

Герман Є. С.

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

УКРАЇНСЬКЕ КУРАТОРСТВО ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ 1990-Х РР.
ТА ПОСТАТЬ ОЛЕКСАНДРА РОЙТБУРДА

УДК 7:069.5(100) «19»

Герман Є. С. Українське кураторство першої половини 1990-х рр. та постать Олександра Ройтбурда. Стаття присвячена огляду перших років становлення кураторства в Україні та, зокрема, проєктів Олександра Ройтбурда як важливого в цьому контексті явища. Охарактеризовано історичні передумови формування кураторського фаху в Україні в пер. пол. 1990-х рр., визначено основні регіональні центри виставкового життя в зазначений період та їх ключових представників, констатовано відсутність повноцінного інституційного поля, що, на думку автора, не лише ускладнювало роботу, але й певним чином сприяло незаангажованому творчому мисленню перших adeptів професії. Відзначено, що серед тодішніх найбільш показових кураторських проєктів чимало було створено саме художниками, сильною стороною яких були обізнаність зі світовими тенденціями та високорозвинене просторове мислення. Особливо проаналізовано виняткове значення кураторських проєктів О. Ройтбурда для одеського та загальноукраїнського художнього процесу.

Ключові слова: куратор, виставка, сучасне мистецтво, експозиція, інституційне поле.

Герман Е. С. Украинское кураторство в первой половине 1990-х гг. и фигура Александра Ройтбурда. Статья посвящена обзору первых лет становления кураторства в Украине и, в частности, проєктів Олександра Ройтбурда как важного в этом контексте явления. Охарактеризованы исторические предпосылки формирования кураторской специальности в Украине в пер. пол. 1990-х гг., определены основные региональные центры выставочной жизни в указанный период и их ключевые представители, констатировано отсутствие полноценного институционального поля, что, по мнению автора, не только усложняло работу, но и определенным образом способствовало незаангажированному творческому мышлению первых adeptов профессии. Отмечено, что среди тогдашних наиболее показательных кураторских проєктів многие были созданы именно художниками, сильной стороной которых были осведомленность с мировыми тенденциями и высокоразвитое пространственное мышление. Отдельно проанализировано исключительное значение кураторских проєктів А. Ройтбурда для одесского и общеукраинского художественного процесса.

Ключевые слова: куратор, выставка, современное искусство, экспозиция, институциональное поле.

German I. Ukrainian curating in the first half of 1990's and the personality of Olexsandr Roitburd. The paper deals with a recent history of Ukrainian contemporary art in general and early cases of curatorial practice in particular. It gives an overview of a historical background and main points of influence for the first circle of professional curators in early 1990's, as well as presents main regional centres and their key representatives. Among them were: art critic O. Soloviov, artists A. Savadov, T. Szilvashi in Kyiv, B. Mikhailov and S. Bratkov in Kharkiv, artist and architect Y. Sokolov in Lviv, artist O. Roitburd in Odessa. As new non-soviet artistic language emerged in the late USSR and especially in the first years after its collapse public exhibition appeared to be a main tool to legitimize this kind of previously forbidden art. Soviet system of cultural production didn't demand the very figure of curator at all as his/her functions were performed by so called *vystavkom* — an official committee responsible for organizational issues in the Union of Artists. That's why in early 1990's first art practitioners with an ambition of exhibiting-making beyond the walls of old institutions had neither specific education and respective professional experience nor any local tradition of curating to refer to. This aspect together with poor condition of institutional support was certainly an obstacle for permanent practice, it was also a reason, the author argues, for liberated creative thinking free from any kind of side influence. As some researches of Eastern European culture (i.e. P. Piotrowsky, I. Zabel, K. Stukalova) critically point out most of the post-soviet emerging artistic scenes were usually judged according to their relevance to some standardized

international criteria of "normal" or "western" contemporary art. As the paper proves a lot of important projects were curated by artists in those times. Though having no special training, their skills in exhibition-making were well developed due to excellent spacial orientation and awareness of international art trends. One of the most active in this respect was Odessa-based artist Olexsandr Roitburd, whose impact on further artistic life both in his hometown and in Ukraine in general was remarkable. First projects organised by O. Roitburd and his fellow colleagues, "After Modernism" and "After Modernism 2" were hardly treated as truly curatorial but rather showed the potential for artistic self-organization and shaped previously unfamiliar art to a wide audience. O. Roitburd was also engaged into one of the first large-scale group shows in Ukraine that included artists from several post-soviet centres such as Kyiv, Odessa and Moscow. Among different functions common to a Western curator only a communicational one was actually adopted by Ukrainian practitioners. Being familiar with almost all the leading art circles of his generation, O. Roitburd showed excellent abilities to mix previously unlinked individuals into new interesting dialogues within a show. As an example of such combinations the author describes two projects: *New Figurations* (1991) and *Free Zone* (1994). On a more permanent basis O. Roitburd used his communication skills to develop a programme of a small experimental Tyrs gallery which played an important role in early 1990's Odessa art life. As the artist himself recalls, the space was so small and technically specific that the exhibition design of all the shows hosted there always had to conceptually reflect on such circumstances. And the exhibition programme was far from following only the authoritarian one-man curatorial instructions but rather offered a collective discussion and collaborative decision-making.

