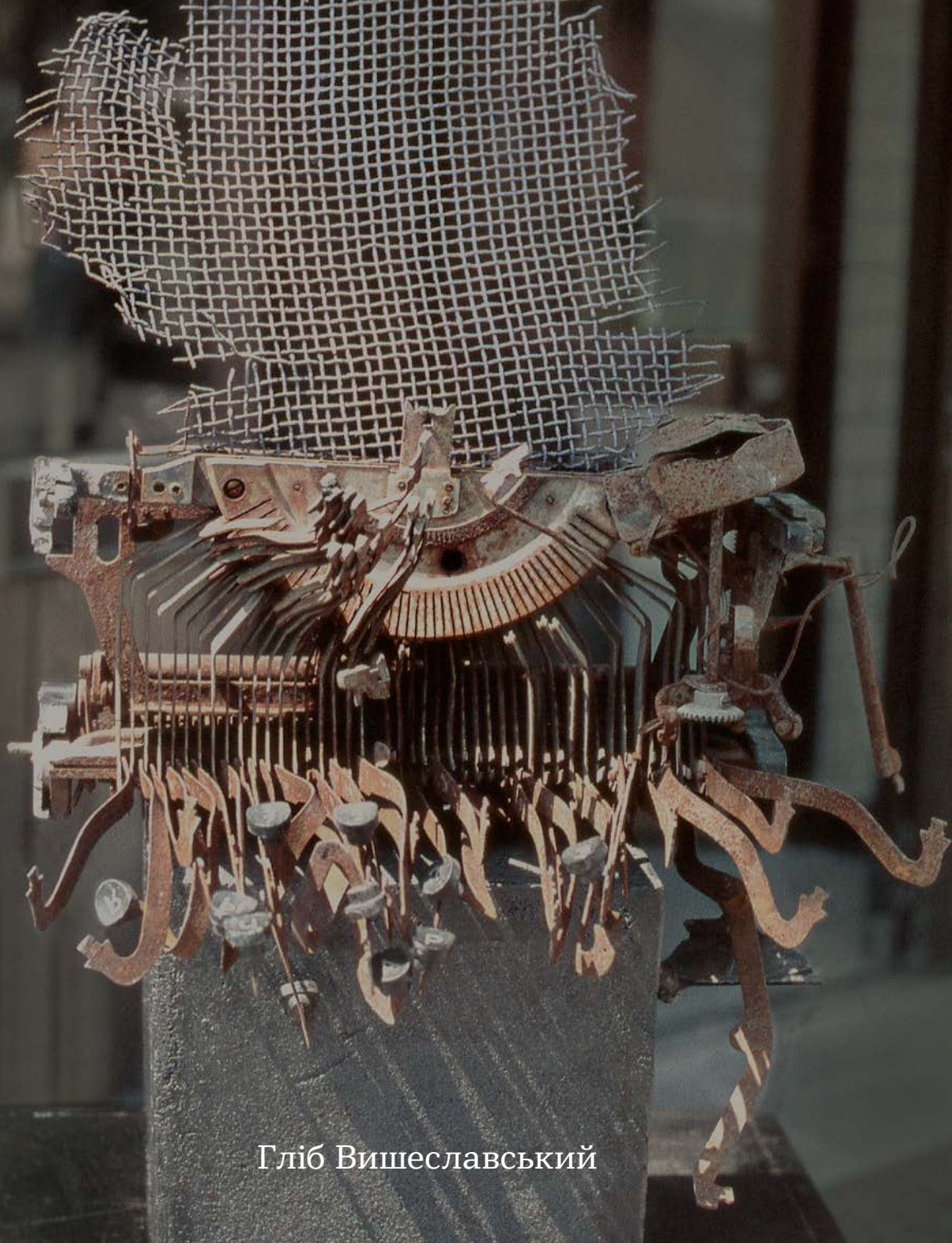


CONTEMPORARY ART УКРАЇНИ ВІД АНДЕГРАУНДУ ДО МЕЙНСТРІМУ



Гліб Вишеславський



ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА

Національна академія
мистецтв України

ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Гліб Вишеславський

Contemporary art України — від андеграунду до мейнстріму

Київ

ІПСМ НАМ України

2020

Друкується за рішенням Вченої ради
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
від 29 вересня 2020 р., протокол № 6

Рецензенти:

Скурятівський В. Л., професор кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно та телебачення ім. І. Карпенка-Карого, доктор мистецтвознавства, академік Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України

Пучков А. О., професор кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, доктор мистецтвознавства, професор

Мироненко В. О., доцент кафедри кінооператорства Київського національного університету театру, кіно та телебачення ім. І. Карпенка-Карого, кандидат мистецтвознавства

Вишеславський Гліб

В95 Contemporary art України — від андеграунду до мейнстріму / Г. А. Вишеславський ; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. — 256 с.: іл.

ISBN 978-617-640-521-4

У науковому дослідженні автор книги, мистецтвознавець і художник Гліб Вишеславський, на прикладі художнього руху «Нова хвиля» знайомить читачів із метаморфозами, що відбувалися у культурі СРСР та України наприкінці 1980-х — початку 1990-х років у зв'язку зі змінами у геополітиці. Чорнобильська катастрофа, падіння Берлінського муру, Перебудова і розпад імперії СРСР, утворення незалежної України — всі ці події різною мірою позначилися на долях людей, змінили їхній світогляд і мистецьке життя.

Творчість митців «Нової хвилі» розпочала новий етап у культурі України, коли замкнуте цензурою життя вийшло з підпілля до публіки та зустрілося зі світовими тенденціями contemporary art. З'явилася нова тематика, нові експериментальні художні техніки, змінилися ролі творців і глядачів; а кінець дискурсу «офіційне мистецтво — нонконформізм» і початок нового «мейнстрім — маргінальність» супроводжувалися поширенням естетики постмодернізму. У книзі досліджено «Нову хвилю» у двох іпостасях — як художній рух і як соціокультурну спільноту, від її виникнення — до перевтілення у множинність клієнтел, котрі з часом увійшли до мейнстріму. Митцям довелося розв'язувати проблеми, які, багато в чому, залишаються актуальними й зараз.

Монографія видана в рамках фундаментального дослідження «Сучасні проблеми українського мистецтвознавства» і розрахована на фахівців у галузі сучасного мистецтва, мистецтвознавців, культурологів, студентів відповідних вищих навчальних закладів та широкий загал читачів.

УДК 7.036(477)

На обкладинці репродукція твору: Олександр Полонік, Ігор Броун «Вбити бюрократа», 1988, об'єкт

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	9
РОЗДІЛ 1	
РОЗМАЇТТЯ «НОВОЇ ХВИЛІ»; ПОХОДЖЕННЯ НАЗВИ	19
1.1 «Нова хвиля» в різних видах мистецтв	21
1.1.1 Кінематограф	22
1.1.2 Театр	25
1.1.3 Література	30
1.1.4 Музика	33
1.2 Постмодернізм Заходу і «Нова хвиля» в СРСР; походження назви	38
РОЗДІЛ 2	
«НОВА ХВИЛЯ»: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ РУХ І СПІЛЬНОТА ХУДОЖНИКІВ	43
2.1 Соціокультурне та політичне тло мистецького життя за часів Перебудови	46
2.2 Соціокультурне та політичне тло мистецького життя перших років незалежності України	51
2.3 Морфологія й аксіологія «Нової хвилі»	56
2.3.1 Світоглядні настанови художників «Нової хвилі»	58
2.3.2 Естетичні вподобання художників «Нової хвилі»	72
2.3.3 Внутрішні та зовнішні соціальні прояви руху «Нова хвиля»	79

РОЗДІЛ 3

РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОЯВІВ РУХУ «НОВА ХВИЛЯ»	85
3.1 Регіональні особливості «Нової хвилі» у світоглядних, естетичних і соціальних вимірах	87
3.1.1 Регіональні особливості світоглядних настанов художників «Нової хвилі»	88
3.1.2 Регіональні особливості естетичних уподобань художників «Нової хвилі»	93
3.1.2.1 Повернення модернізму	94
3.1.2.2 Стилистичний анахронізм	96
3.1.2.3 Український трансавангард	97
3.1.2.4 Західноукраїнський постмодернізм	99
3.1.2.5 Український постмодернізм	100
3.2 Регіональні варіанти субкультурних проявів «Нової хвилі»	101
3.2.1 Період перший: Офіційне і неофіційне художнє життя в основних містах України 1987–1990 років	102
3.2.1.1 Офіційне художнє життя	102
3.2.1.2 «Неофіційне» мистецьке життя: сквоти	104
3.2.1.3 «Неофіційне» художнє життя: галереї, об'єднання, виставки, загальна характеристика	108
3.2.1.4 «Неофіційне» художнє життя: найголовніші виставки, влаштовані галереями та об'єднаннями	108
3.2.1.5 «Неофіційне» художнє життя: галереї та об'єднання	109
3.2.2 Період другий. Художнє життя України 1990–1994 років: Мейнстрім і маргінальність як нові полюси художнього життя	114
3.2.2.1 Галереї та об'єднання, задіяні у формуванні художнього мейнстріму, головні виставки	120
3.2.2.2 Діяльність гуртів художньої спільноти «Нова хвиля», які не належали до мейнстріму	126

РОЗДІЛ 4

МЕТАМОРФОЗИ «НОВОЇ ХВИЛІ»	165
4.1 Соціально-політичний і культурний контексти	168
4.2 Утворення клієнтельних відносин у суспільстві	170

4.3 Гурти художників клієнтельного типу стосунків	173
4.4 Гурти художників, які зберігали «тусовочний» тип стосунків... 176	
4.5 Зміни «Нової хвилі» в середині 1990-х	178
4.5.1 Зміни світогляду та естетики художнього руху «Нова хвиля»	178
4.5.2 Зміни соціокультурного явища «Нова хвиля»	182

ПІСЛЯСЛОВО	193
------------------	-----

ДОДАТКИ	197
---------------	-----

Додаток 1

Історіографія та огляд літератури у хронологічній послідовності... 201	
--	--

1.1 Огляд літератури, виданої в СРСР та Росії.....	202
1.2 Статті в українській періодиці	206
1.3 Каталоги виставок	207
1.4 Студії другої половини 1990-х – початку 2000-х.....	209
1.5 Література після 2004 року	210

Додаток 2

Основні терміни, пов'язані з соціокультурними реаліями існування «Нової хвилі» та глобальною зміною дискурсу «офіційне мистецтво-нонконформізм» на «мейнстрім-маргінальність»	217
---	-----

2.1 Сучасне мистецтво	217
2.2 Українське мистецтво	218
2.3 «Нова хвиля»	218
2.4 Нонконформізм	218
2.5 Мейнстрім	219
2.6 Маргінальність	220
2.7 Субкультура, альтернативна культура.....	220
2.8 Постмодернізм.....	221
2.9 Український постмодернізм.....	223
2.10 Трансавангард.....	223

2.11 Український трансавангард.....	224
2.12 Західноукраїнський постмодернізм	225
2.13 «Представницькі виставки»	226
2.14 Клієнтела	226
2.15 «Інерційна культура»	227
2.16 Художники «Нової хвилі».....	227
 БІБЛІОГРАФІЯ	231
 АВТОР ТА ПУБЛІКАЦІЇ, ПОВ'ЯЗАНІ З ТЕМАТИКОЮ КНИГИ	245
 Основні публікації Г. Вишеславського з питань мистецтва нонконформізму 1960–1980-х	246
Основні публікації Г. Вишеславського з питань мистецтва 1980–2000-х	247
Основні публікації Г. Вишеславського з питань термінології сучасного мистецтва	249
Основні публікації Г. Вишеславського, дотичні до тематики процесів у мистецтві Заходу XX ст.	249
 SUMMARY	251

Передмова

Квітень 1988. Ранок. О десятій, біля київської Спілки художників, збирається молодь з валізами та етюдниками. Уздовж фасаду сідають на підвіконня, чекають. Приїхали з багатьох міст України. Когось я вже знав по пленерах і виставках. Напередодні, за декілька днів, зі Спілки запросили їхати на пленер. Жити маємо в Будинку творчості «Седнів», керувати Пленером буде Сильваші. От і все, що відомо. Знайомилися в той день самі, протягом годин п'яти чи шести, бо водій автобусу, потрапивши до Києва, точніше до київських гастрономів, не поспішав додому, у свій рідний Седнів [Вишеславський 2006b].

Того дня вперше зібралися докупі художники майбутньої «Нової хвилі» — Керестей, Паніч, Гейко, Маков, Хаджинов, Мальченко, Ройтбурд, Сухоліт, Кудінова, Жук, Антип й інші — і, мабуть, ніхто з них тоді й не здогадувався, що потрапив до кола колег, яке супроводжуватиме його, у житті чи, бодай, у думках, ще багато-багато десятиліть.

В історії мистецтв було чимало Нових хвиль. Для їхнього розрізнення, зазвичай, додають ще позначку: «Нова хвиля французького кіно», «Нова хвиля німецької рок-музики» тощо. Цей текст присвячено соціокультурним змінам 1980-х — початку 1990-х в СРСР і Україні та, предметно, дослідженню художнього руху «Нова хвиля» і спільноти «Нова хвиля». Проте це не мистецтвознавчий опис творів, виставок та біографій.

Це, переважно, соціокультурний аналіз, що надає можливість окреслити цілісність, сутність та роль «Нової хвилі» у становленні культури України¹.

Зміни, що відбувалися тоді у візуальному мистецтві на тлі розпаду СРСР, нерозривно пов'язані з подібними процесами у літературі, театрі, кіні, музиці. А також із соціологією, політикою, з особливостями взаємовідносин між художниками та новоствореними інституціями, із процесами у суспільстві. Все перелічене є важливим контекстом під час розгляду української Нової хвилі.

Мистецтво в пору розпаду імперій та війн проявляє себе неочікувано. Здавалося, його можна було б не розчутити серед «голосів гармат», коли культурна спадщина стрімко втрачається через страшні втрати. Проте, не можна не помітити, як суттєво оновлюється мова й тематика мистецтва. І чим буремніші роки, тим глибші перетворення спостерігаємо ми у культурі. Ось лишень декілька промовистих прикладів. Перша світова війна, що спричинила розпад чи напіврозпад імперій, а на її тлі — поява дадаїзму, футуризму, кубізму, паризької школи, німецького експресіонізму, українсько-білорусько-російського авангарду. З мексиканською революцією пов'язані ідеї муралістів Рівери, Сікейроса, Ороско. На тлі Другої світової виник італійський неореалізм та інформель, дещо пізніше нова хвиля французького кіна, рух The Angry Young Men, kitchen sink realism та інші напрями, котрі впливали на світове мистецтво протягом десятиліть.

У вже ближчий до нас час Чорнобильська катастрофа і напіврозпад СРСР з його системою країн-сателітів теж спричинили чималі зміни в культурі. Це було остаточне знецінення офіційного дискурсу і перетворення нонконформізму² на «Нову хвилю» завдяки вивільненню з-під цензури нових уявлень про світ і людину, перегляд сутності мистецтва і його функцій. Замкнений і концентрований у вузькому колі одностороннього нонконформізму, змінивши свої характеристики, став доступною широкому загалу «Новою хвилею». Відкритість інформації про навколишній світ і можливість подорожувати інтенсифікували міжкультурний діалог, надали йому практичного виміру індивідуальних презентацій, концертів і виставок.

1 «Українська Нова хвиля» надалі в тексті — скорочено — «Нова хвиля»; історія терміну розглянута у підрозділі 1.2

2 див. додаток 2.4

Біля витоків змін були, зазвичай, декілька сотень юнаків, які, за різних обставин, ще з кінця 1970-х цікавилися культурою Заходу, зокрема поп-культурою і рок-музикою, та вишукували будь-яку інформацію, яка б відрізнялася від офіційної. Наприклад, про сучасне мистецтво, заборонену літературу, містику, дзен буддизм, магію, алхімію, астрологію, молодіжні субкультури чи контркультури. Якщо вони були художниками, то до перелічених захоплень додавалося спілкування з нечисленними представниками нонконформізму, а як поталанить, то й з авангардистами 1920-х років. Вже в середині 1980-х у багатьох містах навколо таких шукачів «иншого» та «нестандартного», почали викристалізовуватися доволі широкі кола знайомств — митців, аматорів і просто зацікавлених у будь-яких проявах непересічного — у мистецтві, релігії чи стилі життя.

Рік народження представників «Нової хвилі» найчастіше припадав на 1953–1965 роки, тобто йтиметься про генерацію, яка встигла переконатися на власному досвіді в існуванні «зворотного боку» радянської влади під час призову в Афганістан. І, навіть, якщо майбутні митці — здебільшого пацифісти — не брали безпосередньої участі у боях, ухилялися від призову, вони, однак, знали й відчували на собі реалії корупції в системі управління, химерності мети війни та брехливості пропаганди. Ось риса, яку ще ніхто не акцентував, — генерація Нової хвилі несла на собі відбиток афганської війни та суцільних розчарувань у владі, котрі унаочнив Афганістан. Окрім того, генерацію «Нової хвилі» складали безпосередні свідки Перебудови, Чорнобильської катастрофи, руйнування Берлінського муру, відкриття кордонів із Заходом, напіврозпаду Радянської імперії та проголошення незалежності колишніх республік.

«Нова хвиля» як явище культури стало можливим через вивільнення від цензури та проіснувало до пори, коли на мистецтво почали впливати нові, зовнішні правила. До руху «Нова хвиля» входили митці доволі різних естетичних уподобань — модернізму, неоавангарду, постмодернізму. Спільнота «Нова хвиля» складалася із багатьох гуртів із різними уявленнями про взаємодію та мала ознаки субкультури, що вирізнялася з-поміж інших особливостями соціалізації: утворення різновидів богеми — «тусовок» та спільними світоглядними настановами — персоналізм, ірраціоналізм, антирадянськість,

соціальний критицизм, поєднання модернізму із традиціоналізмом. Творчості митців руху «Нової хвилі» притаманна експресія, метафоричність, абсурдизм, використання міфологічних образів і національної автентики.

Нові історичні обставини суттєво впливали на зміну мови художніх засобів «новохвилевців» — зрозумілішу у світі, де вже давно зважали на досягнення модерністів і неоавангардистів. Візуальне мистецтво збагатилося інсталяціями, перформансами, відео-артом, ленд-артом. Перетин кордонів між жанрами та видами мистецтв став нормою, а техніка творів дедалі частіше стала позначатися як «мішана».

Змінилися ролі творців і глядачів, а кінець домінування дискурсу «офіційне мистецтво — нонконформізм» і початок нового «мейнстрім — маргінальність» супроводжувався поширенням естетики постмодернізму. Дискурс тих часів обертався, переважно, навколо неоавангарду, постмодернізму/трансавангарду³ з їхнім прийняттям чи, навпаки, запереченням. Відбувалася адаптація до постмодернізму та пошук відповідників серед місцевих традицій, соціокультурної ситуації та рис існуючого менталітету.

Рух «Нова хвиля» формувався з художників, письменників, композиторів, музикантів, режисерів театру і кіно та існував майже в усіх великих містах України, крім того, в Москві й Ленінграді, а також у Мінську, Вітебську, Тбілісі, Баку, Єревані, Таллінні.

У візуальному мистецтві — а в цій роботі досліджується передусім «Нова хвиля» у художньому житті України — проявили себе осередки у Києві, Львові, Івано-Франківську, Ужгороді, Одесі, Запоріжжі, Харкові. Кожен із них мав свої особливості та вподобання, що залежали від регіональних відмінностей і традицій Півдня, Сходу, Центральної й Західної України. Спільні для художників із цих міст пленери та виставки сприяли утворенню цілісної, у масштабах країни, субкультури, зі власним виміром цінностей, відмінних від тих, що підтримували державні установи.

В Україні початку 1990-х умови економічної кризи та відсутності послідовної державної політики сприяли утворенню і зміцненню клієнтел

3 див. додаток 2

(спрощено — кланів) в усіх сферах життя суспільства. Вони мали різні політичні пріоритети, що безпосередньо впливало на культуру. Відповідно до їхніх світоглядних настанов утворилися декілька версій мейнстріму у культурі. Економічні чинники і соціальні обставини спонукали митців «Нової хвилі» до метаморфоз. Наприкінці свого існування, у середині 1990-х, рух втратив основні світоглядні орієнтири, ставши конформним до нового середовища: галерей, кураторів виставок, керівників фондів, смаків скоробогатків. Від субкультурного неформального стану творчої єдності одинаків він перейшов до існування в декількох ієрархізованих і залежних від лідерів клієнтел. Останні, своєю чергою, поступово стали однією з багатьох існуючих версій мейнстріму. Естетичні ознаки «Нової хвилі», втративши зв'язок зі змістом, перетворилися на декоративні, розважальні й поверхові.

У різноманітних виставках «Нової хвилі» брало участь (з огляду на каталоги експозицій та інші джерела) декілька сотень художників⁴. Вони працювали не просто над живописом, графікою, скульптурою, фотографіями чи інсталяціями, вони створили образи, з якими тепер асоціюється певний період історії, а їхні перші вільні від цензури виставки надовго запам'яталися глядачам.

За значущістю для культури України цей період можна порівняти з подіями початку XX століття, коли виник класичний авангард, або ж із хрущовською «відлигою» та, відповідно, рухом шістдесятників. Творчість митців «Нової хвилі» розпочала новий етап у культурі України, коли суто локальні традиції вперше зустрілися зі світовими тенденціями contemporary art. Тогочасне мистецтво було вельми різноманітним, сповненим суперечностей і контрастів. Наслідки змін, що відбулися тоді, відчуються й досі, оскільки закладалися підвалини сучасного ставлення до взаємодії персонального та імперсонального, загального й особливого, новітнього і традиційного, національного й інтернаціонального. Митцям довелося розв'язувати проблеми, котрі й досі багато в чому лишаються, актуальними. Тому таким важливим є їхній досвід — світоглядний, мистецький, соціальний, набутий наприкінці 1980-х — у першій половині 1990-х.

4 див. додаток 2.16

Продовження нонконформізму чи нове мистецтво?

Деякі дослідники звертаються до питання – чи була «Нова хвиля» завершенням, останнім акордом руху нонконформістів СРСР [Смирна 2017], чи його органічним продовженням під час Перебудови [Горбань 2017]], чи відбиває, переважно, початок нової доби історії – період незалежних країн і поширення лібералізму [Вишеславський 2014]. Дійсно, «Нова хвиля» успадкувала деякі риси нонконформізму, особливо – його незалежність (як ідейну, так і стилістичну). До того ж, багато хто з представників «Нової хвилі» розпочинали свою творчу діяльність як нонконформісти («АПТАРТ», фотографи «Харківської школи» та ін.). Вони й залишилися б у цьому статусі, якби не припинення цензури у галузі культури на початку 1987 року, що повністю змінило умови існування мистецького процесу (у більш «відповідальних», на думку влади, сферах суспільно-історичних, філософських, економічних наук цензура продовжувала існувати). Інформаційний голод перетворився на надмірність, самоцензура на демонстративність, подвійні сенси й натяки «езопової мови» на гучні декларації та маніфести. Як уже згадувалося, відбулася метаморфоза нонконформізму у Нову хвилю, що супроводжувалося значним збільшенням прихильників та розширенням діапазону ідейних і стилістичних пошуків. Замість модерністської серйозності прийшла постмодерністська іронія із доданням вивільненої енергії розпаду імперії. Таким чином, «Нова хвиля» не була продовженням нонконформізму (хоча й послуговувалася багатьма його здобутками), а являла собою самостійне явище із чітко окресленим «стартом» – 1987 роком. Вона цілком відбивала стан суспільства, в якому перебувала, подекуди впливала на нього, а також змінювалася разом із ним.

Соціокультурна метаморфоза нонконформізму на «Нову хвилю» творила інший дискурс, що потребував відповідної термінології. Якщо попередній період розглядався через дефініції «тоталітаризм», «нонконформізм», «андеграунд», «дозволене мистецтво», «неофіційне мистецтво», «контркультура», то для адекватного опису буття «Нової хвилі» стали потрібні «мейнстрім», «альтернативна культура», «маргінальність», «субкультура», «спільноти» та ін.⁵

5 див. додаток 2

Набагато важче встановити рік згасання «Нової хвилі». Це пов'язано із невизначеністю сутності явища, й відповідно — із різною методологією аналізу та різноманітними критеріями вимірювання. Саме ці питання досліджуються у наступних розділах книги. Тобто обґрунтовану відповідь щодо сутності «Нової хвилі» і параметрів її існування (а отже й хронології) можна буде отримати лише наприкінці книги. Однак, випереджаючи аргументацію, зауважу, що час розпаду «Нової хвилі» в різних країнах, ба, навіть у містах, був різний. Для України (зокрема у Києві та в Одесі) це 1994–1995 роки. В інших містах це відбулося із затримкою на декілька років, коли на зміну спонтанному, некоординованому та природному плину мистецького розвитку, прийшов час клієнтел (кланів), сконструйованих зусиллями галерей чи фондів. Відтоді рух і спільнота «Нова хвиля», розпочавшись як субкультурне явище, перетворилися на клієнти, що увійшли до художнього мейнстріму⁶.

Чи взагалі існувала «Нова хвиля»?

Дехто з мистецтвознавців у розмовах зауважує, що «Нової хвилі» взагалі не існувало. І вони, як мистецтвознавці, мають рацію. Адже, подібно до Паризької школи у Франції або до нонконформізму, «Нова хвиля» не мала найважливіших мистецтвознавчих проявів буття — єдиного стилю, спільних естетичних уподобань, ознак школи чи окресленого гурту. Пошук спільного через постмодерністську іронію теж не надихає дослідників, бо на практиці втілюється у десятках естетичних форм та художніх засобів. Не було і мистецтва, окресленого межами однієї генерації. Ба більше, явище не мало однієї назви, тобто його прояви важко було сприймати певною цілісністю — соціологічною чи стилістичною. Мені — для обґрунтування цілісності «Нової хвилі», для твердження, що в літературі, театрі, музиці й кінематографі відбувалися спільні з візуальним мистецтвом процеси (хоча й названі різними іменами) — доведеться протягом наступних глав звернутися до комплексного культурологічного підходу, до зіставлень та порівнянь, аби виявити спільну для представників усіх «Нових хвиль» 1990-х «картину світу» з усіма її складовими елементами, як-от: позитивні й негативні цінності, соціокультурна

6 див. підрозділ 4.5

близькість чи віддаленість, світоглядні уявлення, політичні преференції, національні й культурні ідентичності тощо. Таким чином, виявлення, існування і розгляд «Нової хвилі» — це завдання не мистецтвознавця, а культуролога.

Автор врахував важливі мистецтвознавчі й культурологічні дослідження стосовно відповідного періоду — Олесі Авраменко, Ореста Голубця, Ольги Петрової, Лариси Савицької, Олега Сидора-Гібелинди, Вікторії Мироненко, Віктора Сидоренка, Галини Скляренко, Олександра Соловйова, а також тексти, присвячені мистецтву українського нонконформізму, — Оксани Гаврош, Олени Голуб, Євгена Голубовського, Едуарда Димшиця, Ольги Котової, Бориса Лобановського, Тетяни Павлової, Сергія Побожія, Марини Протас, Михайла Сирохмана, Олесі Смирної, Олексія Титаренка, Олександра Федорука, Марини Юр; крім того, культурологічні й соціологічні розвідки різноманітних спільнот і субкультур, не обов'язково пов'язаних з українською «Новою хвилею» — Олега Аронсона, Михайла Афанасьєва, Юрія Буздугана, Тараса Возняка, Олександра Гриценка, Віктора Мізіано, Вадима Скуратівського⁷.

Продовжуючи «естафету» досліджень, я, зі свого боку, пропоную розглядати «Нову хвилю» як мистецький рух і водночас — як соціокультурне явище. Крім того, значну увагу я приділяю виявленню регіональних особливостей «Нової хвилі», а також — особливостям взаємин між її окремими осередками. Таким чином, «Нова хвиля» розглядається мною як субкультурне середовище, що виникло в особливих історичних умовах, пройшовши етапи становлення і перетворення на ієрархізовану спільноту. Цей дослідницький підхід почав складатися ще 1993 року, коли я працював із колегами над першим в Україні часописом з питань теорії і практики сучасного мистецтва «Terra incognita». Робота головним редактором над видавничим портфелем цього видання, пізніше — часописом «Галерея» (видавався Асоціацією артгалерей України), відвідування виставок та участь у них, пошук авторів у містах України впродовж 1990-х — допомогли сформувати архів і здобути безліч свідчень про важливість політичних, національних та соціокультурних процесів для сучасного мистецтва.

7 історія досліджень соціокультурних процесів наприкінці 1980-х — початку 1990-х та руху «Нова хвиля» винесена в окремий додаток 1

Редакційна робота допомагала порівняти власні враження з думками колег в Україні, Франції, Німеччині й Польщі. Значно пізніше, у 2013–2014 роках, під час написання дисертації, цей досвід допоміг виявити нерозкриті раніше факти й аспекти художніх процесів 1990-х. Ця книжка є доповненою та суттєво переробленою версією мого дисертаційного дослідження [Вишеславський 2014]. Принагідно висловлюю щирі подяки науковому керівникові дисертаційного дослідження, доктору наук, професору Андрію Пучкову.

Варто також окреслити проблематику, з якою читач зможе ознайомитися у наступних розділах. Книга містить аналіз соціокультурного життя СРСР та України кінця 1980-х — першої половини 1990-х; на його тлі здійснюється предметний розгляд художнього руху «Нова хвиля». Це перше дослідження естетичних, соціокультурних, світоглядних особливостей «Нової хвилі»: від її виникнення та етапів розвитку до занепаду. Автор визначає зміст поняття «Нова хвиля» як художнього напрямку і водночас як соціальної спільноти; з'ясовує особливості «Нової хвилі» у світоглядних настановах, естетичних уподобаннях, соціальних проявах; виявляє хронологічні етапи існування української «Нової хвилі»; аналізує вплив мистецьких явищ світової культури на «Нову хвилю»; розглядає вплив нонконформістських рухів на «Нову хвилю»; простежує вплив регіональних відмінностей на світогляд, творчість і соціальні дії митців у Києві, Харкові, Одесі, Львові, Івано-Франківську; розширює історико-фактологічну базу знань про явище «Нової хвилі», а саме: надає опис основних виставок; узагальнює емпіричний матеріал щодо світогляду, взаємин, творчості, соціальних проявів художників «Нової хвилі» у зазначених містах; висвітлює відносини між окремими гуртами «Нової хвилі»; вивчає метаморфози стосунків всередині руху, розкриває їхню динаміку на тлі політичних, культурних і соціальних процесів у СРСР та в Україні.

Художнє тло «Нової хвилі». Оскільки надалі йтиметься переважно про спільноту «Нова хвиля», може скластися враження про її домінуючу роль на художній сцені 1980–1990-х років. Це зовсім не так. Спершу це був контркультурний, а згодом — субкультурний рух меншості. Навіть у роки «розквіту» до нього були причетні лише декілька сотень митців. Наприклад, у 1993 у Києві відбулося тільки 11 виставок за участі

художників «Нової хвилі», натомість загалом, того ж року, відкрилося понад пів сотні вернісажів. Тлом «Новій хвилі» слугували різноманітні стилі: продовжували працювати соцреалісти, хоча їхній стиль без ідеологічної складової потерпав від декоративізму; активно виставлялися «сімдесятники», абстракціоністи, «живописні пластики», гурт «Живописний заповідник», коло художників «тихого живопису» [Вишеславський, Сидор-Гібелінда 2010, с. 314–315], але найчастіше — талановиті одинаки зі власною системою або «еклектики», причетність яких до руху, стилю, школи, генерації чи напряму виявити майже неможливо.

Розділ 1

РОЗМАЇТТЯ
«НОВОЇ ХВИЛІ»;
ПОХОДЖЕННЯ НАЗВИ

У середині 1980-х кінофакультет Театрального інституту розміщувався у Києво-Печерській Лаврі, біля Економічних воріт. Корпус XVIII сторіччя, українське бароко. Аудиторії, коридори, сходи. У підвалі — сейфи з омріяною фотоапаратурою: камери, об'єктиви, освітлення. А головне — на другому поверсі — демонстраційний зал. Для студентів показували фільми, яких ніхто і ніколи не міг побачити у прокаті. Кожен другий четвер туди сунув натовп. Вахтери на вході вже звично шаленіли, а натовп, так само звично, дерся резервною металевою драбиною, що вела з підвір'я безпосередньо у вікно зали. Мені запам'яталося це веселе дійство у компанії А. Критенка і А. Александровича. У залі було не протовпнитися. Упізнав В. Скуратівського, С. Кримського, Р. Балаяна, С. Якутовича та інших відомих, а останніми роками, завдяки роботі упорядників енциклопедій й словників, дуже відомих людей. Тієї пори демонстраційний зал кінофакультету являв собою одне з небагатьох місць у Києві, де збиралися представники різних видів мистецтв, які прагнули нової творчості: письменники, композитори, художники, театральні режисери, кінематографісти. Побачене кіно надихало на нові творчі ідеї і, на якийсь час, змінювало поведінку присутніх, усувало субординацію. То були надзвичайно неформальні та демократичні зібрання.

Мистецтва за СРСР були розрізнені й розведені по творчих спільках. Тим дивніше виглядають спільні риси, що одночасно виникали у спільнотах, які майже не спілкувалися між собою. У цьому розділі читач знайде опис, як «Нова хвиля» проявляла себе у різних видах мистецтв — кіно, театрі, літературі, музиці та якими дефініціями її позначали. Прослідковано також поступову кристалізацію самого терміну «Нова хвиля». Крім того, в розділі підкреслено відмінність між постмодернізмом у мистецтві Заходу і «Новою хвилею» в СРСР.

1.1 «Нова хвиля» у різних видах мистецтв

Геополітичні, екологічні й соціальні катаклізми, що відбувалися на теренах СРСР наприкінці 1980-х — початку 1990-х років, торкалися й долі культури. Через економічний занепад страждали насамперед галузі, які за своєю природою залежали від державного фінансування

та системного планування роботи, виробництва й координації зусиль багатьох фахівців. Це були монументальне мистецтво, архітектура, кінематограф. Відносно вільно почувалися ті види, де переважала індивідуальна ініціатива у поєднанні з відносною дешевизною виробництва артефакту – станкове малярство, вуличний театр, музика, література, хоча і тут відчувалися негаразди. Змінилися обставини існування – нові театральні постановки, нові виставки, нова музика і нова література мусили шукати контакт із глядачем/слухачем/читачем поза системою існуючих закладів культури, які залишалися вкрай консервативними – відтоді набули поширення театри-студії, малі сцени, приватні видавництва та галереї, відбувалися виставки, експоновані у не призначених для цього приміщеннях.

Поза тим, жага змін та згаданий вище пошук відповідності часу відчувалися в усіх видах мистецтв, що унаочнили твори, які фахівці одразу зарахували до «принципово інших», «нових» та «експериментальних». От тільки називали вони їх по-різному, що свідчить про «проростання» термінів, а не їхнє позичання ззовні. В театрі говорили про «естетику “камерного театру”», «молодий театр», «постдраматичний театр», «пошуковий театр», «студійний рух». У літературі – про «сучасну українську літературу», «постмодерну літературу». В кіно – про «нове бачення кіно», «нову хвилю українського кіно». У музиці – про «інструментальний театр», «постмодерну камерну музику». Стосовно ж образотворчого мистецтва, то воно й зовсім змінило назву, – стало «візуальним мистецтвом», аби підкреслити характер змін у художньому образі, який перестав бути обов’язково зображальним, міметичним.

1.1.1 Кінематограф

У восьмидесятих роках значний вплив на глядачів мало авторське кіно 1960–1980-х, тобто фільми світової класики, які стали доступнішими широкому глядачу, а також паралельне кіно, що сформувалося як опозиція офіційному й авторському кінематографу. Починаючи з 1987 поширилися приватні відеотеки, де страхітлива якість запису доповнювалася художніми недоліками фільмів класу «В» та неприємним гунявим голосом перекладача, який згодом обігрувався в декількох

творах відеоарту. Фільми цих студій швидко заповнили вакуум жанрів та сюжетів, від яких раніше оберігала радянського глядача цензура — фільми жахів, сцени сексу чи насилля. Проте інколи у цих студіях можна було побачити фільми високого мистецтва з приватних колекцій або прем'єрні покази західних фестивалів із запізненням всього на декілька днів — піратські, записані із залу, із силуетами глядачів, які затуляли низ екрану.

Більшість фільмів, знятих у той період, продовжували естетику авторського кіно з його внутрішньою міфологією, алегоризмом і символізмом, проте значно розширивши тематику, долаючи колишні табуйовані сюжети та переосмислюючи стару проблематику. Наприклад, тема неспроможності приймати самостійні рішення більшістю радянських людей існувала в кінематографі з 1970-х років як гамлетівська і тому піднесено-трагічна нота, проте у 1980-х висвітлювалася вже як хворобливий і недоречний «параліч волі». Велика увага приділялася тематиці молоді, що дозволяло режисерам торкнутися проблематики екзистенційного вибору людиною своєї долі, показати «вихід за межі встановлених у суспільстві правил». Через Чорнобильську катастрофу почала звучати, зазвичай у фільмах українських режисерів, екологічна тематика. До широкого прокату потрапила лише мала частка нових фільмів — «АССА» (1987) Сергія Соловійова, «Голка» (1988) Рашида Нугманова, «Інтердевичка» (1989) Петра Тодоровського, «Маленька Віра» (1988) Василя Пічула, «Пан оформлювач» (1988) Олега Тепцова. Решту доводилося вишукувати на різноманітних разових показах, наприклад, «Звинувачується весілля» (1986) Олександра Ітигілова, «Зелений вогонь кози» (1989) і «Ха-бі-асси» (1990) Анатолія Матешка, «Кур'єр» (1986) Карена Шахназарова, «Листи мертвої людини» (1986) Костянтина Лопушанського. У цих фільмах, а у фільмах великого прокату й поготів, зберігалася традиційна естетика, оповідність, інколи навіть дидактика. Їхня новизна, здебільшого тематична, проявлялася у заторкуванні тодішньої соціальної проблематики з ознакою критики чи, як у Анатолія Матешка, — іронії та сарказму.

Інакшої позиції дотримувалися представники паралельного кіно — Гліб і Ігор Алєйнікови, Євген Юфіт, Борис Юхананов, Ірина Євтєєва, Євген Кондратьєв. Їхні короткометражні фільми зроблені з використанням не-якісної плівки з порушенням існуючих операторських правил — такий

собі відео-арт плівкової епохи — були «соцреалізмом навпаки», зібранням усіх заборонених сюжетів і тем. Ба більше, інколи ставали пародією на поширені у радянському кіні кліше. Наприклад, якщо в офіційних стрічках локомотив, керований міцним і рішучим матросом/машиністом мав стрімко долати простір/час, то у фільмі «Тату, помер дід мороз» (1991) Євгена Юфіта він ледь повзе серед понурих боліт, правлений стомленим інтелігентом в окулярах, який при тому майже спить. Візуальні експерименти та порушення правил драматургії виявляли намагання авторів паралельного кіно відійти від побудови композиції на основі тексту, змістити літературоцентричність у бік візуальності. У часи Перебудови паралельне кіно стало модним явищем у Москві, Ленінграді й Києві.

Осторонь цих двох річищ перебували фільми, в яких режисери намагалися відшукали нове поєднання нарації та візуальності. Це призводило до незвичних експериментів і шокуючих відкриттів. Звісно, ці твори одразу стали «культовими» — вони змогли унаочнити сутність епохи. Їхня естетика пов'язана із хитким та вкрай дражливим для глядача балансуванням між традиційним сюжетним логоцентризмом та візуальністю, що нівелює роль нарації. Цей баланс присмачений застосуванням метафор, різноманіттям асоціацій і символів. Він надає глядачам активну роль вибору ракурсів сприйняття й тлумачення змісту. Як приклад згадаю стрічки «Дружина гасівника» (1988) Олександра Кайдановського, «Дні затемнення» (1988) Олександра Сокурова, «Астенічний синдром» (1989) Кіри Муратової, «Лебедине озеро. Зона» (1989) Юрія Ільєнка. Ці фільми відповідали настрою суспільства: «розчарування в утопічних ідеалах та красномовних деклараціях із наступним розвінчанням віри в слово; вияв соціальної втоми від панування раціоналізму, сцієнтизму» [Зубавіна 2006, с. 314].

Для кінематографа України фігура Олександра Ітигілова, режисера фільмів «Звинувачується весілля» (1986) та «Смиренного кладовища» (1989), «є однією з ключових для перебудовчого процесу, оскільки саме він стоїть у витоків молодіжної студії “Дебют”, що, починаючи з 1987 року, стала стартовим майданчиком і полігоном творчих експериментів для її вихованців — тих, кому судилося активно входити у професію на тлі неоднозначної кіноситуації 1990-х» [Зубавіна 2007, с. 52]. Більшість молодих кінематографістів членів «Дебюту» створювали короткометражні

роботи. Наприклад фільм «Голий» (1987) Галини Шигаєвої, що здобув головний приз на фестивалі в Турині. У «Дебюті» працювали також Олесь Янчук, Олег Чорний, Світлана Ільїнська, Олександр Ігнатуша, Анатолій Матешко та ін.

Ірина Зубавіна зазначає: «Поки старше покоління кінематографістів налаштовувалось на “нове бачення”, голосно заявила про себе нова кінематографічна генерація, що стало принциповою подією кінця 1980-х. Ровесники, вони практично одночасно інтегрувались у кіноситуацію, бачили її цілісно, осмислювали паралельно, хоча й кожен по-своєму. Сергій Маслобойщиков, Дмитро Томашпольський, Галина Шигаєва, Вадим Кастеллі, Наталя Андрійченко, Олена Дем'яненко, Сергій Лисенко, Олександр Столяров, Василь Домбровський, Костянтин Шафроненко, Олег Чорний та інші, привнесли у вітчизняне кіно свіжий погляд на сучасність, на людину в координатах буття оновленого світу. Зміна поколінь сприймалась як “нова хвиля” в українському кіно <курсив мій>, очікування “вільного дихання” й творчих відкриттів» [Зубавіна 2007, с. 49–50].

На початку 1990-х, з появою перших доступних відеокамер, з'явився відео-арт як продовження експериментів з естетикою постмодернізму, як розширення тематики та подолання відсутності фінансування. Тобто, за багатьма ознаками відео-арт був розвитком ідей паралельного кіно. Він існував, переважно, у середовищі художників «Нової хвилі» та демонструвався в галереях під час виставок.

1.1.2 Театр

У восьмидесятих значні зміни відбувалися в театрі, але, зважаючи на консерватизм «великої сцени», ці зміни торкнулися, насамперед, театральних студій, малих сцен і фестивалів. «В останні роки на театральному терені України виникло явище, яке істотно вплинуло на мистецький ландшафт. Це цілий напрям у театральній практиці, створений генерацією режисерів, <...> які прийшли до професійного театру в 1987–89 роках. До них належать В. Більченко, О. Ліпцин, В. Кучинський, А. Жолдак, а також Р. Мархолія, С. Проскурня, С. Пасічник, С. Кляпньов, С. Маслобойщиков, А. Критенко, М. Яремків, Г. Касьянов, Г. Воротченко, В. Суржа, О. Балабан, Ю. Одинокій, Є. Морозов, К. Степанков-Молодший, А. Віднянський, Д. Богомазов, Д. Лазорко. Стосовно їхньої творчості можна вживати саме термін “молодий театр”, бо очевидною є спорідненість

їхніх мистецьких спрямувань ідеям Леся Курбаса часів Молодого театру 1918 року: “бачити в театрі не кафедру чеснот, не дзеркало правди, не місце навчання і популяризації програм політичних партій, а театр і тільки театр!”. Сьогоднішній молодий театр — явище епохи обвалу в усьому — від побуту до ідей, епохи краху однолінійних уявлень про реальність, епохи повалення авторитетів і долання стереотипів» [Липківська 1996, с. 16].

Ситуацію у тогочасному театрі Наталія Єрмакова характеризує як співіснування «великого стилю» з «творами камерними», а за контекстом статті — співіснування, яке у 1980-х часто перетворювалося на глузування «камерного театру» над «великим стилем» [Єрмакова 2006, с. 794].

Для розуміння деталей пояснимо термінологію авторки — під «великим стилем» вона має на увазі естетику традиційного театру, яка видозмінювалася в часі, але завжди залишалася «видовищем». «Це головне, що робить подібні вистави привабливими для дуже великої (переважно неофітської) частини публіки. Тяжіння до заможності, респектабельності <...> провокує особливий інтерес до видовищ, які генетично спираються на утвердження позитивістських ідей буття <...> зовнішня привабливість виступає як самодостатня цінність, здатна виправдовувати зміст і мету видовища» [Єрмакова 2006, с. 794]. З іншого боку, за термінологією Наталії Єрмакової, існує естетика «камерного театру». Її джерелом була «мала сцена». «У 1980-ті саме вона стає головним осередком постановання нового українського театру, місцем де народжувалася генерація режисерів — часто засновників і керівників невеликих театральних труп, студій, відбиваючи у такий спосіб найхарактернішу прикмету свого театального часу» [Єрмакова 2006, с. 788]. Отже, на межі 1980-х — 1990-х «починають траплятися випадки співіснування зразків “великого” стилю з творами камерними». Наприклад, у спектаклі «І сказав Б...» (1991) реж. Валерія Більченка у «гротесковій манері пародіювався “великий” стиль, містилася “умисна провокаційність” та “викривання аж до знущання”» [Єрмакова 2006, с. 794], що можна віднести до проявів постмодерністської іронії в театрі.

Проте початком «Нової хвилі» у театрі фахівці вважають виставу «Зірки на вранішньому небі» (1988) режисерів О. Біляцького і В. Машенка (Харківський Молодіжний театр-студія) за п'єсою О. Галіна, якого вважають представником нової хвилі у драматургії, так само як і його колеги — Л. Петрушевську, В. Арпо, М. Рощина, Я. Стельмаха, М. Віргінську,

та ін. [Липківська 2012b, с. 773]. Відтоді театральна сцена систематично зазнавала змін завдяки багатоплановості сенсів, новому сприйняттю соціального і політичного життя. Але зміни в естетиці з'явилися згодом, що пов'язано з постановками «пошукового» театру (ще одна театрознавча дефініція), як от у «Моменті» (1988) Андрія Жолдака (театр ім. Франка), а також «виставах В. Більченка у Вінниці та Києві, перших акціях “Театрального клубу” під орудою О. Ліпціна, та Львівського молодіжного театру ім. Л. Курбаса <...> на чолі з Кучинським» [Липківська 2012a, с. 781]. Серед перших проявів «пошукового» театру згадують також вистави Романа Віктюка, наприклад, «Священні чудовиська» (1987).

Поява нової естетики супроводжувалася зростанням ролі режисера, художника, актора і глядача та зменшенням значення драматурга, тобто тією самою тенденцією, котру фахівці вважали характерною для кінематографа (про що йшлося вище). «Літературна основа дедалі частіше стає підпорядкованим елементом, який має бути “перетвореним” (термін Курбаса) згідно із законами сцени. Нинішній молодий театр розглядає літературне джерело лише як привід для власного висловлювання. Причини цього — у тотальній зневірі в слові як носії істинної інформації про дійсність, одиниці спілкування, спроможній забезпечити взаєморозуміння. Тож у сучасному експериментальному театрі літературне джерело є лише “злітною смугою», від якої можна відірватися в подальшому русі асоціативного потоку. <...> Режисери активно комбінують і перемонтовують тексти, оперують монтажними стиками, в тому числі жанрово-стильового характеру (“Я” та “Гей-до” О. Ліпціна, “Дон Жуан” В. Суржі, “І сказав б...” В. Більченка, “Двір Генріха IV” та “Сни” В. Кучинського» [Липківська 1996, с. 17].

До сценічної практики увійшли нові художні засоби. Так, на перегляді «Моменту» (за оповіданнями Володимира Винниченка) — «запалили тендітні свічки, вручили ладанку з портретом опального класика <...> поставили гримом крапку біля скроні, ніби посвятили тебе в члени таємного, але благородного товариства, і почали розмовляти з тобою по-людському, без набридних пафосу і повчання, як у компанії друзів, сповідально» [Васильєв 1990, с. 9]. У виставі «Археологія» (1989) реж. Валерія Більченка (за п'єсою Олексія Шипенка) сценічна дія була побудована «не за законами класичної композиції, а методом “вільного плавання”, зовні безцільного блукання у тогочасному соціокультурному

“єралаші“. І головним у ній виявився не хід примарного сюжету, а той потік асоціацій, котрий для кожного глядача – індивідуальний та неповторний» [Липківська 2012d, с. 816]. Тут ми бачимо прямий перегук з кінематографом того часу, наприклад, фільмами «Дні затемнення» (1988) Олександра Сокурова чи «Зелений вогонь кози» (1989) Анатолія Матешко. У виставі «І сказав Б...» (1991 р., режисер Валерій Більченко за п'єсою Олексія Шипенка), вже згадуваній Наталією Єрмаковою, зал для глядачів перерізала сцена, а дія відбувалася одночасно у декількох локаціях. Як і в «Археології», до театру були привнесені реалії тогочасного життя пересічних та часто декласованих людей без жодних прикрас – із характерною для них манерою поведінки, мовних штампів та нецензурної лексики. Натуралізм поєднувався з точністю відтворення соціальних типажів, а естетичний прийом типізації підсилював до провокативного гротеску соціальне звучання вистав.

Прикладом появи в Україні «позасценічного театру» були постановки у непристосованих до того приміщеннях – у підвалах, на горищах, квартирах, посеред вулиці. Важливою рисою було залучення до дії глядачів, що наближало театр до гепенінгу (як от імпровізації режисера Сергія Проскурні й художника Володимира Карашевського у гастрономі, дитячому садку чи на обійсті КПІ). Студія С. Проскурні «Будьмо!» існувала у бомбосховищі на вул. Прорізній 10, де 1992 року відбулася прем'єра постановки, яку Ганна Липківська вважає найхарактернішою для «студійної» моделі театру (її розвивали Олег Ліпцин, Валерій Більченко, Володимир Кучинський, Андрій Жолдак та ін.). Йдеться про спектакль Сергія Проскурні «Друже Лі Бо, брате Ду Фу» за текстами Олега Лишеги. В ній проявилися особливі «форми контакту з публікою (залучення глядачів до активної дії, “розчленування” апріорі фізично монолітної глядацької спільноти, вплив на неї не лише звуком та “картинкою”, але й запахом, засліплюючим світлом, смаком; розмивання кордонів між власне театральною виставою та підготовкою до неї, а також театральною виставою – та поверненням з неї у реальне життя – нерідко у форматі гепенінгу, інсталяції і т. п.)» [Липківська 2012с, с. 837–838]. Як бачимо, у театрі, так само як і в кіні, оновлення тематики, подолання стереотипів та раніше заборонених тем супроводжувалися пошуками нових форм втілення спектаклю – створенням нових поетики й естетики. Театр драматургії змінювався на користь театру режисера, «театру фізичного», «театру візуального» тощо.

Схожі процеси відбувалися у другій половині 1980-х — початку 1990-х у Ленінграді та Москві. В Ленінграді навіть більш масово та інтенсивно — там виникло декілька сотень театрів-студій. З-посеред інших — «Поп-механіка», оновлені «Лицедії», а згодом «Діклон», «Терра Мобіле», «Дерево», «АХЕ» та багато ін. Проводилися міжнародні фестивалі вуличних і студійних труп, наприклад, за ініціативою В'ячеслава Полуніна Фестиваль вуличних театрів (1987), фестиваль «Конгрес дурнів» (1988), під керівництвом В'ячеслава Полуніна та Олега Єфремова «Караван миру» (1989 у Москві, Ленінграді та багатьох європейських містах), в якому брали учать студії з Росії, Литви, Грузії, а також з Європи та Америки. В той самий час у Москві функціонували Всесоюзне об'єднання «Творчі майстерні» СТД РРФСР, театр «Тінь» та ін. Працювали Анатолій Васильєв (режисер), Борис Юхананов, Клім (Володимир Кліменко) та ін.

У 1987 році у Москві відбулася прем'єра вистави «Шість персонажів у пошуках автора» Анатолія Васильєва за п'єсою Луїджі Піранделло, де дія проходила серед глядачів, мізансцени перетинали одна одну, а актори під час імпровізацій взаємодіяли з глядачами. Це був творчий розвиток досягнень, набутих раніше режисерами Заходу, — звісно з урахуванням локальної ситуації — Єжі Гротовського, Річарда Шехнера, Тадеуша Кантора, Боба Вілсона, Яна Фабра та ін. Спектакль суттєво вплинув на подальший розвиток театру в СРСР.

«Постдраматичний» — ще одне з означень театру, про який йдеться в цьому розділі. Як пише Ханс-Тіс Леман, «прикметник “постдраматичний” належить до театру, який вважає для себе можливим існувати за межами <...> парадигми драми у театрі. Але це не є абстрактним запереченням, <...> драма зберігається як структура “нормального” театру, але як структура послаблена, така що втратила довіру» [Леман 2013, с. 45–46]. Він наводить слова Герди Пошман: «сьогодні у тексті театру <...> зникають принципи наративності та фігуративності, саме як і фабула <...> коли текст складається з протиставлення “мовних поверхонь”, які замінюють собою поняття діалогу» [Леман 2013, с. 30]. Одночасне і багатоперспективне сприйняття заміщує собою сприйняття лінійне й послідовне» [Леман 2013, с. 27].

Як бачимо, за різних обставин у театрознавстві замість терміну «Нова хвиля» (специфічного для візуального мистецтва, кіно та рок-музики) для позначення суголосних явищ дослідники вживають не один десяток

різних авторських дефініцій (частина з них уже була згадана). На думку Олександра Клековкіна, «поняття постмодерного театру є найширшим, адже охоплює найвпливовіші театральні системи другої половини ХХ ст. — акційний театр, антропологічний, пластичний, фізичний, вербатім, флешмоб, театр танцю та ін. Естетичним відповідником терміна постмодернізм можна вважати театральний термін постдраматичний театр, який виявляє специфічні ознаки постмодерного мислення в царині театру. <...> Театр постдраматичний — термін упроваджений і теоретично обґрунтований Хансом Леманном у його однойменній праці (1999) <...> ознаками якого є “багатозначність, плюралізм, неоднорідність, заперечення мімезису, заперечення інтерпретації, нігілістичні форми та ін.”, а також реалізація буття через перформанс, буття у перформансі “тут і зараз”». [Клековкін 2012, с. 652, 654–655].

Таким чином, у контексті цієї книги, постмодерний/постдраматичний театр цілком можливо назвати театром нової хвилі, аби підкреслити суголосність процесів, що відбувалися у різних видах мистецтв.

1.1.3 Література

У кінці та в театрі кінця 1980-х — початку 1990-х панувала свобода від цензурного контролю, відбувалося підвищення ролі режисера з авторськими міфологемами та образами, вводилися до мистецтва раніше заборонені ідеї та теми. Експерименти з поетикою й естетикою у річищі постмодернізму вважалися гарним тоном. Впроваджувалася візуальність замість логоцентризму, іронія замість дидактики, хаотична колажність замість системності, залучення до співтворчості глядачів замість запрограмованого автором керування ними.

Всі ці риси ми, цілком очікувано, знаходимо і в літературі відповідного періоду. Проте існує і суттєва специфіка матеріалу — слово. Якщо в інших видах мистецтв автори уникали логоцентризму, то в літературі це зробити вкрай важко, бо твір, навіть абстрактний, нейтральний, незрозумілий, самим своїм існуванням акцентує увагу на певному гроні дискурсів. Проте автори шукали вихід у частковій зміні сутності свого матеріалу, тобто мови. Вони хоч і користувалися нею, проте із дещо іншим функціоналом — намагалися зменшити номінативну (через подвійні значення слова) і гносеологічну функції (через суб'єктивізм висловлювань). Водночас когнітивну функцію спрямували на візуалізацію

певних видовищ, чуттєвих вражень, психологічних станів і зорових образів. Стосовно нарації, то в багатьох творах вона стала фрагментарною, уникала лінійності, раціональності, доміанти однієї лінії, логіки та чіткого поступу. Автори насичували свої твори багатством асоціацій, метафор, алегорій, троп. Застосовувалися колажність, алогізм, абсурдизм, іронічне чи саркастичне дистанціювання, постмодерністський пастиш, полістилізм, мультижанровість, поєднання класичної та масової культур. Таким чином, автори, звісно, користувалися мовою, вибудовували оповідь, але у будь-який спосіб намагалися уникнути логоцентризму та його найнестерпнішого супутника — раціональності, особливо після десятиліть упровадження соціального експерименту, планової економіки та пропаганди, які постійно апелювали до рацію. В цьому контексті симптоматичним було, наприклад, розчарування Олега Лишеги у можливостях мови, що супроводжувалося його переходом до роботи зі скульптурою.

І все ж, попри розширення тематики та залучення постмодерністських художніх засобів, письменники, які зі власного досвіду знали про характер режиму, що відходив, — так само як і художники й режисери, зберігали серйозність, непритаманну постмодернізму. Наприклад, у «Московіаді» Андруховича, знакової на ту пору книги, крізь постмодерністський сарказм, карнавалізм, полістилізм проглядає модерністська серйозність національно-патріотичної позиції. Тодішні твори митців — фільми, поезія, проза, картини, графіка — були «модерно-постмодерністськими», являли собою дивну суміш постмодерністських прийомів на основі модерністської авторської програми. Разом із тим цей еклектизм якнайкраще відповідав викликам часу та загальному стану суспільства. Задля наочності пригадаймо, що саме після 1987 виникла нечувана раніше інформаційна перенасиченість, коли газети й «товсті часописи» заходилися друкувати навипередки діаметрально різні заборонені раніше дискурси з усіх сфер буття. Під однією обкладинкою опинялися, наприклад, Мераб Мамардашвілі, Джордж Орвелл, Георгій Флоровський, Фрідріх-Август фон Гаєк («Вопросы философии» № 10, 1990). Так виникав і втілювався образ всесвітньої інтелектуальної гри, який талановито описав Умберто Еко в образі Бібліотеки, чи Франсуа Лютар у «стані постмодерн». «Для читача Андрухович став сучасником Хвильового або Підмогильного. Не факт, що Антонича прочитали перед

тим, як почали читати Андруховича. Втім, представники літератури 90-х читали та працювали з текстами поетів 1930-х років. До прикладу, Сергій Жадан захистив дисертацію по творчості Михайля Семенка, а Юрій Андрухович — по творчості лемка Богдана-Ігоря Антонича» [Горбань 2017]. Реактуалізація забороненої раніше класики модернізму 1920–1930-х ілюструє модерні риси українського постмодерну, його відмінність від західного постмодернізму, не обтяженого місією відновлення перерваних національних традицій.

«Фундаментом постмодерністського дискурсу в Україні став андеграунд 80-х років. Більш мобільними виявились візуальна та музична складові загальнокультурного ПМ дискурсу. Тому перші феномени ПМ дискурсу мали синтетичний характер, зокрема “автомобіль-опера” “Крайслер Імперіал” (Бу-Ба-Бу та Сергій Проскурня, Львів, фестиваль “Вивих”, жовтень 1992), часопис текстів та візій “Четвер” (1990 р., Іздрик), “Станіславський феномен”» [Єшкілев 1998].

У 1998 році редакція часопису «Плерома» випустила замість чергового номеру Малу українську енциклопедію актуальної літератури під назвою «Проект повернення деміургів». З хрестоматійного додатку цього видання читачі краще за будь-який перелік імен (навіть з огляду на суб’єктивну обмеженість всякої хрестоматії) можуть скласти уявлення про літературний процес тієї пори. Зокрема, хрестоматія розпочинається львівськими «Підпільними сімдесятниками» (пряма аналогія з нонконформістами візуального мистецтва): Григорій Чубай, Олег Лишега, Микола Рябчук, Володимир Яворський, Юрій Вінничук. Продовжується творами «Перших вісімдесятників»: Наталка Білоцерківець, Галина Пагутяк, В’ячеслав Медвідь, Тарас Федюк, Василь Герасим’юк, Ігор Римарук. Далі до класифікації потрапляє «Київська міська іроніка», представлена Володимиром Дібровою і Богданом Жолдаком. У розділі «Молодші вісімдесятники» представлені Оксана Забужко, Іван Малкович, Петро Мідянка, гурт «БУ-БА-БУ» (Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак); Бахмацька школа (Костянтин Москалець), Володимир Цибулько, гурт «ЛуГоСад» (Іван Лучук, Назар Гончар), Роман Садловський, гурт «Пропаля грамота» (Юрко Позаяк, Віктор Недоступ, Семен Либонь). Окремим розділом друкувалася проза «Соціальної клініки»: Євген Пашковський, Олесь Ульяненко. Розділ «Дев’ятдесятники й дев’яностики» складали — гурт «Нова дегенерація» (Іван Андрусяк, Іван Ципердюк, Степан Процюк),

Юрій Бедрик, Василь Махно, Віталій Гайда, гурт «Мюна Туга» (Мар'яна Савка, Мар'яна Кіяновська) Тимофій Гаврилів, гурт «Червона фіра» (Сергій Жадан). Під рубрикою «Станіславський феномен і поруч з ним» презентовані Іздрик, Ярослав Довган, Тарас Прохасько, Володимир Єшкілев, Галина Петросаняк, Олег Гуцуляк, Марія Микитцей, Володимир Мулик, Мирослав Король. Є у цій хрестоматії й окремих розділ «Одинаки й самітники» – Юрій Покальчук, Володимир Назаренко, Андрій Охрімович, Тарас Мурашко.

Наприкінці 1980-х важливу роль у літературному процесі відігравав часопис «Сучасність», котрий друкував твори Юрія Андруховича, Костя Москальця, Олега Лишеги, Богдана Жолдака, Петра Мідянки, Аттіли Могильного, Ігоря Маленького, Григорія Чубая, Володимира Діброви, Ярослава Павлюка, Юрія Вінничука та ін.

Велику культуротворчу чи, радше, «субкультуротворчу» або «контр-культуротворчу» роль стосовно ще впливових «радянських» інституцій (бо навіть у 2010-х міністерство культури та творчі спілки залишаються nereформованими) відігравали літературні студії у будинках культури, бібліотеках і клубах, перші фестивалі культури «Червона рута» (з 1989), «Вивих» (1990 і 1992) та інші, де зустрічалися художники, письменники, музиканти, актори і режисери «Нової хвилі».

1.1.4 Музика

Якщо нові тенденції у театрі кінця 1980-х – початку 1990-х позначали десятком авторських назв, а у літературі постмодерном, то у кіні, рок-музиці та візуальному мистецтві закріпилася назва «Нова хвиля». Нагадаємо, що у кінематографі та рок-музиці вже були прецеденти таких означень. «Нова хвиля» французького кіно відома всім, чого не можна сказати про «Нову хвилю» у британській музиці 1970-х – йдеться про панк-рок, про назву, яка підкреслювала його новітність й протесність. Рух започаткував Малькольм Макларен, коли зібрав та ідейно надихнув гурт «Sex Pistols», а також сприяв становленню інших гуртів панк-рок спрямованості – «Jam», «Damned», «Clash», «Stranglers» та ін. М. Макларен, як прихильник колись «Ситуаціоністського інтернаціоналу», підтримував ліворадикальні ідеї, анархізм, а в естетиці – експресивну провокативну спектакулярність. Отже, досить далекі ідейні витоки «Нової хвилі» 1980-х можна розшукати в глибинах французького

гошизму. Сам термін «Нова хвиля» (new wave) був у 1970-х вжитий британським лейблом «Sire Records» стосовно панк-року, наприклад гурту «Talking Heads». У наступні роки, вже на початку 1980-х, «Новою хвилею» узагальнено називали постпанк, синті-поп, та особливо інді-рок з його різновидами. Пізніше new wave стали називати майже весь євро-рок. Гурти «Нової хвилі» відрізнялися екстатичністю, театралізацією, енергійним ритмом, рефлексією на техногенне середовище, робототехніку, нуклеарну еру, зіткнення культур, вводили елементи народної автентичної музики: «Devo», «The Police», «Talking Heads», «Duran Duran», «Depeche Mode», «The Cure», «The Jam», «Ultravox», «Blondie», «The Clash» та ін. Слід згадати і «Нову німецьку хвилю», музиканти якої доволі експресивно, жорстко та саркастично акцентували на складних соціальних обставинах життя, незручних історичних фактах, темних закапелках людської душі. Тексти їхніх пісень, виконаних німецькою мовою, часто-густо містили образи з народної міфології та примітивних оповідань мешканців міських околиць: «Einsturzende Neubauten», «Mittagspause», «Abwärts». До цієї хвилі належать і такі видатні особистості як Nina Hagen і Klaus Nomi (Німеччина-США).

