

«Нова хвиля» і українське мистецтво кінця ХХ століття

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО

В історії українського мистецтва є періоди, позначені особливими ідейно-художніми зрушеннями, змінами усталених естетичних вимірів. Серед них — кінець 1980 — початок 1990-х років, часи суспільної «перебудови», кінець радянської епохи, утвердження української державної незалежності. Саме тоді на вітчизняну художню сцену вийшло нове потужне покоління, яке й отримало назву «нова українська хвиля», котре чи не вперше після 1910–1920-х років привернуло широку увагу до української образотворчості, зв'язуючи її з загальними проблемами. Тепер, з дистанції часу, кінець радянської та початок пострадянської доби заново розкриває свої неоднозначні змісти, ставить запитання, потребує глибокого дослідження. І хоча мистецтво «нової хвилі», його виставки та акції, постійно знаходили відгуки в медіа, його спрямування, творчі інтенції, місце у вітчизняному художньому процесі залишаються дискусійними. Уточнень, зокрема, черкають часові межі цього явища, склад учасників, перебіг подій, а найголовніше — ідейно-художні виміри, сутність новацій, їхні стосунки з попереднім досвідом і вплив на наступні творчі тенденції.

На цьому шляху вітчизняне мистецтвознавство вже зробило певні кроки. Варто згадати, зокрема, вихід в світ нової «Історії українського мистецтва», у присвяченому ХХ століттю

5-у томі котрої цьому періоду відведені окремі розділи [1]. Багато матеріалів ввели у науковий обіг підготовлені в ІПСМ «Нариси з історії образотворчого мистецтва ХХ ст.» [2], статті та наукові розвідки істориків мистецтва та критиків О. Петрової, Г. Скляренко, О. Соловйова, В. Бурлаки, Г. Вишеславського, К. Стукалової та ін. Однак дослідження мистецтва цього періоду сьогодні стикається з тими ж проблемами, якими в цілому позначено вивчення всього вітчизняного мистецтва ХХ століття: більшість програмних творів «нової хвилі» знаходиться за межами України; багато творів, акцій, виставок залишилися не задокументованими; немає скільки-небудь ґрунтовних монографічних статей про окремих художників; у загальному поступі не задіяні мистецькі акції, що проходили поза головними культурними центрами України — Києвом, Львовом, Одесою, Харковом...

Важливим кроком стала ініційована НХМУ виставка «Українська нова хвиля. Друга половина 1980-х — початок 1990-х років», що проходила восени 2009 року в Києві (куратор О. Баршинова) [3]: експонована в залах музею, виставка засвідчила складні взаємодії між вітчизняним художнім досвідом і новим мистецтвом, ще раз акцентувала важливе місце «нової хвилі» в історії українського мистецтва.

Варто підкреслити, що «нова хвиля» спричинила в українській образотворчості певну естетичну революцію, значною мірою інспіровану «посттравматичним синдромом» (О. Якимович) зламу епох, де до розпаду радянської системи додалися постколоніальні проблеми та болючі процеси культурного самовизначення. Можна сказати, що саме з цього часу «український культурний простір» став чи не головною темою мистецтва, привертаючи увагу до особливостей національного та регіонального контексту. Крім того, зразу ж зв'язавши свої спрямування з постмодернізмом, автори «нової хвилі» певним чином «переструктурували» самі виміри вітчизняного художнього процесу, окреслили в ньому актуальне мистецтво як царину ідейно-естетичний новацій, дискусій, утвердження нових вартостей та творчих стратегій.

Аналізуючи внесок «нової хвилі», слід підкреслити, що саме разом з нею в Україні поширилися нові для неї види мистецтва, які протягом ХХ століття визначили особливості сучасних художніх практик — різноманітні художні об'єкти, різні види фотографії, інсталяції, мистецькі акції, перформанси, відео-арт та ін., що не тільки суттєво вплинули на традиційний живопис, графіку та скульптуру, а й надали їм інших вимірів — сучасної візуальності. А поряд з цим — і інша модель мистецтва, де головним ставала відкрита суб'єктивність авторської позиції, критичність, творча незалежність. Звільняючись від жорсткої радянської ідеологічності, з її регламентованістю, догматизмом, пласкою пропагандистською ілюстративністю, нове мистецтво відкривало простір творчої свободи, тоді ще, можливо, не здогадуючись, що саме вона є насправді чи не найбільш жорстким випробуванням для художника...