More conceptually distinctive curatorial approach was implemented in the following series of smaller shows co-curated by O. Roitburd at various non-gallery temporary occupied locations: "Kandinsky Syndrome" (1995), "Cabinet of Dr. Frankenstein. Neohimerizm" (1995) and "The Phantom of Opera" (1996). Accompanying texts were dedicated to philosophical ideas behind every show and should be analyzed today as autonomous literature pieces as they rather reflect on a general mood of art discussions in O. Roitburd's surrounding rather than about particular shows they'd been written for. Installation design of the abovementioned exhibitions showed curators' creative curiosity about some artefacts and trashy stuff found in-situ that were to be visible to be ignored and thus were naturally included into the show and even put some additional meaning into it. O. Roitburd's co-curator M. Rashkovetski later described such obligation to deal with redundant decorations as the *motive of ruins* that can be traced almost in every 1990's show. Period of active curatorial practice had finished in 1998 after O. Roitburd moved to United States of America. After coming back to Ukraine he mostly focused on his artistic career but randomly contributed as a curator (i. e. as a director of Marat Guelman gallery in Kyiv).

Keywords: curator, exhibition, contemporary art, display design, institutional field.

Постановка проблеми. Історія сучасного мистецтва України загалом та кураторських проєктів як важливої складової цієї історії зокрема досі лишаються певною *terra incognita* серед вітчизняних науковців. Хоча в міжнародному культурологічному дискурсі починаючи з середини 1990-х рр. й по сьогодні кураторська виставка як особлива форма репрезентації мистецтва лишається предметом

численних історичних розвідок, критичних досліджень та професійних дискусій. Для формування цілісної та об'ємної панорами українського кураторства необхідна не лише робота над узагальнюючими характеристиками та формулюванням основних тенденцій, але й більш детальний аналіз практики перших представників цієї професії, які заклали певний фундамент для подальшого розвитку фаху — українських піонерів кураторства. Одним з них справедливо вважається Олександр Ройтбурд — відомий одеський художник, куратор та громадський діяч. Не зважаючи на його досить активну присутність в медіа-просторі, численні виставки, увагу з боку критиків та колекціонерів, його кураторський доробок 1990-х рр. лишається малознаним навіть серед спеціалістів, адже в останні роки О. Ройтбурд майже не працює над виставками інших митців та зосереджується на власній творчій практиці. Потреба в реактуалізації цього доробку обумовлює **актуальність** даної статті.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Стаття виконана відповідно до плану науково-дослідницьких робіт кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Порівняно з іншими регіонами України історія одеського сучасного мистецтва є відносно добре задокументованою та описаною. Чимала кількість різноманітних текстів (супровідних текстів до виставок, діалогів, авторських есеїв та рецензій), присвячених художньому життю Одеси 1990-х рр., сьогодні передруковані у збірнику «Портфоліо» (1999) [12] — безпрецедентному для України архівному виданні, яке вже стало бібліографічною рідкістю. Можливість реконструювати історію одеського виставкового процесу сьогодні існує не в останню чергу завдяки цій копіткій добірці текстових та фото матеріалів. Однак, окремих публікацій, присвячених саме кураторським проектам О. Ройтбурда досі не було видано, хоча вони й становлять безперебільшення левову долю виставкового процесу того періоду. Сам О. Ройтбурд не має окремого цілісного архіву свого кураторського періоду. Отож важливим першоджерелом відомостей про його проекти стало спеціально записане інтерв'ю. Аби вибудувати контекстуальні рамки для ширшого аналізу української ситуації на поч. 1990-х рр. ми також спираємося на тексти низки українських та іноземних дослідників східноєвропейського пострадянського художнього процесу в цілому та його зв'язку зі світовим мистецтвом [1; 2; 7; 12].