Бурлеск, балаган, буфонада — сполучення слів, знайоме нам завдяки письменникам гурту «БУ-БА-БУ», — передавало саму природу панк-року, а згодом і Нової хвилі — рок-музики, яка стала у 1980-х центром уваги та натхнення не тільки для музикантів, ширше — для пожвавлення культури й пробудження змін у багатьох країнах, зокрема й у СРСР.

Завдяки вініловим платівкам та магнітофонним стрічкам, котрі всупереч усім заборонам швидко розповсюджувалися серед молоді, гурти «Нової хвилі» були добре відомі в СРСР. Можу завдяки власному досвіду стверджувати, що на початку 1980-х термін «Нова хвиля» поширився на нові тенденції у візуальному мистецтві (які тільки-но починали проглядати) саме через вплив рок-музики. З'явилися і місцеві гурти, напівлегальні, панк-інді-рокові, які грали у студіях, бомбосховищах, згодом — на перших фестивалях. Гурти та окремі особистості долали межі андеграунду і перші виходили до широкої публіки: «Поп механіка», «Урфін Джус», «Наутилус Пампіліус», «Звуки Му», «Аукціон», «Автоматичні задовільники», Віктор Цой, Петро Мамонов. Експресія, театралізація й екстатичність торкнулися і джазу — Володимир Чекасін, Володимир Тарасов та ін.

Тієї пори в українській рок-музиці поєднувалося відродження національних традицій, інколи архаїки, із сучасними західними тенденціями. Музикознавець Олександр Євтушенко в одному з інтерв'ю зазначав: «я хотів, щоб музична преса була не жовтою, а жовто-блакитною /.../ у 1987-му я познайомився із Мирославом Мельником і Анатолієм Калініченком, майбутніми засновниками “Рути”. За два роки вони запросили мене на перший фест до Чернівців. Тож тріумф “Братів Гадюкіних”, Віки Врадій та інших чудових нових українських музикантів відбувся у мене на очах. Після “ЧР” переможці фестивалю поїхали із гастролями по Україні. Країна, яка до цього не знала жодного рок-гурту, отримала цілу плеяду прекрасних музикантів» [Пухарев 2017]. Насправді ця теза потребує доповнення, бо, як написано у рок-антології «Легенди химерного краю» [Євтушенко], в Україні вже з 1960-х існували рок-гурти й більшість із них поєднувала західний рок із народною фольклорною традицією, наприклад гурт «Друге дихання» (з 1966), «Гуцули» (з 1969), «Еней» (з кінця 60-х) та ін. Проте після заборон та переслідувань у 1970-х про ці гурти мало хто знав і справжній вихід з підпілля відбувся завдяки фестивалю «Червона рута» 1989 року у Чернівцях.

Серед гуртів, які на той час вже мали власне обличчя, слід згадати «Братів Гадюкіних», «Воплі Відоплясова», «Мертвого півня», «Скрябіна», «Цукор біла смерть», «Вавилон», «Баніту Байду», «999» та Віку Врадій. Двома-трьома роками пізніше вже існували «Ivanov Down», Колезький Асесор», «Вій», «Плач Єремії», «Godzadva», «Necropolis», а з 1994 «Океан Ельзи» та ін. У творчості багатьох цих колективів саркастичний панк-рок взаємодіяв із фольклором та щирим патріотизмом, а тематика пісень відповідала реаліям життя країни. Постмодерністська іронія і залучення низової лексики поєднувалася із модерністською відвертістю політичних і патріотичних висловлювань. Цей естетичний суперечливий полістилізм відрізняв гурти кінця 1980-х — початку 1990-х років від творчості їхніх попередників андеграундного періоду, коли, зазвичай, цуралися еклектики.

Було б дивно, якби сучасна академічна музика залишилася осторонь згаданих процесів соціокультурних перетворень та викликів часу. «Естетика і стилістика постмодернізму виявилися і в українській музиці 1980–1990-х років, головними ознаками якої є перегукування епох і стилів, пошуки нового звучання музики та нетрадиційних засобів виразності»

[Берегова 2015, с. 55]. Перш за все, зміни стали відчутні у камерній музиці, котру можна порівняти з творчою лабораторією композиторів, формою значно мобільнішою за музику симфонічну. Фахівці у своїх дослідженнях (Катерина Станіславська, Олена Берегова, Ольга Гуркова, Олена Протопопова, Асматі Чибалашвілі) пишуть про значне поширення естетики постмодернізму [Чибалашвілі 2007] і доповнюють його прояви — «полістилістику: цитування, колаж, злиття різних історичних традицій; діалог та полілог на різних рівнях організації художнього матеріалу; множинність сенсів, вираження через символи, розкриття підсвідомих процесів; <...> ритуальність, “спіритуалізація” жанрів; гібридизація жанрів, “метажанри”» [Протопопова 2011]. Згадані риси справді є проявами постмодернізму у різних видах мистецтв. Слід додати ще «іронію й авторське дистанціювання», котре з’явилося головним чином в «інструментальному театрі» — специфічний жанр, «твори якого призначені для сценічної реалізації, яка поєднує музичні й театральні прийоми, несуть слухову та візуальну/вербальну інформацію, мають конкретні елементи театралізації, спрямовані на виявлення композиторської ідеї» [Петров 2014, с. 11].

Прикладами яскравого втілення інструментального театру в українській музиці кінця 1980 — початку 1990-х були «Аум-Квінтет» для саксофона-тенора, голосу, фортепіано, скрипки і віолончелі (1993) Кармелли Цепколенко; Сюїта № 1 «Портрети композиторів» у 4 частинах (1979–1988) і «Пристрасті за Владиславом» (1989), Володимира Рунчака; «Фолк диптих» для сопрано, флейти, гобоя, кларнета, фортепіано та струнного квінтету (1990) і «Проминуле» для скрипки та фортепіано (1990) Сергія Зажитька.

В інструментальному театрі довільно поєднувалися жанри й види мистецтв, наприклад, музична композиція передбачала проведення гепенінгу чи перформансу. Так само, як і в інших мистецтвах, були переглянуті ролі творців і реципієнтів, значна увага приділялася комунікації, що виникала між виконавцями й слухачами. Як приклад інструментального театру Катерина Станіславська наводить твір 1995 року «Ах ты, степь широкая!» (психоделічна серенада для баритона, чоловічого квазівокального квартету, тромбона) Сергія Зажитька: «квазіквартет спочатку інтонаційно відтворював ауру ночі — легкі посвистування, гикання, викрики “гей!”, “ш-ш-ш...”, імітував солов’їний спів. Це тло прикривало монолог баритона, котрий неквапливо викликав на побачення свою симпатію.

Серенада ставала дедалі комічнішою. Зала щохвилини вибухала від сміху <...> нетипова ситуація для класичного концертного залу. Всі чекали, якого ж ще коника викинуть виконавці? “Акомпаніатори” почали лупцювати себе по руках і ногах <...> постукування по відру переросло у відверте гупання, аж поки “інструмент” не полетів геть. Терпещь горезалицяльників увірвався, і з гуркотом натовп залишив сцену (за спогадами Кондратюк Е. Р.» [Станіславська 2016, с. 169].

Композитори, які працювали з поєднанням музики й перформансу чи музики та гепенінгу, надихалися спадком експериментів Маурісіо Кагеля і Джона Кейжда. Прикметно, що у 1980-х за діяльністю Кейжда пильно стежили художники, котрі створювали перші в Україні перформанси. Таким чином, інструментальний театр і перформанси художників мали спільне джерело, завдяки якому постав несподіваний зв'язок між цими мистецтвами [Вишеславський 2018; 2019].

Однак для мистецтвознавця очевидними є значні відмінності, насамперед хронологічні й термінологічні, між музикою і, наприклад, візуальним мистецтвом, літературою, театром. І річ тут не лише у специфіці матеріалу, але й в інформованості композиторів кола «Київського авангарду» які, завдяки власній ініціативі, встановили творчі зв'язки зі своїми колегами в Європі та були знайомі з тенденціями світової культури 1960–1970-х років. Наприклад, у творчості Леоніда Грабовського, Валентина Сильвестрова, Віталія Годзяцького, Володимира Губи, Володимира Загорцева, Петра Соловкіна, Віталія Пацери неоавангард ще з 1970-х років поєднувався з елементами естетики постмодернізму. І тому у царині музики (так само, як і в архітектурі) всепоглинаючий постмодерністський дискурс кінця 1980-х не викликав такого «вибухового ефекту змін», як то трапилося в інших мистецтвах. Відповідно й у термінології між неоавангардом та постмодернізмом музикознавці не вбачають значної різниці [Асталош 2014], на відміну від діячів візуального мистецтва [Вишеславський, Сидор-Гібелинда 2010]. Наприклад, прояви постмодерністського інструментального театру, присутні у творах Валентина Сильвестрова (три сонати зі спільною назвою «Драма», 1970 року). Поєднання жанрів застосовували й композитори іншого кола: «Концертино» для дев'яти виконавців (1983) І. Ф. Карабиця — приклад змішаної театралізації жанру, який поєднує традиції театру-“переживання” і театру-“представлення”. У творі використано сучасні

композиторські техніки, принципи діалогічності, лейтінтонаційності, концертності у плані розуміння кожного інструмента ансамблю як сольного. У фіналі твору проведено цілу низку сольних епізодів: фортепіано, труби, тромбона, кларнета, фагота та яскравий “маленький алеаторичний концерт” ударних інструментів» [Гуркова 2016, с. 227].

Отже, як бачимо, суголосні тенденції, що з’явилися у кіні, театрі, літературі, музиці й візуальному мистецтві, вказують на специфічну постмодерністську спільну відповідь культури на реалії буття 1980-х – початку 1990-х років. Крім того, оскільки термін «Нова хвиля» поєднує прояви постмодернізму в мистецтвах на тлі специфічних соціокультурних трансформацій в СРСР та початку незалежності України, не буде перебільшенням вважати, що він узагальнює все гроно авторських та історично виниклих дефініцій у різних видах мистецтв.

1.2 Постмодернізм Заходу і «Нова хвиля» в СРСР; походження назви

«Нова хвиля», що виникла в СРСР, формувалася не тільки на основі внутрішніх чинників, але й завдяки впливам мистецтва Заходу. Схожі явища на десять років раніше відбувалися у Європі та Америці, а також сателітах СРСР – Польщі, Східній Німеччині, Чехословаччині, Югославії, Болгарії, Румунії, де інформаційна ізоляваність була слабшою. Там спостерігаємо відмову від естетики соцреалізму, культурний обмін і діалог із Заходом, експерименти в естетиці та поезії творів, вплив постмодерністських ідей.

Художня спільнота СРСР після «падіння залізного муру», а конкретніше – починаючи з 1988 року (коли влада дозволила приватні поїздки за кордон), почала брати участь у міжкультурному діалозі. Митці зіштовхнулися з мистецьким життям Заходу, де вже понад десятиліття поруч з іншими мистецькими рухами існувала «Нова хвиля».

В цьому контексті важливо, як саме сприймали «Нову хвилю» мистецтвознавці Заходу. Серед безлічі досліджень, присвячених мистецтву того часу, віддамо перевагу тим, що написані очевидцями й учасниками мистецького процесу. Вони констатують – наприкінці 1970-х – на початку 1980-х років значні зміни відбулися в сучасному образотворчому мистецтві («візуальному мистецтві», як його називає більшість мистецтвознавців), а на зміну концептуалізму прийшов – як домінуючий

напрям — постмодернізм. Термін «постмодернізм» використовувався раніше, приблизно з 1975 р., але у середовищі архітекторів (Ч. Дженкс, Р. Бенем та ін.), і тільки згодом — приблизно з 1980 р. — його почали вживати стосовно візуального мистецтва.

Наприклад, на сторінках книги *L'art Contemporain en France* (1987) Катрин Мілле, відомої французької дослідниці, мистецтвознавиці, кураторки, редакторки і співзасновниці декількох фахових часописів (*Lettres françaises*, *L'Art vivant*, *Flash Art*, *Art press*), ще немає такого звичного нині терміну як «постмодернізм». Дослідниця характеризує період після 1980 року як «мистецтво поза авангардом, що повернулося назад» [Милле 1995, с. 237], пише про кризу авангарду, застосовує термін «нова суб'єктивність» і, як гіпотезу, порівнює нові явища у мистецтві з «новою філософією», котра була унаочнена у науковій та публіцистичній діяльності Андре Глюксмана й узагальнено відповідає «терміну, що дуже швидко отримав розповсюдження, а саме постмодернізму» [Милле 1995, с. 240]

Дещо інші наголоси у розумінні зазначених явищ у мистецтві робить Міхаель Аршер на сторінках свого вельми відомого на Заході дослідження (з 1997 року витримало одне перевидання англійською та два французькою мовами). Він уже не сумнівається в тому, що нові явища у візуальному мистецтві Заходу 1980-х років можна порівнювати із постмодернізмом у філософії, ба більше, саме вони характеризуються терміном «постмодернізм» [Archer 1998, с. 143]. Автор вже не потребує термінів на кшталт «новий живопис», «мистецтво монстрів», «нова суб'єктивність», а просто називає відповідний період у мистецтві постмодерністським. На його думку, «постмодернізм досяг свого апогею у 1977 році на VIII Документі. У центрі головного музею було розміщено твір Йозефа Бойса, що символізував тематику усієї виставки: мистецтво і дизайн. Це був синтез різноманітних форм, практик та ідеологій. Зовнішні політичні чинники так само сприяли дифузії культур і плюралізму думок» [Archer 1998, с. 184].

Стислий і змістовний огляд проявів постмодернізму у лінгвістиці та мистецтві знаходимо у статті «Постмодернізм у номіналістичній системі координат» Джона Райхмана (професор філософії Фордхемського університету в Нью-Йорку), надрукованої у часописі *Flash Art* в 1989 році. На думку автора, постмодернізмом називають «калейдоскопічний та різноманітний діапазон явищ» [Райхман 1989, с. 50], наприклад, у філософії проявом постмодернізму є постструктуралізм, у мистецтві це — «гібрид

стилю та ідеології» [Райхман 1989, с. 52]. І далі стосовно мистецтва: «Під постмодерністським стилем розуміється заперечення формалістичних поглядів, згідно з якими матеріал мистецтва очищується від усього зайвого, до першоелементів. Постмодернізм стверджує, що жоден матеріал не є безперечно чистим» від ідеології [Райхман 1989, с. 52]. Автор пише, що постмодерністська творчість є прикладом змішування стилів і технік, легітимізації розповсюдження кітчю.

Важливою для визначення терміну «постмодернізм» є книга В. Вельша «Наш постмодерний модерн» (вперше вийшла друком у 1993 р.). Автор систематизує постмодерністські тенденції у духовній культурі Заходу, формулюючи на їхній суперечливій основі загальне визначення постмодернізму, котрий «потужно виступає проти всіх видів тоталізації — філософської, економічної, технологічної — і спонукає до сприйняття й практикування плюралізму» [Вельш 2004, с. 100]. Особливо важливій темі для українського мистецтва кінця 1980-х, а саме естетиці трансавангарду і постмодернізму, присвячені книги Акіле Боніто Оліви [Олива 2003], Жана-Франсуа Ліотара [Ліотар 1998]. Вагомою для вивчення процесів у сучасному мистецтві України є теорія «відкритого твору» Умберто Еко [Еко 2004]. Останнім часом вийшли друком два видання з питань сучасної естетики, які дозволили вдосконалити це дослідження в частині соціокультурного аналізу: Мішель Рагон «50 років живого мистецтва» [Ragon 2001] і «Словник з естетики і філософії мистецтва» Жака Морізота і Роже Пуїве [Morizot, Pouivet 2007].

Як бачимо, інтелектуали Заходу, котрі зверталися до схожих явищ, писали, переважно, не про «Нову хвилю», а про постмодернізм у мистецтві. Це свідчить про локальність назви «Нова хвиля», поширеної в СРСР⁸. Зазначимо, що сам термін виник як метафора, перенесення ознак музики new wave (пост-панк та інді-рок, як уже згадувалося) до царини візуального мистецтва. З початку 1980-х ця метафора перебувала у вербальному обігу молодих мистецтвознавців, аж доки не потрапила до тексту Наталії Бриллінг у каталозі московської виставки 1992 року «Московський романтизм. Художники трьох поколінь» [Бриллінг, Кусков 1992]. Але метафора не означає тотожності й було б помилкою вважати прояви постмодернізму

⁸ Детальніше про чинники, що зближали мистців Заходу і Сходу, йдеться у підрозділах 2.3.1 і 2.3.2

у мистецтві заходу тотожними із «Новою хвилею» в СРСР. Економічне, політичне і соціокультурне тло явищ було геть різним. На Заході — еволюційність поступу всіх сфер життя, перемога у холодній війні, добробут і поширення впливу західних цінностей на схід, через що думка інтелектуалів констатує пом'якшення жорсткості старих дискурсів, вивільнення з-під їхньої серйозності та обов'язковості, повернення до природної для людини гри із сенсами, дискурсами, котрі втратили свою загрозливість в умовах, за висловом Фукуями, «однополярного світу» [Фукуяма 1990]. Це свобода вивільнення думок з-під умовності старих дискурсів. У тодішньому СРСР так само бачимо свободу вивільнення, але на зовсім инакшому тлі. Це падіння імперії, економічний занепад, пошук нових цінностей і сенсів життя, що призводило не до безпечності, а до тривожності, пошуку ідентичності, що частково пояснює тематичне звернення українського постмодернізму до історії, національної автентики, модерністської проєктивності.

Тож підсумовуючи, ще раз підкреслимо існування різниці між постмодернізмом у мистецтві Заходу і «Новою хвилею» в СРСР. Так, це були явища подібні, здатні до взаємодії, проте водночас вони належали до цілковито різних контекстів.

Розділ 2

«НОВА ХВИЛЯ»:
СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ РУХ І
СПІЛЬНОТА ХУДОЖНИКІВ

У 1991 році я брав участь у виставці художників «Нової хвилі» в музеї Лейпцигу. Було представлено по п'ять-десять авторів з СРСР, Німеччини та Франції. Сама поїздка для нас, художників зі Сходу, супроводжувалася потужними емоційними сплесками од відчуття свободи, пізнання світу, од уваги з боку журналістів та незвичності обставин життя. Схожість емоцій сприяла встановленню дружніх стосунків. Але не з колегами із Заходу! Спільна стилістика творів аж ніяк не гарантувала емпатію у стосунках. Надто різні шляхи були за нашими плечима.

Велику майстерню для роботи (організатори передбачили навіть такий сервіс) надала одна з відомих галерей, що проводила фантасичні виставки contemporary art. Величезне старовинне цегляне приміщення — чи то зал, чи то ангар, чи то колишній фабричний цех — галерея використовувала як склад. Місцями траплялися завали з картин, деś стояли учбові натюрморти або стирчали мольберти. На підвіконнях складали стосами пошту з усього світу з каталогами художників, які сподівалися на виставку. Я і сам, було, в ті часи надсилав каталоги з репродукціями творів до іноземних галерей, бо Інтернету тоді не існувало.

Раз на тиждень до ангара приходив директор галереї щоб виконати досить цинічне дійство, з якого він, судячи з усього, отримував величезне задоволення. Атрибутами були комин і крісло перед ним. Ані з ким не розмовляючи, він мовчки наливав собі коньяк, розпалював вогонь. А потім спалював усі листи та бандеролі з каталогами, навіть не відкриваючи конверти. А за наступний тиждень на підвіконні виростала нова гора сподівань від наївних художників. Мізансцена повторювалася.

Присутні на цьому перформансі глядачі зі Сходу сприйняли вище трагічно, натомість художники із Франції реготали і над перформером, і над нами. Хай там що, а ми вперше стали свідками негативних проявів постмодерністського цинізму, втіленого у театралізований та ексцентричний виступ на публіці. Ми були тоді ще надто серйозними модерністами з правилами та ідеалами.

У цьому розділі читач знайде опис стосунків між різними групами художників «Нової хвилі» та аналіз особливостей їхньої творчості. Досить пильна увага приділена соціально-політичному

й історичному тлу мистецького життя у період Перебудови й утворення нових країн. Поза тим, висвітлені впливи на «Нову хвилю» як попереднього — нонконформістсько-модерністського — періоду, так і постмодернізму Заходу. Досліджено світоглядні настанови, естетичні преференції, мистецькі техніки творчості, та соціальні прояви митців, які складали спільноту «Нова хвиля». Крім того, описані чинники, що сприяли появі особливої субкультурної «шкали цінностей» всередині спільноти («тусовки») «Нова хвиля».

2.1 Соціокультурне та політичне тло мистецького життя за часів Перебудови

У середині 1980-х — на початку 1990-х у Східній Європі відбулися суттєві ідеологічні, геополітичні й економічні зміни, що супроводжувалися метаморфозами у світогляді людей та культурі. Шлях від комуністичного періоду до капіталізму проходив через проголошену Михайлом Горбачовим Перебудову і — згодом — утворення багатьох нових країн. Безпосередньо на культуру вплинули скасування ідеологічної цензури (у галузі культури), поява нових інституцій, започаткування ринкових відносин, часткова відкритість інформаційного обігу із Заходом, відродження (також часткове) традицій етнокультури та її діалог із глобалізованою сучасністю. У 1990-і стан культури у більшості пострадянських країн, зокрема в Україні, можна характеризувати як посттоталітарний і постколоніальний.

Історичну вагомість геополітичних зрушень узагальнив у 1989 році Френсіс Фукуяма у статті з промовистою назвою «Кінець історії?» [Фукуяма 1990]. «Те, чому ми всі, мабуть, є свідками, — не просто кінець холодної війни або чергового періоду післявоєнної історії, але кінець історії як такої, завершення ідеологічної еволюції людства й універсалізації західної ліберальної демократії як остаточної форми правління. Це не означає, що у майбутньому ніяких подій відбуватися не буде <...>, оскільки лібералізм переміг поки що лише у сфері ідей, свідомості; у реальному, матеріальному світі до перемоги поки що далеко» [Фукуяма 1990, с. 134–135]. Френсіс Фукуяма посилається на книгу Михайла Горбачова «Перебудова і нове мислення для нашої країни та для всього світу» (1987), в якій автор змальовує світ після Перебудови (котру він пропонує позичити й Заходу), де домінують економічні інтереси, відсутні ідеологічні

основи для конфліктів, а застосування військової сили стає поза законом. Реальність, як відомо, була инакшою. Втім, Перебудова, офіційно оголошена на квітневому пленумі ЦК КПРС 1985 року, стала важливим етапом і в історії СРСР, і Центральної Європи, і світу. Без урахування цього етапу аналіз процесів у культурі зламу 1980–1990-х неможливий. Наведемо ті риси Перебудови, які опосередковано чи безпосередньо вплинули на мистецьке життя.

М. Горбачов підкреслював, що Перебудова необхідна, оскільки негативні тенденції торкнулися не лише економіки, вони «не обійшли культуру, мистецтво, публіцистику, та й педагогіку, медицину. І там вийшли на поверхню посередність, формалізм, марнослів'я» [Горбачов 1987, с. 16]. М. Горбачов намагався змінити стиль керівництва, що мало сприяти поновленню взаємодовіри між населенням та керманичами. На цьому шляху він удавався до критики попередників: «зрозуміло, що в такій ситуації стало падати довір'я до того, до чого закликали, що говорилося з трибун, друкувалося в газетах і в підручниках <...>, стали зростати алкоголізм, наркоманія і злочинність, посилилося проникнення до радянського суспільства стереотипів з чужої нам “масової культури”, що нав'язує вульгарність, примітивні смаки, бездуховність» [Горбачов 1987, с. 16]. Серед висновків М. Горбачова стосовно ситуації у керівництві та ефективності дій посадовців зазначалося, що в цілому практична діяльність державних органів відстала від вимог часу, від самого життя. Команда з фахівців, близьких до М. Горбачова, розробила концепцію, що містила терміни, які надовго увійшли до історичної пам'яті, як-от «гласність» і «перебудова», а от «прискорення» невдовзі забули. Проголошувалися інтенсифікація, демократизація, припинення озброєнь та співробітництво із Заходом в окремих галузях. Було знято «необґрунтовані обмеження й заборони», котрі, зокрема, безпосередньо стосувалися ідеології та культури.

Новою і неочікуваною у промовах і текстах М. Горбачова була відмова від колективізму, прищеплюваного суспільству радянською владою. Заклики до індивідуальної відповідальності та персональної участі в соціальному житті справляли враження справжнього реформаторського перевороту, до якого більшість населення не готова й сьогодні: «вихідне завдання перебудови, її обов'язкова умова і запорука її успіху в тому, щоб розбудити людину, зробити її по-справжньому активною

і зацікавленою, домогтися того, щоб кожен відчував себе господарем країни, свого підприємства чи установи, свого інституту» [Горбачов 1987, с. 23–24]. Цей новий «персоналізм» радо сприйняли митці та діячі культури. І саме персоналізм став одним із найважливіших ознак творчості й соціальних проявів спільноти «Нова хвиля».

Відмова від жорсткого протистояння Заходу мала позитивні наслідки для культурного та інформаційного обігу: «держави й народи Землі — дуже різні. І навіть добре, що різні. Це імпульс для змагання. Таке розуміння вписується в концепцію мирного співіснування. Це і є діалектична єдність протилежностей» [Горбачов 1987, с. 151–152]. Однак реакція Заходу, попри вітання з боку «лівих» та навіть західну моду на «Perestroj`ka», залишалася, серед вищих керівників, обережною, консервативною, прагматичною, не схильною швидко реагувати на нову радянську риторику, якою б жаданою вона не здавалася. Давалися взнаки війна в Афганістані, фінансування комуністичних та ліворадикальних рухів на Заході, субсидії країнам з антизахідною орієнтацією, окупація країн Балтії та частини територій Японії, закритість СРСР, переслідування дисидентів, застосування каральної медицини. На думку Збігнева Бжезінського, Перебудова була вимушеним кроком, оскільки СРСР через економічні чинники вже не міг далі підтримувати свою міць: «гонитва озброєнь виснажила радянську економіку і тим самим підтвердила хибність ідеологічних сподівань» [Бжезинский 1994, с. 17]. Бжезінський тлумачить з прагматичних позицій увагу лідерів західних країн до Горбачова: «реформістське керівництво Горбачова, що зазнало залицання, лестощів та навіть хабарів з боку Заходу, <...> з нехиттю поступилося. В результаті — хаос у східно-центральної Європі, а пізніше — капітуляція» [Бжезинский 1994, с. 17] (йдеться про відмову СРСР від імперської «зони інтересів та впливу» у східній Європі, що призвело до зміни політичного ладу в країнах «соціалістичного табору» та возз'єднання Німеччини). З. Бжезінський вважав, що про припинення військових витрат СРСР свідчив вивід військ з Афганістану, і саме економічна неспроможність поклала край утриманню урядів Куби, Ефіопії, Еритреї, Сирії, Північної Кореї, Нігерії, Анголи та ін.

У середині країни Перебудову підтримувала переважно молодь, оскільки прагнула змін, а ще — творча й наукова інтелігенція. Особливо у 1988–1990-х, коли прірва між гаслами та їхнім здійсненням, здавалося,

зменшувалася. Люди творчих професій перебували у піднесеному стані, сливе в ейфорії від несподіваної свободи творчості, можливості подорожей іншими країнами, свободи висловлювання, появи раніше забороненої інформації із Заходу, повернення викреслених раніше цензурою подій та імен, друку заборонених в часи «застою» книг, показу кінострічок зі «спецхрану». Зовсім інакше виглядали настрої інших верств населення, що складали більшість, які були спочатку дезорієнтовані несподіваною зміною правил життя, а потім роздратовані економічними негараздами.

Докладний опис процесів поступової лібералізації ідеології і, відповідно, культури, знаходимо у спогадах помічника М. Горбачова зі впровадження ідей Перебудови — Вадима Медведєва [Медведев 1994]. З 1988 року Медведєв підтримував лібералізацію культури, захищав від консерваторів ініціативи, впроваджувані «на місцях». Як приклади останніх, можна згадати заснування «Радянського фонду культури» у 1986 році, виникнення відносно вільної преси (суттєво змінився зміст уже існуючих: «Огонек», «Аргументы и факты», «Искусство», «Творчество», «Декоративное искусство»; з'явилися нові видання: «Гуманитарный фонд», «Место печати», «Родник», в Україні — «Кур'єр муз», «Константи», «Генеза» та багато ін.), телебачення («Взгляд», «600 секунд», «Пятое колесо», «До и после полуночи» та ін.), заснування у Москві районних виставкових залів (вільних від ідеологічного контролю виставкомів), експозиції (Московські молодіжні 1986 і 1987 років), фестивалі рок-музики й джазу. Проте у 1986–1987 цензура перестала діяти переважно в Москві і це стосувалося лише сфери мистецтва.

В. Медведєв пише: «я підтримував лінію на гласність, подолання догматизму, зняття заборон, створення умов для демократизації й творчості в галузі ідеології та культури. Разом з тим, мені уявлялося, що треба більш активно протидіяти (демократичними методами) розперезаності, невгамовному негативізму, збудженню нищих почуттів та пристрастей, відстоювати прогресивні, соціалістичні ідеали <...> поглиблювати лінію на демократизацію і гласність, не дозволяти будь-якого натяку на повернення до методів ідеологічного диктату» [Медведев 1994]. Подвійність цього стилю — з одного боку, «намір демократизації», з іншого, «не дозволяти будь-якого натяку» — загалом ілюструє подвійність ролі ініціаторів Перебудови, що в наказовому порядку «спускають

демократію згори». Ф. Фукуяма, наприклад, вважав нову риторику М. Горбачова та його прибічників «варіантом оруеллівського “подвійного мовлення”» [Фукуяма 1990, с. 143]. Головною невідповідністю часу було те, що Перебудову з її «прискоренням», «гласністю», «інтенсифікацією» команда М. Горбачова (Є. Лігачов, В. Медведєв, О. Яковлев та ін.) намагалася прищепити до країни, котра після років брежнєвського «застою» була цілком зневіреною у будь-яких ідеалах, «спущених» згори, «де вже практично ніхто не вірить у марксизм-ленінізм, і найнаочніше це проявляється у середовищі радянської еліти, що вимовляє марксистські лозунги з чистого цинізму» [Фукуяма 1990, с. 142].

Намагання М. Горбачова внести лад у керівництво на демократичних засадах виборів, започаткувати принцип розподілу влади шляхом відокремлення партії від законодавчих, виконавчих, судових та господарюючих структур призвело до послаблення Кремля, суперництва між Союзним керівництвом та керівництвом Російської Федерації, підсилення республік та розпаду імперії СРСР на окремі країни. Отже, процеси, вивільнені Перебудовою, виявилися значно потужнішими, ніж очікували самі ініціатори змін, через що вони, зрештою, втратили можливість керувати країною.

Демократизм Перебудови дуже позитивно позначився на культурі. Саме тоді виникло багато явищ, наслідки яких потім довго впливали на поступ мистецького життя: відкритість інформації, свобода презентації творчості, вільне експериментування у мистецтві, відмова від колективізму та підтримка персоналізму. Це означало, що тривалий період поділу культури на офіційну та нонконформістську закінчився. Принципи, які відстоювали діячі нонконформізму, були відтепер дозволені офіційно (вільний експеримент, вільна ідеологія, персоналізм). Відроджувалася пам'ять про заборонені раніше традиції та імена, а завдяки обміну інформацією та можливості поїздок за кордон з'явився перший досвід інтеграції у західне мистецьке життя. У мистецтві налагоджувалися ринкові відносини, виникли перші галереї (за тодішнім законодавством — кооперативи). У нових безцензурних умовах розпочала діяльність ціла генерація творчої молоді.

У 1987–1990 роках зміни торкнулися і мистецьких інституцій України. Спільки художників Харкова та Києва завдяки своїм керівникам Віктору Сидоренку та Андрію Чебікіну підтримували молодь, сприяли проведенню

дуже важливих експериментальних виставок та кількох пленерів. Ці заходи на десятиліття визначили напрямок розвитку мистецького життя. Не лишалися осторонь деякі художні музеї, наприклад, Сумський, що здійснював закупівлі новітнього мистецтва.

Тієї пори сформувалися спільноти митців, що були носіями субкультурних цінностей «Нової хвилі». Їхня діяльність, світобачення, творчість, мораль, психологія взаємовідносин відрізнялася від широкого загалу митців. Діяльність цієї спільноти не припинялася й після утворення незалежних країн на території колишнього СРСР, зазнавши відповідних змін та дедалі більше поширивши вплив своїх колись маргінальних цінностей на культуру.

Наступним історичним періодом, що вплинув на розвиток мистецького життя, був розпад СРСР та утворення незалежних країн.

2.2 Соціокультурне та політичне тло мистецького життя перших років незалежності України

Одним із важливих наслідків Перебудови, аж ніяк не передбачених керівництвом СРСР, було загострення національних та міжетнічних відносин. Вадим Медведєв у спогадах пише: «нами <...> недооцінена небезпека розпаду Союзу під впливом старих стереотипів про “нерушимий” Союз, віковичну дружбу і т. п. Здавалося, що хай там як, а тут ми маємо міцні перемоги. Запалені вогнища міжнаціональної ворожнечі були сприйняті не як прояви грізної смуги загострення міжнаціональних відносин, а як локальні явища, що не мають під собою глибокого, серйозного ґрунту. <...> недооціненим виявився і російський фактор. Куди там: ніхто певний час навіть серйозно не сприймав боротьбу за суверенітет і незалежність Росії, не уявляв, до чого це може призвести, які сили в республіках заохотити, які процеси стимулювати» [Медведєв 1994].

Втім, деякі політики передбачали можливість такого розвитку подій. Так, Збігнев Бжезінський ще у 1989 р. писав: «Прийшов час, аби Захід усвідомив собі проблему, забуту для більшості західних науковців, а від усіх політиків затабувану: зростаючу хвилю національних прагнень у Східній Європі, зокрема в Східному Союзі. Довгими роками приспані змагання під теперішню пору інтенсивно, в атмосфері конфліктів стають дійсністю совітського світу, що колись уважався монолітом. <...> Криза комунізму проявляється, між іншим, саме щораз більшою

хвилею національних прагнень та виходом на поверхню дійсної національної мозаїки» [Бжезінський 1990, с. 89].

Як відомо, коли провалився путч, розпочатий реакціонерами з членів верхівки комуністичної партії проти М. Горбачова, більше пам'ятний під аббревіатурою «ГКЧП», українська партократія на чолі з Леонідом Кравчуком спромоглася відділитися від російської, яка, своєю чергою, на чолі з Борисом Єльциним, вела успішну боротьбу за відокремлення Росії від СРСР на чолі з Горбачовим. Незалежність України й Білорусі були тоді вигідні Єльцину, бо сприяли негації влади Горбачова, який після виходу республік зі складу СРСР став президентом без країни (єдиним нагадуванням у сучасній Росії про обставини тих подій залишається назва свята «День незалежності Росії»). Допомога Л. Кравчука Б. Єльцину мала тоді вирішальне значення [Плохій 2019, с. 310–312, 336–348]. Разом із тим, всередині України політичний авторитет Кравчука тримався на хиткому союзі патріотичних і демократичних сил, української партноменклатури й «червоних директорів». Цей неприродний союз заклав безліч проблем у розвиток України та продовжує негативно впливати на її життя й досі. Проте 24 серпня 1991 року Україна отримала віками омріяну Незалежність.

Тодішній економічний і соціально-політичний стан України було проаналізовано на конференції Середовища УГВР (Українська головна вивільна рада), що відбулася у Нью-Йорку у 1992 р.: «Існують серйозні труднощі та небезпеки, перед якими стоїть молода Українська держава. Її народне господарство знаходиться в глибокій кризі. Нестача товарів першої потреби створює загрози соціального характеру. Організоване політичне життя доволі розбите, вражає брак єдності в колах українських демократичних партій та існують загрози з боку тоталітарних сил зліва і справа. Непокоять непорозуміння між українськими церквами. А в парі з тим, дуже серйозну небезпеку для Української держави творять російські шовіністичні елементи, які досі не погодилися із самим фактом занепаду імперії» [Відбулася конференція 1992, с. 167].

Дійсно, російські «демократи» виявили імперське завзяття не менше ніж комуністи, а ще раніше — монархісти. Анатолій Собчак, Сергій Станкевич, Дмитро Лихачов вже під час путчу просували ідею, що Росія після отримання незалежності від СРСР повинна стати об'єднавчим центром для колишніх республік, а не існувати «на рівних» серед республік

в якомусь новому утворенні [Плохій 2019]. В цьому річизі найголосніше пролунала заява, написана за дорученням Єльцина його пресекретарем Павлом Вощановим: «якщо якась республіка розриває із Росією союзницькі відносини, то Росія має право висунути територіальні претензії» [Вощанов 1991]. Ба більше – на одній з пресконференцій ним були названі «спірні» території: Крим, Донбас, Абхазія і північ Казахстану [Вощанов 2003].

Та, попри суворе тло економічних чинників, внутрішніх і зовнішніх небезпек, інтелектуальне життя в Україні було доволі інтенсивним. Для переважної більшості митців почав відкриватися огром української історії та культури, який раніше заступало життя московсько-міжнаціональне. Масштаб зі «всесоюзного» і поверхового почав змінюватися на «місцевий» та глибинний. Характерною була дискусія, влаштована на сторінках часопису «Новый круг»: «Київ: провінція VS метрополія – проблема гуманітарного середовища» за участі філософів, літераторів, мистецтвознавців. Протилежність думок (від заперечення існування культурного процесу до констатації його вагомості, принаймні у минулому) ілюструють наведені нижче цитати. Інна Булкіна: «провінція там, де легко дихати непрофесіоналам, і можна скільки завгодно стверджувати, що Київ є європейською столицею, – та, щоб позбавитися ілюзій, достатньо увімкнути телевізор або розкрити газету. І річ не в тім, які новини нам повідомляють, а в тому, як непрофесійно це робиться» [Мамаев и др. 1992, с. 16]; Леонід Череватенко: «насамперед хочу сказати, що не сприймаю культуру українську як монокультуру, – я ладен тлумачити її як полікультурну. То не лише моя фантазія, то реальність, витворена історією, винайдена унікальним географічним розташуванням України. <...> Якщо ж прийняти як даність постулат про київську провінцію, тоді неможливо второпати, звідки ж взялися Микола Бердяєв, Сергій Булгаков, Лев Шестов – у філософії, Казимир Малевич, Олександр Архипенко, Олександр Богомазов, Олександра Екстер – у малярстві, Михайло Булгаков, Максим Рильський, Євген Плужник і ще, і ще – в літературі. Це що – з неба злетіло? Чи виросло з київського ґрунту?» [Мамаев и др. 1992, с. 12, 13–14].

Розорена й досить неоковирна сучасність та багате й манливе минуле української культури наштовхували на роздуми про її постколоніальний безлад. Саме про це писав Микола Рябчук: «про неперервний ментальний етноцид та його головну причину – ментальний колоніалізм – нам

треба повсякчас пам'ятати, обговорюючи концепції розвитку української культури, її минуле, сучасне і, принаймні, найближче майбутнє, немислиме поки що поза цим сумним загальнокультурним і загальнополітичним контекстом» [Рябчук 1990, с. 101]. Про це ж пише Г. Складенко: «Найголовнішою проблемою нового мистецтва стало самовизначення в складному переплетінні контекстів — пострадянського і ново державницького, колоніального і постколоніального, національного і європейського, модерністського і постмодерністського. Саме це й становить неповторність сучасної культурної ситуації в Україні» [Складенко 2000, с. 110].

Проголошення незалежності України сприяло виявленню та поступовому, дуже повільному усвідомленню широким загалом цінності, цілісності й особливості власної культури у порівнянні з іншими, сусідніми. Розпочалася копітка робота з усунення «білих плям», повернення багатьох забутих або викреслених цензурою імен. Ще повільніше відбувалися процеси з усвідомлення та артикуляції культурних та історичних відмінностей різних регіонів України. Несподівано для багатьох відкрилася глибина місцевих явищ, на які раніше не звертали уваги, — особливості традицій, природи, пам'яток історії.

Проте, за Олександром Гриценком, існувала загроза повернення культурного простору України «до стану периферійної частини чи то західного, чи то російського культурного простору (тоді ще не винайдено термін «руський мір»». Така перспектива була тим реальнішою, що вона нерідко виправдовувалася міркуваннями ліберальної відкритості до вільного світу, що буцімто є необхідною передумовою демократичного розвитку, або неприпустимості розриву «споконвічних зв'язків братніх культур». І далі: «значна частина західного культурного контенту доходила до українського споживача, по-перше, через посередництво російських публічних сфер, присутніх у культурному просторі України, по-друге, набувши двоїстої, «русифікованої» ідентичності» [Гриценко 2019, с. 148–149] (іноземні першоджерела були для більшості українців доступні лише у російському перекладі).

Важливою ознакою тогочасного мистецтва продовжував бути персоналізм. За відсутності ідеологічного тиску митці опинилися сам на сам із творчими проблемами, з пошуком власної істини. Цей бік свободи творчості витримували далеко не всі художники, що, вкупі з важкими матеріально-побутовими проблемами, призвело після 1994 року

до швидкого зменшення кількості авторів, котрі могли собі дозволити творчу роботу й участь у виставках. Вже на початку 1990-х проявилася невідповідність методів роботи творчих спілок до змін у житті країни. Починаючи з 1994 року їхні функції частково перебрали на себе приватні організації – галереї та «центри мистецтва». Вони не були зацікавлені у висвітленні об'єктивної картини розвитку українського мистецтва різних регіонів, натомість мали значно вужчі, локальні чи, навіть, «кумівські» інтереси.

Насамкінець варто зауважити важливу рису, котра дозволила деяким із конкуруючих спільнот художників існувати надзвичайно довго, поширюючи свій вплив, і згодом стати таким собі «мейнстрімом», що поступово застиг у творчій незворушності, творчому застої «живих класиків». Дуже рідкісна для сучасного мистецтва «стабільність» та тривале життя спільноти «Нова хвиля» вражають, адже основних своїх властивостей вони набули за часів Перебудови, а продовжили свій розвиток вже за інших політичних та соціально-економічних обставин незалежної країни. Ця загадка легко пояснюється за допомогою слів Сергія Бабуріна, який зазначив, що в новій Російській Федерації та новій Українській Республіці йдуть «шляхом збереження при владі професійних пристосуванців. Практично скрізь ті ж самі люди, які десять років тому вчили нас жити при розвинутому соціалізмі, сьогодні вчать нас жити при антикомунізмі, який розвивається. І ця влада бюрократичних структур виявляється дуже живучою» [Танюк та інш. 1992, с. 145]. Саме ця застиглість менталітету бюрократичного апарату та великої частки населення, сталі стереотипи моралі, світоглядні позиції та культурні, чи то пак псевдокультурні звички, перейшли у спадок від СРСР, попри проголошення незалежності України. За Олександром Гриценком, «у номінальній ідентичності державних та комунальних закладів культури, сказати б, просто викреслено слово “радянський” <...> збережено попередній режим господарювання (утримання або дотування з бюджету)» [Гриценко 2019, с. 147]. Відповідно, за лаштунками нових атрибутів – у повсякденному житті людини – мало що змінилося. Опір глибинним трансформаціям та поспіх у поверхових, суто декоративних змінах і досі проглядають у різних сферах життя. Середовище, в якому рух «Нова хвиля» сформувався й існував, не зазнавало суттєвих змін. Ця сталість оточення уможливила іншу сталість – постійність складу спільноти,

котра згодом деградувала до пристосуванства — аж до застою у формі «клієнтел» (про термін йтиметься нижче), чим забезпечила собі стале положення у художньому житті України.

2.3 Морфологія й аксіологія «Нової хвилі»

Ще у період Перебудови, завдяки існуванню нонконформістської контркультури, у багатьох великих містах СРСР, зокрема в Україні, з'явилися розрізнені кола художників та багато одинаків, що орієнтувалися на мистецтво, вільне не лише від методу соцреалізму, а й від будь-яких канонів ідеології, естетики, упереджень щодо покликання своєї діяльності [Вишеславський 2006a]. Це нове ліберальне середовище у поєднанні із заходами Співки художників (у Харкові та Києві, де змінилося керівництво) сприяло формуванню гуртів, об'єднало розрізнені кола художників у неформальну й дуже динамічну спільноту «Нова хвиля», яка відрізнялася від інших мистецьких об'єднань специфічними світоглядними настановами, естетичними вподобаннями та проявами соціальної поведінки [Вишеславський 2005]. Попри зовнішню розрізненість й анархічність зв'язків, окремі гурти та художники-одинаки об'єднувалися завдяки більш-менш однаковій «шкалі цінностей» у питаннях світогляду та моралі. Водночас, певні групи всередині згаданої спільноти мали різні естетичні вподобання, вельми залежні від регіональних особливостей і традицій регіонів України. Таким чином, «Нова хвиля» може розглядатися як цілісність завдяки світогляду спільноти, проте вона перестає бути цілісним явищем у конкретних художніх проявах. Подібну складну будову описує Юрій Боров: «Крім пластичних ідей, художню концепцію світу складають і безпосередньо сформульовані (в літературному тексті, в назві картини) непластичні ідеї (філософські, релігійні, політичні, моральні). Щоразу утворюється неповторна типологічна художньо-образна конструкція, котра, так чи інакше, варіюється в різних течіях та школах і в різних творах, що належать до певного напрямку. За всіх варіацій головний каркас цієї конструкції зберігається» [Боров 2007, с. 11].

Морфологія «Нової хвилі» була двошарова — художня і соціальна. Проявами художньої діяльності спільноти були твори, концепції, мистецькі проекти, а проявами її соціальної активності — об'єднання, гурти, галереї, виставки, які можна розглядати як тимчасові чи тривкі соціальні утворення.

Крім спільної «шкали цінностей», важливою ознакою існування спільноти та засобом її відокремлення від інших утворень слугують особливості комунікації між власними членами. Мова, частота вживаних слів, інтонація а також невербальна поведінка, як-от жестикуляція, одяг, вираз обличчя, а ще схильність до певного настрою, тем розмови — є маркерами соціального статусу людини, позначають її приналежність до певної контркультурної, субкультурної чи панівної спільноти.

Олег Аронсон пише, що важливі соціокультурні ознаки виразніше проявляються не через вербальні засоби, а за допомогою речей, котрі ще «не контролюються культурою <...> такі, як зовнішність, поза, хода, манера розмови і спосіб дивитися <...> в них є елемент декларування себе в середовищі як свого, як подібного» [Аронсон 2002, с. 34–35]. Згадані вербальні й невербальні комунікативні засоби в середовищі «Нової хвилі» отримували особливі акценти, що вирізняли «новохвильців» від іншої молоді та від колег за фахом. Наприклад, насиченість мови символами, асоціаціями та значеннями, позиченими із реалій художнього життя сучасного мистецтва Заходу. Більшість знала, що капелюх пов'язаний з ідеями Бойса, пісуар чи літери «Мут» — з Дюшаном, а знак «зиг» — не з Гітлером, а з Ансельмом Кіфером. До цього можна додати й особливості поведінки, переважно експансивної та гротесково-цинічної. Проте для «новохвильців» ці особливості комунікації перебували на другому плані, бо спільнота мала розвинену власну «художньо-образну конструкцію» творчості (Ю. Борев) і саме приналежність до неї слугувала головною ознакою «свого» поміж «інших». На цьому ґрунті «абстракціоністи» сприймалися з «трансавангардистами» як одна спільнота, розділена, однак, на групи.

Заразом спільнота не була типовим «цеховим» об'єднанням фахівців, оскільки серед «новохвильців» траплялися самоуки, а випускники художніх інститутів намагалися позбутися професійного вишколу як баласту. Тож охарактеризувати «Нову хвилю» краще за аналогією зі спільнотами типу «богема», що «являють собою не якийсь певний соціальний прошарок, а неорганізоване і випадкове сполучення різних людей» [Аронсон 2002, с. 31].

Як бачимо, аксіологія «Нової хвилі» впливала на морфологію спільноти, на ставлення художника до світу, колег, попередників, до влади, до творчості та втілювалася у соціальній поведінці, особливостях

поетики й естетики. Її зміст розкривається у: 1) світоглядних настановах, 2) естетичних уподобаннях, 3) соціальних проявах. Розглянемо докладно ці компоненти.

2.3.1 Світоглядні настанови художників «Нової хвилі»

Уже зазначалося, що художники, які працювали наприкінці 1980-х — у першій половині 1990-х, відрізнялися від колег-попередників надзвичайною різноманітністю сюжетів, стилістик, творчих методів, технік.

Соціально-політичне тло сприяло розмаїттю тенденцій у мистецтві, оскільки вперше за багато десятиліть було скасовано цензуру у культурі, частково відкрито інформаційні кордони. Художники змогли не лише втілювати індивідуальні ідеї, створювати незвичні художні образи, експериментувати з мистецькими техніками, а ще й робити це вільно та публічно. Вже давно ідеї колективізму та імперсональності не заперечувалися так масово і так гаряче. Натомість цінувався індивідуалізм, винайдення власної манери, теми, техніки. Автори намагалися якнайбільше відрізнитися від інших. Один із митців «Нової хвилі» Микола Трох зауважував: «змиритися зі світом, який нас сьогодні оточує, я не можу. Звикнути до буденних зрад, махрової заздрості, маніакальної корисливості, винищення порядності. Головне ж — до відступництва від власних поглядів та ідеалів під "тиском обставин". <...> Каструвати совість — смерть художника. Природний стан для нього — бунт. Перманентний бунт. Не стати конформістом, не знівелюватися з натовпом» [Апологія 1996, с. 14].

Подібні, типові для модерніста, ідеї стосовно вірності ідеалам зближували «новохвилевців» із попередниками-нонконформістами і, водночас, віддаляли від західних постмодерністів. Пороте зараз йдеться про персоналізм.

Ідеал персональності, неповторності, окремішності від колективу складався в нонконформістському середовищі, починаючи з кінця 1950-х. У різних колах нонконформістів персоналізм призводив до різного ступеню протиставлення владі — від дисидентства Вагріча (Володимира), Бахчаняна, Алли Горської, Опанаса Заливахи, Едуарда Лімонова (Савенко) до позаідеологічної самоізоляції в суто художній проблематиці більшості митців-нонконформістів: «Я не протиставляв себе, я хотів проявити себе, а не протиставити. Я не інакомислячий, не опозиціонер, те, що було навкруги, — було чуже, а я хотів свого...» (Борис Плаксі́й

[Вишеславський 2006а, с. 180]). У 1970-ті ця тенденція вже вийшла з підпілля та склала суттєву частину світогляду митців неофіційного та напів-офіційного напрямку. У Києві до цього кола належали Олександр Агафонов, Вудон Баклицький, Євген Волобуєв, Галина Григор'єва, Яким Левич, Зоя Лерман, Олександр Луцкевич, Ірина Макарова-Вишеславська, Олександр Найден, Микола Трегуб, Лідія Треммері, Олександр Шульдиженко (Стахов), Людмила Щукіна та ін.

У Європі традиція персоналізму була давнішою. Дотичним до теми книги є повоєнний відтинок цієї європейської традиції, що значно вплинув на культуру Заходу, а згодом, уже в середині 1980-х, складними шляхами — через дизайн, відео-арт, рок-музику, і, власне, живопис та інсталяцію — суттєво змінив світогляд, естетику та художню техніку митців спільноти «Нова хвиля» в СРСР. Тому розгляд європейського персоналізму є одночасно дослідженням ідейної протоісторії українського сучасного візуального мистецтва та зовнішніх впливів на нього.

У культурі повоєнної Європи прояви персоналізму перебували під впливом філософської системи Еммануеля Муньє і найвиразніше втілювалися в «теорії авторів» Франсуа Трюффо та, згодом, — у текстах Сюзан Зонтаг. Тоді ж таки поступово зменшувався вплив сюрреалістів, а з ними — й ідей інтуїтивізму Анрі Бергсона та досліджень підсвідомого Зигмунда Фрейда (крім короткочасного періоду активності неодадаїстів у іпостасі міжнародного руху «Флюксус»). Одночасно спостерігалася протидія у вигляді численних теорій імперсональності, котрі спиралися на філософію позитивізму та розроблялися переважно авторами лівої політичної орієнтації: до війни — Вальтером Беньяміном, Зігфрідом Кракауером, у Росії — теоретиком конструктивізму Олексієм Ганом та ін. У повоєнні роки у найбільш виразному і водночас трансформованому вигляді подибуємо ці ідеї у Мішеля Фуко та в окремих роботах Ролана Барта. На практиці їх втілювали гошистські гурти, наприклад, ситуаціонізм, флюксус, експерименти Жан-Люка Годара у кінематографі та ін. Варто висвітлити обидві тенденції.

Ім'я Еммануеля Муньє, засновника та головного теоретика французького персоналізму (від лат. *persona* — особистість), увійшло до переліку впливових авторів філософії ХХ сторіччя. Найважливішою темою його творчості, як, власне, натякає її назва, був розвиток людської особистості у її співвідношенні з іншими особистостями («залучення» *engagemet*

у світ соціальний) та зі сферою інтуїтивно-творчих одкровень («трансценденцій» до світу, вищого за людський). Стосовно останнього — для католика Е. Муньє це був світ Божий, що дає людині орієнтири для самовизначення (соціального, творчого, морального). Основні поняття філософської системи (особистість, трансценденція, комунікація та ін.) автор, здебільшого, визначає за допомогою аналогій з художньою творчістю. У концепції Е. Муньє митець «виступав проповідником та провідником особистісного існування, а твори мистецтва вважалися моделлю істинно особистісного самовтілення» [Вдовина 1999, с. 9].

Водночас Муньє відмежовує персоналізм від індивідуалізму, виступає за створення суспільства «органічної комунікації» без егоїзму та індивідуалізму, які гальмують його розвиток. Необхідною умовою «є те, щоби внутрішній світ митця і внутрішній світ людини, до якої він промовляє, не існували як два вічно ворогуючі всесвіти, а прямували б один до одного, <...> що створює життя справжнього органічного суспільства» [Муньє 1999, с. 130]. Багато уваги Муньє приділяє взаємодії між внутрішнім творчим світом митця та зовнішнім світом соціуму. Філософ висловлює думку, котра могла б бути девізом митців-нонконформістів та художників, які працювали наприкінці 1980-х у СРСР: мистецтво «у жодному разі не повинно йти за позаестетичною, релігійною, політичною, соціальною, або економічною догмою, що насаджувалася б художнику ззовні як така собі готова формула мистецтва» [Муньє 1999, с. 131].

Вплив християнсько-католицького персоналізму Еммануеля Муньє на діячів кіно французької «Нової хвилі», зокрема на їхнього «речника» Андре Базена, підкреслювався дослідниками: «власне, саме кінознавство А. Базена уявляється похідним від цього напряму, який в умовах грандіозних катастроф століття опікується людською особистістю в усій її унікальності» [Скуратівський 1997, с. 148–149]. Митці повоєнної Європи, які зазнала жахів уніфікації та зневаги до розмаїття індивідуальностей, особливо уважно почали ставитися до фіксації будь-якого прояву персональності. Діячі французької «Нової хвилі» — фотографи агенції «Магnum», художники — підкреслювали унікальність не лише кожної людини, а й довколишнього світу, персоніфікували і наділяли людським настроєм кожен рис пейзажу чи натюрморту. Цей знаменник поширювався на багатьох митців, які навіть не мали спільних естетичних рис творчості. Це, наприклад, творчість режисерів і теоретиків

французької «Нової хвилі»: Андре Базена, Жана-Люка Годара, Жака Ріветта, Еріка Ромера, Франсуа Трюффо, Клода Шаброля та ін. Завдяки серії полемічних статей Ф. Трюффо та А. Базена поступово була сформульована теорія «авторського кіно» (за іншою назвою — «теорія політики авторів»), що встановила спільне підґрунтя в діяльності режисерів і теоретиків французької «Нової хвилі». Згідно з Ф. Трюффо, режисер повинен був висловити власні відчуття, власний досвід життя, оскільки кожен твір поєднаний з особистістю автора та цінний своєю духовною унікальністю. Теоретики критикували кіно голлівудського стандартизованого виробництва, а також кіно тоталітарного колективістського замовлення, бо й там, і там не залишалося місця індивідуальній творчості. «Генерація А. Базена — особливо редакція, автори й симпатичні часопису “Кайє де синема” — оголосили справжню світоглядну війну <...> знеособленню у всіх його формах (від застандартизованої поетики режисерів-метрів старшого покоління до диктатури продюсера), війну, яка продовжувалася понад п'ятнадцять років, до середини 60-х, коли редакцією раптово заволоділа новолівацька міфологія...» [Скуратівський 1997, с. 148].

У творчості режисерів французької «Нової хвилі» відчувалося бунтівне негативне ставлення до традиційних буржуазних цінностей. Їм протиставлявся образ «нового героя» — світоглядно розкутого енергійного одинака. Наприклад, більшість персонажів із фільмів Ж.-Л. Годара є бунтарями-одинаками, які стихійно повстають супроти «стерильного» та одноманітно-механістичного соціуму та ін. [Альбера 1992]. На Заході теорія авторського кіно сприяла появі стрічок Мікеланджело Антоніоні, Інгмара Бергмана, Федеріко Фелліні, а на Сході — протистояла тоталітарному кіно, особливо у Сергія Параджанова, Андрія Тарковського та ін. Вона ж, опосередковано, сприяла появі національних «кіношкіл», якот «Школа українського поетичного кіно».

Вадим Скуратівський стверджує: «власне, специфічні французько-персоналістичні обертони становлення <...> посилюють для нас всю особистісну глибину, загальний її зв'язок з новоєвропейським уявленням про автора як абсолютного суб'єкта художнього процесу, повного його господаря-розпорядника (такий образ автора на початку минулого століття (XIX ст. — Г. В.) остаточно виробився у романтизмі, а потім у кінці його — був потверджений у неоромантизмі)» [Скуратівський 1997, с. 149].

Протилежне річище прокладав собі імперсоналізм у працях теоретиків й у практиці митців. На початку ХХ ст. цю традицію обґрунтували Вальтер Беньямін, Зігфрід Кракауер [Кракауер 1974] та ін. Після повоєнної хвилі гуманізму з увагою до індивідуальності людини імперсоналізм відроджується у 1960-х. Через зростаюче невдоволення офіційною політикою та розчарування у світоглядних орієнтирах суспільства більшість митців почала вважати за потрібне відмовитися від ідеалу персонального авторства та визнати вищість колективного досвіду. Вишукувалися такі форми візуальної діяльності, в яких авторство могло, як тоді здавалося, розчинитися у діях колективу або у спільному виробництві твору — у театрі, кіно, різноманітних формах акціонізму. Саме тоді посилювалася увага до імпровізаційно-колективістських форм мистецтва, якот джаз, гепенінг тощо. Навіть у живописі, суто авторському мистецтві, була винайдена найближча до імперсоналізму форма — живопис автоматичної, тобто позасвідомої дії.

Найвиразніше ці суперечливі ідеї проявилися серед художників міжнародного руху «Флюксус» (Fluxus). Багато в чому він послуговувався ідеологією соціального протесту, успадкованою від бунтівних дадаїстів. Заперечувалося «буржуазне авторське мистецтво», стверджувалася «реальність без мистецтва». Діячі руху виступали проти будь-яких форм насильства, структур, революцій, культури, соціуму, політики. Їхньою мрією було «розчинити структури революцій культур, соціальності та політики в єдиному фронті, що є акцією комуни» [Dreyfus 1990, с. 67].

У мистецькій практиці ліві ідеї «антибуржуазного антимистецтва» втілювалися у створенні такого мистецького продукту, який, мовляв, неможливо придбати, наприклад, перформансу, гепенінгу, мейл-арту, ленд-арту. Відео-арт також чудово виконував функцію «антибуржуазності» — адже не було різниці між оригіналом та копією, через що розчинялася неповторність оригіналу, його справжність, він втрачав свою вартість у грошовому еквіваленті. Як сформулював свого часу В. Беньямін, «унікальна цінність “справжнього” мистецького твору вросла підмурівками в ритуал, для потреб якого цей твір мав свою оригінальну та первинну цінність. <...> Однак, тієї миті, коли чинник справжності мистецької продукції перестає діяти, настає зміна всієї соціальної функції мистецтва. Замість ритуалу мистецтво починає ґрунтуватися на іншій практиці, а саме — на політиці» [Беньямін 2002, с. 61].

Боротьба з буржуазними правилами ринку потребувала також анонімності твору як логічного довершення «колективних мистецьких дій». Увага до анонімності творчості вже вкотре призвела до зацікавлення проблематикою авторства та ролі, особистості, певного соціально-історичного колективного досвіду і, врешті-решт, глядача. Слід зазначити, що питання поступово вирішувалося на користь глядача. А при аналізі творів теоретиками структуралізму — на користь «читача» візуального тексту твору. Пошуки відповідей на ці питання позначилися і на естетиці. Наприклад, композитор, митець і педагог Джон Кейдж написав «Вигаданий краєвид № 4» (1951 р.), в якому запрограмував виключно структуру твору — декілька радіоприймачів були налаштовані на фіксовану частоту сигналу. Проте питання, що саме буде транслюватися, виходило за межі передбачуваності. Автор цього експерименту самоусунувся на користь імпровізації, що підкреслювало відкритість твору, його інтерактивність, встановлення першості глядацького сприйняття, ба більше — вирішальну роль свідомості глядача у формуванні художнього образу. Перші синтезовані електронікою відеозображення Вольфа Востеля та Нам-Джун Пайка (1963 р.), фільми Стейна і Вуді Васулок (початок 1971 р.) мають якесь понад-персональне, об'єктивоване, позбавлене особистісної чуттєвості бачення. Це збігалось з пошуками митців-гіперреалістів. Відома фраза Ролана Барта зі статті «Смерті автора»: «народження читача відбувається за рахунок смерті Автора» (1968 р.) цілком стосується цих роздумів [Барт 1994, с. 391]. «Читач — це той простір, в якому відбиваються всі цитати, з яких складається текст; текст отримує єдність не в походженні своєму (в авторі — Г. В.), а в призначенні, лише призначення — це не особиста адреса; читач — це людина без історії, без біографії, без психології, він усього лише хтось, що зводить до єдності всі ті risks, що утворюють писемний текст» [Барт 1994, с. 390].

З одного боку, інтерес до надперсонального бачення світу живився настановою на подолання буржуазних стереотипів щодо «обов'язкового авторства», а з іншого — збігався з давнішньою, відомою ще з часів «Присмерку Європи», зацікавленістю у досвіді стародавніх позаєвропейських культур, наприклад, Індії чи Китаю, де співвідношення одиничного й всезагального вирішувалося інакше, ніж у Європі, а завдяки цьому, до речі, зменшувалася гострота проблеми персонального авторства.

У річищі східних традицій візуальність сприймалася митцями як імперсональна стихія, котрій заважає не лише авторство, але і завершеність твору. Принципу «нон фініто» відповідала, наприклад, більшість творів відео-арту ранішнього періоду. Так, зображення на екрані несподівано вихоплювали певні фрагменти з нескінченного потоку візуальності, що існує поза особистістю автора. Зображувані речі виглядали таким чином, що глядач відчував їхню постійну трансформацію. Об'єктивність речей і простору перетворювалася на «не речі» та «не простір», завдяки чому стверджувався нескінченний плін часу. Головною темою багатьох творів, наприклад, Білла Віоли, є плинність часу, що пов'язано зі світоглядом буддистів, для яких усе, що відчувається в емпіричному вигляді, є ілюзією, ланцюгом миттєвих комбінацій, утворених випадковими елементами [Яковлев 1977, с. 118–119].