Вихід на художню сцену «нової української хвилі» відбувся стрімко і, здавалося, досить несподівано: вже перші твори, експоновані на республіканській виставці «Молодість кра-

їни» 1987 року в Києві та на Всесоюзній молодіжній виставці 1988-го у Москві примусили критиків констатувати: «У 1987 році у Києві відбувся потужний вибух творчої енергії. Стало очевидним, що в місті йде становлення нового художнього спрямування» [4]. Певним маніфестом нового мистецтва стала картина В. Савадова та Г. Сенченка «Печаль Клеопатри» (1987), яка відкрила нову сторінку в українському живописі, напевно, так і залишившись в ньому граничним виразом постмодерну... Однак «нова хвиля» об'єднала художників з різних міст України: з Одеси (на чолі з О. Ройтбурдом), Львова, Харкова; а також з колом українських митців, що тоді працювали у Москві — О. Тістол, К. Реунов, М. Скугарева. До речі, саме там ними був написаний один з програмних текстів часу — «Вольова грань національного постеклектизму» (1989), що наголошував на необхідності якісних змін, «дискусій про красу» та аналізу культурних стереотипів як способу художньої інтерпретації дійсності... Показово, що загальне суспільне піднесення кінця 1980 — початку 1990-х, надії на майбутнє та прагнення змін активізували художнє життя в різних містах України, залучаючи до «дискусії про сучасність» широкі кола сучасників. Окремої уваги заслуговує і так званий «Станіславський феномен» початку 1990-х, коли за ініціативою івано-франківських художників в місті відбулися виставки та конференції, котрі для обговорення перспектив розвитку української культури збирали митців, літераторів, критиків, журналістів... Так виникає питання про обшири «нової хвилі»: чи можна розглядати її як певну групу, визначене коло митців, чи було це певних художнім рухом, що притягував до себе молодих митців, які прагнули увійти в актуальний культурний простір?

Ця тема варта дослідження. Тим більше, що, «шукаючи попередників» у вітчизняному мистецтві, «нова хвиля» акцентувала увагу на таких явищах, як харківська фотографія 1970–1980-х років на чолі з Б. Михайловим;

на «Групу швидкого реагування» початку 1990-х рр. (Б. Михайлов, С. Братков, С. Солонський), а також на художниках одеського концептуалізму початку 1980-х (С. Ануфрієв, Л. Войцехов, Ю. Лейдерман, С. Мартинчик, І. Стьопін, група «Перці» (О. Скрипкіна та О. Петренко), Л. Резун-Звездочотова, О. Музиченко, І. Чацкін). Проте, якщо постановочна фотографія швидко поширилася в українському мистецтві, — вийшла за межі соціально-критичного висловлювання, опанувала різні естетики, — то проблематика концептуалізму загалом не знайшла в Україні помітного відгуку.

В коло дискусій про нове мистецтво потрапляла, зокрема, творчість таких художників, як В. Бажай, що з кінця 1970-х поєднував нефігуративно-об'єктні практики із художніми акціями. Важливу роль зіграла також творчість А. Степаненко, художника, що ще з кінця 1970-х звернувся до акційних практик, боді-арту та постановочної фотографії, а на початку 1990-х став одним з ініціаторів етапних для сучасного українського мистецтва проєктів: «Косий Капонір» (1992) та «Проєкт Києво-Могилянська Академія» (1993), які висунули надзвичайно перспективну, таку, що не втратила своєї актуальності і досі, ідею «суб'єктивного дослідження простору», котра ставила за мету художній аналіз того перехрещення історичних, міфологічних, ідеологічних, побутових, естетичних та ін. нашарувань, які складають своєрідність вітчизняного культурного контексту.

