світового малярства XX ст. та вітчизняного модернізму-авангарду. Продовжити і наповнити їх новим змістом, віднайти адекватну візуальну форму..."[12]. На прикладі розгортання цього процесу спостерігаємо характерний, уже згадуваний нами, прояв часової багатовекторності розвитку українського мистецтва 1990-х рр.

Серед інших найхарактернішими і найпоширенішими стали прояви прихильності наших митців до ідей абстракціонізму та експресіонізму. Прикметно проте, що останній у багатьох випадках поєднувався з помітними сюрреалістичними інтонаціями, відвертими виявами гротеску та епатажу, які стали своєрідними ознаками нестримного протесту, насамперед, молодого покоління.

На думку фахівців, здобуття у досліджуваний період вагомих позицій абстрактним мистецтвом (і передовсім живописом) стало, з одного боку, цілком виправданим і закономірним явищем, однак, з іншого — парадоксальним: "Ситуація доволі дивна, оскільки в цілому світі ось уже майже вісімдесят років абстракціонізм у всіх його багатоликих варіантах — явище добре відоме, можна сказати повсякденне, яке пережило свій апогей. У країні основоположників та класиків цього напряму ми тільки тепер усвідомлюємо, що традиція вітчизняного абстракціонізму ніколи повністю не зникала, вона тільки то йшла у глибоке підпілля, то ставала явною, але не стільки у нас, скільки за кордоном"[13].

Слід визнати, що абстракціонізм, який виявляв причетність до найвищого, елітарного рівня творчості, завжди становив принципову антитезу реалізмові, у нашому випадку — соціалістичному, а тому вважався чи не найбільшим ворогом останнього. Саме тому його "вибухова" популярність була своєрідною очікуваною реакцією на падіння системи ідеологічного контролю, виявом безмежного захоплення митців набутою творчою свободою: "Принципова нефіґуративність сприймалася як автентика власне "живописності" як надчистоти і незаанґажованості соціальністю, літературністю" [14].

В кінці 1980-х – на початку 1990-х рр. до абстрактного живопису, який в елітарних мистецьких колах мав зрослу популярність, зверталося чимало українських художників. При цьому можемо вирізнити немовби три різні варіанти індивідуального підходу. Так, одних захопила швидше кон'юнктурна позиція, бажання будь-що продемонструвати активний "новітній" вияв сучасності. Інші відкривали для себе черговий простір для творчого експерименту і надалі тривалий час не дотримувалися засад "чистого" абстракціонізму. Проте найбільший інтерес становили ті, для кого нефіґуративність у мистецькому виразі була принциповою і становила програмний компонент у формуванні творчого шляху.

На рівні творчого об'єднання вперше задекларували свою причетність до ненаративу художники, які увійшли до складу «Живописного заповідника», створеного у Києві 1992 р. Від початку заснування група включала О.Бабака, М.Гейка, О.Животкова, П.Керестея, М.Кривенка, А.Криволапа, С.Семерніна і Т.Сільваші.

Крім митців, які виставляли свої твори у «Живописному заповіднику», у Києві в сфері нефіґуративного мистецтва працювало і працює чимало яскравих особистостей. Так, завжди оригінальними й несподіваними творчими концепціями, своєрідним філософським підходом до вирішення полотен, виразним емоційним, іноді підкреслено драматичним напруженням вирізняються полотна О.Бабака. Неповторний у своїх гранично естетизованих композиціях, де домінують чітко впорядковані, загадкові знаки-символи, контрасти великих, детально структуризованих мас та інертного тла, О.Дубовик — "рідкісний приклад в історії українського живопису холодної, постмондріанівської лінії" [15]. Невгамовна експресія зіставлення активних відкритих барв перетворює на дивні згустки висококонцентрованої енергії твори П.Лебединця. Висока культура поєднання стриманих і вишуканих кольорових зіставлень, ефективне застосування фактур і розкутого мазка властиве малярству П.Бевзи.