Завданням статті є:

- окреслити історичні передумови становлення інституту кураторства в Україні;
- визначити ключові тенденції в царині виставок сучасного мистецтва пер. пол. 1990-х рр.;
- дати характеристику специфіки художнього життя зазначеного періоду в Одесі;

- представити огляд ключових кураторських проектів Олександра Ройтбурда як одного з найяскравіших тогочасних представників професії.

Виклад основного матеріалу дослідження. Перші роки незалежності України, протягом яких відбувалося становлення такого нового для країни явища як сучасне мистецтво, були позначені цілковитою відсутністю інституційної інфраструктури та розвиненого арт-ринку, а також індиферентністю до нього суспільства в цілому. На думку куратора і критика Костянтина Акінши це перетворювало «небажане» сучасне мистецтво в практику, яка розвивається сама по собі, поза будь-яким соціальним замовленням, а отже, не має жодних обмежень та користується вседозволеності [16: 9–10]. «Важко бути пост-модерним художником в пре-модерній країні», — писав критик у 2000-му році у вступному тексті до виставки українських художників в Канаді [Op. cit.]. Ці спостереження справедливі й щодо перших в Україні кураторських експериментів кінця 1980-х — пер. пол. 1990-х рр., що виникли внаслідок прагнення окремих пасіонарів створити для своєї художньої практики радикально новий контекст, оскільки інституційне поле, яке регламентувало б мистецький процес, було відсутнє. Вже існуючі майданчики Спільки художників, що довгий час лишалися безальтернативним осередком виставкового життя, за інерцією продовжували слідувати старій радянській політиці. А приватні галереї тільки починали з'являтися. Не існувало також і локального критичного дискурсу, здатного описати нові явища адекватною їм мовою.

Загалом, інститут кураторства розвивався в перші роки незалежної України за двома векторами. Один становило «імпортване кураторство» (вислів О. Островської-Лютої [5]), тобто практика запрошених Центром сучасного мистецтва Сороса професіоналів з-за кордону, які мали необхідну освіту або відповідний досвід (Марта Кузьма, Юрій Онух). Інший вектор об'єднує місцевих мистецтвознавців та художників без спеціалізованої освіти, які в кін. 1980-х — на поч. 1990-х рр., почали енергійно освоювати доступні простори й власними зусиллями влаштувати виставки сучасного мистецтва. Такими просторами служили державні установи (зали Спільки художників на вулицях Володимирській і Горького в Києві, приміщення колишнього музею Леніна, перетвореного на «Український дім»), приватні («Бланк-Арт» в Києві, центр «Тирс» в Одесі) та самоорганізовані галереї («Три крапки» і «Децима» у Львові, Up / Down у Харкові).

Для молодих художників кураторство стало способом створення спільноти однодумців й одночасно дало можливість облаштувати комфортне для його існування середовище. Також цей новий вид творчої практики проявляв незатребуваний раніше організаційний талант окремих митців й надав їм можливість реалізу-

вати надлишок абсолютно нових художніх ідей, які не вписувалися в «старий» набір художніх форм і жанрів.

Чимало дослідників, які розглядають історичні долі пост-радянських художніх сцен країн колишнього соцтабору [2; 6] критично ставляться до сформованих в 1990-ті рр. критеріїв, за якими те чи інше локальне явище оцінюється з огляду на те, як швидко місцеві художники наздогнали міжнародні «стандарты». При цьому зовсім не враховується історичний контекст, що формує унікальну в кожному випадку інтерпретаційну «рамку», користуючись терміном П. Пйотровського¹. Розглядати становлення першої хвилі українського кураторства та порівнювати її з паралельними міжнародними процесами без такої «рамки» також було б невірно.

Професія куратора є невід'ємною частиною західної системи мистецтва з усіма супутніми їй цеховими правилами. Середньостатистичному пост-радянському куратору бракувало не лише подібного бекграунду, але й самої тривалої традиції незалежних авторських виставок. На теренах УРСР такими можна вважати хіба що неформальні події 1960–80-х рр. з обмеженим колом глядачів, які належали, як правило, до художньої спільноти: салони подружжя Сельських та Карла Звіринського у Львові, «квартирні виставки» неомодерністів, а потім і концептуалістів в Одесі, кілька короткострокових, але гучних експозицій-акцій в міському просторі («дворова виставка» у Харкові, «парканна» — в Одесі).

В СРСР була розроблена своя система регулювання художніх процесів, яка виключала потребу в такому суб'єкті, як куратор. Його базові функції — селекцію робіт і формування смислової лінії виставки — виконував виставком. А саме слово «куратор» було закріплено за так званими мистецтвознавцями у цивільному з апарату КДБ. За спогадами куратора Олександра Соловйова, саме така конотація деякий час заважала звикнути до цього терміну в його теперішньому розумінні [3].