Величезну роль в становленні «нової хвилі», а разом з нею і всього нового мистецтва України кінця 1980-х рр., відіграли творчі групи під керівництвом Т. Сільваші — «Седнев-88», «Седнев-89», «Седнев-91», в котрих взяла участь більшість художників наступного десятиліття. У жвавих обговореннях, спільних виставках формувалися авторські стратегії, поступово окреслювалася та опозиція між прибічниками постмодерної еkleктики і її гри змістів з «чистими живописцями», що склали прикметну дискусію 1990-х рр. Тоді конфрон-

тація між ними здавалась принциповою. Тепер, з дистанції часу, зрозуміло, що і перші, і другі з різних боків не тільки «підривали» ту модель мистецтва та бачення живопису, що залишилося їм у спадок від радянського часу, а й розширювали вітчизняний художній простір, додавали до нього інші змісти, інше художнє бачення. І якщо програмні прибічники постмодерну у своїх роботах утверджували еkleктизм — як «право вибору» (Ч. Дженкс), а через нього «досліджували» культуру, фіксуєчи конечність традиційних вимірів твору мистецтва як завершеного, цілісного художнього висловлювання, то «живописні пластики» у свій спосіб залучали до вітчизняного малярства досвід західного абстракціонізму середини ХХ століття, котрий теж «руйнував» традиційну картину, відкриваючи, серед іншого, вихід до живописного об'єкту та живописного простору як видів інвайроменту... Постає Т. Сільваші тут — вагома і визначальна, а його фігуративний живопис 1980-х років можна розглядати як одну з предтеч нового руху.

За часи свого існування «нова хвиля» утворила окремі творчі об'єднання. Часто досить розпливчатої ідейно, вони фіксували загальний «пошук іншого» в мистецтві, способах діяльності, життя, спілкування, формували необхідне творче середовище. Серед них слід назвати такі, як «Паризька комуна» (1990–1994), що часто поставала синонімом «українського постмодерну» та уособленням «нової хвилі». Започаткований за ініціативою О. Клименка сквот у відселеному для капітального ремонту будинку на однойменній київській вулиці, де працювали художники, став достатньо окресленою групою, що притягуючи до себе інших митців. Ця група ініціювала виставки (зокрема, «Художники Паризької комуни», 1991), і виступала з творчими деклараціями. Різноманіття їхньої художньої практики — від картин до акцій, перформансів, перших спроб відео, інсталяцій та ін., в цілому віддзеркалило загальні трансформації в осягненні «ною хвилею» сучасно-

го мистецтва. Поряд можна згадати харківську групу «Панорама» (1987–1991), «Центр Європи» (1987–1990) та Фонд З. Мазоха І. Дюріча та І. Подольчака (1993–1995) у Львові; одеські Центр сучасного мистецтва «ГІРС» та «Новий простір» (1992–1994). В Одесі ж у 1994-у р. відбувся міжнародний фестиваль «Вільна зона», який певною мірою «підсумував» творчі пропозиції періоду.

Проте першими творами «нової хвилі» були саме картини — великі за розміром та підкреслено активні за своїм формальним рішенням, з перебільшеною метафоричністю, оксюморонними змістовими ходами, відвертим цитуванням відомих творів. Вони викликали питання щодо їх походження. Висловлювалися думки про переосмислення в них через постмодерний дискурс соцреалістичної картини в її гіпертрофованому українському варіанті (В. Левашов) [5], або сучасної світової художньої практики (О. Соловійов) [6]. І перша, і друга думки були слухними. Бажання вийти за межі усталених регіонально-радянських художніх вимірів, «увійти до світового контексту» визначало чи не головні творчі амбіції «нової хвилі», набуваючи часто форми «перенесення» на український ґрунт недостатньо осмислених західних мистецьких практик. Проте справа, напевно, була і в тому особливому збігу обставин, котрий саме в часи постмодерного «кінця історії» повертав Україну на світову художню сцену. Постмодерний поворот від космополітичного ідеалу авангардистського прогресизму до зацікавлення регіональними цінностями, своєрідністю національного досвіду, співпав із вивільненням українського мистецтва з піднівельючого імперсько-тоталітарного тиску, із зверненням до власного неусвідомленого і незасвоєного минулого. Однак сьогодні, з дистанції часу, коли виникла можливість побачити твори «нової хвилі» в музейному просторі, співвіднести їх з українським мистецтвом попередніх часів, стає очевидною їх обумовленість вітчизняною традицією. Тим більше, що за

