

**ЖИВОПИС «НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ХВИЛІ»
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ РЯБЧЕНКА)**

**PAINTING OF THE “NEW UKRAINIAN WAVE”
(AS EXEMPLIFIED BY THE WORK OF VASYL RYABCHENKO)**

УДК 75.071.1Ряб:75.051(477)”19”

DOI: 10.31500/2309-7752.21.2025.358615

Галина Скляренко

Кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник
відділу образотворчого
та декоративно-прикладного мистецтва
Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології імені М. Т. Рильського
Національної академії наук України;
старший науковий співробітник
відділу візуальних практик
Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

e-mail: galyna2010@ukr.net

Galyna Sklyarenko

Ph.D. in Cultural Studies,
Senior Research Fellow,
Department of Fine
and Decorative and Applied Arts,
M. T. Rylskiy Institute of Art Studies,
Folklore and Ethnology
of the National Academy of Sciences of Ukraine;
Senior Research Fellow,
Department of Visual Practices,
Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0001-5878-6147

Анотація. У статті на прикладі творчості одеського художника Василя Рябченка аналізуються особливості живопису «Нової української хвилі» — явища, що стало етапним для української образотворчості кінця 1980 — 1990-х років. «Нова українська хвиля» об'єднала українських художників нового покоління, які прийшли в мистецтво наприкінці радянської доби, утверджуючи в ньому свободу висловлювання, ідеологічну незаангажованість, прагнення адаптувати у вітчизняний простір новітню художню мову, образність та проблематику постмодерну. Попри те, що представники «Нової хвилі» змінили образно-змістові та видові виміри українського мистецтва, — звернулися до фото- й відеоарту, мистецтва об'єкту та ін., — найяскравішим проявом цього явища залишився саме живопис. У ньому віддзеркалилося переосмислення вимірів радянської «тематичної картини» та трансавангардного живопису з притаманними йому еkleктичністю, цитатністю, вільною метафоричністю, іронією, гротесковістю, різноманіттям формально-пластичних прийомів.

Ключові слова: малярство, картина, нове мистецтво, вільна еkleктичність, іронія.

Постановка проблеми. В історії українського мистецтва період перебудови (1985–1991) став насиченим та різноспрямованим процесом, що не лише повністю «перекодував» соціалістичну модель мистецтва, а й залучив вітчизняну образотворчість до новітніх художніх тенденцій. Відбулося активне розширення самого художнього простору, в якому з'явилися нові види творчої діяльності: художні акції, відеоарт, перформативні практики, артфотографія тощо, — що визначили його поступ вже у ХХІ столітті. Виявився він етапним й у розвитку живопису — найбільш традиційного та улюбленого виду вітчизняного мистецтва, в якому

зосередилися на той час найбільш показові інтенції змін та трансформацій, що вводили українське малярство у нову — постмодерну — добу. І хоча покоління авторів «Нової хвилі» не обмежувалося живописом, пробувало себе й у інших видах творчості, саме живопис та картини стали чи не найбільш виразним явищем цієї завершальної та одночасно перехідної доби. Творчість одеського художника Василя Рябченка, одного з найбільш яскравих представників «Нової хвилі», значною мірою консолідувала показові риси «нового живопису», більш того — зберегла та розвинула цю модель малярства у подальші десятиліття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Мистецтво «Нової хвилі» було представлене у великих виставкових проектах — «Українська нова хвиля. Друга половина 1980-х — початок 1990-х років» (2009, НХМУ; куратор О. Баршинова) [21] та «Протагоністи» (2024, Національний центр «Український дім»; куратори А. Гришанова, В. Сахарук, С. Скорик, О. Соловйов, С. Старостенко) [13]. У 2014 році явище було детально розглянуто у кандидатській дисертації Г. Вишеславського [4]. У контексті вітчизняного мистецтва ХХ століття торкалася цієї теми й авторка даної публікації [17]. Однак особливості живопису «Нової хвилі» досі не стали предметом окремого мистецтвознавчого аналізу. Небагато публікацій присвячено й творчості самого Василя Рябченка. Серед статей про нього — публікації Л. Коверни [8], Г. Скляренко [18]. Інформативними є інтерв'ю та розмови з художником [1; 2; 5].

Мета статті — на прикладі творчості Василя Рябченка окреслити характерні риси живопису «Нової хвилі», який, переосмислюючи досвід вітчизняного малярства, залучав українське мистецтво до нової на той час постмодерністської моделі.

Виклад матеріалу дослідження. Сьогодні, коли період перебудови та тісно пов'язане з ним мистецтво «Нової хвилі» стали історією, очевидно, що це художнє явище спричинило в українській образотворчості кінця 1980-х — початку 1990-х років справжню естетичну революцію, глибоко «перекодувавши» її інтенції та виміри. Відкидаючи набридливу та вичерпану соцреалістичну модель мистецтва з її пропагандою, дидактичністю, ідеологічною ілюстративністю, «нове мистецтво» повертало в культурний простір свободу самовираження, авторську фантазію, різноманіття художніх мов та утверджувало те «право вибору» (в широкому розумінні цього висловлювання), що являється не лише умовою нормального розвитку мистецтва та культури, а й однією із засадничих категорій постмодерної доби. Невипадково присвячений «Новій хвилі» програмний виставковий проєкт 2024 року мав назву «Протагоністи», підкреслюючи у такий спосіб її перехідне, етапне значення, що відкрило простір для змін, розвитку, творчого різноманіття — ознак новітнього вітчизняного мистецтва.

Особливості «українського постмодерну» вже досить ґрунтовно проаналізовані у вітчизняному мистецтвознавстві [9; 19; 21]. Проте варто підкреслити риси, які стали визначальними саме для «нового живопису» та «нової картини». Тим більше, що саме вони вперше з початку ХХ століття, коли українське мистецтво новітнього часу заявило про себе яскраво та виразно, привернули загальну увагу до української образотворчості як на вітчизняній (тоді спільній радянській), так і на міжнародній сценах. Їх поява на виставках була стрімкою та несподіваною, адже, попри існування у пізньорадянські десятиліття в Україні цілого грона видатних митців, воно не висунуло яскравого явища, що відповідало б новітнім спрямуванням. Виключенням міг стати «київський гіперреалізм» кінця 1970-х — початку 1980-х років, однак через переїзд його представників С. Гети, С. Базілева і С. Шерстюка до Москви в загальному уявленні він розчинився у ширшому пізньорадянському контексті [15]. Живопис же «Нової української хвилі» одразу був сприйнятий як виразне суто українське явище.