Якщо ж говорити про інші міста України, то насамперед слід відзначити традиційно високий професійний рівень, що його зберігає мистецтво абстракціонізму в Одесі. Нефіґуративним мистецтвом в Одесі здавна "програмно" займаються такі досвідчені й визнані майстри як, наприклад, С.Савченко, В.Сад, О.Стовбур, В.Цюпко. Усі вони входили до відомих мистецьких угруповань — «Мамай» і «Човен».

Бурхливий прорив нефіґуративного мистецтва у Львові пов'язаний насамперед з іменем В.Бажая, у Харкові — Ю.Шейна. Оцінюючи в цілому шляхи розвитку нефіґуративного мистецтва в Україні у період 1980-х – початку 2000-х рр., можна зробити певні висновки. Так, перед усім, привертає увагу виразно панівні у творах українських митців позитивні емоційні відтінки: незважаючи на те, що в окремих випадках зустрічаємо певні трагічні інтонації, нефіґуративні композиції є здебільше підкреслено світлими, живими, немовби пройнятими особливою вітальною енергією. Мабуть, у цьому знайшов своє втілення своєрідний протест супроти понурості й герметизму минулої епохи.

Захоплення експресіонізмом можна вважати закономірним з декількох причин. По-перше, маємо визнати, що багатьом художникам старшого покоління було значно легше "перебудовуватися", а молодим — розпочинати новаторські пошуки у звичних ме-

жах фіґуративного мистецтва. По-друге, принципове заперечення широко культивованого у радянські часи денаціоналізованого варіанту мистецтва соцреалізму зумовило звернення до національного коріння, народних традицій, зокрема (а, можливо, й насамперед) українського образотворчого примітиву та іконопису. Крім того, важило й те, що неоекспресіоністичні тенденції цілком логічно та органічно синхронізувалися з постмодерністським "поверненням" до фіґуративності.

Сказане може бути проілюстровано чималою кількістю прикладів у творчості українських художників. Для наочності зупинімося лише на двох характерних прикладах — творчих пошуках, що здійснювалися в середині 1990-х рр. автором цього дослідження та львів'янином Л.Медвідєм. За наявної розбіжності засобів виразу, живописної манери і кольорової палітри, в обох випадках є цілком відчутним глибинне реалістично-фіґуративне підґрунтя, трансформоване за допомогою свідомого застосування своєрідних образотворчих "міксів", немовби запозичених у фотографії та кінематографі. Крім того, єднає підкреслена емоційність і своєрідна гранична внутрішня напруженість, відкритість того нерва, який домінує на спонтанно-емоційному рівні.

У творах авторського тогочасного циклу «Амнезія» — насамперед просторово-асоціативний ефект, викликаний присутністю на живописній площині нереґулярних плям, наче випалених під дією сонячного проміння чи хімікатів у процесі "проявлення" фотографічних зображень. Складні фіґуративні композиції сприймаються як застиглі, але тривожні сюжети минулого, своєрідні знаки, що змушують переосмислити пройдене і наново поглянути на сучасний світ, "де криза духовного спонукає безлад і анархію, де забуття набуває морального ґатунку і де цілий простір спричинює роздуми про "зів'яле листя" сучасної цивілізації. У сяйві наднатуральних площин уламки красивого вихоплені на вістрі небезпеки. Агресія породжує дисгармонію, за уявним ідилічним спокоєм прима-

Любомир Медвідь. Пісочний годинник
Картон, п., темпера, 85×85, 1995

ра вогню, загроза повені" [16]. Саме поєднання спокою і тривоги, реальності й надреальності, постійне балансування на створюваній ними тонкій межі становить основу комплексної дії полотен на глядача.