своїм внутрішнім змістом «нова хвиля» виявилася явищем історично перехідним, таким, що одночасно завершував радянську і відкривав пострадянську епоху, а тому не міг просто відкинути попередній досвід.

Саме в музейному просторі унаочнюється висловлена К. Акіншою думка про «адаптування» в їхньому мистецтві поширеної в Україні 1950–початку 1980-х ерзацу «картини великого стилю» [7], адже саме псевдо-образи соцреалізму визначали чи не головне полемічне поле нового мистецтва. Вільна гра образів, прийомів, стилістичних кліше «втягувала» у дискусійне поле і змістову порожнечу радянської «тематичної картини», і «мрії про модернізм» вітчизняного андеграунду, і художні прориви початку ХХ століття, і естетичну «перебільшеність» та образно-світоглядну неоднозначність українського бароко... Однак, якщо в загальному художньому поступі живопис «нової хвилі» віддзеркалив показовий для постмодерну «кінець картини» у її традиційному вимірі, то в українському контексті він відіграв певну конструктивну роль, інтелектуалізуючи традицію, виокремлюючи головні складові з національного досвіду.

Це мистецтво виникло на межі радянського та пострадянського часу і поєднало кризу культури, критику її радянських кліше і ту вітальну, радісну, ігрову атмосферу, яка загалом визначила привабливість «нової хвилі». Адже, змішуючи у своїх творах різноманітні символи, міфи, знецінені утопії, воно висувало своє бачення реальності, де відкритість до життя і захоплення метаморфозами мистецтва обумовлювались драматичним напруженням «кінця епохи». Звідси — недовіра до простих висловлювань, гостре відчуття гротесковості ситуацій, образних співставлень, а ще — «позитивність» іронії як певного опору ідеологічному та суспільному тиску...

Однак показовим є саме сприйняття молодими українськими митцями радянського досвіду. На відміну, зокрема, від московських

концептуалістів, для яких «радянськість» у її перш за все змістовно-ідеологічних та концептуальних вимірах, ставала темою «авторських досліджень», вони, покоління останніх «радянських дітей», сприймали її не концептуально, а перш за все естетично. А тому так чи інакше «відобразили» не тільки формальні прийоми українського радянського живопису, котрому їх навчали, а й естетику «наочної агітації», з її «спрощеним» малюванням, трафаретами, кольоровими заливками, «зафарбованими» поверхнями, а поряд з цим — і «естетику життєвого середовища», з його бідністю, захаращеністю, з його поштовими листівками, журнальними обкладинками, брудними панелями... Саме з радянського мистецтва виростає і їхнє розуміння головної категорії постмодерна — симулякра, «копії, що не має відповідника», та головної магії мистецтва — «здатності зображувати та стверджувати неіснуюче» (А. Бадью). Саме через зіткнення радянського та пострадянського досвіду «нова хвиля» вперше в українському мистецтві звернулася до проблеми «високого і низького», «індивідуального і масового», що залишається головною для сучасної культури. Саме з цими митцями пов'язані художні проекти, в котрих критика спрямовувалась на суспільно-політичні реалії пострадянської дійсності... Твори А. Савадова, Г. Сенченка, О. Голосія, О. Тістола, К. Реунова, О. Гнилицького, В. Раєвського, В. Цаголова, О. Ройтбурда, І. Дюрича, І. Подольчака, І. Панича, Ю. Соломка, В. Трубіної, А. Сагайдаковського, С. Ликова, О. Лісовського, В. Рябченка, Д. Кавсана, Л. Вартиванова, О. Сухоліта, Г. Вишеславського, М. Маценка, М. Скугаревої, М. Мамсікова, І. Чічкана, І. Ісупова, П. Керестея, Р. Жука, О. Мігаса, А. Ганкевича, Д. Дульфана визначили нові риси українського мистецтва — авторську рефлексію, вагомість особистого погляду, культурно-критичну позицію.

