

# «Ігри з історією» в сучасному українському мистецтві

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО

Необхідність переосмислення національної історії, як відомо, складає одну з актуальних проблем культури пострадянських країн. І справа тут не тільки у «заповненні білих плям», реконструкції поступу подій, поверненні імен, викреслених радянською ідеологією, але й у реконструкції існуючих ідеологічних стереотипів, у співставленні національного досвіду із загальним історичним процесом. Для України ця проблема ускладнюється особливостями національного розвитку. Адже, як відомо, об'єднання країни у теперішніх адміністративно-територіальних межах відбулося тільки у середині ХХ ст.: у 1939 р. до радянської Східної України була приєднана Галичина, у 1944–1946 — окремі області Закарпаття та Буковини, у 1954-у до складу країни приєднаний Крим. У кожній з українських областей — власні традиції, свій національний склад, свої непрості минуле та сучасність; у кожній свій, багато в чому неосмислений історичний досвід, власний ракурс бачення національної історії та суспільно-культурні стереотипи. Радянська епоха в цьому плані виступила тут у ролі певного «наркозу», який на десятиліття заморозив внутрішні національні проблеми, які гостро заявили про себе саме в роки незалежності. Як пише український культуролог І. Грабовський, «тепер суспільство прокидається в тому ж ста-

ні, у якому перебувало до забуття. Всі проблеми, якими воно жило до анестезії, тепер раптом воскресли і потрясають людей. Переступити через свої невіршені питання і просто піти далі не вдається жодному суспільству» [1].

Невипадково в Україні, що опинилася в ситуації «молодої країни з великим історичним минулим», інтерпретації історичних подій, версії і моделі їх бачення не тільки знаходяться в зоні постійної суспільної уваги, але й активно використовуються у політичній боротьбі, перетворюючись на засоби маніпуляції суспільною свідомістю, провокуючи конфлікти, а також сприяючи формуванню нової національної міфології.

Своєрідним «каталізатором» цих процесів стали події останніх років — Помаранчевої революції та її наслідків, в яких часто саме історичні аспекти вибору актуальних національних символів активізували регіональні протиріччя всередині країни. Вони виступали і продовжують виступати віддзеркаленням неосмисленого минулого, симптомом невизначеності вектора культурного розвитку. Це засвідчують, зокрема, бурхливі обговорення правомірності встановлення пам'ятників гетьману І. Мазепі, І. Сталіну, С. Бандері або Р. Шухевичу. Ці диспути перевищують за пристрасністю, здавалося б, більш життєві проблеми підвищення цін, безробіття, екології, безплатної медицини та ін.

Мабуть, саме сучасне мистецтво, що активно заявило про себе в Україні наприкінці 1980-х, у часи суспільно-політичної «перебудови» в СРСР, у цьому контексті стало саме тим простором культурної рефлексії, де знайшла своє відображення, а також відповідний художній аналіз багатозначність історичної проблематики. Парадоксальність її сприйняття в Україні, можливо, найкраще ілюструє своєрідна «історична містифікація», що відбулася 19 травня 1990 року у київському Будинку вчителя, де молодий поет Володимир Цибулько зачитав текст під назвою «Транснаціональний шлягер, або золото Павла Полуботка». Відвертий постмодерністський симулякр несподівано впав на благодатний ґрунт. Про «золото гетьмана Полуботка», яке з XVIII століття нібито зберігається у Лондонському банку, за тиждень говорила вся Україна, з Верховною Радою включно. Знайшлися й такі, хто підрахував, що тепер, разом з відсотками, за цим рахунком на долю кожного українця припадає по 50 тисяч фунтів стерлінгів, за допомогою яких країна легко може вирішити всі свої економічні проблеми. Пізніше В. Цибулько розповідав: «Це була така собі мистецька провокація, і ніхто не знав, чим вона скінчиться, але виявилось, що її треба було вкинути в масову свідомість саме тоді» [2]. У суспільному сприйнятті цієї акції, у дискусіях навколо неї відбулися парадокси «історичного часу» в Україні, який існує тут у своєрідній формі «Future in the Past» — «минулого у майбутньому». А тому, попри декларований «європейський вибір» національного розвитку, з його передусім прогресистським вектором, «український час» зостається міфологічним: він вільно трансформується, розтікаючись у різні боки, через що «минуле» ніяк не закінчується, і саме в ньому, а не у майбутньому чи теперішньому, вбачаються найважливіші суспільно-культурні проблеми. Невипадково найбільш резонансними стали саме ті акції українських художників, в котрих використовувався метод суспільної провокації задля втягнення глядачів у процес активного обговорення.

