

# Фігуративний живопис кінця 1980-х – початку 2000-х років: тенденції розвитку

ВІКТОРІЯ БУРЛАКА

Перефразувачи американського симуляціоніста Тааффе, можна стверджувати: живопис незнищений. Незважаючи на мінливість арт-моди, він і далі існує, і “з цим потрібно змиритися”<sup>1</sup>. Предмет цієї статті — явище фігуративного живопису Києва та Одеси кінця 1980-х – початку 2000-х років — і є доказом цього неодмінного примирення з реальністю. Протягом означеного проміжку часу живопис відроджувався — нині вже мало хто сумнівається, що його існування, подолавши лінійну закономірність “лінгвістичного дарвінізму”, протікає в циклічному часі “вічного повернення того самого”. Уперше в період теперішньої, актуальної мистецької ментальності він “повернувся” наприкінці 1980-х, утілений в подобу трансавангардної “нової фігуративності”. Проте, оскільки ця хвиля живопису докотилася до пострадянського простору із десятилітнім хронологічним відставанням від світового мейнстріму (Захід пережив бум постмодерністських живописних течій у другій половині 1970-х – на початку 1980-х), то проіснувала вона недовго: до середини 1990-х процес “розкартинювання”<sup>2</sup> українського мистецтва майже завершився, живопис витісняють відео, об’єкти і так звані “нові”, комп’ютерні,

медіа. Подолання чергової депресії, викликані позірною “смертю живопису”, в медіадобу відбулось більш синхронізовано, в глобальному контексті — наприкінці 1990-х живопис воскрес у “постмедіальному” вигляді...

Отже, що таке “нова фігуративність” і “постмедійний” живопис? Між ними існує зв’язок суттєвіший, ніж стадіальна послідовність. Вважати ці явища ланками одного ланцюга дозволяє “глибинна концептуалізованість”<sup>3</sup> їхніх adeptів, схильність “хоча б подумки перебувати по той бік живопису”. Художники, про яких ітиме мова, “охоче акцентують межеву грань, що відділяє безпосереднє заняття звично якісним живописом, “просто картину”, від упакованої під картину, мімікуючої під неї гри ідей...”<sup>4</sup>. І хоча співвідношення живописних та концептуальних цінностей у кожного окремого автора, а тим паче в кожному окремому творі, змінюється, це не трансформує того стану речей, фундаментальним положенням якого є колаборація ідеї і пластики.

Коротка історія українського трансавангарду починалась, як відомо, резонансним “всесоюзним” відкриттям на молодіжних виставках 1987 і 1988 років у Москві творів “законодавця стилю” Арсена Савадова і навернених ним на шлях істинний “неофітів”<sup>5</sup> — Олега Го-

лосія, Валерії Трубіної, Сергія Ликова, Василя Рябченка... Розмежування історії на етап "творчості Савадова" і "постсавадизм" свідчить про те, що месіанська роль лідера, в тіні якого "епігони" ставали непомітними, беззаперечно визнавалась і до певного часу навіть ідеалізувалась більшістю критиків: "Чим же тоді є постсавадизм? Деяка духовна спільність, спільне "поле". Савадов, художник "відсутності ідей", відкриває нові обрії художньої свідомості, інші, ніж попередні системи цінностей. Ті, що йдуть за ним, вловлюють лише форму, манеру. Пародіюють, грають... не виходячи за межі сенсорного плану, не підіймаючись над рівнем чисто пластичного мислення,— що не заважає появі непересічних результатів, але нічого не лишає від савадівського пориву в інший світ..."<sup>6</sup>. У ретроспективі стає очевидним, що савадівський "порив" так і не завершився проривом в інший світ (декларована, але нездійснена місія була успішно завершена іншими), а савадівський маніфест "радикалізації живопису в плані його апріорної невірбальності..."<sup>7</sup>. все ще існує скорше у площині вербалізації умонастроїв... Утім, зовсім не випадково "українське" відкриття трансавангарду зробив саме Савадов, якому притаманний високий рівень інтелектуальної виваженості



Арсен Савадов  
Без назви  
П., оп., 250×350, 1987



Арсен Савадов, Георгій Сенченко. Печаль Клеопатри  
П., ол., 250×350, 1987

творчого жесту. Можливо, ніхто інший і не розібрався б у процесуальних тонкощах деконструкції Музейної картини. Однієї лише «Печалі Клеопатри» (створеної в 1987 році у співавторстві з Сенченком) досить, щоб з усією можливою повнотою сформулювати принципи постмодерністського способу формосмислоутворення: «нагромадження масиву цитат, схильність до посмертного відродження ауратичності та вітальної сили минулого Письма, котре провокаційно симулює велику тематичну картину, намагання схватитися за умовно-рольовою маскою автора-креатора, що сповідує індивідуальну поетику, за якою насправді просвічують переплетіння інтертекстів, відцентрові маршрути слідів, колекція апропріацій...»<sup>8</sup>.

Італізуєча савадівська стилістика стала приводом розпізнати в Україні міфологічну іпостась «Небесної Італії». Аналоги знаходимо в італійському трансавангарді, наприклад, у творчості Сандро Кіа, але на відміну від утомленого тисячолітньою культурою італійця, що висміює пафосність традиції, титанічні зусилля Савадова у створенні грандіозних



Арсен Саводов  
Із циклу «Deepinsider»  
Коп. фото, 100×150, 1998

форм та смислів є серйознішими, майже справжніми. Інакше бути не могло, адже “душу Італії гнітить туга за безповоротно втраченим Золотим віком, утраченою античною величчю. Україна, що не знала блискучого імперського минулого, тужить за самою можливістю такої туги. Ця туга прекрасна, але предмет її — примарний...”<sup>9</sup>. Уважають, що ця штучна туга за “втраченим” модернізмом і європейською метафізичною традицією дається взнаки не лише в картинному, а і в “закартинному” зображенні, позапросторі — просторі Небесного Образу. Відзначу ще один, зумовлений “примарністю туги” інструментальний нюанс: рішення деяких авторів, котрі пишуть про адекватні постмодернізму явища в пострадянському культурному просторі. Віддавати перевагу терміну “транс-авангард” видається мені слухним, адже поетапного розвитку модернізму, так само як і постіндустріальних суспільних реалій, що стали каталізатором постмодерного філософствування, в цьому регіоні не було; зате існувала традиція авангардизму<sup>10</sup>.

Савадов артикулював поетику Небесного Образу, засновану на особливих взаємовідносинах форми і змісту, які активізуються в акті “розверзання форми”: “Форма не здатна вмістити зміст. Вона відкриває його, лише розступившись, утворивши внутрішні розриви. Отже, зміст, що виходить за межі форми, не може бути викладений як літературна програма, а форма не може “намалювати собою” хоча б контури змісту, вона здатна лише розступитися перед ним, явивши пустотну плоть Небесного Образу”<sup>11</sup>. Якщо припустити існування змісту, або, краще сказати, смислу (тобто його іманентну присутність у творі), то виникає принципова суперечність із поняттям Неприсутності Ж. Дерріди, яке вважають за наріжний камінь постмодерністського мистецтва. Такий “постмодернізм” не є тотожним європейському, адже план істинного змісту лишається сакралізованим. Тематизувати його неможливо, а значить не можна й деконструювати. Деконструкція торкається лише форми, а тому є частковою. “З’являється

постмодерн із художнім ідеалом модерністського типу, інакше кажучи—постмодерн, який проповідує ідеологію містичного модернізму”, — пише В. Левашов<sup>12</sup>. Із цієї поширеною точкою зору можна й не погоджуватись: важко бути остаточно переконаним в іманентності Картини сакрального смислу тільки на підставі впевненості автора в його існуванні, адже смисл, як писав Г.-Г. Гадамер, виникає, трансформується, щезає незалежно від авторської волі, контролювати його неможливо<sup>13</sup>. В цьому випадку, мабуть, ідеться радше про конвенційну постмодерністську містифікацію, ніж про містику (незважаючи на схильність Савадова до похмуро-містичних цитат— від Дюрера до Бердслея). Не слід переоцінювати винятковість його живопису, який є цілком конвенційно-трансавангардним, — це стосується як варварської пишності, “вітальності” “фасаду” картини, так і її внутрішньої Пустотності.