Тоді ж, за часи «перебудови» до критичного художнього поля залучалися і стереотипи національної традиції, а разом з ним і самої

Історії, яка в Україні існувала (і продовжує існувати) у своєрідному вимірі «Future in the Past» — «минулого в майбутньому», підтримуючи у суспільстві національно-історичну міфологію. Програмним тут став текст О. Ройтбурда та М. Рашковецького «Про душевне в мистецтві» (1989), що пародіював міфологему «України як російської Італії», і чи не першим привернув увагу до постколоніальної проблематики. А одночасно — і до пошуку «відповідників» своєму мистецтву в західній практиці, де образи «України як небесної Італії» наводили зв'язки з італійським трансавангардом. Однак паралель з ним мала радше інтенційний, аніж концептуальний чи формально-виражальний характер. Можна погодитися з К. Акіншею, який вважав, що «до справжньої постмодерністської відстороненості» серед живописців «нової хвилі» «доріс» лише А. Савадов. «Решта швидше брали щирістю, їхня іронія була м'якою... Ніжний, інколи надривний український постмодернізм був швидше останнім модернізмом, несподіваним спалахом сонячної активності перед наступальним і неминучим кінцем традиційного мистецтва» [8]. І тут стає очевидним, що особливості «нової хвилі» ґрунтуються перш за все на своєрідності самого українського постмодерну, інтенційно близького, але й суттєво відмінного від його західної моделі. Адже, якщо на Заході проблематика постмодерну з його тотальною ревізією культури ставала закономірним етапом її поступу, і всі його ланки, персонажі, спрямування та протиріччя були вже достатньо опрацьовані і самим мистецтвом, і мистецтвознавством, і загальною гуманітарною думкою, і увійшли у суспільну свідомість на рівні визначених традицій, смаків, уподобань, то «нова хвиля» формувалася в умовах майже повної не заархівованості вітчизняної культури, поза засвоєнням історії українського та світового мистецтва. Тим більше, що й сам модернізм — головна культурно-мистецька епоха ХХ століття, — мав в Україні свої надзвичайно складні та відмінні від Заходу колізії: при-

зупинений соцреалізм, він, по суті, так і не набрав тут необхідних масштабів, не розвинув до кінця своєї проблематики. А тому вітчизняний постмодерн опинився у ситуації, як писав Е. Барабанов, де мусив «бути мовою самоопи- сування для країни, яка у своїх очікуваннях, реформах та змінах, що почалися, намагається ціною неймовірних зусиль прилучитися до ідей і принципів історично не пережитого модерну» [9]. «Карнавальний український постмодерн» кінця 1980–початку 1990-х рр. демонстрував надзвичайно важливі на той час суспільні вартості — «відновлення суб'єктивної картини світу й звільнення індивідуальної свідомості від влади ідеологем» [10], об'єднуючи таким чином модерністську і постмодерністську проблематику.

В зв'язку з цим чи не головним стало завдан- ня «аналізу минулого», формалізації та інтелек- туалізації традицій. Невипадково однією з най- яскравіших та помітних тенденцій в мистецтві «нової хвилі» стало необароко. Як пише Т. Гун- дорова, «бароко сприймалося як чи не єдина естетично плідна й органічно-самоцінна форма творчості, вповні розвинена в українській куль- турі. Перекреслюючи недалеке минуле (модерн початку ХХ століття та пізніший соцреалізм), розчаровуючись у слабкості національного варіанту модернізму, постмодерністи зверта- ються через голови «батьків» до «дідів» — часів до-модерного бароко» [11]. Саме тут проходила і лінія перетину з італійським трансвангардом, для якого, як і для українського мистецтва, бароко уособлювало «міф про прекрасне мину- ле», а перетлумачення його образів визначало риси постмодерної естетики. Проте актуаль- ність інтерпретації необароко у творах «нової хвилі» була пов'язана з тим, що саме в них ця історична епоха та утворена нею модель куль- тури з її кризовою свідомістю, «міфізуван- ням дійсності», моральним релятивізмом, що не тільки «накладалася» на реалії «перебудови» пострадянського періоду, а й виступали важ- ливою світоглядною проблемою. «Об'єктом