Великоформатні, яскраві, абсурдистські за своєю образністю полотна, які стали візитівкою «Нової української хвилі», закономірно викликали інтерес до їх походження. Тим більше, що, попри активну демократизацію культурного життя та остаточний злам «залізної завіси», яка десятиліттями відокремлювала вітчизняне мистецтво від широкого світу, інформацію про сучасне мистецтво і в роки перебудови знайти було непросто — так звана епоха репродукції, тобто знайомство з мистецькими творами через журнали та книжки, тривала. Так, зокрема, відбулося і з картинами італійського трансавангарду — роботи С. Кіа, Ф. Клементе, Е. Кукі, Н. де Марія та М. Паладіно, що відкрилися з поодиноких публікацій та альбомів, виявилися близькими внутрішнім інтенціям молодих українських митців. Таким чином, як підкреслював К. Акінша, «весь цей живопис якоюсь мірою, хоч із запізненням, відповідав світовому контексту, вони вигадали собі постмодерністський живопис як могли» [9]. «Нові картини» А. Савадова, Г. Сенченка, О. Гнилицького, О. Голосія, В. Трубіної, О. Ройтбурда, Ю. Соломка, Д. Кавсана, Л. Вартиванова, П. Керестея, О. Клименка, С. Ликова, С. Панича, В. Раєвського, К. Реунова, М. Скугаревої, О. Тістола, М. Маценка, В. Цаголова, В. Рябченка та ін. утверджували нову для українського мистецтва модель постмодерністської картини.

Однак, якщо на Заході проблематика постмодерну з тотальною ревізією культури ставала закономірним етапом її поступу, всі ланки, персонажі, спрямування та протиріччя якого були вже достатньо опрацьовані й самим мистецтвом, і мистецтвознавством, і загальною гуманітарною думкою, увійшли у суспільну свідомість на рівні визначених традицій, смаків, уподобань, то «Нова хвиля» формувалася в умовах майже повної незаархівованості вітчизняної культури, без історії українського мистецтва і без засвоєння світового. А тому властиві постмодерну цитатність, творче переосмислення та образна актуалізація традицій минулого — від давнини до пізнього модернізму — відігравали в Україні культуртрегерські завдання, інтелектуалізуючи художній простір, відновлюючи у ньому класичні сюжети та міфологічні образи, відкинуті свого часу авангардом та соцреалізмом. «Нове мистецтво» взяло на себе й ще одну важливу функцію — переосмислення вітчизняного мистецько-культурного досвіду, у своєрідний іронічний гротесковий спосіб актуалізуючи у ньому певні традиції та полемізуючи з ними. Адже, як писав У. Еко, «якщо вже минуле неможливо знищити, бо його знищення призводить до німоти, його потрібно переосмислити, іронічно, без наївності».

Закономірно, що головним об'єктом полеміки поставала тут так звана соцреалістична тематична картина, яка десятиліттями відігравала роль провідного виду радянської образотворчості. Тим більше, що, як справедливо писав К. Акінша, «нові художники» були випускниками радянських вишів, «учнями тих самих майстрів, які в 1940–1950-ті отримували Сталінські премії і формували повістку соцреалізму на піку його розвитку. Ці художники з раннього дитинства займалися академічним рисунком та живописом. Вони виростили в системі координат, де панував пієтет до картини як найвищої форми художньої виразності» [9]. Соцреалістична картина з її підкресленою акцентованою оповідністю, ієрархічністю побудови, «стертістю» формально-пластичної мови (де всяке «підкреслення» художнього прийому тлумачилося як «формалізм»), монументальністю, пафосом та тяжінням до «перебільшеної оперної естетики» набувала в оптиці «Нової хвилі» не лише суто пародійного, а й різноспрямованого творчого перетлумачення.

Так, зокрема, на зміну сюжетній оповідності прийшла «псевдосюжетність» як відмова від традиційних наративів та претензій на глибинність змістів. Вона являла собою скоріше імітацію сюжету, тепер позбавленого логічних зв'язків та цілісності, програмно абсурдист-

ського, що провокувало глядача на широке коло суб'єктивних інтерпретацій. Невипадково у зв'язку з «ною картиною» виникла й категорія «пустотності» — здавалося б така, що зовні ніяк не відповідала «щільному» заповненню їхнього простору фігурами, кольорами, деталями. Однак «пустотність» визначала тут перш за все відмову від визначеності, нову точку відліку в художньому поступі, який переживав в постмодерні «семантичну катастрофу» (за А. Боніто Олівою), вимагаючи переосмислення художніх мов, символічності форм та критеріїв інтерпретації. Так формувалася «нова поетика» постмодерністської картини, замішана на суто суб'єктивному сприйнятті художником досвіду минулого та його усталених форм та значень [19, с. 66–73].

Проте й «заперечення минулого» з боку авторів «Нової хвилі» відбувалося непросто. Постійно був присутній в їхніх роботах досвід художньої освіти, соцреалістичного малярства, з якого відкидалися не лише ідеологічність, тематизм, а й вимога «виконавства». Невипадково «більшість полотен створені *alla prima*, як чистий викид енергії. Художники змагаються, хто за ніч встигне намалювати більше речей. <...> Наприкінці 1980-х ставлення молодих художників до форми було свідомо неохайне. Суть пошуку — у досягненні не технічної, а виразної досконалості, чистої “вітальності”, як було прийнято говорити в той час» [9]. Однак цю тезу варто доповнити: переосмислюючи виміри радянського живопису, молоді митці «втягували» у його простір більш широкий досвід — наочної агітації з її трафаретами, «розфарбуванням поверхні», прийомами «оформительського мистецтва», яке у пізньорадянські роки було однією з найпоширеніших форм пропаганди, де спрощеність, клішованість висловлювання переростали у певний естетичний стереотип. Закономірно, що «багатофігурні полотна, яскрава колористика, впевнений, розмашистий живопис, величезні формати — ці риси український постмодерний живопис мимоволі успадкував від своєї найближчої родички — соцреалістичної картини», однак, «відштовхуючись від традиційної форми, художники змогли вдихнути в неї новий зміст, вітальність і енергетику, притаманну саме цьому поколінню. Так, помираючи, український соцреалізм парадоксальним чином дав життя новому мистецтву. І хай би як надалі це покоління бунтувало, експериментувало з новими медіа та вичавлювало із себе “закартиненість”, великоформатний фігуративний живопис донині переслідує його, ніби відьомський приворот із чарівної казки. Постмодернізм в українському образотворчому мистецтві — це насамперед постсоцреалізм» [9]. Проте вільна гра образів, прийомів, стилістичних кліше вводили у дискусійне поле не лише змістову порожнечу радянської «тематичної картини», а й «мрії про модернізм» вітчизняного андерграунду, і художні прориви початку ХХ століття, і естетичну «перебільшеність» та образно-світоглядну неоднозначність українського бароко, які разом поставали тут як «широка тема для роздумів», як особливий «український простір», в якому «нове мистецтво» прагнуло винайти плідні образні інструменти. А тому, якщо в загальному художньому поступі живопис «Нової хвилі» віддзеркалив показовий для постмодерну «кінець картини» у її традиційному вимірі, то в українському контексті він відіграв певну конструктивну роль, інтелектуалізуючи традицію, виокремлюючи головні складові з національного досвіду.