Однією з найбільш успішних в цьому плані стала інсталяція «Портрет Тараса Шевченка» художників І. Дюрича та І. Подольчака, котра експонувалась в межах великого виставкового проекту «Бренд «Українське» (2002 р., куратор Ю. Онух). Тут автори звернулися до безумовного символу України, її головної легенди і святини, а водночас — об'єкту постійних політичних маніпуляцій, ім'я якого використовують як націоналісти, так і комуністи. Не даремно ще Є. Маланюк писав про те, «що цитатами з Шевченка, як цитатами з Біблії, можна доводити все». І кожна з «ідеологій» чи «партій» у нас може — за допомогою цих цитат — з тріумфом проголосувати Шевченка «своїм» [3]. Інтрига інсталяції, що являла собою портрет Шевченка, написаний у скромній реалістичній манері, полягала у самій, поширеній І. Дюричем та І. Подольчаком, «історії» його створення: портрет начебто був написаний у 1924 році у Нью-Йорку народженим в Україні, зневаженим радянською владою авангардистом Давидом Бурлюком, а нині експонується в Центрі сучасного мистецтва завдяки згоді власника празької приватної колекції. Цей твір привернув увагу широкої громадськості: так, зокрема, виставку відвідав тодішній Президент України Л. Кучма. Преса писала про необхідність «повернути портрет великого поета на Батьківщину». Картину оглянули авторитетні українські експерти, що підтвердили авторство Д. Бурлюка. Однак, за іншою версією, портрет був намальований самим І. Дюричем та І. Подольчаком, — відомими любителями містифікацій. Таким чином, інсталяція художників окреслила широке дискусійне поле: від компетентності українських експертів з мистецтва до проблеми оновлення культурних символів: адже основу обговорення так чи інакше визначало питання про те, кого саме слід повернути в Україну — втілення національних традицій, Тараса Шевченка, чи авангардиста Давида Бурлюка? Таким чином, тут прозвучала одна з центральних проблем української історії: її неоднозначність, амбівалентність її змістів, героїв та міфів.

Українське минуле у цьому контексті складається з мозаїки різновекторного багатонаціонального і регіонального досвіду, який дуже складно поєднати у спільний, універсальний, придатний для всіх версії історії. Проти моделі «монокультурної України», котра нівелює національне і регіональне різноманіття полікультурної країни, виступає цілий ряд українських істориків. Зокрема, В. Потолицький виділяє в її культурному просторі присутність кількох векторів історичного бачення — російський, татарський, польський, єврейський [4]. Зокрема, у російській перспективі, наприклад, Мазепа бачиться зрадником інтересів Російської імперії, натомість в українській постає як державний діяч, меценат і культуртрегер. Чи, наприклад, національно-визвольна війна Богдана Хмельницького, котра перетворилась на катастрофу для єврейства через масове винищення цього народу. Далеким від однозначності постає, нарешті, сам факт об'єднання України у 1939 р., що його уможливив відомий пакт Молотова–Ріббентропа.

Подібних прикладів досить багато. Саме тому Н. Яковенко підкреслює необхідність «максимальної мультиплікації» суспільно-історичного бачення, що відповідає сучасним демократичним цінностям і знімає репресивність мононаціональної моделі історії [5]. Однак поки що шлях до осмислення минулого проходить через конфронтацію регіональних і національних досвідів та їх внутрішньокультурні протиріччя, які виразно ілюструє, наприклад, творчість львів'янина В. Костирка та кримчанина І. Шейх-Заде.

У своїх картинах, побудованих у дусі постмодерну на історичних стилізаціях та цитатах, В. Костирка послідовно вибудовує «міф Галичини» в якості окремої культурної ідентичності, котра протиставляється впливам Центральної та Східної України та виступає тут місцем збереження західних цінностей. У своїх живописних алегоріях і текстах, в яких програмно використовується латиниця, художник акцентує відмінності культури Галичини від іншої України, під-

креслює протилежність їхнього досвіду, у якому, зокрема, відсутні такі важливі для східноукраїнської історії явища, як запорізьке козацтво, або такі трагедії, як Голодомор 1933-го. На думку культуролога О. Гнатюк, концепція В. Костирка є однією з найбільш радикальних із усіх існуючих сьогодні проектів Галицької автономії, котрі ведуть, між тим, не стільки до модернізації культури, скільки до суспільно-культурної автаркії [6]. Однак, розглядаючи позицію художника в іншому, соціо-психологічному аспекті, очевидно, що вона фіксує збережену у суспільній свідомості «історичну травму», якою так чи інакше стало для Галичини і всієї Західної України возз'єднання 1939 року, що тоді приєднало регіони не стільки до України, скільки до СРСР, котрий на десятиліття відгородив їх від європейського минулого. Не випадково уродженець Івано-Франківська Ю. Андрухович любить повторювати: «Подумати тільки — були й такі часи, коли моє місто належало до єдиного державного утворення не з Тамбовим і Ташкентом, а з Венецією та Віенною!», ідеалізуючи таким чином часи Австро-Угорської імперії [7].