дослідження» художників ставала сама наці- ональна традиція з її постійним кружлянням в колі бароко й неможливістю вийти на інший рівень осягнення дійсності. В цьому плані міс- це необароко в українському мистецтві можна порівняти з московським соц-артом. Але якщо московські художники піддавали аналізу соцре- алізм, доводячи до абсурдної завершеності його засади, то українських митців цікавила саме національна традиція, що часто ототожнюється з «козацьким бароко», фіксуючи її ретроспек- тивність, міфологічність, двозначність культур- них стереотипів, які зберегли в собі не тільки позитивні, але й дискусійні змісти.

Так, висунута К. Реуновим та О. Тістолом тема «аналізу стереотипів» постає сьогодні надзвичайно плідною і перспективною для українського мистецтва. І якщо наприкінці 1980-х вона звучала як шлях модернізації (а точніше — постмодернізації) українського мис- тецтва, тоді, здавалося, міцно затиснутого між фольклором та соцреалізмом, то, поступово вростаючи у протиріччя пострадянської реаль- ності, вона все більше розширювала свої змісти, підключаючись до того діалогу локального і універсального, що визначає одну з головних тенденцій сучасного мистецтва.

З початку 1990-х в українській художній практиці поширюються проекти у нетради- ційних просторах (поза музеями та галерея- ми), де до мистецького активно додавалося реальне архітектурне та природне середовище, сам «образ місця». Найбільш помітними серед них, окрім названих, стали акції «Три слони» (1993) та «Далеке, близьке» (1993) на старо- київських схилах, виставка «3/3» в інтер'єрі київського планетарію, «археологічні рекон- струкції» Т. та В. Бахтових у археологічному заповіднику Ольвія, які розпочалися на почат- ку 1990-х, проект «Спогади про цивілізацію» О. та Т. Бабаків, започаткований у 1994 р. у с. Великий Перевіз, великий проект « «Алхіміч- на капітуляція» (1994) на кораблях чорномор- ського флоту; можна згадати також виставку

ужгородських художників «Сховище» (1993), що проходила в підвалах пункту цивільної оборони... Продовжуючись у проектах 1990-х початку 2000-х рр., художнє «освоєння нових просторів» постає плідним напрямком сучасного мистецтва.

Переглядаючи історію «нової хвилі», можна побачити, що багато з ініційованих нею виставок, акцій, художніх проектів не тільки висунули значні пропозиції, урізноманітнювали способи репрезентації творів, а й стали етапними у формуванні візії сучасного вітчизняного мистецтва. Серед них — виставки «Штиль» (1992), яка зафіксувала утвердження в українській практиці мистецтва об'єкту (інсталяцій, асамбляжів, інсталюваної картини та ін.); «Простір культурної революції» (1994), котра акцентувала увагу на проблемі мистецької репрезентації.

З початку 1990-х сучасне українське мистецтво починає досить широко та різноманітно експонуватися за кордоном. Варто згадати такі виставки, як «Постанастезія. Діалог з Києвом. Вісім українських художників в Мюнхені» (1992), «Ангели над Україною» (1993, Единбург), «Степи Європи. Сучасне мистецтво з України» (1993, Варшава), де самоствердження нового мистецтва розглядалося на тлі нових пострадянських реалій, розпаду СРСР, вичерпаності радянського міфу, а найголовніше — висувало проблему «виходу у широкий простір», необхідності «переказати» мовою сучасного міжнародного мистецтва зміст власної, досі майже невідомої світові культури. Останнє залишається актуальним і зараз.