Виникнувши на межі радянського та пострадянського часу, це мистецтво поєднало кризу культури, критику її радянських кліше і ту вітальну, радісну, ігрову атмосферу, яка загалом визначила привабливість «Нової хвилі». Адже, змішуючи у своїх творах різноманітні символи, міфи, знецінені утопії, воно висувало своє бачення реальності, де відкритість до життя і захоплення метаморфозами мистецтва співіснувало з драматичним напруженням

«кінця епохи». Звідси — недовіра до простих висловлювань, гостре відчуття гротесковості ситуацій, а ще — «позитивність» іронії як особистого опору ідеологічному та суспільному тиску. Таким чином, як підсумувала Т. Гундорова, «карнавальний український постмодерн» кінця 1980-х — початку 1990-х демонстрував надзвичайно важливі на той час суспільні цінності — «відновлення суб'єктивної картини світу й звільнення індивідуальної свідомості від влади ідеологем» [6, с. 63].

У творчості Василя Рябченка (Іл. 1) риси «нової картини» відбилися чи не найвиразніше, наповнюючись одночасно і суб'єктивністю бачення та сприйняття, і тим «регіональним», у цьому випадку одеським, художнім контекстом, який додав їм свої кольори, форми та інтонації. Адже саме завдяки мистецтву та творчим ініціативам покоління «Нової хвилі» Одеса наприкінці 1980-х — у першій половині 1990-х перетворилася на один з найцікавіших художніх центрів не лише України, а й пострадянського простору. Постійні виставки з вигадливими концепціями — «Після модернізму» (1989), «Нові фігурації» (1991), «Смішне-любове», «Lux ex Tenebris» (1994), «Синдром Кандинського», «Кабінет доктора Франкенштейна. Неохимеризм», «Фантом-опера» (1995), великий міжнародний фестиваль «Вільна зона» (1994) — притягували до міста увагу мистецтвознавців, критиків, міжнародних кураторів, художників, колекціонерів. Нове мистецтво Одеси розкривалось у різноманітті сучасних видів творчості: картин, інсталяцій, відео, артоб'єктів, малюнків, фотографії та ін., — де, мабуть, саме «химерність», нестримний еkleктизм, дух абсурду та «поєднання непоєднуваного» ставали його найбільш упізнаними рисами. Активний учасник цього мистецького руху Василь Рябченко віддзеркалив у своїх творах і тогочасні пошуки нової образності та художньої мови, і «вихід за межі живопису» у царину фотографії та мистецтва інсталяції, й глибинний зв'язок із малярством Одеси та самим *genius loci* цього надзвичайного міста. Адже за будь-яких обставин «...новий твір мистецтва, <...> провокаційно заперечуючи все дотеперішнє мистецтво, все одно передбачає горизонт традиції як заперечувану інстанцію розуміння і (у кращому разі для простого відкинення минулого) у цьому нововідкритому горизонті повному приводить у відповідність до сучасності заодно і мистецтво минулого, навіть нерідко дозволяє побачити їх у досі не розпізаному значенні» [23, с. 285].

Отже, Василь Рябченко народився в Одесі в 1954 році, його батько — Сергій Васильович Рябченко (1923–1992) — відомий одеський графік, мати працювала у бібліотеці Одеського художнього училища імені К. Костанді. Він виріс серед малюнків та книжок про мистецтво у будинку Спілки художників, змалку любив малювати, що й визначило його життєвий шлях. У 1973 році закінчив живописне відділення художнього училища, а вже у наступному вперше показав свої твори на обласній виставці. 1975–1976 роки Рябченко провів у Ленінграді як вільнослухач Вищого художньо-промислового училища імені В. Мухоміної й повернувся до Одеси. У 1978-му вступив до молодіжної секції Спілки художників. У 1979–1983 роках навчався на художньо-графічному факультеті Одеського педагогічного інституту імені К. Д. Ушинського, де познайомився з О. Ройтбурдом та С. Ликовим — майбутніми «зірками» нового мистецтва. У 1987-му був прийнятий до СХУ. У В. Рябченка, на відміну від більшості молодих митців його покоління, творче формування яких проходило у постійній контрверсії до норм соцреалістичного мистецтва, якого вони навчалися у вишах, все складалося вдало та гармонійно. Він взагалі належить до тих людей, які за будь-яких обставин уміють знайти плідне та позитивне. Так, зокрема, сприймав він художнє життя завершального радянського десятиліття — кінець епохи застою, коли й розпочався його самостійний шлях у мистец-

цтві: охоче брав участь у творчих групах, що їздили на виробництво (наприклад, у Дніпропетровську він писав портрети сталеварів), не оминав спілчанських пленерів у Седневі, один з яких дав йому пізніше, у 1993-му, поштовх для створення відомої тепер інсталяції «Гойдалка для пеньків» (Іл. 2). Наприкінці 1970-х, на одному з таких пленерів, де художники вкотре малювали ті ж самі етюди «видів Седнева та околиць», постійно обговорюючи «проблеми живописного мазка, композиції та кольорової плями», що насамкінець зводилися до необхідності «правдиво відтворити образи природи», один із учасників, художник Давид Варнавицький, написав пейзаж «Седнів. Пеньки», на якому відверто зобразив те, що дійсно бачив: галявину, де після вирубки дерев залишилися тільки їхні пні. Картина засвідчувала безперспективність слухняного копіювання природи, приреченість подібного шляху, що давно не мав у собі ані творчих імпульсів, ані можливостей для розвитку... Схильний до гумору, Василь Рябченко «відтворив» цей сюжет у своїй інсталяції, що являла собою досить «монументальну» гойдалку, на якій розгойдувався дерев'яний корч... У контексті бурхливих дискусій про нове мистецтво, що відбувалися на початку 1990-х, ця робота сприймалася як іронічний вирок безкрилому «реалізму», в тенетах якого десятиліттями «гойдалося» вітчизняне мистецтво. У 1993-му ця інсталяція експонувалася на одній з етапних для українського мистецтва виставок «Степи Європи» у Варшаві (куратор Є. Онух).

Із середини 1970-х він зблизився з колом художників «одеського неофіційного мистецтва», яке охоплювало О. Ануфрієва, В. Стрельникова, В. Басанця, В. Маринюка, Л. Ястреб, В. Хруща, С. Сичова, Є. Рахманіна, В. Цюпка, О. Стовбура, О. Волошина, В. Мацкевича, М. Морозова, В. Наумеця та ін. Твори представників цього кола при всій своєрідності індивідуальностей відзначалися спільністю художніх спрямувань, серед яких головним поставала не лише програмна опозиція соціалістичному реалізму як політико-ідеологічному проекту радянського мистецтва, а й прагнення повернутися до модерністських цінностей: образної умовності, формальної витонченості, подолання сюжетної описовості, — не стільки «відкриваючи нове в мистецтві», скільки встановлюючи зв'язок з його забутими та викресленими радянською ідеологією традиціями. Як писала у своїх нотатках Людмила Ястреб, «...була насуцна жага — відродження зневажених традицій. Кожне таке відкриття, яке проходило крізь власні руки, давало відчуття зворушливого зв'язку з минулим, дарувало надію в себе» [10, с. 14–15]. У колі зацікавлень одеських митців — європейський та вітчизняний живопис кінця XIX — початку XX століття, мистецтво ренесансу та іконопис, різні напрями абстракції, що перепплавлялися в індивідуальній свідомості художників у своєрідних формах «чистого мистецтва», де саме виразна присутність автора та прагнення естетичної краси поставали опозицією до пропагандистських творів на офіційних виставках. Аналізуючи творчість художників цього кола, Т. Басанець зазначала у їхніх роботах відчутну зосередженість перш за все «на візуальній красі складових живопису, позбавленого літературної та психологічної орієнтації. Мистці дотримувалися камерного характеру образу... Вони цінували красу формальної довершеності живопису, що ніс у собі колір і світло, ясність і виразність... Для їх живопису характерні індивідуалізація мови, споглядальність, медитативність, душевна просвітленість» [22, с. 215]. Про особливість творів одеської групи, перш за все як «L'art pour l'art», здатного «схоплювати чисті елементи живопису», якому притаманне «вживання яскравих, сповнених сонячного світла кольорів», без «натяків на дійсність», писала М. Мудрак [20]. «Ліричне переживання простору», гармонійність та відсутність виразної експресії, «світлоносність колориту» як найголовніші риси творчості одеських художників відзначала О. Савицька [14]. Пропущені крізь авторське сприйняття, ці риси знайшли прояв у творах Василя Рябченка.