Щодо формальних сторін, живописної манери, то попри програмну абстрагованість форми від смислу, вона все ж досить шляхетно натякає на пустоту, яку приховує під площинністю, локальними, так званими “коміксними” заливками кольору<sup>14</sup>. Нібито претендуючи на створення унікального мистецтва, художник сам нівелює ці абсурдні для “епохи технічної репродукованості” претензії, використовуючи поп-артівський прийом, який підкреслює розтиражованість того ж таки мистецтва.

Невеликий трансавангардний доробок Савадова виглядає цілісним — «Печаль Клеопатри», «Вітальний сезон I» (обидві картини створені спільно з Г. Сенченком), «Вавилонський притулок», «Меланхолія», «Вітальний сезон II»... На відміну від наступників, які згаяли багато часу на пошуки власної самототожності, він одразу сформулював усе, що хотів. Однак цьому може бути й інше пояснення: художник “холодного” аналітичного складу, він успішно “пограв” у складання-розкладання ментальних структур, але не зміг тривалий час симулювати “гарячий” трансавангардний темперамент.



Арсен Савадов. Донбас Шоколад  
Кол. фото, 100×150, 1998





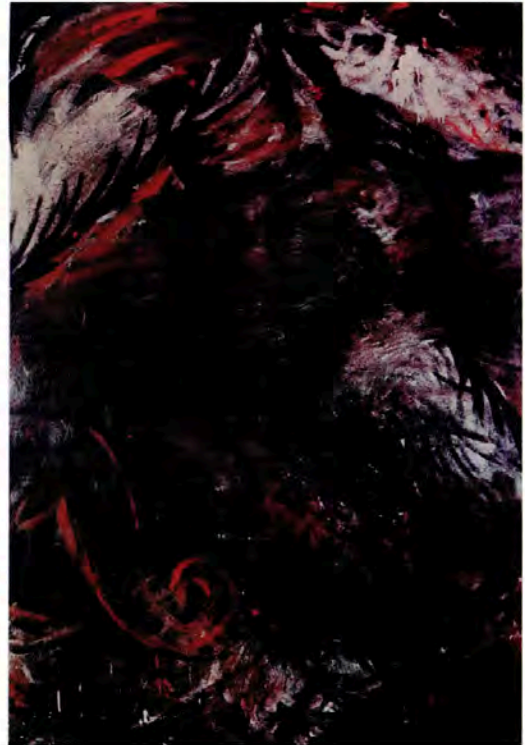
Валерія Трубіна. Благовість. П., ол., 200х400, 1989

Естафету прийняли “нові ніжні”, або ж “постсавадисти”, які фактично не були учнями чи ідейними наступниками Савадова (він не намагався створити “школу”). Стосунки цих плагіаторів у законі з “батьком” українського трансавангарду до моменту досягнення ними творчої зрілості дійсно визначалися Едіповим комплексом (їх театралізований варіант представляє картина В. Трубіної «Декорації ненавмисного вбивства» — вбивства Савадова його послідовниками). Так, “постмодерністська імітація” як основний прийом деконструкції форми (термін М. Роуз) у ранніх роботах Гнилицького («Героїчний канон», «Італійські голови», «Поклик Лаодіки», «Авзонія — обитель раю») більшою мірою стосується савадівської стилістики, ніж класичної спадщини. Він “запатентував” декоративну лінію в київському фігуративному живописі кінця 1980-х, винайшовши “кучерявий стиль”, який пародіює рваний контур та гіпертрофований атлетизм савадівських персонажів. У Гнилицького не виникає жодних претензій на потойбічний символізм, що компенсується артистизмом робіт, написаних із шокуючо-брутальним розмахом (у цій схильності до шоківих ефектів “профілактичного епатажу” також дає про себе

знати невикористаний модерністський потенціал).

Тріумфом Пластики і Поетики<sup>15</sup> стала творчість Олега Голосія — найорганічнішого живописця серед “нових ніжних”. На першому етапі творчості, що тривав до 1990-го року (власне, межа десятиліть стає важливою для Гнилицького та інших; якщо скористатися “аналітичною” метафорою, саме тоді український трансавангардний живопис пережив першу, “дзеркальну” стадію власного становлення), ще не усвідомивши необхідності втечі від самого себе, він міцно тримався за особистісну драматичність світовідчуття й експресивність живописної манери, за вкоріненість у класичній та власній міфології. В “пробах пензля” 1989-го року — «Аттис», «Оплакування», «Сон Караваджо», «Діти, що втікають

від грози» — ще відчутно савадівський графічний акцент, але згодом він розчиниться в стихії справжнього, а не “симульованого” живопису з “непідробленою” енергетикою колористичної напруги та спонтанності малярського жесту. В живописі раннього Голосія простежується ще один цінний атавізм модернізму, який перегадом зникне безслідно, обернувшись на власну протилежність, — підкреслена процесуальність живописання. У випадку Голосія принцип *non finito* слід розуміти не як позірну, навмисну незавершеність, властиву “неякісному” живопису (до речі, таким чином його досить переконливо використовує Гнилицький), а як “перманентність становлення”, відкритість структури, що є наслідком безпосередності еманції на полотні внутрішніх живописних імпульсів



Олег Голосій. Аттис. П., ол., 200×400, 1989

та психічного змісту... Чи не тому лише Голосій зумів добитися природності “варварського звучання” свого живопису, коли “первісна експресія проектується на іконографічні мотиви класичного спадку, і це створює ефект очуднення — незнайомості знайомих образів. Крізь класику просвічує архаїка, а з нею — діонісійська, ірраціональна “інша сторона”<sup>16</sup>. Ця “інша сторона” дістається нам легко, без будь-яких перешкод з боку автора, який, навпаки, демонструє той зміст із надзвичайною відвертістю, наповнюючи ним матриці «Страти», «Тайної вечери», «Зняття з хреста», котрі приголомшують своєю пасіонарністю. Втім, найкраще сутність параноїдальної — в екзистенційному, а не в патологічному розумінні — поетики Голосія розкривають вигадані ним фантастичні сюжети «Він десь поряд...», або ж картини з циклу «Реалізація нічних кошмарів Миколая Березкіна»: «Блажен той, хто пізнав великий страх — у ньому розкутість. Не обертайся — вона позаду, доля визиває катастрофічною краплею...»<sup>17</sup>.

Синхронно із Савадовим та “постсавадистами” виступила група «Вольова грань національного постеклектизму» у складі Костянтина Реунова й Олега Тістола, які активно втілювали у своє мистецтво постмодерністський постулат “повороту до регіональних цінностей”, протиставивши космополітизму савадівського трансавангарду гротескову українськість. Вибір “національного” шляху не заважав їм узяти на озброєння типологію московського соц-арту. Як писав К. Акінша, “постеклектисти” винаходять “несподіваний гібрид української живописності та московської схильності до глузування”<sup>18</sup>, оскільки живопис без концепції видається їм занадто нудним, а концепція без живопису — непривабливою з пластичного боку. Отже, взявши за взірць напрям, що досліджував “архетипи” деформованої радянської ментальності, постеклектизм не ходить далеко по предмет власного дослідження. Як дослідний матеріал він обирає стереотипи — історичні, соціальні, товарні, еротичні. Однак національна чуттєвість вимагає не просто аналізу, а славослів'я, “бо-

ротьби за красу стереотипу”<sup>19</sup>, яка розпочалася з 1987 року і триває (тепер вже тільки у творчості Тістола) до сьогодні...

Не відступаючи від стандартних процедурних формальностей, Тістол і Реунов здійснюють деконструкцію знака шляхом його розрізнення, тобто “відбувається семіотичний процес перебудови концепції художнього знака у зв'язку з означеним предметом. Нівелюється вироблена в попередніх системах відповідність між ними. Йде постійне порушення і відновлення ідентичності між знаками і реальністю...”<sup>20</sup>. Як цей процес унаочнюється, можна побачити на прикладі маніпуляцій Тістола з історичними стереотипами: «Возз'єднання» (1988) України з Росією, в якому “молодший брат” припадає до грудей старшого, укладається в композиційну схему «Повернення блудного сина» Рембрандта; “козацькі забави” схрещуються в «Танку з булавами» з давньоримською фрескою — знову ж таки чути тугу за блиском неіснуючого імперського минулого; задля маєстатичності портрет N-ного гетьмана копіює скульптурний пам'ятник кондотьєру Гаттамелаті («Кондотьєр»). Починаючи з 1987-го, Тістол створює серію “гірських пейзажів” — «Синай», «Говерла», «Везувій», які завжди демонструються з певного “стереотипного” ракурсу, “скопійованого” з пачки цигарок «Казбек». У гірських пейзажах особливо помітна декоративна й семантична активність по-бароковому надмірної орнаментики — звідси і проростає міф про бароковий код постеклектизму (так само, як соц-арт вважає себе “правонаступником” соцреалістичної стилістики), ширше — про “необароковість українського трансавангарду”. Ця ідентифікація з національно-автентичним стилем — конвенційний хід “правильного” постмодерністського мислення, в якому Тістол і Реунов є чи не найбільш послідовними. Так само “нові дикі” ідентифікували себе з експресіонізмом, італійські трансавангардисти — з футуризмом і метафізичним живописом, “вільні фігурації” виходили з графітизму... Тому термін “необароко” в цьому випадку вказує не лише на гетерогенний принцип побудови художнього тексту





Олег Тістол. Возз'єднання. П., ол., 270×240, 1988

з використанням кількох різних джерел цитування, а й на визначену стилістичну орієнтацію... Бароковий орнамент, що, ніби плющ, оплітає тло і постаті персонажів, не тільки надає образам декоративної виразності, а й підкреслює їхню ентропійність: "Тістол і Реунов створюють світ прекрасний, навіть розкішний, та ця надмірна красивість починає насторожувати. В бездоганній тістолівській палітрі починають з'являтися елементи розладу. Ніби мильна піна, опадають барокові композиції Реунова. Мотив фінальності вплітається практично в усі твори молодих українців..."<sup>21</sup>. Таким чином, вони дотримувалися як букви, так і духу бароко, в котрому пишне буяння форм лише маскує плінність, скороминущість життя і краси, є зворотним боком есхатологізму...

До бароковості постеклектизму наближається й "постмодерністська чуттєвість" одеситів О.Ройтбурда, В.Рябенка, С.Ликова.

Олександр Ройтбурд  
Попытка безумия  
или настагающий гул  
Эн-Софа  
П., ол., 400×300, 1990



“Безтілесності” савадовського способу пост-модерністської імітації, коли від прототипу зостаються лише тінь, дух, вони прагнуть протиставити апокаліптичне воскресіння живописного “тіла” традиції, нехай навіть це тіло насправді є “живим трупом”(метафора належить Д. Крїмпу). “Одесити охоче знімають табу на імпульсивний контакт із задіяним матеріалом, на вживання в самі прийоми рецептованої класики, на стилістичні запозичення з арсеналу старих майстрів, що в контексті “італійської” орієнтації в сучасному мистецтві нагадує про римських “анахроністів” (Де Стазія, Перука, Маріані). Нові одесити більше, ніж лідери киян, підпадають під вплив аурагізму традиції... Вони не бачать необхідності в аскетичному утриманні від еросу Письма”<sup>22</sup>. Доречною тут буде популярна в постмодернізмі метафора Голена (що його кожен оживлює за власним магічним рецептом): “Тіло” традиції є предметом, в який конче треба вдихнути життя. “Тілесність”

у випадку творчості Олександра Ройтбурда перетворюється на “скульптурність”, статуарність. Картинна площина з підкресленою об'ємністю персонажів і плоским фоном нагадує “високий” рельєф. Звичайно, щоб здолати холод і гнітючу тишу цього “музею мертвих форм” (так Борхес називав платонівську сферу ідеального, і порівняння з нею “класичної” колекції Ройтбурда видається доречним), потрібна підвищена, майже гранична, температура пафосу й гарячого “музейного” колориту («Псалом», «Повернення блудного сина за Рембрандтом», «Давид») та “звукові” ефекти — потойбічний шум за сценою, “шум Ейн-Софа” («Нашіптування», «Хор», «Спроба божевілля»).

Після “шкільного”, за визначенням К. Дьюго, освоєння універсалізованої мови міжнародного “гарячого трансавангарду”<sup>23</sup>, що, як уже зазначено, тривало до початку 1990-х, розпочинається фаза самостійного, “дорослого” існування українського живопису, який врешті еманіпується від італізувальної стилістики і, сказати б, “знаходить власне обличчя”... Звучить парадоксально, але все відбувалось навпаки: віднайдення власного обличчя стало можливим за рахунок його втрати, причому, ця втрата мала як колективний, так й індивідуальний аспекти. Зокрема у висловлюваннях Голосія, Гнилицького, Савадова та інших зникає схожість жаргонізмів вихованців одного “дитячого садка” (популярна в 1990-х метафора герметичного київського середовища), а середовище нової образотворчості вже не поділяється на винахідників прописних живописних істин і їх “копіїстів”. Та головним є не це, а те, що “анонімність” декларується як принцип нової Поетики без Поета (на протиположності явленню Поета в художньому творі — основній естетичній zasadі Савадова). Якщо раніше художник, усвідомлюючи вторинність власних зусиль, усе ж таки змушував себе грати роль автора-творця, то тепер він викидає цю маску на смітник. Передумовою його теперішньої, “акторської”, гри стає блискуча здатність до перетілення, протезузму в кожному новому образі... На цьому потен-

ціал трансавангардної “психології зрадника” розкривається у всій своїй повноті: художник не лише відмовляється від амбіцій власного “я”, вдаючись до цитування, — в екстазі чи то самозречення, чи то “самознищення”<sup>24</sup> він намагається стерти будь-які сліди власної присутності на полотні. Уникаючи “пізнання” глядачем за пафосністю форм та інтонацій, він відмовляється від обтяжливого міфологічного багажу, використовуючи як образ-прототип анонімні картинки-“інженю”. Відтак, навмисне неадекватна йому самому живописна манера змінюється зі швидкістю тасування стосу безликих образів. Наслідком остаточної поразки авторського висловлювання стає “абсолютна випадковість результату зусиль художника, обумовлена спочатку алеаторикою вибору, згодом — відтворення”<sup>25</sup>.

“Анонімізація” трансавангардного живопису викликана не лише його “подорослішанням”, а й усе відчутнішою кризою постмодернізму як епістемологічної системи координат. Вона виявляє себе в “розпаді ідеології з переходом її в психоделіку, в кризі художника, що веде до несподіваних осяянь і усвідомлень”<sup>26</sup>. Саме тому “прискорену еволюцію” українського трансавангарду зручно розглядати у двох її фазах — ідеологічно-канонічній, коли “означальне” візуального канону пластичної надмірності закріплює за собою ідеологія пустотності, відсутності смислу, та психоделічній, коли альтернативою відмираючій ідеології стає “обживання ефектів екстремального досвіду, що веде до нової, іншої визначеності”<sup>27</sup>. Остання стає ніби діалектичним зняттям попередньої, вона вступає у свої права тоді, коли чітко формулюється потреба в “адекватних пасивних висловлюваннях, у м'яких і легких, суто приватних психоделічних жестах”<sup>28</sup>.

Механіку цього жесту щонайкраще розглядати на прикладі творчості Олега Голосія в 1990–1992 роки. Він є найбільш показовою фігурою серед живописців “нової” образотворчості, фігурою, “ідентичність якої не пов'язана ні з чим і визначається вмінням легко відмовитись від усього, включаючи власну міфологію, і знову ж таки, ідентичність...”<sup>29</sup>.

Яскраво виражені симптоми нового мислення ми бачимо в його «Психоделічній атаці голубих кроликів» (1990), яка до того ж є прикладом експлуатації хрестоматійної класики: Голосій цитує композиційну схему «Атаки» Петрова-Водкіна, яку він перетворює на візуалізацію маячні психотика, ніби буквально зінтерпретувавши заклик Дельоза і Гваттарі до «шизофренізації» мистецтва. З глибини картинної площини глядача «атакує» лавина голубих «плейбойних» кроликів — можливо, в цьому слід вбачати натяк на зухвалі витівки «натураліста-нюovejвера» Джефа Кунса або «рукоділья» феміністки Розмарі Трокель, прикрашені «кролячим» орнаментом... Контурний малюнок, зроблений поспіхом, заливки кольору, які виходять за межі форми, створюють враження, що живописець поспішає зафіксувати видіння, поки воно не зникло з-перед очей. Брутальна поспішність, як здається на перший погляд, нівелює попередній культ пластичних цінностей, що виявлявся у «Жовтій кімнаті», «Монолозі», «Обмиванні»... Втім, отямившись від шоку, глядач починає розуміти цей артистичний скоропис, усвідомлювати специфічну цінність його спонтанності. Недарма всі, хто брався аналізувати творчість Голосія, відзначали його дитячу безпосередність, бо він «зафарбовує кілометри полотна з тією ж швидкістю, що й дитина заповнює малюнками аркуші свого альбому»<sup>30</sup>.

Механізм цитування «Психоделічної атаки...» демістифікується (тобто розкладається на цитати-складові) досить легко. Наступні роботи Голосія засновані не на постмодерністських рефлексіях, а на психоделічному досвіді, наслідком якого є, сказати б, невмотивованість мотиву зображення; тому не так просто підібрати потрібний для їх розуміння ключ. Наприклад, маємо чудову роботу без назви 1990 року, навіяну чи то анімаційними, чи то театральними враженнями, із зображенням двох слоненят, що біжать доріжкою назустріч одне одному. По обидва боки від уявної «сцени» розташовано своєрідні «куліси», хоча ми можемо розпізнати в них і поля

кінокадру — не можна знати напевно, в якому з можливих світів розгортаються сюжети картин Голосія. Ми впевнені лише в тому, що ці світи розташовані безмежно далеко від буденної дійсності... Твори Голосія найкращим чином прояснюють парадоксальну істинність «віртуальної реальності» — адже істинною в цьому випадку ми називаємо реальність уявну. Відомо, що в ХХ столітті філософський прагматизм переводить традиційний дуалізм матеріального та ідеального в площину протистояння мови і реальності, визнаючи пріоритетною саме мову, в якій, на відміну від надто складно утвореної дійсності, людина знаходить точку опертя. Також загальновідомим є положення Ж. Лакана про те, що підсвідомість структурована як мова. Отже, віртуальна реальність підсвідомого (галюцинацій, сновидінь), що маніфестується Голосієм на полотні — здається, майже без цензури, — є реальністю названою і тому комфортною; реальністю, в якій людина, що змушена в «денному» світі жити з відчуттям постійної «конститутивної нестачі» (лаканівський термін) сильних відчуттів, отримує бажану сатисфакцію. Повнота і легкість буття можливі лише в уявному світі, і живопис Голосія, який проголошує «кінець денного дискурсу»<sup>31</sup>, магнетизує глядача саме цією фантазматичною повнотою, насиченістю й одночасно «нестерпною легкістю» віртуального життя, яке розкривається перед нами то моторошними, страшними, то фантастично-прекрасними видіннями... Причому в роботах останнього, 1992-го року (художник загинув на початку 1993-го) казка, яку він розповідав протягом свого недовгого життя в мистецтві, зі страшною чимдужче перетворюється на радісно-святкову... Хоча останній «редакції» його віртуального раю також далеко до однозначної ідентичності: вона затмарюється передчуттям невідворотності майбутнього вигнання...

У 1990–1991 роках живописна манера Голосія зазнає кількох чергових видозмін — його стилістичний експеримент торкається зокрема неоекспресіонізму та кінореалізму. З широким живописним жестом і драматич-

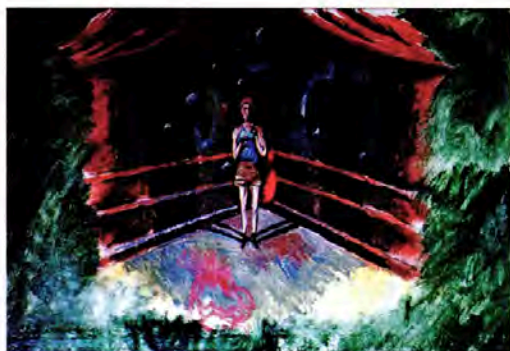


Олег Голосій. Жовта кімната. П., ол., 200×420, 1989

ними сюжетами “нових диких” асоціюються полотна «Сергійко», «Сергійку, не треба», «Боксер». Перший твір, із зображенням сцени вбивства, часто репродукувався і тому є досить відомим. Мотив запозичено ніби з якогось трилера Хічкока: над убитою жінкою, що лежить на підлозі, чорною тінню застигає чоловік із розведеними руками, одночасно зловісний і розгублений... Відчуття “театрального”, штучного жаху нагнітається через “дисонансне співзвуччя” темно-кривавого і темно-синього кольорів...

Екзистенційним страхом художника “опинитись у глухому куті”<sup>32</sup> навіяна картина «Боксер»: невидимий противник відтиснув у самий кут рингу наляканого хлопчика. Комічна мініатюрність персонажа, яку підкреслюють оточуючі його власні гігантські тіні на стіні, гарантує йому неминучу поразку. Без сумніву, цей ринг є сценою нічного кошмару, але можна припустити, що на спосіб її візуального “аранжування” вплинули враження від епізодів життя великого міста, які були популярними в німецьких неоекспресіоністів (виникають, наприклад, певні асоціації з образами Й. Иммендорфа).

Можна вирізнити ще одну групу творів 1991 року, об’єднаних кіно-фотостилістикою. Жінки «Читають листа» у вітальні — це



Олег Голосій. Боксер. П., ол., 150×200, 1991

Читають листа. П., ол., 135×200, 1991

Дослідники глибин. П., ол., 170×200, 1991



живописна копія, “репродукція” кадру з фільму Вісконті «Загибель богів». Сюрреалістичну плантацію гігантських кактусів перетинають двоє чоловіків, які прямують «До Сергія». В зелену прірву занурюються аквалангісти— «Дослідники глибин». Потік машин пливе ілюмінованими вулицями Лос-Анджелеса— «Вечорами в Голівуді буває надзвичайно мерзлякувато й тоскно...» Можливо, саме цей прийом копіювання фотографічного зображення— репродукування репродукції— дозволив К.Дьогот розпізнати “фотографічний” код цієї стадії розвитку живопису Голосія: “Жодна з картин Голосія не обтяжена завершеністю й концентрацією зусиль— їм властива розмитість, відсутність енергії задуму, послідовного письма, конструктивної побудови. Не те щоб вони виглядали незавершеними: художник лише розпочав їх, але не зміг закінчити; скажімо так: вони взагалі не створювались, а з’явилися відразу як ціле. Тут не заповнювали нейтральну порожнечу, яка поступалася, піддавалася дуже повільно, а все з’явилось одразу, паралельно, причому “ніщо” не поступилося, а проступило крізь пори зображення... Впадає у вічі, що постать і тло, обличчя і тіло, перший і останній плани в картинах Голосія є рівнозначними. Одиницею інформації стає вся площина зображення, а не окремий її сюжет, її герой чи мазок автора. Така однорідність візуальної ієрархії більше вказує на фотографію, ніж на традиційну картину...”<sup>33</sup>.

Зважаючи на кількість створених Голосієм робіт, а головне, на кількість радикальних трансформацій його живописної манери, здається неймовірним, що активність художника тривала лише з 1988 по 1992 рік... Ще дивнішою за трансформацію зовнішніх сторін творчості видається радикальна зміна внутрішнього “хронотопу” (термін М. Бахтіна), тобто системи часо-просторових координат. Ранні роботи, створені у вузьких рамках конвенційного міфу, просякнуті клаустрофобічними відчуттями та екзистенційним дискомфортом, піком яких, либонь, стала «Кімната», написана в 1989 році: “ув’язнені” в ній постаті б’ються

об стіни, як пташки об пруття клітки... Але потім, якщо скористатися термінологією трансперсонального психоаналізу, художнику вдається подолати наслідки “травми народження” — він дістає можливість насолоджуватися простором і часом, які, за висловом С. Грофа, “втрачають свою обмеженість та одномірність”<sup>34</sup>. На полотнах 1991–1992 років — «Фантастика», «Трійка», «Човен», «Повітряна куля» — із шаленою швидкістю перед нами розгортається безмежний простір “внутрішнього космосу”...

Живописна манера О. Гнилицького протягом 1990 року також трансформувалася кілька разів, але мотивація цих змін була іншою, ніж потяг Голосія до медіумічності, “самоліквідації”, коли живопис автора виникає ніби сам по собі, на “автопілоті”. Деструктивний інстинкт Гнилицького набуває іншої подоби — “потягу до смерті” живопису, ліквідації об’єкта, а не суб’єкта, реалізації невикористаного “дюшанівського” потенціалу, про який вже йшлося вище. Здається, ця деструкція без “деконструкції” (адже, порушуючи традиційну живописну структуру, Гнилицький не вважає за потрібне відновити її хоча б в “іншому” вигляді) є наслідком позірною “культурного інфантилізму”. Художник тепер вдає з себе не пророка, а дитину, яка ламає іграшку, але нібито не може зібрати її знову.

Усе починається з абсурдизації зображення, інспірації збоїв у механізмі означення і культурної комунікації. Дивлячись на чорнобіле зображення зайцеголової “ню” з ліхтариком у руці на картині «Ліза плаче», глядач відразу ж губиться, не знаючи, як це розуміти. За мить здогадується, що розуміти тут узагалі нічого не треба. Гнилицький радикалізує поняття “порожнечі”, яка вже не є потойбічною, зякоюю крізь розриви й паузи зображення. Вона, як вірус, роз’їдає площину полотна і проривається на поверхню, починаючи витісняти з неї зображення. Великі білі поля довкола “картинки” зримо маніфестують її присутність. У жанрі візуального оксюморона, що профанує метафізичну серйозність трансавангарду на кшталт савадівського, Гни-

лицький протягом 1991 року створить такі чудові “мініатюри”, як «Перископ», «Вбити критика», «Погодувати котика», «Народження Буратино». Мініатюрами їх, звичайно, названо у переносному значенні — через пониження смислового реєстру. Незважаючи на звично монументальний формат, вони виглядають, так би мовити, приватно. Власне, на цьому конфлікті “приватності”, незначущості картинки, “дитячої” недбалості зображення і роздутості його масштабу й засновується їхня інтрига. А там, де виникають такі інтриги, мистецтво знову перетворюється з “жертви на жест”<sup>35</sup>.

Попри вдалий дебют у новому жанрі, художник не позбавляє себе також і задоволення від медитативного занурення у стихію кольору, яка поглинає, затягує в себе свідомість («Вибух», «Хвиля», обидві картини написані 1991 року), і навіть метафізичних екзерсисів: у зелених сутінках кімнати, яка розшаровується “кубістичними” паралельними вимірами, сяє яскраво освітлений акваріум із двома дивними людиноподібними представниками чи то флори, чи то фауни («Акваріум», 1991). Одним з найкращих розділів у творчості Гнилицького є серія «Клерикальне» (складається з кількох картин, сюжетами котрих є історичні факти нелегального сходження на папський престол жінок, які, втім, навіть сьогодні здаються анекдотичними — вагітний папа, папа-породілля...). Експонована на виставці «Штиль» у 1992 році, вона є черговим варіантом синтезу абсурдизму і “високого стилю”. Класицистичний, парадно-ієратичний спосіб репрезентації (пурпур сутан, вишукана краса силуетів) підсвідомо “програмує” глядача на сприйняття високого предмета, натомість сам мотив зображення швидко спускає його “з небес на землю”...

Як уже зазначалось, через свою “запізнілу” появу на світ і несинхронність розвитку порівняно із західними варіантами трансавангарду (так, наприклад, нью-йоркське “відкриття” живопису сталося у 1977 році, коли відбулася знаменита виставка «Картини» в галереї «Artist's Space» за участю Річарда Лонго, Джека Голдстіна, Девіда Салле, Шеррі Левін;

Олександр Гнилицький  
Буггатті  
П., ол., 200×150, 2002



“нові дикі” здобули визнання після берлінської виставки 1980 року в галереї на Моріцплац, а вже у 1983-му здійснили ринкове “завоювання” Нью-Йорка...) український трансавангард став відлунням постконцептуального живописного “перевороту” (який у світовому масштабі завершився близько середини 1980-х) та проіснував недовго. Виник він у 1987 році, а 1992-го майже остаточно згас, вірніше, оскільки йдеться про тиск інноваційних технологій, був витіснений з актуальної арт-сцени.

Процес перетворення картини на об’єкт демонструє виставка Арсена Савадова і Георгія Сенченка в Центральному будинку художника у Москві. Вони сконструювали об’єкти, що імітують закріплені на картинній площині рокайлеві “фонтани”, мушлі, в які нібито має падати вода. На цій площині зображено алегоричні сцени з мавпочками на тлі “давньо-римських” перспективних краєвидів, античних руїн, некрополів. Мавпа в європейській куль-



турній традиції є символом гріховності, нерозумності людської природи — нюанси саме цього значення тварини цікавлять Савадова і Сенченка. Наприклад, мавпа, скута кайданами, означає ув'язненість у світі матеріального, нездатність жити духовним життям; мавпа з віялом — алегорія нарцисизму, марнославства тощо. Цю конструкцію, основою якої є олійне зображення на полотні, ми не маємо права називати картиною не лише тому, що пріоритетність “гри ідей” на ній призводить до занедбання пластичних цінностей, а й головним чином через те, що такі реальні деталі, як мушлі, підкреслюють її предметність, об’єктність.

Після виставок 1992 року — «Штиль» у виставковій залі на вул. Горького (Київ) і «Постанестезія» (Мюнхен) — живопис на даному етапі вичерпує себе і зникає на півдесятиліття. Лакуну живопису в актуальному художньому процесі частково заповнюють серії Василя Цаголова «Гума почуттів» (1993) та «Мачо» (1998), які є провісниками “постмедійного” існування мистецтва. З одного боку, «Гума почуттів» інспірована соц-артівським варіантом постмодернізму Кабакова, Комара і Меламіда; з іншого, оскільки зображення мімікрує під образ кінофотопрототипів, ми спостерігаємо тут уже чітко артикульоване постмедійне мислення художника. Інформацію з площини цих полотен ми зчитуємо на двох рівнях — текстовому й візуальному. Так, псевдофотографічне зображення празької кав'ярні (“фотографічність” підкреслюється монохромністю) зливається з текстом комічного “пророцтва”: “Станеться це у столиці Чехії в літньому ресторані. Але перед тим десять поколінь повинні змінити одне одного. І будуть увечері в тому ресторані виставлені стільці і столи під брезентовими тентами... І скінчаться веселощі. І зезнуть у темряві ночі останні відвідувачі — чоловіки і жінки. І согрішать деякі з них тут-таки, в куцах. І будуть осміяні вони і биті ближніми своїми: чоловік здійме руку на жінку, жінка — на чоловіка. Кажу вам: це станеться, вірте мені, а не Нострадамусу...” В цьому випадку текст, який можна розбіра-

ти на картині, доклавши значних зусиль, грає ту саму роль відволікаючого від виміру саме візуального зображення маневру, що й мушлі попередньо описаних картин-об’єктів Савадова і Сенченка. Вони руйнують глибину картинного простору, не даючи змоги тому, хто читає текст, проникнути поглядом поза площину, на якій він написаний. Зображення позбавляється самодостатності, стає незрозумілим без експлікації, як от картина з одним автоматом без пасажирів, що тоне в лісових хащах, — картина, яку коментує монолог з того світу: “Віриш, Ліліан, я часто повертаюсь на місце нашої смерті, як на місце побачень із тобою...”. І вже абсолютно очевидною стає не лише стилістична, а й ментальна (з обігруванням стереотипу буденності насильства і смерті) залежність живопису Цаголова від кіно у картинах серії «Мачо». Ілюзію породженого ними “кінематографічного ефекту”, тягучості часового виміру створюють також широкі “поля кадру” біля нижнього і верхнього країв зображення.

Від спаду хвилі трансавангарду живопис перебував у стані ідеологічної та репрезентативної кризи, яку пояснювали появою потужних конкурентів — інсталяції, акціонізму, фотографії, для якої 90-ті стали справді “золотим віком”, і нарешті техногенної “кіберкартини” з її рухомих екранним образом, інтерактивністю, віртуальністю тощо. Теорія, зауваживши, що живопис начебто не встигає за інформаційними ультрашвидкостями, всляк намагалася підкреслити танатальний характер цієї кризи і констатувала чергову “смерть живопису”. Крайньою межею тут, як відомо, стала десята виставка «Документа», куратори якої майже відмовились від мистецтва, що діє на сітківку ока (передусім саме від живопису), і зробили ставку на ментальну або, як прийнято говорити сьогодні, нон-спектаклярну арт-продукцію.

Якщо скористатися логікою непопулярного, але все ще інколи доречного “лінарного дарвінізму” в культурі, народження одного тільки жанру “кіберкартини” вже мусило б остаточно витіснити, поховати живопис



Василь Цаголов. Із серії «Мачо». П., ол., 124 × 168, 127 × 148, 1998

як «вид», з його застарілою технологією і обмеженими можливостями просторово-часового маневру.

Події, проте, розвиваються інакше, змушуючи вкотре воскрешати в пам'яті перипетії міфу про лернійську гідру і запускати в обіг близькі до грофівських словесні конструкції на взір «живопис після смерті живопису» (до речі, досить поширені ще в попередню постмодерністську епоху). Все це мимоволі підводить до банальної, а втім, законної думки, що одна з причин чудодійної надживучості живопису коріниться в етимології самого слова (давньогрецьке ζῷον — жива істота), яке й по сьогодні приречене звучати як магичне закляття безсмертя. Цікаво, що на початку 90-х, у розпалі, як видавалося багатьом, останньої живописної агонії, раптом було висловлене припущення: «Воістину живопис буде переслідувати нас, як будь-яке витісне бажання, — цей скелет здатний відчинити двері комори»<sup>36</sup>. Воно може виявитися пророчим, оскільки останнім часом то тут, то там помітно обережні сліди, що свідчать про таке «відкриття». Той самий «Flash Art» віднині не лише спорадично відстежує фігурантів та тенденції знов генерованого живописного феномену, а й присвячує йому регулярні спецвипуски. Не був ізгоєм цей вид мистецтва і на останньому Венеціанському Бієнале,

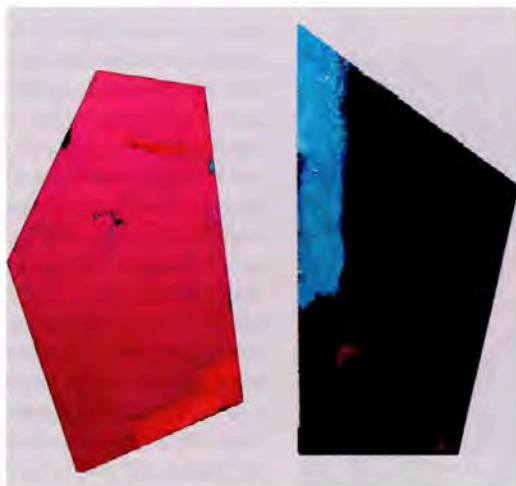
поставши в, здавалося б, уже знайомих іпостасях латинського експресіонізму, поп-арту, станкового графіті, квазіреалізму (Мануель Окампо, Федеріко Хереро, Пол Грехем, Нео Раух, Люк Тюйманс), але все ж — у якомусь новому фокусі. В «Музеї сучасного мистецтва міста Парижа» у січні–березні 2004 року відбулася знакова виставка-рекогносцировка «Терміновий живопис» (куди, до речі, був запрошений і Василь Цаголов). Резонанс, що заслуговує на позаекстериторіальність, викликала також січнева експозиція «Актуальний російський живопис, 1992–2002»... Приклади можна множити. А втім, краще поки говорити про ситуацію апофатичної віри, коли, якщо йти вслід класичній вже діагностичці Жюльє Дельоза, «церебральний песимізм у живописі перетворюється на нервовий оптимізм»<sup>37</sup>.

При всьому цьому воскреслий феномен воліє мати явно розмитий вигляд, подібно до «портретних» облич із серії полотен Максима Мамсікова, про якого йтиметься трохи нижче. Сьогодні важко говорити про «хвилі» та групові, національно марковані стилістичні ідентичності на зразок недавнього минулого: про італійський трансавангард, німецьких «нових диких», французьку «вільну фігурацію», американський «pattern and decoration» або вітчизняне необароко. Сьогодні живопис

самовизначається по-іншому — як неукорінені, непередбачувані й надзвичайно вільні індивідуальні симптоми. В ньому немає стилістичної єдності. Симптоматичність у такому контексті — це смисло-, але не стильоутворювальний фактор. Живописний жест попередників-“постмодерністів”, часом при всій своїй брутальності й епатажності, по суті, залишався живописним жестом. Їхні послідовники (хронологічно, а не ідейно) соромляться застарілої артистичності; дібрати звичне визначення для їх формальної мови практично неможливо. Новий живопис не можна назвати “теплим” або “холодним”, “барочним” чи “класицистичним”, італійським, французьким, українським, угорським чи якимось ще, але, повторімо, він делокалізований і симптоматичний.

Полюбити свій симптом, комплекс, до чого невтомно закликає, скажімо, Славој Жижек<sup>38</sup>, — абсолютно природна захисна реакція психіки на травму втрати. Ні для кого не новина, що основна хвороба мистецтва сучасної ери — це синдром втраченої Реальності. Її динаміка прямо пропорційна швидкості розвитку глобальних комунікацій: чим швидше розвітлюється ними фізична реальність, тим

Тіберій Сільваші  
 Без назви  
 П., ол., в. 180, 1999





Олександр Панасенко  
Із циклу «Фабрика по переробці  
візуальних образів»  
П., ол., 200×300, 200×150, 1998



глибше проникають у тіло мистецтва “мета-стази насолоди”. У живописі цей процес може протікати особливо інтенсивно, на чому зокрема й базується гіпотетичний оптимізм її актуальності. Психосимптоматика — саме те, що на даному етапі, ймовірно, найбільше пасує як універсалія нового живопису. Найпридатнішою ж метафорою останнього стає не “вікно у світ”, а “сцена фантазму”, оскільки глибоко індивідуальний спосіб режисури (здійсненої художником) компенсації насолоди тепер полегкає не стільки в креації нових образів, скільки в побудові фантазматичних зв’язків між уже наявними.

Суб’єкти цієї статті, виокремлені з певного ряду сучасних українських авторів, можуть стати цілком характерними або навіть симптоматичними прикладами висунутих тут тез.

Незайве нагадати, що в середині 1990-х більшість із тих, хто уособлював трансавангардний живописний бум середземноморського необарочного типу, віддали перевагу інсталяції, кінетичній скульптурі, перформансу, але передусім відео й фотографії. Вакуум, що виник, заповнила чуттєва абстракція групи «Живописний заповідник» (Т. Сільваші, О. Животков, А. Криволап та ін.), яка несподіваним і не зовсім усвідомленим чином прикріпила на місцевому ґрунті принципи тихоокеанської школи 50-х та її європейських аналогів з тією лишень різницею, що західна абстракція тяжіла вже більше до концептуального жесту, а українська — все ще до акту живописання.

Сьогодні частина художників тієї “першої хвилі”, як і група молодих авторів, головним чином з Києва та Одеси, знову звертається до фігуративного живопису, наділяючи його при цьому набутим медійним досвідом, що в багатьох випадках дозволяє судити про нього вже як про межове явище — між власне живописом і новими медіа.

Не секрет, що медійна експансія кардинально змінила форми та способи трансляції навколишнього світу. За зізнанням самих художників, вони тепер перебувають із ним

більшою мірою в галюцинаторно-віртуальному контакті і меншою — у безпосередньо життєвому, а їхня свідомість формується переважно за рахунок інформаційного, а не культурного потоку. Функція живописця сьогодні споріднена з діджеївською — віртуозне “мікшування” цього інформаційного галюцинозу. Ситуація навряд чи є унікальною, оскільки вже типологічно окреслена Мішелем Фуко в його «Історії божевілля в класичну епоху». Коли “божевілля” стає візуально надлишковим, “безпосередньому сприйняттю вже не під силу вловити зміст зображення, воно не говорить саме за себе; між знанням, яке надихає його, і формою, яка його втілює, розкривається безодня. Порожнеча образу наповнюється видіннями й галюцинаціями”<sup>39</sup>. Змінюються лише умови, прототипи та засоби. Ось і “пустотність” нової картини, що пристосовується і зазнає мутації, все частіше служить вмістилищем для найбільш немислимого змішання й фантастичної рекомбінації картинок певного інфобанку, напрацьованого веб-дизайном і комп’ютерними іграми, кіно та анімацією, відеокліпами й рекламою...

В цьому плані показовими є «Виставка картин» та експозиція «Юля нікуди не відходила», що недавно пройшли в Одесі. Так, у циклі Олександра Панасенка «Фабрика з переробки візуальних образів», з його начебто “розчухнутим” декоративним фізіологізмом, людина перестає бути тілесною істотою, модифікуючись у вихолощену штучну плоть і суцільну гримасу. “Міміка обличчя і ракурси фігур відверті настільки, наскільки відвертою може бути гумова лялька з секс-шопу, і такі стандартні, як перша реакція сучасної дівчини на непристойну пропозицію”, — такі образні порівняння художника-критик Олена Михайловська вважає виправданими для масштабних картин<sup>40</sup>.

Основою моделювання візуальних конструкцій слугує тут деідентифікація вихідного шизоїдного матеріалу з наступним перенесенням його в зображальне середовище, де оптичне поступово перетворюється на екста-



Ігор Гусєв. Комфорт. П., ол., 100×100, 2001  
Ноги. П., ол., 200×150, 1998





Ігор Гусев. Із циклу «Фюрер під контролем». Мультимедійна інсталяція, п., ол., 2001

тичне й екзальтуюче. Це вже не зображення людей або їхніх реальних облич, а афектовані психічні образи і стани, ненатуральні пост-переживання, пост-почуття, пост-емоції, здатні до того ж якщо не зомбувати глядача, то принаймні вивести його з рівноваги.

Печать якогось «рекламного сюрреалізму» лежить на цілому ряді полотен І.Гусева — ще одного активного учасника цих акцій. Зображення є прикладом поганого смаку. Скута ланцюгами краля наче матеріалізується із загуслого, ущільненого ефіру-матерії неприхованих садомазохістських марень. Задерті жіночі ноги в тфелках на шпильках, завислі у вакуумному гидко-салатному просторі, — не що інше, як безхитрісний і абсурдний стьоб із приводу всепоглинальної глянцевої естетики мод. Утім, художник не нарікає на розчинення елітарного мистецтва у низькопробності масового, він вилучає «надлишкове задоволення» з самої цієї низькопробності. Його ж окремих проект (спільно з В.Бондаренком) «Фюрер під контролем» характеризує сучасний картинний образ як варіативний, системний, імперативний. Автори проекту поміщають його у дві зони сприйняття — свободи і контролю. В першій презентуються сім збільшених живописних копій, зроблених з акварелей Адольфа Шилькгрубера періоду 1907–1917 рр. Потрапляючи в цю зону, глядач має відчутти

повний спектр етичних вібрацій — від страху до задоволення. Друга зона — службове приміщення, в якому з пасивного спостерігача повинен формуватися глядач-сек'юриті, що має доступ до «вахтового» журналу і функціонуючої системи локального стеження, що, згідно з концепцією, якраз і зумовлює можливість контролю над виробництвом етичних знаків.

Показані на «Виставці картин» роботи Володимира Кожухаря виконані в іншому ключі, ніж його попередня серія «Be seen», яка нагадує розкадрівку чорно-білого кіно. Художник, наслідуючи вербалізовану ним лаканівську інтенцію — «візуалізацію об'єктів бажання», втім, дійшов висновку, що не все приховане повинно ставати явним, а відверта візуалізація знищує бажання. Навпаки — замовчування того, що маєтись на увазі, посилює суєтність зримого. Фігури, які ледь розрізняються в живописному місиві, — наче стиснені пружини, напхані в коробки замкненого, клаустрофобічного простору. Внутрішня напруга, що потребує виходу — ось «формула бажання» цих робіт. Літературні подробиці витісняються в них експресією живописного письма.

Необхідно підкреслити, що серед деяких яскравих прийомів сучасного українського живопису є й такі, що відверто відсилають до кібер-простору, екрану або ЗМІ. Надати йому нової динаміки виявилася спромож-

ною також стара мова реалізму. В такому ключі витримано зокрема живописні серії М. Мамсікова та В. Цаголова.

Сюжети дуже малих за розміром робіт М. Мамсікова (об'єднаних назвою «Кишеньковий живопис») є простими, безхитрісними, фрагментарними й позбавленими дидактики, глибокого психологізму чи соціальної критики: гравці на футбольному полі, поливальник, коханці, пачка «Біломора», форосяка лисина Горбачова, танк на снігу, тарілочка борщу, літак, що злітає, берізки, лижник, Гагарін, автомобіль, що мчить... У серії «Дороги» художнику вдалося об'єднати мінімалізм й анігільованість «натурної» живописної манери з рекламними і поп-артівськими принципами. Потенційно охоплюючи також ауру «за рамою», він тим самим ще дужче посилює напругу, пов'язану з ідеєю завоювання простору. В наш час, коли швидкість може бути виражена різноманітними технологічними способами і насамперед мобільним зображенням на екрані, М. Мамсіков створює кінематичний ефект, ілюзію стрімкого руху й адреналінового стану парадоксальним шляхом «замкнення» реальності в статичних межах, здавалося б, «архаїчні» живописні форми. Мова серій — інтригуюча гра на межі дійсності та ненав'язливих снів.

Картини В. Цаголова з циклу «Український X-file» («Ненажерливі гуманоїди», «Шостий елемент», «Маленький прибулець») привертають увагу відстороненим, «опущеним» письмом, одночасно побутовими й фантастичними сюжетами, модернізованим «гоголівським» духом і нальотом якоїсь попсової містики.

В цих полотнах, як і в більш ранньому творі «Мачо», Цаголов дотримується тієї доктрини, за якою під час модернізації фігуративної картини докорінних змін потребує не форма, а предмет і характер оповіді. Тому його живопис «ніякий» і не випадково він схожий на сухий академічний етюд, адже академізм є нейтральним відносно виразності формальних пошуків; це дозволяє сконцентруватися на головному, а в розумінні автора — це сю-



Володимир Кожухар.  
Із циклу «Be Seen»  
П., акрил., 150 × 150, 1998



Максим Мамсіков  
Із циклу «Кишень-  
ковий  
живопис»  
П., ол., інсталяція, 2002



Максим Мамсіков  
Із циклу «Дороги»  
П., ол., 35×20,  
13×20, 35×25, 1998



жет, оповідь. Із тієї ж таки причини, попри зовнішні родові ознаки картини, твір Цаголова, по суті, не плодить картинного простору: залишені деінде неторкнутими шматки поверхні білого полотна символізують певні «сліди розірваності» цього простору. Новим змістом стає естетизація різноманітних проявів колективної та індивідуальної патологій. Однак метою художника є не критика суспільства, а спроба виявити культурного негативного «героя» з його особливою «хореографією» злочинних дій або розваг. У поле пильного зору потрапляють і гіпертрофована релігійність, і поглиблені есхатологічні настрої, і одержимість ідеєю існування позаземних цивілізацій, літаючих тарілок, інопланетян... В.Цаголову вдається сплести все це в іронічний, захопливий інтерукраїнський синтез, який без застережень можна визначити як специфічний «паранормальний реалізм».

Полотно Арсена Савадова «Супутник», виставлене на останній виставці «Арт-Москва», при всій своїй самодостатності провокує низку запитань, здогадок, асоціацій, прогнозів. З одного боку, воно є не випадковим свідченням, а симптомом реабілітації картини художником, визнання якого почалося з живопису в уже призабуті 80-ті. З іншого боку, знаючи його ідеологічну обґрунтованість та схильність до серійності, можна припустити появу нового ряду картин. Зазначмо, що це не перше звернення до живопису після розставання художника з трансавангардом — у середині 90-х кілька великих полотен, виконаних у псевдореалістичній манері в співавторстві з Юрієм Сенченком, стали частиною виставки-інсталяції «Злочин і Кара». І ось, після «голівудського» розмаху, акцентованої шокості, радикального постановочного пафосу (які йдуть саме від класичної картини) фотопроектів «Deerpinsider», «Колективне Червоне», «Книга Мертвих», з'являється «Супутник» — річ спокійна, в міру сюрреалістична і настільки ж очевидна, як і загадкова. Час спресований і акумульований в ній з таким ступенем щіль-





Василь Цоголов. Із циклу «Український X-file». П., ол., 200×150, 2003  
Прополовання. П., ол., 200×300, 2002

ності, якого фотографія або навіть розгорнута фотосерія не здатні досягнути апіорі. Картина завжди містить два начала — догматичне й авангардне. Останнє може убиратися в тогу першого, що й простежується в савадівському «Супутнику», з його колізіями метафізичного і конкретного, раціонального і поетичного, «первісної» багатозначності письма й одночасно його дематеріалізованості, симулятивності.

- <sup>1</sup> Тулицын В. Размышления у парадного подъезда // Искусство. – 1989. – №10. – С.39.
- <sup>2</sup> Соловьев А. На путях “раскартинивания” // Художественный журнал. – 1993. – №1.
- <sup>3</sup> Кусков С. Живопись после модернизма, или Лицо и изнанка одесского трансавангарда // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х: Сборник текстов. – Одесса, 1999. – С.26.
- <sup>4</sup> Там само.
- <sup>5</sup> Акиншия К. Венок на могилу украинского постмодернизма // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х: Сборник текстов. – Одесса, 1999. – С.12.
- <sup>6</sup> Соловьев А. Скетч о младоукраинской живописи // ДИ СССР. – 1989. – №12. – С.22.
- <sup>7</sup> Там само.
- <sup>8</sup> Кусков С. Живопись после модернизма... – С.26.
- <sup>9</sup> Ройтбурд А., Рашковецкий М. О душевном искусстве // ДИ СССР. – 1989. – №12. – С.24–25.

- <sup>10</sup> Гольшико-Вольфсон Д. Поставангард. Необарокко // Художественный журнал. – 1994. – № 4. – С. 26–27.
- <sup>11</sup> Левашов В. Другое лицо: украинский феномен (взгляд из Москвы) // ДИ СССР. – 1989. – № 12. – С. 29.
- <sup>12</sup> Там само.
- <sup>13</sup> Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 62.
- <sup>14</sup> Кусков С. Живопись после модернизма... – С. 27.
- <sup>15</sup> Ройтбурд А., Рашковецкий М. Цит. пр. – С. 24.
- <sup>16</sup> Кусков С. Живопись после концепции // Искусство. – 1988. – № 10. – С. 29.
- <sup>17</sup> Голосий О. Великий предок всего сущего // Олег Голосий. Introduction. – М.: Риджина, 1991. – С. 4.
- <sup>18</sup> Акиншия К. Поэтика суржика, или Котлета по-киевски // ДИ СССР. – 1989. – № 12. – С. 27.
- <sup>19</sup> Свиблова О. В поисках счастливого конца // Родник. – 1990. – № 5. – С. 39.
- <sup>20</sup> Там само.
- <sup>21</sup> Там само. – С. 40–41.
- <sup>22</sup> Кусков С. Живопись после модернизма... – С. 27.
- <sup>23</sup> Деготь Е. Дары клептомана // Галерея Риджина. Хроника. Сентябрь 1990–1992. – М.: Риджина, 1993. – С. 71.
- <sup>24</sup> Акиншия К. Венок на могилу украинского постмодернизма // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х: Сборник текстов. – Одесса, 1999. – С. 1.
- <sup>25</sup> Деготь Е. Цит. пр. – С. 71.
- <sup>26</sup> Ануфриев С. Солнечные зайчики // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х: Сборник текстов. – Одесса, 1999. – С. 18.
- <sup>27</sup> Там само.
- <sup>28</sup> Соловйов О. Експлікації до виставки 1991 року «Художники Паризької комуни».
- <sup>29</sup> Деготь Е. Цит. пр. – С. 71.
- <sup>30</sup> Акиншия К. Венок на могилу украинского постмодернизма. – С. 14.
- <sup>31</sup> Голосий О. Великий предок всего сущего // Олег Голосий. Introduction. – М.: Риджина, 1991. – С. 4.
- <sup>32</sup> Там само.
- <sup>33</sup> Деготь Е. Цит. пр. – С. 72.
- <sup>34</sup> Гроф С. За пределами мозга. – М., 1992. – С. 69.
- <sup>35</sup> Соловьев А. Скetch о младаукраїнської живописи // ДИ СССР. – 1989. – № 12. – С. 22.
- <sup>36</sup> Вонату F. Painting // Flash Art. – № 2. – 1992.
- <sup>37</sup> Делез Ж. Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения // Художественный журнал. – 1994. – № 3. – С. 24–25.

- <sup>38</sup> Жижек С. Возвышенный объект идеологии. – М.: Художественный журнал. – 1999. – С.79.
- <sup>39</sup> Подорога В. Навязчивость взгляда М. Фуко и живопись // Фуко М. Это не трубка. – М.: Художественный журнал, 1999. – С.96.
- <sup>40</sup> Михайловская Е. Картины Доктора, или История болезни // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х: Сборник текстов. – Одесса, 1999. – С.264.