Отже, «нова хвиля» значною мірою окреслила масштаби «сучасного українського мистецтва», висунула своїх лідерів, які протягом наступних років визначили головні спрямування його актуального простору. У зв'язку з цим, уточнюючи масштаби нового руху, склад його учасників, крім названих митців, уваги потребує творчість досить широкого кола художників, серед яких — Я. Бистрова, О. Лісовський, Д. Орешніков, О. Чепелик, В. Кауфман,

Д. Легейрос, Е. Нікрасова, А. Казанжий, А. Токарева, З. Сокол, В. Беспрозванний, О. Соколов, І. Шульєв, П. Сільєвстрєв, О. Замковський, В. Богун, І. Барах, П. Гранкін, Б. Бергер, С. Горський, С. Якунін, Г. Сидоренко, І. та С. Копистянські, О. Харченко, Петлюра (О. Ляшенко) А. Чернишов, Р. Єгоров, К. Проценко, К. Маслов, П. Старух, В. Машницький, В. Єршихін, О. Шевчук, О. Друганов, Р. Котєраїн, М. Яремек, І. Гусєв та ін. Більшість з них і зараз працює в царині актуального мистецтва, дехто розчинився в сучасній галєрейно-гламурній продукції, частина залишила Україну, дехто перестав займатися мистецтвом... Але для кожного часи «нової хвилі» залишаються важливою частиною особистої та творчої біографії, — чи в якості періоду найвищого злету, чи в якості етапу у творчому розвитку. Однак так чи інакше в загальній картині сучасного руху кожен з них має знайти своє місце.

Однак, поступ «нової хвилі» не був суцільним успіхом. Протиріччя становлення актуального мистецтва в Україні натикалися на відсутність необхідних інституцій, критики як важливого елемєнту художнього поступу, колекцій західного мистецтва ХХ століття, які б вибудовували необхідний контекст для новацій та авторських пошуків. Проте, окрім зовнішніх давалися ознаки і «внутрішні проблеми»: необхідність визначення «своєї творчої проблематики», осмислення тих «українських проблем», які б могли стати основою конкурентноздатних за межами України художньо-концептуальних пошуків. На жаль, часто відповіді на питання «що робити?» вирішувалися за допомогою московських журналів чи західних виставок, буквально переносючи на вітчизняний ґрунт не властиві йому теми, неосмислені тут ідеї. Варто згадати, зокрема, обговорення в київському середовищі у 1993–1994 рр. так званої «кризи репрезентації», котра «переносилася» сюди з Москви, по суті, не відповідаючи київським реаліям: адже, на відміну від Москви, у Києві не тільки не вистачало вистав-

кових площ, а й самі експозиції мали досить низький рівень. В Україні не вистачало (як не вистачає і зараз) саме належної репрезентації сучасного мистецтва, тих творчих проєктів, які б аналізували, демонстрували, унаочнювали нове мистецьке бачення культурно-суспільних реалій, нові візії мистецтва. В цьому ж ряду значною мірою розгорталася і висловлена у 1993 році ідея «розкартинювання» [12] — звернення до не-живописних практик, що виникла після відвідин українськими художниками касельської «Документи» у 1992 році [13]. Однак ані мистецтво об'єкту, ані перформанси чи хеппенінги, попри окремі, більш чи менш вдалі спроби, не дали на українському ґрунті вагомого результату, адже не були підкріплені тут ані концептуально, ні ідейно. І тут, можливо, варто пам'ятати, що «нова хвиля» була мистецтвом молодих людей, таких, хто вже у 25–27 років поза межами України відчув справжній творчий успіх, інтерес зарубіжних критиків, залученість до живого простору мистецтва. Однак в Україні вони часто залишалися «ідеологічними безпритульниками», не вписуючись у традиційні художні схеми, не відповідаючи естетичним уподобанням. Мистецькі кроки здебільшого розгорталася в колі «молодіжного мистецтва» з його наївно-епатажними жестами, що значною мірою ставало на заваді повноцінній інтеграції їхніх творів у вітчизняну культуру. Не відчуваючи підтримки, їхнє «дорослішання» відбувалося складно і болюче, довго зберігаючи в українському актуальному мистецтві стійкий «підлітковий комплекс». Спробам вийти за його межі були присвячені проєкти 1995 року «Погляди з варенням» (ЦСМ), «Барбарос. Нові варварські видіння» (Будинок художника, Київ).