Після краху радянської державної машини в цілому і художньої зокрема (хоча Спілка художників номінально існує по сьогодні) ідеологічні приписи та формальні заборони в мистецтві зникають, і сфера організації художніх виставок опиняється ніким не контрольованою. Очевидним стає критичний брак фінансової та організаційної підтримки з боку держави або приватних партнерів. Адепти сучасного мистецтва, за спостереженнями Катерини Ботанової, тимчасово укладають з державою пакт «про взаємний ненапад» й неначе ігнорують одне одного [1]. І, як видається з позиції сьогодення, саме ця позасистемність та інституційна нестабільність дозволяють говорити про яскраві кураторські проекти 1990-х рр. як про прояви

стихійного авторського мислення без прив'язки до будь-яких кон'юнктурних тем і тенденцій.

Як зауважив російський куратор Віктор Мізіано, кураторство можна вважати творчою (на противагу менеджменту) практикою хоча б тому, що до неї часто звертаються художники, мислення яких по суті своїй далеко від бюрократично-адміністративного [5]. Слід зазначити, що авторами перших важливих кураторських проектів в Україні були переважно художники. На відміну від дипломованих мистецтвознавців, чия отримана за радянських часів академічна підготовка була далекою від дискурсу нового часу, саме художникам була дійсно властива інтелектуальна зухвалість і неординарне просторове мислення.

Перші українські кураторські проекти пер. пол. 1990-х рр. сьогодні важко назвати концептуально стрункими та вигадливими з огляду дизайну експозиції. Розповсюдженими були певні «узагальнюючі» виставки, які презентували не конкретну проблематику чи тему, а просто окремі угруповання художників, що склалися на той момент («Художники Паризької комуни» (1992) та «Штиль» (1993) Олександра Соловйова) або регіональну специфіку таких спільнот з різних міст («Мистецькі імпресії» (1994) Валерія Сахарука). Однак, значення цих проектів для тодішнього культурного життя було винятковим.

З усього «західного» арсеналу професійних прийомів у пост-радянського куратора в повній мірі реалізувалася, мабуть, тільки одна функція — комунікаційна. Групові виставки слугували для кураторів полем для застосування особистих здібностей конвертувати соціальний капітал в художній. Завдяки дружнім зв'язкам та особистій легкій вдачі куратори-художники залучали до спільних проектів найрізноманітніших авторів, які навряд працювали б разом в інших умовах. У Києві такими важливими «центрами тяжіння» були критик Олександр Соловйов, художники Арсен Савадов, Тіберій Сільваші, у Харкові — Борис Михайлов і Сергій Братков, у Львові — Юрій Соколов. В Одесі таким «центром» був Олександр Ройтбурд.

Серед усіх художніх осередків України тяжіння до безперервної соціалізації було і залишається відмінною рисою саме Одеси. На початку 1990-х рр. найбільш активна частина місцевої спільноти переживає період інституалізації різного рівня: виникають Творче об'єднання художників (ТОХ), асоціація «Нове мистецтво», галерея «Тирс», фундація «Новий простір», одеська філія Центру сучасного мистецтва Сороса.

Першими програмними виставками сучасного гатунку в Одесі були «Після модернізму» (1989) і «Після модернізму 2» (1990). Вони стали результатом свідомого об'єднання художників-однорідців у спробі легітимізувати їх спільну творчу спрямованість. Учасниками і співорганізаторами були Олександр Ройтбурд, Василь Рябченко, Сергій Ликов і Олена Некрасова, найбільш

¹ Згідно з П. Пйотровським, рамкою є наша дослідницька установка, контекст роботи, її *genious loci*, з позиції яких інтерпретується художня робота, а сама її безпосередній зміст стає вторинним [11].

послідовні на той момент одеські адепти напрямку трансавангардного живопису. Виставка відбулася в Одеському художньому музеї за підтримки його співробітників Михайла Рашковецького та Галини Богуславської. Експозиції цих виставок були цілком стандартними й особливої кураторської роботи за ними тоді ще не простежувалося. Однак основна місія цих подій — публічне закріплення за новим мистецтвом статусу дозволеного через публічну подію в шанованих стінах музею — була зрештою вдало втілена.