Тобто питання особистості, неповторної авторської мови в естетиці 1960-х і 1970-х вирішувалося «навпаки», автор вважав за корисне приховувати свою присутність за проявами спонтанності, випадковості, імпровізаційності, інтерактивності й, навіть, інтелектуальної раціональності, як-от в останньому, значному з мистецького кута зору, прояві імперсоналізму в ХХ ст. — концептуалізмі.

Наприкінці 1970-х та особливо у 1980-х маятник світоглядних позицій діячів культури пішов у протилежний бік. У цьому розвитку мистецтва Заходу збігся з нонконформістським, прихованим через тоталітаризм, персоналістським світоглядом, що проявився у другій половині 1980-х і поширився серед митців нового візуального мистецтва. І знову подібні явища в культурі, тепер уже і на Заході і на Сході, називали «ною хвилею», ніби підкреслюючи спогад про ідеали діячів французької «Нової хвилі» 1950-х.

Ми вже згадували, що «Новою хвилею» наприкінці 1970-х був названий панк-рок, пост-панк, інді-рок. Після знеособленого техно-опосередкованого диско «Нова хвиля» сприймалася як течія надзвичайно експресивна і персоналістична. Спостерігався особливий інтерес до автентичної народної музики. Прикметами «Нової хвилі» були короткі пісні енергійного ритму, новаторство і розвиток музичних технологій.

У 1980-х значні зміни відбувалися в дизайні. Андреа Бранці розробляв теорію «ціннісно орієнтованого дизайну» замість функціонально орієнтованого. У проектуванні набула поширення метода сценарію,

що дозволяла розглядати сприйняття середовища як прочитання тексту. Одним із гучних явищ стала поява італійського гурту «Мемфіс» під керівництвом Еttore Соттсасс. Він писав: «я розглядаю приватний інтер'єр як сцену для драматургії, зовсім не як місце для меблів. Кожна річ, простір, ритм — усе є результатом певної інтелектуальної, політичної чи концептуальної зумовленості. Якщо ви вмієте читати ситуацію через форму, ви зможете прочитати всю історію в цілому» [Sottsass 1982]. «Мемфіс» було створено як візуальний маніфест, спроектовані речі виконували ролі метафор, презентували певні цінності та не були речами для продажу. Вони дуже відрізнялися від «реального дизайну» виробництва. То був дизайн для маніфестації персональної творчості: «у 1980-х відбувається фундаментальне переосмислення художньої стратегії дизайну <...> він не нав'язує життю свою концепцію, а досягає творчий задум життя в ній <...> дизайн-проект — це модель реальності, кут зору особистості на світ, <...> діалог з іншими концепціями» [Сидоренко 2012].

З початком 1980-х у графічному дизайні нову візуальну мову почали розробляти Макс Кісман, студії «Grapus», «Emigre», «Lettererror» та ін. Згодом — Невілл Броуді, Вольфганг Вайнгарт, Епріл Грейман, Девід Карсон. Завдяки новим технологіям (фотонабір та офсетний друк) типографіка звільнилася від більшості технічних обмежень лінотипного набору і це сприяло свободі в композиції текстів, зображень, експериментів зі шрифтом. Дещо пізніше з'явилися комп'ютери, які надали ще більші можливості для творчості. Відтоді друкована книга могла бути такою ж «гнучкою» в композиційних рішеннях, як, наприклад, книги футуристів, мальовані власноруч, а наклад виготовлявся за допомогою літографії (тобто без обмежень, притаманних високому друку через геометричні розміри літер та пробілів, що формують шпальту набору в гранках. Обмеження характерні для технології високого друку увійшли до традиції і навіть сформували естетику класичної книги, вершиною якої була, наприклад, школа Яна Чіхольда). Дизайн «Нової хвилі» розроблявся і в СРСР завдяки Михайлу Аніксту та Валерію Чернієвському — у видавництві «Советский художник», а також завдяки Віктору Яковлеву — в «Искусстве». Дизайнерами, які працювали з різними видавництвами, були Рут Уймерінд, Володимир Чайка та ін. Павло Родькін зауважує: «Мрії ідеологів нового дизайну <...> — повернути дизайну первинну роль у процесі створення дизайн-продукту, визволити його від пригнічення

з боку функціоналізму та раціоналізму, що винні в підневільному статусі дизайнера» [Родькин 2006, с. 92].

Крім музики та дизайну, наприкінці 1970-х — у 1980-х зміни торкнулися візуального мистецтва.

Течія «новий фовізм», митців якої називали ще «новими дикунами» (нім. *Neue Wilde*), виникла в Німеччині наприкінці 1970-х. Її представники Георг Базелітц, Іржи-Георг Докупіл, Ансельм Кіфер, Дональд Куспіт, А. Р. Пенк (Ральф Вінклер), Саломе (Вольфганг Людвіг Чилар) та ін. заперечували мінімалізм та концептуалізм, стверджували своїми велико-розмірними картинами експресію, інтуїтивізм, вольове авторське втручання у свідомість глядача. Дехто з них підвищену увагу приділяв проблематиці національної свідомості та міфології.

Рух «вільної фігурації» (фр. *figuration libre*) виник у Франції на початку 1980-х і поєднував митців, натхнених примітивізмом, неоекспресіонізмом, кітчем, малюнками аматорів, дітей, образами масової міської культури. З-посеред інших — Ремі Бланшар, Роберт Комба, Герве ді Роза. Митці руху, чиїм існуванням завдячуємо теоретику мистецтва і куратору П'єру Рестані, стверджували, що процес постійного персонального розвитку важливіший за результат у вигляді окремих закінчених творів.

Італійське обличчя постмодернізму презентував рух трансавангардистів, який започаткував і придумав для нього назву Акіле Боніто Оліва. Серед митців — Франческо Клементе, Міммо Паладіно, Сандра Чіа та ін. У центрі уваги художників перебувала «реактивація» мистецьких стилів минулого, їхнє персональне, найчастіше іронічно-дистанційоване переосмислення. З 1982 р. рух вважається міжнародним, оскільки, за ініціативи Оліви та зі згоди багатьох критиків інших країн, поєднала митців із «вільної фігурації», «нових фовістів», аргентинську «нову образність» та ін. Особливий вплив трансавангардистів на митців України розглядатиметься нижче. Трансавангардний рух розпочався в Італії у жорсткій конкурентній боротьбі з «анахроністами», ідеї яких багато в чому випереджали Акіле Боніто Оліву, але не отримали глорифікації на міжнародній художній сцені. У русі «анахроністів» брали участь Альберто Абате, Убальдо Бартоліні, Омар Галліані, Карло-Марія Маріані, Франко Пірука, Стефано Ді Стасіо та ін.

Отже, обидві тенденції у світогляді (персоналізм та імперсоналізм) впливали на творчість митців періоду Перебудови й перших років

незалежності України, однак ідеї персоналізму (частіше індивідуалізму) більшість молодих митців розуміли як такі, що мали побороти імперсоналізм, знайомий за проявами радянського колективізму і методом соцреалізму. Стилїстика, що надихала митців нового візуального мистецтва, була лише частково успадкована від нонконформістів. Значно більший вплив мали мистецькі рухи Заходу, згадані вище: «новий фовізм», «вільна фігурація», «анахроністи», естетика трансавангарду.

Разом зі змінами у суспільно-політичному житті, завдячуючи Перебудові, прочинилися двері невідомих раніше можливостей продажу мистецтва, його відносно вільного пересування через кордони, культурного обміну. До надзвичайно замкненого, десятиріччями відокремленого суспільства прийшли геть неочікувані процеси, що були фрагментами інших культур. «Десятиріччя ізоляції від іншого світу сформували у нашій свідомості ілюзорний образ Заходу <...> західний світ (для радянського художника. — Г. В.) є ідеальним, справжнім — за схемою Платона: тут уявне існування, а там справжнє. Тому він з напруженою увагою ставиться до західної кон'юнктури, до моди; він не захищений від них» [Барабанов и др. 1990, с. 43]). Взаємодія різних культур не відбувалася саме через зазначену нерівність. Більшість митців, потрапляючи за кордон, відчували культурний шок. Зі мріями про творче «завоювання» Заходу (що підігрівалися молодечею впевненістю у власній геніальності), вони опинялися у цілком відмінному від вимріяного ними оточенні. Цінності, виплекані у підпільному середовищі як «західні» та «справжні», виявилися геть далекими від сучасного життя на Заході, архаїчними, ілюзорними. З іншого боку, обшир західних культурних традицій (що вже були напрацьовані й у царині сучасного візуального мистецтва), розгалуженість культурних інституцій, що керуються жорстким виконанням внутрішніх правил, незрозумілість законів ринку мистецтва — все це надзвичайно ускладнювало, а в більшості випадків унеможливлювало будь-який діалог культур. Художник опинявся або в ролі туриста, відстороненого глядача, або потрапляв до категорії найманого працівника галереї. І та й інша можливості були кардинально протилежними прагненням більшості амбітних митців СРСР, які розчаровано поверталися додому після здавалося б, вдалої власної виставки.

Проте діалог культур не відбувався не тільки через численні адміністративні та економічні перешкоди (візові обмеження, бідність

прибульця), не за браком знань (мовний бар'єр, необізнаність у функціонуванні інституцій), а ще через глибоку та стародавню відмінність культурної традиції. Православний схід, під впливом якого опинилися всі народи царської Росії, а згодом СРСР, апріорі визначав митця як особу, призначену для роботи з душею людей (на відміну від священника, який працює з духом людини). Митець у цій традиції є носієм цінностей краси, людиною, котра може втілити у своїх творах гармонію — один з атрибутів духу. Під впливом процесів секуляризації митцю надавалося все більше повноважень, які відбиралися від священників, — подібно до Мойсея, він міг визначати правильний шлях суспільства. Цей пафос не обійшов Федора Достоєвського, Олександра Солженіцина, Льва Толстого та більшість письменників, поетів, художників, композиторів, яскраво позначився у маніфестах авангардистів, надихав на боротьбу нонконформістів у СРСР [Вишеславський 2010]. Ба більше, саме цього й очікували від митця його читачі, глядачі, слухачі, особливо в умовах нищення тоталітарною владою культурних і духовних традицій. В очах суспільства митець — людина глибоко «культурна», відповідно — «моральна» й «духовна». Різні епохи залишили у свідомості поціновувачів мистецтва чимало сентенцій: «Злодійство й геній несумісні» (З. Фройд), «Письменник — інженер людських душ» (Максим Горький) та ін. Ці настанови значно підсилювали персоналістські настрої нонконформістського середовища у їхньому протиставленні колективному конформізму офіційного мистецтва: «Високодуховна людина, тим більше добрий митець, просто не відбудеться із зумовленою, невпорядкованою свідомістю: адже те, що заведено називати духовністю, перебуває у найпрямішій залежності від чистоти свідомості» (Юрко Кох [Апология 1996, с. 6]). Саме духовність сприймалася як головний бастион мистецтва: «Мене насамперед цікавлять питання духовного особистісного становлення, самореалізації й формування гармонійної людини, гармонійного суспільства» (Олександр Дубовик [Апология 1996, с. 5]). Крім духовності, ми бачимо тут стурбованість долею суспільства, на яку художник виходить як на надмету. Оскільки мистецтво належало до царини духу, то цілком логічно було стверджувати його вічність і позачасовість. Ось як з цього приводу висловилася мисткиня неофіційного мистецтва Зоя Лерман: «Держава, як і людина, підвладна часові, мистецтво — ні. Воно просто

не буває старим. Є старі майстри, старе ж мистецтво — нонсенс. Адже кожна частка пережитого, втіленого в мистецтві, — це частка вічності» [Апология 1996, с. 7]. Як бачимо, митець своєю творчістю виокремлений з часу та із суспільства, а частка його, втілена у мистецтві, містериально набула вічності.

Культура післявоєнного Заходу, особливо після хвилі імперсоналізму, що тривала з кінця 1950-х і сливе до 1980-х, вибудувала зовсім іншу модель існування митця в суспільстві — фахівця, гуманітарія, інтелектуала (освідчена людина, що впливає на політику), критика, інколи бунтаря, але аж ніяк не пророка, провідника нації, речника потойбічного горішнього світу. Зв'язок митця з духом не підкреслювався. Він не зазіхав на місце священника. Тому митець ставав одним із членів суспільства, а не привілейованою особою, якій притаманні надлюдські здібності. Радше навпаки, митців відносять до категорії людей соціально слабких, ледь спроможних до прийнятного для суспільства способу життя. Наприклад, у Франції, завдяки ініціативі Андре Мальро, щодо художників було введено пільгове фіскальне законодавство, яке так чи інакше діє й сьогодні.

Зазначена різниця традицій яскраво виявилася при контакті художників із ринком мистецтв. Митець мусив заробляти собі на життя та одночасно працювати у сфері душі. У традиції Заходу, де митець — звичайний член суспільства, це не викликає протиріч. Натомість у СРСР комерція сприймалася як нищість (попри пропаганду тотальної трудової зайнятості, але саме зайнятості, а не комерційного збагачення). Особливо болючим було для митця з СРСР перетворитися на заробітчанина, проміняти творчість (дух) на роботу на замовлення (гроші). А потурання смакам замовників (владі) було для неконформістів подібним до втрати цноти. Ці ідеали (які, слід зазначити, залишалися лише ідеалами, немов заповіді Нагорної проповіді, котрих аніхто не спроможний дотримуватися) поділяли тисячі митців СРСР як офіційного, так і неконформістського статусу: «Не скажу, що зараз у культурі, особливо в образотворчому мистецтві, якесь піднесення. Скоріше, навпаки. По-перше, відчувається значна комерціалізація. <...> Тепер ми всі продаємо свої твори невідомо кому, пристосовуючись до смаків покупців. Тому вважаю, загальний рівень мистецтва падає» (Тетяна Яблонська [Апология 1996, с. 15]). Наступна цитата, що належить одному з представників нового візуального

мистецтва Сергію Браткову, чудово ілюструє зміни, які відбулися у світогляді митців: «Не варто підміняти гру довічним ритуалом життя з очікуванням гіпотетичного визнання після смерті. <...> Відмовтеся від слова “духовний”. Не знаю, як вам, але для мене воно просто образливе» [Апология 1996, с. 3]. Ця нова позиція відрізняє багатьох митців кінця 1980-х від їхніх попередників — художників нонконформістів, а також художників, що працювали в більш традиційному річищі. Це був достатньо красномовний розподіл, хоча слова вживалися різні. «Духовність», а в інших текстах — «вічність», «нескінченність», «абстрактні категорії» — за цими різними словами художники, що не володіли спільною термінологією, розуміли приблизно одне й те саме: прояви духу, що вивисують творця над буденністю. І от, як писали художники гурту «Комбінат революції», «руйнування реакційного міфу про вибраність митця повинно стати справою самих митців» [Апология 1996, с. 6].

Були й інші погляди на духовність, вічність мистецтва, нескінченність, але переважно на периферії, серед художників, які трималися осторонь від загального процесу. Для них «духовність» була суто інтимною, особистою сферою, протиставленою суспільству, втаємниченою, вона не давала митцю переваги над іншими (в цьому різниця з попередниками): «Увійти у власне серце, вивчити його. Мистецтво дарує тобі можливість пізнати і виявити стан власного духу, доторкнутися до якихось таємниць буття, а, може, й схилити коліна перед Вищим» (Олександр Сухоліт [Апология 1996, с. 13]).

Нове ставлення до «духовного» у творчості позначило важливі зміни в стародавній традиції мистецтва Російської імперії та мистецтва СРСР, наблизило митців нового візуального мистецтва до культурної традиції Заходу, що, поступово, з плином десятиріч, уможливило культурний діалог. Це змінило самоусвідомлення ролі митця у суспільстві. Митець, що є звичайним мешканцем, членом суспільства, вже не пророкує, не говорить дидактично, в нього немає зверхності, він може опікуватися соціальними проблемами, буденними турботами людини. Нова позиція художника в суспільстві уможливила появу нової тематики та стилістики в роботах. З'явилися нові, раніше небачені сюжети — іронія над мистецтвом, над власною творчістю. Митець-пророк раніше не міг собі дозволити ані непристойні сюжети, ані «низький стиль» еклектики чи масового мистецтва.

Митець як частина суспільства та одночасно особистість — ось хиткий баланс, який на нетривалий час встановився в мистецькому житті наприкінці 1980-х. Це сприяло зацікавленості художників до місцевих традицій, фольклору, автентики. Як згадувалося вище, всесоюзний масштаб СРСР, що заважав зосередитися на своєму, місцевому, зник, і це відкрило «скарби під ногами». Наприклад, міській міфології півдня України та її інтерпретації присвятили свої твори Володимир Кабаченко, Валентин Мальченко, Олексій Маркитан, Віктор Покиданець; міфологія Галичини присутня у творчості Володимира Костирка, Юрія Коха, Євгена Равського.

Змінилося й ставлення до матеріалу: полотно й олія вже не сприймалися як обов'язкові атрибути мистецтва, за ними закріпилося значення високого, офіційного, недемократичного матеріалу (навіть в побутовому значенні, оскільки фарби продавалися виключно за пред'явленням членського квитка Спілки художників). Поширилися експерименти з речами [Вишеславський 2010d], знайденими серед «недостойного» побутового середовища (реді-мейди Марселя Дюшана та твори художників, які належали до руху арте-повера сприймалися саме як досягнення демократичності, що поширилася навіть на рівень матеріалу) [Вишеславський 2010c]. Художники не соромилися ставати акторами в перформансі, експериментувати з «позамистецькими» матеріалами, як-от відео (відео-арт) та комп'ютерами (кіберарт) [Вишеславський 1999], що пожвавило залучення нових технологій у мистецьку практику.

Демократичне наближення митця до глядача створило сприятливий ґрунт для експериментів, коли автор не фіксував остаточного значення твору, а залишав цю роботу глядачеві. Відбувалися зміни і з такими нещодавно непорушними речами, як цілісність композиції, концептуальна визначеність. Зміни торкнулися також художнього образу, про що йтиметься далі. Все більш важливу роль в інтерпретації твору відігравав глядач, він упритул наближався до «співавтора», що потім було реалізовано в кібер-арті під назвою «інтерактивність». Таким чином, інтуїтивно втілювалися ідеї «відкритого твору» (оскільки книга Умберто Еко «Відкритий твір» вийшла друком в російському перекладі значно пізніше, у 2004 році). Проте під цитатою зі згаданої книги могли б підписатися багато митців нового візуального мистецтва початку 1990-х: «Сучасні художники звертаються до ідеалів неформальності, невпорядкованості,

випадковості, невпевненості результатів <...> твір може бути максимально багатозначним та залежати від діяльного втручання людини, яка його сприймає, не припиняючи при цьому бути “твором”» [Еко 2004, с. 6–7].

Розглянуті вище світоглядні настанови є дещо суперечливими, проте вони чудово окреслюють загальні риси того типу особистості художника, що поширився у 1980–1990-х і став домінуючим. Підсумуємо, що безперечною цінністю для переважної більшості авторів був персоналізм з усіма його обертонами суб’єктивізму, егоїзму, свавілля, конфліктності, любові до містифікацій та неясностей. Проте пріоритет особистості не був зверхнім до глядача, як то було, наприклад, в романтизмі. Митець вже не відчував себе відокремленим від решти людства мистецькими привілеями чи «печаткою духу». Крім того, він вже не мав правдивої віри в себе та свій шлях у мистецтві. Але його спонукали до позірної віри в себе та власну «індивідуальну міфологію» правила художнього ринку. Через це його супроводжувала постійна подвійність внутрішнього відчуття та його зовнішніх проявів. Урешті, гірка іронія стосовно всього, включаючи самого себе, була домінуючою психологічною рисою більшості митців нового візуального мистецтва 1980–1990-х.

Окреслений вище суперечливий «портрет» художника важливий для розуміння його пріоритетів у мистецтві, для розуміння того, яка саме естетика з наявної світової художньої практики була для нього найближчою.

2.3.2 Естетичні вподобання художників «Нової хвилі»

Як наведений вище «суперечливий портрет художника» кінця 1980 – початку 1990-х співвідноситься з поетикою та естетикою постмодернізму й трансавангарду та які зміни відбулися у побудові художнього образу?

Перш ніж розглянути ці питання, треба визначитися зі щойно згаданими термінами. Їх і досі тлумачать неоднозначно. Вольфганг Вельш пише: «Хто говорить про постмодерн, той говорить і про модерн. А хто хоче осмислено висловлюватися про постмодерн, той має вказати, від якого модерну волів би його відмежувати. <...> невиразність одного часто є лише віддзеркаленням неясності другого. Існує багато “модернів”. І через це є багато варіантів “постмодерну”» [Вельш 2004, с. 63]. Наприклад, різні проєкти модерного світу «внутрішньо-естетично» протистоять один одному: «Конструктивізм виражає економічно-індустріальний модерн, тоді

як експресіонізм — його протилежність, “нова предметність” і сюрреалізм перебувають у схожій суперечності» [Вельш 2004, с. 66–67]. Те саме відбувалося і з постмодернізмом, який на теренах СРСР, а згодом і України, мав своє, відмінне від західного естетичне наповнення.

У найзагальніших (і тому таких, що не мають протиріч) положеннях В. Вельш описує постмодерн (посилаючись своєю чергою на Жан-Франсуа Ліотара) [Ліотар 1998], як «звільнення від метаоповідей, саме від метаоповідей нового часу <...>. Основна можливість є переходом до плюралізму <...>. Захист різноманітних життєсвітів, світів смислу й домагань <...> потужно виступає проти всіх видів тоталізації — філософської, економічної, технологічної — і спонукає до сприйняття й практикування плюралізму» [Вельш 2004, с. 100].

Наприкінці 1970-х — на початку 1980-х на зміну концептуалізму як одному з проявів модернізму прийшла панівна естетика постмодернізму (йдеться про хронологію процесів, що відбувалися у візуальному мистецтві Європи). Змінам сприяв прихід на мистецьку сцену нової генерації художників, які дотримувалися відмінних від попередників світоглядних позицій та робили інші наголоси в естетиці. То були Георг Базелітц, Йорг Иммендорф, Сандро Кіа, Ансельм Кіфер, Франческо Кліменте, Енцо Куккі, Міммо Паладіно, Саломе та ін. Сформовані, а згодом затверджені ними риси домінували у світовому мистецтві протягом п'ятнадцяти-двадцяти років. Тобто, коли у 1987 році в СРСР було скасовано цензуру (у галузі культури) і більшість митців (вже не одиниці, що ризикували опинитися в андеграунді) відчули себе вільними, вони зіштовхнулися з мистецтвом, що набуло своїх головних рис на початку 1980-х.

Тогочасну ситуацію в мистецтві Заходу висвітлює очевидець подій Катрін Мілле. Вона пише, що для більшості відвідувачів Венеційської бієнале 1980 року було несподіванкою замість розповсюдженого концептуалізму бачити «кілометри живопису на полотні, тонни кольорового пігменту, армії поетичних, гротескових і міфологічних символів — одно слово, усе те, що, як уявляли, було остаточно заховано у шафах як застаріла бутафорія» [Милле 1995, с. 237]. Далі авторка перелічує творчі впливи на згаданих митців — німецький експресіонізм, італійський трансавангард, концептуалізм, живопис «нового образу», «бароковий еклектизм». «Все це, — зазначає дослідниця, — поєдналося разом, аби скинути цінності останніх представників авангарду: їхній протест, їхню

майстерність вираження, їхні наміри звести мистецтво до його сутності, їхню віру у нові технічні засоби та їхню запрограмованість політикою» [Милле 1995, с. 237]. Ці нові явища Катрін Мілле класифікує як напрям у мистецтві та називає його «новим живописом» [Милле 1995, с. 237], «мистецтвом монстрів» [Милле 1995, с. 274], уводить термін «постмодернізм» [Милле 1995, с. 240], проте зауважує, що то був радше не естетичний, а соціологічний феномен. Частину із цих тез, вперше надрукованих у 1987 р. (рік першого видання її книги), підхопили згодом українські мистецтвознавці для опису схожих явищ в українському мистецтві (особливо це стосується порівняння з «бароковим еклектизмом» та італійським трансавангардом). У К. Мілле ми зустрічаємо ще одну важливу думку, що сливе не розроблялася українськими дослідниками. Йдеться про значно більший індивідуалізм митців у порівнянні з їхніми попередниками — авангардистами, які «віддавали перевагу колективній ідеології та тим самим поставили під загрозу повагу до особистості» [Милле 1995, с. 239]. Репрезентативність авторської особистості і вплив німецького експресіонізму у трансавангарді підкреслює Міхаель Аршер.

Постмодернізм у СРСР мав власні особливості. Художники, подібно до своїх західних колег, прагнули до використання елементів масової культури, до неупорядкованості, випадковості, непевності результатів, багатозначності, іронічної відстороненості, еклектичності, підвищеної уваги до контексту, в якому існує твір. Ці риси відсилають нас до естетики постмодернізму, як його розуміли на Заході. Але, разом із переліченими рисами, у творчості художників нового візуального мистецтва в СРСР та в Україні ми бачимо й інші прояви. А саме — намагання створити «шедевр», бути «генієм», якнайкраще презентувати свої твори, бути першим серед колег та очолити гурт послідовників. У цьому слід вбачати прояви персоналізму (в усіх його позитивних та негативних варіаціях), прагнення до побудови ієрархії в мистецькому середовищі, героїзацію власних дій (з приводу боротьби із соцреалізмом), раціоналізм щодо власної кар'єри, формальне експериментування з матеріалами (як самодостатня задача). Отже, бачимо суміш, елементи, притаманні як модернізму, так і постмодернізму. Ця подвійність свідчить, що твори художників нового візуального мистецтва не повністю відповідали естетиці постмодернізму, а автори не цілком поділяли постмодерністський світогляд. Те саме можна стверджувати стосовно модернізму.

Однак згадана суміш не є місцевим винаходом. За інших соціальних та історичних обставин, перш за все, через вимоги ринку (смаки покупців, більш звичних до модернізму, а також непоборну цінову ієрархізацію творів і творчості) на Заході постмодернізм співіснував із модернізмом, утворюючи дивну суміш. У зв'язку з цим Кім Левін писала: «Не зважаючи на значні відмінності у філософських основах між постмодернізмом та модернізмом, відрізнити пізньомодерністські роботи від постмодерністських нелегко. Вони співіснують, як пізньоримське й ранньохристиянське або пізньоготичне й ранньоренесансне мистецтво. Ще зараз багато чого, що позиціонує себе як постмодернізм, насправді є пізнім модернізмом або перехідним стилем — заплутаною сумішшю того й іншого. Модерністська ера завершилась, однак модерністське мистецтво робиться й зараз, подекуди самопроголошеними постмодерністами, так само як постмодерністські роботи робляться митцями, що й досі вважають себе модерністами» [Левин 1997, с. 7–8]. Інакше в СРСР й Україні — «суміш стилів» була наслідком ще не остаточно пройденого модернізму. Багато з тих завдань, що виконав модернізм у світовому мистецтві, в Україні ще залишалися на часі (побудова й спроба втілення утопічних теорій, ствердження героїчної волі митця-пророка серед його учнів та його вплив на життя людей, формальний експеримент з випробуванням незвичних матеріалів, синтез мистецтв на базі якоїсь теорії). Через це у постмодерністів, за словами Надії Маньковської, з'являлися «рімейки великих стилів <...>, що сполучаються з химерними реконструкціями художньо-естетичних течій (сюрреалізм, екзистенціалізм та ін.), та створювало такий собі псевдопалімпсест» [Маньковська 2000, с. 294–295].

Про особливості постмодернізму в СРСР Н. Маньковська пише: він «виник не “після модернізму”, а “після соцреалізму”, він намагається відірватися від суцільно ідеологізованого ґрунту, знову-таки, ідеологованими, проте суто антитоталітарними засобами» [Маньковська 2000, с. 239]. Однак місцевий постмодернізм, як уже згадувалося, увібрав чимало рис модернізму: постійно коливався «між міфом та пародією, вічним змістом і мовною грою, архетипічними екзистенційними сюжетами та сюрреалістично-абсурдистським автобіографізмом. <...> Постмодерністська скептично-іронічна позиція не виключає утопізму авангардистського штибу, що акцентує на деміургічних претензіях мистецтва, на створенні нової художньої реальності, котра витісняє та заміщає існуючу»

[Маньковская 2000, с. 294]. Ці рядки ілюструють роботи Олександра Клименка (серія творів езотеричної тематики), Павла Ковача (робота з архайкою), Валентина Мальченка (архетипічні й символічні зображення), Сергія Панича (його необароковий алегоричний живопис). Деміургічно-диктаторського положення намагалися досягти серед своїх колег (інколи прихильників чи учнів) Тиберій Сильваші, Олександр Сухоліт, Анатолій Федірко.

Різні гурти художників України, що займалися сучасним візуальним мистецтвом, формували різні типи поетики в залежності від поширеного в їхньому середовищі світогляду. Головними річищами, в яких знаходили собі місце як митці-одинаки, так і художні гурти, були: анахронізм, постмодернізм, постмодернізм зі впливом неоавангарду, трансавангард, а також версія постмодернізму, обтяжена рисами модернізму. Ці різновиди докладно розглядатимуться разом із аналізом їхньої локалізації на мапі України у відповідному розділі цієї роботи.

У ставленні до фольклорно-етнічного мистецтва постмодернізм значно відрізнявся від «космополітичного» модернізму. Майже кожна країна Заходу мала власний різновид постмодернізму, що й не дивно, оскільки постмодернізм, подібно до романтизму, свідомо торкався, використовував та переглядав спадок національних традицій. Митці Заходу і СРСР постійно зачіпали й досі дражливу тему національного, у глобальному контексті, сучасного мистецтва. Як писав Міхаель Аршер, «У 1989 році Центр Жоржа Помпиду у Парижі організував дуже відому виставку “Чарівники землі” <...> Експозиція намагалася представити розмаїття світового сучасного мистецтва та протиставити політкоректність ідеям євроцентризму, котрі щороку сприймалися як дедалі більш реакційні» [Archer 1998, с. 196–197]. Згідно з Джоном Райхманом: «Постмодернізм виступає проти колоніальної моделі універсальної культури, <...> він радше схожий на теорію для постколоніального децентралізованого світу...» [Райхман 1989, с. 53]. В Україні багато хто з митців «Нової хвилі» звертався до фольклорно-етнічних символів у поєднанні з естетикою трансавангарду. Наприкінці 1980-х це були Петро Антип, Микола Бабак, Марко Гейко, Михайло Демцю, Володимир Кауфман, Павло Керестей, Олексій Маркитан, Валентин Мальченко, Олександр Рідний та ін. Як відомо, механізм звернення професійних художників до методик фольклорного мистецтва — процес доволі складний. Фольклор є вираженням

надперсональної, колективної творчості. На відміну від неї, професійна художня діяльність базується на персональному «Его» творця. Взаємодія обох протилежних підходів характеризується Ольгою Петровою як процес «трансгресії» (перехід, подолання історико-художніх меж існуючої моделі свідомості) [Петрова 2004, с. 25]. Художники «Нової хвилі» збагатили методику трансгресії новими підходами. На відміну від багатьох авторів 1960–1970-х, згадані художники почали працювати з фольклором більш абстраговано. Це було запозичення структур (кольорових, ритмічних), які за своїм впливом на глядача мали бути ідентичними до фольклорних. Наприклад, графічні аркуші Валентина Мальченка, що структурно відтворювали будову ікон, проте містили індивідуальні, авторські образи.

Серед згаданого розмаїття спільним для художників «Нової хвилі» було відкидання ідей і авторитетів, на які спиралася офіційна радянська культура, а пізніше, в незалежній Україні, її пострадянське продовження, що існувало за інерцією та звичкою.

Перехід від модернізму до постмодернізму не міг не позначитися на поетиці творів. Зокрема, значні зміни відбулися у структурі художнього образу. Цілком логічний наслідок пріоритету персоналізму (у деякого — індивідуалізму) у творчості художників «Нової хвилі» — превалювання індивідуального над типовим у художньому образі. Найчастіше типове взагалі відкидалося разом із самим методом типізації. Це була перемога неповторності, оригінальності, самобутності над закономірним, унормованим, зразковим. Конкретно-індивідуальне витіснило ідеалізовано-типове. Разом із цим, аби не зникла зрозумілість твору, сповненого індивідуальної семантики, аби уможливити мімезис, багато хто з митців звертався до «умовної типовості», реалізованої через візуальну символіку. Деякі митці, особливо ті, що працювали на пленері «Седнів–88» (Марко Гейко, Роман Жук, Володимир Кабаченко, Павло Керестей, Валентин Мальченко, Олександр Ройтбурд, Сергій Хаджінов та ін.), застосовували для цього метафоричність, що дозволяло висловитися в чуттєвій формі. Пізніше чимало художників освоїли візуальну символіку певних матеріалів чи знайдених речей. Наприклад, Олександр Бабак створював абстрактні роботи не фарбами, а землею різних відтінків з того місця, якому він ці роботи присвячував. Ще однією рисою умовної типізації, що уможливлювала мімезис, стала розробка внутрішньоцехової мови символів з опертям на відомі твори мистецтва.

Наприклад, у картині Олега Голосія «Добрий день, Сергію», використано посилання на картину Ван Гога зі схожою назвою. У контексті постмодерністських настроїв такий прийом мали за подвійне кодування, коли твір спрямовувався одночасно на різні рівні сприйняття та обізнаності глядача. Більшість художників «Нової хвилі», особливо в період розквіту стилю, використовували кодовану метафоричність, ґрунтовану не на чуттєвості, а на візуальному еквіваленті ментальних дискурсів. Тобто зображення втрачало мімезис у розумінні класичної естетики, перетворювалося на зображення зображеного, зображення «другого ступеня», що презентує лише жест автора з приводу якогось поширеного в певному середовищі дискурсу.

Проблематика візуальної індивідуалізованої мови безпосередньо торкається характерного для всього ХХ ст. протиставлення абстрактної та реалістичної методи створення мистецького образу. Однак стосовно творів митців «Нової хвилі» доречніше говорити про абстрагування замість абстрактної та натуралізм замість реалістичної методи. Наприклад, візуальна мова відео-арту складається з речень — монтажних уривків. Останні містять фільмовані зображення речей, усім відомих, та таких, що для більшості людей мають певний діапазон асоціацій. Чим насиченішими й інтенсивнішими є такі асоціації, тим бажанішою стає річ (аналог типізації за принципом специфічного в станковому мистецтві) для побудови монтажного речення, бо тоді річ постає як готовий символ поєднання матеріального з ідеальним. Із символів вибудовується візуальна мова, складаються її метафори та гіперболи. Робота митця «Нової хвилі» над твором — це постійне абстрагування, сходження від матерії (в її упізнаваних формах речей) за посередництва символів (не дарма Сергій Ейзенштейн порівнював кіномонтаж з ієрогліфічною мовою) до сфери ідеального повідомлення — наразі «естетичного тіла твору», що містить художній образ. Таким чином, «реалістична» зовнішність окремих елементів зображень, які входять до загальної композиції, слугує вираженню зовсім інших реалій — реалій творчого абстрагування. Наприклад, у відео «Радіо Євразія» (1998) Кирила Проценка зосередженість на натуралістичних деталях — автомобіль, дорога, швидкий рух нескінченним автотунелем — перетворюється на образ плину свідомості в часі [Вишеславський 2010b].

У творах більшості авторів «Нової хвилі» візуальна мова (умовно кажучи, її «граматика»), зазвичай, уже не складається з первинних речей-символів і не вдається до абстрагування «сирого» матеріалу реальності. Вона насичена символами, що виникли завдяки опосередкуванню вже абстрагованого, тобто тих комунікативних кодів, котрі вже існують в культурі. Характерними стали цитати, пастиш, гра значень. «Синтаксис» візуальної мови, де постійно присутні алегорії та гіперболи, вибудовується завдяки контрапункту, протиставленню, можливості прочитання переважно через контекст. Присутність автора, здебільшого, дистанційована іронією стосовно зображуваного у творі або «візуальною алеаторикою» (свідомо запланованою довільністю декількох видів: стабільна структура композиції при довільному прочитанні, або, навпаки, фіксоване прочитання при довільній (інтерактивній) структурі твору, або довільність на рівні авторства при фіксованій структурі тощо). «Естетичне тіло твору» замість мистецького образу містить симулякр як наслідок опосередкування за умови нехтування значеннями первинного абстрагування. Для прикладу наведемо відео «Lolit» (1998) Наталі Голіброди – іронічний пастиш, чия композиційна структура кепкувала з комп'ютерної гри та була завантажена фрагментами популярного індійського фільму, що контрастували своєю естетикою із загальною структурою. Початкові значення композиції та її заповнення перетиналися, ховали під іронією авторське семантичне навантаження, що, своєю чергою, відкривало твір для довільних тлумачень глядачем [Вишеславський 2009b].

Отже, постмодерністська естетика і теорія відкритого твору суттєво вплинула на творчість художників «Нової хвилі», хоча цей вплив відбувався не через знання, читання першоджерел чи безпосередню участь у виставках на Заході, а інтуїтивним шляхом і через посередництво сумнівних «знавців» – деяких авторів публікацій у журналах чи галеристів. Загалом же творчості митців «Нової хвилі» притаманні елементи як модернізму, так і постмодернізму.

2.3.3 Внутрішні та зовнішні соціальні прояви руху «Нова хвиля»

Тепер звернімося до проявів соціальної активності художників «Нової хвилі» – діяльності центрів сучасного мистецтва, об'єднань, галерей. Поза тим, проаналізуємо типові риси стосунків всередині цих об'єднань, які залежали від психологічних, моральних, фахових та освітніх чинників.

Загальне і невизначене за членством явище, котрим був неформальний соціокультурний рух «Нова хвиля», складалося з окремих «викристалізованих» — за місцем навчання, земляцтвом, за місцем спільної роботи у сквоті, на пленері, відповідно до естетичних вподобань — гуртів. Проте вони постійно змінювалися та розпадалися. Головною проблемою було небажання художників «Нової хвилі» — радикальних індивідуалістів — вдаватися до будь-яких форм кооперації. Тому всі інституції, започатковані «новою хвилею», були вимушеними, створеними під тиском обставин, а через це нетривалими. Все ж, попри асоціальність і егоїзм художників «Нової хвилі», обставини часу змушували їх об'єднуватися у певні союзи [Вишеславський 2009d].

Обставинами часу тут названа дисфункція колишніх радянських установ, зокрема закладів культури. Спілка художників, після вагомого внеску у консолідацію «Нової хвилі» протягом 1987–1990 років, у дев'яностих дедалі більше втрачала зв'язок із актуальним мистецьким життям. З одного боку, констатуємо брак фінансування та незацікавленість керівництва у проблематиці сучасного мистецтва, а з іншого — середовище художників «Нової хвилі», що увібрало нонконформістські традиції субкультурного, автономного, незалежного, асоціального існування [Вишеславський 2007b]. Субкультурний статус художників «Нової хвилі» у СРСР, а згодом в Україні, ілюструє цитата з інтерв'ю Василя Рябченка: «Художники — люди самодостатні. Їхнє середовище досить замкнене. Це ізольована група, яка працює сама на себе. У неї свої цінності, рейтинг імен як серед митців, так і теоретиків мистецтва. Але цей рейтинг, так би мовити, внутрішнього користування, тому що на суспільство він не має ніякого впливу. Ми ходимо, як жебраки, зазираємо в очі, пробуємо якось викручуватися» [Апология 1996, с. 11].

Стосунки всередині неформальних об'єднань «Нової хвилі» розвивалися спонтанно на тлі вернісажів, пленерів, сквотів. Вони дістали назву «тусовка». Це була не організація, гурт чи об'єднання, а саме тип стосунків, що означував характер взаємодії всередині об'єднань, утворених художниками «Нової хвилі». Пізніше, у середині 1990-х, в об'єднаннях, створених мейнстрімом, працював уже инакший тип стосунків — клієнтський (розглянутий у четвертому розділі). Слово «тусовка» має жаргонне походження. За часів СРСР так називали місця збору гіпі й «неформалів». Згідно з твердженням Віктора Мізіано (який ввів термін

у мистецтвознавчу практику), мистецьку спільноту з тусовочним типом стосунків характеризує недоцільна нескінченність зустрічей, відмова від зобов'язань, моральних норм, індивідуалізм, нестабільність, внутрішня конфронтаційність, нездатність до самоаналізу, логіка міфу, усний тип передачі інформації, протистояння будь-яким формам реальної інституціоналізації та ін. «Тусовка не вписується в контури того, що зазвичай визначається офіційною культурою. Вона, власне, й виникла як прямий результат розпаду офіційної культури та її інституцій» [Мізіано 1999, с. 57]. Аби відрізнити тусовку від спільноти нонконформістського періоду, Віктор Мізіано зазначає: «Це є форма самоорганізації мистецького середовища в ситуації відсутності будь-якого зовнішнього репресивного тиску, в ситуації вичерпаності консолідації за принципами ідеологічної однастайності» [Мізіано 1999, с. 57]. «У тусовці експансія і внутрішня конфронтаційність і визначають її фундаментальну відмінність від інших мистецьких спільнот. Для офіційної культури, богеми та андеграунду системотворчими були якраз не внутрішня, а зовнішня конфронтаційність» [Мізіано 1999, с. 60–61]. Окрім того, члени тусовки, на відміну від богеми чи середовища нонконформістів, бажають змінити свій субкультурний статус, стати «мейнстрімом», офіційною культурою. Саме це призвело до конкуренції між окремими гуртами «Нової хвилі» та, одночасно, окремими художниками в середині 1990-х.

Персоналізм у формі індивідуалізму зосереджувався на власній творчості та ігнорував принципи розподілу праці (митця, куратора, мистецтвознавця, менеджера, продюсера): «Кожна ідея, кожен проєкт має свою специфічну мову втілення; “я” — головний герой цього сюжету, “я” і виконавець усіх інших ролей — митця, куратора, мистецтвознавця, менеджера, продюсера» (Кирило Проценко [Апология 1996, с. 3]). Відповідно до цього, митці «Нової хвилі» були спільнотою індивідуумів, які не бажають бути разом, і якраз тусовка надавала їм таку можливість: «Тусовка є синдромом розпаду дисциплінарної культури і соціальних ієрархій <...> тусовка — гранично персоналізований тип спільноти» [Мізіано 1999, с. 58].

Як уже зазначалося, Перебудова сприяла пробудженню персоналізму, що загострило проблематику існування індивідуальності в суспільстві. На сторінках тодішньої преси підкреслювали: «Наше суспільство, в якому обмежувалася свобода особистості, відчуває сьогодні величезні політичні та емоційні перевантаження. Погляди та позиції, що стримувалися довгі

роки, вийшли назовні; вони несуть із собою не лише позитивні та конструктивні паростки демократії, але й утворюють інколи потворні форми. <...> Основною ланкою такого розмаїття політичного плюралізму є сьогодні питання свободи й відповідальності» [Кудрявцев, Лукашева 1990, с. 7]. Але вже тієї пори деякі автори передбачали, що саме з відповідальністю на теренах колишнього СРСР виникнуть проблеми: «треба передбачати, що прийде після першого “брудного” періоду “початкового збагачення”. Як відомо з історії, якщо цей період вдалося пройти природно <...> то починається новий — цивілізований період <...> Економічно це відмова від ідеї збагачення будь-якими (перш за все, спекулятивними) методами, перехід до чесної праці. Політично — це звичка до антирабської поведінки, до безумовної поваги до прав і свобод людини — і себе самого й іншого. Культурно — це настанова на культурний плюралізм» [Молодеж 1990, с. 16]. Як бачимо, сьогодні цивілізованість так і не настала. В умовах раптового краху тоталітарного режиму людина, позбавляючись гальм контролю з боку держави, опиняється на «території» власного вибору. Свобода, через відсутність внутрішньої відповідальності або через відсутність релігійних, соціальних, моральних норм, уявляється як уседозволеність. Зазначені варіанти природного розвитку особистостей знищив тоталітарний режим. Після десятиліть вимушеного колективізму внутрішня автономія, відокремленість від усього сприймалися як благо і всіляко культивувалися. Звідси — поява деконструктивних форм індивідуалізму. Про схожу ситуацію в суспільстві писав Еммануель Муньє: «Індивідуалізм розглядає “я” як ізольовану реальність, що з самого початку відокремлена від світу та інших “я”. Він схвалює цю відокремленість і як специфічну мету пропонує її нам, аби зберегти нашу відмінність, немов тендітне диво серед ворожих сил. Індивідуалізм тим самим стверджує, що наша свідомість за своєю природою некоммунікательна, ба більше, вона чинить спротив комунікації з іншими свідомостями, оскільки належить безнадійно самотньому індивіду з його особливостями» [Муньє 1994, с. 55]. Власне, для розв’язання цієї проблеми Муньє свого часу пропонував систему «персоналізму», коли особистість «знаходить сама себе у своїх стосунках з іншими» [Муньє 1994, с. 56].

Отже, в СРСР, а згодом в Україні, поширювався персоналізм у руйнівній формі індивідуалізму. Середовище художників «Нової хвилі» не було виключенням. Індивідуалізм підсилювався через творчий егоїзм

та конкурентну боротьбу з колегами. Стосунки художників найчастіше були «тусовочними». Кожен новий проект, кожна ініціатива набували форм взаємної боротьби. «Боротьби — не на життя, а на смерть. Так, якщо створюється певний мистецький центр, то він призначений “на зміну іншому”, вже існуючому» [Мізіано 1999, с. 60–61]. Наприклад, ярмарок сучасного мистецтва, створений за ініціативи Євгена Солоніна, у 1996 році було змінено на «перший» в Україні ярмарок Віктора Хаматова; сливе кожен автор заявляв про себе, що він «вперше» відкрив якусь техніку або стилістику. Наприклад, гурт «Живописний заповідник» вперше «відкрив» абстракцію, а дехто з художників — ленд-арт. Прикладів й досі вистачає, натовп «першовідкривачів» не зменшується.

Розрізненість, недовіра, зневага стали майже нормою серед художників, котрі вибудовували особливу шкалу моральних цінностей, де змагання велися поза художніми методами, через інтриги, залаштункові домовленості, плазування перед силою і несприйняття стосунків поміж колегами на рівних правах. Валерій Сахарук у кураторському тексті до виставки Kiyiv Art Meeting слушно зазначав: «мобілізація індивідуальних сил принесла в жертву “відчуття ліктя” <...> українське мистецтво перебуває в стані неоголошеної громадянської війни» [Сахарук 1995, с. 36]. Поміж деяких гуртів ситуація виглядала саме як війна без правил, що можна пояснити вкрай низькою культурою поведінки. Багато хто культивував конфліктність як чесноту. «Я не можу жити у Франції, оскільки там треба бути люб'язним», — казав один із художників «Нової хвилі». Як приклад підвищеної конфліктності можна навести атмосферу на конференції «Розвиток сучасного мистецтва в Україні» (Київ, 1993), яка була першою в діяльності ЦСМ Сорос і зібрала художників та мистецтвознавців сучасного мистецтва з Києва, Львова, Одеси й Харкова. Захід було майже зірвано через скандал між найбільш цинічними «новохвилевцями», котрі криком та нецензурною лайкою намагалися довести свою першість, зайняти вище положення в ієрархії новоствореної інституції (ЦСМ Сорос), що незабаром мала розподіляти гранти. Цей епізод потрапив до статті Марти Кузьми, директорки фонду й організаторки конференції, у вкрай пом'якшеному вигляді: «інколи я відчувала себе незручно через анархію та хаос у відкритих дискусіях, але лише до того часу, як усвідомила, що це поле битви між істориками мистецтва, критиками та митцями, що розгорнулась там, і є, у цей самий момент, мистецьким діалогом

в процесі розвитку. Критики були об'єктом неприязні з боку художників за їхні утиски, професори мистецтв критикували художників за недоречні претензії на авторитет та кураторів за створення художніх монополій» [Кузьма 1994, с. 107]. Від себе додаю: те, що М. Кузьма назвала «мистецьким діалогом в процесі розвитку», було найбруднішою матірщиною, яку неможливо уявити у конференц-залі бібліотеки, — але так сталося. Ще однією промовистою ілюстрацією жажливих взаємин між художниками у сквоті «Паризька комуна» була картина Олександра Гнилицького «Чу» (1990). На ній з усіх дверей стирчать вуха, що підслуховують чужі розмови. Для порівняння згадаємо зовсім інакші взаємини серед митців у ХІХ ст. (взаємодопомога, навіть братерство, згадані у повісті «Художник» Т. Шевченка) або серед «шістдесятників» ХХ ст. (самообмеження заради підтримки колег: через те, що влада «Горській і Симоненкові заборонила брати участь у вшануванні поета, то на знак протесту ми з Володимиром Яворівським <...> теж відмовились від участі у вечорі», — згадував Лесь Танюк) [Танюк 1998, с. 69].

У спільноті художників «Нової хвилі» відбувалася постійна боротьба між її суб'єктами — вони намагалися будь-якими засобами «виштовхати» один одного з мистецького життя (це стосується як окремих художників, так і гуртів). Існували, однак, і стримуючі сили — безальтернативність спільноти. Художник, що цікавився сучасним візуальним мистецтвом, міг себе реалізувати лише в оточенні тих, хто поділяв ці зацікавлення, — у субкультурній спільноті колег, хворих на індивідуалізм. То була вимушена єдність, породжена спільними естетичними зацікавленнями, методами роботи та колективними виставками.

Ворожість і розбрат негативно вплинули на дії, чий характер вимагав спільності. Наприклад, завадили презентації «Нової хвилі» на міжнародному рівні та всередині країни, що так і не була здійснена впродовж 1990-х (відсутність музейної експозиції, загального каталогу, загальноприйнятної історії, навіть фіксації дій більшості гуртів). Місце, котре займали митці у загальному художньому середовищі, залишилося напівмаргінальним — виходу зі стану субкультури не відбулося. Статті багатьох мистецтвознавців, які писали про «своїх» художників, втрачали об'єктивність, перетворювалися на тексти менеджерського спрямування, були сповнені містифікацій. Чимало фактів мистецького життя замовчували, так само, як і численні імена художників.

Розділ 3

РЕГІОНАЛЬНІ
ОСОБЛИВОСТІ ПРОЯВІВ
РУХУ «НОВА ХВИЛЯ»

Впродовж 1990-х не було жодного видання, крім часопису «Terra incognita», яке б регулярно публікувало інформацію про contemporary art з різних міст України. Воно й не дивно — спілчанське «Образотворче мистецтво» тієї пори сповідувало «тестаментарно-рустикальний» дискурс (В. Єшкілев) і, здається, не помічало існування сучасного мистецтва.

Однак силами самої лише редакції «Terra incognita» неможливо було збирати, перевіряти та аналізувати факти художнього життя у Харкові, Одесі, Львові, Івано-Франківську, Ужгороді. Тому нам допомагали місцеві художники та мистецтвознавці. Відбувалися інтерв'ю, листування, обміни думками — і тоді можна було спостерігати відмінності у регіональних менталітетах. Десять на другий рік роботи ми вже знали, що міста Західної України готові брати участь у повноцінному обігу інформації. Художні кола Одеси створювали гучні вербальні міфи, проте майже не надавали фактів, які б ці міфи могли підтримати. А от мистецтвознавці Харкова жили власною гордістю «першої столиці» та залишали собі інформацію для майбутніх публікацій, на жаль, й досі — за тридцять років — нездійснених.

У третьому розділі цієї книги досліджено світоглядні, інституційні, естетичні прояви спільноти художників «Нова хвиля» в їхньому регіональному вимірі, переважно у Києві, Харкові, Одесі, Львові та Івано-Франківську.

3.1 Регіональні особливості «Нової хвилі» у світоглядних, естетичних і соціальних вимірах

У попередньому розділі досліджувалися спільні цінності, які поділяла більшість художників руху «Нова хвиля». Водночас наголошувалося на поділі спільноти на окремі конкуруючі гурти. У цьому розділі йтиметься, переважно, про регіональні розбіжності, про ознаки у творчості та діяльності художників, викликані місцевими особливостями у світоглядних настановах, естетичних поглядах, суспільній поведінці.

У зазначений період рух «Нова хвиля» найвиразніше проявив себе у Києві, Харкові, Одесі, Львові та Івано-Франківську. У кожному із цих міст на художників по-різному впливали традиції основних культурно-історичних регіонів: півдня України, Наддніпрянщини-сходу, центральної

України та заходу. Існували й зовнішні впливи двох потужних джерел — мистецького життя в Москві та у Європі. Вплив останнього переважав у Львові та Івано-Франківську, тоді як художники Києва, Харкова і Одеси перебували у тісному творчому контакті з московськими колегами, а події у світовому мистецтві сприймали, здебільшого, «московськими очима».

3.1.1 Регіональні особливості світоглядних настанов художників «Нової хвилі». Особливості регіональних історико-культурних проявів безумовно дуже важливі для аналізу художнього життя. Йдеться про світоглядні настанови, більш-менш втілені у традиції, фольклорі, літературі чи ментальності населення. Це комплекси уявлень когнітивної та ірраціональної генези, що надають вартості повсякденню, створюють ідеали й пріоритети, керують поведінкою людей. Вони, за словами Євгена Бистрицького, не пов'язані з часом, але у процесі усвідомлення людьми починають взаємодіяти з конкретними обставинами. Вони підживлюються конкретикою місця й часу аби докласти нові — збагачені й осучаснені — сенси у первинні позачасові витоки. І чи не найважливішу роль у цих процесах відіграє мистецтво.

Згідно з думкою Вадима Скуратівського, сьогоднішня Україна має трьох регіональних носіїв її фундаментальних культурно-історичних відмінностей: наддніпрянсько-східна Україна, південь України та західноукраїнський регіон. Намагаючись адекватно передати міфи, автор сам частково долучився до їхнього створення, підсиливши деякі риси: «наддніпрянсько-східна Україна <...> внаслідок загальновідомих історичних обставин, узагальнила свій досвід у вигляді гранично міфологізованої залежності від свого сусіда-надпотентата. Найхарактерніше у цьому “міті” — справді ірраціональне поєднання абсолютної імперської лояльності <...> з парадоксальним латентним “самостійництвом”. Скажімо, фельдмаршал Іван Паскевич примножував миколаївський імперський простір — і водночас усе життя залишався при своїх полтавсько-українських сентиментах» [Скуратівський 1996, с. 75–80].

Міграція творчої молоді зі сходу України до Москви, на відміну від інших регіонів, була у 1970–1980-х роках досить поширеним явищем. З-посеред художніх вузів нова генерація митців надавала перевагу Московському поліграфічному інституту, Московському вищому художньо-технічному училищу, Московському текстильному інституту. Більшість із них залишилися

після навчання у Москві, поповнюючи неформальне «земляцтво» українців, що було помітно, наприклад, у розкладі виставок галерей, якими керували вихідці з України. У галереях «Палітра», «АЗ», «Нікор» та сквоті «Петровський бульвар» відбувалися виставки художників, що поєднували естетичні вподобання московських, дніпропетровських і харківських училищ: Валерій Айзенберг, Дмитро Демський, Ростислав Єгоров, Віктор Касьянов, Віталій Копачов, Сергій Леонтьєв, Георгій Літичевський, Аркадій Петров, Петлюра (Олександр Ляшенко), Костянтин Победін, Валерій Черкашин, Аристарх Чернишов та ін. Такі експозиції найчастіше наголошували на «південній» естетичній відмінності (що формулювалося як «енергія колориту», «містична інтуїція», «південна надлишковість» тощо) — тобто автори, попри свою майже повну інтегрованість у московське художнє життя, воліли залишатися при своєму «українському сентименті». Митці в Харкові, Дніпропетровську, Запоріжжі, Донецьку протягом 1970–1980-х років підтримували постійні творчі контакти з колегами з Росії, що впливало на їхній світогляд та естетику творчості. Наприклад, близькість, сливе світоглядна тотожність творчості харківського гурту фотографів і московських концептуалістів, дозволяла сприймати мистецтвознавцям твори харківських художників «без перекладу», «без діалогу різних шкіл», натомість — як прояв «спільного надбання».

Інший край — південь України. Художники Одеси і Миколаєва навчалися зазвичай в Одесі. Попри постійні контакти зі своїми московськими колегами, їхній творчий доробок потребував «перекладу», тобто був достатньо самостійним та суб'єктивним для виникнення міжкультурного діалогу. Наприклад, гурт одеського «АПТАРТу» — досить специфічний прояв «АПТАРТу» московського, члени якого почували себе окремою «колонією», що була найчисленнішим та найактивнішим утворенням серед мешканців московських сквотів [Вишеславський 2009a]. Або створення, переважно одеситами, гурту «Медична герменевтика» (з 1987), чи галереї «ЧП» (1991–1992) при сквоті «Чистые пруды» (1989–1995). Ці утворення вступали в активний творчий діалог із художниками інших шкіл, вдало комбінували найрізноманітніші стилі, ніколи, проте, не розчиняючись повністю у місцевому контексті. Як пише Вадим Скуратівський, ще у миколаївську добу «на всьому географічному та історичному просторі Півдня <...> виникає специфічний тамтешній, сказати б, урбаністичний та інший “космополітизм”, міжетнічна і міжкультурна мішанка, система зв'язків світового

значення, особливий регіональний “патріотизм”, який постійно прагнув емансипації від імперії — саме у напрямі цих зв’язків <...> саме ірраціонального поєднання пам’яті про імперську ґенезу цього простору і саме особливого космополітизму, міфологізованого пориву до входження у середземноморський та інший великий світ» [Скуратівський 1996, с. 77–78].

Мистецьке життя західної України відрізнялося від інших регіонів як своєю неоавангардистською «активістичною» естетикою, так і тверезою демократичністю організаційно-адміністративних облаштувань (галереї і центри сучасного мистецтва виникали як продовження діяльності вже існуючих гуртів — наприклад, «Брама», а не створювалися «згори», як-от київський «Фонд підтримки мистецтва»). Як бачимо, ці риси також відповідають давнім історико-культурним відмінностям. За Вадимом Скуратівським: «Поверсальська середньоевропейська трагедія безжально усунула всі історично легітимні спроби до здійснення цього проекту (Західноукраїнської Народної Республіки — Г. В.), натомість необхідно замістивши його революційно-активістичним, підкреслено волюнтаристським поривом. <...> Отож, до тверезої національно-державної прагматики Західної України історія додала гранично сугестивний активістичний “міт” у його крайньому національно-революційному вияві-темпераменті» [Скуратівський 1996, с. 79–80]. Щодо ментальної спорідненості культурного середовища, то львів’яни та мешканці Івано-Франківська вчилися зазвичай у Львові чи Таллінні, орієнтувалися на Західну та Центральну Європу. У порівнянні з десятками художників зі сходу України, що полишили простір українського мистецтва заради виставок у Москві, відомі тільки одиничні випадки еміграції художників львів’ян до Москви: Микола Філатов, Стас Горський. Зовсім инакша картина з численною еміграцією художників зі Львова, Івано-Франківська, Ужгорода до міст Західної Європи та Америки, що красномовно ілюструє розподіл культурних переваг.

Можемо констатувати, що стародавні міфи певної місцевості — національні, релігійні, етнічні — продовжували впливати на художників наприкінці 1980-х — на початку 1990-х, хоча й були напівзабуті у своїй первинній формі, зазнавши значних трансформацій упродовж радянського періоду. Ба більше, художники «Нової хвилі» підхоплювали «міфи», котрі відрізняли їхню місцевість від іншої, творчо осучаснювали старі ідеї. Регіональні, національні, міфологічні, релігійні відмінності допомагали

художникам підкреслити власну індивідуальність. Вони часто свідомо розшукували вже забуті натяки на регіональні відмінності та скеровували їх на створення власної авторської міфології. Так, тогочасні графічні аркуші Павла Ковача, який акцентував на своєму русинському походженні, реанімують персонажів стародавньої слов'янської міфології, зображують ритми з життя зниклих богів. Твори Володимира Костирка, закоханого в історію Львова, повертають до життя міфи та реалії середньовічного Лемберга та Галиції часів Австро-Угорської імперії; творчість Володимира Бахтова, який живе і працює біля Ольвії, постійно звертається до античності. Місцеві легенди і «символіка міста» є важливими для Юрія Коха, Павла Макова, Вадима Петрова. Доробок цих та багатьох інших авторів унаочнює, як напівзабуті колективні міфи минулого стають персональними і сучасними, як колективний досвід опредметнюється в індивідуальному творчому жесті. Саме у «жесті», який є сукупністю творів, біографії та індивідуального міфу автора.

У світоглядних настановах регіональні відмінності проявляли себе опосередковано. Наприклад, у Львові «гранично сугестивний активістичний міф» (В. Скуратівський), відгукнувся у мистецтві кінця 1980-х поширенням радикальних форм акціонізму — перформансів і гепенінгів. У той самий час в інших містах практика художників ще не виходила за рамки традиційних матеріалів живопису, скульптури чи графіки (акціонізм одеського кола митців «АПТАРТу» хоча й зорганізувався 1982 року, проте — під впливом «руху московського АПТАРТу»). У Львові «героїчний “міт прямої дії”» не дозволяв митцям бути іронічними, що притаманно естетиці модернізму, — акції гурту «Центр Європи» (1987–1990), «Запрошення до дискусії» (1987) [Вишеславський 2008b] не мали ознак постмодерністської іронічної відстороненості. І лише виставки галереї «Три крапки» — йдеться про виставку в музеї Леніна «Дефлорація» (1990) та «Виставку до конгресу лікарів-українців» (1990), твори Володимира Костирка і перформанси Володимира Кауфмана — відкрили іронію, сарказм, грайливість, власне, ті риси постмодернізму, що не одразу і не всіма були сприйняті у Львові, на відміну від Одеси, де іронічність присутня на рівні невіддільного компонента місцевого міфу. Півдню України притаманний «космополітизм», «міжетнічна і міжкультурна мішанка» (за визначеннями В. Скуратівського). За ідеалізованими уявленнями носіїв цього міфу, зазначена характерність долала кордони, створювала порив (принаймні,

у свідомості митців) для входження у середземноморський та інші великі світи. На цьому тлі дехто них вдавався до абсурдистського жонглювання термінами. Для прикладу процитуємо один із таких текстів: «Китайське “ци”, що підноситься присутністю “сю”, безтурботно ширяє в полі вітальності, яке шириться від родючої української землі, утворюючи тим самим якесь ефірне тіло — “Віталію” <...> “вітальність” (В-Італьність) як “східнослов’янська Італьність” <...> подібність космологічної побудови Києва та Риму <...>, або ж зіставлення героїчних ідеалів Риму та Запорізької Січі <...> Таким чином, Україна мислить себе у ролі якоїсь ілюзорної “Небесної Італії”, так само відмінної від земної, як Небесний Єрусалим від реального» [Ройтбурд 1999, с. 16].

Видається, що саме завдяки вкоріненості міфу про відкритість великому світові Одеса збагатила художнє життя Москви, Києва, Нью-Йорка за рахунок значної кількості художників-мігрантів. У 1980-х — значно більшою кількістю, ніж інші міста України. Завдяки художникам з Одеси було засновано сквот «На Чистых прудах» (Москва, 1989–1995), а також важливий для російського мистецтва 1980-х гурт «Медична герменевтика». Ба більше, до тісного співробітництва спільнот одеських та московських художників долучилися окремі гурти з Києва, де через роздрібненість маленьких спільнот (які постійно конфліктували між собою) розвивався свій варіант «космополітизму». Київська пасивність заважала утворенню власного «центру тяжіння» та схиляла митців приєднуватися до вже існуючих зв’язків неофіційного мистецтва Одеси з нонконформістами Москви. Лобістами цих інтеграційних процесів були, у підсумку, одні й ті самі персони: московські мистецтвознавці Андрій Ковальов, Сергій Кусков, Сергій Левашов; галеристи Марат Гельман, Сергій Овчаренко; куратори Віктор Мізіано, Ольга Свіблова; на місцевому київському рівні — Костянтин Акінша, Олександр Соловйов, з боку Одеси — Олександр Ройтбурд і Михайло Рашковецький. Зазначимо, що подібна співпраця потребувала «командної гри» та підпорядкування окремих індивідуальних інтересів кураторам-лобістам, що свідчить про залишки у свідомості одеських та частини київських художників колективізму радянського штибу. Останнє значно відрізняло їх від львівських митців. Однак творчість індивідуалів і самітників через відсутність колективізму та командної гри у пресі (за винятком київського часопису «Terra Incognita») не висвітлювалася, залишаючись протягом 1990-х років «утаємниченою».