Якщо початок «нової хвилі» був цілком визначений, то завершення потребує уточнень. ... У 1993-у трагічно загинув Олег Голосій, один з найяскравіших художників покоління, творчість якого у певній мірі синтезувала головну проблематику часу. У 1994-у через розпочатий ремонт в будинку «закривається» «Паризька Комуна», хоча протиріччя в її колі давалися взнаки ще з початку 1990-х. Нині ж, коли молодіжний статус учасників руху був вичерпаний, а більшість митців з досвідом обрали власні творчі стратегії, ідеологія спільноти більше не відповідає їхнім амбіціям. Важливу роль відіграла тут і загальна ситуація в країні — економічні проблеми, відсутність визначеної політики щодо місця сучасного мистецтва в культурі, відсутність необхідних інституцій, відсутність сформованого художнього ринку... Попри певний міжнародний успіх та зацікавлення московських та західних критиків в самій Україні, сучасне мистецтво не отримало ні визначеного суспільного статусу, ні офіційної підтримки. Надії та ілюзії перебудови не справдилися. Показовим в цьому зв'язку стало brutальне закриття у 1995 році міжнародної виставки «Київські художні зустрічі» в Українському домі, спричинене як офіційною цензурою, так і безвідповідальністю керівництва, а також розбратом в самому мистецькому середовищі. «Нова українська хвиля» добігла кінця.

Однак розпочатий нею «проєкт сучасного мистецтва України» продовжується. На художню сцену виходять нові покоління, нові художники відкривають інші виміри сучасного мистецького світу. Досвід «нової хвилі», її значне місце в історії українського мистецтва та художньої культури ХХ століття незаперечний.

1. Історія Українського мистецтва у п'яти томах. — К., 2007. — Т. 5.
2. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: У 2 кн. — К., 2006. Кн. 2.
3. Українська нова хвиля. Друга половина 1980-х — початок 1990-х років: Каталог виставки. — К., 2009.
4. Свиблова О. В поисках счастливого конца // Родник. — 1990. — № 5 (41). — С. 42.
5. Левашов В. Другое лицо: украинский феномен (взгляд из Москвы) // Декоративное искусство СССР. — 1989. — № 3.
6. Соловьев А. Скетч о младоукраинской живописи (взгляд из Киева) // Декоративное искусство СССР. — 1989. — № 3.
7. Акинша К. Поэтика суржика или котлета по-киевски // Декоративное искусство СССР. — 1989. — № 3. — С.27.
8. Акинша К. Музей: між кінцем і початком // Перша колекція: Каталог виставки. — К., 2003. — С. 11–12.
9. Барбанов Е. Между временем // Декоративное искусство. — 1994. — № 1–2. — С. 13.
10. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. — К., 2005. — С. 63.
11. Там само. — С. 82.
12. Соловьев А. На путях «раскартинивания» // Художественный журнал. — 1993. — № 1.
13. Інтерв'ю з відомим куратором, арт-критиком Олександром Соловйовим, одним з ідеологів нового українського мистецтва другої половини 1980—початку 1990-х років // Українська нова хвиля: Друга половина 1980-х — початок 1990-х років: Каталог виставки. — К., 2009. — С. 34.

Анотація. У статті розглядається взаємодія так званої «Нової хвилі» та сучасного українського мистецтва кінця ХХ століття.

Ключові слова: сучасне українське мистецтво, «Нова хвиля».

Аннотация. В статье рассматривается взаимодействие так называемой «Новой волны» и современного украинского искусства конца ХХ века.

Ключевые слова: современное украинское искусство, «Новая волна».

Summary. Co-operation of so-called «New wave» and modern Ukrainian art of end of XX of century is examined in the article.

Keywords: the modern Ukrainian art, «New wave».