Більш осмислений кураторський підхід, не позбавлений тим не менш «елементів самоорганізації» (О. Ройтбурд [4]) проявився в наступній великій виставці «Нові фігурації» (1991). Це був чи не перший в Україні проєкт великого масштабу, який об'єднав ключових авторів-українців з трьох тоді ще нерозривно пов'язаних між собою художніх центрів — Києва, Москви та Одеси. Талант куратора-«зв'язкового», яким виступив О. Ройтбурд, проявився тут повною мірою. Будучи постійним гостем двох столиць він об'єднав раніше не пов'язані й навіть не знайомі між собою кола та окремих особистостей, як, наприклад, одного з найуспішніших митців молодого покоління Арсена Савадова з представниками досить маргінального одеського напрямку «арт-брют». «Нові фігурації» продемонстрували глибоку обізнаність О. Ройтбурда в поточному мистецькому контексті та тонке відчуття його внутрішніх зв'язків. Але і ця виставка, за великим рахунком, належала швидше до того таки «узагальнюючого» типу, адже насамперед підводила підсумки вже існуючої ситуації, але не моделювала нової.

На початку 1990-х рр. в Одесі розпочалося деяке галерейне життя. Зокрема, відкрився центр сучасного мистецтва «Тирс», заснований двома одеськими підприємцями. Розташовані в одному з приміщень неоготичного Шахського палацу, камерні зали «Тирсу» протягом декількох років виконували функцію важливого лабораторного майданчика з динамічним ритмом чергування невеликих кураторських проєктів. Активну роль у формуванні та реалізації виставкової програми галереї відіграв О. Ройтбурд. Завдяки відкритій політиці та безмежній довірі власників «Тирс» став на деякий час головним плацдармом для нечисленної, але дуже згуртованої одеської спільноти. Основним кураторським методом в «Тирсі» була колективна робота, а реалізовані проєкти — способом «самовираження тусовки» [4]. Ідеї, склад учасників і окремі твори обговорювалися й затверджувалися спільно. Самопрезентація, самоорганізація і самонавчання — саме такими словами доречно охарактеризувати тодішню художню практику одеситів, виставки яких були подібні до колективних майстерень.

Окремий та цілком автономний напрямок кураторської практики О. Ройтбурда становлять супровідні тексти до виставок. Написані для різних подій, ці тексти далеко не завжди стосувалися саме представлених на них робіт або роздумів

про творчість учасників. Щедрі на афоризми, теоретичні відступи й цитати — від Книги Буття до праць К. Маркса і Ф. Енгельса — ці тексти складають окремий літературний архів, який сьогодні сприймається як досить цілісне, хоча й суб'єктивне свідчення тодішнього інтелектуального клімату. Наскрізними темами багатьох текстів О. Ройтбурда були особливості одеського варіанту тоді все ще нового і незвичного явища сучасного мистецтва, його зв'язок з авангардною та радянською неофіційною традиціями, а також, його місце в міжнародному контексті. Якщо слідувати роздумам автора, то в кінці 1980-х — на поч. 1990-х рр. головними орієнтирами для одеситів були Київ і Москва, а вже на фестивалі «Вільна зона» в 1994 р. одеське мистецтво розглядалося в контексті значно складнішого перетину тенденцій і впливів.

Співкураторами цього проєкту-фестивалю виступили М. Рашковецький і О. Ройтбурд. Центральна ідея та сама назва апелювали до поняття *porto-franco* («вільний порт») як основоположної міфологеми Одеси. Виразалася ця ідея в спробі створити атмосферу «вільної гавані» для більш ніж 50 художників з Києва, Львова, Одеси, Харкова, Москви, Кишиніва та Нью-Йорка. Важливою особливістю проєкту була його дислокація в різних виставкових (Краєзнавчий музей, Музей народної творчості) і публічних (Потьомкінські сходи, Приморський бульвар) просторах Одеси, що, на думку кураторів, перетворювало місто у відкриту для мистецтва територію.

Крім згаданого «Тирсу» в Одесі фактично не було відповідних виставкових залів і навіть ця невелика галерея, як описує її О. Ройтбурд, задавала специфічний формат в силу особливостей приміщення. Подібно до «Вільної зони» чимало тодішніх проєктів вимагали значних експозиційних ресурсів та проводилися на непризначених для цього майданчиках. Концептуальне обігравання особливого шарму та функціональної необлаштованості історичних будівель стало важливим аспектом трьох наступних кураторських виставок О. Ройтбурда: «Синдром Кандинського» (1995), «Кабінет доктора Франкенштейна. Неохімеризм» (1995) і «Фантом-Опера» (1996). Цей виставковий триптих об'єднав теоретичні міркування куратора на тему «психоделічно-патологічного дискурсу», оригінальні ідеї по роботі з експозицією та пристрасть до «перетасування» художників-учасників з Києва, Одеси та Москви.