Невиразність «київського міфу» та його залежність від світогляду приїжджих підсилювалася значною міграцією молоді, яка навчалася у київських художніх інститутах і залишалася в місті. У численних угрупованнях «Нової хвилі» сливе не було киян, що не могло не позначитися на світоглядній подрібненості, відсутності спільної традиції, оскільки їх поповнювали художники, які приїздили із Дніпропетровська, Чернігова, Сум, Полтави та інших міст зі власним менталітетом. Цим київська «Нова хвиля» подібна до «Паризької школи» початку ХХ ст., коли серед митців майже не було корінних парижан. Проте Київ із його молодіжними виставками, всеукраїнськими пленерами, міжнародними фондами, приватними галереями і ярмарками сучасного мистецтва вже на початку 1990-х став відігравати роль мистецького центру всеукраїнського значення.

Як писав Вадим Скуратівський, «Наддніпрянсько-східна Україна <...> узагальнила свій досвід у вигляді гранично міфологізованого чуття <...> залежності від свого сусіда-надпотентата» [Скуратівський 1996, с. 76]. Дійсно, мистецьке життя Харкова і Слобожанщини (як офіційного, так і нонконформістського) перебувало в тісній взаємодії з московським. Наприклад, харківські фотографи 1970-х — зокрема гурт «Время» (з 1971), «Госпром» (з 1986) — перебували у значній світоглядній спільності з московським нонконформізмом (гуртом митців навколо Еріка Булатова, Євгена Гороховського, Іллі Кабакова, Віктора Півоварова). Особливістю молодіжного мистецтва Харкова 1980-х були спроби реформування офіційного мистецького життя та його осучаснення без втечі в андеграунд, що нагадувало взаємодію художників із Московською Спілкою художників (МосХ). На цьому шляху саме в Харкові відбулися значні, нечувано демократичні зміни — влаштування офіційної виставки Спілки художників без журі, та ще й просто неба (молодіжна виставка 1987 року у Харкові) [Сидоренко 2008, с. 98]. Реформування діяльності офіційної Спілки художників Харкова під керівництвом В. Сидоренка та виставки, що тоді влаштовувала Спілка, наблизили «офіційне» мистецьке життя України до сучасності й демократизму «неофіційного».

3.1.2 Регіональні особливості естетичних уподобань художників «Нової хвилі»

Протягом 1980–1990-х спостерігаємо тенденцію поступового зростання впливу постмодернізму на творчість митців. Відбувалися постійні зміни в цьому напрямі. Зокрема, у тематиці творів побільшало іронії, авторської

відстороненості; в художньому методі — еkleктизму; в побудові художнього образу — метафоричності. Проте темпи поступу від модернізму до постмодернізму у різних регіонах України були відмінні. Неоднаковим було й розуміння цих естетик. На практиці процес виглядав як конкурентне існування невеликих груп та митців-одинаків, що дотримувалися різних позицій.

Особливості художнього життя у Києві, Харкові, Львові, Івано-Франківську та Одесі утворили п'ять специфічних тенденцій, які розглядатимуться нижче. Поза увагою я залишаю явища, що не торкаються творчості спільноти «Нова хвиля», як-от митців, котрі виробили «стереотип кон'юнктурної поведінки, і тому з настанням нової доби багато хто з них не розгубився і без будь-яких вагань звернувся до національно-історичної та релігійної тематики — з тією ж пафосною патетикою, парадністю та героїзацією образів» [Сидоренко 2008, с. 97].

3.1.2.1 Повернення модернізму

Помітною тенденцією багатьох «постцензурних» виставок було повернення раніше заборонених форм модернізму. «Художні виставки заповнили твори псевдоавангардного напрямку, а точніше переспіви мистецьких течій початку ХХ століття. Проте світове мистецтво вже ґрунтувалося на інших філософських поглядах» [Сидоренко 2008, с. 97]. Тенденція протрималася недовго, оскільки вважалася «прогресивною» лише у 1987–1989 роках. Тут ми маємо ще один комплекс уявлень ірраціонального походження, «комплекс прогресу», якому намагалися відповідати художники «Нової хвилі». Парадоксально, що давня ідея прогресу, щільно поєднана з модернізмом, співіснувала у митців з естетикою постмодернізму, котрий той таки прогрес заперечував. «Комплекс прогресу» спонукав митців до творчих пошуків від «старого модернізму» до «більш передового», на думку художників, постмодернізму. Тому період «повернення модернізму» так швидко закінчився. Автори міняли творчу методу. Були й такі, що не приставали на зміни, проте «колективна думка» спільноти «Нова хвиля» вважала їх «несучасними», тобто не вартими участі у «найсучасніших» виставках. Цих митців виключили зі стилістичного «мейнстріму», який намагалися формувати куратори.

Що являла собою тенденція «повернення модернізму», котра охопила мистецтво всього СРСР наприкінці його існування? Для молодих художників, подібно до нонконформістів 1960-х, за висловом Олександра

Якимовича, «головним стимулом творчості був, безперечно, той самий жест звільнення <...>. То було звільнення від двічі неправдивої “високої культури”, що прийняла <...> форми ідеологізованого салонного академізму» [Якимович 2001, с. 23]. Саме таке враження справляла більшість творів на молодіжних виставках 1987–1989 років. Для прикладу наведу найбільш впливові: «XVII московська молодіжна виставка» (1986), де «сміливі роботи» експонували у периферійних районних залах, а помірні, «реалістичні» — у центральному залі Кузнецького мосту. Вплив цієї виставки вийшов за межі Москви, оскільки позначив новий вимір свободи всередині офіційних експозицій. Ще вільнішою (з боку організаторів, оскільки митці вже давно перевершували у сміливості журі) стала Всесоюзна молодіжна «Молодість країни» (1987). У ній брало участь понад 124 митців з України [Всесоюзная выставка 1987]. За нею крокувала виставка «Мистецтво молоді соціалістичних країн» (1988), що сливе повторювала за складом митців «Молодість країни» 1987 року.

В Україні, починаючи з 1987 року, відбувалися «молодіжні» виставки, які висвітлювали зміни у мистецтві — «Республіканська виставка молодих художників України» (Київ, 1987), Молодіжна виставка у Харкові (1987) та організовані за приватною ініціативою художників — «Запрошення до дискусії» (Львів, 1987), «Виставка в Будинку вчених» (Одеса, 1987), «21 погляд» (Київ, 1989). Усі вони, як офіційні спілчанські, так і неофіційні, мали велике значення, оскільки презентували весь наявний стилістичний спектр творчості митців, причетних до сучасного візуального мистецтва.

У творах Густаво Аранго, Олександра Гнилицького, Ігора Голікова, Олега Голосія, Романа Жука, Павла Макова, Сергія Паніча, Олександра Сухоліта, Сергія Хаджінова можна було бачити впливи різних художніх систем. Подекуди відчувався вплив бароко, класицизму, класичного авангарду, сюрреалізму, фовізму та примітивізму. Багато хто з авторів створював експресивний фігуративний живопис. У побудові художнього образу найчастіше застосовувалася метафора. Увага таких авторів, як Олександр Животков, Сергій Животков, Петро Лебединець, Тиберій Сильваші, була прикута до абстрактного експресіонізму. Пошук художньої виразності спонукав декого з мистців до доповнення живопису засобами, запозиченими з інших видів мистецтв — графіки, скульптури, фрески, плакату, колажу (Володимир Яковець, Володимир Богуславський, Олександр

Бабак). Переосмисленням традиційних народних форм пластичної мови займалися Марко Гейко, Валентин Мальченко, Павло Керестей.

У суцільній суміші тенденцій, представлених на тогочасних виставках, від постмодернізму залишалася лише певна розкутість, можливість без належної теорії та системи комбінувати різноманітні художні прийоми модернізму. Заангажованість художників соціально-політичним контекстом на рівні сюжетів була тоді мінімальною (окремі твори Олександра Ройтбурда, Сергій Хаджінова, Володимира Яковця).

Як уже згадувалося, після 1989/1990 років в усіх великих містах спільнота «Нової хвилі» відмежовувалася від колег, що трималися модерністської естетики, прагнучи «відповідати сучасності». Ті, хто лишалися «модерністами», утворювали власні гурти з окремими виставками. Наприклад, абстракціоністи «Живописного заповідника» (з 1992), а ще раніше та паралельно з ними й упродовж усіх 1990-х — безліч угруповань, які називали «неопластиками», «ар'єргардом», «неокласиками», тощо. Крім «Живописного заповідника», згадаймо об'єднання «Міфіки» (з 1993), «Азбука» (з 1992), «Анабазис» (з 1993) та ін.

3.1.2.2 Стилiстичний анахронiзм

Частина художників «Нової хвилі» уникала політичної тематики, натомість перебувала у діалозі з історією мистецтва. Цим обумовлена їхня любов до праісторичних культур, робота з архаїкою (українською чи інших народів), повага до європейських модерністських рухів «зеро», «інформель». На їхній світогляд вплинули дослідження (як зазначали самі автори в інтерв'ю чи приватних розмовах) Льва Гумільова, Володимира Топорова, Освальда Шпенглера, Карла-Густава Юнга та ін. Серед улюблених митців фігурували Ганс Аппель, Йозеф Бойс, Христіан Болтанскі, Ансельм Кіфер, Яніс Кунелліс, Герман Ніч, Гюнтер Юккер та ін. У творчості цих майстрів часто подибуємо символи, алегорії, метафори, вони випробовували нові, нетрадиційні матеріали, працювали із простором — інсталяціями, енвайронментом, ленд-артом, не полишали й традиційні техніки (полотно, олія чи друкована графіка). Така тенденція була близькою до трансавангарду. Використовувався анахронізм (від гр. *ἀνάσσω* — назад, *χρόνος* — час) — помилка у хронології — мистецький прийом, в який від початку свідомо закладена іронія [Вишеславський, Сидор-Гібелінда 2010, с. 30–31]. В італійському мистецтві 1980-х анахронізм

виник завдяки творчості критиків й одночасно художників Мауріццо Кальвезі та Італо Томассоні. Останній називав анахронізм «гіперманьєризмом» (*hypermanieristes*). Відома ще одна назва — «цитатіонізм» (від «цитата»), яка багато в чому відображує поетику італійських анахроністів. Поступово навколо Кальвезі й Томассоні сформувалися товариства митців. Наприклад, Альберто Абате, Убальдо Бартоліні, Омар Галліані, Карло Марія Маріані, Франко Пірука, Стефано Ді Стасіо та ін.

Серед представників сучасного українського мистецтва в цьому річизі працювали: Павло Ковач, Олексій Маркитан, Віктор Покиданець, Олександр Кабаченко, Олександр Бабак, Валентин Мальченко, Стас Горський, Володимир Костирко, Ганна Сидоренко, Сергій Якунін. Наприклад, інсталяція Олександра Бабака у співавторстві з Олександром Бородаєм «Колиска для ненародженої дитини» (1989) складалася з архаїчних речей — коліс возів, колиски, мотузок й доповнювалася елементами етнічно-сакральними — рушниками, ритуальними квітами. Важливою емоційно-семантичною частиною твору було тло — безмежні сніги, в холоді яких ніби «мерзло» надбання народної культури.

Тенденція стилістичного анахронізму існувала в усіх регіонах, та поділялася, переважно, митцями-одинаками.

3.1.2.3 Український трансавангард

На відміну від попередніх двох тенденцій, поширених по всій Україні, трансавангардної естетики дотримувалися лише два гурти митців, — у Києві та Одесі.

Трансавангардна течія в середині постмодерністської спільноти «Нова хвиля» виникла у 1987–1988 роках, майже одночасно з українським постмодернізмом та західноукраїнським постмодернізмом, про які йтиметься нижче. Це позначилося на прихильності до живописної картини (ніяких об'єктів, на відміну від постмодерністів) і на дещо модерністському ставленні до твору — створення велетенських «шедеврів», а не тимчасових акцій, «ігор в деконструкцію», як то було серед неоавангардистів Львова.

Відомо, що одним із важливих проявів постмодернізму у світовому візуальному мистецтві був трансавангард. У 1979 р. на шпальтах часопису «Flash Art» з'явилася концепція трансавангарду італійського критика А. Боніто Оліва [Oliva 1979]. Розпочиналася течія як суто італійське явище

(художники Сандро Кіа, Франческо Клементе, Енцо Кукі, Ніколя де Марія, Міммо Паладіно). До них приєдналася молодь, а згодом і художники з інших країн — представники гуртів «неоекспресіонізм» (Німеччина), «новий образ» (Аргентина), «вільна фігурація» (Франція).

Згідно з концепцією А. Боніто Оліви, трансавангард — це мистецтво перехідної епохи, реакція на схеми авангарду в усіх його повоєнних версіях. Концептуалізму трансавангард протиставляв експресію, суб'єктивізм, особистісність, втілену в цілком матеріальному творі (замість його вербального опису, до чого прагнули концептуалісти). Трансавангард заперечував віру в прогрес, зв'язок мистецтва з ідеологією та з політичним дискурсом, моралізаторством й декларативністю. Критик наголошував на відповідності світовідчуття митців-трансавангардистів «транзитному менталітету номад». Вони використовували фрагменти фігуративного мистецтва та створювали метафори, котрі апелювали до історії та міфології. Відчутним був вплив художнього руху анахроністів, про який вже йшлося, й експресіонізму. Більшість рис естетики та поезики трансавангардистів збігаються з настановами постмодерністів, утім, поміж ними існують суттєві розбіжності. Зокрема, якщо «постмодернізм не лише розвінчав ілюзію художнього об'єкта, але й відмовився від віри у світ, створений руками людини. <...> почався з повернення до природи» [Левин 1997, с. 6], то митці-трансавангардисти робили протилежне — вони стверджували унікальність авторства, прагнули до написання «об'єктів-шедеврів». Різниця відчувалася навіть на рівні матеріалів і технік — трансавангардисти створювали експресивний фігуративний живопис та уникали експериментів з простором (енвайронментів, інсталяцій, перформансів).

Український трансавангард критика помітила у 1989 році завдяки виставці «Після модернізму» (Одеса) [Левашов 1999, с. 22]. Невдовзі, у 1990–1993 роках, зв'язки одеських та київських художників, що гуртувалися навколо сквоту «Паризька комуна», значно зміцнилися. Разом вони утворили одесько-київську спільноту, до якої з боку Одеси увійшли Сергій Ликов, Олександр Ройтбурд, Василь Рябченко та ін., а з боку Києва — Олександр Гнилицький, Олег Голосій, Олександр Клименко, Юрій Сенченко, Валерія Трубіна. Дещо осторонь від товариства, попри спільну стилістику, знаходилися Леонід Вартиванов, Сергій Паніч, Лесь Подерв'янський, Валентин Раєвський та ін. Серед виставок українських трансавангардистів

слід згадати: «Після модернізму» (Одеса, 1989), «Художники Паризької комуні» (Київ, 1991), «Ангели над Україною» (Единбург, 1993) та ін.

Українські трансавангардисти створювали експресивний, «гарячий» живопис, не працювали з об'єктами, хоча інсталяції та перформанси вже широко використовували постмодерністи Львова, художники «діаспори», а значно раніше, з початку 1980-х — художники одеського «АПТАРТу». У маньєристичній симуляції багатьох художників-трансавангардистів проступали риси українського бароко, що дозволяло говорити про звернення до «національної художньої традиції» [Скляренко 2007, с. 156]. Трансавангард надавав авторам можливість не полишати звичні матеріали (полотно, олія), досить відсторонено обирати будь-яку тематику — від соціально-критичної до міфологічної та релігійної.

Після 1992–1993 років художники вдалися до зміни естетичних орієнтирів. Це унаочнила виставка «Штиль» (Київ, 1993). Автори почали створювати об'єкти, інсталяції, влаштовувати перформанси.

Художників українського трансавангарду підтримували, передусім, московські галереї «Гельман», «Ріджина», київська галерея «УКВ» та протягом декількох місяців одеський МСМ «Тірс», що сприяло в середині 1990-х перетворенню течії на мейнстрім у сучасному українському мистецтві. Поступово журналісти почали ототожнювати художників українського трансавангарду з набагато ширшим рухом «Нова хвиля», що звузило останній як за кількістю учасників, так і за стилістичним розмаїттям. Згодом це призвело до забуття діячів київського та західноукраїнського постмодернізму та спричинило термінологічну плутанину [Вишеславський 2007а, с. 111].

3.1.2.4 Західноукраїнський постмодернізм

Цю тенденцію можна було б ще означити як постмодернізм зі впливом неоавангарду. Тут проявився активістичний міф, про існування якого вже згадувалося. Наприкінці 1960-х та у 1970-х неоавангардний соціальний активізм намагався впливати на політику у Австрії, Франції, Німеччині. Найчастіше художники цих країн (неодадаїсти, рух флюксус, діячі віденського акціонізму) влаштовували перформанси, гепенінги, займалися колажем, значний вплив мав концептуалізм.

Митці у Львові та Івано-Франківську наприкінці 1980-х теж прагнули впливати своїм мистецтвом на глядачів та політиків, сприяти змінам у соціальному житті. Художники тяжіли до колективних дій; у їхніх колах

відчувався дух імперсоналізму, але не лівого соціалістичного гатунку (що було остаточно скомпрометовано за часів СРСР), а теорій на кшталт просвітлення, які властиві буддизму.

Серед митців цього напрямку були львівські: Ігор Барабах, Макс Василенко, Павло Гранкін, Роман Жук, Олександр Замковський, Ігор та Світлана Копистянські, Андрій Сагайдаковський, Платон Сильвестров, Юрій Соколов, Зоряна Стецула (Гарбар), Ігор Шульєв; згодом — Володимир Кауфман, Петро Старух, Олена Турянська; а також івано-франківські: Олекса Фурдіяк, Ярослав Яновський, калушанин Мирослав Яремак та ін. Найчастіше художники працювали з просторовими об'єктами, асамбляжами, інсталяціями, що не виключало живопис, графіку та фотографію. Поширеною практикою був провокативний перформанс на вулицях міста, наприклад, під час презентацій «День міста» (1987), «Театр речей» (1988), «Плюс-90» (1990), фестивалю «ВиВих» (1990 і 1991). До взаємодії з глядачем спонукали перформанси Бориса Бергера (1992–1993 років), Петра Старуха (1993), Володимира Кауфмана (1993). Важливими виставками були: «Виставка до Міжнародного конгресу лікарів українців» (Львів, 1990), «Плюс-90» (Львів, 1990) та ін. [Вишеславський 2008a, 2008d].

Як приклад розглянемо виставку «Дефлорація», котра експонувалася у Львові у «Загальнополітичному культурному центрі ім. В. І. Леніна» (раніше «Музей Леніна», зараз «Національний музей»). Кураторський задум був колективним — художників і галериста Георгія Косавана. Згідно з ідеєю, несподівані за естетикою, тематикою і матеріалами роботи мали в обмеженому просторі експозиції утворити своєрідну «критичну вибухову масу», націлену на збурення незвичних до сучасного мистецтва глядачів. Недосвідченість публіки у сучасному мистецтві була, як передбачали організатори, «дефлорована» шокуючою провокативністю візуальних експериментів. «Мистецтвом є все, мистецтвом не є ніщо» — констатувалося у пресрелізі. «Страшно», — можна було прочитати у книзі відгуків. Виставка експонувала твори чотирьох молодих художників — О. Замковського, А. Сагайдаковського, П. Сильвестрова та І. Шульєва: живопис, інсталяції, об'єкти [Вишеславський 2007b, с. 104–107, 120–123].

3.1.2.5 Український постмодернізм

Серед спільноти художників «Нової хвилі» були автори, чия творчість відрізнялася від уже перелічених тенденцій. У цьому тексті їх названо

українськими постмодерністами. Вони були більш заангажовані соціальною тематикою, ніж трансавангардисти чи анахроністи («Проект українських грошей» Миколи Маценка й Олега Тістола; перформанси Костянтина Реунова, Василя Цаголова), у їхніх роботах було менше пафосності, більше іронії та самоіронії. Крім того, художники працювали із простором (об'єкти, асамбляжі й інсталяції), що для трансавангардистів було сливе табуйованим. Твори українських постмодерністів експонувалися на виставках «Спалах» (Київ, 1990), «Український живопис XX сторіччя» (Київ, 1990) та ін. Серед митців були Валерій Ажажа, Яна Бистрова, Гліб Вишеславський, Дмитро Кавсан, Микола Маценко, Костянтин Реунов, Олександр Сухоліт, Олег Тістол, Василь Цаголов та ін. Майже всі вони належали до «московської діаспори», тобто певний час працювали і виставлялися у сквотах Москви. Пізніше брали участь у київських виставках ЦСМ «Брама», галереї «Аліпій», експозиції «Vision art» (Київ, 1996 р.) та ін.

Слід зазначити, що після виставки «Штиль» (Київ, 1993) більшість трансавангардистів перейшла на позиції постмодернізму. Були відкинуті елементи необароко, неоекспресіонізму, маньєристичної цитації. Поступово зменшувалася жага авторської презентативності у вигляді «шедевр великого формату». Вперше серед художників «одесько-київського трансавангарду» експресивність почала вихлюпуватися за межі полотна, утворюючи об'єкти, асамбляжі та інсталяції (натюрморти Анатолія Ганкевича і Олега Мігаса, інсталяція Олександра Гнилицького, а також доповнені страусовим пір'ям картини Іллі Чічкана). Картина як самоцінність дійсно отримала «тихе життя», акцент вітальності перекинувся на простір навколо творів. Ці процеси позначили злиття одесько-київського трансавангарду зі значно ширшим колом наявного в Україні постмодернізму. Після «Штилю» в річищі цієї ж тенденції були проведені експозиції «Вільна зона» (1994), «Барбарос» (1995), «Аналіз крові» (1995) та ін.

3.2 Регіональні варіанти субкультурних проявів «Нової хвилі»

На тлі політичних і соціальних змін, що відбувалися в СРСР, а згодом в Україні, організаційна та соціальна активність спільноти «Нова хвиля» поділяється на два окремих періоди.

Перший, протягом якого превалував «офіційний шлях», проіснував з 1987 до, приблизно, 1990 року. Тоді для реалізації митцями своїх проєктів

використовувався ресурс державних структур (організаційний — творчі спілки, будинки творчості; економічний — бюджет; інформаційний — центральна та місцева преса). Для художників старшого віку це був період виходу з андеграунду.

Другий період — із превалюючим «неофіційним шляхом» (з 1991 року) — характеризується самоорганізацією спільноти, послабленням ролі державних структур (Міністерство культури, Спілка художників), появою нових приватних і громадських інституцій (галерей, фондів, творчих об'єднань), що спиралися на підтримку бізнесу та міжнародних фондів. Проте майже всі ініціативи цього періоду не мали достатнього інформаційного та організаційного ресурсу, спроможного охопити всю територію України, а представляти українське мистецтво закордоном й поготів.

Важливо, що офіційний та неофіційний шляхи в деяких регіонах існували одночасно, втім, до 1990 року серед художників «Нової хвилі» переважав офіційний підхід (особливо у Харкові та Києві) і лише окремі гурти Одеси та Львова обирали неофіційне життя.

3.2.1 Період перший. Офіційне і неофіційне художнє життя в основних містах України 1987–1990 років

Слід зауважити, що наприкінці 1980-х, тим паче на початку 1990-х, різниця між виставками «офіційними», тобто влаштованими Спілками художників або музеями, і «неофіційними», організаторами яких були галереї, об'єднання чи окремі художники, вже не була такою безперечною, як до 1987 року. Певна відмінність, однак, існувала — офіційні влаштовувалися спільнотами, що дотримувалися переважно естетики модернізму або різних видів реалізму, тоді як «неофіційні» виставки залежали від задач певного гурту. Спільнота «Нової хвилі», повторюся, тяжіла до естетики постмодернізму у багатьох його варіантах (трансавангард, суміші постмодернізму з неоавангардизмом, анахронізмом, тощо). Нижче розглядатимуться саме такі — «неофіційні» — виставки, об'єднання і гурти.

3.2.1.1 Офіційне художнє життя

На тлі Перебудови та лібералізації у Харківському і Київському відділеннях Спілки художників відбулися зміни. Завдяки новим керівникам — Віктору Сидоренку й Андрію Чебикіну — у 1987 році були проведені молодіжні безцензурні виставки та суттєво змінився склад

учасників пленерів. «Республіканська виставка молодих художників України» (1987) хоча й готувалася за допомогою журі, але тільки за фаховим критерієм, фільтр ідеології було відкинуто. Проте глядач міг цього і не помітити, бо художники ще не мали наміру нікого провокувати. Найдемократичнішу – «Виставка молодих художників Харкова» (1987) – провели без журі: «просто неба в міському парку ім. Шевченка на ристуваннях створили справжній павільйон, де кожен міг побачити картини різних напрямів і стилів та власноруч написати відгук на величезній повітряній кулі» [Сидоренко 2008, с. 98]. На цих двох «представницьких» виставках (див. Додаток 2.13) вперше експонували твори більшості художників, які невдовзі склали спільноту «Нова хвиля». Вони демонстрували, переважно, помірний модернізм (жодних «ізмів» у чистому вигляді, крім реалізму) та високий фаховий рівень виконання. Виставляли традиційні мистецькі форми: живопис, графіку, плакат, декоративно-ужиткове мистецтво. Важливу роль у консолідації спільноти відігравали пленери, фінансовані Спілкою художників, що мали, завдяки інформаційним й організаційним можливостям спілки, всеукраїнський вимір. Один із перших (у сенсі формування «Нової хвилі») – пленер у селі Жденієве (1987) – продовжував давню традицію закарпатських пленерів, влаштовуваних ужгородським відділенням Спілки художників. Серед учасників були Олена Будовська, Габор Булеца, Гліб Вишеславський, Павло Керестей, Костянтин Ляшев, Сергій Паніч, Ганна Сидоренко та ін. [Ляшев 2009]. Досить відомими стали пленери, що проводилися у селі Седнів у 1988 і 1989 роках [Вишеславський 2006b, с. 17–19].

У пленері «Седнів-88», у Будинку творчості Спілки художників (с. Седнів), брали участь 42 художники з багатьох міст України: Олександр Бабак, Тамара Бабак, Сергій Береженко, Леонід Богинський, Ігор Броун, Володимир Богуславський, Гліб Вишеславський, Людмила Волошаненко, Віктор Гвоздинський, Марко Гейко, Ігор Голіков, Олег Дергачов, Роман Жук, Ігор Зайцев, Володимир Іванов-Ахметов, Павло Керестей, Олена Кудінова, Тетяна Лисенко, Павло Маков, Наталя Максимова, Валентин Мальченко, Тетяна Мисковець, Сергій Паніч, Олександр Ройтбурд, Тиберій Сильваші, Олександр Сухоліт, Олена Паламарчук, Юрій Петрушкін, Олександр Полонік, Юрій Пшеничний, Геннадій Толпекін, Сергій Хаджінов, Сергій Цилов, Борис Чернецький, Володимир Щур, Василь Юдін. До пленеру долучилися мистецтвознавці Олеся Авраменко, Едуард Димшиць, Ірина

Панич, Сергій Побожій, Ірина Сизоненко. Було проведено декілька конференцій з питань сучасного мистецтва за участю мистецтвознавців з Риги та Москви. Керівник пленеру Т. Сильваші вважав, що художники повинні здійснити «прорив від ідеологічної закріпаченості до свободи». На його думку, митців поєднувала «метафоричність»: «метафора оперує системою символів, алегорій, знаків, що в історично абсорбованій формі несуть у собі певне моральне значення» [Пространство метафоры 1989, с. 10]. По завершенню пленеру у залах Спілки художників влаштували виставку «Седнів-88». Попри помірність експериментів із формою творів (традиційні живопис, графіка, кераміка, скульптура), їхню тематику й стилістичну новизну одразу помітили глядачі та мистецтвознавці. Головною ж ознакою експозиції став «дух вольності», з яким автори зверталися до політичних алегорій (Ройтбурд, Хаджинов), експресії образів (Голіков, Паніч), кемпу (Жук), метафоричних троп (Мальченко, Маков, Сухоліт), абстрактних узагальнень (Бабак, Кудінова, Гейко).

З метою залучення нових авторів наступного року було проведено «Седнів-89». Концептуально цей пленер продовжував попередній, але, зі слів Т. Сильваші: «“прорив”, що слугував девізом минулого року, втратив енергію консолідації художників. Спільність поглядів була порушена, у творчості переважала схильність до індивідуалізму». У пленері 1989 року брали участь: Петро Антип, Олексій Аполонов, Густаво Аранго, Микола Бабак, Леонід Богинський, Василь Боягузів, Борис Буряк, Марина Глущенко, Олег Голосій, Ігор Гречаник, Михайло Демцю, Олена Євсеєнко, Олег Животков, В'ячеслав Іляшенко, Володимир Кауфман, Павло Керестей, Світлана Кондратенко, Катерина Корнійчук, Олена Кудінова, Сергій Ликов, Ганна-Оксана Липа, Павло Маков, Геннадій Молдавян, Дарья Наумко, Сергій Паніч, Любов Плазовська, Віктор Покиданець, Олександр Рідний, Валентина Роєнко, Олександр Ройтбурд, Роман Романишин, Тиберій Сильваші, Олександр Сухоліт, Анатолій Твердий, Дмитро Фіщенко, Ксенія Ходаковська, Володимир Яковець, Сергій Якутович. Після завершення пленеру в залах Національного художнього музею України відбулася виставка «Седнів-89».

Молодіжні виставки та пленери Спілки художників 1987–1990 років сприяли знайомству художників сучасного візуального мистецтва, допомагали об'єднанню розрізнених доти гуртів, відкривали шлях до взаємовпливів у творчості.

3.2.1.2 «Неофіційне» мистецьке життя: сквоти

Поруч зі спілчанським художнім життям розвивалося колишнє нон-конформістське середовище. Воно було менш численним, натомість динамічнішим. На відміну від «молодіжних виставок», що презентували творчі пошуки художників, які майже не виходили за межі традиційних технік живопису, графіки та скульптури, колишній андеграунд демонстрував радикальніші візуальні експерименти: інсталяції, енвайронменти, перформанси, гепенінги. Місцем реалізації цих ініціатив були сквоти, виставки в залах, не підпорядкованих Спілці художників (Музей Леніна, Музей Революції, зал Торгової палати, хол Політехнічного інституту тощо), вулиці міст (особливо у Львові), а також перші приватні художні галереї (згідно з тогочасним законодавством — кооперативи). Митці сквотів швидше реагували на «нові ідеї часу», їхні твори мали чіткішу стилістичну спрямованість. У сквотах і на пленерах генерувалися головні зміни художнього життя 1987–1990 років.

З 1984 року у Москві існували сквоти, що виконували важливу роль осередків альтернативної культури на тлі консервативних офіційних установ. З-посеред колег з багатьох міст СРСР там працювали художники з України, які пізніше, повернувшись до своїх рідних міст, впливали на процеси в українському мистецтві. Серед таких осередків — «Дитсадок», сквоти у провулках Фурманний, Банний, Трьохпрудний, сквот на бульварі «Чистые пруды». Художники створювали у сквотах майстерні, галереї, проводили виставки. Проте вже у першій половині 1990-х важливість сквотів поступово зменшилася — з'явилися приватні галереї та різноманітні фонди. Зв'язок між московськими сквотами та художнім життям в Україні здійснювали художники «діаспори», які брали участь в художньому житті й в Україні, й у Москві (Сергій Ануфрієв, Леонід Войцехов, Гліб Вишеславський, Ігор та Світлана Копистянські, Олег Петренко, Костянтин Победін, Лариса Резун-Звездочотова, Костянтин Реунов, Людмила Скрипкіна, Олег Тістол, Микола Філатов та ін.).

Діаспора митців у Москві має давню історію. Художники з України, Білорусі, Казахстану, Азербайджану, Вірменії та Грузії прямували до столиці імперії у пошуку творчої свободи. У 1960–1970-х до Москви мігрували окремі особистості; у 1980-х бажання звільнитися від утисків провінційного чиновництва значно поширилося серед творчої молоді, яка й займалася сквотуванням будинків.

Перший у СРСР сквот — «Дитсадок» (1984–1986) — розташовувався у спорожнілому будинку. Там працювали Герман Виноградов, Олександр Градобоев та Микола Філатов (у 1982 переїхав зі Львова до Москви), Олександр Іванов, Андрій Ройтер. У «Дитсадку» відбувалися виставки та художні акції за участю художників Москви, Ленінграда, Львова й інших міст. Окрім мешканців сквоту, там виставлялися Наталя Абалакова (Москва), Африка (Ленінград), Анатолій Жигалов (Москва), Олег Котельніков (Ленінград), Ігор та Світлана Копистянські (Львів), Сергій Мироненко (Москва), Ірина Нахова (Москва), Тимур Новіков (Ленінград) та ін. «Дитсадок» виконував функції художніх майстерень, виставкових залів, літературного клубу, концертного майданчика, приміщення для показів авангардної моди [Вышеславский 2006].

Одним із найвідоміших сквотів Москви часів Перебудови був занедбаний житловий будинок у Фурманному провулку (існував з весни 1986 до зими 1989/1990). У ньому працювали Юрій Альберт, Свен Гундлах, Вадим Захаров, Костянтин Звездочотов, Сергій Мироненко, Андрій Філіпов. На «Фурманному» жили й творили митці з України: Сергій Ануфрієв, Яна Бистрова, Леонід Войцехов, Юрій Лейдерман, Олег Петренко, Лариса Резун-Звездочотова, Костянтин Реунов, Людмила Скрипкіна, Ігор Чацкін та ін. [Вишеславський 2006с, с. 434].

1989 року, після закриття будинку на Фурманному, багато художників (Л. Войцехов, «Перці» — Л. Скрипкіна, О. Петренко та інші) заснували сквот на «Чистых прудах» (Москва), що проіснував до 1995 року.

Того ж таки року у Банному провулку художники захопили будинок, полишений мешканцями перед зносом. Це відбулося завдяки колекціонеру Миколаю Корнілову, який заснував у сквоті галерею «Нікор» та асоціацію «Мистецтво народів світу». У самому сквоті та прилеглих провулках художники створювали енвайронменти та перформанси. Будинок проіснував до пожежі у 1994 році.

Художнє життя Москви початку 1990-х збагачували також виставки у сквоті у Трьохпрудному провулку (1991–1994). На тлі митців «старого», московсько-одеського складу Фурманного (багато хто з них переїхав до Трьохпрудного), дедалі значнішою ставала роль художників з Ростова-на-Дону та Києва. Впродовж 1991–1993 років там функціонувала «Галерея у Трьохпрудному», заснована Костянтином Реуновим (Київ) та Авдеєм Тер-Оганяном (Ростов-на-Дону). Акції галереї у 1991–1992 роках

проводилися щочетверга та мали значний мистецький резонанс. То були радикальні за естетикою і соціальні за змістом перформанси й енвайронменти, котрі містили нові, як на той час, елементи інтерактивної взаємодії із глядачем. Наприклад, у «Милосерді» (1991) К. Реунова і А. Тер-Оганяна у приміщенні галереї — замість звичної для глядача демонстрації мистецьких робіт — на підлозі сиділи безхатченки й просили милостиню.

Ще однією локацією, де працювали та виставлялися митці з України, був сквот «Заповідник мистецтв на Петровському бульварі» (1989–1996), який заснував художник з Сумщини — Петлюра (Олександр Ляшенко). Скваот розміщувався на величезній території з багатоповерховими будинками XIX ст. та трьома прилеглими подвір'ями. Там була своя галерея, музей Г. Виноградова, бар із медично-операційним обладнанням замість чарок та виделок, магазин сувенірів — об'єктів, виготовлених із непотребу. У сквоті працювали та виставлялися художники з України — Сергій Ануфрієв, Гліб Вишеславський, Ростислав Єгоров, Петлюра (Олександр Ляшенко), Аристарх Чернишов та ін. Серед багатьох виставок, акцій, концертів, фестивалів та перформансів, котрі відбувалися там сливе кожного вечора, слід згадати наймасштабніший захід — фестиваль «Місцевий час» (1993), що був, за задумом організаторів, альтернативою артярмарку галерей «Арт МІФ-III» і презентував авторів, які приєдналися до протесту проти комерціалізації сучасного мистецтва галеристами.

Більшість презентацій молодих українських художників Москви у 1987–1993 роках відбувалися саме у сквотах. Найчастіше то були енвайронменти, інсталяції, перформанси з рисами карнавальної ексцентричності та епатажу. У порівнянні з виставками картин, що проходили наприкінці 1980 — початку 1990-х у більшості міст України (крім Львова та Одеси), акції «діаспори» випереджали «метрополію» [Вишеславський 2009с].

У Києві історія сквотів розпочалася влітку 1988 року. Спочатку на вулиці Івана Франка, 25, де працювали художники з Києва та інших міст України: Леонід Вартиванов, Олександр Гнилицький, Олег Голосій, Дмитро Кавсан, Олександр Луцкевич, Валентин Попов, Юрій Соломко, Валерія Трубіна, Василь Цаголов та ін. Дехто з них ще навчався у Художньому інституті (нині — Національна Академія образотворчого мистецтва і архітектури), дехто приїхав до Києва та шукав помешкання і майстерню. У 1989 році митці переїхали на вул. Паризької комуни, 18 (нині Михайлівська). У новому

приміщенні суттєво змінився склад спільноти та з'явилася ієрархія: роль куратора взяв на себе мистецтвознавець О. Соловійов, а художники, здебільшого, відчували вплив його естетичних уподобань. Невдовзі виникла назва — «Паризька комуна» (скорочено «Паркомуна») за назвою вулиці, де стояв будинок. У майстернях працювали Леонід Вартиванов, Олександр Гнилицький, Олег Голосій, Володимир Єршихін, Дмитро Кавсан, Олександр Клименко, В'ячеслав Машницький, Валентин Попов, Юрій Соломко, Микола Трох, Валерія Трубіна, Наталя Філоненко, Василь Цаголов та ін. Сквот проіснував до 1994 року [Вишеславський 2013].

3.2.1.3 «Неофіційне» художнє життя: галереї, об'єднання, виставки, загальна характеристика

З 1987 року почався процес швидкої інституціоналізації — йдеться про створення установ альтернативних до офіційної системи закладів культури (галереї, об'єднання, центри мистецтва, фестивалі). Найчастіше вони виникали за ініціативою художників — прояви ентузіазму й творчості втілювалася у спроби соціальної самоорганізації. Проте цим зусиллям бракувало менеджерського й економічного досвіду, через що шляхетні ініціативи закінчувалися для художників суцільними проблемами. Життєздатними виявилися лише декілька галерей та об'єднань. Жага інституціоналізації була ознакою виходу мистецтва з андеграундного підпілля, мрією про існування незалежних від влади й доступних широкому загалу відвідувачів організацій. Інша річ, що більшість глядачів була не готова до сприйняття субкультурного мистецтва.

Серед перших галерей, заснованих до 1990 року, творчість художників сучасного візуального мистецтва презентували харківська «Панорама» (з 1987 року), львівські «Три крапки» (з 1988) та «Центр Європи» (з 1987). Як творчі об'єднання себе декларували одеський «ТОХ» (з 1985), харківська «Літера А» (з 1989). Як ЦСМ — київський «Совіарт» (з 1987). Водночас різниця між цими трьома типами організацій — галерея, ЦСМ, об'єднання — наприкінці 1980-х була радше декларативною. Наприклад, харківський «Up-Down» називався галереєю, хоча влаштовував геть не комерційні виставки. Тобто всі ці структури, попри назву, неможливо за відсутності артринку поділяти на «комерційні» та «не комерційні». Всі вони експонували виставки, за нагоди продавали твори, шукали гранти. Тому далі в тексті діяльність галерей, ЦСМ та об'єднань розглядатиметься разом.

3.2.1.4 «Неофіційне» художнє життя: найголовніші виставки, влаштовані галереями та об'єднаннями

Виставки неофіційні, організовані галереями-центрами сучасного мистецтва, були важливими презентаціями ідей певних гуртів, з яких склався рух «Нова хвиля». Вперше без заборон та репресій відбувалися різноманітні виставки, більшість з яких ініційовано згаданими вище організаціями: у Львові — «Запрошення до дискусії» (1987) [Стеців 1987], експозиція «Театр речей» (1988), чиїм куратором був Юрій Соколов [«Центр Європи» 1988]; в Одесі — перші безцензурні виставки, влаштовані Творчим об'єднанням художників — скорочено «ТОХ», створене за ініціативою Фелікса Кохрихта у 1986 році, проіснувало до 1987 року; у Харкові — експозиція у Палаці студентів (1987) [Павлова 2005]. У Києві відбулася велика виставка нонконформістів у кінотеатрі «Зоряний» (1987), виставка «Погляд» (1987), а також важливі виставки сучасного мистецтва, влаштовані об'єднанням «Совіарт»: «Українсько-литовська виставка молодих художників», заявлена в пресі як фестиваль «Перехрестя» (1987), «Перша радянсько-американська виставка сучасного мистецтва» (1988) та інші.

У порівнянні зі сквотами, квартирними виставками та напівлегальними клубами при будинках культури ці експозиції можна вважати кроком до економічної та інформаційної свободи. Всі згадані виставки мали «представницький характер», тобто ідея організаторів зводилася до презентації різноманітних за темами й стилями творів. Тоді така кураторська концепція цілком задовольняла художню спільноту, бо демонструвала щойно отриману свободу. У цьому виставки були подібними до молодіжних спілчанських «представницьких виставок» кінця 1980-х.

3.2.1.5 «Неофіційне» художнє життя: галереї та об'єднання

Частина галерей, об'єднань, центрів сучасного мистецтва (ЦСМ), що виникли наприкінці 1980-х, опікувалася творчістю художників «Нової хвилі». Як приклад наведу стислий опис діяльності деяких із них.

а) Мистецька організація «Совіарт» (Київ, з 1987 року) була однією з перших в Україні недержавних мистецьких організацій. Виставки, влаштовані нею наприкінці 1980-х, сприяли згуртуванню окремих авторів, що наблизило утворення спільноти «Нова хвиля». 1987 року Віктор Хаматов, майбутній засновник та директор «Совіарту», започаткував разом із редакторами молодіжних часописів «Noorus» (Литва)

та «Ранок» (Україна) фестиваль «Молодіжне перехрестя», у рамках якого було проведено українсько-литовську виставку молодих художників «Київ — Каунас» (Київ) [Матушек 1988]. У 1988 році за ініціативою Віктора Хаматова та Сергія Святченка організовано «Першу радянсько-американську виставку сучасного мистецтва», що експонувалася у дев'яти містах України, а також у Тбілісі (Грузія) й Далласі (США). Наступного, 1989 року, «Совіарт» презентував виставку «21 погляд» (Київ та Одеса). В експозиції брали участь Олександр Бабак, Едуард Бельський, Володимир Богуславський, Габор Булеца, Леонід Вартиванов, Олександр Животков, Сергій Животков, Павло Керестей, Олександр Луцкевич, Павло Маков, Валентин Мальченко, Сергій Святченко, Олександр Сухоліт, Юрій Соломко, Валерій Велічко, Сергій Звягінцев, Михайло Попов, Костянтин Самойленко, Володимир Сурмач, Олег Щиголев. У 1990 році «Совіарт» презентував експозицію «Українське малАРТство» — на ній вперше поруч було експоновано творчість українських авангардистів, нонконформістів та молоді 1980-х років [Українське малАРТство 1990]. Згадані презентації «Совіарту» мали представницький характер (див. додаток 2.13). До цих виставок були видані каталоги-альбоми — явище рідкісне наприкінці 1980-х, які зараз виконують важливу роль свідочств-першоджерел у дослідженні художнього життя.

Пізніше, вже в середині 1990-х, «Совіарт» спільно з партнерами створив Асоціацію арт-галерей України й провів у 1994 та 1995 роках «Київський художній ярмарок», а з 1996 й у наступні роки — «Міжнародний Арт-фестиваль». У 2020 році «Совіарт» продовжує свою діяльність і є чи не єдиною приватною/громадською організацією, що збереглася з часів восьмидесятих.

б) Творче об'єднання «Панорама» (Харків, 1987–1991). «Українське експериментально-творче об'єднання «Панорама» було кооперативом, який, одночасно з комерційною діяльністю, займався кінопрокатом, виставками живопису та фотографії, надавав допомогу митцям. Художнім директором з організації виставок була мистецтвознавець Тетяна Павлова. Завдяки ініціативі М. Педана у Палаці студентів відбулися дві перші фотовиставки об'єднання (1987 та 1988) [Павлова 2005, с. 17]. Виставка 1987 року — особливо важлива як перший показ харківської школи фотографії широкому колу глядачів. В обох виставках брали участь Сергій Братков, Борис Михайлов, Євген Павлов, Роман П'ятковка, Олександр Супрун та інші.

У 1988 році відбулася виставка Євгена Світличного «Неофіти». На відкритті С. Братков провів перформанс, зображаючи спантеличеного перехожого, котрий випадково потрапив на експозицію. У 1989 об'єднання провело три виставки. Перша — «Іконостас» В. Шапошникова, де живописні полотна з'єднувалися (підрамник до підрамника) у формі іконостасу, що височів півколом посеред залу. Друга виставка — «Поезія та живопис Шури Криворучко» — експонувала примітивні малюнки, живопис, поезію та об'єкти харківської жебрачки. Третю експозицію «Панорама» проводила у муніципальному залі на Каширському шосе у Москві — «Виставка естонських, американських та харківських фотографів». На відміну від згаданих попередніх, вона була представницького типу та демонструвала особливу «школу харківської фотографії» разом із потужними колегами з інших міст. У 1990 р. «Панорама» провела «Виставку живопису, графіки та політичної карикатури». За часів свого існування об'єднання було важливим осередком сучасного мистецтва для фотографів і, частково, художників Харкова, яке згуртувало митців із клубів ще радянської доби — «Час» та «Держпром». До «Панорами» входили митці різних генерацій — Олексій Борисов, Андрій Гладкий, Олексій Єсютін, Леонід Константинов, Віктор Кочетов, Анатолій Макієнко, Олег Мальований, Борис Михайлов, Євген Павлов, Роман П'ятовка, Юрій Рупін, Олександр Сітніченко, Сергій Солонський, Олександр Супрун, Геннадій Тубалєв, Григорій Окунь та ін. «Панорама» є прикладом позаспілчанської самоорганізації митців у поєднанні з приватним капіталом. Цим шляхом намагатиметься йти більшість гуртів та об'єднань 1990-х років.

в) «Центр Європи» (Львів, 1987–1990). Діяльність цього об'єднання розпочалася із вуличних перформансів у подвір'ї Вірменського монастиря на свято «День міста». Запам'яталися численні акції Ігоря Барабаха, Вадима Богуна, Павла Гранкіна, Платона Сильвестрова, а також перформанс Юрія Соколова «Мистецтво в життя, або Порядок — син анархії» (1987). Це була низка дій, маніпуляцій із побутовими речами та рухів автора. Перформанс викликав захоплення глядачів, проте зараз його задум розкривається лише у назві, бо сам автор залишив його макгафіном. Акції «Центру Європи» спиралися на досвід неомодерністів, викликали зацікавлення й, водночас, нерозуміння широкої публіки. Подальша діяльність, зважаючи на тогочасні обставини, потребувала узгодження зі владою і пошуку компромісних форм існування. Це призвело

до співпраці зі Львівським об'єднанням молодіжних клубів і відкриття «Салону мистецтв» у приміщенні готелю «Дністер» (1988) під керівництвом Ю. Соколова для організації, як зазначалося в документах, «комерційних виставок картин». Газета «Львівська правда» повідомляла в анонімній статті: «до недавнього часу більшість представлених на вернісажі робіт навряд чи могло б потрапити на офіційні виставки. Але минулого року міськком комсомолу і Музей українського мистецтва оголосили, що надають так званим “невизнаним” художникам один зі своїх виставкових залів» [«Центр Європи» 1988]. У «Салоні мистецтв» було проведено, з-поміж іншого, виставку енвайронментів «Театр речей, або екологія предметів» (1988, куратор Ю. Соколов), що було геть неочікуваним у контексті «картиноцентризму» центральної та східної України. Експозиція починалася з об'єктів перед готелем. Брали участь Борис Бергер, Володимир Пінігін, Юрій Соколов, Мирослав Яремак та інші. Виставковий зал поділили стендами на окремі «сцени», де кожен учасник створив з реді-мейдів власний неповторний простір — «театр з речей». На відміну від поширеного принципу представницьких виставок, ця експозиція мала яскравий кураторський образ-концепцію. Подальше існування творчого об'єднання «Центр Європи» (згодом перейменували на «Артмісія — Євроцентр») пов'язане з організацією та проведенням міжнародної зустрічі митців із семи країн світу «Плюс-90» (жовтень 1990, організатор Ю. Соколов) у Палаці спорту «Спартак» [Катачин 1990]. Для правильної оцінки цієї масштабної акції необхідне усвідомлення політичної ситуації в СРСР. Попри проведення в Москві у 1988 році двох перших міжнародних виставок сучасного мистецтва — «Сучасні італійські художники» і «Uecker», — монополія на організацію експозицій іноземних митців залишалася у державних службовців. На цьому тлі приватна ініціатива маленького гурту художників виглядала несподівано [Тучков 1990].

«Плюс-90» був міжнародним фестивалем, що включав художню виставку, демонстрацію анімаційного і паралельного кіно, театральні вистави, літературні читання, музичні концерти й презентацію «Клубу меценатів». Однією з важливих частин фестивалю була виставка сучасного мистецтва художників з України, Польщі, США, Ізраїлю, Німеччини, Вірменії, Росії (куратори — Юрій Соколов, Яцек Урбаньські). З українських митців у фестивалі брали участь: Юрій Афонін, Ігор Барабах, Марта Барабах, Борис Бергер, Вадим Богун, Юрій Кох, Ігор Подольчак, Василь Польовий,

Ревіва Регев, Юрій Соколов, Володимир Стецула, Броніслав Тутельман, Борис Черних, Ігор Янович. «Ідеєю виставки було зіставлення мистецтва, що створюється у різних країнах, навіть у різних культурних колах <...> Принципом формування експозиції була широко зрозуміла різноманітність <...> У часи, коли мури – видимі і невидимі – розсипаються на порохи, стосунки між художниками із різних країн повинні бути частішими і повнішими» [Луговські, Урбанські 1990]. Схожі думки, які наприкінці 1980-х були дуже поширеними, надихнули кураторів на створення відомого європейського форуму мистецтв – «Маніфести». «Необхідність у новій платформі для художників для співставлення культур і нового взаєморозуміння ми гостро відчували з 1989 р., після падіння Берлінського муру», – писали організатори першої «Маніфести» в каталозі [Manifesto of the 1996, с.]. Отже, діяльність об'єднання «Центр Європи» була цілком актуальною у світовому контексті.

г) Галерея «Три крапки» (Львів, із 1988 р., після 1990 р. – «Гал-арт»). «Три крапки» – приватна галерея, заснована Георгієм Косаваном, була розташована на вулиці Коперника. Вона однією з перших в Україні почала займатися сучасним мистецтвом. З-посеред виставок, влаштованих галереєю, – персональна Алли Євдокименко (1988), «Виставка сучасного мистецтва» (1989), персональна Галини Жигульської (1989), Стаса Горського (1989), Володимира Сурмача (1989) та інші. Галерея «Три крапки» відкривала глядачам андеграундне мистецтво та презентувала мистецтво нової генерації митців, незалежно від стилістичної спрямованості їхніх творів. У 1990 році галерея провела дві найрадикальніші на ту пору в Україні виставки: «Дефлорація» та «Виставка до конгресу лікарів-українців». Це були колективні провокативні виставки-акції, що відповідали естетиці постмодернізму зі значним впливом неоавангарду. Твори відрізнялися гостротою політичних і соціальних тем [Вишеславський 2008с]. Опис експозиції «Дефлорація» читач знайде у підрозділі 3.1.2.4.

У другій половині 1990-х галерея проводила менш гучні виставки, а згодом переорієнтувалася на ринок антикваріату.

г) Об'єднання «Літера А» (Харків, з 1989). Диференціація художнього життя Харкова та енергія самоорганізації митців сприяла заснуванню творчого об'єднання «Літера А», куди входили Олександр Рідний, Олексій Борисов, Андрій Пічахчі, Олексій Єсюнін, Сергій Братков, Віталій Куликов. Твори перших виставок відповідали загальній тенденції 1980-х, яка названа в цій

роботі «поверненням модернізму», проте існував й елемент неоавангардний: підлаштувати експонування виставки під конкурс краси, що відбувався поруч, з несподіваною «жорсткою» інтерпретацією жіночої краси (виставка «Афро-89»). Неоавангардна естетика була присутня на одній із найвідоміших виставок об'єднання — «Посвята Ван Гогу». Інтер'єри залів Співки художників були в такий спосіб задіяні в експозиції і несли додатковий зміст. Виставка-спектакль мала передавати драматизм і експресію, котра супроводжує, на переконання організаторів, геніальність.

Об'єднання «Літера А» прагнуло налагодити міжнародні зв'язки в обхід офіційних, існуючих ще від радянських часів, установ. Ця загальна тенденція неофіційних спільнот простежувалася у 1988–1992 роках, наприклад, у Львові («Центр Європи»), Києві («Совіарт»). Об'єднання «Літера А» влаштовувало виставки у Німеччині в 1992, 1993, 1997, 2003 роках.

Оскільки до гурту приймали все більше членів, стилістичні вподобання художників об'єднання ставали дедалі розмитими. Організаційний і навіть комерційний «успіх митців дозволив Валерію Полонському, директору об'єднання <...> отримати для спільних майстерень двоповерхову будівлю у старому кварталі міста. Там влаштували галерею, названу С. Братковим «Up-Down» [Савицька 2012, с. 14].

д) *Творче об'єднання художників «ТОХ» (Одеса, з 1985).* До об'єднання входили одеські митці: Тетяна Гончаренко, Ілля Зомб, Олексій Кациєвський, Сергій Ликов, Олександр Лісовський, Валерій Парфьоненко, Юрій Плісс, Василь Рябченко, Олександр Ройтбурд, Сергій Удовиченко, Сергій Юхимов та ін. Ця організація була однією з останніх неформальних об'єднань Одеси, створених ще за умов ідеологічного тиску. Внаслідок цього воно зберігало «герметичність» стосовно нових членів, але вже за декілька років — під час Перебудови — значно розширилося і проводило «представницькі експозиції» у сквері Пале-Рояль та обійсті Художнього музею. 1987 року об'єднання влаштовувало велику виставку у Будинку вчених. Більшість творів відповідали загальній тенденції повернення до модернізму (гіперреалізму, абстракції, експресіонізму, реалізму та інших «-ізмів»).

3.2.2 Період другий. Художнє життя України 1990–1994 років: мейнстрім і маргінальність як нові полюси художнього життя

На початку 1990-х на тлі загальної кризи відбувалося скорочення фінансування Співки художників, що позначилося на можливостях проведення

великих виставок, пленерів, друку каталогів, закупівлі картин. Спілки втрачали економічні, адміністративні, інформаційні ресурси, їхня діяльність ставала більш обмеженою, орієнтованою на збереження існуючого. У порівнянні з молодіжними виставками кінця 80-х більшість виставок 90-х стали консервативними. «Стійкий синдром кон'юнктурного підходу на зламі 1980-х — 1990-х спровокував стереотипний спосіб “творчого” мислення. Художні майстерні й виставкові зали з катастрофічною швидкістю заповнили праці, які виявили масове звернення до традицій народного мистецтва, історичної тематики, національних образів і символів, споконвічних біблійних сюжетів. Нерідко їх створювали митці старшого покоління, котрі ще зовсім недавно працювали над “тематичними” композиціями цілком іншого змісту, або ж молоді автори, яких мало цікавила глибинна духовна основа обраного сюжету» [Голубець 2012, с. 141]. Далі автор зауважує, що поширення «нової кон'юнктури» призвело до плутання понять «національного» і «сучасного». За радянською, вкоріненою у свідомість, схемою ці речі вважали несумісними. Як наслідок — більшість творів на виставках у залах Спілки художників демонстрували суміш формальних ознак національного і повторення неактуальних художніх прийомів. Безперечно, такі тенденції відштовхували від виставок СХ і багатьох творчих об'єднань художників, котрі орієнтувалися на світовий мистецький процес та розуміли, що національні традиції не виключають сучасних форм творчості.

Паралельно відбувалося зміцнення альтернативних структур, до яких долучалося все більше художників. Серед приватного бізнесу з'явилися спонсори, майже кожен гурт міг створити своє об'єднання. Наприклад, до різних творчих спрямувань належали «Хоругва» (Тернопіль, 1990), Сумська філія «Малевиц — центру» (Суми, 1992), «Живописний заповідник» (Київ, 1992), «Братство Преподобного Аліпія» (Київ, 1992), «Човен» (Одеса, 1992), «Дзига» (Львів, 1993), «Джерело» (Шостка, 1994), «Плоський рів» (Хмельницький, 1995) та ін. [Басанець 2007, с. 215–218; Веліготська 1992; Шимчук 2008]. Еклектизм виставок цих об'єднань пояснювався тим, що художники продовжували працювати відповідно до старої ідеї 1960–1980-х «повернення модернізму». Але на початку 1990-х це, повторимося, не було творчим відкриттям. «Повернення» перетворилося на популяризацію. Глядачі милувалися переспівами прерафаелітів, Сальвадора Далі, Густава Клімта, Миколи Реріха, Марка Ротко, Ніколи Де Сталя. Роботи

«псевдомодерністів» були насичені художніми прийомами, запозиченими з модернізму минулого, але без відповідних теоретичних переконань. Проте саме зв'язок теорії та художнього методу вкрай важливий для модернізму. Зрештою, творчість «псевдомодерністів», попри їхні наміри, наближалася до масової культури, оскільки остання, як відомо, є транслятором елітарної, сумішшю високих і пересічних смаків. Саме масова культура, як і твори багатьох художників 1990-х, вдається до спрощеності, примітивності, розважальності. Майже у повній позаісторичності, відстороненості від нагальних процесів опинилися автори, які й надалі займалися «поверненням модернізму». Цей шлях неминуче наближав їх до впадіння в глядачів-покупців, до комерційно-салонного існування та співпраці з галереями, які виставляли та продавали цих «псевдомодерністів».

На побутовому рівні підтримка Спільноти художників ще була суттєвою: саме в її майстернях працювало чимало представників «Нової хвилі», а членство в ній, принаймні на початку 1990-х, визнавалося за ознаку фаховості. Головним позитивним внеском Спільноти залишався її всеукраїнський масштаб, що спрощувало інформаційний обіг всередині художнього середовища. Водночас альтернативні організації — галереї, об'єднання, фонди — виявилися недостатньо міцними, аби забезпечувати всеукраїнський масштаб своїх проєктів. Поява в Україні іноземних фондів не поліпшила ситуацію.

Приблизно після 1990 року розподіл на «офіційне» і «неофіційне» мистецтво остаточно втратив сенс, оскільки з 1987 не існувало офіційних вимог, всупереч яким могла б формуватися опозиційна думка. Певний час художнє життя рухалося біполярно, завдяки запереченню реліктових залишків СРСР та за інерцією відновлення модернізму. Отже, на початку 1990-х розподіл на «офіційне — неофіційне» змінив складніше художнє життя, що складалося зі взаємин між багатьма спільнотами художників: навколо Спільноти художників, навколо галерей, об'єднань тощо. Спільноти співіснували, як паралельні світи — з окремими організаційними та інформаційними ресурсами. Всередині спільнот існували окремі гурти з різними світоглядними та естетичними цінностями із неминучою конкуренцією й боротьбою за існування.

У рамках спільноти «Нової хвилі» на початку 1990-х виникло чимало об'єднань і галерей із функціями ЦСМ: «Центр Європи», «Децима» (Львів), «St. Art» (Івано-Франківськ), галерея «Три крапки» (Львів) та ін. Крім

того, з'являлися інституції на міцнішому фундаменті економічної й менеджерської діяльності: «Панорама» (Харків), «Дзига» (Львів) та багато ін. Деякі галереї навіть намагалися продавати твори «новохвилевців», але, як влучно зауважив Віктор Сидоренко: «ринок диктує інші відносини і, природно, що з часом більшість галерей втрачає інтерес до сучасного мистецтва, схиляється у бік салонної кон'юнктури — стають популярними зразки соцреалізму. На власних принципах лишаються лише одиниці» [Сидоренко 2008, с. 100].

Протягом першої половини 1990-х взаємини між окремими гуртами «Нової хвилі» ставали дедалі напруженішими. Це пояснюється боротьбою за місце у внутрішній ієрархії між художниками й між окремими гуртами, з яких формувалася спільнота. Напруження підсилювали загострення конкуренції на тлі економічної кризи, відсутність державної підтримки та недостатня кількість іноземних фондів. Крім того, проявилися риси, притаманні представникам спільноти загалом, — загострений індивідуалізм і послаблена здатність спільних дій.

Поступово окреслилася першість певних гуртів, що означало появу мейнстріму та маргінесу на мапі шкали цінностей, нав'язаної переможцями. Власне, з нав'язування цієї шкали цінностей усіма мистецькими й позамистецькими методами складалася стратегія боротьби київського гурту «Паризька комуна» Олександра Соловйова, а також одеського об'єднання «Нове мистецтво» Олександра Ройтбурда і Михайла Рашковецького.

Як економічний, адміністративний та інформаційний ресурс згадані гурти використовували київську галерею «УКВ» Тетяни Крендельової. Були реалізовані експозиції під кураторством О. Соловйова і К. Акінші: «Художники Паризької комуни» (1991), «Штиль» (1993), «Лето» (1993). Дещо пізніше таким майданчиком стала галерея «Бланк арт». З появою в Україні ЦСМ «Сорос» означені гурти увійшли у симбіоз із цією організацією. Дотримання впродовж досить тривалого терміну однієї впізнаної естетики та постійний склад гурту сприяв упізнаваності творчості авторів, а їхні виставки, завдяки вдалому піару, набули статусу «явищ модних» і «прогресивних».

Шкала цінностей, яку впроваджували гурти «Паризька комуна» і «Нове мистецтво», була доволі еклектичною. Ідейний лібералізм нових часів у сполученні з цинізмом та егоїзмом контрастував із типовою радянською

орієнтацію на успіх у московському художньому середовищі та байдужістю до дискурсу української культури. Світогляд цих художників багато в чому пояснювався їхнім походженням — переважна більшість із них народилася та жила до вступу у художній інститут у провінційних малих містах сходу та півдня України (дехто був із Краснодару та Осетії), або ж в Одесі, тобто на теренах, де й досі ностальгують за радянщиною й погано орієнтуються в українській тематиці. Пригадаймо позитивних героїв у творах художників цих гуртів — Чебурашка, крокодил Гена, інші образи з дитячих мультфільмів минулої епохи. Ці «дитячі міркування» чудернацьки поєднуються з темами дорослого, але також радянського світу — космос, шахтар, екзотичні краєвиди, інтер'єри, пальми, водограї, в яких прочитуються марення пересічного «совка». Звідти ж походить ще один соціопсихологічний комплекс багатьох художників, які приїхали до столиці, — проблемна урбаністична акультурація — знайома глядачам фільму «Мене звуть Арлекіно» (1988) — улюбленої стрічки О. Гнилицького (одного з представників гурту «Паризька комуна»), який (зі спогадів його знайомих) ототожнював себе з головним героєм фільму.

Попри те, що гурти «Паризька комуна» і «Нове мистецтво» стверджували постмодернізм (в різновиді трансавангарду), за лаштунками встановлювалася ієрархія (прикмета модернізму), а жага лідерства й першості апріорі спиралася на ідею прогресу в мистецтві (геть не притаманну постмодерну). Художники цих гуртів намагалися стати офіційним мистецтвом і масовою культурою одночасно: вони культивували риси, характерні для офіційного мистецтва (елітарність, кастовість, безальтернативність, демагогічність, структурність, керованість, передбачуваність та ін.), та риси, притаманні масовій культурі (стереотипність, несмак, пересічність, спектакулярність, культовість, «зірковість» та ін.).

Водночас гурти «Паризька комуна» і «Нове мистецтво» одними з перших почали широко використовувати «позахудожні методи боротьби», коли аргументами ставала не якість творів, не творчість, а лобіювання власних інтересів при розподілі ресурсів, особисті знайомства або психологічний тиск. Наприклад, задля перемоги під час відбору творів для майбутньої міжнародної виставки докладалися зусилля, аби куратор не побачив твори конкурентів.

Слід підкреслити, що перелічені «цінності» відрізнялися від цінностей інших гуртів «Нової хвилі», що сприяло антагонізму всередині спільноти,

на який впливав і регіональний фактор — Львів та Івано-Франківськ залишилися без інформаційного і мистецтвознавчого лобіювання в іноземній пресі, Харків існував дещо відокремлено, маючи власні контакти з Москвою, а гурти навколо ЦСМ «Брама» (Київ), «Дзига» (Львів) були надто розрізненими і не мали достатніх ресурсів впливу на ситуацію. В середині спільноти йшла постійна боротьба усіх з усіма за гранти, за вплив на інші гурти, за участь у міжнародних виставках.

У середині 1990-х ситуація стабілізувалася — інформація про гранти чи конкурси розподілялася винятково серед гуртів «Паризька комуна» і «Нове мистецтво», що суттєво перешкоджало діяльності інших художників сучасного мистецтва, заважало їм брати участь у виставках у галереях Києва, Одеси, що вже казати про міжнародні презентації. Митцям залишалося або приймати чужі правила гри, або ж залишатися на маргінесах художнього життя.

В історичній перспективі це мало як позитивні, так і негативні наслідки — наприклад, формування далекої від дійсності конструкції (мовляв, сучасне мистецтво України починається з трансавангарду) або звуження напряму «Нової хвилі» до представників лише одного одесько-київського гурту [Соловйов 2006]. Серед негативу були прикрі факти поступового, але суттєвого зменшення чисельності художників, яких запрошували до участі у виставках, маргіналізації багатьох гуртів, нехтування появою нових генерацій художників сучасного мистецтва майже до 2000 року. З іншого боку, завдяки великим можливостям гурту, його члени були представлені на відомих міжнародних мистецьких форумах, наприклад, на бієнале в Сан-Паулу або на «Маніфесті». Крім того, саме в історичній перспективі видно, що у представників згаданих одесько-київських гуртів були надто монополістичні амбіції, які конструювали безальтернативну версію розвитку мистецтва, не залишаючи іншим художникам та організаціям інформаційно-комерційного простору. Врешті, міжособна боротьба послабила позиції культури України у міжнародному вимірі.

Таким чином, замість опозиційної пари «офіційне — неофіційне», характерної для 1960–1980-х, візуальне мистецтво України отримало у 1990-х нову бінарну опозицію «мейнстрім — маргінальність».

Поширене сьогодні негативне сприйняття слова «маргінальність» (від лат. *margo* — кордон, край) значно відрізняється від змісту, який

вкладають у нього науковці. У соціології, наприклад, поняття «маргінальна особистість» вживається для визначення статусу мігрантів, які перебувають на кордоні двох різних культур, проте їхній досвід завдяки цьому значно збагачується. Поняття маргінальності застосовується не лише до соціальних груп, але й до духовних та інтелектуальних шкіл, що виходять за межі загальноприйнятих релігійних чи наукових традицій. У контексті цієї праці вживання терміну «маргінальність» також не є оціночним щодо творчості художників, а лише пояснює їхній статус в ієрархії гуртів, що утворилася всередині руху «Нова хвиля». Так само вживається термін «мейнстрім» (від англ. *mainstream*), яким позначається панівна в певному соціумі версія культури, а в контексті цієї роботи — положення певних одесько-київських гуртів у створеній ними самими ієрархії субкультурного життя 1990-х.

Як відомо, у країнах з консолідованим суспільством мейнстрім збігається з офіційною версією культури, котру влада підтримує за допомогою системних впливів на суспільство. В Україні 1990-х ієрархія, що з'явилася всередині напряму «Нова хвиля», як і самий напрям, були явищем маргінальним щодо мистецтва, підтримуваного державними установами та громадськими організаціями Спілки художників. Попри те, що майже всі художники були членами Спілки, а офіційної версії того, що вважати офіційним мистецтвом, не існувало. Докладніше про культуру, яку можна вважати «офіційною» в реаліях України 1990-х років, йдеться у підрозділі 4.1.

3.2.2.1 Галереї та об'єднання, задіяні у формуванні художнього мейнстріму, головні виставки

Вище вже йшлося про те, що художники гуртів «Паризька комуна» і «Нове мистецтво» — багато в чому завдяки підтримці галерей «УКВ», «Тірс», «Нове мистецтво» — спромоглися на початку 1990-х реалізувати свої монополістичні амбіції та створити ієрархію всередині мистецького середовища «Нова хвиля». Розглянемо детальніше діяльність цих галерей і влаштовані ними виставки.

а) УКВ-галерея. Київ (1991–1993). «УКВ» була однією з перших приватних галерей, що займалася візуальним мистецтвом України. Фактично, за характером діяльності це був центр сучасного мистецтва, що належав фірмі «Клейнод» Тетяни Крендельової. Виконавчим директором був Ігор Оксамитний, експертами — Олександр Соловйов, Тиберій Сільваші,

Ларго Бальзак. Діяльність галереї полягала у проведенні виставок сучасного мистецтва, формуванні колекції, наданні стипендій окремим митцям. З 1992 р. експозиції проводилися також у власному залі галереї, в одному з корпусів Києво-Печерської лаври.

Галерея допомагала оформленню й зміцненню двох впливових гуртів українського мистецтва 1990-х — «Паризька комуна» (невдовзі ширше: гурт «одесько-київського трансавангарду») та гурту «Живописний заповідник» (засновник і куратор Т Сільваші). Третій напрямок діяльності галереї — виставки мистецтва соцреалістичної стилістики (за кураторством Л. Бальзака) так і не був реалізований.

Галерея, відповідно до тенденцій часу, прагнула до закордонної діяльності — у 1992 р. влаштувала виставку «Нові твори художників Києва» у приватних залах Гельсінкі (Фінляндія), де експонувалися твори художників «Паризької комуни» та «Живописного заповідника». Того ж року «УКВ» презентувала глядачам картини зі власної колекції — виставка «Кінець року» (Олег Голосій, Валерія Трубіна, Максим Мамсіков, Олександр Гнилицький, Юрій Соломко, Ілля Ісупов та інші); у 1993 р. відбулися персональні виставки — Василя Цаголова «Світ без ідей» і «Можна їсти те, що можна їсти» та О. Голосія, перша після його загибелі. Діяльність галереї суттєво відрізнялася від інших установ, створених у взаємодії зі спільнотою «Нова хвиля», оскільки мала на меті не представляти поточну ситуацію у мистецтві, а формулювати нову, міфологізовану її картину і владно впроваджувати останню у свідомість глядачів. З огляду на тодішню спрагу до нових міфів, кураторські конструкції мистецтвознавців галереї (О. Соловійов, К. Акінша) були дуже успішні та неабияк впливали на художні процеси. Отже, «УКВ» однією з перших здійснила перехід від «представницького» (поширеного у 1980-х) до «кураторського» типу виставок 1990-х років: галерея представляла тільки чітко окреслене коло «своїх» трансавангардних художників у найвідоміших залах, кожную виставку супроводжувала ретельна (й дорога) робота з пресою, кураторські тексти були написані у манері безальтернативних тверджень доби класичного авангарду. Саме такими запам'яталися експозиції «Початок» (1992) — на ній виставлялися разом гурти «Паризька комуна» і «Живописний заповідник» — Марко Гейко, Олександр Гнилицький, Володимир Єршихін, Олександр Животков, Микола Кривенко, Анатолій Криволап, Максим Мамсіков, Тиберій Сільваші, Юрій Соломко, Валерія

Трубіна, Василь Цаголов та інші; «Штиль» (1992), за складом — вперше і ще не остаточно означений одесько-київський гурт: Леонід Вартиванов, Гліб Вишеславський, Анатолій Ганкевич, Олександр Гнилицький, Олег Голосій, Ігор Гусев, Олександр Друганов, Павло Керестей, Максим Мамсіков, Олег Мігас, Кирило Проценко, Олександр Ройтбурд, Юрій Сенченко, Юрій Соломко, Валерія Трубіна, Валерій Трубочанінов, Ілля Чічкан, Олександр Шевчук та інші.; «Лето» (1993) — одесько-київський гурт: Ігор Гусев, Олександр Друганов, Володимир Єршихін, Максим Мамсіков, Олег Мігас, В'ячеслав Мошницький, Кирило Проценко, Василь Цаголов, Олександр Шевчук та ін. Того ж таки року галерея несподівано припинила свою діяльність через характерний для 1990-х чинник — розслідування її фінансової діяльності.

б) Музей сучасного мистецтва фірми «Тірс». Одеса (1990–1999). Функціонування «Тірсу» почалося з першого в Одесі приватного музею сучасного мистецтва (колекцію у 1989 р. почав збирати Фелікс Кохріхт за підтримки Семена Каліки та Георгія Котова). Президентом ЦСМ був Ф. Кохріхт, куратором виставок — Маргарита Жаркова. Однією з перших експозицій стала ретроспектива творчості Валентина Хруща. Після неї відкрилася «В котлах, що холонуть» (1993) художників «АПТАРТУ». Було виставлено твори таких авторів, як Сергій Ануфрієв, Леонід Войцехов, Юрій Лейдерман, Андрій Маринюк, «Перці» (Олег Петренко, Людмила Скрипкіна), Олександр Ройтбурд, Володимир Фьодоров, Ігор Чацкін та інших.

У 1993 році діяльність «Тірсу» потрапила під вплив Олександра Ройтбурда і Михайла Рашковецького, які розпочали формування навколо ЦСМ нового гурту художників. Ця практика була подібною до тієї, яку впроваджували О. Соловйов і К. Акінша в київській галереї «УКВ» — замість презентації наявного розмаїття в мистецтві — формування суб'єктивної версії художнього життя в інтересах «свого» гурту митців. У такий спосіб майже всі плани щодо презентації мистецтва одеських нонконформістів було усунуто заради виставок нових кураторів. Так, експозиція «Випадкова» (1993) презентувала серію Олександра Ройтбурда «Портрет...дами...в білому» (1993), інсталяцію «Гойдалка для пнів» (1993) Василя Рябченка, графіку Дмитра Орешнікова, симулятивні «мозаїки» Олега Мігаса та Анатолія Ганкевича, мініатюрні об'єкти Олександра Лісовського та Тетяни Гончаренко. Заради

політкоректності було додано живопис нонконформіста Юрія Єгорова. Талановитою концепцією Михайла Рашковецького і Галини Богуславської відрізнялася виставка «Страшне — Любовне» (1994). Відповідно до кураторського задуму в центрі уваги глядачів були не твори художників, а їхня інтерпретація. Це було реалізовано за допомогою перформансів «у формі традиційної музейної екскурсії. Ця форма доповнювалася “радіовербальною” та шумовою інтерпретацією в “живому” ефірі, експлікативними текстами, прийомом полярного роздвоєння (одна екскурсія, яка була присвячена світлій пам’яті Аристотеля, розкривала проблематику “страшного” або “смерті” як не розпізнавання, а інша, звичайно, з тими ж експонатами, була присвячена світлій пам’яті Платона, говорила про моменти “любовного” як про не розпізнавання іншого порядку)» [Рашковецький 1995, с. 76]. Під час полеміки з приводу виставки висловлювалася думка щодо кураторського свавілля та утискання авторського висловлювання. Справді, це була радше «кураторська виставка», ніж «виставка творів». У цьому аспекті експозицію можна порівняти з проектом «Простір культурної революції», що відбувся наступного року у Києві. Важливою та, навіть, унікальною рисою діяльності «Тірсу» було проведення лекцій, семінарів, обговорень та екскурсій під час виставок заради кращого порозуміння з глядачами.

в) Об’єднання «Нове мистецтво». Одеса (1993–1996). Через незгоду із керівництвом «Тірсу» (воно бажало бачити виставки різних напрямків, а не тільки постмодерністську молодь) Ройтбурд і Рашковецький мушили створювати окрему організацію — об’єднання «Нове мистецтво». Першою виставкою стала «Lux ex tenebris» (1993). Брала участь художники яких згуртував О. Ройтбурд іще у «Тірсі»: Анатолій Ганкевич, Ігор Гусєв, Юлія Депешмод, Дмитро Дульфан, Андрій Казанджий, Сергій Ликов, Олександр Лісовський, Олег Мігас, Олена Некрасова, Василь Рябченко, Олександр Шевчук та ін. Більшість складала зовсім молоді художники, чий твори вже не мали трансавангардної естетики. Естетиці постмодернізму (без впливу трансавангарду) відповідала й наступна експозиція — персональна виставка Дмитра Орешнікова «Нульова печать» (1993). Її достроково зі скандалом закрила адміністрація Будинку народної творчості, відомого як «Шахський палац», оскільки «Нове мистецтво» продовжувало виставки в приміщенні під виглядом діяльності МСМ «Тірс», від якого вже відокремилася.

У 1994 році митцям «Нового мистецтва» для поширення свого впливу було вкрай важливо, як і київському гурту «Паризька комуна», влаштувати великі, амбітні за задумом проєкти. Додатковим стимулом була підтримка ЦСМ «Сорос», котрий тільки-но розпочав свою діяльність. На тлі цих обставин у Києві було проведено виставку «Простір культурної революції», а в Одесі — «Вільна зона». Варто розглянути їх детальніше.

Виставка «Вільна зона» (Одеса, 1994) була «представницького типу», що мало спростувати суспільну думку про «Нове мистецтво» як вузько гуртове об'єднання. Художники представили широкий спектр мистецьких напрямів: ««вільна зона» є квазіваріантом “порто-франко” (Одеси), його основною міфологемою» [Михайловская 1995]. З іншого боку, декларовані кураторами «вільний вибір» та «відсутність концепції» були умовністю, адже на виставку потрапляли тільки за їхнім попереднім запрошенням. З українських митців брали участь Вадим Бондаренко, Гліб Вишеславський, Анатолій Ганкевич, Тетяна Гершуні, Олександр Гнилицький, Олег Голосій, Ігор Гусев, Юлія Депешмод, Ігор Дюрич, Ісідор Зільберштейн, Володимир Кабаченко, Андрій Казанджий, Едуард Колодій, Мирослав Кульчицький, Олександр Лісовський, Максим Мамсіков, Олег Мігас, Борис Михайлов, Володимир Мужескі, Дмитро Орешніков, Вікторія Пархоменко, Ігор Подольчак, Кирило Проценко, Олександр Ройтбурд, Олександра Романовська, Василь Рябченко, Андрій Сагайдаковський, Юрій Сенченко, Ганна Сидоренко, Зоя Сокол, Олександр Харченко, Василь Цаголов, Вадим Чикорський, Ілля Чічкан, Олександр Шевчук, Сергій Якунін та ін. За складом учасників це була одна з найбільших виставок візуального мистецтва України середини 1990-х, з широким спектром наявних на той час тенденцій. Поталанило зібрати й представити більшість різноманітних гуртів та художників-одинаків «Нової хвилі» з багатьох міст. У кураторському тексті (прикро, що не вдалося надрукувати каталог) тим часом лунала думка про важливість виходу з маргінального стану на панівні позиції у культурі, що, як уже зазначалося, вкрай турбувало лідерів гуртів «Нове мистецтво» і «Паризька комуна»: «маргінальне на якийсь період узяло на себе функції нового спаціуму. Однак тотальна експансія маргінального виявила тенденцію до самовичерпаності <...> Тому новою умовою реалізації свободи мистецтва є вихід за межі маргінального, що для “contemporary art” є теоретично неможливим, а тому і стає вкрай потрібним у його художній практиці <...> Реалізація сукупності

індивідуальних практик, опозиційних, однак не анігілізує, закладає надію на взаємне виживання культур» [Рашковецкий 1999].

«Вихід за межі маргінального» справді взяли за мету найактивніші члени одесько-київських гуртів, що цілком логічно могло б завершитися визнанням офіційним, на рівні держави. Задля цього на наступну виставку «Простір культурної революції» (складалася з представників одесько-київського мейнстріму) було запрошено тодішнього Президента України Л. Кучму, на зустрічі з яким О. Ройтбурд доводив, що саме сучасне мистецтво, експоноване на виставці, найбільше відповідає інтересам країни. Зустріч не принесла бажаних результатів і, навіть, виглядала комічно, бо офіційна урочистість президента вкрай дисонувала субкультурній атмосфері експозиції. Проте сам факт, що художники, які вели свій світоглядний родовід від нонконформістів, захотіли стати новим офіціозом, є красномовним і свідчить про значні світоглядні метаморфози.

Виставка «Простір культурної революції» (Український дім, Київ, 1994) відбулася в Києві на місяць раніше від одеської «Вільної зони». Виставку влаштували в межах першого «Київського ярмарку арт-галерей» (дітище «Совіарту») як його «некомерційний додаток» (куратор О. Соловійов). У пресрелізі наголошувалося, що «Простір...» опонує до «комерційного мистецтва» та несе «революційну творчість». Зазначалося також, що організатори бажали «уникнути пафосності» експозиції шляхом «руйнації презентабельності». Дійсно, глядач міг побачити не твори, а лише червоно-помаранчевий будівельний паркан по периметру величезної зали на останньому поверсі Українського дому. У деяких його секціях, на рівні очей, було просвердлено дірки зі вмонтованими біноклями, оберненими зворотним боком. Через них глядач міг радше здогадуватися, ніж розгледіти твори колективної експозиції: живопис, об'єкти, інсталяції. «Руйнація презентабельності» відбулася, однак за рахунок окремих авторів. Простежувалося граничне домінування експозиційної ідеї куратора над персональними висловлюваннями художників. Цей крок до колективізму викликав неоднозначну реакцію, подекуди жорстку критику й, навіть, відмову багатьох митців спільноти «Нова хвиля» брати участь в експозиції. Своє ставлення до творів колег куратор коментував в інтерв'ю наступним чином: «Тут, мабуть, буде доречним традиційно “аморальне” революційне: мета виправдовує засоби» [Соловійов, Стукалова 1995].

3.2.2.2 Діяльність гуртів художньої спільноти «Нова хвиля», які не належали до мейнстріму

Поза мейнстрімом опинилися окремі художники та гурти у багатьох містах України. Художні якості творів аж ніяк не визначали місце митців у цій новій ієрархії. Причиною була недостатня згуртованість (як наслідок індивідуалізму), відсутність «зв'язків» через небажання використовувати позамистецькі методи впливу. «Українське мистецтво перебуває в стані неоголошеної громадянської війни», — писав у 1995 р. Валерій Сахарук у передмові до каталогу виставки «Kyiv art meeting» де представив твори «художників, котрі стоять осторонь битого шляху, по якому рухається численний революційний загін. Це дає їм можливість визначати власні дороги, що здебільшого мають вирішальний вплив на загальний мистецький поступ» [Сахарук 1995]. Словами «революційний загін» автор натякав на художників виставки «Простір культурної революції», тобто на одесько-київський мейнстрім. Не можна не погодитися з автором, що художники, котрі «залишилися осторонь», визначали власні, важливі для українського мистецтва дороги, проте явним перебільшенням було вважати, що вони «мали вирішальний вплив». Навпаки, більшість об'єднань, виставок, акцій були швидко забуті. Проте без них розгляд художнього життя є однобічним і тенденційним. Митці та об'єднання, що залишилися на маргінесі, були значно ближчими до свого «нонконформістського коріння», ніж митці мейнстріму, які прагнули влади та офіційного визнання. Й не лише через опозиційність «до чогось», а завдяки індивідуальній незалежності поглядів, небажанню «рухатися численним загоном». А персональність, як уже згадувалося, — одна з найважливіших ознак руху «Нова хвиля», котру, на жаль, втратив мейнстрім.

Серед мистецьких організацій середини 1990-х років траплялися об'єднання, що своєю діяльністю протидіяли «мейнстріму», формуючи паралельне поле пріоритетів у сучасному мистецтві. Насамперед треба назвати київські «Совіарт», «Брама», галереї «Аліпій», «Київ». У Львові — об'єднання «Дзига», «Фонд Захер-Мазоха», галерея «Децима». У Харкові — галерея «НаПротив» та постмодерністські виставки, що проходилися у «Харківській муніципальній галереї». В Одесі — «Ліга “Рівень 14”». Були й інші, інформаційно менш впливові художні ініціативи, які не могли конкурувати із мейнстрімом. На загальноукраїнському рівні про більшість із них не існувало жодної інформації, що з часом ще більше

маргіналізувало їхнє положення. У Києві, наприклад, це були гурти «Фіктивна галерея. Експедиція», «Холодний ВЕЛ», «Комбінат революцій», галерея «Дім Миколи»; у Львові — галерея «Червоні рури», «Галицька мистецька асоціація», «Сьома Львівська академія мистецтв і літератури ім. М. Йогансена» та ін.; в Івано-Франківську — численні акції митців навколо «Імпрези»; в Ужгороді група «Поп транс»; у Запоріжжі — «Південноукраїнський Центр сучасного мистецтва» та інші.

В означеному вище сенсі їх можна вважати приналежними до «нового нонконформізму». В сучасному мистецтві (на відміну від молодіжних субкультур) така позиція більш прийнятна для поодиноких митців і трапляється серед них доволі часто. Тим важливішим є рідкісний досвід колективної незалежності від мейнстріму. Однак лише три об'єднання заявляли про відкрити «програмну» протидію: «Фонд Захер-Мазоха» (Львів), «Комбінат революцій» (Київ), «Фіктивна галерея. Експедиція» (Київ). Розглянемо їхню діяльність, але попередньо зауважимо, що всі вони розгорталися поза галереями та широко застосовували акціонізм. Врешті решт вони втратили енергію опозиційної боротьби та полишили художню сцену, або приєднатися до мейнстріму.

а) «Фонд Захер-Мазоха». Львів (з 1991 р., припинення діяльності не оголошене). Фонд, чия назва походить від імені австрійського письменника Л. фон Захер-Мазоха (1836–1895), котрий мешкав у Львові, заснували художники Ігор Подольчак, Ігор Дюрич та режисер Роман Віктюк. Першою дією організації стала меморіальна виставка Бруно Шульца (1993); наступною була «Art in Space» (1993), під час якої космонавти на борту орбітальної станції демонстрували естампи І. Подольчака на відеокамеру; згодом фонд провів конкурс на концептуальну розробку пам'ятника Мазохи (1995). Діяльність художників відповідала естетиці постмодернізму зі значним впливом неоавангарду. Звідти походила й прихильність до провокативних акцій. Наприклад, у 1994 році, напередодні президентських перегонів, І. Подольчак та І. Дюрич провели на сходах Національного музею образотворчого мистецтва (Київ) акцію «Мавзолей для президента». На постаменті стояла електрична плитка із трилітровим слоїком смальцю. Відповідно до задуму, розігрівши смалець, що мав стати прозорим, глядачі побачили б фотографію президента, муміфікованого у салі (у фразеології авторів: «у національному продукті»). Текст прес-релізу повідомляв: «лікування провокацією необхідніше, ніж сприяння інфантильним фантазіям.

<...> Страх перед життям без батьківського захисту штовхає на підкорення “старшому братові”, на створення символу Батька з кого завгодно <...> “Мавзолей для президента” — це форма ритуального вбивства, форма, яка несе в собі утвердження <...> амбіцій нації» [Подольчак 1995, с. 38].

Митці фонду одними з перших свідомо означили проблематику маргіналізму в мистецтві як важливу складову естетики постмодернізму. Їх цікавила маргінальність постаті Мазоха, замовчування проблем антисемітизму, сексизму та ін. Художники декларували своє власне маргінальне становище і влаштовували акції проти проявів мейнстріму, наприклад, протест у вигляді листівки «беспредел с/мазохизма» розповсюджувався напередодні офіційного номінування «Людина року» (1998). У 1994 році фонд виступив проти мейнстріму у сучасному мистецтві — під час проведення ЦСМ Сороса виставки «Алхімічна капітуляція» вони вдалися до розкидання листівок з погрозами. Ця контракція мала назву «Свіжі газети для...». Проте поведінка художників була досить суперечливою. З одного боку, вони декларували власну маргінальність, з іншого — за вигідних умов брали участь в організованих мейнстрімом експозиціях. Йдеться, зокрема, про українську презентацію на бієнале в Сан-Паулу (1994) та участь у виставці «Бренд “Українське”» (2001). Згідно з наполегливими чутками (які навряд можна перевірити) художникам «Фонду Захер-Мазох» належить вельми відомий, фахово потужний, і, на жаль, антипатріотичний плакат 2004 року, на якому мапа України поділена на «три сорти».

б) «Комбінат революцій». Київ (1994–1997). До київського «анархістського культурно-політичного» (лексика із самоназви) гурту «Комбінат революцій» входили Петро Мамчич, Володимир Задирака, Ігор Іщенко, Павло Шидловський, Сергій Лукашов, а також багато інших художників, журналістів та просто знайомих. За своїми ідеями гурт був близьким до ліворадикальних студентських рухів на Заході, зокрема ситуаціонізму, що логічно призводило до практики дій у середмісті. Однак переважна більшість акцій все ж відбувалася не посеред вулиць, а в більш ізольованому місці — урочищі Гончари-Кожум'яки, яке тоді стояло пустищем. Серед акцій гурту було засівання урочища Гончарі пластівцями «Геркулес» (1994), знищення об'єкта «Буржуй» (1994) та гепенінг «Майбутнє поруч» (1994), під час якого були спалені «мас-медіа» — газети на металевій конструкції. Гурт намагався «задіяти будь-які підручні засоби,

будь-яку можливість маніфестації. Так народилась практика “контракцій”, явища символічного для стосунків галереї та вулиці <...> сутність дії полягала у вторгненні “Комбінату Революцій” до вже структурованого іншими художниками мистецького та соціального простору» [Іщенко, Мамчич 1998, с. 70]. На практиці це виглядало як несподівана поява молодих хуліганів посеред вернісажу, які намагалися зіпсувати захід. Особливого клопоту такі дії завдавали автору виставки. Були здійснені «контракції» (іншими словами напади) на вернісажі представників мейнстріму: К. Проценка у галереї «Бланк-арт» (1995), під час презентації проекту В. Цаголова «Мазепа» (Музей Київська фортеця «Косий капонір» (1995) та ін. Того ж року гурт «Комбінат революцій» здійснив акцію неподалік Верховної ради «Кроки революції» (1995): посеред вулиці була розгорнута багатометрова смуга паперу із трафаретним зображенням слідів. «Комбінат» вдавався до різноманітних анархістських дій: малював графіті на будинку Ради Міністрів, проводив «Місячник знищення реклами». Також розробляв агітграфіку для інших ліворадикальних молодіжних угруповань (RAF, «Пряма дія», тощо). Слід зазначити, що акціонізм гурту, попри мотивованість учасників та теоретичне підґрунтя дій, здійснювався у недостатньо фахово артикульованих жестах, що позбавляло їх влучності у мистецькому середовищі.

Гурт видавав альманах «Калібан» (у перекладі з ромської — «темрява»), крім того, друкував багато агітаційних листівок, наприклад із написом «Анархіст — завжди анархіст», або «З нами Че!» у поєднанні із зображенням черепа. Тактику своїх дій учасники групи називали «контрабандою революцій» та пояснювали наступним чином: «комбінат не є структурованим, і його рушійною силою є ініціатива, котра відбиває інтереси сучасників, їхню рухливість, мутацію. Однак спільною лишається політична орієнтація дій, підкріплених тезою про «ангажованих спеціалістів» [Іщенко, Мамчич 1998, с. 71]. Всупереч своїм переконанням, 1995 році гурт узяв участь у проекті мистецького мейнстріму «Аналіз крові», а в 1996 — у виставці «Товарний фетишизм». Як писали у пресі: «групу запросили на роль екзотичних “людоджерів” <...>, але це вже було більше схоже на інший культурний процес <...> закріплення та інтерпретація набутої традиції» [Іщенко, Мамчич 1998, с. 71]. Спокусившись участю у виставках «мейнстріму», гурт втратив ідейну основу свого існування та поступово розпався. За Олегом Сидор-Гібеліндою, «“КР” повторив

долю схожих ультра-революційних утворень, які роблять ставку на зовнішню протесність, але не можуть впоратися із власним інфантілізмом» [Сидор-Гібелінда 2006а]. Після 1996 року ніхто з членів «Комбінату революцій» не брав участі художньому житті.

в) Київський гурт «Фіктивна галерея, експедиція» (скорочено — «FGE») існує з 1996 року (без назви — з 1994). Поміж опозиційних до мейнстріму рухів, він виявився найпослідовнішим у своїй стратегії. До гурту належать художники Анатолій Варваров, Ігор Коновалов, у різні роки до нього приєднувалися Володимир Заїченко, Сергій Корнієвський, Костянтин Мілітінський, мистецтвознавець Ксенія Мілітінська та ін. У самій назві гурту можна прочитати декларування позаінституційності, яка дозволяла митцям ігнорувати існування мейнстріму.

Художники працювали переважно з енвайронментом, намагалися «не створювати жест, альтернативний системі, що в рамках самої системи позначить <...> включення до неї <...>; щоб бути <...> у безпеці, треба відмовитись від участі та послуг мікро- і макроінституцій <...> відмовитись від репрезентації всередині системи мистецтва» [Коновалов 2000]. Ще до виникнення назви «FGE» художники знайшли власний, відмінний від мейнстріму та опозиції шлях — на акції «Репетиція» (Київ, Театральний інститут, 1994), що проводилася під час репетиції у танцкласі, було заявлено про «кризу елітарних форм мистецтва» (мейнстріму) та необхідність «перегляду поширених позицій і тактик. <...> Автори “Репетиції” моделюють прямий діалог мистецтва та “немистецтва”, демонструють цим відмову від елітарності та привілейованості» [Мілітінська 1996]. Акції «FGE» здійснювалися без глядачів та оголошень. Наприклад, перформанс «Відплиття» (1996) відбувся на пустищі Олегівської гори і нагадував пікнік художників, які розважаються виготовленням об’єктів із гіпсу. Від 2000 року художники анонімно будують із цегли та бетону геометричні об’єкти на вершинах київських гір.

Збіг у часі перших виставок обох молодіжних гуртів («Фіктивної галереї. Експедиція» та «Комбінату революцій») підтверджують появу нової генерації художників, які свідомо трималися осторонь середовища мейнстріму [Вишеславський 2004].

Крім опозиційно налаштованих до київсько-одеського мейнстріму гуртів, існували об’єднання, які перебували, сказати б, в іншій інформаційній площині. Безперечно, вони відчували інформаційний тиск, але були

достатньо потужними, аби не зважати на оточення. Такою була діяльність ЦСМ «Совіарт» (вже розглянута вище), ЦСМ «Брама» (Київ), галерея «Київ» (Київ), галерея «Аліпій» (Київ), «Нове творче об'єднання» (Київ), об'єднання «Дзига» (Львів), галерея «Децима» (Львів), об'єднання «Новий простір» (Одеса), об'єднання «Ліга «Рівень 14» (Одеса), об'єднання «Поп-транс» (Ужгород), гурт «St. Art», галерея «S-об'єкт» (Івано-Франківськ) та інші. Нижче розглянуто діяльність деяких згаданих інституцій. Більшість наведених фактів реконструйовано завдяки власному архіву автора цієї роботи, оскільки до преси, яка висвітлювала переважно заходи мейнстріму, потрапила мізерна частина інформації.

г) *Галерея «Київ» (1994–1996, Київ)*. Навколо галереї, яка існувала завдяки підтримці Спілки художників, у середині 1990-х поступово склався незалежний від «мейнстріму» гурт художників сучасного мистецтва із Запоріжжя, Черкас, Миколаєва, Ужгорода, Львова, Івано-Франківська та Києва. Директором інституції та куратором виставок був художник Анатолій Федірко.

У 1994 році він втілює проєкт «Українська майстерня» (друга назва — «Українська робітня»). Кураторська ідея експозиції, як і більшість виставок галереї, належала до «представницького типу». Брало участь близько півтора десятка різних за творчими спрямуваннями художників, попередньо знайомих завдяки седнівським пленерам 1992 і 1993 років — Олександр Белянський, Олександр Гнилицький, Петро Гончар, Володимир Гуліч, Володимир Гурін, Валентин Мальченко, Вікторія Мінайлова-Мурашко, Ігор Панчишин, Анатолій Федірко, Віталій Шишов, Володимир Яковець та інші. Простір зали був поділений стендами на окремі кімнати, подібно до боксів на арт-ярмарках. У них «кожен відтворив ідеально-уявний, або навпаки, вперто натуралістичний куточок своєї майстерні» [Сидор-Гібелінда 1977], що стало чи не першим в Україні зверненням до теми «приватне — публічне».

Наступна гучна акція означеного кола художників — пленер «Хортиця» (1994) — міжнародний симпозіум, проведений за участі галереї «Київ», Французького культурного центру, Гете Інституту та Південноукраїнського Центру сучасного мистецтва⁹. Після двотижневої роботи на острові митці

⁹ Південноукраїнський Центр сучасного мистецтва заснував В. Гуліч у 1992 році у Запоріжжі. Проіснував він до 2006 року. Серед перших виставок, проведених Центром, були: «Сучасні художники Запоріжжя» (1992), Львів, «Картична галерея»; пленер «Хортиця» (1994) та інші

презентували твори у галереї «Київ». Експозиція складалася з масштабного енвайронменту: посеред галереї з 24 тонн піску було створено острів, на якому встановили намети. Картини та інсталяції художників підвісили під стелею або занурили у пісок.

1995 року під кураторством А. Федірка у галереї «Київ» було проведено гучну міжнародну виставку «Мистецтво проти насильства» за участі художників з України та Німеччини. Художники працювали над окремими картинами, які для експонування поєднали за принципом «шпалерної розвіски» у єдину величезну композицію. У 1996 розширене за складом коло художників провело пленер «Софіївка'2000». Серед організаторів були Володимир Гуліч, Анатолій Федірко, Володимир Яковець. Брала участь Володимир Гуліч, Віктор Лавний, Олексій Маркитан, Олександр Матвієнко, Євген Найдєн, Віктор Олексєєнко, Мар'ян Олексяк, Роберт Саллер, Віктор Покиданець, Анатолій Федірко, Олекса Фурдіяк, Володимир Яковець та ін. Пленер проводився у селі Мошногір'я під Черкасами. Частково пленер відбувався у парках Черкас — під час проведення гепенінгу парковий фонтан став декорацією для інсценувань картин «солодкого життя». Художники та глядачі (ранній прояв «соціальної скульптури») малювали представлені сцени, в результаті чого було зроблено колаж «Велика одаліска», що експонувався в Художньому музеї в Черкасах, у залі Спілки художників у Запоріжжі та галереї «Лавра» у Києві.

Попри закриття приміщення галереї «Київ» у 1996 році, сформована там спільнота митців продовжила свою діяльність. Під кураторством А. Федірка відбулося декілька акцій, наприклад, «Собор» (Український Дім, Київ, 1998); «Діти prof. J. Beuys» (Східний Крим, 2004); «Принцип Thonet для нашої України» (Львів, 2006) та ін.

г) Галерея «Децима». Львів (1993–1994) знаходилася у самому центрі міста (пл. Ринок, 10), у фойє Музею етнографії. Її арт-директором був Юрій Соколов, директором — Вадим Казаков. Галерея за підтримки приватного бізнесу проводила виставки винятково сучасного, за термінологією галереї — «новітнього», мистецтва. «Децима» галереєю звалася лише умовно: це була громадська некомерційна організація, більш подібна до центру сучасного мистецтва. Від галерей та багатьох центрів мистецтва, що відкрилися пізніше, її відрізняла демократична позиція: «Децима претендує на своє особисте місце. Вона повинна стати місцем проведення проблемних експозицій, які здатні вступати у творчий

діалог з художньою ситуацією <...> “Децима” має намір стати центром освіти та комунікації, місцем першої репрезентації...» [Соколов 1994: с. 6–7]. «Децима» не пов’язувала себе з якоюсь певною групою митців, навпаки, запрошувала до участі у виставках художників із різних гуртів, інших міст та країн.

Саме в цьому контексті цікава виставка представницького типу «Пошук примхливих зваб» (1993), у якій брали участь мисткині зі Львова, Києва і швейцарського Берна: Ольга Блажко, Зоряна Габар, Антоніна Денісюк, Галина Жегульська, Вікторія Ковальчук, Генрієта Левицька, Ганна-Оксана Липа, Марія Ліхтштайнер, Ольга Мілентій, Тетяна Мун, Ірина Сильвестрова, Маріна Скугарева, Тетяна Флоринська. Було представлено графічні і живописні роботи, інсталяції та моделі одягу [Волошин 1993].

Інші виставки галереї були більш концептуально спрямованими. Наприклад, «Мітоформи» (1994) С. Горського – енвайронмент, куди входили інсталяції з уламків форм, що залишилися після лиття монументу Шевченка. Вони утворювали величезне панно. Локально спрямоване освітлення поєднувало простір у єдину композицію із присмаком загадкової історичності та ритуальності. Станіслав Горський писав: «Презентовані на виставці артефакти є “мітоформами” новітньої історії, мітологія якої ще формується і осмислюється. Якщо бути точнішим, то презентовані об’єкти є в буквальному розумінні формами для формування (тиражування) персонажів міта» [Горський 1994]. Загалом цей енвайронмент надавав нового виміру вже освоєній темі пошуку національно ідентичної форми сучасного мистецтва. З-посеред найцікавіших акцій галереї – перформанс «Перехресна трансплантація Незалежності» (Львів – Івано-Франківськ, 1993) за участі Станіслава Горського, Олександра Замковського, Юрія Соколова, які, скоординувавши свої дії з колегами з Івано-Франківська, влаштували обмін плитами хідника між площаю «Ринок» та майданом біля Ратуші в Івано-Франківську. Й досі перед колишнім входом до галереї «Децима» одна з плит хідника, привезена під час акції, вирізняється формою поміж інших. Перформанс мав чимало непересічних рис: проходив одночасно у двох містах, був насичений патріотичною символікою, поєднувався з медичним асоціативним рядом (іронічно обігрувалися дії «трансплантації»).

д) Об’єднання «Ліга “Рівень 14”». Одеса (з 1992 року). На тлі зменшення кількості мистецьких інституцій в Одесі об’єднання – чи не єдине – здійснювало

незалежні від одесько-київського мейнстріму виставки сучасного візуального мистецтва. Існувало воно завдяки праці засновників — Ути Кільтер та Віктора Маляренка. За роки свого існування об'єднання провело понад сімдесят художніх акцій, виставок та конференцій в багатьох країнах. Крім того, об'єднання з 1991 року створювало присвячену сучасній культурі телепрограму «Ситуація УТА», де презентувало відео-арт, мультимедійний енвайронмент, перформанс, нью-денс. Серед виставок проведених у 1994 році: «Глибина позначає “освянення”» — інсталяції шведського художника К. Мальме; «Павутиння суму» — відео-арт Ганни Догаю, Ути Кільтер, Віктора Маляренка; «Реакція без назви» — енвайронменти Петра Старуха (Львів) і Ярослава Яремака (Івано-Франківськ). 1995 року відбулися: музичний перформанс «Чим більше, тим менше» за участю джазового музиканта Володимира Чекасіна, Ути Кільтер, Віктора Маляренка та акторів театру «Тур де Форс»; виставка шведських художників «Нове нордичне мистецтво» та перформанс «Руни»; фотовиставка «Message» у Французькому Інституті у Києві (за участю В. Маляренка та У. Кільтер). Наступного, 1996 року «Ліга “Рівень 14”» провела шведсько-австрійсько-швейцарсько-німецько-японсько-український симпозіум відео, інсталяцій та енвайронменту «Батискаф-I». У 1998 році відбувся французько-німецько-японсько-український симпозіум «Батискаф-II». Тоді ж здійснено виставку українських художників «Фіолетовий оксамит» — рідкісний приклад співпраці між «Лігою» та одеським відділенням Центру Сороса, тобто між опозицією та мейнстрімом. Брили участь: Ангеліна Ганіна, Дмитро Дульфан, Юрій Іздрік, Гліб Катчук, Ольга Кашимбекова, Віктор Маляренко, Пилип Перловський, Олександр Ройтбурд. «Ліга “Рівень 14”» була однією з небагатьох організацій, яка підтримувала «нью-денс» — сучасний танець, що межує з перформансом: у 1998 та 1999 роках відбулися міжнародні презентації «Stu-Dance-I» та «Stu-Dance-II» в Одесі з учасниками з України, Словенії, Молдови, Естонії, Литви та Росії.

е) Група «St. Art», виставка «Рубероїд», галерея «S-об'єкт». Івано-Франківськ (виставки періоду 1991–1993). Міжнародна бієнале станкових мистецтв «Імпреза» проходила у Івано-Франківську у 1989, 1991, 1993, 1995 і 1997 роках під кураторством художника Ігоря Панчишина [Вишеславський 2006с, с. 452]. Її започаткували Михайло Вітушинський, Ігор Панчишин та Микола Яковина. Період проведення перших трьох «Імпрез» був особливо динамічним: «це був час скинення старих

стереотипів, період появи нових перспектив і нових міфів, появи й зникнення держав, руйнування, здавалось, вічних бар'єрів» [Панчишин 1993, с. 5]. «Імпреза» відкривала глядачам підпілля нонконформістського мистецтва і представляла зразки західного модернізму. Хоча на перших трьох «Імпрезах» «Нова хвиля» не була представлена, вона сприяла виявленню художників «нового мистецтва». З 1991 року розпочалися незалежні від «Імпрези», але синхронізовані з нею у часі, виставки та акції.

У травні 1991 року відкрилася виставка десяти митців групи «St. Art», що позначила виникнення «Нової хвилі» в Івано-Франківську. На ній вперше експонували свої твори Володимир Мулик, Олексій Чулков, Ярослав Яновський, Мирослав Яремак та інші.

Восени 1991 року паралельно з офіційною «Імпрезою-91» відкрилася виставка «Імпреза: Провінційний додаток № 2», котра була ініціативою шістьох авторів: Анатолія Звіжинського, Юрія Іздрика, Ростислава Котерліна, Володимир Мулика, Ярослав Яновського, Мирослава Яремака. «Те, чого не вистачало офіційній “Імпрезі” <...> самоіронії, елементу гри, театралізованого видовища <...> було реалізовано провокаційними засобами. Антиестетика, агресивне втручання інсталяційних об'єктів у простір, еротизм та інше, супроводжувалися грою в самоприниження» [Мельник 1996, с. 33].

У 1992 відбулася виставка дев'ятнадцяти художників «Нової хвилі» Івано-Франківська «Пасаж-І». Її учасники — Марія Бойкова, Богдан Бринський, Юрій Дзюбан, Анатолій Звіжинський, Юрій Іздрик, Назар Кардаш, Мирослав Король, Ігор Косович, Ростислав Котерлін, Володимир Мулик, Ігор Панчишин, Ігор Перекліта, Володимир Пограничний, Ірина Погрібна, Павло Суліменко, О. Чулков, Микола Якимечко, Ярослав Яновський, Мирослав Яремак. У буклеті експозиції зазначалося: «галерея “Пасаж” розпочала своє існування у 1991 р. разом з відкриттям другої бієнале “Імпреза”. Демократично обрана Івано-Франківська обласна рада надала визначну споруду “Пасаж Гартенбергів” митцям <...> це є ознакою орієнтації на мистецькі явища, які зароджуються на наших очах і підтримки <...> незаангажованих художників» [Пасаж-І 1992, с. 7]. Факт передачі митцям «Пасажу» «породив ілюзії стосовно ангажування в художній процес адміністративно-владних структур <...> створив міф про “культурний прорив” в Івано-Франківську <...>, а також ідею утворення станіславського Бобура» [Мельник 1996, с. 33].

1992 року під кураторством А. Звіжинського відкрилася експозиція «Рубероїд-І» — одна з п'яти головних виставок-акцій того року в Пасажі. Більшість творів складали об'єкти, колажі й інсталяції. Понад тисячу присутніх на відкритті глядачів було залучено до грандіозного гепенінгу зі свічками. Асамбляжі та інсталяції Р. Котерліна, Я. Яновського, А. Звіжинського, Ю. Іздрика, В. Мулика, М. Яремака та інших «по-музейному» зважено розмістили в неосяжному просторі центральної галереї «Пасажу». Серед просторових композицій живопис займав лише невелику частку експозиції у бокових нішах.

У 1993 році розпочалася діяльність галереї «S-об'єкт» М. Яремака, в програмі якої було формування колекції, кураторські виставки і культурологічний клуб журналу «Четвер».

У грудні 1993 року, одночасно з «Імпрезою-93», відбулася найгучніша акція галереї «S-об'єкт» — «Заїмпреза», присвячена винятково перформансу й відео-арту. На відміну від «Імпрези», вона «створила зовсім інший культурний простір, куди було спрямовано ті емоції та бажання, які «Імпреза» забезпечити була не в змозі» [Мельник 1996, с. 34]. Були представлені перформанси Мирослава Яремака; Петра Старуха (Львів) «Оброшин — Львів»; Станіслава Горського, Олександра Замковського, Юрія Соколова (Львів) «Перехресна трансплантація Незалежності»; Ореста Гнатіва і Тараса Прохаська «Французькі листи» та ін. Відео-арт демонстрували: Володимир Гуліч (Запоріжжя), Уте Кільтер і Віктор Маляренко (Одеса). Відбулася також презентація четвертого та п'ятого чисел літературно-художнього часопису «Четвер».

Пізніше, у 1994–1995 роках, спільнота «Нової хвилі» Івано-Франківська демонструвала зменшення соціальної активності: відчувалися «відсутність зацікавленості щодо акцій <...>, розчарування в авантюрних ідеях створення в місті нового гуманітарного простору» [Мельник 1996, с. 34]. Брак активності художників тієї пори пояснюється не лише відсутністю фінансування, а й вичерпаністю ідей щодо методів ефективної діяльності за нових соціальних та економічних обставин. Ці процеси були характерними для всієї України, їх розглядатимемо у наступному розділі.

ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ПІДРОЗДІЛУ 3.2.1.1



Закарпатський міжнародний пленер, 1987, с. Жденієво. Художники пленеру, мистецтвознавці та комісія від керівництва СХ.

Нижній ряд зліва направо: Габор Булеца, Володимир Павлишин, н. в., Борис Буряк, Сергій Паніч, н. в., н. в., Іван Матійко.

Стоять зліва направо: н. в., Олександр Биструшкін, н. в., Гліб Вишеславський, н. в., н. в., н. в., Сергій Гноєвой, Олена Будовська, н. в., Мічка Золтан, н. в., Костянтин Ляшев, н. в., н. в., Ернест Кондратович, Петро Фелдеші, н. в., Григорій Островський, Анатолій Кантор, Тиберій Сильваші, н. в., Маргарита Берез, Володимир Микита, н. в., Людмила Корж-Редько, Василь Свалявчик, Микола Медвецький.



Габрієл Булеца «Село Жденієво», 1987, п., о. Закарпатський пленер, 1987, с. Жденієво. Фото Г. Вишеславського.



Павло Керестей «Карпати», 1987, п., о. Закарпатський пленер, 1987, с. Жденієво. Фото Г. Вишеславського.



Костянтин Ляшев «Пейзаж», 1987, п., о. Закарпатський плерер, 1987, с. Жденієво. Фото Г. Вишеславського.



Сергій Панич «Друзі», 1987, п., о. Республіканська виставка молодих художників, 1987, Київ, зал СХ. Фото Г. Вишеславського.



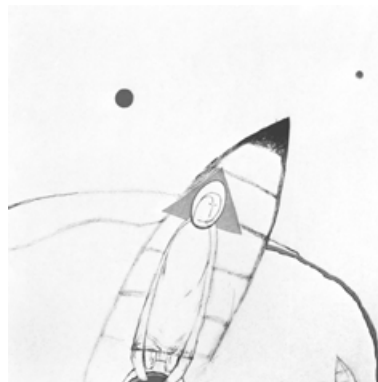
Ігор Голюков «Композиція», 1988, п., о. Плерер «Седнів-88». Фото Г. Вишеславського.



Олександр Полонік, Ігор Броун «Вбити бюрократа», 1988, об'єкт. Плерер «Седнів-88». Фото Г. Вишеславського.



Олена Кудінова «Без назви», папір, мішана техніка. Плерер «Седнів-88».



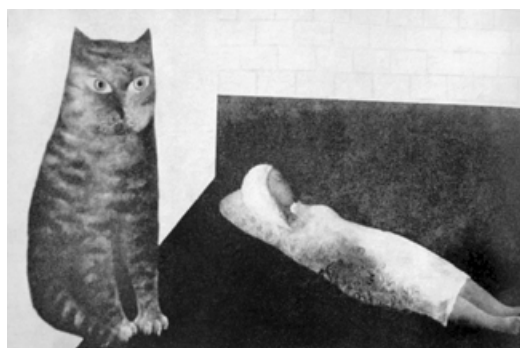
Валентин Мальченко «Життя людини», 1988, ручна графіка, папір. Плерер «Седнів-88».



Пленер «Седнів-88», 1988. Фінальна виставка у с. Седнів.

Комісія зі Спілки художників України, спілки художників СРСР та учасники пленеру.

Мистецтвознавці: Олександр Федорук, Олена Федорова, Микола Костюченко, Олександр Соловйов; художники: Роман Жук, Володимир Кабаченко, Юрій Пшеничний, Володимир Іванов-Ахметов, Микола Трох (Трохимчук), Дмитро Фіщенко, Габор Булеца та ін. Фото Г. Вишеславського.



Роман Жук «Жінка, що спить», 1988, диптих, п., о.
Пленер «Седнів-88».



Експозиція «Седнів-88», 1988, зал СХ, Київ. Сергій Хаджинов (ліворуч), Ігор Голіков. Фото Г. Вишеславського.



Виставка молодих художників, 1988, Черкаси.



Всесоюзна виставка молодих художників, 1988, зал Манеж, Москва. Фото Г. Вишеславського.



Олександр Бабак «Абстрактний живопис», 1988, п.,о. (ліворуч); Олександр Ройтбурд «Пам'ятник», 1988, п., о. (праворуч). Всесоюзна виставка молодих художників, 1988, зал Манеж, Москва. Фото Г. Вишеславського.



Республіканська виставка молодих художників, 1989, зал СХ, Київ. Фото Г. Вишеславського.



Республіканська виставка молодих художників, 1989, зал СХ, Київ. Фото Г. Вишеславського.



Республіканська виставка молодих художників, 1989, зал СХ, Київ. Фото Г. Вишеславського.



Георгій Сенченко «Сакральний пейзаж Пітера Брейгеля», 1988, п., о. Всесоюзна виставка молодих художників, 1988, зал Манеж, Москва. Фото Г. Вишеславського.



Валентин Раєвський «Трамвай», 1988, мішана техн. Всесоюзна виставка молодих художників, 1988, зал Манеж, Москва. Фото Г. Вишеславського.



Гліб Вишеславський «Креація», 1988, п., о. Всесоюзна виставка молодих художників, 1988, зал Манеж, Москва. Фото Г. Вишеславського.



Олександр Дяченко «Композиція з гострими кутами», 1988, гіпс. Республіканська виставка молодих художників, 1989, зал СХ, Київ. Фото Г. Вишеславського.



Фрагмент оформлення експозиції «Седнів-88», зал СХ, 1988. Фото Г. Вишеславського

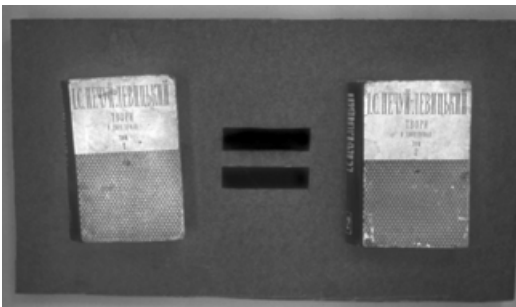
ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ПІДРОЗДІЛУ 3.2.1.2



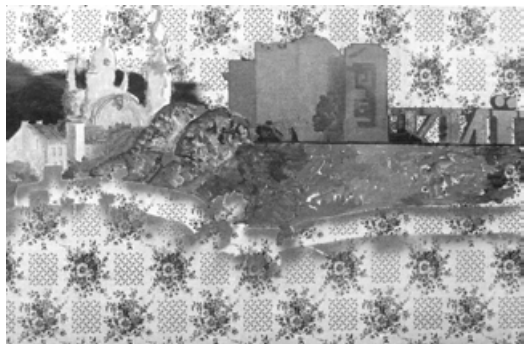
Сквот «Дитсадок», Москва. М. Філатов (ліворуч), 1986.



Костянтин Реунов, Авдій Тер-Оганян «Милосердя», 1990, акція. Сквот «Трьохпрудний провулок», Москва.



Сергій Ануфрієв «=», 1987, асамбляж. Сквот «Чистые пруды», Москва. Фото Г. Вишеславського.



Костянтин Реунов «На схилах Дніпра», 1988, мішана техн. Сквот «Фурманий провулок», Москва.



Будинок, де був сквот «Паризька комуна»,
Київ. Фото Ю. Скляра, 1993.



Ігор Копистянський «Інтер'єр 5», 1987, інсталяція.



Будинок, де був сквот «Банний провулок»,
Москва. Фото Г. Вишеславського, 1991.



Гліб Вишеславський «Брама Сонця»,
1988, об'єкт. Фото Г. Вишеславського.



«Фестиваль мистецтв», 1992, сквот «Петровський бульвар»,
Москва. На першому плані — організатор сквоту та фестивалю Петлюра
(Олександр Ляшенко). Фото Г. Вишеславського.



Валерій і Наталя Черкашини «Любов народу до мистецтва
народа», 1990, акція.



Інтер'єр сквоту «Паризька комуна», Київ. Зліва направо: Олександр Друганов, н. в., Олег Голосій, Рут Макленнан, Юрій Соломко, Павло Керестей. Фото О. Друганова, 1992.



Олег Голосій «Психоделічна атака блакитних кроликів», 1990, п., о.



Олег Голосій «Смерть командира», 1991, п., о.



Валерія Трубіна «Без назви», 1991, мішана техн.



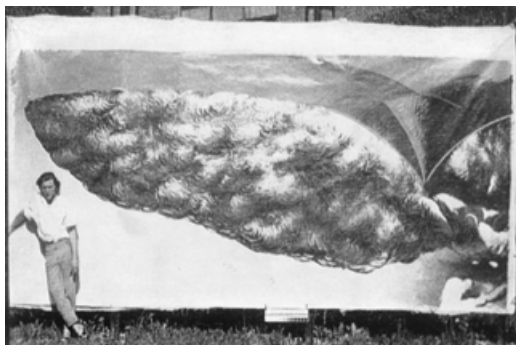
Микола Філатов «Засліплення», 1985, п., о. Сквот «Дитсадок», Москва.



Олег Тістол «Іх», 1989, п., о. Сквот «Фурманний провулок», Москва.



Максим Мамсіков «День», 1992, п., о.



Олександр Гнилицький «Авзонія — обитель Раю», 1989, п., о.



Олександр Клименко «Сакральний об'єкт трагічної іронії», 1989, п., о.



Леонід Вартиванов «Дерево», 1990, п., о.



Юрій Соломко «Чемна пара», 1989, мішана техн.



Василь Цаголов «Невмирущий», 1990, об'єкт.

ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ПІДРОЗДІЛУ 3.2.1.3



Сергій Ануфрієв, Африка (Сергій Бугаєв) «Інспекція», 1990, Москва, акція.



ЛПТАРТ «В два счета», 1987, Одеса, акція.



Василь Рябченко «Смерть Актеона», 1990, п., о.



Олексій Кошиєвський «Мавпа», 1984, п., о.



Учасники виставки «Ранок + Noorus» фестивалю «Молодіжне перехрестя», 1987, Свіарт, фойє Політехнічного інституту, Київ. Зліва направо (стоять): Олег Тістоу, Марина Скугарева, н. в., н. в., Олександр Бабак, н. в., Пух (Костянтин Реунов), Ніна Лапчик, Олександр Гнилицький. Зліва направо (сидять): н. в., н. в., н. в., Сергій Святченко, Анатолій Степаненко, Гліб Вишеславський.



Виставка «Ранок + Noorus» фестивалю «Молодіжне перехрестя», 1987, Свіарт, фойє Політехнічного інституту, Київ.



Плакат виставки «Ранок + Nemunas» фестивалю «Молодіжне перехрестя», 1988, Свіарт, фойє Політехнічного інституту, Київ.



Олександр Бабак «Тамара», 1988, п., о. Виставки «Ранок + Nemunas» до фестивалю «Молодіжне перехрестя», 1988, Свіарт, фойє Політехнічного інституту, Київ.



Каталог виставки «Спалах», 1990, зал Спілки архітекторів, Київ.



Олександр Лушкевич «Важка зустріч Ле Корбюз'є. Між мовою та контекстом», 1989, п., о. Виставка «Спалах», 1990, зал Спілки архітекторів, Київ.



Сергій Святченко «Максимальний відлік», 1989, п., о. Виставка «Спалах», 1990, зал Спілки архітекторів, Київ.



Юрій Маковійчук «Табу», 1990, п., о. Виставка «Спалах», 1990, зал Спілки архітекторів, Київ.



Ажажа Валерій «Млин пролетаріату», 1989, картон, мішана техн. Виставка Свіарт «Українське малАРТство», 1990, Оденсе, Данія.



Дмитро Кавсан «Дерево із Саду Саду», 1989, інсталяція. Виставка «Спалах», 1990, зал Спілки архітекторів, Київ.



ЦСМ «Центр Європи», виставка «День міста», 1987, Львів.



ЦСМ «Центр Європи», виставка «День міста», 1987, Львів.



ЦСМ «Центр Європи», виставка «Запрошення до дискусії», 1987, Львів. Юрій Соколов відкриває експозицію. Зліва направо: Олег Введенський, Олександр Вербицький, Олексій Іутін та ін. Фото М. Зелин.



ЦСМ «Центр Європи», виставка «Театр речей», 1988.



«Центр Європи», виставка «Запрошення до дискусії», 1987, Львів.



ЦСМ «Центр Європи», виставка «Театр речей», 1988.



«Центр Європи», виставка «Запрошення до дискусії», 1987, Львів. Зліва направо: н.в., Юрій Соколов, Борис Черних.



Юрій Соколов «ЦСМ ім. Саші Сироти», 1989, акція. ЦСМ «Центр Європи».



Юрій Соколов «ЦСМ ім. Саші Сироти»,
1989, акція. ЦСМ «Центр Європи».



ЦСМ «Центр Європи», міжнародна зустріч митців у
Львові «Plus'90», 1990, палац спорту «Спартак».



Юрій Соколов «Енциклопедія», 1990, перформанс.
ЦСМ «Центр Європи», міжнародна зустріч митців у Львові
«Plus'90».



Юрій Кох «Танець на смітнику», 1985, мішана техн.
ЦСМ «Центр Європи», міжнародна зустріч митців у Львові «Plus'90»,
1990.



Олександр Замковський «Без назви», 1990, мішана техн.
Галерея «Галарт», виставка «Дефлорація», 1990.



Володимир Костирко «Мапа», 1988, асамбляж.



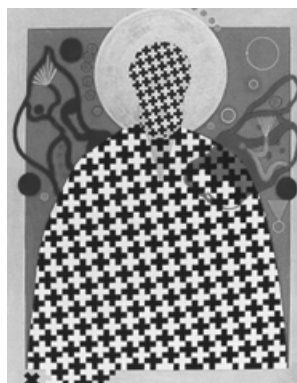
Андрій Сагайдаковський «Без назви», 1990, інсталяція.
Галерея «Галарт», виставка «Дефлорація», 1990.



Ігор Шульєв «Згідно з оригіналом», 1990, фрагмент інсталяції.
Галерея «Галарт», виставка «Дефлорація», 1990.



Галерея «Галарт», каталог виставки «Дефлорація»,
1990, колишній музей Леніна, Львів.



Платон Сільвестров «Миколай», 1989, мішана техн.
Галерея «Галарт», виставка «Дефлорація», 1990.



Михайло Французов «Без назви», 1988, фотографія.



Євген Равський «На вулицях нічного Львову», 1990, акція.



Юрій Кох «Так мовив інструктор», 1990, мішана техн.



Вячеслав Ілляшенко «Прощання з блакитною криницею», 1989, кольоровий офорт.



Ілля Ісупов «Контрабандисти», 1989, мішана техн.

ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ПІДРОЗДІЛУ 3.2.2.1



Галерея «УКВ», виставка «Художники Паризької комуни», 1991, зал НХМУ, Київ. Зліва направо: Тетяна Крендельова, Костянтин Акінша, Олександр Соловійов. Фото Г. Вишеславського.



Василь Цаголов «Я дуже люблю свою роботу», 1992, фотографія.



Василь Цаголов, персональна виставка «Світ без ідей», 1993. Галерея «УКВ», Лаврський провулок, Київ.



Василь Цаголов «Карла Маркса, Пер Лашез», 1993, акція, Київ.



Ілля Чичкан «Без назви», 1992, мішана техн. Галерея «УКВ», виставка «Штиль», 1992, зал СХ на вул. Горького, Київ. Фото Г. Вишеславського.



Костянтин Маслов «Мисливець», 1992, графіка на газетах. Галерея «УКВ», виставка «Штиль», 1992, зал СХ на вул. Горького, Київ. Фото Г. Вишеславського.



Гліб Вишеславський «Титанік імперії W-I», 1991, інсталяція. Галерея «УКВ», виставка «Штиль», 1992, зал СХ на вул. Горького, Київ. Фото Г. Вишеславського.



Юрій Соломко, дві композиції, ліворуч «Галантна пара-2», 1992. Галерея «УКВ», виставка «Штиль», 1992, зал СХ на вул. Горького, Київ. Фото Г. Вишеславського.



Анатоль Ганкевич, Олег Мірас «Їжа», 1992, п., о. Галерея «УКВ», виставка «Штиль», 1992, зал СХ на вул. Горького, Київ. Фото Г. Вишеславського.



Виставка «Простір культурної революції», 1994, Український дім, Київ. Фото Г. Вишеславського.



Ігор Гусєв «Трупа», 1993, п., о. МСМ «ТІРС», виставка
«Страшне — Любовне», 1994, Одеса.



Віктор Павлов «Без назви», 1994, п., о. МСМ «ТІРС», виставка
«Страшне — Любовне», 1994, Одеса.



МСМ «ТІРС», Одеса. Зліва на право: Зоя Сокол, Михайло
Рашковецький, Ігор Гусєв, Юля Делешмод (Іванець), Дмитро Орешніков,
Анатолій Ганкевич. Внизу: Олександр Шевчук, Василь Рябенко,
Фото В. Рябенка, 1993.



Олександр Шевчук «Спочивальня для художника», 1992,
фотографії. Галерея «УКВ», виставка «Штиль», 1992, зал СХ на вул.
Горького, Київ. Фото Г. Вишеславського.

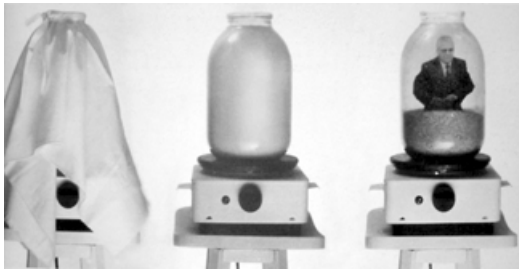


Виставка «Простір культурної революції», 1994, на фото: за
лаштунками паркану. Український дім, Київ. Фото Г. Вишеславського.



Виставка «Вільна зона», 1994, Художній музей, Одеса.
Фото Г. Вишеславського.

ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ПІДРОЗДІЛУ 3.2.2.2



Гурт «Фонд Захер-Мазоха». Ігор Подольчак, Ігор Дюрич
«Мавзолей для президента», 1994, акція, сходи НХМУ, Київ.



Гурт «Фонд Захер-Мазоха». Ігор Подольчак, Ігор Дюрич
«Вибори людини року», 1998, запрошення на арт-експропріацію
церемонії «Державний діяч року», палац «Україна», Київ.



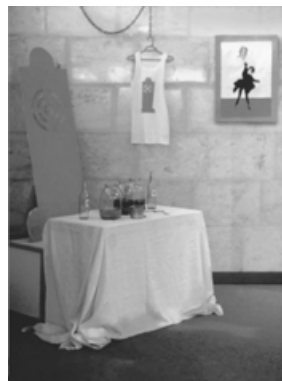
Гурт «Фонд Захер-Мазоха» Ігор Подольчак, Ігор Дюрич
«Останній єврейський погром», 1995, фотографія, галерея
«Аліпій», Український дім, Київ.



Гурт «Фіктивна галерея, експедиція», акція «Репетиція»,
1994, КНУ театру, кіно та телебачення, репетиційний зал, Київ.



Гурт «Комбінат революцій», акція «Кроки революції», 1995, Київ.



Гурт «Комбінат революцій», інсталяція «Інтерактивний об'єкт», 1996, Український дім, Київ. Фото Г. Вишеславського.



Гурт «Комбінат революцій», листівка до гепенінгу «Майбутнє поруч», 1994, Київ.



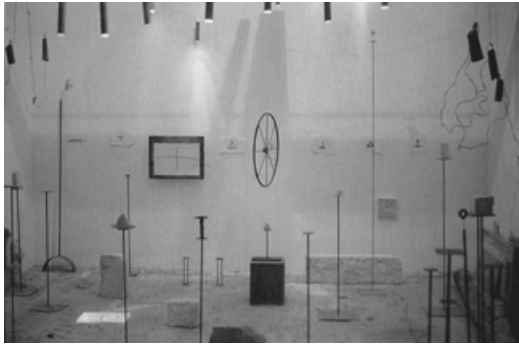
Микола Маценко, інсталяція до акції «Києво-Могилянська академія», 1993, Києво-Могилянська академія, історичний корпус, Київ. Фото Ю. Склера.



Гурт «Фіктивна галерея, експедиція», акція «Відплиття», 1996, гора Олегівська, Київ.



Гурт «Фіктивна галерея, експедиція», виставка «Культурний консенсус», 1995, художня майстерня, Київ.



Олександр Сухоліт «Азбука», 1992, майстерня художника, Київ.



Галерея «Брама», інтер'єр, Київ. Фото Г. Вишеславського.



Гурт «3/3», енвайронмент «3/3», 1994, галерея «L-art», планетарій, Київ. Фото Г. Вишеславського.



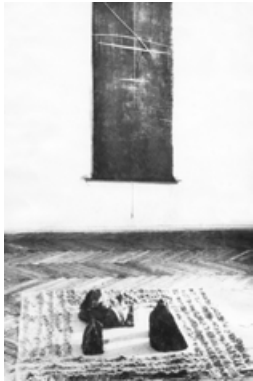
Варел Лозовий, акція «Без назви» на одній з виставок, 1992, Київ. Фото Г. Вишеславського.



Василь Бажай, енвайронмент, 1995, Київ. Галерея «Брама». Фото Ю. Скляра.



Дмитро Кавсан, енвайронмент, 1995, Київ. Галерея «Брама». Фото Г. Вишеславського.



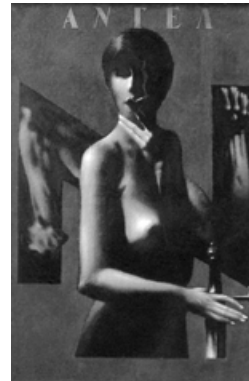
Ганна Сидоренко, Сергій Якунін «Наближення», 1991, енвайронмент.



Академія ім. М. Йогансена, Вісник № 1, 1996, Львів.



Галерея «Децима». Акція «Перехресна трансплантація незалежності», 1993, площа Ринок, Львів. Перший план: Стас Горський, на другому плані (зліва направо): н. в., Євген Захаров, Олександр Замковський, Юрій Соколов.



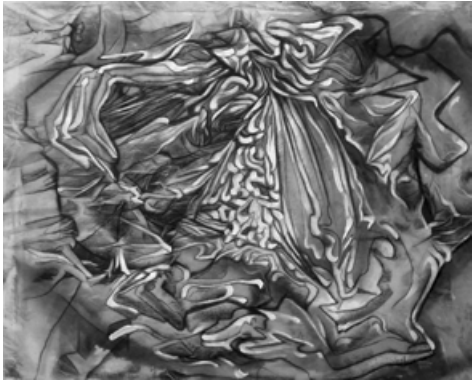
Володимир Костирко «Ангел», 1996, п., о.



Колекція ЦСМ «Дзига» у Пороховій вежі, Львів. Фото Г. Вишеславського, 1994.



Сергій Якунін «Без назви», кінетичний енвайронмент, 1995, Італійське подвір'я, площа Ринок, Львів. Галерея «Децима».



Андрій Саєнко-Вергун «Абстракція», 1995, папір, мішана техн.



Роман Романішин «Кордон», 1993, п., о.



Петро Старух «Der winter kaput», 1993, перформанс, с. Оброшине, Львівська обл.



Володимир Яковець «Дама з горностаєм», 1991, п., о.



Володимир Кауфман «Листи до землян, або восьма печать», 1993, геленінг, Львів.



Володимир Кауфман «Дзеркальний короп», 1994, перформанс, Львів.



Бієнале Імпреза. Виставка «Провінційний додаток № 2», 1991, Івано-Франківськ. Зліва направо: Мирослав Яремак, Анатолій Звіжинський. Фото П. Дроб'яка.



Бієнале Імпреза. Виставка «Провінційний додаток № 2», 1991, Івано-Франківськ. Фото П. Дроб'яка.



Південноукраїнський Центр сучасного мистецтва. Презентація пленеру «Софіївка-2000» у галереї «Київ», 1996, Київ.



Південноукраїнський Центр сучасного мистецтва. Презентація пленеру «Софіївка-2000» у галереї «Київ», 1996, Київ.



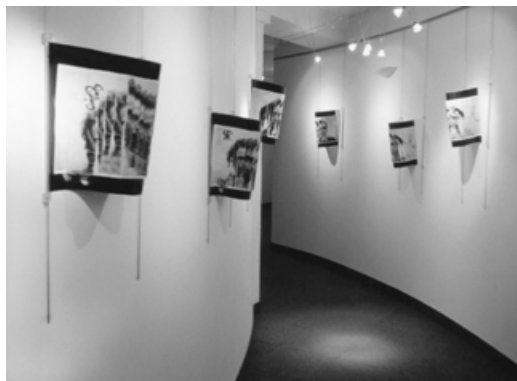
Віктор Сидоренко «Жінка з парасолькою», 1991, п., акріл.



Південноукраїнський Центр сучасного мистецтва. Акція під час пленеру «Софіївка-2000», Черкаси, 1996.



Об'єднання «Ліга «Рівень 14». Програма «Situation UTE», 1990-ті.



Уте Кілтер, Віктор Маляренко, виставка у Французькому культурному центрі, 1995, Київ. Об'єднання «Ліга «Рівень 14». Фото Г. Вишеславського.



Івано-Франківськ. Зліва направо: Анатолій Звіжинський, Лілія Бабак, Ярослав Яновський, Мирослав Король, Ростислав Котерлін, Фото П. Дроб'яка, 1992.



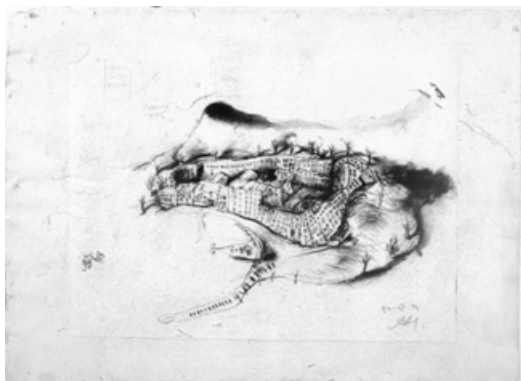
Юрій Іздрик «Селюх», 1992, інсталяція. Пасаж Гартенбергів, Івано-Франківськ. Виставка «Рубероїд № 1», 1992. Фото П. Дроб'яка.



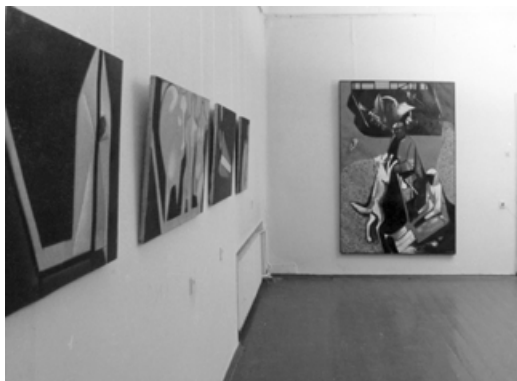
Організатори 2-го Київського художнього ярмарку, 1995: директор «Совіарт» Віктор Хаматов, мистецтвознавець Олексій Титаренко, Український дім, Київ.



Мистецтвознавці та художники: на першому плані — Олег Сидор-Гібелинда, Олена Мітякіна; на другому плані — Олександр Соловйов, Василь Цаголов, Надія Пригодич, Олександр Друганов, Анатолій Звіжинський. Український дім, Київ. Фото Г. Вишеславського, 1995.



Павло Маков «Місто», 1994, папір, мішана техн.



Вадим Петров, персональна виставка, 1997, зал СХ, Харків.

Розділ 4

МЕТАМОРФОЗИ «НОВОЇ ХВИЛІ»

Десь у середині 1990-х київська неоавангардна та постмодерністська «тусовка» збиралася на відкриттях contemporary art в ЦСМ Сорос, ЦСМ Брама, галереях «Совіарт», «Бланк Арт», «РА». «Спокійніші» модерністи виставлялися у «Триптих Арт», «БЖ» та «Ірені». Інколи – у галереї Ольги Бебко у залах Будинку піонерів. Тобто локацій для «тусовки», у порівнянні з початком 1990-х, побільшало. Проте все частіше можна було почути приблизно такий діалог:

- «– Ходімо на виставку до “Сороса”?
- Мабуть ні, набридло, там все однакове.
- Ну, щось є у “РА”.
- Ні, там ті самі, я – до Будинку кіно.
- А там що?
- Яка різниця, все ж якісь інші люди».

Гадаю всі, хто тоді відвідував виставки, можуть пригадати стійкий ефект дежа ви, коли на відкриттях «Соросу-Бланку-Совіарту-Брами-РА» по десятому колу виставляли «Жовтий лімузин» Гнилицького, «машинки» Мамсікова, мапи Соломка, звірів Чічкана чи «бандитську серію» Цаголова. Незмінним, упродовж уже майже десяти років залишався й склад «тусовки», що не могло не набридати. Особливо дивувала пасивність наступної генерації, яку не пускали до участі у виставках. Справді бо, чого вони не створювали альтернативи? Адже були такі спроби – гурт Комбінат революцій (після декількох самостійних рухів скрес), або художники Львова чи Івано-Франківська. Чому вони не опонували Одеситам і Киянам, не просували власне бачення contemporary art?

Так чи інакше, організаційні та медійні успіхи установ «Соросу-Бланку-Совіарту-Брами-РА» аж ніяк не сприяли розвиткові субкультурного руху «Нова хвиля», натомість створювали з її окремих гуртів «нову панівну культуру». Бунтівна енергія та свобода були змінені на кар’єрний успіх, що суперечило суті contemporary art.

У четвертому розділі розглядаються метаморфози у світогляді, соціальних діях та естетиці представників спільноти «Нова хвиля», що призвело до її зникнення в середині 1990-х років.

4.1 Соціально-політичний і культурний контексти

У середині 1990-х в Україні відбувалися важливі соціально-політичні зміни. Вони були менш помітними за ті, що на початку 1990-х призвели до здобуття незалежності, проте їхнім наслідком стало закріплення ладу, в якому Україна перебувала до революції 2004 року.

Тарас Возняк зазначає: «показово те, що саме українська советська номенклатура реально проголосила українську незалежність /.../ незалежність не була завойована у боротьбі з цією, по суті, колоніальною адміністрацією /.../ саме колоніальна адміністрація стала головним творцем українського суверенітету. І вона не могла проголошувати щось, що не було б в її інтересі» [Возняк 2001, с. 8]. Він продовжує: «для цього було встановлено та розпочалося втілення “проекту Україна”. І годі надіятись, що він здійснюється в інтересі якнайширшого загалу. Головна його мета — вибудовування та утримання схем збагачення все тої ж номенклатури» [Возняк 2001, с. 9]. І якщо на початку дев'яностих, за правління Л. Кравчука, із думкою Т. Возняка могли погодитися не всі, то вже середина дев'яностих не залишила жодного сумніву в його правоті. Падіння економіки, хаотична приватизація, зміцнення кримінальних кланів та закріплення влади олігархату супроводжувалися в галузі культури обережним, але наполегливим просуванням комплексу заходів, які згодом назвуть «руським міром». Йдеться про вплив на пресу, контент передач по телебаченню та радіо, посилення впливу церкви московського патріархату, створення мереж «агентів впливу» та розгойдування питань історії, мови й приналежності Криму та Севастополя. На цьому тлі керівництво України полишила цю галузь напризволяще: «політична нестабільність, економічна криза, спроби маркетинга культурного процесу призвели до значного скорочення обсягів державної підтримки культури <...> маргіналізації самої культурної галузі серед пріоритетів державної політики» [Україна. 2003, с. 87]. За словами О. Гриценка, «більшість закладів культури та їх працівники боролися за виживання, тож бачили вихід у здобутті державних гарантій подальшого існування закладів» [Гриценко 2019, с. 158]. Проте, на відміну від кінця 1980-х, згадані заклади вже не сприяли розвитку нового мистецтва, а зосередилися на збереженні давно знайомих видів, форм та стилів. На жаль, залишилися нереалізованими плани проведення реформ, «котрі урівнювали б у можливостях державні й недержавні

заклади та організації культури, стимулювали благодійництво, підтримували національний культурний продукт, сприяли його доступності по всій Україні» [Гриценко 2019, с. 155].

В окресленому контексті спільнота «Нова хвиля» через свою інноваційність практично не мала шансів зайняти якесь інше, ніж субкультурне, положення у країні. На місці мейнстріму, за інерцією, залишалася усе та ж «радянська» культура. Позбавлена старої ідеології, вона зрідка орієнтувалася на нові гасла, однак глибокого оновлення світогляду, естетики чи переосмислення своїх функцій не демонструвала. Ось ця «інерційна» культура і була у першій половині дев'яностих «панівною», яку підтримували творчі спілки, державні відділи культури і яка подобалась, знову таки за інерцією, широкому загалу глядачів, слухачів, читачів. На цьому інертному тлі «створення <...> культурних цінностей опинилося поза компетенцією державної культурної політики, відтак і суспільство не уявляло, які орієнтири має національна культурна політика» [Україна. 2003, с. 87]. Повільна модернізація «інерційної культури» здійснювалася у середині 1990-х під значним впливом російських мас-медіа, що спричинило її «московизацію». Натомість перші успіхи українських митців — художників, музикантів, режисерів кіно, письменників — не мали належної інформаційної та фінансової підтримки і через це відтіснялися з мейнстріму до субкультури. Кращою, принаймні у Києві, але, все ж, далекою від ідеалу, була ситуація з театрами і театрами-студіями.

Творці субкультур і контркультур мусили шукати фінансування для реалізації своїх проєктів або у приватного капіталу, або ж в іноземних фондів (на ту пору в Україні діяв тільки ЦСМ «Сорос»). Митці отримували хаотичну і несистемну підтримку від бізнесменів та олігархів, котра цілком залежала від особистих із ними стосунків та не враховувала ні доцільність підтримки певного угруповання, ані його значення для культури України в цілому. Це був ґрунт для утворення клієнтел, тоді як занепад і дисфункція державних закладів культури призводила до послаблення позицій української культури у країні так за її межами. Як і в першій половині 1990-х, точилася постійна боротьба за ресурси між художниками, між гуртами й спільнотами митців¹⁰.

¹⁰ див. підрозділ 3.2.2.

4.2 Утворення клієнтельних відносин у суспільстві

У середині 1990-х в Україні відбувалася структуризація підприємницької діяльності, укрупнення бізнесу і капіталу, поява впливових корпорацій і банків. Процеси укрупнення за рахунок поглинання окремих одиниць відбувалися не лише в економіці. Жорстку конкуренцію, що призвела до утворення ієрархії всередині спільноти «Нова хвиля», було розглянуто вище. Думка окремого індивіда важила дедалі менше. Таким чином, епоха індивідуальних досягнень поступово змінилася епохою складної системи залежностей індивіда від колективу. За Сергієм Грабовським: «Тільки тепер ідеться не так про примус (бо ж демократія!), як про підсилення за допомогою сучасних політичних технологій налаштованості значної частини пересічних громадян обміняти свою лояльність і вірну службу на чийсь опіку та заступництво. Це і зветься словом “клієнтизм” (від лат. *cliens* — слухняний, залежний, підпорядкований)» [Грабовський 2009]. Він характеризує «клієнтелу» як «персональне чи колективне підпорядкування незаможних і невливових громадян лідеру, вождеві певного клану, “патрону” — не в плані економічного закріпачення, а в сенсі громадянсько-політичних повинностей» [Грабовський 2009].

За дослідженням Юрія Буздугана, «клієнтела — пірамідальна структура, на вершині якої перебуває патрон. Фундамент такої піраміди складають залежні від нього (насамперед економічно, але не лише) клієнти». У 1993 р., продовжує автор, частина «героїв невидимого фронту» попередньої епохи накопичила таку кількість капіталів, що вони почали перетворюватися з успішних авантюристів на патронів, відповідальних за долю сотень, а відтак і тисяч залежних від них людей: «Ігор Бакай не лише по-справжньому розгортається на газовому ринку, але і починає втручатися у політику (фінансує першу президентську кампанію Леоніда Кучми). А Віктор Медведчук із Григорієм Суркісом повернули аферу з трастом “Омета ХХІ сторіччя” Кравчука. Це був етап приходу в політику “неполітиків” Юфи, Щербаня, Лазаренка, Шарова, Франчуків, ще одного Щербаня і ще багатьох інших. Але це були лише перші кроки. Реальне становлення клієнтельної (або українською — кланової) системи припало на 94-й рік.» [Буздуган 2001, с. 42–43].

Зовні непомітні зміни у владній верхівці зачепили соціальний устрій країни і далися взнаки майже кожному мешканцю, що вже казати про мистецтво, яке традиційно недостатньо фінансувалося. На шляху

встановлення кланової системи ключовим моментом став жовтень 1994-го — момент ухвалення «Програми радикальних економічних реформ» новообраного президента Л. Кучми. Задекларована цінова лібералізація замість того, щоб забезпечити рух до економічних свобод, «конституювала епоху економічної безкарності кланів. <...> Відтепер клани стають економічною і політичною основою режиму. Але насамперед — його соціальною базою» [Буздуган 2001, с. 43].

Клієнтельні стосунки відомі ще з часів античності. Родинні, дружні, клієнтські зв'язки були характерним, специфічним явищем політичного життя Риму. Через це на виборах в Римі не існувало політичних програм кандидатів, де йшлося б про політичну мету. «Повсякденна політика оберталася переважно навколо приватних інтересів та зв'язків і не стосувалася більших проблем, державних інтересів в цілому» [Утченко 1977, с. 60]. Особливо яскраво стосунки між патронами і їхніми прохачами-клієнтами описує у своїх епіграмах Марк Валерій Марціал:

«Устал ходить я на поклоны! Рим, сжался

Ты над клиентом! Долго ль мне еще надо,

Толкаясь в свете между бедняков в тогах,

Свинчаток сотню получают за день целый...» [Марциал 1968, с. 303]

Федір Петровський так коментує наведені строфи: «Прагнучи увійти до римської спільноти та забезпечити собі визнання у вищих колах, Марціал стає “клієнтом” то одних, то інших “патронів”, з'являючись перед ними з ранковим вітанням та отримуючи <...> різні подарунки» [Марциал 1968, с. 6]

«Но для тебя-то пустяк клиент какой-нибудь в тоге,

Мне же все утро терять — это отнюдь не пустяк...» [Марциал 1968, с. 57]

Як зазначає Андрій Пучков, «з розвитком цезаризму людина, яка пише вимушено мала стати “клієнтом”, оскільки шукала покровительства й утриманства. Посиланнями на бідність вона просила у патронів (меценатів) подачки і називалася “параситом”. Плазування й улесливість присутні у текстах “параситів” Горація і Вергілія, Овідія і Марціала» [Пучков 2008, с. 254].

Одним із перших про відродження стародавніх форм клієнтельних стосунків на теренах СНГ писав М. Афанасьєв. Зокрема, він з'ясував, яким чином індивідуалістичне пострадянське суспільство здатне об'єднатися в клани, адже це суперечить проявам особистості: «Судячи з опитувань,

абсолютна більшість <...> вважає, що найкращий спосіб досягти чогось у житті — це особисті зв'язки. <...> в 90-ті роки кількість респондентів, що орієнтувалися головним чином на особисті зв'язки, збільшилося з 74 % до 84 %. <...> йдеться про глибоко вкорінені, постійно повторювані серед широкого загалу практики, тобто про неофіційний інститут, який індивіди розглядають як більш ефективний, ніж інститути офіційні» [Афанасьєв 2000, с. 10]. Вхідження до клієнтельних стосунків геть не призводить до соціалізації егоїстичного індивіда, не долає характерний «неліберальний», «споживацький», «агресивний» індивідуалізм. Тому клієнтельні гурти і мережі не потрібно ототожнювати з корпоративізмом [Афанасьєв 2000].

І хоча цитований автор писав текст на основі прикладів з економічного і соціально-політичного життя, деякі його зауваження безпосередньо стосуються процесів, які відбувалися в спільноті митців «Нової хвилі», бо клани відігравали роль не лише економічних, а й впливових соціальних структур. Відтоді лише належність від кланової ієрархії робила голос автора значущим і впливовим.

Для мистецького середовища клієнтелізм — давно знайома форма стосунків між куратором виставки та експонентом. Але ці нетривкі «клієнти», зазвичай, припиняють своє існування після закінчення експозиції. Тусовка передбачає співпрацю рівних суб'єктів і вихід з тусовки не спричиняє моральних та професійних втрат. Інша річ — клієнтела. Патрон (у нашому контексті — лідер гурту митців, або голова фонду, котрий роздає гранти) сильний не лише своєю економічною потужністю. Його сила визначається ще й кількістю та відданістю підлеглих клієнтів. Йому підпорядковуються в обмін на можливість експонуватися, на можливість бути поміченими кураторами наступних експозицій, на контакти з потенційними покупцями творів. Члени клієнтели віддають частину своєї індивідуальної свободи лідеру, а з нею й відповідальність. Тому клієнтела є кроком до колективізму. Крім того, оскільки фахові якості митця підмінюються за таких обставин на особистісні, то, полишаючи клієнтелу, він втрачає усі «кар'єрні досягнення».

Ілюстрацією цих процесів у художньому житті стали окремі гурти «Нової хвилі», які перетворилися на клієнтели раніше за інші. Зазначу заздалегідь, що пізніше, протягом другої половини 1990-х, зміни торкнулися всіх гуртів, що означало зникнення руху «Нова хвиля».

4.3 Гурти художників клієнтельного типу стосунків

Вище я вже згадував про гонитву за ресурсами всередині спільноти «Нова хвиля» і про успіхи гуртів «Паризька комуна» і «Нове мистецтво» завдяки залученню позамистецьких методів боротьби з конкурентами. Упродовж 1994–1995 років вони закріпили свої позиції через встановлення клієнтельних стосунків з основним спонсором сучасного мистецтва в Україні та Східній Європі — ЦСМ «Сорос». Першим результатом стала експозиція «Алхімічна капітуляція» (1994, Севастополь, корабель «Славутич», під кураторством Марти Кузьми). На тлі бойового устаткування експонувалися об'єкти Сергія Браткова, Олександра Гнилицького, Миколи Маценка, Бориса Михайлова, Андрія Сагайдаковського, Юрія Сенченка, Арсена Савадова, Олега Тістола, Олександра Харченка та Іллі Чічкана. Проект був дорогим (оренда військового корабля, створення об'єктів, відео, та ін.) і, одночасно, розрахованим на експортне споживання (виставка проводилася на закритому для відвідувачів кораблі). Єдиним джерелом інформації про цю подію залишилися стаття самої кураторки у будапештському виданні «Quarterly» [Kuzma 1994]. Наголосимо, що закритість і утаємниченість є типовими рисами клієнтельних стосунків, що значно відрізнялися від відкритості й прозорості, характерних для відносин тусовки. Підвищений «градус напруження», що виник у 1994–1995 роках у мистецькій спільноті, відчувався і самими «переможцями» — тільки-но створеними клієнтелами «Паризька комуна» і «Нове мистецтво», про що свідчать навіть назви їхніх виставок. Наприклад, «Барбарос» (1995), «Аналіз крові» (1995), а також гасла: «Соски! На барикади! Революція змиє кров'ю вашу ганьбу!» (було написано на листівці до виставки «Простір культурної революції»). Слід зауважити, що жодної, адекватної до закликів, небезпеки не існувало, тобто всю войовничу риторику клієнтела «Паризька комуна — Нове мистецтво» жила лише заради розмежування з колегами по «Новій хвилі».

Виставка «Barbaros: Нове варварське бачення» (Київ, 1995) за кураторством Олександра Соловйова ще раз підтвердила злиття одеського і київського гуртів, окреслила імена митців, чия творчість на ту пору стала вважатися мейнстрімом: Сергій Братков, Леонід Вартиванов, Анатолій Ганкевич, Олександр Гнилицький, Олександр Друганов, Володимир Ершихин, Андрій Казанджий, Максим Мамсіков, В'ячеслав Машницький, Олег Мігас, Володимир Мужеський, Арсен Савадов, Юрій Сенченко, Вікторія Пархоменко, Василь Цаголов, Ілля Чічкан та ін. Як і попередні

виставки («Вільна зона» та «Простір культурної революції»), вона засвідчила, що захоплення естетикою трансавангарду залишилося в минулому. Були представлені, переважно, об'єкти, енвайронменти, фотографії. Під час вернісажу художники намагалися якнайбільше шокувати глядачів і формою і змістом творів: деякі автори нерухомо лежали на матрацах, утворюючи об'єкт-перформанс, інші стояли у гумових масках монстрів поруч зі своїми роботами. На фотографіях Олександра Друганова художники кола «Паризька комуна» бавилися посеред цвинтаря. Фотосерія Володимира Мужеського зображала сцени знущання батьків з дитини. Виставка проходила у залах Спільки художників, завдяки протекції Євгена Солоніна й Ігоря Оксамитного (які працювали у Дирекції виставок СХ), але, попри це, була передчасно закрыта.

Патрон клієнти — Марта Кузьма, директорка Центру сучасного мистецтва «Сорос» — керувала дуже потужною організацією. Як свідчить інформація з буклету Центру, в одному лише 1993 р. у Києві на мистецькі проекти було витрачено \$100 000 (US) [Bred 1995]. До того ж Центр був частиною міжнародної мережі фонду «Відродження» із налагодженими робочими контактами з пресою та кураторами виставок, бієнале, музеїв сучасного мистецтва. Зважаючи на таку фінансову та інформаційну потугу Центру, не дивно, що він у дуже короткий термін (протягом 1994–1995 років) став інформаційним, фінансовим, організаційним монополістом у сучасному мистецтві України. Проте розквіту сучасного мистецтва в Україні не відбулося ні у 1994, ані в наступні роки. На відміну від діяльності таких же Центрів у сусідніх країнах, в українському не було створено архіву сучасного мистецтва, не було видано каталогу гуртів та художників, причетних до сучасного мистецтва. Натомість художникам клієнти ЦСМ надавав пріоритетну підтримку. Як бачимо, культурну політику, що проводилася ЦСМ «Сорос» в Україні, аж ніяк не можна було узгодити із нормами демократій Заходу стосовно рівних можливостей та протидії непрозорим відносинам.

Справжнім тріумфом клієнтельних стосунків між ЦСМ «Сорос» та гуртом митців організації «Нове мистецтво» стало відкриття окремого і незалежного в управлінні та фінансуванні відділення Центру сучасного мистецтва «Сорос — Одеса» у 1997 році (існувало до 2002 року). Таким чином, Україна стала єдиною країною світу з двома окремими ЦСМ «Сорос». Але ці події вже виходять за хронологічні межі цього дослідження.

Діяльність ЦСМ «Сорос» поширилася і на Харків, що вилилося у підтримку відомих ще з 1970-х (переважно у середовищі московських концептуалістів) фотографів, які заради встановлення клієнтельних відносин із ЦСМ «Сорос» створили гурт із назвою «Група швидкого реагування» (1994–1996). Даниною проукраїнським позиціям директорки ЦСМ «Сорос» Марти Кузьми стали, створені ними, два «українських», нетипових для власних переконань, проекти (практика виставок «на замовлення», геть неможлива раніше для представників нонконформізму). Йдеться про фахово перфектні, але кон'юктурні акції «Плювати на Москву» (1994) і «Скриня для трьох літер» (1994). Перформанс «Плювати на Москву» відбувся на території Харківського зоопарку, де художники плювали на вольтер із верблюдом, ризикуючи отримати плювка у відповідь. Під час акції «Скриня для трьох літер» автори розіграли декілька псевдоофіційних візитів до керівників підприємств (які ще були по-радянськи цілковито дезорієнтовані у новій політиці) з вимогою замінити існуючі «Ленінські кімнати» на «Кімнати трьох літер» («І», «Є» та «Ї», оскільки саме вони відрізняють український алфавіт від російського). Автори пропонували замовити літери за наявними у скрині зразками. Частиною цієї акції була хода зі зразками літер перед харківською мерією, після чого скриню перевезли до Севастополя, де відбувалася вже згадана «Алхімічна капітуляція».

«Група швидкого реагування» (Борис Михайлов, Віта Михайлова, Сергій Братков, Сергій Солонський) була типовою клієнтелою, майже закритою для інших митців. Щодо ідей творчих, то фотографи розвивали розроблену раніше в середовищі харківських нонконформістів «теорію удару», коли враження від побаченого мало стати шоком для глядача. Гурт ефектно працював зі стереотипами свідомості глядачів. Наприклад, у 1995 році в день парламентських перегонів автори влаштували у галереї «Up/Down» (Харків) акцію «Вибори», під час якої відкрили власну виборчу дільницю. Бюлетені пропонували вкидати до скульптурного зображення величезної дупи. Ще одним яскравим прикладом була «Смолоскипна виставка» (1997), котру гурт привіз до Івано-Франківська як натяк на демонстрації членів ОУН зі смолоскипами. Проте яскрава харківська ідея не шокувала свідомість івано-франківців, де дії зі смолоскипами брали майже за буденність. Одним із шедеврів гурту був проект «Якби я був німцем» (1994), що експонувався у 1995 році в «Українському домі» під час Ярмарку галерей («спеціальні експозиції»). Це була серія

фотографій — фотофіксація перформансів, під час яких автори кумедно інтерпретували вигадані або запозичені з анекдотів та кінофільмів радянського виробництва стереотипні уявлення про Другу світову війну. Чутливий для глядачів іронічний акцент робився на національній приналежності персонажів — німців, гебреїв, українців. З-посеред акцій гурту: «Заморожений пейзаж» (1994), «Жертвопринесення богів війни» (1994) та ін. Серйозність і трагічність тематики трансформувалася в акціях гурту через постмодерністську іронічну відстороненість в буфонаду, інколи перетворюючись на розважальне шоу, наближаючись, таким чином, до масової культури.

4.4 Гурти художників, які зберігали «тусовочний» тип стосунків

Домінування всередині субкультурного руху спільнот «Нова хвиля» клієнтел «Паризька комуна» і «Нове мистецтво» викликало значне незадоволення колег. Відомі декілька спроб супротиву клієнтелізму, що насувався, які можна вважати проявом майбутнього нео-нонконформізму. Першою стала акція засновників «Фонду Захер-Мазоха» Ігора Подольчака та Ігора Дюрича, які розповсюджували прокламації з погрозами під час проведення вже згаданої виставки «Алхімічна капітуляція». Так само під знаком супротиву щойно виниклим клієнтелям була проведена експозиція «Vision Art» (Київ, 1996, приміщення Національного музею України) за кураторства Олександра Клименка та Олександра Ляпіна, які нагадували суспільству про існування тих художників «Нової хвилі», які опинилися в ситуації «нового нонконформізму». Вагомою підтримкою митців, що не входили до клієнтелл навколо ЦСМ «Сорос», були виставки під кураторством О. Ляпіна в музеї «Київська фортеця».

«Vision Art» була виставкою «представницького» типу, що презентувала широкий спектр стилістичних пошуків авторів. «На багатофігурному полотні А. Федірка та К^о “Таємна вечере українських політиків з українськими художниками”: одинадцять портретів “батьків нації” з паном Президентом, під ними патьоками та плямами — гнила трапеза» [Сидор-Гібелінда 1996]. Олександр Ляпін виставив соціально-критично-абсурдистську серію «Український лікувальник» (фотографії з домальовуванням окремих деталей). Зосередженість на роботі з соціальними контекстами демонстрували твори Костянтина Мілітінського (репродукції картин Рубенса, Коро, Веласкеса зі вмонтованими, як мощі в ікону, флаконами

парфумів), Оксани Чепелик (валізи з репродукціями відомих картин). У виставці також брали участь Іоанна Бельська, Гліб Вишеславський, Ілля Ісупов, Дмитро Кавсан, Ігор Карпенко, Ігор Коновалов, Олександр Костецький, Сергій Паніч, Кирило Проценко, Юрій Соломко, Валерія Трубіна, Микола Трох, Олександр Харченко, Алла Юрковська та ін. «Крім них, виставка майоріла небезталанними маргіналами, рідко балуваними такого роду експозиціями» [Сидор-Гібелінда 1996, с. 14]. Загалом у «Vision Art» взяло участь близько сорока київських художників.

У 1995–1997 роках в Івано-Франківську існувала власна, незалежна від «мейнстріму», версія сучасного мистецтва, що тривала протягом декількох років за вкрай несприятливих умов. «Нестача коштів для проведення навіть скромних художніх акцій, відсутність в місті свободи вибору експозиційних площ, цивілізованого ринку збуту творів, <...> повний параліч системи державної підтримки сучасного мистецтва, нехай навіть моральної — «дістав», так би мовити, зовсім різних людей. А оскільки всяка дія породжує протидію, то пружина, яку обставини часу заповзято стискали, здається, почала розкручуватися у зворотному напрямку» [Мельник 1996, с. 35]. Після майже дворічного періоду розчарувань в ідеях створення у місті «нового гуманітарного простору», як писав Віктор Мельник, у 1994 році було відкрито невеликий виставковий зал від Художнього музею у Колегіальному костьолі XVII ст., де експонували твори іконопису та барокової скульптури [Мельник 1996]. У 1995 році серед цього сакрального оточення було презентовано енвайронмент Ростислава Котерліна «Медитації на стику». Проєкт було реалізовано на основі семи об'єктів, озвучених магнітофонними записами, наприклад, паралелепіпеда з мальованими зображеннями «людини гармонійної», кубу в пір'ях на дротяних ніжках, кулі, з кратерів якої прозорими медичними шлангами скапувала вода, вентилятора та інших, не менш абсурдних в інтер'єрі храму, предметів, які під час презентації почергово «промовляли» свій текст, записаний на плівку.

Освоєння художниками енвайронменту та пошуки самоідентифікації на тлі відсутності виставкових площ та грошей для реалізації проєктів спонукали авторів до роботи на природі або в міському середовищі. Саме в цьому напрямі треба розглядати акції «Малий мур», «Ріка», проєкт «Ландшафт» і «Татуювання ландшафту», що відбулися протягом 1996–1997 років.

В акції «Малий мур» брали участь письменник Юрій Андрухович, художники Ростислав Котерлін, Назар Кардаш, Олексій Чулков, Ярослав Яновський та інші. «Вона відбулась в День незалежності на за-двірках (в буквальному та переносному значенні) офіційного святкування <...> щербаті цеглини старої підпірної стіни у дворі колишнього станіславського колегіуму барвисто розмалювали митці» [Мельник 1997, с. 45]. Цій мінімалістичній акції, під час якої не було навіть глядачів, художники надавали великого символічного значення початку оновлення мистецької ситуації в місті без очікування зовнішньої допомоги. «Головним месиджем акції було все ж таки свідчення про можливість реалізації проекту, “який не вимагав ніяких спонсорів і фондів”» [Мельник 1997, с. 45].

Незалежними осередками contemporary art у середині 1990-х залишалися спільноти ужгородських митців, зокрема гурт «Поп-транс», спільноти художників Львову, Черкасах, Запоріжжя, Сум, окремі художники у Києві, Одесі, Харкові. Разом з тим, ці утворення демонстрували невідповідність тусовочного типу стосунків і нових реалій навколишнього соціокультурного життя. Їхні виставки були, зазвичай, «представницького типу», що виключало спрямоване кураторське «повідомлення», а через свою внутрішню неорганізованість вони, найчастіше, не могли налагодити зв'язок із пресою та встановити контакт зі спонсорами [Vysevlavskij 2006]. Поступово, протягом другої половини 1990-х відносини тусовочного типу розмивалися на користь клієнтельних у більшості гуртів «Нової хвилі».

4.5 Зміни «Нової хвилі» в середині 1990-х

Середина і друга половина 1990 — час повільних трансформацій світогляду, естетики та відносин у спільнотах художників. Їхніми наслідками було перетворення гуртів «Нової хвилі» на клієнтели, що спричинило зникнення «Нової хвилі» з художньої сцени. Зміни відбувалися як у середині художнього руху «Нова хвиля», так і у соціокультурному явищі «Нова хвиля».

4.5.1 Зміни світогляду і естетики художнього руху «Нова хвиля»

Як вже міг побачити читач на прикладах з підрозділу 4.3, у середині 1990-х опозиційність, нонконформізм, суб'єктивізм заступили

конформність і сервілізм. Відповідних змін зазнала і творчість. Художники намагалися підлаштуватися під очікування глядачів. Гламур як різновид кітчу, розважальність, спрощеність — нові ознаки в роботах художників «Нової хвилі».

У 1980-х постмодернізм приніс свободу, яка так вдало збіглася з геополітичною деконструкцією імперії СРСР. Але після отримання країною незалежності історичний час вимагав вже іншого світогляду: системної креації зі ствердженням певних стійких цінностей. Однак, вважаючи переконання та послідовність застарілим модернізмом, «новихвильці» продовжували вдаватися до розмивання ідеологій та систем, ховаючись від посталих тієї пори невирішених питань історії, політики, системної розбудови культури за маскою іронії.

Криза постмодернізму полягала в його іманентній деконструкції й де-деконструкції. Постійні пошуки контекстів і прихованих наративів призвели до безперервної гри та збайдужіння до істини. Фрагментація й міксування марксизму, націоналізму, фашизму, комунізму, лібералізму, фройдизму та інших «велетнів» вели до того, що ідеології стали сказати б свійськими, вони втратили свої «хижі пазури». Але, як писав Володимир Єрмоленко, якщо ідеологіями-ворогами можна жонглювати, «це не означає, що вони однакові, що вони взаємозамінні, що їм, як системам тверджень і знань настав кінець» [Єрмоленко 2018, с. 450]. Коли ж постмодерністська гра забирає опору істини, людині залишається керуватися не ідеологіями, а речами далекими від розуму — побутовим менталітетом, інстинктом влади, жагою слави чи збагачення: «опція (постмодерна) вбиває принципи, все підпорядковуючи інстинктам та інтересам, а відтак опускаючи людську політику до зоополітики» [Єрмоленко 2018, с. 450].

Як було показано вище, художники «Нової хвилі» наприкінці 1980-х успадкували від нонконформізму стійку недовіру до колективізму, вирізнялися прихильністю до будь-яких форм персоналізму, навіть індивідуалізму. Однак у середині 1990-х ці настанови зазнали значної трансформації через егоїзм. Бажання будь-що випередити конкурентів призвело до необхідності «командної гри» і підкорення індивідуальних проявів волі лідера гурту, смаку куратора, ідеології патрона. Прикладом були акції «на випередження кон'юнктури» — вже згадані «Плювати на Москву» (1994) і «Скрина для трьох літер» (1994),

реалізовані «Групою швидкого реагування». На той час серед художників «Нової хвилі» ще залишалися такі чесноти, як персональна стилістика, впізнавані авторські художні засоби, хоча й вони в середині 1990-х все частіше відступали перед колективізмом, наприклад співавторством у виконанні твору. Гурти, що займалися відеоартом і перформансом, і поготів не відчували дискомфорту від колективного методу творення, в якому розчиняється персональний внесок. Проекти робили, зазвичай, спільними зусиллями, а задум творів залежав від теми, яку замовляв куратор чергової експозиції.

Трансформація відчувалася і в тематиці творів. Метафізика і позачасовість, заглибленість у розв'язання внутрішньо фахових проблем, які приваблювали багатьох художників наприкінці 1980-х та на початку 1990-х, виглядали архаїчними і неадекватними часу. Значно важливішим був відгук на проблематику часу, активна соціальна позиція. Наприклад, лідер гурту художників, що виник навколо галереї «Київ», казав: «Наш наступний проєкт “Галерея «Київ» з підпілля” — це спроба зробити соціально-активний проєкт. Мета його досить проста — створити офіційну поп-культуру, виконати низку портретів діячів, які вже утвердилися на політичному Олімпі. Є неймовірне бажання уникнути соціальних потрясінь, чергового поділу влади. <...> я далекий від екстремізму» (Анатоль Федірко [Апологія 1996, с. 15]).

Парадоксальним чином художники в середині 1990-х поєднували бажання «соціального відгуку» й уникнення екстремізму. Для цього обирали соціальну тематику, яка лише виглядала небезпечною. Цей «безпечний соціальний активізм» був проявом внутрішнього конформізму, що довгий час маскувався як «відродження модернізму», проте в середині 1990-х все частіше виринав на поверхню, а у 2000-х призвів до пустих декларацій своєї опозиційності. На думку Олександра Якимовича, така поведінка є типовою для митців-постмодерністів: «Це і є постмодерн. Тут культивується мистецтво викриття, яке, викриваючи, не висвітлює найбільш небезпечних таємниць, оскільки вони можуть виявитися негативними для суспільства» [Якимович 1994, с. 77].

Таким чином, в середині 1990-х перемагає схильність художників до колективізму і конформізму. Як реакцію на ці зміни наведемо думку представника нонконформізму 1960-х Олександра Павлова: зараз «художник орієнтований на споживача, він плазує перед ним, виявляючи лакейські

звички. Його штовхнули у “споживацьке пекло”. Він став “ласим на безплатне”, людиною балагану, він підробляє мистецтвом. Зубожіння особистості художника очевидне. Він мімікрує, лестить, коли працює “на замовлення”. <...> він просить у нової влади звання, регалій, лауреатства» [Апологія 1996, с. 10]. У наведеній цитаті влучно означено тенденції, які охопили усередині 1990-х багатьох представників «Нової хвилі»: орієнтація не на власні творчі персональні ідеали, а на споживача, перетворення художника з творчої особистості на ремісника, переорієнтація з опозиціонерів на прохачів слави від влади.

Розмаїта й широка гама проявів персоналізму у творчості (тематика, художні матеріали, побудова образу) залишалася однією з найважливіших ознак доробку художників «Нової хвилі» навіть за наявності інших розбіжностей в окремих гуртах. Однак серед представників мейнстріму в середині 1990-х, а згодом і в інших гуртах, стає помітною інша тенденція. Замість підкреслено егоїстичного способу власної презентації перемагає схильність художників до колективної творчості, коли певний проєкт (перформанс, інсталяція) підписують багатьма прізвищами. Замість обов'язкової раніше неповторності та унікальності твору бачимо інтерес до відео-арту і фотографії, які здатні технічно відтворювати образ. У багатьох творах художні образи були створені не авторською «персональною міфологією», а запозичені з фільмів, журналів, інших медіазасобів. Замість метафізичної глибини, що передбачала споглядальність у сприйнятті художнього образу, в багатьох творах з'являється розважальність, яка пропонує глядачеві видовищність.

Розважальність масової культури, гламурність, спрощеність парадоксально поєднувалася у художників мейнстріму з бажанням досягти офіційного соціального визнання, вийти із субкультурного стану. Для цього згадані риси митці обирали відповідно до очікувань своїх потенційних глядачів і замовників-скоробагатьків. Наприклад, серія гостросюжетних фотографій Василя Цаголова зі сценами бандитських сутичок (1994–1996 років) та «Художня гімнастика» (1996), або «Проєкт українських грошей» (1995) Олега Тістола, Миколи Маценка; «Роксолана» (1995) Олега Тістола. Розважальність була доповнена «гламуром» (різновид кітч), який приваблював глядачів: «Злочин і кара» (1995) Арсена Савадова, Юрія Сенченка. Розважальність «речей із вигадкою», на кшталт «пуделки з чортиком», присутня в об'єктах Олександра Гнилицького «Танок смерті»

(1996), «Гра ляльок» та ін. Згодом тенденція стала домінантною: серія фотографій Сергія Браткова «Страхолики» (1998), Іллі Чічкана «Кролики». Прикладом може стати майже кожен твір художників клієнтел «Паризька комуна» і «Нове мистецтво» другої половини 1990-х. У творчості багатьох авторів зростає важливість фабули. Сюжет, зазвичай, упізнаваний, легкий для розуміння глядача. Він не виходить за коло тем, які можна почути щодня по телевізору. Виконання творів — підкреслено неохайне, бравурне. Обов'язковий елемент — шокуюча риса — антиестетична або непристойна, без якої всі композиції ризикують перетворитися на глянсові вітальні листівки або комікси для юнацтва.

Як зазначалося, ці твори лише виглядають порушниками естетичного, морального чи соціального спокою. Насправді вони не зачіпають жодної справді важливої для суспільства чи країни теми. «Так складається, що викриття неприємних істин служить для прикриття ще більш неприємних істин. Мисленню постмодерну притаманні такі викривально-приховувальні стратегії» (Олександр Якимович [Якимович 1994, с. 77]).

4.5.2 Зміни соціокультурного явища «Нова хвиля»

Вище вже згадувалося, що у середині 1990-х державні заклади культури «неухильно скорочувалася попри гарантії їхнього бюджетного утримання» [Гриценко 2019, с. 155]. Діяльність цих закладів не була інноваційною, радше зосередженою на виживанні й самозбереженні. У той же час клієнтели бізнесменів, олігархів й іноземних фондів значно збільшили свій вплив на культуру. Фінансова й інформаційна підтримка патронів стимулювала швидкий зріст суспільної ваги окремих субкультурних гуртів. Їхній світогляд і естетика почала заміщати панівні позиції «інерційної моделі» національної культури. Цей довгий процес тривав до 2000-х років.

Після гучних виставок всередині країни та участі у важливих міжнародних презентаціях керівники клієнтел скерували свою енергію на вплив у державних закладах культури. Їхньою мотивацією слугували бюджетне фінансування та юридичний фундамент, який дозволяв би виступати приватній клієнтелі у міжнародній діяльності на державному рівні. В цих прагненнях мистецькі клієнтели нічим не відрізнялися (крім менших можливостей) від дій по підкоренню міністерств і відомств політичними партіями.

Врешті решт, процес довершився у 2000-х, коли пріоритети культурної політики України визначали не держава через Комітет культури при Кабінеті міністрів України і не Міністерство культури, а політичні партії та найвпливовіші клієнти. Так, наприклад, Міністерство культури стало заручником у боротьбі клієнтел за участь у 49 Венеційській бієнале (2001), а саме між клієтелю Юрія Онуха (організаційно – ЦСМ «Сорос») і В. Раєвського, який спирався на підтримку Комітету культури при Кабінеті міністрів. У 2000-х роках клієтела мільярдера Віктора Пінчука, вже офіційно, замість Міністерства культури визначала художників для участі у Венеційських бієнале та взяла на себе більшість ініціатив у царині contemporary art.

У другій половині 1990-х нові клієнти з'являлися навколо приватних організацій та осіб (галерей, колекціонерів), державних установ (управлінь культури, міністерства культури), довкола Співки художників.

Через перетворення на клієнти гурти художників полишали спільноту «Нова хвиля». Цей перехід визначався змінами у світоглядних настановах, естетичних уподобаннях і соціальних проявах митців. До змін їх спонукали, перш за все, економічні та інформаційні чинники, проте приєднання до клієнти означало, на індивідуальному рівні, втрату суб'єктності. На цьому шляху одесько-київський мейнстрім був першим. Повільніше, інколи із запізненням у декілька років (тобто вже у другій половині 1990-х), «Нова хвиля» зникла в інших містах.

Відсутність державної політики та хаотична підтримка різновекторних інтересів приватних клієнтел спричинила появу «лоскутно-клієнтельної» культури з постійними змінами курсу, що витіснила характерну для початку 1990-х домінуючу «інерційну культуру». Це був ситуативний мистецький мейнстрім, що залежав від взаємовідносин між патронами клієнтел. У ньому майже нічого не вартувала особистість окремого автора чи художні якості його творів. Художній процес став залежним від позамистецьких чинників – владних амбіцій та фінансів. Відтоді, з другої половини 1990-х, створюється ґрунт для нової мистецької проблематики, для виникнення нео-нонконформізму (про перші прояви нео-нонконформізму, який протистоїть інформаційно-комерційному мейнстріму. Див.: [Вишеславський 2010а; Вишеславський, Звіжинський 2009; Вышеславский 2001]).

Отже, на мою думку, хронологічним завершенням «Нової хвилі» можна вважати середину 1990-х років. Відтоді рух «Нова хвиля», що розпочинався як субкультура, зусиллями певних галерей і фондів перетворився на декілька клієнтел (кланів), котрі увійшли до художнього мейнстріму.

ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ПІДРОЗДІЛУ 4.3



Володимир Мужеський, Вікторія Пархоменко,
енвайронмент. Експозиція «Барбарос»,
1995, зал СХ, Київ.



Фрагмент експозиції «Барбарос», 1995, зал СХ, Київ.



Мирослав Кульчицький, Вадим Чекорський
«Вона причинна від театру», 1995, відео-інсталяція.
Фото Г. Вишеславського.



Тамара Бабак «Дідух», 1994, інсталяція. Галерея «Бланк
арт», Київ. Фото Г. Вишеславського.



Едуард Колодій, Ігор Ходзинський «Ноктюрн на флейті водогонних рур», 1995, енвіронмент. Галерея «Бланк арт», Київ. Фото Г. Вишеславського.



Персональна виставка Бориса Михайлова, 1995, Київ. ЦСМ «Сорос». Фото Г. Вишеславського.



Ілля Чічкан «Без назви», 1996, відео-інсталяція. Фото Г. Вишеславського.



Олександр Гнилицький «Пазли», 1996, геленінг. ЦСМ «Сорос», виставка «Погляди з варенням», 1996, Київ. Фото Г. Вишеславського.



Презентація фільму Василя Цаголова «Молочні сосиски». Галерея «Бланк арт», Київ. Зліва направо: Василь Цаголов, Олександр Бланк. Фото Г. Вишеславського, 1994.



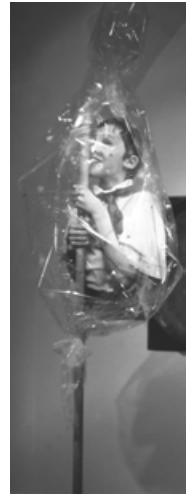
Пленер-симпозіум ЦСМ «Сорос», Київ. Директорка ЦСМ «Сорос» Марта Кузьма (у центрі). Фото В. Рябенка, 1995.



Василь Рябченко «Без назви», 1995, фотографія. Галерея «Бланк арт», Київ.



Борис Михайлов «Я не я», 1992. Персональна виставка Бориса Михайлова, 1995, Київ. ЦСМ «Сорос».



Сергій Братков «Піонер», 1996, об'єкт. ЦСМ «Сорос», виставка «Погляди з варенням», 1996, Київ. Фото Г. Вишеславського.



Сергій Солонський «Боді», 1993, фотографія.



Сергій Братков, Сергій Солонський («Гурт швидкого реагування») «Вибори», 1995, геленінг. Галерея «Up/Down», Харків.



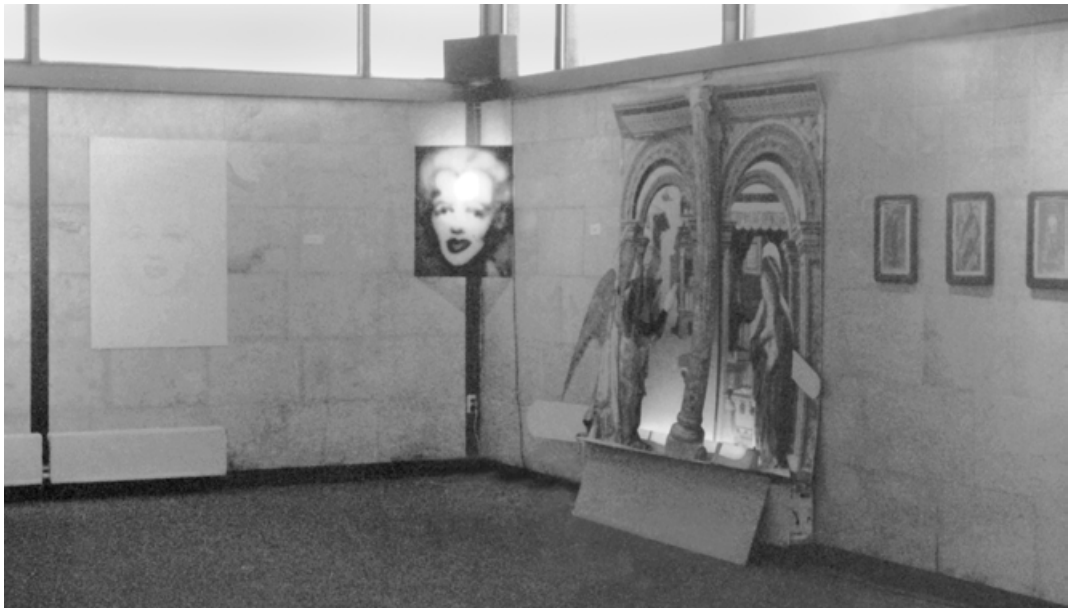
«Гурт швидкого реагування», серія фотографій «Якби я був німцем», 1994. ЦСМ «Сорос», спеціальна експозиція на 2-му Київському художньому ярмарку, 1995, Київ. Фото Г. Вишеславського.



«Гурт швидкого реагування», серія фотографій «Якби я був німцем», 1994.
ЦСМ «Сорос», спеціальна експозиція на 2-му Київському художньому ярмарку, 1995, Київ.



«Гурт швидкого реагування», серія фотографій «Якби я був німцем», 1994. ЦСМ «Сорос», спеціальна експозиція на 2-му Київському художньому ярмарку, 1995, Київ. Фото Г. Вишеславського.



Тетяна Гершуні, об'єкти, 1996 (ліворуч). Валерія Трубіна, об'єкти, 1996. Виставка «Товарний фетишизм», 1996, Український дім, Київ.
Фото Г. Вишеславського.

ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ПІДРОЗДІЛУ 4.4



Експозиція «Vision Art», 1996, НХМУ, Київ. Фото Г. Вишеславського.



Анатолій Федірко «Темна вечере українських політиків з українськими художниками», 1996, п., о. Експозиція «Vision Art», 1996, НХМУ, Київ. Фото Г. Вишеславського.



Микола Трох (Трохимчук) «Потрійний акт», 1994, фотографія. Експозиція «Vision Art», 1996, НХМУ, Київ.



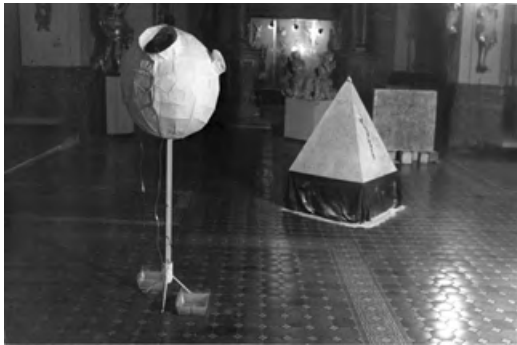
Ростислав Котерлін, Ярослав Яновський
«Малий мур», 1996, акція, Івано-Франківськ.



Інсталяція Оксани Чепелик, 1996. Експозиція «Vision Art», 1996, НХМУ, Київ. Фото Г. Вишеславського.



Експозиція «Vision Art», 1996, НХМУ, Київ. Фото Г. Вишеславського



Ростислав Котерлін, персональна виставка «Медитації на стику», 1995, Художній музей, Івано-Франківськ. Фото П. Дроб'яка.



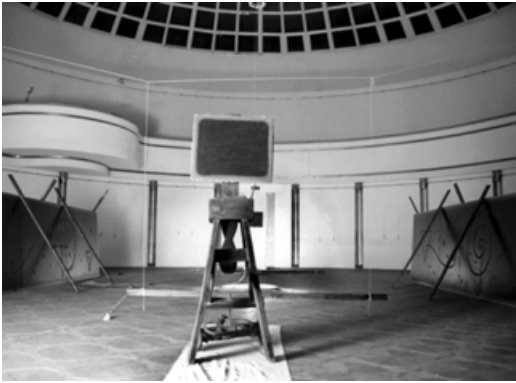
Вадим Хабарук «За всіма законами мистецтва», 1996; «Ніколи не пізно для щасливого дитинства», 1996, колаж (у центрі). Гурт «Поп транс». Пленер «Хуст», 1996.



Анатолій Звіжинський «Terroristy», із серії «Лагідний тероризм», 1996, простиралло, чорнила.



Ростислав Котерлін «2000 рік настав!», 1997, листівка.



Павло Ковач «Місячна містерія», 1996, енвайронмент. Фото
Г. Вишеславського



Гурт «Поп транс», його натхненники і шанувальники.
Зліва направо: Андрій Шолтес, Павло Ковач,
Роберт Саллер, Вадим Харабарук, Петро Пензель,
Павло Бедзир (сидить), 1996.



Гурт «Поп транс», акція «Спроба одухотворення святого»,
1996, Ужгород.



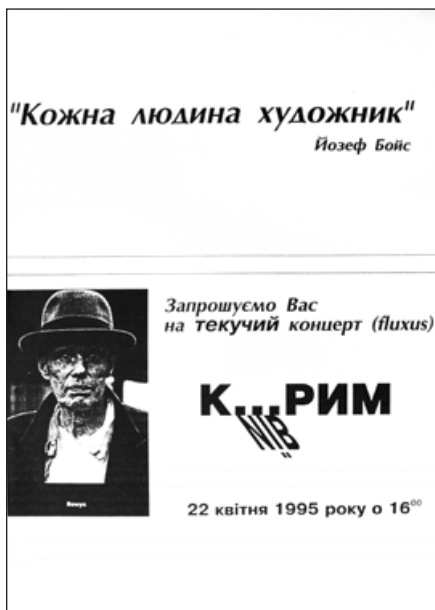
Євген Мухойд «Автопортрет із сестрою», 1996, фотографія.



Віктор Сидоренко «Аральський цикл», 1995, фотографія.



Віталій Сердюков, Олександр Тітов «Народження
авангарду», 1996, п., о.



Анатолій Федірко «Проект Бойс», 1995, запрошення на виставку.



Катерина Борисенко «Флейтист», 1995, п., о.



Віктор Сидоренко, з циклу «Амнезія», 1995, п., о.

ПІСЛЯСЛОВО

У книзі розглянуті зміни у культурі СРСР й України, спричинені геополітичними та соціокультурними зрушеннями кінця 1980-х — першої половини 1990-х років. Реконструйовано важливі аспекти культурної та національної політики СРСР напередодні його розпаду. Розглянуті культуротворчі процеси перших років незалежності України. Аналіз подій дозволив порівняти початок проявів субкультурного руху «Нова хвиля» у різних видах мистецтв — кіні, театрі, літературі, музиці. Предметно розглянуто розвиток, розквіт і занепад руху художників «Нова хвиля» та мистецької спільноти з тою ж назвою — від перебування на маргінесах субкультури до входження у мейнстрім.

Сам термін «Нова хвиля» має декілька значень.

1) Нова хвиля французького кіно (фр. — *La nouvelle vague*) — гурт французьких режисерів, що дебютували в 1957–1958 (Жан-Люк Годар, Роже Вадім, Ален Рене, Франсуа Трюффо, Клод Шаброль, та ін.).

2) Різноманітні прояви постмодернізму у живописі, дизайні, музиці наприкінці 1970 і протягом 1980-х у Європі та Америці. У візуальному мистецтві до Нової хвилі належить німецький Новий фовізм, французька Нова фігурація, Італійський трансавангард, аргентинська Нова образність та ін.

3) Рух серед митців, пов'язаний із проявами постмодернізму у мистецтві СРСР часів Перебудови, а після розпаду імперії — в Україні, Росії, Литві, Латвії, Естонії, Вірменії, Грузії.

«Нова хвиля» як явище культури стало можливим завдяки зняттю цензури та проіснувало до пори, коли на мистецтво почали впливати нові, привнесені правила. До руху «Нова хвиля» долучилися митці доволі різних естетичних уподобань — модернізму, неоавангарду, постмодернізму. Спільнота «Нова хвиля» складалась із багатьох гуртів з різними уявленнями про взаємодію між собою та мала ознаки субкультури, що вирізнялася поміж інших особливостями соціалізації: утворення різновидів богеми — «тусовок» та спільними світоглядними настановами: персоналізм, ірраціоналізм, антирадянськість, соціальний критицизм, поєднання модернізму із традиціоналізмом. Творчості митців руху «Нової хвилі» притаманна експресія, метафоричність, абсурдизм, використання міфологічних образів і національної автентики.

В Україні художній рух «Нова хвиля» складали, переважно, молоді митці з багатьох міст, які щойно починали свій творчий шлях та вже не зазнавали утисків з боку влади. Вони шукали натхнення у зразках класичного авангарду, неоавангарду, західного модернізму, італійського трансавангарду, постмодернізму, неокласики, народного мистецтва, примітиву та ін. Крім живопису та графіки художники засвоювали нові мистецькі практики: перформанси, об'єкти, інсталяції, ленд-арт.

У 1990 спільнота «новохвильовців» працювала у декількох напрямках: «Український трансавангард» (переважно митці Києва та Одеси) із трансавангардним живописом; «Західно-український постмодернізм» (коло митців Львова та Івано-Франківська), ознакою якого були інсталяції та акціонізм, близькі за естетикою до неоавангарду; «Український постмодернізм» (гурти і окремі художники у всіх містах України) створювали живопис, інсталяції, перформанси, відео-арт. Багато хто з художників не входив до жодних гуртів, обравши індивідуальний творчий шлях (найчастіше за стилістикою вони були близькі до «локального модернізму»).

Загалом до спільноти «Нової хвилі» належало (з огляду на каталоги експозицій та ін. джерела) декілька сотень митців із Києва, Львова, Ужгорода, Івано-Франківська, Луцька, Мукачєва, Одеси, Харкова, Сум, Донецька, Дніпропетровська, Луганська, Миколаєва, Сімферополя та ін.¹¹ Хронологічним завершенням «Нової хвилі» (у Києві та Одесі) була середина 1990-х років.

У цей період митці дедалі більше орієнтувалися на смаки або інтереси керівника організації чи фонду, навколо якого формувалася клієнтела. Значною мірою було втрачено те, що відрізняло «Нову хвилю» від інших рухів: персональна, вільна від зовнішнього тиску творчість. Естетичні ознаки «Нової хвилі», втративши зв'язок зі змістом, перетворилися на декоративні, розважальні й поверхові. Відтоді «Нова хвиля», розпочавшись як субкультурне явище з частиною спадку нонконформістів, розгалузилася на клієнтели, котрі згодом увійшли до художнього мейнстріму. У деяких містах ці процеси розтягнулися в часі до кінця 1990-х.

Загалом, мистецтво кінця 1980-х — початку 1990-х було вельми різноманітним, сповненим суперечностей і контрастів. За значенням для культури

11 див. додаток 2.16

України цей період можна порівняти з подіями початку XX століття, коли виник класичний авангард, або ж із хрущовською «відлигою» та, відповідно, рухом шістдесятників.

Творчість митців «Нової хвилі» розпочала новий етап у культурі України, коли замкнуте цензурою життя вийшло з підпілля до публіки та зустрілося зі світовими тенденціями contemporary art. До культури увійшли нова тематика, нові експериментальні художні техніки, змінилися ролі творців і глядачів; завершення дискурсу «офіційне мистецтво — нонконформізм» і початок нового «мейнстрім — маргінальність» супроводжувалися поширенням естетики постмодернізму.

Наслідки тодішніх змін у культурі й досі даються взнаки, оскільки тієї пори закладалися підвалини сучасного ставлення до взаємодії персонального й імперсонального, загального й особливого, новітнього і традиційного, національного й інтернаціонального. Творчість українських митців «Нової хвилі» за культурною та історичною значущістю можна порівняти із надбанням українського авангарду початку XX століття або ж зі спадщиною нонконформістів — шістдесятників часів хрущовської «відлиги».

ДОДАТКИ

Додаток 1. Історіографія та огляд літератури у хронологічній послідовності

Огляд літератури надано окремими підрозділами, а саме: література, присвячена паралельним процесам у мистецтві Заходу; тексти, що виходили друком у колишньому СРСР; тексти самих діячів художньої сцени; дослідження пізнього періоду; тексти, написані автором цієї книги.

Автор уперше вводить до наукового обігу артефакти, статті, свідчення, що сприятиме більш об'єктивному, ніж раніше, вивченню мистецького життя та його соціально-політичного тла.

Слід підкреслити, що, працюючи з літературою, написаною наприкінці 1980-х і протягом 1990-х, варто зважати на проблему об'єктивності та неупередженості поглядів авторів. Адже на зміну вимозі політично-кон'юнктурної відповідності за радянських часів в багатьох випадках прийшла вимога відповідності тексту певним поглядам замовників статей (того чи іншого гурту митців, кураторів, галеристів). Напружена конкурентна боротьба між гуртами, що почалася у 1989–1990 роках і з часом лише підсилювалася, призвела до того, що деякі з художніх угруповань свідомо та наполегливо створювали собі в пресі певний імідж та замовляли відповідні публікації, тоді як інші були позбавлені такої можливості.

Ще однією проблемою при роботі з текстами кінця 1980-х — початку та середини 1990-х є невідповідність сприйняття тодішньою критикою процесів, що відбувалися у мистецтві. Наприклад, увагу мистецтвознавців на виставках привертала живопис, графіка, скульптура, декоративно-ужиткове мистецтво, натомість присутні в експозиціях часопросторові техніки та жанри, що виходили за межі традиційних (об'єкти, інсталяції, гепенінги та ін.), лишалися непоміченими. Як наслідок, у дослідника тогочасної преси виникає хибне враження про схильність українських митців до станковізму, або, як мовили тоді, «картиноцентризму». Це ще раз підкреслює важливість спогадів та фотоархівів. Ситуація з нерозумінням критиками нових тенденцій мистецтва нагадувала час появи авангарду, бо, як зазначає Олександр Федорук: «У поглядах інтерпретаторів істинне нерідко звужувалося до локального в той час, коли на зорі ХХ ст. істинне у переконливих діях креаторів не претендувало на локальність, а зумовлювалося ціннісною шкалою погляду на мистецький всесвіт, тобто за спектр дії обиралося нове мистецтво як таке» [Федорук 2006, с. 9].

1.1 Огляд літератури, виданої в СРСР та Росії

Естетика постмодернізму з урахуванням мистецької практики в Росії досліджується в книгах Надії Маньковської [Маньковская 2000] та двотомнику Іллі Ільїна [Ильин 1996; 1998]. Періодизація у мистецтві СРСР виглядає інакше, ніж на Заході, оскільки лише з 1987–1988 років ми бачимо вільний від ідеологічного тиску процес художнього життя. Тоді в СРСР виникла дискусія, подібна до дискусії на Заході наприкінці 1970-х, чи вважати зміни у мистецтві проявами постмодернізму, а на теренах України – його різновидом – схожим на «італійський трансавангард».

Серед важливих першоджерел слід згадати інтерв'ю «Наприкінці вісімдесятих» у рідкісному часописі «Родник» 1990 року [Барабанов и др. 1990]. Автори – відомі художники, культурологи та мистецтвознавці Євген Барабанов, Георгій Кізевальтер, Віктор Мізіано, Володимир Мироненко – дискутували про такі актуальні для того часу теми, як зіткнення позакомерційного андеграунду з новим комерційним оточенням; зміна ролі митця в суспільстві з «пророка» на «шоумена»; про можливість діалогу із Заходом. Симптоматичними були висловлювання художника В. Мироненко про формування та існування в СРСР протягом останніх 10–15 років «школи сучасного мистецтва» і разом із тим «відсутність школи критики, коли мистецтвознавці <...> заповзялися писати статті, складати виставки, де факто слабо розуміючи, що до чого» [Барабанов и др. 1990, с. 44]. У публікації згадано майже всі теми, що за тих часів вважалися актуальними: зміна соціальної ролі митця, початок ринкових відносин в мистецтві, відставання критики, взаємодія західного та місцевого мистецтва.

Ці теми розвиваються та конкретизуються у збірці текстів, що вийшла друком у 1993 році та була присвячена художньому життю кінця 1980 – початку 1990-х років: «Хто є хто в сучасному мистецтві Москви». На сторінках збірки висловилися провідні художники і мистецтвознавці тих років: Микита Алексєєв, Йосип Бакштейн, Михайло Боде, Борис Гройс, Катерина Дьоготь, Сергій Єпіхін, Андрій Єрофєєв, Андрій Ковальов, Сергій Кусков, Володимир Левашов, Віктор Мізіано, Тетяна Могилевська, Олександра Обухова, Мілена Орлова, Ірина Піганова, Олена Романова, Тетяна Салзірн, Сергій Хрипун та ін. [Кто есть 1993]. Попри назву, інтерв'ю і статті багатьох згаданих авторів стосувалися загальної мистецької

ситуації в СНД, зокрема в Україні, адже тогочасні мистецькі спільноти різних частин колишнього СРСР були дуже пов'язані між собою.

Багато хто з авторів — Й. Бакштейн, К. Дьоготь, С. Єпіхін, А. Єрофєєв, С. Кусков — порушують тему втрати офіційної ідеології, через що митці вже не можуть експлуатувати тему заперечення, іронії стосовно контексту, що було поширеною практикою в андеграунді. На тлі Перебудови важливою стає тенденція до створення митцями власних міфів, які не пов'язані з повсякденністю.

У деідеологізованому суспільстві, що втратило глобальний контекст, від якого митець міг відштовхнутися своїм індивідуальним висловлюванням, художник вчиться створювати «не лише свої власні тексти, а ще створювати сам контекст». (Йосип Бакштейн [Кто есть 1993, с. 19]).

Появу індивідуальної свободи, добровільного відсторонення не лише від політики, а й від існуючої художньої системи, цінує А. Єрофєєв: «якщо щось і зрушило, то на початку 1990-х. <...> коли формується аналогія з добровільним андеграундом <...> бажанням існувати, не належачи до цільової системи, що надає славу, гроші, тієї системи, що має на меті владу на території мистецтва» [Кто есть 1993, с. 34]. Цікаво, що для прикладу автор називає митців з України: Петлюру (Олександр Ляшенко) і художників сквоту на «Трьохпрудному», більшість яких була з Одеси.

Досить розгорнуто нові тенденції характеризує С. Кусков, він зауважує протиріччя персонального й імперсонального та наголошує, що місцевий варіант постмодернізму гіперперсоналістичний, локально-територіальний, чуттєво-фізіологічний: «виникає велика непевність концептуальних гуртів, що склалися <...>. Вони трансмутовали до чечого іншого <...> оскільки в період постмодернізму автор ніби вмер, якщо згадати Р. Барта [Барт 1994, с. 384], іде імперсональний текстовий процес, в якому автори є частково персонажами, частково медіумами, провідниками гри мови з самою собою. Але, разом з тим, зараз відчутне компенсаторно-симулятивне бажання до гіперперсоналізації, до якихось уособлених “інтимних” просторів <...>. Цікаво зіставити це з загальним геополітичним процесом подрібнення, локалізації, автономізації нещодавно монолітних територій країни <...>. На зміну соціокритики, <...> критики мови ідеології йде реабілітація чуттєво-сенсорного моменту, цікавості до повсякденності, до проблематики оточуючого середовища, до проблематики реагування, до проблеми навіть фізіології» [Кто есть 1993, с. 47].

У 1992 році у Москві відбулася вельми важлива виставка, автори якої намагалися якнайширше представити нові тенденції в мистецтві. Одночасно з відкриттям експозиції було видано каталог зі спільним текстом відомих московських мистецтвознавців Наталії Брилінг та Сергія Кускова [Брилінг, Кусков 1992]. У статті представлено ґрунтовний аналіз мистецтва кінця 1980-х років та спробу означити місце останніх тенденцій серед нонконформістського мистецтва СРСР. Зокрема, саме там вперше зустрічається термін «Нова хвиля», застосований щодо постмодерністського мистецтва у Москві [Брилінг, Кусков 1992, с. 13]. Зазначається відхід від концептуалізму до пластичних цінностей, до інтуїтивного джерела, до персональності. Це, за термінологією авторів, є «концептуалізм з людським обличчям, ностальгія за персональним початком» [Брилінг, Кусков 1992, с. 14]. Особливу увагу автори приділили творчості художників-аутсайдерів, «маргіналів, що творять індивідуальні міфології» [Брилінг, Кусков 1992, с. 14]. Їхній вплив дослідники вважають стрижневим для мистецтва кінця 80-х років: «відсутність настрою на гуртовий напрям <...> кожен абсолютизує свій індивідуальний гнозис, що перешкоджає входженню до гуртових структур» [Брилінг, Кусков 1992, с. 15]. Поруч із цим слушним та важливим аналізом, автори розгорнули досить суперечливу концепцію «пан-романтизму» як світоглядної універсалії, що впливає протягом десятиліть на митців та поєднує, ніби парасолькою, класичний авангард, нонконформізм у найрізноманітніших його проявах (від абстракціонізму до концептуалізму) та молодіжне мистецтво з ознаками постмодернізму. Пізніше в Києві, переважно завдяки працям Галини Скляренко [Скляренко 2007, с. 140], розквітне подібна теорія єдиної світоглядної універсалії, проте, вже на ґрунті пан-бароковості. Цікаво, що автори обох «пан-концепцій» оперували майже однаковими термінами: «воскресіння сили міфу», «звернення до архаїчного в культурі», «воскресіння чуттєвого, емоційного аспектів у мистецтві» [Брилінг, Кусков 1992, с. 5–6] у Наталії Брилінг та Сергія Кускова легко зіставити з «міфологічністю світобачення», «ретроспективністю орієнтацій», «потужною вітальністю, фантастичною силою вигадки» у Галини Скляренко [Скляренко 2007, с. 156].

Розглянута вище література була доволі важливою при написанні цієї роботи, оскільки допомогла порівняти мистецьке життя в СРСР із процесами, що відбувалися на Заході, — в СРСР, із майже десятирічним

запізненням, модернізм змінив постмодернізм, а на зміну «глобальним контекстам» прийшли «індивідуальні міфологеми». Однак ці світові тенденції доповнила проблематика нового безцензурного існування мистецтва в СРСР, формування ринкових відносин, відкриття для широкого загалу заборонених раніше тем, а згодом — розпаду СРСР та «соціалістичної співдружності країн». Крім того, знову постало «заморожене» раніше питання особливостей розвитку національних культур.

Дослідивши пресу тих часів, можна дійти висновку, що представники сучасного мистецтва Заходу ставилися з увагою не лише до столичного мистецького життя. Вони наголошували на важливості провінції. Але це питання розглядалося не в річищі національно-культурних відмінностей (наприклад, відмінностей російської та української культур), а в річищі взаємодії центру та маргінесу. Прикладом може слугувати запис розмови Джанкарло Політі й Ханті Контової [Політи, Контова 1989]. Протилежну позицію радикального «москвоцентризму» зайняв Георгій Літічевський [Литичевский 1993]. Загалом, московські мистецтвознавці, які писали про українське мистецтво, не намагалися створити цілісної картини його розвитку. Серед авторів слід згадати мистецтвознавців Катерину Дьоготь, Андрія Ковальова, Володимира Левашова, Ольгу Свіблову, що друкувалися на сторінках часописів «Родник», «Декоративное искусство СССР», «Искусство», «Советский художник», «Творчество», «Художественная жизнь». На сторінки цих видань «проривалася» апологетика та маніфести окремих, найбільш соціально активних гуртів із Києва.

Найчастіше на сторінки московської преси потрапляла інформація про одесько-київський гурт художників, яким опікувався київський мистецтвознавець Олександр Соловйов. Так, у 1989 у часописі «Декоративне мистецтво СРСР» [Декоративное 1989] було зібрано серію статей мистецтвознавців і художників, присвячених новим тенденціям в українському мистецтві. На слушну думку редакції, ці зміни є наслідком приходу молоді а також впливу європейського трансавангарду. Рубрика була, згідно з задумом редакції, платформою для вільного висловлювання представників різних художніх гуртів, проте заклик редакції не почувли. Явища подавалися декларативно, некритично, тенденційно, без аналізу зв'язків із наявним мистецьким життям, ані на крок не відступаючи від певних імен та бажаних для авторів подій. Проте, як і потребує

жанр апологетики, представники гурту були змальовані досить докладно, з «канонізацією» деяких прізвищ, з гіперкомпліментарними епітетами. В усіх публікаціях наведеної рубрики присутнє хибне ствердження «першості» певного кола митців, перебільшується їхня роль у художньому житті, усунуті всі паралельні та попередні явища (не висвітлено спадок українського нонконформізму, ледь згадуються мистецькі рухи в інших містах України, крім Одеси та Києва та ін.), а розмірковування щодо виникнення конкретних естетичних рис спираються на позитивістську доктрину XIX ст. в дусі Іполіта Тена про вплив географічного місця, клімату та раси на культуру [Тэн 1919].

Найяскравішим прикладом апологетики була стаття «По той бік очевидності» Олександра Соловйова [Соловьев 1988]. Відносно об'єктивним оглядом однієї з тенденцій у сучасному мистецтві України (у межах Одеси та Києва) була стаття О. Соловйова «На шляхах “розкартинення”», в якій автор описує твори несподівано великого кола митців. Що ж до самого терміна «розкартинення», то автор мав на увазі поширення серед художників тенденції до роботи не з живописом, а з інсталяціями [Соловьев 1993].

1.2 Статті в українській періодиці

В Україні зміни у мистецтві відбулися завдяки молодіжним виставкам вже у 1987 р., проте опис та аналіз цих змін потрапив спочатку на сторінки неспеціалізованої преси через негнучкість видавничої політики єдиного на ту пору фахового часопису «Образотворче мистецтво». Слід зважати на те, що спеціалізовані незалежні від уряду видання з питань сучасного мистецтва з'явилися у пострадянських країнах лише 1993 року в Росії («Художній журнал») та 1994 року в Україні («Terra incognita»). Доти фахівці мали друкуватися на шпальтах видань загальної «літературно-мистецької» преси — «Кур'єр муз», «Дос'є дозвілля», «Четвер», «Всесвіт». Коли йдеться про першоджерела інформації 1980-х, то дізнатися про відкриття колективних чи персональних виставок, про творчість окремих митців можна лише з цих «нефахових» видань. Статті мистецтвознавців траплялися там лише коли-не-коли. Найчастіше автори — журналісти чи письменники — не мали належного розуміння побаченого, через що вдавалися до зайвої апологетики, чи, навпаки, безпідставної критики. Водночас зауважуємо важливі фахові аналітичні статті в окремих журналах. Так, у 1988 році в часописі «Ранок» вийшла друком

стаття Олесі Авраменко «Седнів-88: Поки мистецтвознавці сперечаються». Це була перша аналітична фахова стаття про мистецтво 1980-х в українській періодиці. Авторка підкреслює, що митці з різних міст України, котрі зустрілися 1988-го у Будинку творчості «Седнів», не бажають об'єднуватися у певне формальне утворення, як-от гурт чи напрям. «Їхня однастайність в іншому — у щирості висловлення». У статті наголошено, що однією «з визначальних рис їхньої творчості є метафоризм». Крім того, в тексті проведено паралелі між процесами у мистецтві кінця 1980-х та авангардом кінця XIX — початку XX ст. [Авраменко 1988, с. 15]. У ще одній статті «Після соцреалізму» (1992) О. Авраменко надає огляд головних виставок 1987–1991 років, складає порівняльну характеристику не лише творам, окремим авторам, а й діяльності деяких гуртів художників, що стихійно утворювалися та розпадалися. Крім того, вона висловила слушну думку, на яку інші автори майже не звертали увагу — зміни в мистецтві не обов'язково пов'язані зі зміною генерацій, а нове українське мистецтво створюють митці, різні за віком [Авраменко 1992].

Часопис «Terra Incognita», що виходив друком упродовж 1993–2001 років з ініціативи та за редакцією автора цього тексту, містив огляди виставок та займав підкреслено неупереджену позицію. Зокрема, друкувалися рецензії двох авторів, що мали протилежну думку стосовно багатьох подій. Важлива риса часопису в тому, що за ініціативою редактора в ньому вперше були оприлюднені огляди розвитку художнього процесу 1990-х у Львові, Івано-Франківську, Ужгороді, Харкові. Крім того, у часописі друкувалися контраверсійні погляди щодо мистецької ситуації в Одесі та Києві. Особлива увага приділялася темі новітніх технологій у мистецтві: відео-арту, нет-арту. Завдяки зусиллям редакції у багатьох статтях мистецтвознавчий підхід доповнювався культурологічним аналізом мистецького життя, що значно вирізняло часопис «Terra Incognita» з-поміж іншої періодики.

1.3 Каталоги виставок

Особливо цінними є каталоги, видані у проміжку між 1987 та 1991 роками, оскільки їхні тексти ще не спотворені перекручуваннями, спричиненими боротьбою між гуртами художників. Йдеться, наприклад, про каталоги перших виставок молодих авторів «21 погляд», «Українське малARTство».

У виданні «21 погляд» [Кручик 1989] розміщено одну з перших узагальнюючих статей Ігоря Кручика. Автор перелічує творчі тенденції молодих митців — національний фольклоризм, абстракціонізм з національним корінням народного мистецтва, «метафоричний квазіреалізм», соц-арт. Кожній позиції відведено один-два абзаци, проте більшість тенденцій означена влучно.

У каталозі «Українське малАРТство» [Українське малАРТство 1990], що супроводжував виставку в Києві, а згодом в датському Оденсі, надруковано статтю Галини Скляренко. Авторка досліджує тенденції в мистецтві 1980-х в єдиному контексті з нонконформізмом 1960–1970-х, підкреслює важливість «індивідуального самовираження» художників, які прийшли після 1987 року, та систематизує [Українське малАРТство 1990, с. 19–21] їхню творчість за ознаками «внутрішньої спрямованості»: автори, що продовжують традиції модернізму; художники живописно-метафоричних пошуків; стилізатори, котрі створюють «живописні притчі»; соціально-критичний напрям; автори, які «працюють в дусі “нових диких”»; художники «необароко».

Обидві статті, слід зауважити, вперше окреслили деякі з найважливіших рис українського мистецтва після 1987 р., проте вони розглядають творчість невеликої частини авторів, переважно з Києва та Одеси, поза увагою залишилися інші, не менш важливі тенденції, наприклад, розвиток концептуалізму, акціонізму, часопросторові пошуки митців.

З 1992 до 1998 року каталоги виставок мали, зазвичай, апологетичну спрямованість текстів, однобічне тлумачення мистецьких подій відповідно до зацікавленості куратора виставки. Проте навіть такі видання несуть певну частку об'єктивної інформації — повідомляють про склад учасників експозиції, містять репродукції творів, свідчать про те, які гурти мали змогу видати про себе каталог. Прикладом таких видань є каталоги до виставок «Барбарос», «Штиль», «Літо» та ін.

Література, розглянута вище, належить до «першого етапу» осмислення явищ, що з'явилися в мистецтві СРСР та України за Перебудови та у першій половині 1990-х. У переважній більшості розглянутих текстів українських авторів спостерігаємо заангажованість, апологетику, маніфестування, натомість аналітика та об'єктивність майже відсутні. Були перші спроби означити напрями всередині нових мистецьких явищ. Крім того, автори осмислювали відмінності українського мистецтва від світового,

зокрема, російського, наголошували на його «вітальності», «бароковості», «неоархаїчності», «неонародитстві». Мистецтвознавці підкреслювали альтернативність світоглядних позицій митців щодо правил, існуючих у суспільстві. Це пов'язували з молодіжним максималізмом, а згодом — з постколоніальним етапом розвитку країни. Вважалося, що головним річищем художніх технік є «картиноцентризм», хоча більш об'єктивні автори фіксували наявність інсталяцій та перформансів. Причетність нових явищ у мистецтві до постмодернізму, зокрема до італійського трансавангарду, ні в кого з авторів не викликала сумнівів.

1.4 Студії другої половини 1990-х — початку 2000-х

У середині 1990-х через трансформації у суспільстві та соціальні зрушення (докладно розглянуті у розділі 4.1 цієї роботи) відбулися чергові зміни в мистецтві. Завдяки появі нових пріоритетів мистецтво попереднього періоду опинилося поза увагою галерей та шукачів грантів міжнародних фондів. Це звільнило мистецтвознавців від тиску, дозволило писати більш відсторонено. Маніфести та апологетика поступилися місцем спробам зваженого осмислення явищ минулого.

Стаття Олександра Соловйова «Рефлексії 90-х» — одна з найоб'єктивніших статей автора, проте, лише в межах мистецької ситуації Києва та Одеси [Соловьев 1999]. На мій погляд, варта також уваги стаття Олени Михайловської й Андрія Тараненка «Нове українське мистецтво: Удай з себе його знавця», де простежені зміни в мистецтві 1995–1999 рр. [Тараненко, Михайловська 1999]. Автори текстів цього періоду намагаються встановити періодизацію, але лише побіжно згадують про мистецтво за межами Києва та Одеси.

Кроком до введення мистецтва Перебудови та перших років Незалежності до контексту історії мистецтва було видання «Мистецтво України XX століття», здійснене за ініціати́ви ЦСМ «Совіарт» [Мистецтво України 1998]. Книга-каталог містила статті відомих мистецтвознавців, присвячені різним періодам мистецтва, від авангарду до постмодернізму. Період, який нас цікавить, висвітлено у статті О. Соловйова «Пінакотека: Нова фігуративність» [Соловйов 1998]. У ній наведено паралелі між українським і західним постмодернізмом, між постмодернізмом і трансавангардом. Висвітлення українських реалій майже не відрізнялося від попередніх тестів автора, лише до одесько-київських художників було додано

Павла Керестея з Ужгорода та Романа Жука зі Львова. Книга також містила культурологічну статтю Олександра Клименка і Тетяни Лі «Передній край» щодо місця сучасного мистецтва України у світі [Клименко, Лі 1998].

Досягненням слід вважати видання, здійснене ЦСМ «Сорос-Одеса» «Портфоліо: Мистецтво Одеси 1990-х» [Портфоліо 1999]. Упорядникам вдалося видати більшість пресрелізів, рецензій і маніфестів, які супроводжували виставки 1990-х в Одесі.

Підсумовуючи, можемо констатувати появу упродовж 1998–2001 років нового, більш об'єктивного погляду на мистецтво Перебудови та перших років Незалежності. Цей етап слід вважати «перехідним» до сучасного погляду на мистецтво кінця 1980-х — першої половини 1990-х.

1.5 Література після 2004 року

Починаючи з 2004 року виходять друком монографії та збірники наукових праць, автори яких приділяють багато уваги мистецтву періоду Перебудови та перших років Незалежності. З кожним роком у них меншає апологетики, вводяться у науковий обіг раніше невідомі факти.

У 2004 р. вийшла друком книга Ольги Петрової «Мистецтвознавчі рефлексії» [Петрова 2004], в якій низка статей присвячена українському мистецтву кінця 1980-х — початку 1990-х років: «Світ на трьох китах (Седнів — 89)»; «Семантичне перехрестя: Форми художньої свідомості в мистецтві України 1985–1995 рр.»; «Між Сциллою потворного і Харібдою цинічного»; «Вольова грань національного постеклектизму».

Ці тексти є зразками незалежної від швидкоплинних зацікавлень теоретичної думки та критики. У статті «Світ на трьох китах (Седнів-89)», написаній 1990-го, аналізуються зміни у мистецтві 1980-х, перелічуються риси, «принципові для всього молодіжного мистецтва: перша — абсолютизація новизни, друга — поєднання експерименту у галузі художньої форми з традицією» [Петрова 2004, с. 270]. Підкреслюється зв'язок багатьох авторів із «національними основами» [Петрова 2004, с. 271]. У статті «Вольова грань національного постеклектизму» (написана у 2003 р.) на прикладі творчості гурту «Вольова грань національного постеклектизму». Нищівна, ґрунтовна, подекуди полемічно налаштована критика міститься у статті «Семантичне перехрестя. Форми художньої свідомості в мистецтві України 1985–1995 рр.» (написана у 1995 р.). У ній розглянуто діяльність гурту «Паризька комуна». У статті критично розглянуто їхні

основні виставки 1990-х, які, на думку авторки, поєднують виразні риси цинізму та потворного. Ще критичнішим щодо згаданого гурту художників є текст «Між Сциллою потворного і Харібдою цинічного», написаний 2000 року. На жаль, у двох останніх статтях авторка лише по-біжно згадує про існування інших гуртів художників.

У 2006 році в Інституті проблем сучасного мистецтва НАМ України вийшла друком книга Олександра Соловйова «Турбулентні шлюзи» [Соловйов 2006], що також є збірником написаних раніше статей. Найважливіші з них ми вже розглянули за першодруками. Решта текстів відроджують традицію апологетичного маніфестування часів класичного авангарду. Попри суб'єктивність, ці маніфести є першоджерелами та містять безліч подробиць мистецького життя, проте, на жаль, лише певного кола одесько-київських митців, яких всіляко підтримує автор. Те ж саме можна сказати і про текст О. Соловйова в каталозі виставки «Перша колекція: Українське мистецтво» [Соловйов 2003] та про його інтерв'ю «Світова тенденція з регіональними особливостями» [Соловйов 2009].

2006 роком позначене дуже важливе для розвитку мистецтвознавства видання: «Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.» у двох томах, здійснене Інститутом проблем сучасного мистецтва НАМ України [Нариси 2006]. Період, що розглядається в цій колективній праці, висвітлює низка досліджень з другого тому: Едуарда Димшиця, Олеси Авраменко, Олега Сидора-Гібелінди, Галини Скляренко та автора цього тексту. Едуард Димшиць у статті «Український живопис кінця 1950-х — початку 1990-х років» [Димшиць 2006] зосереджує увагу на діяльності різних угруповань, їхніх виставках та творчості окремих художників. Тема статті — живопис — зумовила коло розглянутих проблем. На жаль, автор аналізує лише київську мистецьку сцену.

Олеся Авраменко у статті «Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950-х — 2005-го років» [Авраменко 2006] пропонує чітку періодизацію: «втрата орієнтирів, або девальвація методу соціалістичного реалізму в 1985–1991 роках» [Авраменко 2006, с. 2013] та «нові моделі функціонування образотворчості в Україні 1991–2005 років» [Авраменко 2006, с. 220]. На жаль, авторка розглядає переважно живопис, не торкаючись нових часопросторових технік. Об'єктивно й глибоко проаналізована діяльність декількох найважливіших об'єднань та окремих авторів. Однак найціннішим у дослідженні є авторська культурологічна

концепція моделей функціонування мистецтва, що відповідають певним соціально-політичним обставинам.

Галина Скляренко у статті «Українське мистецтво другої половини 1980-х — 2000-х років: Події, явища, спрямування» [Скляренко 2006] докладно й об'єктивно аналізує діяльність різних мистецьких угруповань в багатьох (звісно, далеко не всіх) містах України. Авторка окреслює деякі головні напрями — «архаїчний», «Нова хвиля», «суб'єктивне дослідження простору», «нефігуративний» та ін. Важко погодитися з усіма її формулюваннями, наприклад, з відокремленням «Нової хвилі» від «архаїчного» напрямку, чи однозначним поєднанням «Нової хвилі» з бароко. Авторка дотримується періодизації, що враховує внутрішні процеси в мистецтві — зміни наприкінці 1980-х, зумовлені зняттям ідеологічних заборон, та зміни середини 1990-х, зумовлені впливом глобального контексту і впливом «нових медіа».

Олег Сидор-Гібелінда у статті «Ad marginem: Українські митці поза напрямками (кінець 1980-х — початок XXI ст.)» [Сидор-Гібелінда 2006b] спирається на принципово відмінний підхід. «Неможливо мислити — всерйоз — за допомогою термінів: “класицизм”, “романтизм”, “гуманізм”, “реалізм” <...>. Пляшкові етикетки п'янять, але не втамовують спраги», — цитує він Поля Валері [Сидор-Гібелінда 2006b, с. 558]. Підхід автора персоналістичний, він концентрує увагу на яскравих особистостях, чия творчість за умови накладання певних схем на мистецький процес стає «незручною» для теоретика.

2007 року вийшла друком книга Галини Скляренко «На берегах», що поєднує написані в різний час історичні, критичні та теоретичні статті [Скляренко 2007]. У декількох її розвідках розглянуто період кінця 1980 — початку 1990-х: «Сучасне мистецтво в умовах постколоніальної культури. Українська версія»; «У дзеркалі “археології”», «Нові тенденції в сучасному українському мистецтві» та інші, але розглянемо найважливіші для нашого дослідження.

У статті «Тendenції мистецтва другої половини 1980–1990-х у контексті української культури» [Скляренко 2007, с. 109–119] (написана 2000 року) надана загальна характеристика мистецької та соціально-політичної ситуації — розпад СРСР, здобуття Україною незалежності, формування нових принципів культуротворення, звільнення мистецтва від ідеологічних утисків, пошук свого місця у світовому художньому просторі. Авторка

пише про поширення «нових для України форм — інсталяцій, асамбляжу, акціонізму, перформансів, відео-арту та інших» [Скляренко 2007, с. 109]. У тексті йдеться також про «постійне для вітчизняної культури зміщення стадій художнього розвитку, де у постмодерністських явищах присутні модерністські та авангардні інтенції» [Скляренко 2007, с. 114]. Не можна погодитися з думкою автора, що «картина (а не часопросторові композиції, як-от інсталяції чи перформанси. — Г. В.) залишається стійкою ідіомою української художньої свідомості» [Скляренко 2007, с. 114], оскільки цей висновок можна зробити лише розглядаючи творчість окремих, переважно київських митців. Та й сама дослідниця зазначає: «якщо розглянути концепцію “розкартинення” з іншої точки зору, у широкому контексті українського мистецтва ХХ ст., стає помітним, що до певної міри саме прагнення “вийти за межі картини” було показовим для важливих, переломних етапів його розвитку» [Скляренко 2007, с. 114–115]. Далі розглядаються концепція «суб’єктивного дослідження простору» та декілька довільно обраних авторкою прикладів енвайронментів початку 1990-х. Згадано у тексті й про близькість «інтенцій українських художників <...> до мистецтва італійського трансавангарду» [Скляренко 2007, с. 116]. Проте стрижневою думкою статті є важливість барочної традиції для творчих пошуків українських митців: «українська “Нова хвиля” вперше у нашій культурі визначила бароко як світоглядну проблему, що зосередила в собі парадокси національного поступу» [Скляренко 2007, с. 117]. Як доказ наведено — «національна художня традиція з її постійним кружанням навколо бароко», «традиційна вітчизняна міфологічність світобачення», «міцна вітальність», «фантастична сила вигадки», «живописна стихія», які вкупі «об’єднують розмаїття явищ українського мистецтва» [Скляренко 2007, с. 117]. В цілому не заперечуючи важливість барокової традиції для окремих митців, в жодному разі не можу погодитися, що вона «об’єднує розмаїття явищ українського мистецтва». Це радше одна з творчих гіпотез, подібна до згадуваної вище теорії «московського пан-романтизму» Наталії Бриллінг та Сергія Кускова.

У статті «Мистецтво сучасної України: на шляхах самовизначення» (2003) Галина Скляренко зазначає, що сучасне мистецтво України поділяється на декілька періодів, один з яких припав на другу половину 1980-х — середину 1990-х років. Він є «часом стрімкого злету з бурхливими виставками <...> поширенням нових форм та видів художнього

висловлювання, естетичних моделей та цінностей. У творчу практику увійшли такі види мистецтва, як інсталяція, асамбляж, різноманітні акції, перформанси, відео-арт» [Скляренко 2007, с. 140]. Це рідкісний випадок, коли згадувалося не лише про живопис, проте головною темою тексту є проблема самовизначення українського сучасного мистецтва в «переплетінні контекстів — світового і європейського, національного, пострадянського і новодержавницького, колоніального і постколоніального, модерністичного, постмодерністичного і глобалістського» [Скляренко 2007, с. 142]. Як цілком справедливо зазначає авторка, «тут мистецька проблематика навіпрямки стикається з суспільною та загально художньою» [Скляренко 2007, с. 142]. Далі за текстом авторка подає дуже важливий для нас культурологічний розгляд мистецької ситуації, основними проявами якого є співіснування окремих мистецьких моделей, важливість особистісного авторського світобачення, підвищений інтерес до історії, до народного мистецтва, до природи, своєрідний спосіб розв'язання проблеми «мистецтва для мистецтва».

2007 року вийшов друком п'ятий том Історії українського мистецтва — монументальна праця багатьох авторів, зокрема Олесі Авраменко, Людмили Лисенко, Ольги Петрової, Галини Скляренко. Окремий розділ досліджував мистецтво 1990-х. Багатий фактографічний матеріал позитивно доповнювався об'єктивністю викладення, але заважав традиційний розподіл на види мистецтв, як-от живопис окремо від графіки, графіка станкова окремо від книжкової графіки. Це не сприяло синтезу висновків та виглядало архаїзмом для опису процесів у сучасному мистецтві [Історія 2007].

У 2008 р. вийшло друком цілісне дослідження українського мистецтва ХХ ст., виконане Віктором Сидоренком, «Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань» [Сидоренко 2008]. У розділі «Візуальне мистецтво та його перспективи» автор наводить важливий для нас мистецтвознавчий та культурологічний аналіз художнього життя. Автор розглядає розвиток українського мистецтва на тлі світових процесів, наводить опис найважливіших мистецьких об'єднань та виставок, розглядає діяльність окремих митців та об'єднань з різних міст України як цілісний мистецький процес. Вперше «Нова хвиля» розглядається як рух, що існував в багатьох містах України, а не як окремий гурт. Вперше аналізуються такі явища, як «рудименти минулого

<...> які означилися як “нова кон’юнктура” [Сидоренко 2008, с. 97]. Текст позбавлено зайвої упередженості й апологетичності, що робить дослідження, на відміну від більшості згаданих вище, об’єктивним. Завдяки цій рисі з монографії В. Сидоренка власне починається системність наукових досліджень мистецтва періоду 1980–1990-х років.

2009 року в Національному художньому музеї України відбулася виставка «Українська Нова хвиля» [Вишеславський 2009d]. Це свідчило про зростання інтересу в суспільстві до мистецтва кінця 1980 — початку 1990-х [Вишеславський 2009e]. Експозицію супроводжував каталог з текстами Оксани Баршинової, Анатолія Мельника, Галини Скляренко [Мельник та інш. 2009]. Загалом тексти, не додаючи якихось нових концепцій чи фактів, намагаються узгодити раніше висловлені доволі суперечливі погляди різних авторів. Це було новим етапом наукового осмислення явища. Одночасно з каталогом вийшов друком часопис «Музейний провулок», де містилися тексти, котрі розширювали географію проявів «Нової хвилі» (про Львів писала Ганна Гаврилів [Гаврилів 2009]), а також спростовували стереотипи щодо картоцентризму напрому (в тексті Вікторії Мироненко досліджується фотографічний спадок митців «Нової хвилі» [Мироненко 2009]).

2012-го з’явилася друком монографія Ореста Голубця «Мистецтво ХХ століття: Український шлях» [Голубець 2012]. У третьому розділі «Свобода творчості та примари минулого» автор висвітлює важливі процеси у мистецтві часів Перебудови та Незалежності. Здійснює культурологічний і мистецтвознавчий аналіз, розглядає мистецьке життя у зв’язку із соціальними і політичними подіями. Вводить означення «двох кон’юнктур», пише про неготовність українського мистецтва «дійти до завершальної стадії модернізму», тому воно «не відчувало внутрішньої потреби постмодернізму» [Голубець 2012, с. 159]. Автор аналізує мистецтво «Нової хвилі» як явище, що не мало організаційно окресленої структури та «долучало художників з багатьох мистецьких осередків України» [Голубець 2012, с. 165]. Книга О. Голубця є вагомим внеском у наукове системне дослідження сучасного мистецтва.

Важливий матеріал міститься в серії «Мистецька мапа України», започаткованій приватним Музеем сучасного мистецтва України (Київ). Високий науковий рівень досліджень відрізняє розвідки багатьох авторів: «Мистецтво Харкова в перспективі ХХ століття» Лариси Савицької

[Савицька 2012, с. 14], «Лімінальні зони в образотворенні Одеси» Тетяни Басанець [Басанець 2009], «Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ — початку ХХІ століття: чинники неповторності» Ореста Голубця [Голубець 2008] та ін.

Попри велику кількість праць, присвячених українському мистецтву кінця 1980-х — першої половини 1990-х, чимало питань залишилося невирішеними. Перш за все, це недостатня вивченість «ситуації у регіонах», коли окремі розвідки мистецького життя в різних містах не складаються в єдину картину. Сучасний науковий погляд на зазначений період ще не до кінця позбавлений відлуння апологетики та міфів, які створювали окремі гурти в процесі конкурентної боротьби. Подоланню зазначених недоліків присвятив увагу автор цих рядків у статтях «Апт-арт в Одесі» [Вишеславський 2009а]; «Художнє життя у Львові наприкінці 1980-х — на початку 1990-х років» [Вишеславський 2008с]; «Самоорганізація художнього життя у Львові кінця 1980-х — початку 1990-х рр.» [Вишеславський 2008b] та ін.

Отже, дослідження художніх процесів, від накопичення фактів до їхнього осмислення, відбувалося у три етапи.

Наприкінці 1980-х — у першій половині 1990-х об'єктивний збір та опис явищ було підмінено маніфестами окремих гуртів, а мистецтвознавці, в більшості своїй, виступали їхніми апологетами. Через це багато фактів художнього життя (виставок, творів, об'єднань, прізвищ), особливо поза Києвом та Одесою, залишилися незафіксованими, що й досі викривляє об'єктивну картину плину мистецтва.

Другий етап розпочався з 1998 року, коли почали виходити друком праці, в яких відбувалося збирання фактів, розширювалася географія досліджень, започатковувалися систематизація та типологізація, які, проте, ще не спиралися на системні дослідження.

Третій етап розпочався після 2004 року, коли вийшли друком монографії та збірники наукових праць, в яких апологетику окремих гуртів змінив фаховий мистецтвознавчий дискурс. Було окреслено головні напрями розвитку сучасного мистецтва України, значно розширено географію та фактаж процесів художнього життя. Подальшого розвитку набула систематизація й типологізація останнього.

З монографій Віктора Сидоренка «Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань» [Сидоренко 2008] та Ореста Голубця

«Мистецтво ХХ століття: Український шлях» [Голубець 2012] розпочинається систематичний мистецтвознавчий та культурологічний аналіз художнього життя (окремі розділи згаданих книг присвячені мистецтву кінця 1980-х — початку 1990-х). Вони вперше розглядають «Нову хвилю» як рух, що існував в багатьох містах України, а не як окремий гурт художників. Багато в чому ці книги скорегували траєкторію дослідження, представленого в цій монографії.

Додаток 2. Основні терміни, пов'язані з соціокультурними реаліями існування «Нової хвилі» та глобальною зміною дискурсу з «офіційне мистецтво-нонконформізм» на «мейнстрім-маргінальність»

2.1 Сучасне мистецтво. Термін доволі невдалий для наукових текстів, бо може означати різні явища — модернізм, постмодернізм, постпостмодернізм. Однак, він зручний у розмові та популярний серед авторів, бо не потребує глибокого аналізу естетики твору, а тільки натякає на його приналежність до сучасності. Останнє, до речі, визначається завжди ситуативно, релятивно та залежить від колективної свідомості тої чи іншої спільноти (яких в Україні безліч). Термін відповідає англійському contemporary art. Проте contemporary art теж ніколи не трактувався однозначно. Як пише М. Бессонова, «за останні років двадцять французький термін modern art /.../ було усунуто англійським contemporary art, /.../ при цьому він захопив і епоху постмодернізму, що створює ще більшу плутанину» [Бессонова 1995].

Через розпливчастість згаданих термінів, деякі мистецтвознавці впроваджують визначення «актуальне мистецтво». Проте воно так само нічого не означає, окрім приналежності до «актуального» і може тлумачитися як «те, що існує». Однак останнє ще гірше, ніж «приналежність до сучасності», бо апелює «до модерністського розуміння мистецтва, як автентичного» [Сідлін 1999].

У 2010-х поширився термін «практики», який зовсім затьмарює сенси. Бо «практикою» зараз намагаються позначити будь-що: поетику, естетику, сам твір, стиль, спосіб життя та ін. Наприклад, не перформанс, а «сучасна мистецька практика». «Практика» — це такий собі фаховий аналог зовсім вже низового, слова «тіпа»: «тіпа мистецтво».

Доводиться констатувати, що всі згадані дефініції (сучасне мистецтво, contemporary art, актуальне мистецтво, практика) є доволі невдалими через свою розпливчатість. До того ж вони несуть функцію вказівника на певну спільноту, до якої належить автор, що вживає те чи інше словосполучення. Тобто, більше вказують на того *хто* каже, ніж на те, про що він каже. Найбільш вживаним і через це нейтральним, на мою думку, є словосполучення «сучасне мистецтво», або без перекладу (хай вибачить мені В. Хлебніков) — contemporary art [Вишеславський 2015].

2.2 Українське мистецтво. Пропоную визначати «українське мистецтво» згідно з приналежністю її творців, а саме за принципом відомої з європейського міжнародного права тріади: місцем життя і роботи (*jus soli*), за етнічним походженням (*jus sanguinis*), або ж за тематикою творчості (*habitus mentis*).

2.3 «Нова хвиля». Розгляду художнього руху «Нова хвиля» і спільноти «Нова хвиля», власне, присвячена ця книга. Основні положення викладені у Післямові.

2.4 Нонконформізм (від лат. *non conformis* — невідповідний, неоднаковий, незгодний). Термін, зазвичай, вживається стосовно мистецьких явищ, що суперечать загальній, офіційній доктрині мистецтва, яку нав'язують тоталітарні режими (в СРСР починаючи з 1930-х — до лібералізації в 1987–1988). Після перебудови та розпаду СРСР схожі процеси у культурі я називаю «альтернативними», «маргінальними», «нео-нонконформістськими».

Прояви нонконформізму у радянській Україні знаходимо у 1950-х — 1980-х. Нонконформізм ніколи не був цілісним рухом. Навпаки, централізований надіндивідуальний та наднаціональний імперській ідеології він протиставляв суб'єктивізм, індивідуалізм, ірраціоналізм, еротику, чуттєвість, націоналізм. В Україні надзвичайно важливою була тематика відродження національних традицій — пейзаж, орнамент, зображення українських церков, обрядів, орієнтація на ідеали українського авангарду початку ХХ ст. та ін.

Естетика нонконформізму, зазвичай, тяжіла до модернізму чи класичного авангардизму. Лише в середовищі харківських фотографів (з 1960-х),

та серед художників одеського АПТАРТу (з початку 1980-х) спостерігалося використання елементів, які можливо порівняти з естетикою неоавангарду. У 1987 через припинення ідеологічного контролю з боку держави нонконформізм втратив свою опозиційну роль.

Нонконформізм є «словом-парасолькою» — під ним скупчилися різноманітні за градаціями змісту авторські терміни, що належать багатством мистецтвознавцям, наприклад, «інше мистецтво», «інша культура», «андеграунд», «дисидентське мистецтво», «неофіційне мистецтво», «тихий живопис», «ліве молодіжне мистецтво» та ін.

За соціально-статусними характеристиками згадані терміни можна класифікувати наступним чином: андеграунду притаманне майже автономне від офіційної культури існування (дисидентське мистецтво, інша культура), водночас митці неофіційного мистецтва часто-густо перебували у подвійному становищі — працювали і на замовлення, і «для себе». До неофіційного мистецтва слід віднести й такі назви, як-от «тихий живопис» чи «ліве молодіжне мистецтво» — твори, які із застереженнями, але таки дозволяли експонувати на деяких виставках (у 1980-х з'явився навіть термін «дозволене мистецтво») [Вишеславський 2006а].

У середині 1970-х влада свідомо створювала сприятливі умови для переходу художників з андеграунду до лав неофіційного мистецтва (створення Молодіжного об'єднання при Спільноті художників, молодіжні групи в будинках творчості та ін.), та сподівалася на їхню подальшу «офіціалізацію».

2.5 Мейнстрім (від англ. main — головний, провідний, stream — течія). Близький за змістом термін — панівна культура. Термін «мейнстрім», так само як і маргінальність, тлумачиться по-різному в культурології, філософії, соціології та ін. На побутовому рівні означає «нормальність» — тобто «культурну норму». Якщо дотримання мейнстріму у творчості призводить до конформізму, пересічності, то «культурна норма» у буденному житті (наприклад, правила поведінки) визнається як стабілізуючий, позитивний фактор. Упродовж останніх десятиріч його дедалі частіше застосовують у мистецтвознавстві, проте зі власним семантичним навантаженням. Терміном означають коло чи спільноту митців, які активно впливають на розвиток мистецтва та мають підтримку з боку певних прошарків суспільства. З погляду соціології культури — це одна чи кілька

закритих художніх спільнот, де діють відносини клієнтельного, конформістського типу. З погляду мистецтвознавства, художникам мейнстріму притаманні певні естетичні та світоглядні настанови, які визнаються сталою більшістю [Вишеславський 2006с].

2.6 Маргінальність (від лат. *margo* — край, кордон). Терміном «маргінальність» характеризують сукупність локальних культурних явищ, які з погляду панівного мейнстріму вважаються другорядними чи, навіть, ворожими, наприклад, контркультура, субкультура, альтернативна культура. Термін введений до наукового обігу американським соціологом Робертом Парком та використовувався для означення наслідків неповної соціально-психологічної адаптації мігрантів. Пізніше значення терміну розширилося.

Маргінальність є важливим джерелом нових ідей, експериментів, рухів, які забезпечують динаміку культурогенезу. Наприклад, субкультура нонконформістів СРСР та її уславлення в сучасному суспільстві. На Заході — вибух соціальної активності наприкінці 1960-х, що супроводжувався розвитком численних субкультур, спадок вшановано у музейних експозиціях чи дослідженнях — гіпі (особливо їхні комуні), автономи (створювали міста в містах — сквоти), неоавангардні гурти.

На Заході для означення маргінальних явищ у культурі частіше вживають термін «автономна культура», який слушно підкреслює той факт, що цінність тих чи інших явищ в культурі залежить не від їхньої поширеності, а від аксіологічних норм, зумовлених певним суспільством.

Інтерес до проявів автономних культур особливо посилився в часи постмодернізму. Ширше розуміння проблематики «незалежного» чи «автономного» мистецтва дозволяє вживати цю термінологію на перетинах мейнстріму та маргіналій, професійного та аматорського мистецтва, або в контексті соціології — лібералізації культури, арт-ринку та ін.

2.7 Субкультура, альтернативна культура (від лат. *alter* — один із декількох, та від англ. *alternative* — альтернатива, вибір; від лат. *cultura* — обробляти, плекати).

Альтернативна культура — за іншою термінологією — субкультура (культура в культурі офіційній), відрізняється за своїми аксіологічними настановами від домінуючої культури певного суспільства. Вона

вибудовує власну систему, ієрархію духовних, соціальних, матеріальних цінностей. До альтернативної культури відноситься широкий спектр явищ, наприклад, молодіжні субкультури, субкультури національних меншин, соціально-політичні визвольні рухи в імперіях, дисидентська культура, системи самовдосконалення, нетрадиційні релігійні рухи та ін.

Альтернативна культура, зазвичай, наполягає на статусі перспективнішого способу життя, а її діячі вважають, що створюють систему цінностей більш відповідну викликам часу. Вона створюється, переважно, самітниками або нечисленними спільнотами творчо енергійних особистостей, або ж «пасіонарними» прошарками суспільства.

2.8 Постмодернізм. Тип світогляду, що у постіндустріальну епоху з'явився у культурі, політиці, економіці, соціальному житті. Серед його характерних рис — свобода від застарілих догм і умовностей, нове усвідомлення буття людини та соціуму, а також — релятивізм, скептицизм, інфантизм. Надалі йтиметься, переважно, про постмодернізм у візуальному мистецтві.

Модернізм із підозрою ставився до спадщини «старої Європи» — ідеалів Відродження, Просвітництва, раціоналізму, європоцентризму та ін. Одночасно зростала зацікавленість у позаєвропейських або архаїчних культурах. Проте модернізм, особливо класичний авангардизм, ще зберігав віру у прогрес. Розчарування в останньому є важливою рисою світогляду постмодернізму.

Констатація зневіри у можливості будь-якого поступу проявилася як тема у мистецтві та філософії, у соціології, культурології, психології, політиці, економіці та ін. Водночас робилися спроби окреслити нові світоглядні настанови. Найчастіше вони мали еклектичний, суперечливий вигляд суміші модернізму й постмодернізму. У соціології П. іноді співвідносять з новою стадією капіталізму або культурою постіндустріальної епохи; у філософії з постструктуралізмом.

Важливими авторами, що складали у 1970-х постмодерністський дискурс, є Жиль Дельоз, Фелікс Гваттарі, Жан Бодріяр, Юлія Крістева, Корнеліус Касторідіс, «пізній» Ролан Барт, Мішель Фуко та ін. Винайдені ними авторські терміни досі використовуються при обґрунтуванні естетики постмодернізму, наприклад: деконструкція, різоматизм, номадизм, симулякр та ін. Одним із перших цей, переважно, філософський термін

при аналізі сучасного мистецтва використовував на початку 1980-х часопис «October» (виходив друком з 1975), зокрема його головна редакторка Розалінда Краус.

Під впливом постмодерністського дискурсу в естетиці легітимізувався та поширився плюралізм, релятивізм, відбулися трансформації цінностей. Категорія «прекрасного» почала сприйматися як інтелектуалізований сплав чуттєвого, концептуального і морального; «піднесене» стало «дивним», а «трагічне» — «парадоксальним». Особливу увагу почали приділяти «потворному» та «комічному». Відсутність мімесису призводить до заміни «художнього образу» на «симулякр». На думку Бодріяра, «симулякр» — це «посилання на те, чого не існує»; а за Джеймсоном — це «копія, оригінал якої ніколи не існував». Через симулякр мистецтво постмодернізму вже важко назвати образотворчим, що спонукає до дефініції «візуальне».

Авторство твору у постмодернізмі має тенденцію розпорошення серед численних контекстів. Це призводить до деперсоналізації мистецтва та сприйняття конкретних об'єктів як частин колективного творчого процесу, інколи втрати самостійного значення твору. Жоден використаний у постмодерністському творі матеріал не є абсолютно позаідеологічним, а мистецький проект є сумішшю стилів і технік. І хоча, теоретично, це мало б привести до скресу конфліктів між мейнстрімом та маргінальністю, постмодернізм не усуває їх, а тільки переносить з річища ідеології та естетики до площини інформаційного і економічного домінування (див. «Маргінальність»). Попри те, що світоглядні засади постмодернізму відмінні від модерністських, відрізнити пізньомодерністські роботи від постмодерністських нелегко, вони співіснують в часі. Наприклад, специфіка українського постмодернізму пов'язана із близькістю до андеграунду попереднього періоду та «реліктових» проявів модернізму.

У візуальному мистецтві Заходу постмодернізм не мав певного стилістичного канону. Наприклад, в Італії його виразником був Італійський трансавангард, у Франції — Нова фігурація, у Німеччині — Новий фовізм. Відповідно, на українське сучасне мистецтво впливали різні чинники, що призвело, опосередковано, до неоднорідності руху «Нова хвиля». Наприклад, вплив Італійського трансавангарду сприяв формуванню всередині «Нової хвилі» локального одесько-київського напрямку — «Український трансавангард».

Починаючи з 2000-х стає очевидним, що поширення постмодернізму, попри сподівання читачів, навіювані різноманітними теоріями, не призвело до поставання «відкритого», безієрархічного суспільства. Однак постмодернізм доклався до вдосконалення й осучаснення методів маніпулювання свідомістю.

2.9 Український постмодернізм був представлений неформальним гуртом, що разом із художниками «українського трансавангарду» і «західноукраїнського постмодернізму» входив до спільноти «Нова хвиля».

Усі три течії гуртувалися навколо певних естетичних модерністських чи постмодерністських уподобань. За естетикою творів український постмодернізм 1980-х років був близький до трансавангарду, проте відрізнявся від нього, завдяки роботі митців з простором (об'єкти, асамбляжі та інсталяції). Це було помітно на виставках: «Спалах» (1990, Київ), «Український живопис ХХ сторіччя» (1990) та ін., в яких брали участь: Дмитро Кавсан, Валерій Ажажа, Гліб Вишеславський, Анатолій Степаненко, Микола Маценко, Олександр Харченко, Олег Тістол, Костянтин Реунов, Яна Бистрова, Олександр Сухоліт; згодом Василь Цаголов та ін. Згодом ці автори брали участь у київських виставках ЦСМ «Брама», галереї «Аліпій», експозиції «Vision art» (1996, Київ) та ін.

Після виставки «Штиль» (Київ, 1993) більшість трансавангардистів Одеси та Києва перейшла на позиції постмодернізму. Були відкинуті елементи необароко, неоекспресіонізму, маньєристичної цитації, створювалися об'єкти та інсталяції.

2.10 Трансавангард. Прояви постмодернізму у візуальному мистецтві називають в різних країнах по-різному: у Франції — Нова фігурація, у Німеччині — Новий фовізм, в Україні — Нова хвиля, в Італії — Італійський трансавангард.

У листопаді 1979 на сторінках часопису «Flash Art» було надруковано концепцію трансавангардизму італійського критика Акілле Боніто Оліва «La Trans-avanguardia italiana» [Oliva 1979], де він описав явище та затвердив її назву. Рух складали італійські художники: Сандро Кіа, Франческо Клементе, Енцо Кукі, Нікола де Марія, Мімо Паладіно. Згодом до них приєдналися неоекспресіоністи (неофовісти) з Німеччини, гурт «Новий образ» з Аргентини, «Нова фігурація» з Франції.

Згідно з концепцією Боніто Оліви, трансавангард — мистецтво перехідної епохи, реакція на схеми авангарду в усіх його повоєнних версіях. Концептуалізму він протиставляє суб'єктивізм, експресію і виразну особистісність митця, втілену в цілком матеріальному творі, заперечує зв'язок мистецтва з ідеологією й політичним дискурсом. Звісно, перелічені риси виокремлюють трансавангард в окремий прояв постмодернізму. Для унаочнення розбіжностей наведемо одну з характеристик постмодернізму, запропоновану Кім Левін: «постмодернізм не тільки розвінчав ілюзію художнього об'єкта, але й відмовився від віри у світ, що створений руками людини. Він почався з повернення до природи.» [Левин 1997]. Як бачимо, митці трансавангарду робили протилежне — вони стверджували унікальність авторства, бажали надання власним роботам неповторного статусу «об'єктів-шедеврів». Різниця відчувалася навіть на рівні матеріалів і технік — трансавангардисти створювали експресивний фігуративний живопис та уникали експериментів з простором — енвайронментів, інсталяцій, перформансів. Метафоричність їхнього живопису інколи призводила до наративності. Водночас, трансавангард має спільні з постмодернізмом риси: заперечує віру в прогрес, уникає моралізаторства та декларативності.

Специфічною рисою трансавангарду стало проголошення «номадичного мистецтва», що використовує всі попередні стилі за допомоги їхнього «поверхового цитування». Б. Оліва наголошував на відповідності світовідчуття митців трансавангарду до «транзитного менталітету номад», до маньєризму. Художники використовували фрагменти фігуративного мистецтва, створювали метафори, які апелювали до історії та міфології. Відчутним був вплив мистецького руху анахроністів та експресіонізму.

З 1987 італійський трансавангард мав великий вплив на розвиток сучасного українського мистецтва. Маємо навіть особливий термін — український трансавангард.

2.11 Український трансавангард був представлений неформальним гуртом, що разом із художниками «українського постмодернізму» і «західно-українського постмодернізму» входив до «уявної спільноти» «Нова хвиля». Їх поєднував постмодернізм, проте концепція Б. Оліви виявилася для українських трансавангардистів Києва та Одеси найпривабливішою. Це позначилося на схильності до живописної картини (жодних об'єктів)

і на модерністському ставленні до роботи створення велетенських «шедеврів» (а не тимчасових акцій — «ігор в деконструкцію»).

Українські трансавангардисти були помічені критикою у 1989 [Левашов 1999]. Серед художників були: Сергій Ликов, Василь Рябченко, Олександр Ройтбурд, Олег Голосій, Олександр Гнилицький, Олександр Клименко, Юрій Сенченко, Валерія Трубіна, дещо осторонь від гурту, попри близьку естетику, були Валентин Раєвський, Лесь Подерв'янський, Сергій Панич, Леонід Вартиванов та ін. Серед виставок українських трансавангардистів слід згадати: «Після модернізму» (1989, Одеса), «Художники Паризької комуни» (1991, Київ), «Ангели над Україною» (1993, Едінбург) та ін.

Українські трансавангардисти створювали експресивний, «гарячий» живопис, не працювали з об'єктами, хоча інсталяції та перформанси вже широко використовували постмодерністи Львова, а протягом 1980-х — митці одеського АПТАРТу. У маньєристичній симуляції багатьох художників трансавангардистів прослідковувалися риси українського бароко, що дозволяло критикам писати про звернення до національних традицій. Український трансавангард, у сукупності творчих методів, був ближчим до модернізму, тоді як український постмодернізм успадкував поетику неоавангарду. Після 1992–1993 митці вдалися до зміни естетичних орієнтирів, словами О. Соловйова до «розкартинення». Унаочнила цю зміну виставка «Штиль» (1993, Київ), де з'явилися об'єкти, інсталяції та перформанси.

Митців українського трансавангарду підтримували московські галереї (Марата Гельмана та «Ріджина»), київська галерея «УКВ» та одеський МСМ «Тірс», що сприяло значній популяризації їхньої творчості у порівнянні з іншими гуртами «Нової хвилі».

2.12 Західноукраїнський постмодернізм був представлений неформальними гуртами, які разом із художниками «українського постмодернізму» і «українського трансавангарду» входили до «уявної спільноти» «Нова хвиля». Дефініцію було запропоновано мною у книзі Термінологія сучасного мистецтва [Вишеславський, Сидор-Гібелінда 2010, с. 128–131, 329–331].

Серед перших виставок західноукраїнських постмодерністів: «День міста» (1987, Львів), «Театр речей» (1988, Львів), «Дефлорація» (1990, Львів),

«Виставка до Міжнародного конгресу лікарів українців» (1990, Львів), «Плюс-90» (1990, Львів), фестиваль «ВиВих» (1990, 1991, Львів), «Імпреза. Провінційний додаток № 2» (Івано-Франківськ, 1991), «Пасаж-І» (Івано-Франківськ, 1992), «Рубероїд-І» (Івано-Франківськ, 1992) та ін. У них брали участь художники зі Львова, Івано-Франківська, Калуша, Луцька, Ужгорода, Мукачево: Юрій Соколов, Платон Сильвестров, Ігор Шульєв, Олександр Замковський, Андрій Сагайдаковський, Роман Жук, Світлана та Ігор Копистянські, Ігор Барабах, Павло Гранкін, Макс Василенко, Зоряна Стецула (Гарбар), Петро Старух, Володимир Кауфман, Володимир Костирко, Василь Бажай, Стас Горський, Сергій Якунін, Ганна Сидоренко, Мирослав Ягода, Олена Турянська, Габор Булеца, Роберт Саллер, Андрій Стегура, Петро Пензель, Вадим Харабарук, Олекса Фурдіяк, Мирослав Яремак, Ярослав Яновський та ін.

Творчість багатьох із них у 1980-х позначена впливом неоавангарду. Найчастіше митці працювали з просторовими об'єктами, асамбляжами, інсталяціями, що не виключало інколи живопис, графіку та фотографію. Поширеною практикою був перформанс на вулицях міста, наприклад, під час презентацій «День міста» (1987), «Театр речей» (1988), «Плюс-90» (1990). До взаємодії з глядачем спонукали перформанси Бориса Бергера (1992–1993), Петра Старуха (1993), Володимира Кауфмана (1993).

Асоціаціями та галереями, що проводили акції були: «Центр Європи», «Три крапки» (пізніше під назвою «ГалАрт»), Студентське братство (згодом «Дзига»), «Децима» — всі Львів, «S-об'єкт» — Івано-Франківськ.

2.13 «Представницькі виставки» — умовна назва, застосована в межах цього тексту для характеристики багатьох пост-цензурних експозицій кінця 1980-х років. Організовувалися з метою презентації різноманітних за темами і стилями творів. Ця, схожа на каталогізацію художнього життя, концепція організаторів (термін «куратор» ще не застосовувався), як на той час, цілком задовольняла художню спільноту, бо демонструвала щойно отриману свободу.

2.14 Клієнтела — пірамідальна структура частини суспільства, на вершині якої перебуває патрон. Фундамент такої піраміди складають залежні від нього (насамперед економічно, але не лише) клієнти.

2.15 «Інерційна культура» – в Україні у першій половині 1990-х років місце мейнстріму, в сенсі панівної культури, «за інерцією» займала неререформована, але вже позбавлена старої ідеології «радянська культура». Вона орієнтувалася на нові гасла, однак не демонструвала глибокого оновлення світогляду, естетики чи переосмислення своїх функцій. Оскільки керівництво молодшої української держави не докладало зусиль до формулювання пріоритетів культурної політики, то цю «інерційну культуру» підтримували творчі спілки, державні відділи культури. Вона подобалася, знову ж таки за інерцією, широкому загалу глядачів, слухачів, читачів. Термін «інерційна культура» застосовано тільки у межах цієї книги.

2.16 Художники «Нової хвилі». Перелік не є вичерпним через те, що спільнота «Нова хвиля» не була формальною організацією з фіксованим членством. До списку потрапили ті, хто брав участь у декількох виставках «Нової хвилі» та чию творчість глядачі 1990-х років вважали характерною для «Нової хвилі»: Валерій Ажажа, Андрій Александрович, Сергій Алімов, Анд (Андреев Олексій), Петро Антип, Сергій Ануфрієв, Вячеслав Апет, Олексій Аполонов, Густаво Аранго, Микола Бабак, Олександр Бабак, Тамара Бабак, Юрій Багаліка, Василь Бажай, Ігор Барабах, Марта Барабах, Володимир Бахтов, Тетяна Бахтова, Петро Бевза, Борис Бергер, Сергій Бережненко, Іоанна Бельська, Фоанна-Захарія Бельська, Едуард Бельський, Яна Бистрова, Сергій Біба, Микола Білик, Андрій Блудов, Леонід Богинський, Вадим Богун, Володимир Богуславський, Марія Бойкова, Вадим Бондаренко, Катерина Борисенко, Василь Боягузів, Андрій Бояров, Сергій Братков, Сергій Братковський, Богдан Бринський, Ігор Броун, Олена Будовська, Габор Булеца, Габріель Булеца, Борис Буряк, Анатолій Варваров, Леонід Вартиванов, Макс Василенко, Валерій Величко, Гліб Вишеславський, Віра Вайсберг, Матвій Вайсберг, Тетяна Власенко, Леонід Войцехов, Олександр Володченко, Людмила Волошаненко, Ольга Ворона, Ангеліна Ганіна, Анатолій Ганкевич, Петро Гарпаш, Володимир Гатило, Віктор Гвоздинський, Марко Гейко, Наталія Герасименко, Тетяна Гершуні, Андрій Гладкий, Марина Глущенко, Олександр Гнилицький, Валерій Голейко, Ігор Голіков, Олена Голуб, Петро Гончар, Тетяна Гончаренко, Юрій Гончаренко, Стас Горський, Павло Гранкін, Ігор Гречаник, Вячеслав Грицай,

Володимир Гуліч, Ігор Гусев, Ярослав Данилів, Вікторія Дембновецька, Михайло Демцю, Антоніна Денісюк, Юлія Депешмод, Олег Дергачов, Юрій Дзюбан, Олександр Дірдовський, Олександр Друганов, Дмитро Дульфан, Ігор Дюрич, Олександр Дяченко, Олена Євсеєнко, Володимир Єршихін, Галина Жегульська, Олександр Животков, Сергій Животков, Роман Жук, Володимир Задирака, Ігор Зайцев, Володимир Заїченко, Олександр Замковський, Анатолія Звіжинський, Сергій Звягінцев, Ісідор Зільберштейн, Мичка Золтан, Ілля Зомб, Володимир Іванов-Ахметов, Юрій Іздрик, Святослав Ілляшенко, В'ячеслав Іляшенко, Ілля Ісупов, Ігор Іщенко, Володимир Кабаченко, Дмитро Кавсан, Андрій Казанджий, Ігор Камінник, Олег Капустяк, Назар Кардаш, Ігор Карпенко, Світлана Карунська, Гліб Катчук, Володимир Кауфман, Ольга Кашимбекова, Павло Керестей, Ута Кілтер, Олександр Клименко, Павло Ковач, Едуард Колодій, Михайло Коломийчук, КОМ (Євген Компанійченко), Світлана Кондратенко, Ігор Коновалов, Світлана Копистянська, Ігор Копистянський, Сергій Корнієвський, Катерина Корнійчук, Мирослав Король, Ігор Косович, Олександр Костецький, Володимир Костирко, Ростислав Котерлін, Юрій Кох, Олексій Коцієвський, Микола Кривенко, Олена Кудінова, Віктор Кузовкін, Мирослав Кульчицький, Микола Кумановський, Віктор Лавний, Петро Лебединець, Андрій Левицький, Олександр Левич, Юрій Левченко, Юрій Лейдерман, Сергій Ликов, Ганна-Оксана Липа, Тетяна Лисенко, Олександр Лісовський, Сергій Лукашов, Олександр Луцкевич, Олександр Луцкевич, Костянтин Ляшев, Павло Маков, Наталя Максимова, Оксана Малишко, Віктор Маляренко, Олег Мальований, Валерій Мальський, Валентин Мальченко, Максим Мамсіков, Петро Мамчич, Андрій Маринюк, Олексій Маркитан, Лев Маркосян, Олександр Матвієнко, Микола Маценко, В'ячеслав Машницький, Тетяна Мисковець, Борис Михайлов, Олег Мігас, Костянтин Мілітінський, Вікторія Мінайлова-Мурашко, Генадій Молдаван, В'ячеслав Мошницький, Володимир Мужеський, Володимир Мулик, Євген Найдєн, Дар'я Наумко, Олена Некрасова, Олександр Новіковський, Віктор Олексєєнко, Мар'ян Олексак, Дмитро Орешников, Дмитро Орешніков, Роман П'ятковка, Тетяна Павлик, Євген Павлов, Олена Паламарчук, Ігор Панейко, Сергій Панич, Ігор Панчишин, Валерій Парфьоненко, Вікторія Пархоменко, Петро Пензель, Ігор Перекліта, Пилип Перловський, Олег Петренко, Вадим Петров, Андрій Пічахчі, Любов Плазовська, Юрій Плісс, Тарас Пліщ, Володимир Пограничний, Ірина

Погрібна, Ольга Погрібна-Кох, Лесь Подерв'янський, Ігор Подольчак, Віктор Покиданець, Тарас Полатайко, Олександр Полоник, Валентин Попов, Михайло Попов, Олена Придувалова, Кирило Проценко, Лариса Пуханова, Юрій Пшеничний, Євген Равський, Валентин Раєвський, Костянтин Реунов, Олександр Рідний, Валентина Роєнко, Олександр Ройтбурд, Василь Роман, Роман Романишин, Олександра Романовська, Володимир Рудаков, Юрій Рупін, Валентин Русин, Василь Рябченко, Арсен Савадов, Андрій Сагайдаковський, Андрій Саєнко-Вергун, Роберт Саллер, Костянтин Самойленко, Сергій Святченко, Юрій Сенченко, Віталій Сердюков, Віктор Сидоренко, Ганна Сидоренко, Тиберій Сильваші, Платон Сильвестров, Сергій Синіцин, Петро Сипняк, Олександр Сітніченко, Людмила Скрипкіна, Маріна Скугарєва, Зоя Сокол, Юрій Соколов, Юрій Соломко, Сергій Солонський, Петро Старух, Андрій Стегура, Анатолій Степаненко, Володимир Стецула, Зоряна Стецула-Гарбар, Оксана Стратійчук, Павло Суліменко, Олександр Супрун, Володимир Сурмач, Олександр Сухоліт, Тарас Табака, Анатолій Твердий, Федір Тетянич, Олег Тістол, Генадій Толпекін, Леонід Томілін, Дмитро Тронов, Микола Трох, Валерія Трубіна, Валерій Трубчанінов, Олена Турянська, Сергій Удовиченко, Анатолій Федірко, Володимир Федоров, Ольга Федорук, Микола Філатов, Наталя Філоненко, Борис Фірцак, Дмитро Фіщенко, Михайло Французов, Олександра Фурдіяк, Володимир Фьодоров, Сергій Хаджинов, Вадим Харабарук, Олександр Харченко, Ксенія Ходаковська, Віктор Хоменко, Василь Цаголов, Сергій Цилов, Василь Цимбал, Дмитро Ципунов, Ігор Чацкін, Оксана Чепелик, Валерій Черкашин, Вадим Чикорський, Ілля Чічкан, Олексій Чулков, Олександр Шевченко, Олександр Шевчук, Павло Шидловський, Віталій Шишов, Ігор Шульєв, Олег Щиголєв, Василь Юдін, Алла Юрковська, Сергій Юхимов, Мирослав Ягода, Микола Якимечко, Володимир Яковець, Сергій Якунін, Ігор Янович, Ярослав Яновський, Мирослав Яремак, Ігор Яремчук, Микола Яровий, Мирослав Ясінський та багато ін.

БІБЛІОГРАФІЯ

- Авраменко О. (1988) Седнів–88 : Поки мистецтвознавці сперечаються // Ранок (громад.-політ. і літ.-худож. ж-л.) Київ. № 12 (427). С. 14–15.
- Авраменко О. (1992) Після соцреалізму // Нова генерація. (незалежний ж-л для молоді). Спец. випуск. № 12 (427). С. 32–34.
- Авраменко О. (2006) Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950-х – 2005-го років // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. : У 2 кн. / ІПСМ НАМ України ; ред. В. Сидоренко. Київ: Інтертехнологія. Кн. 2. С. 193–239.
- Альбера Ф. (1992) Последний советский кинематографист – Жан-Люк Годар / Жан-Люк Годар : Страсть : между черным и белым / ред. М. Ямпольский, В. Познер; пер. М. Ямпольский. Москва. С. 12–26.
- Апология : Маніфести, декларації, монологи (1996) / Александрович А. та інш. ; ред. С. Васильєв. Київ. 16 с.
- Аронсон О. (2002) Богема: опыт сообщества : Наброски к философии асоциальности. Москва: Фонд научных исследований «Прагматика культуры». 96 с. (Малая серия).
- Асталош Г.Л. (2014) Нова лексика українського музичного постмодернізму // Мистецтвознавчі записки (зб. наук. пр.) / В.Д. Шульгіна. М-во культури України, Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ: Міленіум. Вип. 26. С. 39–47.
- Афанасьев М.Н. (2000) Клиентализм и российская государственность (монография). Изд. 2 е, доп. Москва: Московский общественный научный фонд. 317 с.
- Барабанов Е., Кизевальтер Г., Мизиано В., Мироненко В. (1990) В конце восьмидесятых : Разговор о художественной ситуации // Родник (лит.-худож. и обществ.-политич. ж-л.). № 4 (40). С. 43–45.
- Барт Р. (1994) Избранные работы : Семиотика. Поэтика. / Пер. с фр. Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова). Москва: Издательская группа «Прогресс», «Универс». 616 с.
- Басанец В. (2007) Апология Мамая / Черный квадрат над Черным морем : Матеріали до історії авангардного мистецтва Одеси ХХ ст / ред. Є.М. Голубовський. Одесса: Optimum. С. 264.
- Басанец Т. (2009) Лімінальні зони в образотворенні Одеси / Одеса : живопис, графіка, скульптура (каталог) / упор. Т.Грущенко. Київ: Ювелір-Прес. С. 16–21.
- Беньямін В. (2002) Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності / Вибране / пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. Львів: Літопис. С. 53–97.

- Берегова О.М. (2015) Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (наук. журн.). Київ: НМА України ім. П. І. Чайковського. Вип. № 2. С. 46 61.
- Бессонова М.А. (1995) Выступление в дискуссии «Авангард — поставангард, модернизм — постмодернизм: проблемы терминологии» // Вопросы искусствознания. № 1–2. С. 73–76.
- Бжезінський З. (1990) Посткомунізм і прямування націй: Проба сил // Зустрічі. Вип. 1 2. С. 89 100.
- Бжезинский З. (1994) Холодная война и ее последствия // Константы : Альманах социальных исследований. Херсон: МГНПП «Взаимодействие». Вип. 1. № 2. С. 7 21.
- Борев Ю.Б. (2007) Художественная культура XX века (теоретическая история) (Учеб. для студентов вузов). Москва: ЮНИТИ-ДАНА. 495 с.
- Бриллинг Н., Кусков С. (1992) Московский романтизм: Художники трех поколений / Московский романтизм (Каталог выставки. Москва, ЦДХ, 1992). Москва: Галерея «Бонфи». С. 5 18.
- Буздуган Ю. (2001) Тектонічні процеси в українському суспільстві // Ї (незалежний культурологічний часопис). Львів. № 22. С. 36 52.
- Васильев С. (1990) «Момент» — урок чи символ? (Рец. на виставу «Момент» за оповіданнями В. Винниченка, реж. А. Жолдак) // Український театр. № 1. С. 6–7, 9.
- Вдовина И. (1999) Личность в современном мире. Вступительная статья / Мунье Э. Манифест персонализма / пер. с фр. В.М. Володин, И.С. Вдовина. Москва: Республика. С. 3–12 (559). (серия Мыслители XX века).
- Велігоська Н. (1992) Вступна стаття до каталогу / Виставка «Погляд — Єдність» (каталог). Київ: КФПР.
- Вельш В. (2004) Наш постмодерний модерн = Unsere postmoderne Moderne. / пер. А.Л. Богачов, М.Д. Култаева, Л.А. Ситніченко. Київ: Альтерпрес. 328 с. (Сучасна гуманітарна бібліотека).
- Вишеславський Г. (1999) Net-Art // Візуальне мистецтво 80–90-х у контексті культурної ситуації XX сторіччя : матеріали міжнар. наук. конф. / Центр Сучасного Мистецтва, Университет «Києво-Могилянська Академія». Київ: 23–25 листопада. С. 40 41.
- Вишеславський Г. (2004) Деякі складові Нет-арту у практиці енвайронменту. Акції київської мистецької групи «Фіктивна галерея. Експедиція» // Сучасне мистецтво (наук. зб.) / ІПСМ НАМ України. Київ: Акта. Вип. І. С. 48 50.
- Вишеславський Г. (2005) Коло Павла Бедзира та його вплив на сучасне мистецтво

Ужгорода // Художня культура. Актуальні проблеми (наук. вісник) / ред. В. Сидоренко, інш. та. ІПСМ НАМ України. Київ: Вид дім А+С. Вип 2. С. 284 293.

Вишеславський Г. (2006а) Нонконформізм : Андеграунд та «неофіційне мистецтво» // Художня культура. Актуальні проблеми (наук. вісник) / О. Федорук, інш. та. ІПСМ НАМ України. Київ: Вид дім А+С. Вип 3. С. 171 198.

Вишеславський Г. (2006b) Седнів 1988, 1989 // Галерея. № 3/4 (27/28). С. 17 19

Вишеславський Г. (2006c) Сучасне візуальне мистецтво України періоду постмодернізму // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. : У 2 кн. / ред. В. Сидоренко. ІПСМ НАМ України. Київ: Інтертехнологія. Кн. 2. С. 424 481.

Вишеславський Г. (2007а) 52 Венеційська бієнале // Сучасне мистецтво (наук. зб.) / ред. В.Д. Сидоренко. ІПСМ НАМ України. Харків: Акта. Вип. 4. С. 49 53.

Вишеславський Г. (2007b) Постмодерністські тенденції у сучасному візуальному мистецтві України кінця 1980-х — початку 1990-х рр. // Сучасне мистецтво (наук. зб.) / ред. кол. : В. Сидоренко (голова) та ін.. ІПСМ НАМ України. Харків: Акта. Вип. 4. С. 93 146.

Вишеславський Г. (2008а) Нові ініціативи у художньому житті Львова наприкінці ХХ століття // Fine Art. № 2. С. 42 45.

Вишеславський Г. (2008b) Самоорганізація художнього життя у Львові кінця 1980-х — початку 1990-х рр. // Мистецтвознавство України (наук. зб.) / ред. А. Чебикін. ІПСМ НАМ України. Київ: СПД Пугачов О. В. Вип 9. С. 289 293.

Вишеславський Г. (2008c) Художнє життя у Львові наприкінці 1980-х — на початку 1990-х років // Мистецька мапа України : Львів : живопис, графіка, скульптура (каталог) / ред. Т. Грущенко, М. Мусій. Київ: Ювелір-Прес. С. 30–32.

Вишеславський Г. (2008d) Художні процеси у сучасному мистецтві України 1990-х рр. // Сучасне мистецтво (наук. зб.) / ІПСМ НАМ України ; ред. кол. : В.Д. Сидоренко (голова) та ін. Харків: Акта. Вип. 5. С. 7–62.

Вишеславський Г. (2009а) Апт-арт в Одесі // Мистецька мапа України : Одеса : живопис, графіка, скульптура (каталог) / упоряд. Т. Грущенко. Київ: Ювелір-Прес. С. 56–59.

Вишеславський Г. (2009b) Відео-арт // Сучасне мистецтво (наук. зб.) / ред. В.Д. Сидоренко. ІПСМ НАМ України. Київ: КЖД «Софія». Вип VI. С. 53 70.

Вишеславський Г. (2009c) Діаспори та сквоти. Сучасне українське мистецтво 1980-х — 1990-х років у Москві та Києві // Fine Art. № 2 3 (7 8). С. 82 89.

Вишеславський Г. (2009d) Закон, природа, течія // Музений провулок. № 2 (14). С. 106 113.

Вишеславський Г. (2009e) Українська нова хвиля в національному художньому музеї та «Совіарт» // Галерея. № 3/4 (39/40). С. 9 10.

- Вишеславський Г. (2010a) Арт-підсумки 2000-х // Галерея. № 1/2 (41/42). С. 2 4.
- Вишеславський Г. (2010b) Відеоарт, постмодернізм, абстрактне, реалістичне та ін. // На межі : Абстрактне versus Реальне (альманах) / відп. за Вип. В. Сусак. Львів. Вип 3. С. 49 52.
- Вишеславський Г. (2010c) Категорія прекрасного в часопросторових композиціях (енвайронментах) сучасних митців // Традиція і культура : Прекрасне у духовному потенціалі людства : матеріали міжнар. наук. конф. Київ. матеріали міжнар. наук. конф. С. 11 12.
- Вишеславський Г. (2010d) Просторові композиції в українському сучасному мистецтві. Приклад типологізації // Міст : Мистецтво, історія, сучасність, теорія (зб. наук. пр. з мистецтвознав. і культурології) / ІПСМ НАМ України. Київ: Хімджест. 7. С. 43 48.
- Вишеславський Г. (2013) Київські сквоти // Образотворче мистецтво. № 2. С. 21 23.
- Вишеславський Г. (2014) «Нова хвиля» у візуальному мистецтві України кінця 1980-х — початку 1990-х (соціокультурний аспект) : Дис. ... кандидата мистецтвознав., 26.00.01 / Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва Київ: ІПСМ НАМ України. 190 с.
- Вишеславський Г. (2015) Що до вподоби: сучасне мистецтво, актуальне мистецтво, «modern art», «contemporary art»? // Образотворче мистецтво. № 1 (93). С. 86 87.
- Вишеславський Г. (2018) Гепенінг і його місце на мапі термінологічної системи акціонізму // Мистецтвознавство України = Art research of Ukraine (щоріч. наук. журн.) / Редкол.: В. Сидорено (голова) та ін. Київ: ІПСМ НАМ України. Вип. 18. С. 23 31.
- Вишеславський Г. (2019) Перформанс в культурі і мистецтві 1950–2010-х років: Плинність форм і змістів // Сучасне мистецтво (наук. зб.) / ІПСМ АМУ. Редкол.: В. Д. Сидоренко (голова редкол.) та ін.. Київ: Фенікс. Вип. XV. С. 77 102.
- Вишеславський Г., Звіжинський А. (2009). Інтерв'ю з Гліб Вишеславським : розмову вів А. Звіжинський // Кінець кінцем : альманах про сучасне мистецтво. Львів: Дзига. 2009. С. 16 20.
- Вишеславський Г., Сидор-Гібелинда О. (2010) Термінологія сучасного мистецтва: Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. Париж-Київ: Terra incognita. 416 с.
- Відбулася конференція Середовища УГВР (1992) // Сучасність. № 7. С. 167 168.
- Возняк Т. (2001) Украдена Україна. До формування української політичної нації // Ї (незалежний культурологічний часопис). Вип. Львів. № 22. С. 4 18.
- Волошин Ю. (1993) У «Децими» — «Пошук примхливих зваб» // Ратуша. Лютий. С. 4.

- Вощанов П. (1991) «Заявление пресс-секретаря Президента РСФСР» // Российская газета. 27 августа. С. 1.
- Вощанов П. (2003) Как я объявлял войну Украине // Новая газета. № 79. 23 октября.
- Всесоюзная выставка произведений молодых художников «Молодость страны», посвященная XX съезду ВЛКСМ (каталог) (1987) Москва: Советский художник. 60 с.
- Вышеславский Г. (2001) Интернет и contemporary-академизм // Галерея. № 6. С. 6–7.
- Вышеславский Г. (2006) «Детский сад» и другие // Галерея. № 12 (25 26). С. 18–19.
- Вышеславский Г. (2010) Трещина в стене // Антиквар. № 10 (47). С. 28 40.
- Гаврилів Г. (2009) Де «Шлях», там «Вивих» // Музейний провулок (ж-л Нац. худ. муз. України). № 3 (14). С. 120 125.
- Голуб О. (2017) Свято непокори та будні андеграунду: Життєпис двох не визнаних за життя художників, з коментарями. Київ: Видавничий дім «Антиквар». 272 с.
- Голубець О. (2008) Мистецьке середовище Львова другої половини XX — початку XXI століття : Чинники неповторності / Львів : живопис, графіка, скульптура (каталог) / упор. Мусій М. Київ: Ювелір-Прес. С. 24 26.
- Голубець О. (2012) Мистецтво XX століття : український шлях. Львів: Колір ПРО. 199 с.
- Горбань М. (2017) «Вибухові слова»: як творилася українська література 1990-х? 14.04.2017. URL: <http://archive.chytomo.com/blogs/vibuxovi-slova-yak-tvorilasya-ukraiinska-literatura-1990-x>.
- Горбачов М. (1987) Перебудова і нове мислення для нашої країни і для всього світу. Київ: Вид-во політ. літ. Укр. 271 с.
- Горський С. (1994) (Вступ) / Мітоформи (буклет виставки). Львів. С. 8.
- Грабовський С. (2009) Патрони і клієнти: Україна хвора на небезпечну політичну недугу / 17 лютого. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/1494199.html>.
- Гриценко О. (2019) Культурний простір і національна культура: теоретичне осмислення та практичне формування (монографія) / Інститут культурології НАМ України. Київ: Інститут культурології НАМ України. 256 с.
- Гуркова О.М. (2016) Інструментальний театр 1980 1990-х років у творчості Івана Карабиця і Кармелли Цепколенко: стильовий аспект // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (зб. статей). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 114 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010-х роках. С. 277 295.
- Декоративное искусство СССР (ж-л современ. практ., теор. и ист. визуальной культ.) (1989) Москва: Советский художник. № 12 (385).
- Димшиць Е. (2006) Український живопис кінця 1950-х — початку 1990-х років //

Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. : У 2 кн. / ІПСМ НАМУ; редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ: Інтертехнологія. Кн. 2. С. 150 192.

Євтушенко О. Рок-антологія «Легенди химерного краю» URL: <http://rock-oko.com/knizhki/legendi-ximernogo-krayu/>

Єрмакова Н. (2006) Проблема «великого» стилю в українському драматичному театрі 90-х років ХХ століття // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін.; ред.-упоряд. І. Зубавіна ; передм. В. Сидоренко. ІПСМ НАМ України Київ: Інтертехнологія. С. 787 826. URL: http://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/_works-istor_teatr_text.pdf

Єрмоленко В. (2018) Плинні ідеології : Ідеї та політика в Європі ХІХ ХХ століть. Київ: Дух і Літера. 471 с.

Єшкілев В. (1998) ПМ-дискурс у сучасній українській літературі // Плерома: Мала українська енциклопедія актуальної літератури. Івано-Франківськ: Лілея-НВ. Вип. 3. С. 91. URL: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/gk-ps.htm/>

Зубавіна І. (2006) Українське кіно часів «перебудови»: зміна долі // Нариси з історії кіномистецтва України / Ред. кол.: В. Сидоренко (голова) та інш. ІПСМ НАМ України. Київ: Інтертехнологія. С. 313 370.

Зубавіна І. (2007) Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті: монографія / ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс. 296 с.

Ильин И. (1996) Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. Москва: Интрада. 256 с.

Ильин И. (1998) Постмодернизм: от истоков до конца столетия : эволюция научного мифа. Москва: Интрада. 256 с.

Історія українського мистецтва : у 5 т. (2007) Т. 5 : Мистецтво ХХ століття / ред. Г. Скрипник. НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ: Інтертехнологія. 1048 с.

Іщенко Г., Мамчич П. (1998) Практика культурного людоджерства // Art-line (культурно-аналітичний ж-л.)/ № 7 8 (29 30). С. 70 71.

Катачин А. (1990) Между белым и черным что-то есть... // Львівська правда. С. 4.

Клековкін О. (2012) Theatrica: Лексикон / ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс. 800 с.

Клименко О., Лі Т. (1998) Передній край / Мистецтво України ХХ століття (каталог виставки). Київ: Совіарт. С. 328 332.

Коновалов І. (2000) Концепція FGE // Сайт мистецької групи «Фіктивна галерея. Експедиція» (існував до 2003).

Кракауэр З. (1974) Природа фильма: Реабилитация физической реальности = Theory of Film. The Redemption of Physical Reality / Сокр. пер. с англ. Д.Ф. Соколова. Москва: Искусство. 320 с.

- Кручик І. (1989) Сowiарт представляет / Сowiарт представляет: 21 взгляд: Молодые современные украинские художники. Київ. (каталог выставки). С. 3 8.
- Кто есть кто в современном искусстве Москвы (сборник). (1993) / ред. С.В. Хрипун. Москва: ALBUM. 297 с. (Ежегодное справочное издание).
- Кудрявцев В., Лукашева Е. (1990) Новое политическое мышление и права человека // Вопросы философии (научно-теорет. ж-л.). № 5. С. 3 11.
- Кузьма М. (1994) Діалог та дискурс // Terra Incognita (international magazine for contemporary art). № 1 2. С. 107 108
- Левашов В. (1999) После модернизма (1989) / Портфолио. Искусство Одессы 1990-х. (сб. текстов). Одесса: ЦСИ Сороса, Ассоциация «Новое искусство». С. 22–24.
- Левин К. (1997) Прощайвай, модернізм // Terra Incognita (international magazine for contemporary art). № 6. С. 4 11.
- Леман Х.-Т. (2013) Постдраматический театр = Postdramatisches theater. / пер. с нем. Н. Исаева.; вступ. ст. и комм. Н. Исаева; предисл. А. Васильев. Москва: ABCdesign. 312 с.
- Лиотар Ж.-Ф. (1998) Состояние постмодерна = La Condition Postmoderne. / Пер. с фр. Н.А. Шматко. Москва; Санкт-Петербург: Институт экспериментальной социологии; АЛЕТЕЙЯ. 160 с.
- Липківська А. (Ганна) (2012a) В. Вінниченко «Момент» / Український театр ХХ століття: Антологія вистав / ред. М. Гринишина. ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс. С. 781 793.
- Липківська А. (Ганна) (2012b) О. Галін «Зірки на вранішньому небі» / Український театр ХХ століття: антологія вистав / ред. М. Гринишина. ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс. С. 773 780.
- Липківська А. (Ганна) (2012c) О. Лишега «Друже Лі Бо, брате Ду Фу» / Український театр ХХ століття: антологія вистав / ред. М. Гринишина. ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс. С. 837 848.
- Липківська А. (Ганна) (2012d) О. Шипенко «Археологія» / Український театр ХХ століття: антологія вистав / ред. М. Гринишина. ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс. С. 811 819.
- Липківська Г. (1996) Молодий театр України у просторі часу // Кіно-Театр. № 3. С. 16 19. URL: <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/4813>
- Литичевский Г. (1993) Песня о Москве. // Художественный Журнал. Москва : ИМА-пресс. № 1. С. 5 6.
- Луговські Р., Урбанські Я. (1990) З передмови до каталога виставки сучасного мистецтва 3 + 4 + 6, що відбулася у Варшаві 18.05. – 10.06.1990 за участю митців з Ізраїлю,

- Польщы та ФРН / ПЛЮС '90. Міжнародна зустріч митців у Львові = International meeting of artists in Lviv PLUS '90 (каталог виставки). Львів: Ima Plus. С. 6.
- Ляшев К. (2009) Спогади про VIII республіканський пленер молодих художників у Закарпатті (Жденієве, 1987 р.) // Галерея. № 1/2 (37/ 38). С. 64 65
- Мамаев С., Булкина И., Горбачев Д., Заварова А. (1992) Киев : провинция vs метрополия — проблема гуманитарной среды // Новый круг (международ. лит.-филос. ж-л.). № 2. С. 13 16.
- Маньковская Н. (2000) Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург: Алетейя. 347 с.
- Марциал М. (1968) Эпиграммы / пер. с латин., вступ. ст. и комментарий Ф. Петровского. Москва : Изд. «Художественная литература». 488 с.
- Матушек О. (1988) Куди мчали коні, або дещо про відстань між «як»? і «навіщо»? // Ранок. Січень. № 1 (416). С. 14 15.
- Медведев В. (1994) В команде Горбачева: взгляд изнутри. Москва: Былина. 239 с. URL: <http://lib.ru/MEMUARY/GORBACHEV/medvedev.txt>.
- Мельник В. (1996) Івано-Франківськ : 1989–1995 // Terra Incognita (international magazine for contemporary art). № 5. С. 32 35.
- Мельник В. (1997) Ростислав Котерлін. «Медитація на стику» // Terra Incognita (international magazine for contemporary art). № 6. С. 44 48.
- Мельник А., Баршинова О., Скляренко Г. (2009) Українська Нова хвиля (каталог виставки) / упоряд. Баршинова О. Київ: Б/в. 224 с.
- Милле К. (1995) Современное искусство Франции = L'art contemporain en France. / Перевод с фр. Л.П. Морозова и др. Минск: Пропилеи. 336 с.
- Мироненко В. (2009) Фотографія швидкого реагування // Музейний провулок (ж-л Нац. худ. муз. України). № 3 (14). С. 126 131.
- Мистецтво України ХХ століття (каталог виставки) (1998) Київ: Свіарт. 352 с.
- Михайловская Е. (1995) Свободная зона // Terra Incognita (international magazine for contemporary art). № 3 4. С. 83 90.
- Мізіано В. (1999) Культурні протиріччя тусовки // Візуальне мистецтво 80–90-х у контексті культурної ситуації ХХ сторіччя : матеріали міжнар. наук. конф. Київ, 23–25 листопада. / Центр Сучасного Мистецтва, Університет «Києво-Могилянська Академія». Київ: Б/в. С. 57 64.
- Мілітінська К. (1996) Ігор Коновалов, Анатолій Варваров. «Репетиція» // Terra Incognita (international magazine for contemporary art). № 5. С. 21.
- Молодежь в современном мире : проблемы и суждения : Материалы круглого стола (1990) / Кон В.Н., Радзиховский Л.А., Новинская М.И., и др. // Вопросы философии. № 5. С. 12 33.

- Мунье Э. (1994) Что такое персонализм? / Перевод с фр. примеч. И.С. Вдовина. Москва: Изд. гуманит. лит. 128 с.
- Мунье Э. (1999) Персоналистская и общностная революция / Манифест персонализма / пер. с фр. И.С. Вдовина, В.М. Володин. Москва: Республика. С. 13 266. (серия «Мыслители XX века»).
- Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст. : У 2 кн. (2006) / ІПСМ НАМУ; редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія. Кн. 1. 543 с.; Кн. 2. 654 с.
- Олива А.Б. (2003) Искусство на исходе второго тысячелетия = L'arte oltre il 2000 / ред. В. Мизиано; пер. с итал. Г. Курьеров, К. Чекалов. Москва: Художественный журнал. 218 с.
- Павлова Т. (2005) «Веер в кулаке» // Галерея. № 1 (21). С. 16 17.
- Панчишин І. (1993) Імпреза-93 : Трете міжнародне бієнале станкових мистецтв (кат. вист.). Івано-Франківськ: Відродження. 128 с.
- Пасаж-І (буклет виставки) (1992) Івано-Франківськ. 8 с.
- Петров В. (2014) Инструментальный театр XX века: история и теория жанра : Автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02. Саратов: Астраханская государственная консерватория (академия). 48 с. URL: static.freereferats.ru/_avtoreferats/01007947450.pdf
- Петрова О. (2004) Мистецтвознавчі рефлексії : Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років XX століття — початку XXI ст. (зб. статей). Київ: Вид. дім «КМ Академія». 400 с.
- Плохий С. (2019) Остання імперія: Занепад і крах Радянського Союзу. Харків: КСД. 512 с.
- Подольчак І. (1995) Акт визволення / Kiyiv Art Meeting : Київська мистецька зустріч. (каталог виставки) / Центр «Український дім», галерея «Аліпій». Київ: Б/в. С. 38 39.
- Полити Дж., Контова Х. (1989) Флеш-Арт : вычуры или здравый смысл? // Флэш Арт (рус. изд.). № 1. С. 42 43.
- Портфолио : Искусство Одессы 1990-х (1999) / Сост. : Е. Михайловская, А. Ройтбурд, М. Рашковецкий. Одеса. 313 с.
- Пространство метафоры (1989) / Лиманская Л., Сильваши Т., Маков П., и др. // Творчество (ж-л теории и критики современ. изобразит. иск-ва). № 2 (386). С. 9 11.
- Протопопова О. (2011) Музичний постмодернізм: досвід опрацювання проблеми / Київське музикознавство : Культурологія та мистецтвознавство (зб. ст.) / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра; НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ. Вип. 38. С. 33 42.

- Пухарев Ф. (2017) Олександр Євтушенко: «Я хотів, щоб музична преса була не жовтою, а жовто-блакитною» : Інтерв'ю. Олександр Євтушенко. 6 Червня. URL: <https://karabas.live/oleksandr-yevtushenko-ya-hotiv-shhob-muzichna-presha-bula-ne-zhovtoyu-a-zhovto-blakitnoyu/>
- Пучков А. (2008) Архитектурный экфрасис Марциала / Міст : Мистецтво, історія, сучасність, теорія (зб. наук. пр. з мистецтвознав. і культурології) / ред. кол. : В. Д. Сидоренко (голова) та інш. ІПСМ НАМ України. Київ: Муз. Україна. Вип. 4 5. С. 252 271.
- Райхман Д. (1989) Постмодернизм в номиналистской системе координат. Появление и распространение одной категории культуры // Флэш Арт (рус. изд.). № 1. С. 50 53.
- Рашковецкий М. (1999) Свободная зона / Портфолио. Искусство Одессы 1990-х (Сб. текстов). Одесса: ЦСИ Сороса, Ассоциация «Новое искусство». С. 73.
- Рашковецкий М. (1995) Одеський експеримент // Terra Incognita (international magazine for contemporary art). № 3 4. С. 75 77.
- Родькин П.Е. (2006) Футуризм и современное визуальное искусство. Москва: Совпадение. 256 с.
- Ройтбурд А. (1999) О душевном в искусстве / Портфолио. Искусство Одессы 1990 х (сборник текстов). Одесса: ЦСИ Сороса, Ассоциация «Новое искусство». С. 16 17.
- Рябчук М. (1990) Парадокси Інтернаціоналізму / Зустрічі (Україна-Польща). Варшава. ч. 1 2. С. 100 107. URL: <https://diasporiana.org.ua/periodika/9728-zustrichi-1990-ch-1-2/>
- Савицька Л. (2012) Мистецтво Харкова в перспективі ХХ століття / Харків : живопис, графіка, скульптура (каталог). Київ: Музей сучас. мистец. України. С. 6 16.
- Сахарук В. (1995) В очікуванні великих перемог / Kiyiv Art Meeting : Київська мистецька зустріч : Центр «Український дім», галерея «Аліпій» (каталог виставки). С. 36.
- Сидор-Гібелінда О. (1977) Федирко, который гуляет сам по себе // День. № 12. С. 4.
- Сидор-Гібелінда О. (1996) Ворс и песок, бархат и пыль // Фунікулер. № 5. С. 14 15.
- Сидор-Гібелінда О. (2006а) Комбінат Революцій. (рукопис).
- Сидор-Гібелінда О. (2006b) Ad marginem : Українські митці поза напрямками (кінець 1980-х — початок ХХІ ст.) // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. : У 2 кн. / ІПСМ НАМ України ; ред. В. Сидоренко. Київ: Інтертехнологія. Кн. 2. С. 558 593.
- Сидоренко В. (2008) Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань : Розвиток візуального мистецтва України ХХ — ХХІ століть / ІПСМ НАМ України. Київ: ВХстудіо. 188 с.

- Сидоренко В. (2012) Три естетики : От канона к проекту. URL: <https://sergeserov.livejournal.com/512481.html>.
- Сідлін М. (1999) «Актуальне мистецтво»: проблема перекладу та інтерпретація популярного терміну російської арт-критики 90-х. // Візуальне мистецтво 80–90-х у контексті культурної ситуації ХХ сторіччя : матеріали міжнар. наук. конф. / Центр Сучасного Мистецтва, Університет «Києво-Могилянська Академія». Київ: 23–25 листопада. С. 65 67.
- Скляренко Г. (2000) Тенденції мистецтва другої половини 1980 1990 х років у контексті української культури // Мистецтвознавство України : (зб. наук. праць) / ІПСМ НАМ України. Київ: Муз. Україна. Вип. 1. С. 127 136
- Скляренко Г. (2006) Українське мистецтво другої половини 1980 х — 2000 х років : події, явища, спрямування // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. : У 2 кн. / ІПСМ НАМ України ; ред. В. Сидоренко. Київ: Інтертехнологія. Кн. 2. С. 353 392.
- Скляренко Г. (2007) На берегах. Нотатки до українського мистецтва ХХ ст. (зб. статей) / НАН України, ІМФЕ ім. М.Т.Рильського. Київ: Софія. 336 с.
- Скуратівський В. (1996) Історія і культура. Київ: Українсько-американське бюро захисту прав людини. 298 с.
- Скуратівський В. (1997) Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття : Генеза. Структура. Функція : У 2 ч. Ч. 1 / М-во культури і мистецтв України; Київський держ. ін-т театрального мистецтва ім. І.К. Карпенка-Карого. Київ: Іван Федоров. 224 с.
- Смирна Л. (2017) Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві / ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс. 480 с.
- Соколов Ю. (1994) Галерея новітнього мистецтва Децима : Прес-реліз до виставки «Пошук примхливих зваб». Львів. 12 с.
- Соловійов О. (1998) Пінакотека : Нова фігуративність / Мистецтво України ХХ століття (каталог виставки). Київ: Совіарт. С. 188 197.
- Соловійов О. (2003) Художні процеси та ідеологія колекції / Перша колекція : Українське мистецтво (каталог виставки). Київ: Б/в. С. 13 22.
- Соловійов О. (2006) Турбулентні шлюзи : зб. статей / ІПСМ АМУ. Київ: Інтертехнологія. 192 с.
- Соловійов О. (2009) Світова тенденція з регіональними особливостями (каталог виставки // Музейний провулок (ж-л Нац. худ. муз. України). № 3 (14). С. 98 105.
- Соловійов О., Стукалова К. (1995) Інтерв'ю з О. Соловійовим // Terra Incognita (international magazine for contemporary art). № 3 4. С. 58.

- Соловьев А. (1988) По ту сторону очевидности. Предварительные размышления по поводу одного явления // Искусство. № 10. С. 35 37.
- Соловьев А. (1993) На путях «раскартинивания» // Художественный Журнал. Москва : ИМА-пресс. № 1. С. 15 17.
- Соловьев А. (1999) Рефлексии 90 х // Галерея. № 1. С. 4 6.
- Станіславська К. (2016) Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Вид. 2 е, перероб. і доп. Київ: НАКККіМ. 354 с.
- Стеців Г. (1987) Виставка відбулася. Що далі? // Ленінська молодь. 23 Липня. С. 4.
- Танюк Л. (1998) Парастас : Художньо-публіцистичний твір. Київ: Сфера. 150 с.
- Танюк Л., Бабурін С., Попович М., та інші. (1992) Круглий стіл: Дискусія українських та російських політологів, політичних та культурних діячів у приміщенні посольства України в Росії // Сучасність. № 7, Липень. С. 144 166.
- Тараненко А., Михайловська О. (1999) Прикинсь його знавцем / Нове мистецтво України. Found Stuff (Каталог виставки «Знайдені речі. Нове мистецтво України». ЦСМ при НаУКМА, Київ, 23 03 – 22 04 2001). Торонто: Б/в. С. 5 27.
- Тучков В. (1990) «Морзификация» во Львове // Советский цирк. 29 ноября. № 42 (294). С. 8.
- Тэн И. (1919) Лекции об искусстве (Философия искусства) : в 5-ти частях. Ч. 1: Природа и возникновение художественного произведения. Москва: ВЦИК советов р., с., к. и к. депутатов. 96 с.
- Україна (2003) Діалог. Культурна політика : міжнародний досвід, теорія, практика (інформаційно-аналітичний вісник) / ред. О. Буценко та інші. Київ. Жовтень-Листопад. Вип. 3: Культурна політика в Європі. С. 87 105.
- Українське малАртство (60 – 80pp.) (1990) (Каталог виставки «Три покоління українського живопису») / ЦСМ «Совіарт», Муніципалітет міста Одеса. Одес: Мамменс Богтріккері А/С. 142 с.
- Утченко С.Л. (1977) Политические учения древнего Рима (III-I вв. до н.э.). Москва: Наука. 256 с.
- Федорук О. (2006) Перетин знаку : вибрані мистецтвознавчі статті : у 3 кн. Кн. 1 : Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. / ІПСМ НАМ України. Київ: Вид. дім А+С. 260 с.
- Фукуяма Ф. (1990) Конец истории? // Вопросы философии (научно-теорет. ж-л.). № 3. С. 134 148.
- «Центр Європи» – у Львові (1988) // Львівська правда. 15 квітня. С. 3.
- Чибалашвили А. (2007) О проявлениях постмодернизма в украинской академической музыке // Художня культура. Актуальні проблеми (наук. вісник) /

- О. Федорук, інш. та. ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс. Вип. 4. С. 225-229.
- Шимчук Е. (2008) Львів – місто художників // Мистецька мапа України: Львів : живопис, графіка, скульптура (альбом) / упор. М. Мусій. Київ: Ювелір-Прес, 2008. С. 18-23.
- Эко У. (2004) Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике = Opera Aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee. / пер. с итал. А. Шурбелев. Санкт-Петербург: Академический проект. 384 с.
- Якимович А. (1994) Прозрения и ловушки новой культуры // Премия «Интер Национес» в области культуры, 1993. Bonn : Inter Nationes, 1994.
- Якимович А. (2001) Восстановление модернизма : Живопись 1940 х – 1960 х годов на Западе и в России (Альбом). Москва: Галарт, ОЛМА-Пресс. 174 с.
- Яковлев Е. (1977) Искусство и мировые религии : система искусств в структуре мировых религий (учеб. пособие). Москва: Высшая школа. 224 с.
- Archer M. (1998) L'Art depuis 1960. Londres ; Paris: Thames and Hudson. 256 p.
- Bred in the bone (буклет виставки). (1995) Київ: Б/в. 8 с.
- Dreyfus C. (1990) Fluxus / Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945. Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts. P. 67-68.
- Kuzma M. (1994) Alchemic surrender. Power relation // Quarterly. Vol. 1. № 2. P. 10-11.
- Manifesto of the Advisory of Manifesta – Why Another Biennial Called Manifesta (1996) / Manifesta 1 : Rotterdam, the Netherlands, 9 June-19 August 1996 (Catalogue). Rotterdam: Idea Books. P. 12-15.
- Morizot J., Pouivet R. (2007) Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art. Paris: Armand Colin. 480 p.
- Oliva A.B. (1979) La Trans-avanguardia italiana // Flash Art. № 92-93. P. 17-20.
- Ragon M. (2001) 50 ans d'art vivant : Chronique vécue de la peinture et de la sculpture, 1950-2000. Paris: Fayard. 512 p.
- Sottsass (1982) Sottsass explains Memphis // Designer. Feb. P. 6-8.
- Vyseslavskij H. (2006) Vom nonkonformismus zur Oragen Revolution // Springerin. Wien. P. 22-32.

АВТОР ТА ПУБЛІКАЦІЇ, ПОВ'ЯЗАНІ З ТЕМАТИКОЮ КНИГИ

Автор монографії — Гліб Вишеславський — мистецтвознавець (PhD), художник (член Спілки художників, Спілки фотохудожників, спілки «Sztuka bez Granic»), бере участь у мистецькому житті з середини 1980-х років. Був учасником і організатором багатьох виставок «Нової хвилі», засновником й головним редактором першого в Україні часопису з питань теорії та практики contemporary art «Terra Incognita» (1993–2000), а згодом головним редактором часопису Асоціації арт галерей України «Галерея» (2007–2010).

З початку 2000-х років поєднує творчу художню роботу із науковими дослідженнями: починаючи з 2003 року він є науковим співробітником Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, з 2013 куратором галереї «АРТ 14», продовжує творчу художню і виставкову діяльність.

На тему представленого у цій книзі дослідження ним була захищена дисертація PhD у 2014 році, а також оприлюднено понад 35 текстів у наукових, спеціалізованих і масових виданнях.

Серед основних презентацій «Нової хвилі», в яких брав участь Гліб Вишеславський, були:

1986 — «XVII московська молодіжна виставка», районний зал у Бібірево, Москва;

1987 — Молодіжна виставка, Центральний будинок художника, Москва; Республіканська молодіжна виставка, Центральний Будинок художника, Київ; Всесоюзна молодіжна виставка (каталог), Манеж, Москва; Українсько-литовська виставка молодих художників, Політехнічний інститут, Київ.

1988 — «Седнів — 88» (буклет), Центральний Будинок художника, Київ;

1989 — «21 погляд» (каталог), Мюнхен (Німеччина), Оденсе (Данія), Париж;

1990 — «Спалах» (каталог), Спілка архітекторів, Київ; «Українське малARTство 60-х — 80-х» (каталог), Оденсе (Данія);

1992 — «Triad — молоді митці Франції, Росії, Німеччини» (каталог), Grassimuseum, Лейпциг; «Вавилон», Будинок молоді, Москва; Клуб «1/1», сквот «Банний провулок», Москва;

1993 – «Степи Європи» (буклет), Замок Уяздовський, Державний центр сучасного мистецтва, Варшава; «Штиль» (буклет), галерея Київ; «Місцевий час» (каталог), сквот «На Петровському бульварі», Москва; Арт Міф III (каталог), експозиція галереї «Нікор», Манеж, Москва; Арт Міф III (каталог), експозиція Клубу «l/l», Манеж, Москва; 1993 – «L'art en Ukraine» (каталог), Музей мистецтв, Тулуза, Франція;
 1994 – Вільна зона, Музей мистецтва, Одеса;
 1996 – Vision art, Національний художній музей України, Київ.
 2003 – Перша колекція (каталог), Центральний будинок художників, Київ.
 2009 – ретроспективна виставка «Нової хвилі» (каталог) у Національному художньому музеї України, Київ.

Основні публікації Г. Вишеславського з питань мистецтва нонконформізму 1960–1980-х

Вишеславський Г. (2005) Коло Павла Бедзіра та його вплив на Сучасне мистецтво Ужгорода // Художня культура. Актуальні проблеми (наук. зб.) / ІПСМ АМУ; ред. кол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Вид. дім А+С. Вип. 2. С. 284–293.
 Вишеславський Г. (2006) Нонконформізм : Андеграунд та «неофіційне мистецтво» // Художня культура. Актуальні проблеми (наук. вісник) / ІПСМ АМУ ; ред. кол. : О. Федорук (голова) та ін. Київ : Вид дім А+С. Вип. 3. С. 171–198.
 Вишеславський Г. (2008) АПТАРТ в Одесі // Fine Art. № 3. С. 88–91.
 Вишеславський Г. (2008) Від редактора (передмова до статті: Шкарапута М. Спогади про київський клуб творчої молоді та моїх учителів у мистецтві) // Галерея. № 1/2 (33/34). С.49.
 Вишеславський Г. (2009) АПТАРТ в Одесі / Мистецька мапа України : Одеса : живопис, графіка, скульптура (каталог) / упоряд. Т. Грущенко. Київ: Ювелір-Прес. С. 56–59.
 Вишеславський Г. (2016) Графіка Олександра Шульдиженка (Стахова) у контексті нонконформістського руху в Україні // Художня культура. Актуальні проблеми (наук. зб.) / ІПСМ АМУ ; ред. кол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Фенікс. Вип. 12. С. 33–58.
 Вишеславський Г. (2019) Піднесення без спрощення, знаковість без схематизації // Антиквар. № 3 (111). С. 32–41
 Вышеславский Г. (2010) Трещина в стене // Антиквар. № 10 (47). С. 28–40.

Вышеславский Г. (2011) Закарпатский нонконформизм // Антиквар. № 11 (58). С. 20–29.

Вышеславский Г. (2016) Тотальный театр Александра Аксинина // Антиквар № 1–2 (94). С. 76–83.

Вышеславский Г. (2019) География и особенности украинского нонконформизма // *Sztuka_Europy_Wschodniej* = Искусство Восточной Европы = Art of the East Europe. Т. VII. Warszawa–Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako. pp. 179–188.

Основні публікації Г. Вишеславського з питань мистецтва 1980–2000-х

Вишеславський Г. (1994) Місцевий час : фестиваль сучасного мистецтва // *Terra Incognita* (International magazine for contemporary art). № 1 2. С. 93 95.

Вишеславський Г. (1994) Дні Києва в Тулузі // *Terra Incognita* (International magazine for contemporary art). 1994. № 1 2. С. 85.

Вишеславський Г. (1995) Інтерв'ю з О. Куликом // *Terra Incognita* (International magazine for contemporary art). 1995. № 3 4. С. 21 22.

Вишеславський Г. (1995) Інтерв'ю з В. Мізіано // *Terra Incognita* (International magazine for contemporary art). 1995. № 3 4. С. 23 26.

Вишеславський Г. (1998) Симпозіум «De Novo» // Міжнародний мистецький симпозіум «De Novo» (каталог). Львів: АЗ Арт. С. 12 13.

Вишеславський Г. (2004) Деякі складові Нет-арту у практиці енвайронменту. Акції київської мистецької групи «Фіктивна галерея. Експедиція» / Сучасне мистецтво (наук. зб.) / ІПСМ НАМ України. Київ: Акта. Вип. I. С. 48 50.

Вишеславський Г. (2006) Седнів 1988, 1989 // Галерея. № 3/4 (27/28). С. 17 19.

Вишеславський Г. (2006) Сучасне візуальне мистецтво України періоду постмодернізму // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. : У 2 кн. / ред. В. Сидоренко. ІПСМ НАМ України. Київ: Інтертехнологія. Кн. 2. С. 424 481.

Вишеславський Г. (2007) Постмодерністські тенденції у сучасному візуальному мистецтві України кінця 1980 х — початку 1990 х рр. // Сучасне мистецтво (наук. зб.) / ред. кол. : В. Сидоренко (голова) та ін. ІПСМ НАМ України. Харків: Акта. Вип. IV. С. 93 146.

Вишеславський Г. (2008) Самоорганізація художнього життя у Львові кінця 1980 х — початку 1990 х рр. // Мистецтвознавство України (наук. зб.) / ред. А. Чебикін. ІПСМ НАМ України. Київ: СПД Пугачов О. В. Вип. 9. С. 289 293.

Вишеславський Г. (2008) Українському ленд арту 36 років! // Галерея. № 3/4 (35/36). С. 9 15.

- Вишеславський Г. (2008) Художнє життя у Львові наприкінці 1980 х — на початку 1990 х років / Мистецька мапа України : Львів : живопис, графіка, скульптура (каталог) / ред. Т. Грущенко, М. Мусій. Київ: Ювелір-ПреС. С. 30 32.
- Вишеславський Г. (2008) Художні процеси у сучасному мистецтві України 1990 х рр. // Сучасне мистецтво (наук. зб.) / ІПСМ НАМ України ; ред. кол. : В.Д. Сидоренко (голова) та ін. Харків: Акта. Вип. V. С. 7 62.
- Вишеславський Г. (2009) Діаспори та сквоти : Сучасне українське мистецтво 1980 х — 1990 х років у Москві та Києві // Fine Art. № 2 3 (7 8). С. 82 89.
- Вишеславський Г. (2009) Закон, природа, течія // Музейний провулок. № 2 (14). С. 106 113.
- Вишеславський Г. (2009) Українська нова хвиля в національному художньому музеї та «Совіарт» // Галерея. № 3/4 (39/40). С. 9 10.
- Вишеславський Г., Звіжинський А. (2009). Інтерв'ю з Глібом Вишеславським : розмову вів А. Звіжинський // Кінець кінцем : альманах про сучасне мистецтво. Львів: Дзига. 2009. С. 16 20.
- Вишеславський Г. (2010) Давня історія українського лендарту / Мистецтво довкілля. Україна 1989 2010 (альбом) / Упор. Бевза П., Гідори Г. Київ : Софія А. С. 194 196.
- Вишеславський Г. (2010) Арт-підсумки 2000 х // Галерея. № 1/2 (41/42). С. 2 4.
- Вишеславський Г. (2013) Київські сквоти // Образотворче мистецтво. № 2 (86). С. 21 23.
- Вишеславський Г. (2014) «Нова хвиля» у візуальному мистецтві України кінця 1980 х — початку 1990 х (соціокультурний аспект) : Дис. ... кандидата мистецтвознав., 26.00.01 / Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ. 190 с.
- Вишеславський Г. (2017) Ленд-арт у творчості українських митців // Сучасне мистецтво (наук. зб.) / ІПСМ АМУ ; ред. кол. : В. Сидоренко (голова редкол.) та ін. Харків : Фенікс, 2017. Вип. XIII. С. 59 72.
- Вишеславський Г. (2018) Художники «Станіславського феномену» // Образотворче мистецтво. № 2. С. 25 27
- Вышеславский Г., Кусков С. (1993) Эти вечные-вечные проблемы : Недомашние разговоры : интервью с С. Кусковым провел Г. Вышеславский // Collegium (международ. научн.-худ. журнал). № 2. С. 107 110.
- Вышеславский Г. (2001) Интернет и contemporary-академизм // Галерея. № 6. С. 6 7.
- Вышеславский Г. (2003) Первая коллекция // Независимая газета. № 261 (3093). 12 марта.
- Вышеславский Г. (2007) «Новое пространство» и несбывшиеся мечты о Музее // Галерея. № 1/2 (29/30). С. 26 27.

Вышеславский Г. (2006) «Детский сад» и другие // Галерея. № 1 2 (25–26). С. 18 19.
Vyseslavskij H. (2006) Vom nonkonformismus zur Orogen Revolution // Springerin. Wien. P. 22 32.
Vycheslavsky G. (2015) Une culture dissimulée // La Règle du jeu. Paris. № 57. Dossier : Ukraine, cette terra incognita. P. 131 139.

Основні публікації Г. Вишеславського з питань термінології сучасного мистецтва

Вишеславський Г. (1997) Інсталяція як вид мистецтва // Art-line (культурно-аналітичний ж-л.). № 2. С. 26–27.
Вишеславський Г., Сидор-Гібелінда О. (2010) Термінологія сучасного мистецтва: Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. Париж-Київ: Terra incognita. 416 с.
Вишеславський Г. (2015) Що до вподоби: сучасне мистецтво, актуальне мистецтво, «modern art», «contemporary art»? // Образотворче мистецтво. № 1 (93). С. 86–87.
Вишеславський Г. (2019) Перформанс в культурі і мистецтві 1950–2010-х років: Плинність форм і змістів // Сучасне мистецтво (наук. зб.) / ІПСМ АМУ. Редкол.: В. Д. Сидоренко (голова редкол.) та ін. Київ: Фенікс. Вип. XV. С. 77–102.
Вишеславський Г. (2018) Гепенінг і його місце на мапі термінологічної системи акціонізму // Мистецтвознавство України = Art research of Ukraine (щоріч. наук. журн.) / Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ: ІПСМ НАМ України. Вип. 18. С. 23–31.
Вышеславский Г. (2001) Современное искусство = «актуальное искусство»? // Terra Incognita (International magazine for contemporary art). № 9. С. 3–5.

Основні публікації Г. Вишеславського, дотичні до тематики процесів у мистецтві Заходу ХХ ст.

Вишеславський Г. (2005) Кураторські концепції міжнародних виставок сучасного мистецтва на межі ХХ й ХХІ сторіч // Сучасне мистецтво (наук. зб.) / ІПСМ АМУ ; ред. кол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Харків: Акта. Вип. II. С. 217–231.
Вишеславський Г. (2008) Венеційські Бієнале та кураторські концепції виставок сучасного мистецтва // Українське мистецтво. № 4. С. 10–19.
Вишеславський Г. (2015) Графіка Олександра Шульдиженка (Стахова) у контексті мистецтва Британії // Художня культура. Актуальні проблеми (наук. зб.) / ІПСМ АМУ ; ред. кол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ: Фенікс. Вип. II. С. 14–56.
Вишеславський Г., Сидор-Гібелінда О. (2010) Термінологія сучасного мистецтва:

Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України.
Париж-Київ: Terra incognita. 416 с.

Вышеславский Г. (2012) École de Paris // Антиквар. № 10 (67). С. 10–21.

Вышеславский Г. (2013) Парижские натюрморты // Антиквар. № 7–8 (75). С. 29–32.

Вышеславский Г. (2016) Лабиринты памяти: от Англии до Украины (Искусство Александра Шульדיженко-Стахова) // Антиквар. № 7–8 (97). С. 106–115.

Glib Vysheslavsky

Contemporary art of Ukraine – from underground to mainstream. Monograph. The Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine. Kyiv, 2020.

SUMMARY

In this book, Glib Vysheslavsky (Glib Viches), an art historian and artist, explores the changes in the culture of the USSR and Ukraine driven by geopolitical and socio-cultural shifts of the late 1980s – the first half of 1990s. The important aspects of the USSR cultural policy before its collapse are covered. The culture forming processes of the first years of Ukraine's independence are reviewed. The comparative analysis allowed to reveal the beginning of manifestations of the subcultural movement «Nova Khvyliya» (The New Wave) in the different types of arts - cinema, theatre, literature, music, visual arts. The development, golden age and decline of «Nova Khvyliya» (The New Wave) artistic movement and «Nova Khvyliya» (The New Wave) community of artists from being on the margins of the subculture to entering the mainstream are considered in detail.

The «Nova Khvyliya» (The New Wave) as a cultural phenomenon became possible due to releasing from the censorship and lasted until art was exposed to the influence of the new, external rules. «Nova Khvyliya» (The New Wave) movement included artists of quite different aesthetic preferences - modernism, neo-avant-garde, postmodernism. «Nova Khvyliya» (The New Wave) community comprised of many groups with different ideas about interaction and had the characteristics of a subculture that differed from other by their socialization aspects: the formation of bohemian varieties - «parties» and common worldview ideas (personalism, irrationalism, anti-sovietism, social criticism, modernism and traditionalism combinations). The oeuvre of «Nova Khvyliya» (The New Wave) movement artists is characterized by the intensity, metaphoricity, absurdism, the use of mythological images and national authenticity. Visual art was enriched with installations, performances, video art, land art. The intersection of genres and arts became a norm, and technique of artwork increasingly became defined as «mixed».

At the origins of the changes, there were, as usual, several hundred young men who, under various circumstances, took an interest in Western culture since the late 1970s, including pop culture and rock music, and sought any information that differed from the official one. If they were artists, then the listed hobbies were accompanied by communication with rare representatives of nonconformism, and, on a good day, with the avant-garde artists of the 1920s. Yet in the mid-1980s, in many towns,

a quite a wide range of acquaintances - artists, amateurs and just interested ones in any manifestations of something extraordinary - in art, religion or lifestyle - began to crystallize around such seekers of «something different» and «non-standard».

In the late 1980s, there was a final devaluation of official discourse and transformation of nonconformism into «Nova Khvylya» (The New Wave), owing to the release from the censorship of current ideas about the world and human. There was a revision of the art essence and its functions. The accessibility of information about the world around us and the opportunity to travel intensified the intercultural dialogue, giving it a practical design of individual presentations, concerts and exhibitions. The locked in underground art life met the world trends of contemporary art. The roles of creators and spectators were changed, and the end of the dominance of the discourse «official art - nonconformism» and the beginning of new «mainstream - marginality» was followed by the spread of the postmodernism aesthetics. The discourse of those times revolved mainly around the neo-avant-garde, postmodernism/trans-avant-garde with their acceptance or, vice versa, denial. There was an adaptation to postmodernism and a search for equivalents among local traditions, socio-cultural situation and features of the existing mindset.

«Nova Khvylya» (The New Wave) movement was formed of artists, writers, composers, musicians, theatre and film directors, and existed in almost all major cities. In visual arts - in this publication «Nova Khvylya» (The New Wave) is studied primarily in respect of artistic life of Ukraine - centres in Kyiv, Lviv, Ivano-Frankivsk, Uzhhorod, Odesa, Zaporizhia, Kharkiv approved themselves. Each of them had its own peculiarities and preferences which depended on the regional differences and traditions of the South, East, Central and Western Ukraine. In the late 1980s and early 1990s, several hundred artists took part in various «Nova Khvylya» (The New Wave) exhibitions (as indicated by exhibition catalogues and other sources)¹².

Common plein airs and exhibitions for artists from these cities contributed to the formation of holistic, nationwide subculture, with its own value system different from those supported by government agencies.

In Ukraine in the early 1990s, economic crisis conditions and lack of consistent state policy had a beneficial effect on the formation and strengthening of clientelism (clientele) (simply - clans) in all spheres of society. They had different political priorities which used influence on the culture. In accordance with their worldviews,

12 see Appendix 2.16

several versions of the mainstream were formed in culture. Economic factors and social circumstances prompted the artists of «Nova Khvyliia» (The New Wave) to metamorphoses. At the end of its existence, in the mid-1990s, the movement lost its basic worldview waymarks, becoming conforming to the new environment: galleries, exhibition curators, fund managers, the tastes of the tycoons. From the subcultural informal state of individualists' creative unity, it turned to the existence of several hierarchical and dependent on the leaders of the clientele. The last ones, in their turn, gradually became one of the multiple mainstream versions. Aesthetic features of «Nova Khvyliia» (The New Wave), having lost touch with the content, turned into decorative, entertaining and superficial. Thus, contemporary art of Ukraine, as stated in the title, has made the way from the underground to the mainstream.

The work of artists of that time was very diverse, full of contradictions and contrasts. The changes in the culture at that time are still noticeable since they laid the foundation of the modern attitude to the interaction of personal and impersonal, general and special, modern and traditional, national and international. Artists had to solve problems that remain, in many respects, relevant today. Therefore, their ideological, artistic, social experience gained in the late 1980s - in the first half of the 1990s is important today.

The work of Ukrainian artists of «Nova Khvyliia» (The New Wave) in terms of cultural and historical significance can be compared with the heritage of the Ukrainian avant-garde of the early twentieth century, or with the legacy of nonconformists - the sixties of Khrushchev's «thaw».

To conclude, the book contains an analysis of the socio-cultural life of the USSR and Ukraine in the late 1980s – the first half of 1990s and, in this context the substantive examination of the «Nova Khvyliia» (The New Wave) art movement is conducted. This is the first research of the aesthetic, socio-cultural, ideological peculiarities of the «Nova Khvyliia» (The New Wave), from its emergence and stages of development to decline. Author determinates the content of the «Nova Khvyliia» (The New Wave) concept, both as an art movement and social community, specifies the «Nova Khvyliia» (The New Wave) peculiarities in the worldview, aesthetic consideration, social manifestations; highlights the chronological stages of the Ukrainian «Nova Khvyliia» (The New Wave) existence; analyses the influence of global cultural art phenomena on the «Nova Khvyliia» (The New Wave); observes the nonconformist movements impact on the «Nova Khvyliia» (The New Wave); traces the influence of regional differ-

ences on the worldview, creative work and social activity of artists in Kyiv, Kharkiv, Odesa, Lviv, Ivano-Frankivsk; expands the historical-evidence base of knowledge about «Nova Khvyliia» (The New Wave) phenomenon, namely: provides a description of the main exhibitions, summarizes the empirical material concerning the worldview, interactions, creative work, social aspects of «Nova Khvyliia» (The New Wave) artists in the mentioned above towns, enlightens the different «Nova Khvyliia» (The New Wave) groups interactions; studies the metamorphoses of relationships within the movement, reveals their dynamics against the backdrop of the political, cultural and social processes in the USSR and Ukraine.

About Author

The Author of the given monograph - Glib Vysheslavsky (Glib Viches, orcid: 0000-0002-9751-0917) is an art historian (PhD), artist (a member of the Union of Artists, the Union of Photo Artists, member of the «Sztuka bez Granic» Union) is participating in art life since the middle of 1980s. He took part and organized many exhibitions of «Nova Khvyliia» (The New Wave), was a founder and chief editor of «Terra Incognita», the first Ukrainian magazine on issues of contemporary art theory and practice (1993–2000) and later was the chief editor of «Gallery», the magazine of the Ukrainian Art Gallery Association (2007–2010).

Since early 2000, he is combining the creative artwork and scientific researches: since 2003 is a researcher in the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (supervisor of the Art Criticism Methodology Department), since 2013 he is a supervisor of «ART 14» gallery, continues the creative artistic and exhibition activities.

In 2014, he defended his PhD dissertation on the subject of the research presented in this book, and also published more than 35 texts in scientific, specialized and mass publications.

Наукове видання

Гліб Вишеславський

Contemporary art України — від андеграунду до мейнстріму

Редагування і коректура — Кунцевська О. В.

Верстання, макет, обкладинка — Шалигін А. Г.

Формат 70 × 100 ¹/₁₆. Гарнітура Mediator Serif Web.

Ум. др. арк. 19,07. Обл.-вид. арк. 24,79.

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Офіційний сайт ППСМ НАМ України: www.mari.kiev.ua

Україна, 01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК №1186 від 29.12.2002

Видавець і виготовлювач ПП Лисенко М. М.

Україна, 16600, м. Ніжин Чернігівської обл., вул. Шевченка, 20

Свідоцтво про внесення до державного реєстру видавців, виготовлювачів

і розповсюджувачів видавничої продукції: ДК №2776 від 26.02.2007