«Посттравматичний синдром» значною мірою визначає і головне спрямування творчості кримсько-татарського художника І. Шейх-Заде. Його інсталяції, об'єкти, перформанси та тексти є авторською міфологічною реконструкцією кримсько-татарської історії, у просторі якої волею художника співіснують Схід і Захід, Україна і Росія, династія ханів Героїв і її нащадки, що мешкають сьогодні у Лондоні, «легенда про Й. Бойса», збитого під час Другої світової війни над Кримом, старовинні документи та мапи країн Європи, на яких художник знаходить «татарські імена». Міф «Невідомої імперії, або Світ у шатрі хана», як назвав свій багаторічний проєкт І. Шейх-Заде, виконує у кримсько-татарському суспільстві певну компенсаторно-терапевтичну функцію, багато в чому важливу для національного відродження народу, який тільки у 1990-х повернувся на батьківщину після сталінської депортації у 1944-у. Перед Україною, до

складу котрої входить татарський Крим, стоїть складна проблема: як вписати його історичний досвід до загальної державної історії. Про це говорять і кримсько-татарські політики, зокрема Р. Чубаров, який підкреслює:

«Нам усім сьогодні потрібне розуміння того, що українська держава несе відповідальність за таке майбутнє Криму, в якому знайдеться гідне місце і для його корінного народу» [8]. Проект І. Шейх-Заде переносить цю тему у широкий культурно-історичний контекст, де метафорична мова і парадоксальна образність сучасного мистецтва виступають засобом не тільки «чесати історію проти шерсті» (В. Бенямін), але й відкривати її неоднозначність, шукати в ній нові змісти.

Однак у суспільно-політичному житті пострадянської України, як і в багатьох інших пострадянських державах, інтерес до минулого часто обертається «зловживанням історією» (Д. Гайер), представленою, як зазначають дослідники, «міфами, символами, святими, героями та мучениками, які виходять із могил, коли їх викликають. Історія служить резервуаром відновлення національного духу; інстанцією, котрою обумовлено життєве право нації; а також чинником, котрий легітимізує насилля. Завдяки їй зводяться разом комплекси загрози і демонстрація сили, страх і готовність до агресії. Політика знаходить реалізацію цих імпульсів, визначаючи ворога. Тоді національні почуття перетворюються на зброю і спрямовуються на сусіда з чужим віросповіданням і мовою, котрий повинен відповідати за несправедливість, скоєну щодо нації — все одно, було це недавно чи багато століть тому» [9].

Мабуть, саме в цьому контексті варто розглядати шокуючу «Книгу мертвих» київського художника А. Савадова (2001): цикл фото-інсталяцій з тілами мертвих людей, котрий досі жодного разу не експонувався у Києві. Показаний натомість у Москві, цей проект був сприйнятий там як знак «кінця мистецтва», де смерть означає доконечність художності. Між тим, жор-

стка натуралістичність цих творів відображає не тільки «некрофільські» шляхи, що їх використовують українські політики для об'єднання нації — через трагедію Голодомору, жертв Другої світової війни, маніпулювання персонажами історії (Мазепа, Шептицький, Бандера та ін.), але й реалії суспільного життя, зокрема не розкриті справи про політичні вбивства: наприклад, відома «справа журналіста Гонгадзе», під час широко обговорюваного розслідування котрої спливало «невідоме тіло». Будуючи свої страшні «сюжети», художник ставить питання про цінність людського життя, про тих відомих і невідомих померлих і загиблих, яких влада легко використовує у своїх політичних іграх.

Певною мірою зазначена фото-серія художника виступає продовженням його відомого циклу «Коллективне червоне» (1999), де пострадянська реальність була представлена в якості грандіозного театралізованого дійства, на персонажів якого було перетворено звичайних людей, а ціною «художньої виразності» слугувало їхнє життя. Драматичний естетизм «революції у червоному» полемізує тут із радянською символікою, водночас втягаючи у загальне змістове поле образи класичного мистецтва.

Цей цикл А. Савадова цікавий і тим, що фіксує доволі рідкісну в Україні позицію щодо радянської доби: її драми, помилки, ілюзії, наголошує художник, належить всім і складають спільний колективний досвід, що потребує переосмислення. Між тим в Україні значно більш поширена інша точка зору, згідно якій спадок радянських часів віддається на відкуп Росії, Україна ж протягом ХХ століття розглядається в якості полігону для чужих політичних проектів. За висловом Президента В. Ющенка, вона «затиснута між двома імперіями» (виступ на честь Дня жертв політичних репресій в Україні, листопад 2009), а тому розглядається не як суб'єкт, а як об'єкт історії, що знімає з неї відповідальність за все, що в ній відбулося.

Авторські іронічні алюзії з цього приводу знайшли відображення у проектах «Музей архітек-

тури» (1996–2003) та «Мать городов» (2005) художників О. Тістолі і М. Маценка. Якщо у висловленнях політиків образ України як сцени, на якій протягом століть розігрувався чужий їй спектакль, звучить афирмативно, то художники трактують цю тезу критично, підкреслюючи її неоднозначність. Матеріалом для художнього аналізу тут виступає архітектура, — здавалося б, найбільш стабільна і невідчужда частина історичної спадщини, котра, між тим, у сучасних умовах легко втрачає свою самобутність й історичний зміст. «Очищаючи» на своїх фотографіях як відомі, так і звичайні будівлі від «зайвого» — написів, окремих деталей, присутності людей, машин та інших прикмет сучасного життя, — автори перетворюють їх на декорації, застигла у очікуванні нового дійства, здатні оформити будь-який соціальний спектакль. У їхніх роботах архітектура постає як містка і багатозначна метафора «історичного гла», здатного відтінити будь-які події, а разом з тим — і конформізму, що значною мірою став ознакою української свідомості. Водночас цей проект привертає увагу до актуальної теми використання історичної спадщини, до тієї моди на «реконструкції», через яку українські міста заповнюються стилізованими муляжами архітектурних пам'яток, далеких від історичної достовірності, — такі, що прирівнюються у суспільній свідомості сучасні стилізації до справжніх пам'яток давнини.

О. Тістолі належить ще один проект, етапний для сучасного українського мистецтва — «Українські гроші». Цикл складається з малюнків, офортів, великих живописних панно та масштабних інсталяцій. Розпочатий у 1984 р., наприкінці радянської епохи, у міфології котрої гроші вважалися категорією тимчасовою і мали зникнути у новому комуністичному суспільстві, проект зробив крок у сьогодення, — капіталістичну дійсність, коли гроші стали визначальним життєвим важелем (проект завершено у 2001 р.; в середині 1990-х до нього приєднався М. Маценко). У трактуванні художника вони постають культурно-символічною категорією,

котра не тільки фіксує історію національної державності — у 1918 році дизайн «українських карбованців» розробляли такі видатні митці, як Г. Нарбут, М. Бойчук та О. Богомазов, — але й відбиває головну проблему України: вибір актуальних цінностей, справжніх чи оманливих. Об'єднуючи у своєму проекті історичні «українські бренди»: легендарну Роксолану (українську полонянку, що стала дружиною турецького султана); гетьманів; козаків на конях; псевдобарокові орнаменти, прочитані крізь радянську естетику трафаретів та кліше, — автор вводить персонажів національної міфології в окресленість «маркірованих просторів» сучасного ринку. Одночасно він привертає увагу до актуальної сьогодні теми «утопії та обміну», ідеологій, що здатні перетворюватись на ринкові цінності, та самого мистецтва, що нині існує на перетині культурних процесів і маркетингових стратегій, де поєднання художніх тенденцій, законів ринку і соціальних процесів визначають значущість та ціну художнього твору. Невипадково Б. Гройс розглядає і саму ідентичність як поняття ринкове; капіталістичне: вона «функціонує, оскільки функціонує справа, що має певну назву, вона функціонує *de facto*, доки існує фактичність певних речей» [10]. В українському контексті ця проблематика набуває особливої гостроти, фіксуючи перехід від примарності ідеологій до створення реального матеріального і культурного «продукту», якість, зміст і вплив якого і мають визначити кінець кінцем «українські цінності».

В цьому плані «гра з історією» у сучасному українському мистецтві має не тільки соціально-критичний характер: вона часто спрямовується на розширення власного національного культурного простору, у якому досі незадіяні значні історичні прошарки. Саме цьому — актуалізації в українській культурній свідомості «античного минулого», — присвячено проект В. Бахтова «Ойкумена», над яким художник працює з 1995 року. Матеріалом для його авторських реконструкцій служать археологічні міста-держави

ви Північного Причорномор'я: Ольвія, Херсонес, Борисфенід та ін. Проект складається з інсталяцій, створених з археологічних матеріалів — кераміки, каменю, кістки, фотографій розкопок давніх міст, а також зі своєрідних перформансів «Ольвійські містерії» та «Анімація Фідія», де завдяки синтетичним акційним формам сучасного мистецтва «оживають» образи давньогрецької скульптури. Протягом останніх років художник використовує у своєму проекті авторську техніку «геліограффії»: малювання у повітрі палаючими факелами, з фото-фіксацією дійства у режимі подовженої витримки. Його «віртуальні архітектурні пам'ятники» не тільки поетизують прекрасне минуле та привертають увагу до більш ніж актуальної в Україні проблеми відновлення і збереження пам'яток давнини, але й актуалізують у теперішніх дискусіях щодо культурних традицій дуже важливу античну складову, що здавна пов'язувала українські землі з європейською цивілізацією. Тут варто нагадати, що у 1920-ті в Україні існувала яскрава група письменників-неокласиків (М. Зеров, М. Драй-Хмара, П. Филипович, О. Бургардт, М. Рильський), котрі пропонували будувати нову національну культуру саме на класичній основі, підкреслюючи зв'язок України з античною ойкуменюю. У 1930-ті троє з них були репресовані. Таким чином, зрозуміло, що проект В. Бахтова охоплює широке змістове поле, в котрому ідеї реконструкції набувають культурологічного характеру.

На виставці «Незалежні» в Мистецькому Арсеналі (2011 р.) експонувалась інсталяція Сергія Попова «Уроки історії», де через прокреслені характерними позначками військових «наступів, загарбань, передислокацій» карти України вітчизняна історія заново розкривала свою внутрішню напругу, набуту в тому складному шляху

після об'єднання українських земель, який і зараз складає нерв її суспільного поступу.

Отже, актуальність історичної проблематики в Україні виходить далеко за межі художнього простору, і вона тісно пов'язана з необхідністю в умовах державної незалежності не тільки переосмислити історичний досвід, але й визначити напрямки майбутнього культурного розвитку. І тут теми національної історії, розглянуті крізь призми мистецтва, можуть дати плідні наслідки як для українського *contemporary art*, так і для всього суспільства. Адже у теперішніх умовах інформаційного буму сучасне мистецтво, змушене конкурувати з мас-медіа, має заново доводити свою значущість для суспільства. Звернення до таких важливих тем, як національне минуле, у всьому різноманітті його змістів, саме цю суспільну значущість йому і надає.

З іншого боку, в умовах суспільної напруги і складного соціально-перехідного періоду, який переживає наразі країна, саме мистецтво здатне перенести суспільні дискусії у культурний простір і зняти їхню гостроту та конфронтаційність; саме воно може представити минуле не через спрощені схеми і абстракції, а шляхом ускладнення історичних і соціальних перспектив, різноманіття додаткових значень і суспільних взаємозв'язків. Неоднозначність, парадоксальність сучасного мистецтва відкриває величезні можливості для звільнення людської свідомості від стереотипів, ідеологічних міфів, вигаданих кумирів; воно здатне провокувати самостійне мислення, власне бачення.

Можливо, тільки мистецтво сьогодні залишається єдиною сферою людської діяльності, головний зміст якої криється в тому, щоб «допомогти нам зрозуміти, чим ми не являємося» (П. Козловські).

1. *Грабовський І.* Україна — земля «загиблих» міфів // Сучасність. — 2003. — № 9.— С. 64.
2. *Онисько О.* Лицарі розмитого іміджу // ПІК (Політика і Культура). — 2000. — № 13 (48). — С. 36.
3. *Маланюк Е.* Нариси з історії нашої культури // Дніпро. — 1991.— № 1. — С. 177.
4. *Потулицький В. А.* Україна і всесвітня історія: Історіософія світової та української історії XVII–XX століть. — К., 2002.
5. *Яковенко Н.* Карфаген застарілих догм // Сучасність. — 2008. — № 5/6. — С. 55.
6. *Гнатюк О.* Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність.— К., 2005. — С. 340–341.
7. *Андрухович Ю.* Дезорієнтація на місцевості: Спроби. — Івано-Франківськ, 2006. — С. 8.
8. *Чубаров Р.* Крим: погляд у традицію // Хроніка '2000. — К., 2000. — Вип. 33. — С. 16.
9. *Гайер Д.* Насилие и история в посткоммунистическое время // Вопросы философии. — 1995. — № 5. — С. 30.
10. *Гройс Б., Рыклин М.* Рынок вместо Архива // Искусство кино. — 2002. — № 2.— С. 111.