Кураторські висловлення трьох проєктів кожен на свій лад ставили «діагноз» актуальному одеському (і не тільки) мистецтву. «Синдром Кандинського» представляв явища актуальної культури через їх близькість до понять, введених на початку ХХ ст. двома далекими родичами на прізвище Кандинські. Перший — психіатр Віктор Кандинський, який описав клінічний синдром, що проявляється у відчуженні внутрішнього «Я» та ясному усвідомленні впливу на власні думки зовнішніх сил, якими сьогодні є мас-медіа та різні

види колективного гіпнозу. Другий — художник Василь Кандинський, родоначальник абстрактного живопису і «найвідоміший одеський художник». У теоретичних працях останнього було висунуто принцип «внутрішньої необхідності», який надав художнику необмежені можливості самовираження і відкрив дорогу в «мистецтво» тому, що в класичній традиції таким не вважалося [8; 9].

«Кабінет доктора Франкенштейна. Неохимізм» оповідав про ескалацію жорстокості і насильства в сучасному суспільстві та способи їх репрезентації в мистецтві 1990-х рр. А «Фантом Опера» проводить паралелі між сучасними художніми стратегіями і семантикою опери як видозміненої містерії, з притаманними їй «бароковою багатшавровістю, манірною патетикою, млявою перверсивною еротикою і гламурним блиском» [10: 92].

Що стосується роботи з експозицією, то обов'язковим матеріалом для всіх трьох виставок слугували інтер'єри приміщень з очевидними ознаками їх основного функціонального призначення. Перша виставка проходила в залах Історико-краєзнавчого музею. Друга розмістилася в підвалі Одеського будинку вчених (колишньому мастку графа Толстого) із занедбаною кухнею і різноманітним ресторанным обладнанням. Третя — в Театрі юного глядача (колишній Малій сцені Оперного театру). Незвичні артефакти, знайдені в цих приміщеннях, ставали смислотворчими елементами для нових робіт або входили до експозиції на рівні з ними, диктуючи візуальні рішення художникам і кураторам. Як чесно констатує текст до «Кабінету...»: «нестандартне приміщення <...> змушує відмовитися від експонування традиційних форм мистецтва (живопис, графіка і т. д.), обмежившись жанрами фото, відео, об'єкта, інсталяції та перформансу» [11: 90].

Кілька років потому співкуратор виставок М. Рашковецький вже в досить критичному руслі розглядав такі умови роботи та оцінював їх не як стимул до пошуку цікавих експозиційних ходів, але швидше як вимушений компроміс в ситуації браку стерильних і порожніх просторів. Переважані власної семантикою місця були наповнені виразними архітектурними елементами та нерухомими об'єктами «уламками» (громіздкими меблями, великоформатними соцреалістичними картинами), які мусили бути урахованими не лише візуально, але й змістовно, адже знехтувати ними було просто неможливо. Іншою складною обставиною був поганий технічний стан багатьох місцевих художніх і нехудожніх залів — цю специфіку художники та куратори також намагалися прийняти й осмислити. «Непідйомна руїна — ось перший і домінуючий елемент семантики місцевого контексту, з яким намагається зв'язатися сучасне візуальне мистецтво Одеси», — робить висновок М. Рашковецький [13: 16].

Мотив «руїни» і звернення до альтернативних просторів були характерними в ці роки й для київського мистецько-кураторського середовища.

Найяскравішим прикладом стала триденна виставка-акція «Дослідження простору» в Староакадемічному корпусі Києво-Могилянської академії (12–15 травня, 1993), що була ініційована художником і режисером Анатолем Степаненко. Більшість представлених об'єктів та інсталяцій були створені безпосередньо на місці як продовження «руїнних» інтер'єрів цього автентичного, але вкрай занедбаного пам'ятника архітектури XVII ст.

О. Ройтбурд оцінює подібні обставини кураторської роботи дещо інакше: «Треба розуміти, що таке 1990-ті. Це країна-руїна. Так багато всього перебувало в стані запустіння, що було б просто нерозумно ігнорувати й не працювати з цим. Вторгнення мистецтва в приміщення, для цього не пристосовані — це вже готова інтервенція, сам по собі сильний естетичний і соціальний хід» [4]. Таке прагнення неодмінно обіграє вихідні умови підготовки виставки і перетворити її в «тотальну інсталяцію» видає в кураторському підході О. Ройтбурда очевидний диктат художнього мислення.

