

# АРХІВ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

ВАЛЕРІЙ САХАРУК

**Постановка проблеми.** Ідея такого архіву народилася 2007 року — відтоді переконання в актуальності його створення лише зросло. Залишаючи за музеями, центрами та галереями функції формування традиційних колекцій, автори ідеї зосереджують увагу на об'єктах, що передували виникненню окремих творів чи супроводжували його — без них сьогодні неможливо зрозуміти інтенції, якими керувався художник, або й взагалі невірно «прочитати» авторське послання. Особливої уваги заслуговує документація творів, що носять тимчасовий характер (інсталяції, перформенси, мультимедійні проекти), а також кураторських проєктів, що визначають шляхи розвитку сучасного мистецтва. Загалом архів має стати джерелом унікальної інформації, стимулюючи численні фахові розвідки, спрямовані на витворення вичерпної картини новітнього українського мистецтва.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Питання, що стали темою розвідки, частково розглядалися в контексті діяльності Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, однак в опублікованих матеріалах здебільшого описуються персональні фонди художників попередньої доби. Не існує спеціальних досліджень, що стосуються архівізації актуальної художньої прак-

тики — окремі автори, зокрема Галина Скляр-ренко, Борис Гройс тощо, лише торкалися цієї проблематики.

**Цілі статті.** Упродовж останніх 20 років накопичення інформації про процеси, що відбувалися у сучасному українському мистецтві, здійснювалося як його активними учасниками, так і численними приватними, громадськими чи державними інституціями, серед яких слід назвати Центр сучасного мистецтва, заснований Дж. Соросом, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, PinchukArtCentre. Як правило, цей процес мав віртуальний характер і вичерпувався створенням електронного інформаційного ресурсу. Однак важливим здається створення загальнонаціонального архіву, що акумулюватиме оригінальні матеріали (рукописи, тексти, авторські та кураторські описання проєктів, малюнки, ескізи, фотографії, відео тощо) — свідчення життя і творчості провідних представників сучасного українського мистецтва. Згодом вони отримають вагу важливих історичних документів, які уможливять довершену реконструкцію епохи, свідками і учасниками якої ми є.

**Викладення основного матеріалу дослідження.** Будь-яке наукове дослідження підпорядковується чітко визначеному методологічному канону — залучення архівних матеріалів

належить до найважливіших його складових. Однак як провести межу між сучасністю і тим, що відійшло до історії? Чи не має суперечності у самому визначенні «архів сучасного мистецтва»: адже, згідно стереотипним уявленням, архів — це «місце, де зберігаються старі документи»? З одного боку, визначення сучасності є доволі умовним, як і приналежність до неї твору художника, який продовжує працювати «тут і зараз». З іншого, загальний характер сучасного творчого мислення, в процесі якого суттєві акценти зміщуються у бік його перебігу, змушує фіксувати усі етапи на шляху реалізації твору. Нерідко кінцевий продукт є лише ілюстрацією ідеї, що має самодостатню вартість. Казимир Малевич свої картини, виконані до 1919 р., сприймав саме у такій якості, більше того, влаштовуючи варшавську виставку 1927 року, жалкував, що за кордоном не заведено експонувати рукописи безпосередньо у її залах. Візерунок іншого класика набуває справжнього виміру завдяки так званім допоміжним та підготовчим студіям: численні трактати, схеми, малюнки Леонардо да Вінчі все більше відсувають у тло почасті незакінчені, почасті експериментальні твори художника.

Повертаючись до кола, близького Малевичу, спостерігаємо зростання питомої ваги «документальних» матеріалів у творчому доробку майстра — без них монографічні дослідження виглядали б доволі неповно. Оpubліковані фрагменти рукописів, записників, начерків чи миттєві початкові фіксації ідеї притягують увагу читача, відкриваючи захоплюючий процес творення, упродовж якого окреслюється загальний план задуму, відбуваються його уточнення та засадничі зміни, відкидається другорядне та несуттєве тощо. Вигляд цих аркушів з їх спонтанною композицією, малюнками і схемами справляє ще й незабутнє естетичне враження. Для фахівця — це джерело важливої інформації, яка допомагає зрозуміти глибинні, нерідко приховані інтенції автора та уникнути хибної трактовки як окремих творів, так і творчості у цілому.

Проаналізуємо для прикладу ілюстрацію № 48 з книги, присвяченої Олександрові Родченку, що зображує аркуш із записника художника, датований 7 вересня 1919 року [1, с. 69]. На ньому — начерки чотирьох супрематичних композицій. Біля кожної — номер, обведений колом (відповідно 1, 2, 3 і 4), номер іншого порядку, значення якого виходить поза зміст самого аркуша (69, 70, 91 та 92, причому два останні нанесені олівцем пізніше поверх попередньо вказаних 71 та 72), та розміри майбутніх (чи, можливо, вже готових) їх реалізацій у матеріалі. Однак найцікавішими є вказівки, що стосуються кольорового вирішення композицій: «1. Перша на жовтому тлі (хром); 2. На білилах (виправлено поверх «на зеленому» — В. С.); 3. На охрі; 4. На зеленому (кінов)» [2, с. 69]. Ми є свідками майже відчутного руху думки автора, яка долає шлях від початкового імпульсу до прийняття зваженого рішення, підпорядкованого законам композиції та кольорової гармонії (у даному випадку тепло-вохристої гама, наполегливе бажання привнести до неї акцент зеленого, його подальша мінімалізація, а то й цілковите виключення і, по хвилині роздумів, винесення остаточного вердикту: «3 вийшла більш вдалою» [3, с. 69]).

Інколи загублений серед давньої кореспонденції бланк телеграми з кількома словами може сказати про її відправника більше багатьох об'ємних сторінок сторонньої характеристики. У каталозі «Інтервали» між блоками репродукцій творів Григорія Гавриленка та Сергія Параджанова його автори розмістили факсиміле телеграми останнього нині відомому сучасному українському художнику Миколі Кривенку. Ось її зміст: «Смерть Гавриленка сприйняв як свою. Постарайся побачитися мною. Параджанов» [4, с. 142]. Здається, будь-які коментарі тут зайві. Зазначимо лише, що такого оголення емоцій, почуттів та думок, які об'єднували вибраних у мистецькому середовищі України, годі відшукати деінде.

Серед художників трапляються й такі, у яких аналітичний склад творчої особистості переважає над потребою безпосереднього і чуттєвого відображення дійсності. Їх небагато, однак місце і роль, які вони відіграють в історії мистецтва, важко переоцінити. Ми вже згадали Леонардо да Вінчі та Казимира Малевича, теоретичні праці яких подекуди відсувають у тло решту доробку цих майстрів (показово, що обох можна назвати «авторами одного знакового твору» — «Джоконди» та «Чорного квадрату» відповідно). У сучасному українському мистецтві до таких належить Валерій Ламах — автор п'яти оприлюднених 2015 р., отже відкритих до широкого мистецтвознавчого осмислення «Книг схем». У цьому місці торкаємося ще однієї програмової функції, яку покликаний виконувати архів, а саме — публікацію найважливіших теоретичних текстів, рукописів, фрагментів щоденників та листування художників (постать Ван Гога залишилися б у пам'яті нащадків наскрізь легендарною, якби не його листи, що складають унікальний в історії мистецтва корпус особистих свідчень автора). Її реалізація дозволить ввести в науковий обіг інформацію, без якої будь-яке мистецтвознавче дослідження буде неповним.

Зразком створення ореолу легенди навколо постаті художника в українському мистецтві донедавна слугували життя і творчість Анатолія Сумара: його доробок, що складається з кількох десятків картин та ескізів, упродовж 30 років залишався невідомим широкому загалу. Показаний на двох персональних виставках 2002 (галерея «Аліпій») та 2003 (галерея «Совіарт») рр., він не став предметом широкої фахової дискусії та зацікавлення з боку провідних музейних інституцій країни і знову повернувся в родину художника. Лише 2014-го відбулося справжнє відкриття художника — влаштування ретроспективи у Національному художньому музеї України та видання ґрунтовної монографії, до якої увійшли чи не всі відомі твори майстра, допомогли розв'язати «міф Сумара», виникнен-

ня якого частково було зумовлене обставинами життя художника, частково обмеженістю необхідної інформації про нього.

Підсумовуючи сказане, варто привести слова Галини Скляренко, яка, залучаючи проблему до широкого культурологічного контексту сучасності, робить доволі невтішний висновок: «Відсутність достатньо архівізованого й дослідженого минулого призводить до того, що історія у всіх своїх вимірах найчастіше функціонує в суспільстві як категорія легендарна, як міфологічне заповнення часткових розривів, провалів та порожнеч. Між тим нове як цінне, що визначає певний історичний період та надає переваги теперішньому над минулим, стає фактом культури, коли інтегрується в інституційно гарантовану історичну пам'ять. В українській же ситуації, де архівізація минулого так і не завершилася, а повноцінні інституції сучасного мистецтва не склалися, нове приречене на маргінальне існування» [5, с. 126]. Таким чином, влаштування архіву сучасного мистецтва не тільки вирішує зазначену проблему — це своєрідна гра на випередження часу.

Звідки ж вести періодизацію сучасного українського мистецтва, що складатиме головний предмет уваги майбутнього архіву? Точкою відліку, на наш погляд, є 1987 рік і пов'язані з ним події, що відбулися на той час в художньому житті країни. Зумовлюється це низкою передумов, що призвели до стрімкого розпаду попередньої суспільно-політичної формації і, як наслідок, загальної трансформації творчої парадигми на теренах колишньої радянської імперії. Показово, що тогочасні зміни торкнулися лише середовища молодих художників — переважна більшість митців продовжувала експлуатувати старі форми і наповнювати їх традиційним змістом або пристосувалася до потреб нової політичної кон'юнктури.

Іншою особливістю вітчизняного мистецького розвитку зазначеного періоду є його локальний характер. Попри всі намагання подолати штучну ізоляцію, витворену попередньою

системою, і долучитися до процесів, що відбувалися у європейських та американських художніх центрах, нове українське мистецтво не могло вплинути на їх перебіг. Тож визначаючи хронологічні межі сучасності, ми не повинні забувати, що для світового мистецтва таким часом залишається період після Другої світової війни, яка мала вирішальний вплив на формування нової архітектури світу. Саме тоді на мистецькому обрії з'явилися абстрактний експресіонізм, інформель, ташизм, а трохи згодом поп-арт, мінімалізм, концептуалізм, арте повера та ряд інших важливих напрямків, які рішуче порвали із естетикою кінця XIX — першої половини XX століття.

В українському мистецтві зазначеного періоду теж були спроби осмислити світ, що змінювався, засобами нової художньої виразності, однак вони здебільшого мали спорадичний характер і залишалися поза увагою державних інституцій, критики та суспільства. Згодом творчість Анатолія Сумара, Валерія Ламаха, Григорія Гавриленка, Анатолія Лимарева та деяких інших художників отримала належну оцінку і визнання, увійшовши до золотого фонду українського мистецтва. Невипадково один із перших масштабних проектів періоду незалежності «L'art en Ukraine», який представляв українське мистецтво за кордоном, складався з двох розділів — авангарду та сучасного мистецтва, причому творчість зазначених авторів була включена до другого розділу як його невід'ємна і важлива складова.

Беззастережно включаючи окремі художні явища 1960–1970-х до сфери професійних зацікавлень, автори концепції архіву сучасного мистецтва наголошують і на їх цілковитій приналежності естетичним канонам XX століття. Цих художників більше турбувало питання надолуження втраченого часу і авторська перевірка дієвості засобів, що вже стали надбанням світового мистецтва. Цей парадокс зумовлений дією своєрідного закону, за яким окремих художників і цілі течії, в залежності

від обраного кута зору, можемо з успіхом віднести як до попереднього, так і до наступного етапу мистецького розвитку, і стосується він, як правило, перехідних, так званих межових історичних періодів. Одним із прикладів, що ілюструє це правило, є мистецтво імпресіонізму. Будучи народженим у лоні естетики XIX ст. і переживши розквіт у 1880-і, воно по своїй суті належить мистецтву майбутнього і фактично відкриває еру модернізму, в той час як близька до імпресіонізму творчість Едуарда Мане тяжіє до своїх попередників і швидше завершує лінію Жеріко — Делакруа — Курбе, ніж відкриває наступну.

Слід торкнутися ще одного питання, яке досі не отримало належного висвітлення у вітчизняних мистецтвознавчих дослідженнях. Мова йде про так зване радянське молодіжне мистецтво 1970-х — початку 1980-х. Свого часу надзвичайно популярне, воно вражало формальною свободою та стилістичним різноманіттям. Сучасників не насторожували відсутність актуальної проблематики, позачасовість та підозріла толерантність до нього та його творців з боку офіційних кіл. З позицій сьогодення це можна трактувати як втечу від життя та його одвічних проблем, зрештою, навіть пристосованство, що оберталось безпрецедентною увагою преси, участю у виставках, закупівлею творів, суспільними пільгами. Однак чи можна заперечувати обдарування таких художників, як Сергій Одайник, Галина Бородай, Євген Гордієць, а згодом Сергій Базилев чи Сергій Гета? Можливо, без їхнього впливу не було б вибуху кінця 1980-х. Залишається зробити висновок: час для належної оцінки творчості цих художників все ще попереду, тож увага до їхнього доробку може стати поштовхом до ліквідації однієї з небагатьох білих плям, які все ще залишаються на мапі сучасного українського мистецтва.

Багато явищ, що потраплять у поле зору майбутніх упорядників архіву, відбуваються сьогодні, а відтак існує небезпека їх поверхового чи хиб-

ного прочитання. З одного боку, неважко розпізнати справжню художню вартість сучасного творчого послання: як показує історичний досвід, неминучі помилки згодом виправляються і суттєвого впливу на перебіг художньої еволюції не мають. Складніше побачити його у ймовірній перспективі часу, відшукати широкий суспільно-політичний, етичний та естетичний контекст, без якого твір мистецтва не може існувати. Стосовно проблематики архіву та його методологічних засад зазначене питання набуває актуальності в дещо іншому аспекті, а саме по відношенню до так званого вторинного, похідного продукту діяльності художника, який, як правило, виникає спонтанно і не підлягає прискіпливій селекції розуму. Численні начерки, замальовки, аркуші, розкидані на полицях та в шухлядах майстерні, здебільшого приховуються від сторонніх очей і нерідко підлягають знищенню. Відшукати серед них такі, без яких уявлення про художника буде неповним, врятувати і зберегти їх для нащадків — завдання архіву. Врешті-решт, безпрецедентна вартість будь-якого документального свідчення, що стосується центральних постатей історії мистецтва, може навести на думку про доцільність збереження усього масиву творчості майстра.

Визначення «архів» дедалі більше відходить від того класичного розуміння, яке йому нав'язало попереднє століття. Сьогодні воно маркує такі програми, як видавнича серія Віктора Мізіано під промовистою назвою «Архів ХХІ століття», чи визначає спрямування культурно-освітньої та виставкової політики Польського інституту (проект «Відкритий архів»). Його фундаментальні засади поступово прони-

кають у суміжні сфери, стають основою творчого методу — сучасна форма біографії, що складається з фрагментів листів, інтерв'ю, спогадів, газетних вирізок та інших, на перший погляд випадкових, матеріальних знаків присутності людини у світі, підкреслює загальну фрагментарність свідомості як визначальної характеристики сучасності. Упорядкування її належить до завдань, які можуть повернути відчуття цілісності і надії на майбутнє.

**Висновки.** 2013 року інтернет-часопис «Коридор» опублікував есе Бориса Гройса «Між утопією та архівом». Підкреслюючи актуальність інституції архіву у сьогоденні, філософ спрямовує вектор її розвитку у майбутнє: «Архіви часто інтерпретують як засіб консервації минулого, що зберігають минуле для сучасності. Але митці не лише працюють з публічним простором сучасності. Вони також працюють із гетерогенним простором мистецьких архівів, у яких їхні роботи розміщені поміж роботами минулого та майбутнього. Мистецтво, як воно функціонувало в епоху модерну та все ще функціонує зараз, не зникає після того, як робота виконана. Мистецька робота радше нагадує про минуле в майбутньому. І саме ця очікувана присутність мистецтва в майбутньому гарантує його вплив на прийдешнє, його шанс сформувати майбутнє» [6].

ХХ століття породило музеї сучасного мистецтва. Чи не стане архів новою, притаманною ХХІ століттю формою накопичення та збереження інформації про процеси, що відбуваються у сучасному мистецтві України, інституцією, яка не лише фіксуватиме сьогодення, а й визначатиме майбутнє?

1. *Karginow G. Rodschenko* [Text] / German Karginov. — Budapest: Corvina Kiado, 1979. — P. 69.
2. Там само.
3. Там само.
4. Інтервали. Космізм в українському мистецтві ХХ століття. Книга-каталог [Текст]. — К.: Видавництво Володимира Раєвського, 2000. — С. 142.
5. *Скляренко Г. На берегах*. Нотатки до українського мистецтва ХХ ст. [Текст] / Галина Скляренко. — К.: Софія, 2007. — С. 126.
6. *Гройс Б. Між утопією та архівом* [Електронний ресурс] / Борис Гройс. — Режим доступу: <http://old.korydor.in.ua/texts/1416-mizh-utorijeju-ta-arhivom>. — Назва з домашньої сторінки Інтернету.

#### **Сахарук В. С. Архів сучасного мистецтва**

**Анотація.** Предметом розвідки стала категорія архіву у колі головної проблематики розвитку сучасного українського мистецтва. Висвітлюється не лише її історичний контекст, а й актуальність у відношенні до сучасності і найближчого майбутнього.

*Ключові слова:* архів, українське мистецтво, минуле, сучасність, майбутнє.

#### **Сахарук В. С. Архив современного искусства**

**Аннотация.** Предметом исследования стала категория архива в кругу главной проблематики развития современного украинского искусства. Освещается не только ее исторический контекст, но и актуальность в отношении современности и ближайшего будущего.

*Ключевые слова:* архив, украинское искусство, прошлое, современность, будущее.

#### **Valeriy Sakharuk. Archive of Contemporary Art**

**Summary.** The subject of article became category archive in the circle of the main issues of development of modern Ukrainian art. The article shows not only its historical context, but also its topicality in terms of the present and near future.

*Keywords:* archive, Ukrainian art, past, present, future.