Його ранні роботи — портрети, пустельні пейзажі, ніби вибілені пекучим південним сонцем, де є тільки жовтий пісок та сліпуче біло-синє море, прозорі, легко окреслені на майже умовному тлі натюрморти та жіночі акти — асоціювалися з витонченістю східного живопису, а разом із тим перегукувалися з перлистими морськими пейзажами Ю. Єгорова, «крихкістю» живопису В. Хруща, романтично-ліричними, фантастичними та святковими пейзажами О. Волошина... І хоча надалі живопис та картини В. Рябченка кардинально змінюються, певні образні та суто пластичні інтонації залишаться в них надалі: лінія горизонту в майже умовному просторі, легкість та прозорість фарб на полотні, їхній загальний синьо-перлистий тон та перевага «середземноморської кольорової гами» — поєднання синьо-біло-вохристо-блакитно-червоних кольорів, яке залишилося йому у спадок від старшого покоління одеських художників... І хоча до нового українського мистецтва В. Рябченко увійшов із зовсім іншими роботами — великими полотнами з дивними, вигаданими персонажами, де від «морського пейзажу» залишився хіба ледь позначений берег, на якому й розгортається дійство, — коментуючи своє малярство, він говоритиме про «художню завершеність», про твір, «що говорить сам за себе», про відразу до будь-якого радикалізму чи соціальності, про «мистецтво, що звернене до почуттів» [1]. Проте одеський контекст можна побачити і в окремих «сюжетах» його полотен, зокрема цикл «Зацікавлене конструювання фонтанів» (кінець 1980-х), де вигадливі та примхливі композиції з фігурок путті, намальованих на прозорому блакитному «небесному» тлі, нагадують старі фонтани на площах святкового південного міста. Невипадково у кожному зі своїх інтерв'ю художник говорить про любов до Одеси — «теплого у всіх відношеннях міста», де люди «різні за національностями, інтернаціональні, шанобливі у ставленні один до одного як у ділових, так і у приватних стосунках. Тут “повільно поспішають”, насолоджуючись буттям, цінують розум, дотепну бесіду, гумор, підприємливість, оптимізм, любов до моря, Одеси, смачної їжі, яскравого та красивого, і всього іншого, що можна узагальнено назвати Життєлюбством» [2]. Ці риси світосприйняття глибоко увійдуть в образність його картин.

Найголовніші події та зміни у творчості В. Рябченка розпочалися з перебудовою, з республіканської виставки «Молодість країни» 1987 року в Києві, на якій роботи одеситів прозвучали виразно та несподівано. У Києві Рябченко познайомився з А. Савадовим, О. Гнилицьким та іншими молодими тоді художниками, творчість яких повністю змінила українське мистецтво. Картини ж, характерні для «справжнього Рябченка», почали з'являтися у другій половині 1980-х. «Смерть Актеона» (Іл. 3), «Мильні герої» (Іл. 4), «Бійня» (1988), «Жертва» (Іл. 5), «Виховання Балбесина» (Іл. 6), «Жінка-змія» (Іл. 7), «Сусанна та старці», цикли «Гра з персонажами», «Цікаве конструювання фонтанів», «Велике полювання» (1989) (Іл. 8), «Метод спокуси» (Іл. 9), «Відмова від благодаті», «Любов — не любов», «Конструювання фонтану», «Червона кімната» (1990), «Втеча», «Сон Морфея», «Берег невиявлених персонажів» (1991) (Іл. 10), «Ловці» (1992), «Притча» (1993) та ін. — переважно великі за розміром (біля 1,5 x 2 м або 2 x 2,5 м) полотна, в яких автор створює свою міфологію, використовуючи для неї не лише добре знайомі з дитинства сюжети давньогрецьких та біблійних міфів та їх персонажів, а й власні, вигадані особисто. Проте, звертаючись до класичних образів, художник не наслідує та не відтворює їх сюжети: його приваблює скоріше сама «атмосфера міфу», де реальний мотив легко перетікає у вигаданий, фантастичний. Важливою стає тут і можливість варіювання, вільної трансформації форм та зображень. Більшість композицій розгортається на майже умовному кольоровому тлі, дія ж відбувається на передньому плані,

наче на авансцені. А тому картини Рябченка, скоріше фантастичні панно, перетворюються на дивовижні декорації якоїсь невідомої п'єси — романтизовано-піднесеної, вигадливої, дивної... Подібні риси загалом були притаманні більшості картин художників української «Нової хвилі», однак у творах Рябченка вони стали визначальними. Далекі від соціальних альянсів, вони між тим віддзеркалювали особливий етап в українському мистецтві, коли після десятиліть обмежень і самоцензури художники ніби випустили на волю свою довго стримувану фантазію. «Дивина заради дивини» у цих картинах поставала як «свобода творчості», як уособлення вільної гри та захопливого «діалогу з мистецтвом», що втягував у свій простір різноманіття образних, художніх, стильових альянсів та асоціацій. Свого часу, розмірковуючи про засади мистецтва та особливості художньої творчості, Дж. Кошут зауважив: «Якщо ти пишеш картини, значить ти приймаєш, а не ставиш під сумнів природу мистецтва. <...> Існують дві можливості в описах живопису: одна — як особливий спосіб відчувати, культ витонченого смаку. Інша — квазіживопис: інсценований живопис для виробництва картин. Модель квазіживопису — виконання “живописних картин” художником-декоратором для театрального спектаклю» [7]. У творах В. Рябченка ці складники поєдналися разом. Адже він не тільки не сумнівався у «природі мистецтва», а навпаки — був захоплений нею. У його полотнах, схожих на декорації невідомої казкової п'єси, присутня вигадлива витонченість та чуттєвість, а безкінечне варіювання певних знайдених ним мотивів і справді ніби перетворюється на «виробництво картин». Художник так коментує свої роботи: «Живопис для мене — це нескінченна імпровізація. Починаючи якусь картину, я постійно змінюю свій перший задум, і найчастіше на полотні виникає зовсім інша версія. Майже всі мої картини — це нашарування, наслідок багаторазового переписування того, що мене з якихось причин не влаштовувало... Але живопис, фарба на полотні для мене залишається чи не найзахоплюючим заняттям. Я люблю писати фарбами і знаходити нові повороти якоїсь “вигаданої історії”» [1].

Однією з таких «історій», що буде розгортатися не лише у живописі, а й в інсталяціях і малюнках, стане розпочатий у середині 1990-х цикл «Принц» (Іл. 11). Це була своєрідна казка або притча про невдачу-принца, якого, як писав у тексті до проекту В. Рябченко, «доля не захистила, а впевненість у своїх силах підвела». Проте і тут, кілька років поспіль працюючи над творами до проекту, художник не прагнув оповідної послідовності: окремі частини (картини, інсталяції) були пов'язані одна з одною скоріше спільним мотивом та колом асоціацій. Невипадково й текст до цього циклу він назвав «Принц, або Декорування пустоти»: «Сюжети, зображені на “картинах”, — пояснював він, — не несуть властивого витворам мистецтва глибокого узагальнюючого змісту, не ставлять питань і не відповідають на них», більш того — сам проект мав бути необмеженим та програмно незакінченим, його мета — «декорування Пустоти» [11, с. 298]. Кольорові малюнки до проекту — легкі, прозорі, іронічні, але програмно формально завершені — зображують історію молодого гульця, де є і любов, і вбивство, і нерозгадана таємниця... До проекту входили й інсталяції — «Принц» та «Принцеса», що створювали театралізовано-казковий простір із предметів, живописних фрагментів та вигадливого освітлення... Що мав на увазі художник, наголошуючи на «пустоті» як головному образно-змістовому підґрунті свого проекту? Марність людських зусиль, смиренність перед випробуваннями долі? Чи було це свідченням вичерпаності сюжетно-описового тлумачення мистецтва? Чи певної іронії стосовно будь-яких його позахудожніх цілей та спрямувань? А може, давалося взнаки юнацьке захоплення східною філософією, де, як відомо, саме категорія пустоти виступає чи не найбільш складною та наповненою... Коментуючи

проект, Е. Михайловська «вбудовувала» його у велику літературну традицію, що поєднувала Єлисея, Лускунчика, Гамлета, принца Флоризеля, герцога Анжуйського, принца Уельського... «чиї історії сповнені тієї серйозності, що є сумішшю перебільшеного, фантастичного, пристрасного та наївного... Погляди їх відірвані від землі — вони спрямовані до неба, минулого та мрій» [11, с. 300]. Не пов'язаний з реальністю «Принц» Василя Рябченка у свій спосіб віддзеркалював ту розгубленість перед майбутнім та очікування дива, якими жила епоха. Невипадково своєю вигадливістю, театралізованістю, меланхолійністю «Принц» приваблював та чарував. Його втаємниченість захопила одеську композиторку К. Цепколенко — у 1996 році в Одесі на фестивалі «Два дні та дві ночі нової музики» було представлено балет на її музику за мотивами «Принца» В. Рябченка (балетмейстер К. Левін).

З часів перебудови роботи В. Рябченка були присутні фактично на всіх великих і помітних виставках нового українського мистецтва в Одесі, Києві, Москві, Варшаві, Белграді, Розенгаймі, Йокагамі... Важливими подіями у художньому житті Одеси кінця 1980-х — початку 1990-х стали виставки групи молодих митців: В. Рябченка, О. Ройтбурда, С. Ликова, Е. Некрасової — вони називалися «Після модернізму» й експонувалися в Художньому музеї Одеси. Молоді художники сколихнули життя міста, їхні твори викликали велике зацікавлення. Мистецтвознавець В. Левашов назвав їх «внеском крайнього Півдня» у загальну «Українську нову хвилю». Відштовхуючись від власної (одеської) регіональної живописної традиції, вони створювали іншу, нову не лише Пластику, а й Поетику, у якій раціональна постмодерністська «саморефлексія» поєднується з одухотвореністю та поетичністю [11, с. 22–24]. Але якщо інші учасники цих виставок надалі змінювали образність та мову своїх творів, то Василь Рябченко її розвивав та розширював, залишаючись вірним цим засадничим принципам.

У першій половині 1990-х він створив цикл фотографій «Оголена мрія» / “Naked Dream” (Іл. 12), де фантазмагорії його живопису були репрезентовані у фотоспосіб. Компонуючи для постановочних знімків оголені людські фігури та найрізноманітніші предмети, що були розташовані на умовному темному тлі, розставляючи просторові акценти завдяки вмילו використаному освітленню, художник і тут створював химерний, далекий від реальності світ, що асоціювався чи то з примарними снами сюрреалізму, чи то з образними метаморфозами у бароко. Ця тема продовжується і в серії фото «Інші» (1995), де автор ніби «виліплює» з різних матеріалів чудернацькі дивні створіння — істоти з іншого, невідомого світу... Показово, що саме ці твори у 1996 році були відзначені премією «Кращий художник України» на всеукраїнському фестивалі «Золотий перетин». Як і живописні роботи автора, вони були наповнені не лише театралізованою атмосферою, чуттєвістю та «дивністю гри», а й показовою для постмодерну трансформацією естетичних категорій — прекрасного та потворного, піднесеного та дивного, трагічного та парадоксального, що разом знімали напругу класичного конфлікту, переносили його у простір іронії та гротесковості.

Важливим складником образності його мистецтва в цілому та живопису зокрема залишається й так звана бароковість, що стала виразною прикметою поетики «Нової української хвилі» [16]. Звільнюючись від канонів радянського мистецтва, полотна художників густо заповнювалися не лише цитатами й образами різних історичних епох, авторськими фантазіями, інтерпретаціями відомих тем і сюжетів та вигаданою «новою міфологією», але й, насичуючись відвертою суб'єктивністю, підкресленою експресивною живописністю, вони за бароковим принципом перетворювалися на карколомні ребуси, які відсилали до історії мистецтва та літератури, повертаючи у художній простір образну багатозначність та багатовимір-

ність, а разом із цим — притаманні постмодерну відчуття абсурду й творчої гри, свободу мистецьких засобів та прийомів. «Перша генерація українського мистецтва “нової ери”», як назвав це покоління О. Соловйов, залишилася «в історії під кодом трансавангардного бароко. Це покоління було аполітичним, воно стомилося від ідеології та шукало виходу в бік абстрагованого метаіфу... живопис — вільний, чуттєвий, експресивний... Він, хоч і наряжався в тогу класичної картини, за суттю своєю був постмодерністським — цитатним, деконструктивним, симулятивним» [12, с. 16].

Серед «барокових» картин кінця 1980-х — початку 1990-х можна назвати полотна Л. Вартиванова «Плеяда» (1989); О. Гнилицького «Дискусія про таємницю» (1988); Д. Кавсана «Битва під Жовтими Водами» (1989) та «Політ блакитних колон» (1989); Ю. Соломка «Симетрія шляху» (1989); В. Трубіної «Прогулянка на березі» (1989); О. Голосія «Ті, що тікають від грози» (1989); С. Ликова «Концерт бароко» (1987), «Бронзовий релікварій» (1987), «Недовіра до Караваджо» (1989) та «Бревіарій кохання» (1989); С. Панича «Благання» (1989), «Стрибок пораненої людини» (1989), «Облога Єрусалиму» (1990) і «Крок» (1990); В. Раєвського «Царське та імператорське полювання на Русі» (1988), «Царські врата» (1988) і «Любов над рожевими островами» (1989); К. Реунова «На схилах Дніпра» (1988), «Переможців не судять. Подарунок великому російському народу від великого українського народу» (1989), «Котлета по-київськи» (1989) й «У пошуках щасливого кінця» (1990), О. Ройтбурда «Таємне видіння Єзекіїля» (1988), «Гімн демонам і героям» (1989); В. Савадова і Г. Сенченка «Печаль Клеопатри» (1987), «Вітальний сезон», «Меланхолія» і «Вавилонський притулок» (1988–1989); В. Савадова та О. Харченка «Невинне вторгнення» (1996, фотопанно); М. Скугаревої «Портрет Олега Тістола» (1990), «Севастопольський вальс» (1994) і «Partagas» (1997); О. Тістола «Прощання слов'янки» (1987), «Возз'єднання» (1988), «Їх» (1988) та ін.

Однак, якщо для одних художників бароковість залишилася певним етапом у творчості, пізніше змінившись зверненням до інших образно-стилістичних систем, то для Василя Рябченка вона унаочнила головні риси художнього мислення та сприйняття, зберігаючи своє значення і надалі.

На відміну від інших авторів «Нової української хвилі», для яких бароковість часто була засобом осмислення парадоксів реальності та сучасних культурно-суспільних колізій, Рябченка вона захопила безмежним простором гри й фантазії, де «реальний мотив» — людської фігури, тварини, архітектурної форми та ін. — може розгорнутися у зовсім іншому, несподіваному ракурсі, демонструючи безкінечну трансформацію форм. Варто згадати тут прикмети та особливості бароко, що їх визначив ще Г. Вельфлін: у бароко «видимість панує над буттям»; «...справжньою метою бароко є створення незалежного від предмету ефекту як по відношенню до форми, так і до світла та кольору»; «бароко полюбляє перехрещення. Цей стиль не лише бачить форму перед формою, предмет, що затуляє, перед затуленим, але також насолоджується новою конфігурацією, що виходить з цього перетину» [3, с. 25, 374, 370]. Продовжуючи характеристики бароко, його дослідники відзначали «естетичне почуття, не підлегле жодному керівному принципу, окрім забави або примхи смаку» (Г. Павлуцький), «...любов до пародії, оригінальності, які є протилежними культу регулярної і класичної краси» (Е. Д'Орс), «майстерні маніпуляції з розривом між формою та змістом» (С. Жижек). У полотнах В. Рябченка ці риси присутні виразно та яскраво.

Невипадково так органічно увійшли його твори до великого виставково-дослідницького проекту «Міф “українське бароко”» (2013, куратори Г. Складенко, О. Баршинова). Пруж-

ний ритм та вигадливе перехрещення фігур картини «Обійми 2» (1986) (Іл. 13) репрезентували нове прочитання традиційного барокового сюжету — відкритої любовної пристрасності. До речі, в біографії художника ця робота свого часу вже відіграла помітну роль: з нею у 1988 році він брав участь у Першій московській виставці еротики, де разом з ним свої твори експонували художники різних поколінь... Попри те, що В. Рябченко, коментуючи свої картини, завжди підкреслює їхню програмну асоціальність, більш того — віддаленість від сучасної дійсності, їхні образи, можливо поза бажанням самого автора, здатні викликати й цілком конкретні історико-суспільні асоціації. Як, зокрема, відбулося на виставці «Міф...», де диптих художника «Героїчні пупсики» (1989) привернув широку увагу глядачів, перегукуючись з найактуальнішими ознаками часу — знеціненням колишніх уявлень про «героїчне», розчаруванням в офіційних державних лідерах, іронією з приводу символів влади та її недоторканності...

Фантазія художника невичерпна. Він і надалі продовжує писати свої дивні картини, зображуючи то любовні сцени («Ловці», 1998), то примари («Купорос», 2010), то «розповідаючи» свої надзвичайні історії про принців та принцес («Принцеса», 2010). Його твори складаються у цикли, серії, де художник зображує своїх улюблених персонажів, що прийшли з історії, міфів, легенд («Нарцис», «Велике полювання», «Сусанна та старці» та ін.), «переписує» по-своєму відомі сюжети («Смерть Марата» (Іл. 14), «Зняття з хреста»), — здається, не перестаючи захоплюватися невичерпністю мистецтва перетворень, фантазії, альязій... Його живопис стає більш прозорим та легким, асоціюючись тепер з панно в дусі рококо, дедалі більше місце в них починає займати пейзаж як активний елемент загального образного задуму. Але так чи інакше художник залишається вірним тій моделі картини, яка з'явилася у його творчості в період «Нової хвилі» з її змістовою та формальною пластичністю, полістилізмом, активною взаємодією різних художніх систем.

Висновки. Творчість одеського художника Василя Рябченка належить до найяскравіших явищ «Нової української хвилі» — мистецького руху, що перекодував розвиток вітчизняної образотворчості, залучивши її до світового художнього простору, у новітній спосіб переосмисливши особливості регіональних традицій. Саме з «Новою хвилею» в українське мистецтво повернулася нестримність авторської фантазії, відкритість суб'єктивного висловлювання та «жива еkleктичність», що перетворює історію мистецтва на захопливу царину відкриттів, асоціацій, вільної гри зі стилями, цитатами, мовами.

Залучена до постмодерністської моделі мистецтва творчість художників «Нової хвилі» примусила переосмислити складники вітчизняних мистецьких традицій та культурного досвіду, утверджуючи свободу самовираження та авторського вибору. Живопис, картини «Нової хвилі» стали в цьому контексті закономірним та важливим етапом національного художнього поступу, що вплинуло на інші медіа: артфотографію, артоб'єкти, інсталяції та ін. Картини В. Рябченка консолідували виразні прикмети цього мистецтва, додаючи до загального руху індивідуальність авторського бачення.

Ілюстрації



Іл. 1. Василь Рябченко (фото з сімейного архіву)



Іл. 2. Василь Рябченко. «Гойдалки для пеньків»,
інсталяція та живопис, 1993.



Іл. 3. Василь Рябченко. «Смерть Актеона»,
200 × 300 см, полотно, олія, 1988.



Іл. 4. Василь Рябченко. «Мільні герої»,
100 × 200 см, полотно, олія, 1988.



Іл. 5. Василь Рябченко. «Жертва»,
198 × 198 см, полотно, олія, 1989.



Іл. 6. Василь Рябченко. «Виховання Балбесіна»,
150 × 200 см, полотно, олія, 1988.



Іл. 7. Василь Рябченко. «Жінка-змія»,
140 × 160 см, полотно, олія, 1988.



Іл. 8. Василь Рябченко. «Велике полювання»,
200 × 450 см, полотно, олія, 1989.



Іл. 9. Василь Рябченко. «Метод спокуси». Із серії «Ігри з персонажами»,
180 × 170 см, полотно, олія, 1990.



Іл. 10. Василь Рябченко. «Берег невиявлених персонажів» (диптих),
200 × 400 см, полотно, олія, 1989.



Іл. 11. Василь Рябченко. «Принц»,
110 × 110 см, полотно, олія, 1989.



Іл. 12. Василь Рябченко. «Naked Dream»,
фотографія, 1995.



Іл. 13. Василь Рябченко. «Обійми 2»,
110 × 110 см, полотно, олія, 1986.



Іл. 14. Василь Рябченко. «Про Марата»,
90 × 80 см, полотно, олія, 1987.

Література

1. Василь Рябченко про Василя Рябченка. *Mitecy*, 10.10.2019. URL : <https://mitec.ua/vasilij-ryabchenko-o-vasilii-ryabchenko/> (дата звернення: 12.08.2025).
2. Василь Рябченко — про еволюцію в мистецтві та абсолютну свободу в цій еволюції. *Версії*. 22.07.2024. URL : <https://versii.cv.ua/aktsenti/vasyl-ryabchenko-pro-evolyutsiyu-v-mystetstvi-ta-absolyutnu-svobodu-v-tsiy-evolyutsiyi/65113.html> (дата звернення: 12.08.2025).
3. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. Санкт-Петербург : Мифрил, 1994. 429 с.
4. Вишеславський Г. «Нова хвиля» у візуальному мистецтві України кінця 1980-х — початку 1990-х (Соціокультурний аспект) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства. Київ, 2014. 18 с.
5. Голубовский Е., Деменок Е. Смутная алчба — 2: Василий Рябченко. *ArtUkraine*. 16.08.2021. URL : <https://artukraine.com.ua/a/quotmutnaya-alchba-2quot-vasiliy-ryabchenko/> (дата звернення: 15.08.2025).
6. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ : Критика, 2005. 263 с.
7. Kosuth J. Art After Philosophy (1969). *Academia.edu*. URL : https://www.academia.edu/5416822/Art_After_Philosophy_1969_Joseph_Kosuth (дата звернення: 15.08.2025).
8. Koverha L. Василий Рябченко: лицо одесской новой волны. *Odesa Trend*. 27.07.2021. URL: [erha](https://erha.com.ua/voices/konstantin-akinsha-moskvu-oni-ispugali-lozhkina.html) (дата звернення: 15.08.2025).
9. Ложкина А. Константин Акинша: «Москву они испугали». *Коридор*. 11.09.2016. URL : <https://korydor.in.ua/ua/voices/konstantin-akinsha-moskvu-oni-ispugali-lozhkina.html> (дата звернення: 17.08.2025).
10. Маринюк В. Люда Ястреб (1945–1980). Живопис. Графіка. Киев : Софія-А, 2024. 384 с.
11. Портфолио. Искусство Одессы 1990-х. Сборник текстов. Центр современного искусства Сороса — Одесса, 1999. 315 с.
12. Проект «Незалежні. Нове мистецтво нової країни. 1991–2011». Київ, Мистецький Арсенал. 23.08–11.09.2011. Київ : Преса України, 2011.
13. Протагоністи. Живописний заповідник / Паризька Комуна : Каталог виставкового проекту. Упор. В. Сахарук. Київ : Типографія «Від А до Я». 2024. 480 с.
14. Савицкая О. На переломе. Черный квадрат над Черным морем. Материалы к истории авангардного искусства Одессы. XX век. Одесса : Optimum, 2007. С. 239–242.
15. Скляренко Г. Гіперреалізм в контексті українського мистецтва другої половини ХХ століття. *Сучасне мистецтво*. 2013. Вип. 9. С. 165–183.
16. Скляренко Г. Необарокові тенденції в українському мистецтві кінця 1980-х — 2000-х років: актуальність національного досвіду. *Сучасне мистецтво*. 2020. Вип. 16. С. 35–56. DOI : <https://doi.org/10.31500/2309-8813.16.2020.219986>
17. Скляренко Г. «Нова хвиля» і українське мистецтво кінця ХХ століття. *Сучасне мистецтво*. 2009. Вип. 6. С.188–196.
18. Скляренко Г. Сучасне мистецтво. Портрети художників. Київ : Huss, 2020. С. 245–263.
19. Соловійов О. Турбулентні шлюзи : Зб. статей / Ін-т проблем сучасного мист-ва АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2006. 192 с.
20. Сучасне мистецтво з України. Виставка живопису, малюнків, скульптури. Мюнхен — Лондон — Нью-Йорк — Париж '1979 : Каталог / Авт. вст. ст. М. Мудрак. Мюнхен; Париж : Комітет пересувних виставок, 1979. 88 с.
21. Українська нова хвиля: друга половина 1980-х / початок 1990-х років : кат. вист. / Упоряд. О. Баршинова; авт. ст.: А. Мельник, Г. Скляренко, О. Баршинова. Київ : Нац. худож. музей України, 2009. 222 с.

22. Черный квадрат над Черным морем. Материалы к истории авангардного искусства Одессы. XX век. Одесса : Optimum, 2007. 264 с.
23. Яусс Г. Эстетичний досвід і літературна герменевтика. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубицької. Львів : Літопис, 1996. С. 278–307.

References

1. Riabchenko, V. (2019, October 10). Vasyl Riabchenko pro Vasylia Riabchenka [Vasyl Ryabchenko on Vasyl Ryabchenko]. *Mimec*. Retrieved from <https://mitec.ua/vasilij-ryabchenko-o-vasilii-ryabchenko/> [in Ukrainian].
2. Sporynina, T. (2024, July 22). Vasyl Riabchenko — pro evoliutsiiu v mystetstvi ta absoliutnu svobodu v tsii evoliutsii [Vasyl Riabchenko on Evolution in Art and Absolute Freedom Within That Evolution]. *Versii*. Retrieved from <https://versii.cv.ua/aktsenti/vasyl-ryabchenko-pro-evolyutsiiu-v-mystetstvi-ta-absolyutnu-svobodu-v-tsij-evolyutsiyi/65113.html> [in Ukrainian].
3. Woelfflin, H. (1994). *Osnovnyie ponyatiya istorii iskusstv. Problema evolyutsii stilya v novom iskusstve* [Basic Concepts in Art History. The Issue of Stylistic Evolution in Modern Art]. Sankt-Peterburg: Mifril [in Russian].
4. Vysheslavskiy, H. (2014). «Nova khvyliya» u vizualnomu mystetstvi Ukrainy kintsia 1980-kh — pochatku 1990-kh (Sotsiokulturnyi aspekt) [“The New Wave” in Ukrainian Visual Art of the Late 1980s and Early 1990s (Sociocultural Aspect)]. Extended abstract of candidate’s thesis. Kyiv. 18 p. [in Ukrainian].
5. Golubovskiy, E., & Demenok, E. (2021, August 16). Smutnaya alchba — 2: Vasiliy Ryabchenko [The Vague Hunger—2: Vasily Ryabchenko]. *ArtUkraine*. Retrieved from <https://artukraine.com.ua/a/quot-smutnaya-alchba-2quot-vasiliy-ryabchenko/> [in Russian].
6. Hundorova, T. (2005). *Pisliachornobylska biblioteka. Ukrainskyi literaturnyi postmodern* [The Post-Chernobyl Library: Ukrainian Literary Postmodernism]. Kyev: Krytyka [in Ukrainian].
7. Kosuth, J. (1969). Art After Philosophy. *Academia.edu*. Retrieved from https://www.academia.edu/5416822/Art_After_Philosophy_1969_Joseph_Kosuth
8. Koverha, L. (2021, July 27). Vasily Ryabchenko: litso odesskoy novoy volny [Vasily Ryabchenko: The Face of the Odesa New Wave]. *Odesa Trend*. Retrieved from <https://odessa-trend.in.ua> [in Russian].
9. Lozhkina, A. (2016, September 11). Konstantin Akinsha: «Moskvu oni isrugali» [Konstantin Akinsha: "They Scared Moscow"]. *Korydor*. Retrieved from <https://korydor.in.ua/ua/voices/konstantin-akinsha-moskvu-oni-ispugali-lozhkina.html> [in Russian].
10. Maryniuk, V. (2024). *Liuda Iastreba (1945–1980). Zhyvopys. Hrafika* [Liuda Iastreba (1945–1980). Painting. Graphics]. Kyev: Sofiia-A [in Ukrainian].
11. Soros Center for Contemporary Art – Odesa. (1999). *Portfolio. Iskusstvo Odessy 1990-kh. Sbornik tekstov* [Portfolio. Art of Odesa of the 1990s. Collection of texts]. Odesa: Tsentr sovernenoho yskusstva Sorosa – Odessa [in Russian].
12. Mystetskyi Arsenal. (2011). *Proekt «Nezalezhni. Nove mystetstvo novoi krainy. 1991–2011»* [Project "Independent. New Art of a New Country. 1991–2011"]. Kyev: Presa Ukrainy [in Ukrainian].
13. Sakharuk, V. (Ed.). (2024). *Protahonisty. Zhyvopysnyi zapovidnyk / Paryzka Komuna: Katalog vystavkovoho proiektu* [Protagonists. Painting Reserve / Paris Commune: Exhibition project catalog]. Kyev: Typohrafiia «Vid A do Ya» [in Ukrainian].
14. Savytska, O. (2007). *Na perelome. Chernyy kvadrat nad Chernym morem. Materialy k istorii avangardnogo iskusstva Odessy. XX vek* [At the Turning Point. Black Square Over the Black Sea. Materials for the History of Avant-Garde Art in Odesa. 20th century]. Odesa: Optimum, 239–242 [in Russian].

15. Skliarenko, H. (2013). Hiperrealizm v konteksti ukrainskoho mystetstva druhoi polovyny XX stolittia [Hyperrealism in the Context of Ukrainian Art of the Second Half of the 20th Century]. *Suchasne mystetstvo*, 9, 165–183 [in Ukrainian].
16. Skliarenko, H. (2020). Neobarokovi tendentsii v ukrainskomu mystetstvi kintsia 1980-kh — 2000-kh rokiv: aktualnist natsionalnogo dosvidu [Neo-Baroque Tendencies in Ukrainian Art of the Late 1980s — 2000s: Relevance of National Experience]. *Suchasne mystetstvo*, 16, 35–56. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.16.2020.219986> [in Ukrainian].
17. Skliarenko, H. (2009). «Nova khvyliia» i ukrainske mystetstvo kintsia XX stolittia ["New Wave" and Ukrainian Art of the Late 20th Century]. *Suchasne mystetstvo*, 6, 188–196 [in Ukrainian].
18. Skliarenko, H. (2020). *Suchasne mystetstvo. Portrety khudozhnykiv* [Contemporary art. Portraits of artists]. Kyev: Huss, 245–263 [in Ukrainian].
19. Soloviov, O. (2006). *Turbulentni shliuzy: Zb. statei* [Turbulent gateways: Collection of articles]. Kyev: Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
20. Mudrak, M. (1979). *Suchasne mystetstvo z Ukrainy. Vystavka zhyvopysu, maliunkiv, skulptury. Miunkhen — London — Niu-York — Paryzh '1979: Kataloh* [Contemporary art from Ukraine. Exhibition of Painting, Drawings, Sculpture. Munich — London — New York — Paris '1979: Catalog]. Miunkhen; Paryzh: Komitet peresuvnykh vystavok [in Ukrainian].
21. Barshynova, O. (Ed.). (2009). *Ukrainska nova khvyliia: druha polovyna 1980-kh / pochatok 1990-kh rokiv: kat. vyst.* [Ukrainian New Wave: Second Half of the 1980s / early 1990s: exhibition catalog]. Kyev: National Art Museum of Ukraine [in Ukrainian].
22. *Chernyy kvadrat nad Chernym morem. Materialy k istorii avangardnogo iskusstva Odessy. XX vek.* (2007). [Black Square Over the Black Sea. Materials for the History of Avant-garde Art in Odesa. 20th Century]. Odessa: Optimum [in Russian].
23. Jauss, H. R. (1996). *Estetychnyi dosvid i literaturna hermenevtyka* [Aesthetic experience and literary hermeneutics]. In M. Zubytska (Ed.), *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* (pp. 278–301). Lviv: Litopys [in Ukrainian].

Galyna Sklyarenko

**PAINTING OF THE “NEW UKRAINIAN WAVE”
(AS EXEMPLIFIED BY THE WORK OF VASYL RYABCHENKO)**

Abstract. The article analyzes the features of the painting of the “new Ukrainian wave”—a phenomenon that became a milestone for Ukrainian fine arts and artistic culture of the late 1980s-1990s, using the work of Odessa artist Vasyl Ryabchenko as an example. The “New Ukrainian Wave” united Ukrainian artists of a new generation who came to art at the turn of the Soviet era, affirming in it freedom of expression, ideological neutrality, the desire to adopt the latest artistic language, imagery and issues into the domestic space. Despite the fact that the representatives of the “new wave” changed the figurative, content and species dimensions of Ukrainian art—they turned to photography, video art, object art, etc., the bright phenomenon of the “new wave” remained painting, where they found a reflection of the rethinking of the dimensions of Soviet “thematic picture” and trans-avant-garde painting, with its inherent eclecticism, quotation, free metaphoricity, irony, grotesqueness, and variety of formal and plastic techniques.

Keywords: painting, picture, new art, free eclecticism, irony.

Стаття надійшла до редакції 02.09.2025.

Стаття прийнята до друку 29.09.2025.

Дата публікації: 20.12.2025.

© Галина Скляренко 2025