Про це красномовно говорить інший епізод, пов'язаний з підготовкою «Фантом-Опера». У покинутому театрі, як згадує О. Ройтбурд, було безліч ефектних локацій для встановлення робіт: сцена, величезний глядацький зал, ложі на першому поверсі, оркестрова яма, а також фойє, на одній зі стін якого висів старий комплект пожежного інвентарю. Куратор пропонував учасникам скористатися цим колоритним елементом, але ніхто не погодився. У підсумку Ройтбурд-куратор віддав цей об'єкт Ройтбурду-художнику для нової інсталяції: окремі частини інвентарю були обгорнуті в оксамит і доповнені створеними в комп'ютерній програмі «*Photoshop*» нарочито глянцевиими картинками з еротичним сюжетом [4].

Постійне поєднання кураторської і художньої діяльності супроводжувалося для О. Ройтбурда цілком усвідомленим внутрішнім конфліктом. За його спогадами період активного кураторства був збитковим для особистої виставкової активності, хоча робота в майстерні в ці роки йшла повним ходом. Київські та одеські куратори, як він вважає, бачили в ньому в першу чергу колегу і, в деякому розумінні, конкурента, а тому не запрошували до своїх проєктів. Сам О. Ройтбурд власні твори в свої ж кураторські проєкти зазвичай включав, проте робив це якомога делікатніше.

Активний кураторський період закінчився для О. Ройтбурда разом із від'їздом з Одеси — в 1998 році він на кілька років переїжджає до США, а після повернення організація виставок вже відходить на другий план. Тим не менш, на початку 2000-х рр. він енергійно веде справи київської галереї Марата Гельмана, в якій були представлені переважно персональні проєкти актуальних російських і українських авторів. Серед останніх важливо відзначити виставки Олександра Гнилицького та Влади Ралко з досить незвичайними для їх тодішньої практики роботами на тему

інтимних щоденників, відібраними для презентації в діалозі з куратором. Найбільш примітною серед небагатьох групових виставок в галереї Гельмана були «Ксенофілія» (2012, співкуратор Олександр Соловійов) і «Вони за нами стежать» (розроблена О. Ройтбурдом і реалізована Надією Пригодич).

В якості куратора О. Ройтбурд зрідка виступає й понині. Проте в його об'ємному портфоліо саме 1990-і рр. залишаються часом найбільш повноцінного і послідовного кураторства, яке надалі поступиться місцем індивідуальній творчій практиці. Сам він у преамбулі до виставки «Академія Холоду» (1998) сформулював цю боротьбу двох власних іпостасей так: «У підсумку куратор змушений визнати за собою ганебну нездатність до кінця витримати власну ідеологічну лінію. Художник в кураторі переміг куратора в художнику. Справжній текст є актом капітуляції куратора, який віддав перевагу еросу креативності перед химерою інтелектуальної абстракції» [14: 164].

Висновки. Кураторська практика художника О. Ройтбурда становить яскраву сторінку історії не лише одеського, але й в цілому українського сучасного мистецтва. Значення створених ним протягом кін. 1980-х — на поч. 1990-х рр. проектів полягало з одного боку у виявленні специфіки локального художнього процесу тих років (проекти «Після модернізму», «Після модернізму 2», «Синдром Кандинського», «Кабінет доктора Франкенштейна. Неохімеризм», «Фантом-Опера»), а з іншого — у поєднанні авторів з різних, до цього мало пов'язаних між собою регіонів та утворенні таким чином нових цікавих діалогів між митцями («Нові фігурації», «Вільна зона»). Проекти О. Ройтбурда 1990-х рр. цікаві за двома параметрами. По-перше, з огляду на винахідливі експозиційні знахідки, часто натхнені побаченнями на місці артефактами та елементами інтер'єру або навіть некомфортними технічними передумовами цих приміщень, що мали початково іншу функцію та не були пристосовані до виставок. Такий стиль роботи говорить про перевагу творчого візуального типу мислення над кураторським організаційним. Інший параметр — високий інтелектуальний рівень полеміки, що розгортається в текстах О. Ройтбурда та його колег до різних виставок, що видає в ньому дійсно ерудовану особистість, ознайомлену з актуальним мистецьким та філософським дискурсом. Саме це дозволяло йому мислити значно ширше за суто локальну проблематику, а отже робило кураторські експерименти дійсно винятковими на тлі загального досить посереднього рівня художніх виставок пер. пол. 1990-х рр. в Україні.

Перспективи подальших розвідок полягають у розширенні географічних та часових меж досліджуваного українського кураторства, проведенні аналогічних оглядів інших важливих постатей та проведенні паралелей між їхньою діяльністю задля виокремлення спільних рис та формування на їх основі особливостей української версії кураторського фаху.