Полотна Л.Медведя вражають глядача, звиклого до загальноприйнятої раніше штучної "позитивної естетизації" і лакування мистецьких творів. Автор не приховує, а, навпаки, всіляко намагається загострювати проблеми, які нас оточують. В його малярстві відчувається відвертість, прискіпливість і, водночас, певна сюрреалістичність процесу образотворення. Цикли «Евакуації» та «Притчі», полотна «Народження бульбашки», «Хрестоматія почуттів», «Падіння Ікара» не залишають байдужими. Вони активно збуджують емоції, примушують задуматися над вічними проблемами буття, життя і смерті. Не випадково, мабуть, неодмінним компонентом більшості полотен художника є оголене людське тіло. Крізь призму його філософського сприйняття активно формується душевний стан "дійових осіб". За всієї різноманітності авторських підходів, наведені приклади виявляють здатність потужного впливу на підсвідомість глядача, змушують його проникати до глибин власної душі і, водночас, замислюватися над суперечливими колізіями навколишнього світу [17].

Підсумовуючи прояви реактивації авангардних течій, зробімо певні висновки. Цілком очевидно, що хвиля захоплення абстракціонізмом та експресіонізмом стала однією з характерних ознак досліджуваного нами періоду. Разом з тим, потрібно ще раз акцентувати, що причини реактивації названих мистецьких течій були різними. Як уже зазначалося, абстракціонізм набув широкої популярності швидше як вияв крайнього протиставлення, принципової противаги офіційному мистецтву нещодавно минулої радянської доби. Популярність експресіонізму мала значно "еволюційніший" вияв, стала закономірним явищем перехідного періоду. Важливість обох напрямів з позицій сьогодення виявляється цілком очевидною і наділена насамперед "амортизуючим" значенням у період активного переходу до постмодернізму.

Отже, якщо говорити про початок постмодернізму в Україні, цілком закономірно буде зосередити чільну увагу передусім на малярстві. Його популярність різко і динамічно зростала. Характерним прикладом може бути хоча б присутність живописних творів українських авторів на останніх усесоюзних молодіжних виставках «Молодість країни» у Москві 1987 і 1988 рр. Якщо на першій з них було показано лише одне малярське полотно авторства А.Савадова і Г.Сенченка («Сум Клеопатри»), то наступного разу, завдяки значному зацікавленню організаторів і московської критики, Україну представляла вже ціла когорта відомих у майбутньому митців — О.Гнилицький, О.Голосій, Р.Жук, Д.Кавсан, В.Раєвський, П.Ройтбурт, А.Савадов, Г.Сенченко та ін.

Активні процеси, які відбувалися в малярстві, вочевидь відтіснили інші види мистецтва, зокрема скульптуру, графіку. Навіть декоративно-ужиткове мистецтво, яке у 1970-х – 1980-х рр. значною мірою перейняло функцію збереження засад вільної образотворчості (особливо у західних регіонах України), поступово втрачало передові позиції. Такий прорив у сферах малярства, так звана "нова хвиля", був окреслений деякими критиками як українське "постмодерністське необароко". У повну силу це явище, еклектичне за своєю основою, однак завжди підкреслено чуттєве, динамічне, міфологічно багатосенсове й багатогранне, насичене сміливими деформаціями, нестримним буянням барв, фактур і ліній, проілюструвала виставка «Штиль», яка відбулася в Києві в березні 1992 р. Характерним прикладом послідовного втілення згаданих ідей стали, зокрема, проекти О.Тістола та Н.Маценка «Музей України» та «Українські гроші». Частина останнього у формі своєрідної горельєфної інсталяції була показана на «Київських мистецьких зустрічах» 1995 р. в залах Українського Дому [18].

Хай як парадоксально, але у бурхливому розвитку постмодерністського малярства в наших специфічних умовах і "несинхроні-

зованих" ритмах був відразу ж закладений його швидкий занепад. Ми начебто проходили певний етап розвитку в дуже прискореному темпі. А втім, оригінальні твори таких художників, як О.Гнилицький, О.Голосій, Д.Кавсан, М.Мамсіков, О.Ройтбурд, О.Тістол, В.Трубіна, В.Цаголов, І.Чічкан та ін., залишали сильне враження насамперед завдяки своїм внутрішнім протиріччям і глибокому нерозгаданому змістові.

Ближче до середини 1990-х рр. актуальні на перших порах ідеї живописної експресії або "постмодерністського необароко" поступово вичерпують себе. Їх місце все активніше посідають нові мистецькі форми. Своєрідним центром активної експериментаторської діяльності столичних митців спершу стають художні майстерні в будинку по вул. Паризької комуни. Важливо й те, що новітні тенденції знаходять дієву підтримку у новоствореному Центрі сучасних мистецтв Дж.Сороса, який прагне стимулювати і фінансово підтримувати кураторську діяльність, ефективні міжнародні зв'язки, поширення сучасних медіа (керівники Центру — М.Кузьма, згодом Ю.Онух)*. Проте слід відзначити, що саме існування «Паризької комуни», як і широкомасштабна діяльність ЦСМ були нетривалими, однак їхній вплив на розвиток подій був помітним.

Насамперед зміни стають відчутними в самому живописі, зокрема у творчих пошуках таких митців, як-от О.Голосій, О.Гнилицький, А.Савадов, Г.Семенко, В.Цаголов. Та і молодших: М.Мамсиков, Д.Дульфан, І.Гусєв, І.Чічкан та ін. Порівняно з барочним "буянням" попередніх років, малярство стає значно стриманішим, постмодерністськи "безликішим", іноді прямує до мінімалізму, починає достатньо холодно та інертно, скупими виражальними засобами відтворювати окремі об'єкти, застосовує кінематографічні цитати, оперує словом. В останньому випадку назва твору часто стає ключем до його сприйняття, а іноді складається враження, що вона несе більший сенс, ніж твір загалом.

Примітно, що від самого початку екстремальність нових поглядів виявлялася не лишень у застосуванні незвичних форм творів, а в самому способі їх експонування, в загальній організації експозиційної площі. Це, зокрема, яскраво засвідчила виставка «Простір культурної революції», організована в травні 1994 р. на підставі реалізації ідеї А.Савадова і Г.Сенченка. За задумом вона була альтернативою демонстрованій одночасно експозиції 1-го Київського художнього ярмарку. Суть запропонованої ідеї полягала у розділенні експозиційного простору на дві принципово відмінні зони. По периметру величезної круглої зали Українського Дому простягався високий оранжево-червоний паркан. В такій оригінальній формі втілився широкий діапазон асоціацій — гротескно-містичні метафори примари-революції, барикади, ремонту тощо. Площину паркану нерівномірно вкривали засоби "нової" комунікації — графіті, плакати, реклама, листівки. Мистецькі твори учасників виставки, приховані за парканом, були практично недосяжними для глядача. Здивовані відвідувачі виявляли, що їх можна було лише побачити немовби під мікроскопом, у навспак обернених лінзах бінокліів, умонтованих у паркан. Таким чином досягався співзвучний сучасності ефект "непотрібності", відсутності, неймовірної віддаленості мистецьких творів від глядача, а сам глядач нібито перетворювався на своєрідний експонат виставки.

Цілком очевидно, що творчі пошуки таких художників жодним чином не вкладалися десятиліттями в усталені межі, коли "крок праворуч чи ліворуч вважався за втечу". Для багатьох вони звучали відверто авантюрно й були надто важкими для сприйняття. Слід зазначити, що навіть сміливе експериментування у сфері інсталяції та інвайронменту, де на розсуд публіки представлялися "стабілізовані" у просторі й часі мистецькі об'єкти, не виглядало настільки незвичним як, наприклад, відео-арт чи перформенс. Розглядаючи

* Крім Києва, філії Центру сучасних мистецтв Сороса починають функціонувати в Одесі, Харкові та Львові.

їх, глядачі не могли знайти необхідного ключа до сприйняття. Адже переважно вони йшли звичним шляхом, який передбачав пошуки конкретики. В цьому разі швидше потрібно було розвивати здатність співпереживати побаченому і почутому на асоціативному, майже підсвідомому рівні. Тому непідготовлений глядач, вихований на традиціях класичного театру, абсурдні, на перший погляд, дії художника міг трактувати як відверте знущання над публікою.

Цікавими є розпочаті 2000 року бієнале сучасного мистецтва «Нові спрямування», які стали першою спробою ввести в офіційний контекст сучасне мистецтво та відкрити нові імена. Проведені бієнале засвідчили дуже обнадійливий потяг молоді, студентів Харкова і Києва до проблем сучасного мистецтва. Останні політичні події відкрили цікаву групу молоді «РЕП», яка працює на базі Центру сучасного мистецтва при НаУКМА.

Неможливо не підкреслити те, що презентація українського мистецтва за кордоном на першому етапі здебільше була справою наших іноземних партнерів та ініціювалася консульствами і посольствами, проте у подальшому такі виставки набули цілеспрямованішого, програмного характеру, а тому залишили помітний слід і сприяли популяризації українського мистецтва. Яскравим прикладом таких акцій можуть бути: «Постанестезія» (Німеччина, Мюнхен, 1992), «Ангели над Україною» (Шотландія, Едінбург, 1993), «Степи Європи» (Польща, Варшава, 1993), «Роксоланія» (Бельгія, Коеколаре, 1994), «Поза простором і часом» (Німеччина, Бонн-Касель, 1997) та ін.

У згаданих процесах "виходу" на міжнародний рівень найважливіше місце посідає, безумовно, презентація здобутків українських художників на основних, найбільших і загальновизнаних у світі мистецьких форумах, які періодично відбуваються у відомих усім шанувальникам мистецтва місцях. На жаль, до виставки світового авангарду «Документи», яка відбувається кожні 5 років у Касселі (Німеччина), Україна досі ще не була залучена. Брак належної інформації унеможливлює участь нашої держави у цій визначній мистецькій акції.

Дещо іншою є ситуація з участю наших митців на знаменитих Венеціанських Бієнале. Як незалежна держава Україна брала участь у Бієнале тричі: у 2001, 2003 та 2005 рр. Принагідно відзначмо, що українські художники були учасниками цього міжнародного мистецького форуму давно. У різні роки експонувалися твори Ф.Кричевського, М.Бойчука, М.Глущенка, Т.Яблонської і багатьох інших. Чимало художників було представлено у складі експозиції колишнього Радянського Союзу.

2001 року відбулася перша презентація Українського проекту (куратор В.Раєвський). 2003 року представлено проект В.Сидоренка «Жорна часу», а 2005 р. — проект М.Бабака «Діти твої, Україно».

Слід також зважити на той очевидний факт, що наше суспільство є непідготовленим до мистецтва, яке ми повною мірою можемо називати сучасним. У нас відсутня система інституцій, пов'язаних із сучасним мистецтвом. Немає музеїв сучасного мистецтва, і його практично не колекціонують уже наявні. На жаль, більшість публікацій про сучасне мистецтво поки що виконані переважно на популярному, журналістському рівні. Відчутним є брак серйозних видань, зокрема й довідкового, словникового характеру, які б давали ґрунт для підготовки термінологічного апарату і проведення належних наукових дискусій. За браком праць вітчизняних дослідників на перших порах значно поліпшити загальну ситуацію могли б переклади відомих іноземних авторів. До речі, така практика набула поширення і повністю себе виправдовує в Росії.

У завершальній фазі XX ст. та на початку XXI ст. у сфері розвитку візуальних мистецтв в Україні спостерігаються певні культурологічні тенденції. Вони часто тяжіють до яскраво поляризованого вираження. Так, з одного боку, помітним є потяг до популярних мультимедійних засобів, їх наростаючого синтезу та ефективного взаємопроникнення у процесі втілення конкретних творчих заду-

Віктор Сидоренко. Постулат безпосередності
П/акрилік, ол., 140×125, 1995

мів. З іншого — очевидно, що українське візуальне мистецтво не зазнало такої міри комп'ютеризації, що надає мистецтву Заходу "віртуального холоду". В цьому сенсі слід зазначити, що українське мистецтво постійно виявляє певні ознаки традиційності. Комплекс мистецьких форм і явищ, який на Заході характеризується самим поняттям "сучасне мистецтво", у нас усе ще не є усталеним і не знаходить загального розуміння.

На початку XXI ст. маємо нагоду спостерігати прикметне і дуже важливе для нас явище: українські майстри візуального мистецтва активно здобувають втрачені на початку XX ст. позиції. Найяскравішим підтвердженням цього є їхні творчі доробки, представлені на численних персональних і групових виставках, а надто ж на престижних мистецьких форумах світового рівня. Прикметною ознакою сьогодення стало те, що українське мистецтво вже не лише доводить, як це було раніше, самий факт власного існування, а й поступово відроджує свій високий авторитет. Після тривалих років відмежування від світу

у митців молодого покоління утверджується розуміння того, що найпрестижнішим є показ власних творчих досягнень і визнання творчої особистості як представника держави на міжнародному рівні. Найвищі здобутки української культури та мистецтва сьогодні фіксують проекти, представлені Україною на останніх міжнародних Бієнале у Венеції, Сан Паулу тощо.

[1] *Кларк К.* Соцреализм и сакрализация пространства// Соцреалистический канон: Сб. ст. /Под ред. Х. Гунтера, Е. Добренко.– СПб.: Академ. проект, 2000.– С. 119–128.

[2] За підсумками конференції опубліковано матеріали «Соціалістичний реалізм і українська культура» (К.: Нац. худ. музей України, 1999).

[3] *Личковах В.* Неокласицизм та утопізм соцреалізму: міфи про міф// Соціалістичний реалізм і українська культура: Мат. наук. конф.– К.: Нац. худ. музей України, 1999.– С. 36–40.

[4] Уперше цей термін застосовує О. Голубець у монографічному дослідженні «Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття» (Львів, 2001).

[5] *Голубець О.* Українське мистецтво: актуальні проблеми сьогодення і перспективи XX століття// Мистецтвознавство 2000: Наук. зб.– Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2001.– С. 17–34.

[6] Київський художній ярмарок-2: Каталог.– К.: Дирекція вист. Спілки худож. України, 1995.– 80 с.

[7] *Петрова О.* Мистецтво Львова у Києві// Українське мистецтвознавство.– 2003.– № 1.– С. 94–95.

[8] *Шкандрій М.* Феномен українського авангарду 1910–1935.– Winnipeg: The Winnipeg Art Gallery, 2001.– 196 p.

[9] Spirit of Ukraine: 500 years of painting. Selections from the State Museum of Ukrainian Art, Kiev/An exhibition organized by the Winnipeg Art Gallery in honour of the centenary of Ukrainian settlement in Canada = Дух України: 500-ліття малярства: збірка вибраних картин із фондів Державного музею українського образотворчого мистецтва у Києві.– Winnipeg: The Winnipeg Art Gallery, 1991.– 334 p.

[10] Бойчук і бойчукісти, бойчукізм: Каталог виставки/ Автор вступної статті та упорядник каталога О. Ріпко.– Львів: Редак.-видав. відділ обл. управ. по пресі, 1991.– 88 с.

[11] Там само.

[12] *Димшиць Е.* Роздуми про ювілей// Landschaft «Живописного заповідника».– К.: ВХ (студіо), 2002.– С. 82.

[13] *Островський Г.* Ситуація в сучасному мистецтві...// Василь Бажай: Каталог.– Львів: Компанія Гердан, 1996.– С. 12.

[14] *Титаренко О.* Нефігуративний живопис (1950–1990)// Українське мистецтво XX століття: Каталог.– К.: Асоц. артгалерей України, 1998.– С. 155.

[15] Там само.

[16] За матеріалами вступної статті О. Федорука до каталогу «Віктор Сидоренко. Живопис». –К.: PC World Ukraine., 1999.– С. 8.

[17] *Волошин Л.* Мистецька школа Олекси Новаківського: Ювілей 80-ліття заснування у Львові// Є: архітектура, будівництво, інтер'єр, мистецтво.– 2003.– № 4.– С. 49–51.

[18] *Бурлака В.* Актуальне мистецтво на рубежі століть– спостереження ситуації// Пластичне мистецтво.– 2002.– № 1.– С. 10–13.