Література:

1. Ботанова К. Біз по колу [Електронний ресурс] / Катерина Ботанова // Korydor. — 2012. — Режим доступу до ресурсу: <http://old.korydor.in.ua/texts/1336-bih-po-kolu>.
2. Забел И. «Мы» и «Другие» [Електронний ресурс] / Игорь Забел // Художественный журнал. — 1998. — № 22. — Режим доступу до ресурсу: <http://xz.gif.ru/numbers/22/zabel/>.
3. Інтерв'ю з О. Соловійовим від 19.04.2013 [спілкувалася Є. Герман]. — Рукопис.
4. Інтерв'ю з О. Ройтбурдом від 21.11.2014 [спілкувалася Є. Герман]. — Рукопис.
5. Кураторство как форма нематериального труда: Лекция [Електронний ресурс] / Виктор Мизиано. — 27 марта 2012. — Москва Институт «Уник». — Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=GTZOM_DpWJg.
6. Островська-Люта О. Кураторська позиція [Електронний ресурс] / Олеся Островська-Люта // Korydor. — 2012. — Режим доступу: <http://old.korydor.in.ua/texts/934-kuratorska-pozitsiya>.
7. Стукалова Е. Украина: в поисках самоидентификации [Електронний ресурс] / Екатерина Стукалова // Художественный журнал. — 1998. — № 22. — Режим доступу до ресурсу: <http://xz.gif.ru/numbers/22/ukraine/>.
8. Михайловская Е., Рашковецкий М., Ройтбурд А. Концепция-диагноз / Е. Михайловская, М. Рашковецкий, А. Ройтбурд // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х: сборник текстов; [авт. ст.: Т. Басанец, М. Жаркова, Ф. Кохрихт, Е. Рашковецкий, А. Ройтбурд и др.]. — Одесса: Центр современного искусства Сороса, Ассоциация «Новое искусство», 1999. — С. 79–80.
9. Михайловская Е. Гипнотический сеанс двух Кандинских / Е. Михайловская // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х: сборник текстов; [авт. ст.: Т. Басанец, М. Жаркова, Ф. Кохрихт, Е. Рашковецкий, А. Ройтбурд и др.]. — Одесса: Центр современного искусства Сороса, Ассоциация «Новое искусство», 1999. — С. 81–82.
10. Михайловская Е., Рашковецкий М., Ройтбурд А. Фантом Опера / Е. Михайловская, М. Рашковецкий, А. Ройтбурд // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х: сборник текстов; [авт. ст.: Т. Басанец, М. Жаркова, Ф. Кохрихт, Е. Рашковецкий, А. Ройтбурд и др.]. — Одесса: Центр современного искусства Сороса, Ассоциация «Новое искусство», 1999. — С. 92.
11. Михайловская Е., Рашковецкий М., Ройтбурд А. Кабинет доктора Франкенштейна / Е. Михайловская, М. Рашковецкий, А. Ройтбурд // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х: сборник текстов; [авт. ст.: Т. Басанец, М. Жаркова, Ф. Кохрихт, Е. Рашковецкий, А. Ройтбурд и др.]. — Одесса: Центр современного искусства Сороса, Ассоциация «Новое искусство», 1999. — С. 90.
12. Пиотровский П. «Размывание» Центральной Европы [Електронний ресурс] / Петр Пиотровский // Художественный журнал. — 1998. — № 22. — Режим доступу до ресурсу: <http://xz.gif.ru/numbers/22/zentrora/>.
13. Портфолио. Искусство Одессы 1990-х: сборник текстов / [авт. ст.: Т. Басанец, М. Жаркова, Ф. Кохрихт, Е. Рашковецкий, А. Ройтбурд и др.]. — Одесса: Центр современного искусства Сороса, Ассоциация «Новое искусство», 1999. — 313 с.
14. Рашковецкий М. Неприродный Добір / Михайло Рашковецкий // Неприродный добір. Перша річна виставка Центру сучасного мистецтва Сороса-Одеса [Каталог]. — Одеса: Центр сучасного мистецтва Сороса, 1998. — С. 13–25.
15. Ройтбурд А. Академия холода / А. Ройтбурд // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х: сборник текстов; [авт. ст.: Т. Басанец, М. Жаркова, Ф. Кохрихт, Е. Рашковецкий, А. Ройтбурд и др.]. — Одесса: Центр современного искусства Сороса, Ассоциация «Новое искусство», 1999. — С. 164.
16. Akinsha K. Contemporary Ukrainian artists. Post-modernists from pre-modern country / Konstantin Akinsha // On the Margin: exhibition catalogue. — Mendel Art Gallery, Saskatoon, SK, September 3. — November 1, 1998. — Saskatoon: Apex graphics, 2000. — P. 9–26.

Рецензент статті: Русяєва М. В., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури