«Пунктир концептуалізму» До картини українського мистецтва другої половини XX сторіччя

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО

Існує думка, що концептуалізм оминув українське мистецтво, яке через свою консервативність загалом розвивалося у традиційних вимірах живопису, графіки, скульптури. І справді, як один з найбільш впливових світових художніх напрямків другої половини XX століття, що сприяв переосмисленню головних мистецьких категорій — «художнього твору», «діяльності художника», «художнього сприйняття» та ін., він не став тут помітним явищем, як це відбулося, зокрема, в Росії, чий «московський концептуалізм» 1960–1980-х зайняв важливе місце не тільки на вітчизняній, а й на світовій художній сцені, висунув свою версію цієї моделі мистецтва. Однак, якщо уважно аналізувати нові творчі практики, що почали з'являтися в Україні з кінця 1950-х, присутність «концептуальної складової» стає очевидною. І хоча більшість вітчизняних художників, що працювали в цьому напрямку, свого часу так чи інакше інтегрувалися в московське творче середовище, саме в ньому знаходячи для себе близькі інтенції, «українська присутність» не тільки додала до них нових змістів, а й актуалізувала в художньому просторі інші аспекти мистецького досвіду. Проте сьогодні важливо розглянути «пунктир концептуалізму» саме в українській перспективі, що суттєво доповнює загальну картину вітчизняного художнього поступу, розставляє в ньому нові акценти.

Варто зазначити, що радянський концептуалізм, порівняно із західним, мав не тільки свою відмінну ґенезу, а й виростав з іншого, протилежного культурно-суспільного контексту, що, безперечно, обумовило його своєрідність. Отже, якщо на Заході концептуалізм значною мірою виявився реакцією на «суспільство споживання», що саме у 1960-ті набувало обширів масової культури, формувався в полеміці з попартом, який «легітимізував» суцільну естетизацію творчості, що призвело до «інфляції краси», виступав проти засилля предметів та диктату ринку, акцентував у творчості перш за все інтелектуальну складову, де «мистецтво — сила ідеї, а не матеріалу» (Дж. Кошут), то ситуація в Радянському Союзі була зовсім іншою. Країна потерпала саме від постійної нестачі товарів, бідності, низького побутового рівня, де «перевиробництво» відбувалося лише у сфері ідеологічних текстів, призводячи до їхньої змістової інфляції. Звідси — принципова трансформація поняття тексту, що «вже не несе в собі репрезентації, тобто уявлення про щось дійсно існуюче, а є носієм пустої інформації, оболонкою, не придатною для використання, або точніше: оболонкою чогось, що вже не придатне для використання… Профанація тексту досягла тої стадії, на якій втрачений вже будь-який зміст» [1]. Таким чином, самі поняття «тексту»

в західній та радянській культурі поставали майже протилежними: як ознака інтелектуальності, приналежності до вищих шарів творчості в одному випадку та як сфера суспільної маніпуляції та зовнішньо-декоративна оболонка реалій життя в іншому. Протилежними були і умови самореалізації: адже вітчизняний концептуалізм складався в царині неофіційної культури, спричинений розумінням штучності та відірваності від дійсності панівної соцреалістичної доктрини, став виразом індивідуального духовно-художнього спротиву, а це у свою чергу позначилось на суто зовнішньо-формальних прикметах — певній камерності, мовній «розмитості». Відмінними були і самі інтенції, де, в протилежність Заходу, зацікавлення визначала «не проблематика чіткої наукової дефініції якогось предмету і не визначення самого мистецтва, як, скажімо, у Джозефа Кошута, а багатоманіття соціальних, ідеологічних, міфологічних та інших прочитань художнього твору» [2]. Увага вітчизняних концептуалістів була звернена переважно саме на своєрідність радянського суспільно-культурного контексту, на особливість його змістів та значень, на ті контроверсії означувального та означаючого, що й утворювали тут парадоксальність побутового, ідеологічного і культурного простору. Однак спільним як для західного, так і для вітчизняного концептуалізму залишалася критика мистецтва, правда, у першому випадку вона мала, так би мовити, онтологічний характер — аналізувала самі засади мистецтва, переходячи від його морфології до функції, від явища — до концепції (теза Дж. Кошута — «Бути художником сьогодні означає ставити питання про природу мистецтва»), у вітчизняній же версії критиці підлягали перш за все виміри радянського мистецтва, несподівано актуалізуючи в ньому «забутий» досвід авангарду початку XX століття. Можливо, саме ця «авангардна складова», а точніше — полеміка з авангардом і визначила його своєрідне образно-змістове забарвлення. Однак ця теза не універсальна. Адже особливістю вітчизняної культурної ситуації, що позначилася на художньому поступі другої половини XX століття, було складне і важке «пригадування», а точніше — пошук власного минулого і в той же час — своєрідна інтерпретація «невідомого західного сучасного». Вітчизняним митцям випало «не знати своїх предтеч», а тому паралелі їхнього мистецтва з авангардним були не тільки «програмними», а й виникали спонтанно.

В цьому плані особливої уваги заслуговує творчість харківського художника Вагріча Бахчаняна (1938–2009), що досі залишається майже невідомим в Україні. Однак він не тільки розширює «часові та географічні межі» вітчизняного концептуалізму (перші концептуальні твори художника були зроблені в Харкові у кінці 1950-х), не тільки репрезентує його особливі риси, а й значною мірою унаочнює зв'язок з авангардом, по-своєму, в інших суспільно-історичних умовах творчо переосмислюючи його набутки. Тим більше, що чи не найважливішою подією у його творчому житті стала зустріч з Василем Єрмиловим, в художній студії під керівництвом якого він навчався у 1957 році. В цей перший харківський період свого життя, що тривав до середини 1960-х (з перервою на службу в армії у 1959–1961 роках), по суті склалася його своєрідна творчість. Тут же, в студії декоративного мистецтва, викладали тоді Борис Косарєв та Олексій Щеглов, чиї особистості та ставлення до мистецтва глибоко вплинули на Бахчаняна.

Його рання роботи — колажі, малюнки — вільні за сюжетами та композиціями, далекі від прямої описовості, такі, що привертали авторською фантазією та відчуттям «дивності світу». Потім — абстракції, звернення до яких на той час в радянському мистецтві виступало чи не найрадикальнішим виявом творчої свободи. Тоді ж були започатковані і перші акції, зокрема на заводі «Поршень», де він працював художником-оформлювачем. На одну з них його надихнула відкрита через журнали творчість Д. Поллока: під наглядом Бахчаняна

робітники заводу поливали підлогу порожнього приміщення фарбою з пробитих відер, утворюючи абстрактне панно. Невдовзі відбувся «товариський суд», що звільнив його з роботи за «пропаганду буржуазного мистецтва» (приводом стала також стінгазета, оформлена колажами)… До 1963 року належить його перша авторська книга «100 однофамильцев Солженицина» — з обгорточного паперу, де були зібрані 100 портретів різних людей з однаковим прізвищем, які доповнювалися колажами, текстами, малюнками…. У 1964-му — розмальовані обличчя партійних вождів — Хрущова і Брежнєва, перенесені на старі документи, що на той час було не тільки соціально актуальним, а й ризикованим… У 1965 році В. Бахчанян брав участь у виставці неофіційного мистецтва харківських художників на вул. Сумській. Однак далі в Харкові залишатися було неможливо: художник не мав роботи, перебував під постійним наглядом влади як «ідеологічно неблагонадійний». У середині 1960-х Бахчанян переїздить до Москви, де активно працює в «Литературной газете», — його малюнки та каламбури прикрашали останню, сатиричну сторінку, якою зачитувалася вся країна (саме Бахчаняну належить відомий афоризм «Мы рождены, чтоб Кафку сделать былью», який чи не найповніше висловив гротесковість радянської системи), у 1972 за свої тексти та малюнки він отримує премію «Золотой теленок», а також співпрацює з журналами «Знание — сила», «Химия и жизнь», «Веселые картинки», що були і професійною школою і місцем «працевлаштування» більшості андерграундних митців. У 1968, 1969 роках його персональні виставки проходили у московському молодіжному кафе «Синяя птица». Але і тут «безквартир'я» та поступові зміни у суспільному кліматі країни, яка від лібералізму «відлиги» все більше занурювалася у безперспективність «застою», підштовхнули художника знову змінити своє життя. У 1974-му він емігрував у США. У 2008 році в Москві відбулася велика ретроспективна виставка В. Бахчаняна, де були представлені його роботи вітчизняного і «американського» періодів. Вона засвідчила різноманіття та особливу цілісність його творчості, головні риси, спрямування, формально-змістові прийоми якої склалися ще у Харкові, пізніше не стільки змінюючись, скільки розвиваючись, доповнюючись новими темами та сюжетами.

Невипадково у своїх численних інтерв'ю В. Бахчанян завжди згадував про той величезний вплив, який справив на нього Василь Дмитрович Єрмилов [3]. Це були не тільки уроки малювання у студії, а й особисте спілкування, довгі розмови, в яких «останній радянський авангардист» розповідав молодому художнику про О. Кручоних, В. Хлєбнікова, показував листи Д. Бурлюка (дружина В. Бахчаняна перекладала їх з англійської для Єрмилова) — справжні «художні об'єкти», написані різними кольорами, де рядки слів утворювали на папері примхливі композиції… Чи не під впливом Єрмилова, а разом і вітчизняного авангарду початку століття, мистецтво Бахчаняна вибудовувалося як творчість «художника слова» — у тісній взаємодії слова і зображення, літератури і мистецтва. Варто згадати в цьому зв'язку текстові об'єкти В. Єрмилова 1920-х («Горки», 1924, «Маркс-Ленин», «Про Ленина», «Ленин». «Железная дата», 1925), які можна розглядати як прото-концептуальні, що переводили текст у зоровий образ. Або «авторські книги» вітчизняних футуристів, де тексти із виразними шрифтами самі ставали певними зображеннями, доповнюючи малюнки і продовжуючи їх. Однак на відміну від митців авангарду, що створювали нову поетику, естетику та мову мистецтва, художники кінця 1950-х — початку 1960-х, яким випало жити у «країні здійсненої утопії», розглядали радянську культуру як особливу знакову систему, що була побудована на тотальній маніпуляції та неспівпадіннях «ідеї та реальності». Замість «конструкцій» авангарду їх привертала «деконструкція» радянської культури, що через іронічні співставлення

образів, знаків, кліше та стереотипів не тільки розкривала свої змісти, а й надавала можливості виходу в інший простір. В цьому плані можна порівняти тему «Пікассо в радянській культурі» у Єрмилова і Бахчаняна. На початку 1960-х В. Єрмилов, як відомо, працював над проектом «Пам'ятника Пікассо», що був представлений на його персональних виставках у Харкові у 1963 та 1968 роках. В ньому знаходили продовження ідеї конструктивізму, а разом з тим — те «повернення до 1920-х», яке стало прикметою епохи «відлиги» в СРСР. Адже у 1960-ті, після виставок Пікассо у Москві, експонування його творів у Ермітажі та Музеї образотворчого мистецтва ім. О. С. Пушкіна, «великий Пабло» стає чи не найбільш популярним у СРСР художником, уособлюючи «сучасність» та ту свободу в культурі, якої так прагнули радянські митці. Безперечно, цей проект Єрмилова Бахчанян не тільки бачив, а й обговорював з його автором. Пізніше тема «Picasso — СССР» окреслила великий цикл його творів (1984–2005), де, полемізуючи з Єрмиловим, В. Бахчанян у свій іронічний, замішаний на парадоксах спосіб, співставляв, інтерпретував, порівнював радянську та модерністську символіки, що, як очевидно, могли «порозумітися» лише у просторі гротеску. Поєднання фрагментів з картин Пікассо і радянських символів та зображень поширеної радянської художньої продукції постає тут не лише у своїй естетико-змістовій опозиційності, а й як версія «двох проектів модерну» — радянського та західного.

Народжена в царині «сміхової культури радянського часу», що виступала чи не найпотужнішою опозицією офіційній ідеології, творчість В. Бахчаняна, як підкреслював Л. Рубінштейн, «поєднувала непоєднуване», «і завжди виникав третій, надзвичайно гострий і переконливий зміст» [4]. Його тексти цілком за футуристичною традицією існують на межі «читання» та уважного розглядання, несуть у собі не тільки суто літературний, а й візуальний зміст. А гумористичний ефект виникає перш за все через те, що в межах одного і того ж твору мистецтва співставляються цитати з різних, протилежних одне одному художніх стилів, так що кожна з цих цитат відчуває себе «незручно» в присутності іншої, що й викликає сміх глядача. Слово і зображення виступають тут як елементи ідеологічного коду, «руйнування» якого відбувається за рахунок несподіваності, парадоксу, гумору. В розмові з В. Тупіциним Бахчанян окреслив головні засади свого мистецтва як постійне прагнення «ставити під сумнів», «змінити ставлення до об'єкту», що в іншому контексті набувало нового змісту [5]. Так унаочнюється зв'язок з дадаїзмом, де зміни контексту, як відомо, становили один з головних принципів «репрезентації об'єкту». В цьому плані варто підкреслити присутність в його мистецтві «української теми», що унаочнюється у відомому тексті «Харьков» (1970-ті), циклі «Сорочинская ярмарка» (2003) та ін.

Чи не в продовження футуристичної традиції В. Бахчанян став художником авторської книги, де поєднувалися слово та зображення. Проте в умовах неофіційної культури, тобто без можливості експонування своїх робіт, саме авторська книга відкривала «простір для самовиявлення», а тому, як говорив художник, він віддавав перевагу «концептуальному книговиданню перед виставковим ажіотажем» [6]. Так самвидав радянського часу «перекидав місток» до традицій «авторської книги» початку XX століття, яка і тоді, в інших історико-суспільних умовах, відкривала можливості для вільної творчої гри, самостійного висловлювання, образного колажування. Книга «Мух уйма» (1973) складається з текстів, малюнків, колажів. Візуальні каламбури через зовнішню анекдотичність відкривають широкий простір асоціацій, в основі яких — порушення зв'язків, розкладання звичного на складові, а через це — унаочнення його структури. В цьому плані, по-своєму аналізуючи радянські культурно-ідеологічні стереотипи, В. Бахчанян виявився предтечею соц-арту, адже, як і в соц-арті, головним для

нього став «принцип порушення, демонтажу, ерозії змістових кордонів» [7]. Одним з перших в радянському мистецтві він використав у своїх творах «ідеологічне сміття»: гасла, газетні тексти, наочну агітацію, плакати та ін., продовжуючи авангардистську ідею знищення кордонів між ідеологією і побутом, мистецтвом і повсякденням. Але одночасно «Бахчанян — зразковий постмодерніст, який застосував весь спектр прийомів, тропів і механізмів (деструкція, колаж як цитата та ін.) задовго до того, як він перетворився на пересічний матеріал нашого нового мистецтва» [8]. У його творах знаходила вияв та «вільна суб'єктивність», що й поставала головною опозицією радянському тоталітаризму. Його мистецтво акумулювало ціле гроно спрямувань, художніх прийомів — від дадаїзму, вітчизняного футуризму до поп-арту та концептуалізму, які складно перехрещувалися у його парадоксальній образності. Творчість В. Бахчаняна — частина того потужного шару неофіційного радянського мистецтва, об'єднуючою силою якого «виступала не пластична спільність, а принцип, тип ставлення до дійсності, до світової культури, що передбачає будь-яке звільнення від ідеологічних догм і соціальних умовностей, включення до єдиної "всесвітньої гри", що знімає численні та стійкі табу» [9].

1965 року в Харкові розпочинається творча біографія одного з найзначніших концептуальних фотохудожників Бориса Михайлова. З Бахчаняном вони були незнайомі, однак у їхній творчості є багато спільного.

Це не тільки формальні прийоми — поєднання різних зображень (в даному випадку — фотографій) та тексту, їх накладання та зміщення, колажування та ін. А перш за все — інтенції, де мистецтво постає як «вільна реакція на невільні обставини» (А. Г. Раппопорт), а іронія — як опозиційна категорія, що протистоїть гіпертрофованій серйозності офіціозу, нечутливого до комізму та абсурдності породжених ним ситуацій. У своїх роботах, починаючи з середини 1960-х, Б. Михайлов зафіксував виразний зріз радянської епохи другої половини XX століття, часу криз та зламів, гострої невідповідності проекту соціальної утопії та її реалій. Його мистецтво органічно входить до проблематики незалежної культури радянського часу, з її відчуттям «змістового колапсу, смішної та страхітливої переплутаності реального та нереального, доброго та злого, природи та культури, "лівого" та "правого"» [10]. Розпочавши свою творчість в царині «аматорського фото», художник зосередив свою увагу на образах радянського повсякдення, знятого підкреслено просто, без офіційної парадної репрезентативності та одночасно — без жорсткої викривальної репортажності. Його фотографії, перш за все, — художнє висловлювання, надзвичайно чутливе до мистецької проблематики, яка саме у концептуалізмі переосмислювала традиційні виміри «краси», «правдивості», «документальності». Звідси — особлива магія «сірого кольору», що виступав певною метафорою періоду радянського «безчасся», неможливість робити «красиві знимки», що так чи інакше пов'язувалися з облудністю офіційної естетики. У своїх інтерв'ю Б. Михайлов наголошує: «Мій виграш по відношенню до інших фотографів був не в тім, що я вмію фотографувати, а в тім, що знімав цілком природні, цілком тривіальні речі, звичні. І ось це уважне ставлення, хворобливе ставлення, виявилося важливим» [11]. «Невміле аматорське фотографування», акцент на неправильності, «випадковості», «некрасивості» ставав ознакою правдивості, виходом в реальність. А одночасно застосований художником принцип «знімати так, аби фотографія, не встигнувши народитися, зразу ж ставала ніби старою, ніби вже знайомою, ніби вже баченою» [12], надавав знімкам «документальної історичності», «справжності», підтвердженої часом. Так складалася «інша радянська фотографія», чия опозиційність проходила не тільки через естетику, а й через самі «сюжети». Зокрема такою татуйованою

темою в офіційному мистецтві була, як відомо, оголена фігура, що у фотографіях Б. Михайлова своєрідно поєднувала соціальне та еротичне. Як пише Т. Павлова: «…зображення оголеного тіла було мовою політичного протесту. Михайлівські "накладання" (слайд + слайд) тих років, в котрих акти складались з соціальним фото, — були вже роботою з цією нормативною забороною» [13]. Цикли його фотографій — «Приватна серія» (кінець 1960-х), «Сюзі та інші» (1960-ті — кінець 1970), «Накладання» (1960–1970-ті), «Люрики»(1971–1985), «Червона серія» (1968–1975), «Соц-арт» (1975–1986), «Танець» (1978), «У землі» (1982), «У сутінках», «Соляні озера» (1986) не тільки по-своєму досліджують феномен «радянського», а й фіксують його ерозію, як зокрема в серії «Сюзі та інші», що відбила перехід від вітальності 1960-х до депресивності 1970-х. Невипадково З. Абдулаєва, порівнюючи фото Б. Михайлова з фільмами Ульріха Зайдля, знаходить в них «реакцію на тоталітарний культ юності і довершеної краси», особистий погляд на життя, де об'єктивна відстороненість поєднується з співчуттям і солідарністю, новим реалізмом, гострою соціальністю і особливою поетикою. «Михайлов, що пережив вплив аматорської фотографії і відчуваючий "еротизм недовершеного" (Б. Гройс), творить свою естетику, яка фіксує розпад краси…» [14]. Однак Михайлов по-своєму інтерпретує й іншу радянську проблему — зникнення приватності, намагання занурити життя у спільний комунальний простір. Ця тема, як відомо, була однією з головних у московських концептуалістів. Проте якщо, наприклад, у І. Кабакова її уособлювала «комунальна квартира», то у Б. Михайлова вона розгортається через образи бездомності (так і не вирішеного радянського «квартирного питання»), людської неприкаяності, де саме публічні місця — вулиці, подвір'я, пляжі, танцмайданчики постають місцем «усамітнення». Не випадково для своїх фотографій він часто обирає горизонтальні формати (цикл «У землі»), підкреслюючи розімкненість життєвого простору, загубленість людини в ньому.

У фотоциклах Б. Михайлова дослідники відзначають своєрідну полеміку з радянською фотографією 1920-х, де гострота ракурсів замінюється на підкреслену простоту, «цінність нецінного», а з іншого боку — своєрідне продовження традицій «критичного реалізму», що, як і у передвижників, актуалізує соціальну спрямованість творів, співчуття до скривджених, при цьому наче ігноруючи суто формально-художні проблеми [15]. Сам же художник часто говорить про «станкове» ставлення до своїх творів: «Я намагаюся використовувати фотографію як медіа. Точніше не як медіа, а як картину», текст виступає як «підпорка» для картинки, а картинка являється частиною тексту, утворюючи між собою нове значення [16]. Невипадково його фотографії щільно наповнені суто літературними алюзіями, викликаючи в пам'яті образи Гоголя, Чехова, Зощенка, Булгакова…

Виняткове місце серед його робіт належить «Незакінченій дисертації» (1981–1985), де унаочнюється концептуалізм художника. Видана окремою книгою, вона в останні роки стала об'єктом широких культурологічних досліджень, являючи образно глибокий «зріз» епохи застою з її психологічними настроями, переживаннями, відчуттями. Основою твору прислужилися аркуші чужої незакінченої дисертації, що виступають тут певною метафорою надій, які не справдилися, даремних намагань, безперспективності зусиль… На кожному аркуші серед начерків наукового тексту розміщені один-два аматорських чорно-білих фото та уривки записів самого художника. Тести розкидані по аркушах, їх часто важко читати, вони не доповнюють зображення, а скоріше вступають з ними у діалог. Створюється своєрідний палімпсест, багатоголосся художнього простору, змістовно насиченого, але ніби візуально невиразного, де, як підкреслює художник, «сіре і нудне стало важливим елементом, являючись частиною тієї дійсності, яку було потрібно пере-

дати. Естетика тут концептуальна» [17]. Однак у взаємодії фото та текстів, у їхніх неспівпадіннях та доповненнях існує і особлива поезія недосказанності, мінливості, як, наприклад, на сторінці 118, де на фотографії зображений безлюдний зимовий пейзаж, а поряд з ним рядки: «І хочеться знайти… і хочеться знайти таке розташування речей, аби воно призвело до нового порозуміння. А може, нове розуміння і розташує ВСЕ»…

Пізніше, на початку 1990-х у складі «Групи швидкого реагування» (С. Братков, В. Михайлова, С. Солонський) Б. Михайлов став автором найбільш суспільно-актуальних концептуальних проектів та акцій: «Ящик для трьох літер» (1994, у програмі проекту «Алхімічна капітуляція» на борту військового корабля «Славутич» в Севастополі), що через літери кирилиці, якими відрізняють український і російський алфавіт, привертав увагу до мовних проблем в Україні, та «Якби я був німцем» (1994), в якому чи не вперше у вітчизняному мистецтві через трагічний досвід Другої світової війни поставало болюче питання «національного виправдання», національних відносин та національних травм…

Однак прояви концептуалізму не вичерпувалися в Україні лише соціально-критичними аспектами. Не менш важливим було розширення самих кордонів мистецтва та уявлень про нього, а разом з тим — розуміння того, що мистецтво може бути естетичним досвідом, структурованим за допомогою зусиль самого художника. Звідси інтерес до акційних форм, в яких художник поставав «матеріалом», «об'єктом», «персонажем» власного твору, а поряд з цим — формування власного художнього середовища, що акумулювало в собі авторські ідеї.

В цьому плані одним з найбільш своєрідних явищ постає творча діяльність київського художника Федора Тетянича (1942–2007), в якій поєдналися різні мистецькі практики — акції, інсталяції, живопис, малювання, авторські тексти, різноманітні об'єкти та ін. Однак і тут чи не головною виявилася своєрідна «реанімація» авангардистської міфології, спрямованої на активну участь мистецтва в житті, художнє переосмислення простору. Можливо, саме в творчості Ф. Тетянича авангардистські утопії знайшли своє продовження, підкріплені романтизацією науково-технічного прогресу, характерного для культурної свідомості 1960-х, в той же час позначені відчуттям особистої драми художника і людини, чиї ідеї та пропозиції були далекими і від офіційних вимог і від реальної ситуації в суспільстві, не знаходячи необхідної підтримки та розуміння.

Отже, про художника. Народився у селі Княжичі під Києвом. У 1961–1966 навчався у Київському художньому інституті, спочатку на живописному факультеті у В. А. Чеканюка, потім — на художньо-педагогічному. У 1973 став членом Спілки художників. Після закінчення інституту працював у Київському комбінаті монументально-декоративного мистецтва як художник-монументаліст. У 1970-ті роки йому вдалося зробити в архітектурі, зокрема в Києві, досить багато: мозаїчні панно у вестибюлі заводу художнього скла (1974), на фасаді корпусу радіоелектроніки політехнічного інституту (1977), «Квітучі сади» на стіні торговельного центру у Дарниці (1976), великі композиції з металу на зупинках швидкісного трамваю (1970), розписи у районній бібліотеці ім. О. М. Бойченка на Русанівці (початок 1980-х), а також оформлення готелю «Росія» у Смоленську (1980). Частина з них не збереглася, інші існують і сьогодні, відрізняючись від стінопису радянських часів несподіваним поєднанням матеріалів (природний камінь, відходи скла, металеві промислові деталі, карбування та рельєф з цементу), гостротою формальних рішень, свободою виконання.

Одночасно з цими роботами він займався графікою та живописом. Писав картини, спочатку у стилі примітиву, потім — все більш складні за змістовно-просторовою побудовою великі полотна, густо насичені різномасштаб-

ними зображеннями, які, поєднуючись між собою, утворювали напружено пульсуюче середовище, що нагадувало то органіку природної ризоми, то зашифроване піктографічне послання. Деякі з цих картин можна порівняти з творами Павла Філонова, хоча про цитування чи наслідування навряд чи йдеться, адже Тетянич міг бачити їх тільки в поодиноких репродукціях. Як відомо, вперше після багаторічної перерви твори великого майстра «аналітичного мистецтва» були експоновані на виставці «Москва-Париж» лише у 1981 році. Поколінню Ф. Тетянича, що зростало в умовах інформаційно звуженого радянського простору, випало взагалі не знати своїх попередників, а тому несподівана близькість з ідеями «класичного авангарду» стає вражаючою. Але у співставленні цих художників мова, безперечно, не йде про суто формальні риси, не можна, зокрема, порівнювати посткубістичне та експресіоністичне малювання Філонова із колажним мисленням Тетянича, справа в іншому. В тих ідеях осягнення органіки Всесвіту, розуміння і драматичного чуттєвого переживання зв'язку всіх його складових, що пронизує їхні картини, де елементи та форми не конструюються, а саме зростають, поєднуючись і перетинаючи одна одну. Їх спільність — не формальна, а суто концептуальна, адже і для Філонова, і для Тетянича наскрізною стала розробка художньої утопії про гармонійне життя людей, де діяльність митця виступала засобом не тільки осмислення, а перш за все перетворення життєустрою. Показово, що у свої космічні візії Тетянич вплітав тему української історії (картини «Атаман Сірко» та «Історія України», 1967), що розглядалася ним майже як природний катаклізм, споріднений біблійному світоустрою… Він писав і нефігуративні картини, побудовані за тим самим «органічним» принципом, насичені рухом і вітальною кольоровою силою. Зробив цикл акварелей на тему «Слова про Ігорів похід» (1972) зовсім не схожий на тодішні ілюстрації, де сюжетні мотиви та предметні зображення розчинялися у кольоровій стихії, несподівано викликаючи в пам'яті акварелі М. Врубеля… Писав портрети та фантастичні композиції, деякі з яких експонувалися на першій виставці неофіційного мистецтва «Погляд», організованій секцією монументалістів у 1987 році, однак до присвяченого їй альбому-каталогу не потрапили. Неординарність Тетянича, що перетворював свої експозиції на видовищні акції та його «смітникова» естетика злякали колег.

З кінця 1960-х він починає будувати свої біотехносфери — конструкції для життя людини у Космосі. Як і славетний «Летатлін» Володимира Татліна, всі вони мали суто художньо-концептуальний характер і для «польоту» були непридатними, так само як і пізніші проекти Тетянича «плащ-палатка — дельтаплан». В них продовжувала жити не тільки вічна мрія людини подолати простір, летіти Всесвітом, яка в 1960-ті вже стала дійсністю, а й несподівано відбивалися зовсім інші — не науково-технічні, а соціально-психологічні проблеми свого часу. Біотехносфери Тетянича — з металевих або дерев'яних конструкцій, то у вигляді геометрично правильних чистих білих, як в структурах Малевича, ромбоподібних форм, або зовсім інші — зібрані із смітникових відходів (старого паперу, уламків дерева, тканини та ін.), близькі до естетики «бідного мистецтва» та «мерцбау» Курта Швіттерса — поступово все більше перетворювалися на схованки, на місця усамітнення і місця «виживання» людини-художника у жорстокому і байдужому до нього світі. Показово, що в 1970-ті Ілля Кабаков теж звернувся до теми польоту, втечі, зникнення, створював інсталяції «Людина, яка вилетіла в космос із своєї квартири», «Комаров, що полетів» та ін., що виглядають надзвичайно близькими до того, що робив Тетянич. Однак, якщо Кабаков здійснював свої «польоти» через вигадано-реальних героїв, то Федір Тетянич сам ставав персонажем власних творів, на собі перевіряючи стан польоту-зникнення, складаючи моделі своїх біотехносфер для себе як для іншого. Невипад-

ково певним продовженням його фантастичних «подорожей у Нескінченності», а одночасно і засобом перевтілення ставали його костюми — яскраві, блискучі, вишукано-естетичні і зухвалі, в яких він розігрував свої перформанси або час від часу з'являвся на художніх зібраннях, викликаючи подив і нерозуміння. Його товариш і протягом багатьох років — співавтор, Володимир Євтушевський, зокрема, згадує про їхній спільний з Тетяничем візит у костюмах інопланетян на партійні збори в Будинок художників в кінці 1970-х і той шок, який вони викликали серед присутніх.

Одночасно до теми польоту додавалися екологічні ідеї «збереження всього живого», на яких зростали його численні колажі, об'єкти та інсталяції, де побутові відходи доповнювалися фрагментами його власних або вирізаних з газет текстів. В таку інсталяцію перетворилася і майстерня художника на Перспективній вулиці, «попадання» до якої саме по собі вже ставало художньою акцією. Певною мірою це і справді була гра, однак, як у справжнього художника, вона була насичена тим відчуттям катастрофічності буття та передчуттям потрясінь, що невдовзі, Чорнобилем, зроблять фантастику частиною повсякдення. Саме цій темі була присвячена його інсталяція «Біотехносфера. Місто безсмертних людей», встановлена у 1989 на Львівській площі в Києві біля Будинку художника. З 1986 він брав участь у постчорнобильському спектаклі режисера Богдана Жолдака «О-О-И», де по суті «грав сам себе» — художника, який пише свої дивні картини на тлі загальної людської катастрофи, перетворюючи малювання на яскравий хеппенінг… Потім протягом кількох років Тетянич проводив біля Блакитного озера на Виноградарі в Києві своєрідні обрядові акції «Відродження землі», що залучали до дійства глядачів.

Свою творчу філософію і життєву позицію Тетянич назвав Фрипулья, що поступово стало його другим ім'ям. Що означає це слово — невідомо. Однак для самого художника «Фрипулья» виявилася засобом не тільки окреслення власного простору, самовизначення, а й дистанціювання від повсякдення, певним самозбереженням в тій атмосфері нерозуміння, що супроводжувала його майже все життя. Тим більше, що з кінця 1970-х він практично не мав заробітку. Його проекти «мистецької перебудови Всесвіту» ніяк не вміщалися у вимоги радянських виставкомів та художніх рад, і отримати замовлення на монументальні чи оформлювальні роботи йому було все важче. Адже і виконані композиції в архітектурі, і його власні проекти «перетлумачення планети Земля», яка, зовсім за Й. Бойсом, трактувалася в них як суцільна просторова скульптура, розглядалися ним як частини єдиного цілого. Художник наче не бачив реальності, ховаючись від неї у світ своїх фантазій, не стільки конфронтуючи з радянською дійсністю, скільки прагнучи її удосконалити. Та й свою творчість, на відміну від інших несоцреалістичних художників свого часу, він не розділяв на «офіційну» та «приватну». Його авторська художня утопія ніби накладалася на утопію радянську, розкриваючи несподівані точки перетину різних інтенцій у гротесковій свідомості епохи.

Чого вартий був, наприклад, його проект водити екскурсії на заводи, де праця робітників розглядалася ним як видовище, театральне дійство, перформанс. У листі 1974 року до Спілки художників та до дирекції Київського заводу художнього скла, де він тільки-но закінчив виконувати декоративне пано, він писав (цитую мовою оригіналу): «На заводе художественного стекла в одном из цехов рабочие так ладно сработались, что их движения стали танцем, на который мне, как художнику, доставляет огромное удовольствие смотреть. Кроме того, в самый апогей их трудового дня, они достигают такой слаженности и гармонии, что начинают все без исключения петь одну песню за другой. Никто не может отрицать — это самый настоящий театр труда, где труд стал искусством. Убежден, что для повсеместного

поднятия престижности любого труда и, тем самым, его производительности необходимо оборудовать один из цехов каждого завода в самый настоящий театр. (…) С удовольствием будут покупать билеты и устремяться по ним на тот или иной завод» [18]. У зв'язку з цим варто навести іншу, але надзвичайно близьку до Тетянича пропозицію, яка тоді ж, у 1974 році, пролунала з трибуни об'єднаного пленуму правлінь творчих спілок і товариств Української РСР: «Уявіть собі цех заводу, робітник стоїть за станком, невтомно і зосереджено працює понад план. А художник? Він теж працює в цей день поруч з робітниками на заводі, але тільки не за станком, а за мольбертом, з олівцем і пензлем. Наслідки такої роботи обіцяють принести хороші плоди не лише для художників, але й для підприємства». Цю пропозицію про проведення ленінських суботників для митців на заводах цілком серйозно висловила голова правління КОСХУ Г. Н. Кальченко [19]. Світ художньої утопії «інопланетянина» Тетянича, як бачимо, стає тут віддзеркаленням офіційної радянської утопії, по-своєму ілюструючи відому тезу Б. Гройса про «соцреалізм — авангард по-сталінськи», яка продовжувала діяти і у післясталінські десятиліття.

Творчість Ф. Тетянича перегукується і з ідеями московської групи «Рух (Движение)», найбільш активний період якої на чолі з художниками Л. Нусбергом та Ф. Інфанте припав на 1962–1976 роки. В ідеях «нового оформительського мистецтва», у створенні «штучних середовищ», що розкривали нові можливості для взаємодії людини з технікою, природою і мистецтвом, які висували митці, оживали традиції вітчизняного авангарду — Малевича, Лисицького, Габо, Певзнера, Татліна, підсилені новітнім кінетизмом, а в акціях та перформансах знаходили інтерпретацію науково-технічні утопії 1960-х. Чи був знайомий Тетянич з їхніми творами? Однак і його мистецтво, на відміну від москвичів, менш аналітично-інтелектуальне, скоріше образно-поетичне, перекидало свої мости до досвіду авангарду початку XX століття, по-своєму перетлумачувало культ науково-технічного прогресу, намагаючись зв'язати їх із потребами повсякдення. В той же час творчість Тетянича з його «сміттниковою естетикою» несла в собі і свій власний, екзистенціальній зміст, той «досвід поразки» (за висловом В. Сахарука), що наче переоцінював життєздатність авангардистських проектів, міцно зв'язаний із образною інтерпретацією «епохи застою». Однак, в протилежність московським митцям, яким так чи інакше вдавалося реалізувати свої ідеї у офіційному просторі через державні замовлення по оформленню виставок та інтер'єрів, його проекти знаходили втілення тільки в полях біля Княжичів. Думкою сягаючи Всесвіту, художник у 1980–1990-х роках все частіше жив у рідному селі, вирощуючи городину, яка давала йому засоби для існування. Лише в середині 1990-х у нього склалася справжня родина, що стала для нього підтримкою та опорою.

Між тим в його творчості, де за авангардною традицією ідеї, тексти і реалізовані роботи стають майже рівнозначними, можна знайти відгомін багатьох художніх спрямувань: вітчизняного виробничого мистецтва 1920-х років, з його естетизацію виробничого процесу та технокритичним утопізмом; ленд-арту, де селянська любов до землі набувала космічної всеосяжності; тотального мистецтва, яке втягувало в сферу художності весь навколишній світ…

Чи не єдина спроба проаналізувати зміст творчості художника була здійснена в рамках виставкового проекту «Діалоги» (куратори Г. Скляренко, В. Сахарук) в експозиції «Малевич — Тетянич: "Полетіли"», що проходила в київській галереї «К-1» у листопаді 2003 року. Окреслений в ній «діалог з Малевичем» здався кураторам надзвичайно плідним, поєднавши між собою такі далекі в часі й такі близькі світовідчуття. На виставці були представлені дві біотехносфери Тетянича — біла призматична (полотно, дерево), що зразу ж викликала в пам'яті

білі полотна Малевича та його архітектони, та велика, складена з уламків дерева, тканини, металу — ніби «археологічна» і надзвичайно правдиво-реальна одночасно. Поряд з копіями малюнків та начерків Малевича, присвяченими космічному польоту, експонувалися і замальовки Тетянича, що виявилися подібними до робіт славетного майстра. Та й у концептуально-поетичних текстах обох художників звучали спільні мотиви та образи, ніби продовжуючи і доповнюючи один одного. Достатньо порівняти відомі заклики К. Малевича: «Пливіть! Біла вічна безодня, безкінечність перед вами!» або: «Череп людини являє собою ту нескінченність для руху уявлень, він дорівнює всесвіту, адже в ньому вміщується все те, що він бачить в ньому…» з віршами Ф. Тетянича про Велику Нескінченність, людину як частину Всесвіту і політ — головний і найважливіший зміст людського існування [20]. В тексті до виставки В. Сахарук проникливо зазначав: «Семантика слова "полетіли" розкривається кількома засадничими значеннями в залежності від ситуації і від особи, яка його виголошує. Це і запрошення до польоту і водночас великий сумнів в можливості його здійснення… В контексті проекту не менш важливою є часова форма, яка відносить дію до минулого — вони вже полетіли. Нам залишається визначити гіпотетичний напрямок польоту…» Для Малевича він був «безоднею», для Тетянича — «нескінченністю».

Варто підкреслити, що Ф. Тетянич був одним з перших, хто в українському мистецтві постійно звертався до акційних практик. Своєрідні перформанси, на які він перетворював свої «виходи в люди» у фантастичних костюмах [21] не тільки демонстрували схильність до гри та театралізації (за «перебудови» він брав участь у музичних фестивалях «Рейвах» та «Червона Рута 91»), скільки були суто «поведінковими», спрямованими на естетичне провокування глядачів, пряму реакцію, залучення до співтворчості. Проте, в їхній основі не варто шукати «чистоти жанру»: дійства Тетянича близькі і до хеппенінгу як «театру художника», «живого колажу». Варто навести думку С. Зонтаг: «Хепенінг розгортається шляхом витворення асиметричної мережі несподіванок, без кульмінацій і завершення; це радше алогічність сновидінь, ніж логіка більшої частини мистецтва» [22]. Спонтанність Тетяничевих акцій, яскравість костюмів відтворювала їхню карнавальну природу, де відверто проступали архаїчні шари та зв'язок з давніми ритуальними дійствами.

Своєрідна творчість художника у свій спосіб поєднала, здавалося б, різноспрямовані інтенції: продовження авангардистської утопії та її парадоксальні метаморфози у радянській реальності «застійних десятиліть», використання концептуалістичних прийомів для окреслення авторського простору, що дивним чином «накладався» на радянський ідеологічний всесвіт, як писав Б. Гройс, «подібний скоріше до міфічного космосу, по якому герой пересувається від катастрофи до спасіння та від спасіння до катастрофи» [23]. А разом з тим — створюючи новий міф про художника, що розгортався у його взаємозіткненні з головними складовими культури — підсвідомим, історією мистецтв, політичною ідеологією.

З ідеями та практиками концептуалізму пов'язана і творчість Анатолія Степаненка, хоча і не вичерпується ними. «Розширення вимірів художнього твору» постає тут, як і для більшості незалежних вітчизняних художників радянського часу, як вихід в «інший простір», як намагання «винайти інше мистецтво», далеке від офіційного пропагандизму, таке, що не тільки опоетизовує повсякдення, а й вносить в нього нові, несподівані змісти, образи, можливості. А. Степаненко закінчив Львівський інститут декоративного і прикладного мистецтва (1977), Вищі дворічні режисерські та сценарні курси в Москві (1984), він — автор кількох художніх та відео-фільмів, працює у царині фотографії, графіки, живопису [24].

Серед його творчого доробку — величезне «паперове твориво», що поєднує сотні графіч-

них аркушів (з середини 1970–1990-х), то формально вишуканих, то відверто начеркових. Постійними для художника залишаються теми міста, образи кентаврів, оголені фігури, чий еротизм має не стільки чуттєвий, скільки міфо-фантасмагоричний характер. Це інтерес до естетики буддизму, з його принципом «все в одному і одне у всьому», а тому крильце метелика чи бабки, зелене та пожовкле листя, шорстка поверхня асфальту чи одиноке дерево стають джерелом безкінечних естетичних метаморфоз та споглядань; а разом з тим — поєднання тексту та зображення, що утворюють між собою певну змістово-естетичну напругу; та сприйняття графічного аркушу перш за все як художнього об'єкту, в якому, крім самого зображення, важливими є фактура поверхні, цупкість паперу, його форма, розмір, колір… Показові в цьому плані його цикли малюнків на обгорілому папері (1980-ті), або серія «Вторинні рудименти творчого процесу» (початок 1990-х), що ніби «зберігає» залишки, начерки, фрагменти якогось так і не здійсненого художнього проекту.

Окреслення творчої позиції «художньої непокори» (І. Клех) відбулося у А. Степаненка в середині 1970-х — під час навчання у Львові. Чи не найвиразнішим її проявом стало звернення до акційних практик.

І хоча тоді, у 1970 — на початку 1980-х, вони мали перш за все поведінковий характер — «малювання кольоровою крейдою в кафе та на вулицях; стояння на одній нозі під стіною, впершись в неї іншою ногою і виставивши вперед коліно — із квіткою в зубах…; похід до Стрийського парку, аби окресливши крейдою на доріжці тінь, що падає від крони дерева, прийти назавтра на це ж місце і, дочекавшись суміщення тіні із її вчорашнім контуром, піти відзначити з друзями келишком сухого вина народження концепції» [25] — за їхньою легкою грайливістю приховувалося більше — опозиція до офіційної радянської нормативності, прагнення розширити мистецький простір, надати йому інших якостей і вимірів. Однак на цей час припадає і авторський перформанс, позначений політичними конотаціями: скидання о 6-й ранку з даху львівського гуртожитку транзистора — саме в той момент, коли виконувався гімн Радянського Союзу… Однак серед його мистецьких пошуків він залишився скоріше винятком. Соціально-критичні та суспільно-аналітичні проблеми не зайняли у його творчості помітного місця. Набридливій одноманітності повсякдення протиставлялась саме антинормативність, карнавальна легкість гри, можливість невимушеного самопрояву і те прагнення містифікувати, одночасно і проявляти, і приховувати власне «я», «повірити самому та змусити повірити глядача, що це "я" є кимось іншим», які, на думку літературознавця Т. Гундорової, характерні для творчої свідомості епохи [26].

З середини 1980-х він починає займатися фотографією, що поступово набуде важливого місця в його творчості. На фото він фіксує свої боді-артівські акції, робить самостійні фотоцикли, серед яких варто згадати вісім композицій оголених жіночих торсів, експонованих у 1995 році у київській галереї «Бланк-арт», де в інших «матеріалах» — розмальоване людське тіло та фотоплівка, знайшли продовження сюжетні мотиви його графіки, відсилаючи глядача до архаїчних ритуалів. Окреме місце належить тут циклу фотографій кінця 1980-х «Глибока синь», де через портрети близьких художнику людей, через інтер'єри львівських та київських помешкань, присмеркові вулиці міст, відблиски дощу на асфальті вимальовувався своєрідний «зріз часу» — «кінець епохи», з його тривожними передчуттями, побоюваннями, невпевненістю…

На початку 1990-х А. Степаненко став ініціатором двох етапних для становлення сучасного українського мистецтва проектів — «Косий Капонір» (1992, художники Голосій, Гнилицький, Степаненко, Ратт, Сосерд, Тістол, Чічкан, Соловйов, Керестей, Мамсиков, Маценко)

та «Проект "Киево-Могилянська Академія"» (1993, Тістол, Степаненко, Марченко, Нідерер, Маценко, Кириченко, Касьянов), висунувши надзвичайно перспективну, однак досі так належно і не осмислену творчу концепцію «суб'єктивного дослідження простору», що мала на меті художній аналіз того перехрещення історичних, міфологічних, ідеологічних, побутових, естетичних та ін. нашарувань, що й утворюють своєрідність вітчизняного культурного контексту. Проекти відкрили нові можливості для експонування творів у нетрадиційних просторах (інтер'єрах колишньої в'язниці та військовій фортеці, реконструкції корпусу XVIII ст. Києво-Могилянської Акалемії). Новим на той час було й запрошення до українських проектів зарубіжних митців. Представлені ж тут інсталяції самого Степаненка поєднували актуальні екологічні та археологічні теми, а також створення освітлювальними засобами умовно-фантастичного середовища. Саме з цим був пов'язаний його перформанс 22 вересня 1992 року у Галицьких печерах [27], в якому проявилася характерна для художника еклектичність, що змішує між собою східну медитативність, новітні акційні практики та «археологічні змісти». Прибічник «мистецтва як гри», А. Степаненко використовує прийоми концептуалізму для створення видовищних акцій, де художня ідея не заперечує активної виразності матеріалу. Свідчення цьому — фантастична інсталяція «Атопос — місце присутності» (Лодзь, 2001), де відтворилися властиві художнику поєднання «археологічності» з міфотворенням, чуттєвого напруження фактур та матеріалів, авторської режисури простору і його метафізичного наповнення.

Виняткове в українському мистецтві концептуалістське коло склалося наприкінці 1970 — на початку 1980-х в Одесі. Інтенційно його виникнення було народжене тими ж «пошуками іншого мистецтва», що й наведені вище особисті творчі практики. Однак ситуація в Одесі помітно відрізнялася від інших художніх осередків в Україні: тут з 1960-х існував широкий шар андеграунду, із своїми лідерами, художньо-естетичними уподобаннями, з квартирними виставками, самвидавними каталогами, колекціонерами, який відігравав значну роль у неофіційній культурі міста. Його головні спрямування були пов'язані з «поверненням до модернізму», протиставляючи соцреалізму «чисте» формально-пластичне мистецтво, авторські інтерпретації західного живопису першої половини XX століття та дорадянського вітчизняного художнього досвіду. Однак для молодих людей, які поступово стали називати себе концептуалістами, ця позиція здавалася такою ж вичерпаною, як і соцреалістична, а тому їхні пошуки виступали опозицією і офіційному і неофіційному мистецтву 1960 — початку 1980-х. Як згадує один з лідерів групи С. Ануфрієв, їхня творча спільність виростала із загальної жаги знань про сучасне мистецтво та культуру, відомості про які вишукувалися у поодиноких книжках та потрапляли до Одеси з Москви, з необхідності «говорити про мистецтво», поступово надаючи коментарю художньої самодостатності, сама ж група, за винятком Л. Войцехова, «складалася в більшості з людей, які зовсім не вміли малювати» [28]. В коло «одеських концептуалістів» потрапляли молоді креатині люди, студенти не тільки (та не стільки) художніх, а й технічних вишів, недавні випускники шкіл, музиканти, літератори [29]. І хоча їхня спільнота не була окресленою групою із визначеними складом, позиціями, художньою ідеологією, а скоріше «кампанією друзів» (С. Ануфрієв), до якої залучалися різні, часто випадкові люди, головні постаті на сьогодні вже визначені: Л. Войцехов, С. Ануфрієв, Ю. Лейдерман, І. Чацкін, О. Музиченко, Д. Нужин, А. Петреллі, С. Мартинчик, І. Стьопін, Л. Скріпкіна, В. Сальніков, Л. Резун, О. Петренко та ін.

Творчі зацікавлення розгорталися тут через взаємозв'язок текстів, акцій, об'єктів, малюнків, бесід та обговорень, в просторі яких через гру та «провокацію» аналізувалася своєрідність

місцевого культурного контексту, де радянські стереотипи накладалися на історико-національні особливості, ту неповторну «одеську мову», де гротесково перетиналося «високе» та «низьке», гумористичне і трагічне, регіональне і вселюдське. Значною мірою концептуалізм молодих одеських митців був спричинений історичним часом, у якому їм випало жити: кінцем радянської епохи, вичерпаність якої відчувалася ними саме через дискурс мистецтва, залучаючи до нього естетичні, соціальні, політичні та екзистенціальні проблеми. «Загальна абсурдність і відстороненість, що спрацьовували раніше тільки у позаособистісній сфері соціальних катаклізмів, тепер стають не тільки еквівалентом вираження внутрішнього "я" художника, але й домінуючою інтонацією його естетики. Категорія абсурду, обманутості, стереотипу... переходять у молодих у прикмети власного Буття, що переживаються як драма або як смішна нікчемність власної долі» [30]. Звідси — інтерес до нетрадиційних художніх практик, що могли увібрати певну «синтетичність» художнього мислення, що ставило під сумнів головне питання мистецтва — різницю між художнім твором та його інтерпретацією. Сучасне мистецтво розглядалося ними перш за все як творчий процес, як рух, активна діяльність, а разом з тим — як спосіб самореалізації в умовах нормативності радянського суспільства, якому протиставлялася розкута гра, «образна провокація», свобода висловлювання, та «художня необов'язковість», що ламала існуючі кордони мистецтва, втягуючи в його простір художній жест, багатоманіття позаестетичних об'єктів, авторські тексти та ін. Невипадково в одеському концептуалізмі значне місце належало темі «дитячого», що проявлялася в сюжетах, з якими працювали митці (типові ілюстрації до дитячих крижок, шкільні альбоми, зошити та ін.), самих інтонаціях, способах висловлювання. Невміле «дитяче» малювання, «недбалість» колажів та часто ігровий характер акцій набували тут певної програмності, віддзеркалюючи внутрішньопсихологічні проблеми самих молодих митців, складний процес виходу «у доросле життя» та пошук свого місця в ньому.

До певної міри їхня творча позиція була близька до Флюксусу — одного з найрадикальніших неоавангардистських рухів кінця 1950–1960-х, що, як відомо, програмно «знімав» кордони між різновидами мистецтва, об'єднуючи візуальність, тексти та музику, відкидаючи обмеженість вимірів «художнього твору», та розглядав мистецтво перш за все як спосіб життя. Концепція Флюксусу базувалася на авангардистській моделі використання мистецтва як сфери соціальних перетворень, його демократизації (згадаймо тезу Й. Бойса — «кожна людина — художник»). Невипадково один з лідерів руху, Й. Бойс очолював Організацію партій демократії, а потім партії Зелених. Однак наскільки були знайомі молоді одесити з цим рухом в кінці 1970 — початку 1980-х, адже інформація про західний неоавангард в Радянському Союзі була вкрай обмежена? Скоріше можна вважати, що до подібних ідей вони прийшли самостійно. Продовжуючи одну з головних позицій Флюксусу «мистецтвом може бути все, що завгодно, але від цього художником бути не легше», вони не мали суспільно перетворюючих амбіцій. Мова йшла про руйнування стереотипів мистецтва, уявлення про творчість та художника та необхідність вільного самопрояву, що в радянських умовах, безперечно, набувало певних суспільно-політичних конотацій.

У цьому плані варто зупинитися на творчості одного з лідерів одеського концептуалізму Леоніда Войцехова, тим більше що на його долі ці колізії позначилися суттєво. На відміну від більшості своїх товаришів-однодумців він отримав досить різнобічну художню освіту: протягом 1971–1978 навчався в одеському художньому училищі, на художньо-графічному факультеті педінституту та архітектурному факультеті інженерно-будівельного. До 1972–1973 рр. належать його перші концептуальні роботи, що являли собою

малюнки, колажі, асамбляжі: «Нафталінові носи», «Фігури, що розгортаються», «Перст указуючий (телескопічний)», «Килим, закручений на бігуді», ленд-проект «Ніагарський фонтан» (1976–1977).Одночасно він писав картини, де поєднувалися своєрідний псевдосимволізм, «наївність» дитячого малювання та гротескоабсурдні сюжети. У 1982 році відбулося його знайомство з С. Ануфрієвим, що переросло у творчу співпрацю та стало певним поштовхом до об'єднання навколо них інших молодих митців концептуалістського спрямування. 1982–1984 роки стали часом квартирних виставок, спільних акцій та початком перформансу в Одесі. Одна з етапних виставок — «Рідня» (1982) відбувалася на квартирі Л. Войцехова, в ній разом з ним брали участь С. Ануфрієв, О. Петренко, Ю. Лейдерман. На виставці були представлені колажі у формі стінгазет із сімейними фотографіями родичів художників. Митці по черзі проводили екскурсії, перераховуючи імена родичів та пояснюючи родинні зв'язки між ними. Однак за зовнішньою майже абсурдистською «простотою» дії таївся глибокий і суспільно актуальний зміст, де через окремі сімейні архіви розгорталася дивна і драматична історія «людини у XX сторіччі», катаклізми, які пережили мешканці нашої країни. Серед інших акцій та спільних виставок можна згадати «Поміж іншим» (1983), «Потиск» (1983), «Ця сорочка ближча до тіла» (1984), «Пряма мова» (1984). Їхній зміст складався на межі зіткнення суспільних стереотипів, мовної гри, візуалізації певних словесних ідеом, парадоксально поєднуючи візуальне і вербальне, соціальне і приватне. Однак за проведення квартирних виставок та «неофіційну» художню діяльність у 1984-му Л. Войцехов був заарештований і на два роки позбавлений волі, після повернення знову активно включившись до мистецького життя. Його ім'я знаходимо майже у всіх художніх проектах «перебудовчого» періоду [31]. Серед них — «В котлах, що холонуть» (Одеса, 1992), де, продовжуючи «дитячий дискурс», митці розглядали себе в якості «ідеологічних безпритульників», затиснутих між двома епохами, одна з яких вже закінчилася, залишивши по собі уламки колишніх символів, інша ж ще не визначилася. Художники ж залишалися приреченими на іронічний аналіз колишніх стереотипів та догм, що недавно здавалися непохитними. З 1987 року Л. Войцехов залучається до московського художнього середовища, пізніше, як і більшість з одеських концептуалістів, переїжджає до Москви.

Середина 1980-х позначилася в Одесі сплеском перформансів, що зачіпали широкий діапазон проблем, у 1984–1985 вони мали більш камерний характер, а за «перебудови» вийшли на вулиці. Чи не перший з них — акція 1982 року Ю. Лейдермана та І. Чацкіна, що запрошували всіх бажаючих до «першого в історії людства пілотованого польоту думки»; перформанси Ю. Лейдермана «Пора забути це слово» (1984), «Стєльки» (1983, 1984), І. Чацкіна та Ю. Лейдермана «Десять способів вбивства прапором» (1984), де через абсурдистську форму проступали суспільні конотації. 1987-го року Л. Войцехов разом з О. Петреллі, І. Стьопіним, О. Петренко, Ю. Лейдерманом проводить серію акцій на вулицях міста: у сквері Пале Рояль (місце приватної торгівлі), де протягом двох годин художники мили асфальт, «очищуючи територію мистецтва від атмосфери стихійного ринку», потім написали на асфальті слова: «В два счета, Одеса-Москва, 1987», підкреслюючи відсутність «простору» та фахового інтересу до сучасного мистецтва в рідному місті і напрям можливої творчої еміграції; «Розвідка художніх копалин», коли, взявши теодоліти та інше геодезичне обладнання, роздивлялись картини, що продавалися у сквері, натякаючи на те, що ці твори вже стали застарілими, «копалинами», а тому необхідно знайти інші спрямування для мистецтва; «Они нам ответят за это», де після буревію, що повалив сотні дерев у місті, ходили з однойменним плакатом вулицями, пародіюючи «громадські виступи» радянського часу… Можливо, саме одеське концептуалістське коло

чи не найбезпосередніше відбило ту кризу, яку переживало радянське суспільство на початку 1980-х, відчуваючи її не тільки відсторонено аналітично, а перш за все суб'єктивно, через власний досвід та сприйняття світу.

Так, у своїх об'єктах «Перцы» (М. Скрипкина, О. Петренко) зіштовхували між собою два світи — «профанний та науковий»: побутові предмети (банки, корзини, кухонні раковини та ін.) та схеми й таблиці, що накладалися на них, своєрідно їх «декоруючи» і в такий спосіб надаючи їм іншого значення. Художники ніби «оформлювали» ідею «змістової пустоти», порожніх знань, не придатних для життя. А разом з тим — використання предметів «не за призначенням», вибудовування з них інших, незвичних об'єктів, що залучали глядача в складне розгадування їхніх змістів [32]. Однак в цих ребусах знайшла своєрідне віддзеркалення дивна радянська реальність з її науково-технічною потужністю на тлі побутової бідності. Проте О. Бобринська інтерпретує ці твори з іншого боку — як відображення ситуації «параліча порозуміння, невимовності змісту, мовчання, в якому і отримують можливість реалізації суто фактурні, пластичні характеристики робіт», в яких «абсурдна залежність табличних поверхнею і побутових предметів відсилає не до фізичних якостей матеріалів та форм, а до чисто оптичних, ілюзорних» [33].

Продовжуючи «дитячу тему» С. Мартинчик та І. Стьопін («Мартинчики») у свій «наївний спосіб» аналізували вітчизняну історію (цикл «Історія Російської держави», 1991), по-своєму ілюструючи загальну міфологічність уявлень про минуле, або вигадували свою казкову «країну Хо», що поставала в їхніх малюнках та скульптурках у зіткненні фантазій та гри, фольклору та авторської міфології.

Серед лідерів одеського концептуалізму — С. Ануфрієв, художник, теоретик мистецтва. «Саме він, — як вважає О. Ройтбурд, — ще зовсім молодою людиною став генератором і поширювачем провідних ідей сучасного мистецтва серед одеської художньої молоді. Саме він вперше в Одесі почав визначати мистецтво як фікцію, як низку містифікацій, спробував змінити ідентичність художника і його висловлювання, створити ускладнену, не в усьому адекватну модель стосунків митця і мистецтва, першим вдався до таких понять, як "псевдосюжет", "псевдомова", "псевдоідея" тощо» [34]. «Курсуючи» між Одесою та Москвою, С. Ануфрієв сприяв зв'язкам між художніми середовищами, внаслідок чого одеські митці почали брати участь у діяльності мистецьких об'єднань Москви, увійшли до її концептуалістського кола, де й сам С. Ануфрієв став одним з провідних художників. Невипадково пізніше серед позицій «Словника термінів московської концептуальної школи», одним з авторів якого він являється, ним був введений «агент», що фіксував «специфічний стан покинутості і відчуження від того, що відбувається навколо, де людині здається, що вона є агентом чогось, їй невідомого» [35]. Однак в даному контексті важливо зупинитися на його ранніх одеських роботах.

Більшість з них — малюнки, колажі, альбоми з рисунками, зробленими олівцями, фломастером, аквареллю, та текстами. Тема «дитячості» постає тут безпосередньо через підкреслено невміле малювання, гру з сюжетами, образами, зображеннями, в якій проглядається не тільки іронія, а й відчуття «дива», творчості як власного відкриття. Однак діапазон тем, до яких звертається художник, не по-дитячому широкий, своєрідно об'єднуючи власний життєвий досвід (школа, дитячі книжки, вивчення історії мистецтва та ін.) із суспільною проблематикою. Зокрема альбом «Явление: Русская речь» (1983), де «каса літер та складів», що використовується в молодший школі аби навчити учнів читати, постає як певний «мовний космос», з безмежним різноманіттям комбінацій, можливостей, змістів, значень. Або альбом «Менделеев» (1982–1983), побудований як перелік хімічних елементів та авторських коментарів до них... Альбоми «Китайская серия» (1983), «Критская

серия» (1983), «Византийский альбом» (1983), присвячені аналізу репродукцій творів мистецтва, їхньому співставленню, грайливому вільному «дослідженню»… Проте і тут однією з наскрізних постає тема «сучасного мистецтва» як «іншого», що дистанціюється і від «шедеврів абстракціонізму» одеського андеграунду (серія «Вперед», 1983), і від загальної консервативності української культури, орієнтованої на «вічне» («Украинская серия», 1983).

У 1987 році, як відомо, С. Ануфрієв разом з Ю. Лейдерманом та москвичем П. Пепершейном створюють групу «Медицинская герменевтика», що стала частиною московського концептуалізму, практика якої розгорталася виключно у просторі мови та інтерпретації, де об'єктом рефлексій поставало не життя, а культура, її механізми, змісти, засоби, парадокси. До певної міри діяльність групи увібрала ту творчу діяльність, якою займалися молоді одесити — виготовлення художніх об'єктів, перформанси, писання текстів, просто дружні бесіди, позиціонуючи своє заняття як певний «симптом хвороби» (звідси назва групи). Адже їхня діяльність є «дивною» і відмінною й від роботи звичних людей, і від «вироблення творів», яким традиційно займалися художники. Головне спрямування групи — захоплююче теоретизування, що втягує і змішує між собою фрагменти культурних, естетичних, релігійних теорій, традицій, виявляючи їх відносність та нездатність прояснити будь-які змісти та дійсні значення. Теоретизування виступає тут як самодостатня естетична діяльність, що зростає на мовній грі, гумористичних комбінаціях та варіюваннях, інтелектуальних конструкціях. Однак її наслідком «постає своєрідна стилізовано-варварська мова, яка неправильно, перебільшено, незвично використовує прийоми і терміни наукового та взагалі "культурного" висловлювання, пародійно знімаючи його претензії на абсолютну істину, в той же час завдяки своїй неправильності, виявляється здатною на несподівані і цілком серйозні констатації» [36]. Так, в їхніх текстах у свій спосіб інтерпретується традиція мовної виразності через зіткнення різних культурних стереотипів, що присутня у творах Достоєвського, Платонова, Зощенка, Булгакова, а одночасно — вітальний еклектизм самого одеського мовного та культурного простору, що додав до московського концептуалізму свій «південний колорит».

З другої половини 1980-х, не дивлячись на початок «перебудови» та активізацію художнього життя в Одесі та в Україні в цілому, одеські концептуалісти поступово переїхали до Москви. Причини полягали не тільки у пошуках більш широких творчих можливостей, а й у художньо-ідеологічному конфлікті з місцевим творчим середовищем. Як вважає М. Рашковецький, вони «були відторгнені не лише офіціозом, а й "батьками" одеського андеграунду. Здавалось сама Одеса не сприйняла їхні інтелектуальні амбіції, які були з успіхом реалізовані в Москві» [37]. Тим більше, що з другої половини 1980-х виразом актуального мистецтва в Україні стала «нова хвиля», чия художня ідеологія була пов'язана із постмодерністським «поверненням твору», і саме «нова картина», «новий живопис» консолідували в собі нові на той час ідеї, стилістику, естетику.

Проте, хоча концептуалізм у своєму «чистому вигляді» майже (за поодиноким винятком) не знайшов продовження у новому українському мистецтві, саме «концептуальна складова», без якої актуальні художні практики, напевно, неможливі, визначила розширення творчого простору, нове розуміння «твору», діяльності художника. Показово, що до тих чи інших концептуалістських акції протягом 1990-х зверталася більшість художників «нової хвилі» — В. Цаголов, В. Раєвський, А. Ганкевич, О. Мігас та ін., і хоча вони залишилися в їхній творчості скоріше епізодом, однак позначили певні спрямування часу.

Слід зазначити, що на сприйнятті та інтерпретації концептуалізму в 1990-ті суттєво позначився постмодерністський контекст, що висував

свої пріоритети. Зокрема свою версію «бідного мистецтва» демонструє творчість А. Сагайдаківського (картини, інсталяції, об'єкти), де «смітникова естетика» та принципова «нехудожність» використовуваних предметів наповнена виразним емоційним драматизмом світовідчуття, катастрофічністю, абсурдністю і тою вітальною спонтанністю, що зближує її з «новою хвилею». А поряд з цим — об'єкти О. Лісовського, в яких це ж саме «сміття» — уламки чи старі речі з «блошиного ринку» естетизуються, складаючись у вишукані композиції… Відомі інсталяції та об'єкти початку 1990-х О. Бабака та О. Бородая з уламків «селянського дизайну» втягували в концептуальне коло чи не найбільш традиційну в Україні тему фольклору. Показово, що саме залучення нетрадиційних матеріалів, а також своєрідне перетлумачення принципів «реді-мейд» та «обже труве», започаткованих дадаїзмом та широко застосованих в концептуалізмі, стало помітною тенденцією українського мистецтва 1990-х, попри умоглядність та «безречовість» традиційних концептуальних практик, підкріплене «поверненням твору» постмодерністського періоду. Зокрема це творчість Т. та В. Бахтових, чиї об'єкти, інсталяції та перформанси окреслили свою версії «археологічного мистецтва», зверненого до античності вітчизняного Північного Причорномор'я.

Показово, що й акційні форми, зокрема перформанси, що в той чи інший спосіб поширилися в Україні, в більшості позначені певною видовищністю та «репрезентативністю», де використовуються допоміжні матеріали (папір, дерево, вода, каміння, вогонь та ін.), зокрема в перформансах В. Бажая, В. Кауфмана, музика, танець, виразна пластика — у У. Кільтер, В. Старуха, В. та Т. Бахтових.

Чи не єдиним послідовним концептуалістом в сучасному українському мистецтві залишається сьогодні художниця Алевтина Кахідзе, творчість якої розпочалася на початку 2000-х. Вже в її дебютному проекті 2002 року «Запрошення до Австралії, або Музей однієї історії» (ЦСМ при НАУКМА) була визначена головна особиста стратегія авторки: коментування навколишнього життя з позицій власного глибоко приватного світу. Для сучасного мистецтва, що на новому зламі цивілізаційного поступу ставить під сумнів великі наративи культури «Історію», «Традицію», «Суспільні Цінності» та ін. така позиція виявляється надзвичайно плідною, висуваючи в центр художнього простору людську суб'єктивність, особистий досвід, чия унікальна неповторність здатна нести в собі загальносуспільні змісти. Виростаючи з власного досвіду, її проекти переносять приватну історію у широкий суспільний простір, стаючи, за висловом О. Островської, «мистецькою реакцією на зовнішній тиск». Зокрема темою «Запрошення до Австралії» стала нездійснена через адміністративні перепони проїздка до цієї країни. Детальне планування майбутньої подорожі, листування з цього приводу і жорстка відмова в посольстві в наданні візи через «недостатню вмотивованість своїх намірів», були представлені авторкою у просторово розвинених інсталяціях, що до певної міри імітували звичні експозиції історико-краєзнавчих музеїв. Однак завдяки продуманій режисурі простору, точному відбору і поєднанню предметів та текстів, «експозиція» перетворилася на ліричну розповідь про надії та розчарування, юнацькі мрії про чудові подорожі у далекі краї, а ще — про протиріччя нашої епохи, де загальна глобалізація, всесвітня медійна мережа, декларована «єдність культур» натикаються на кордони, візи, заборони, підозри в «нещирості намірів» і нерівність у можливостях в пересуванні… Пізніше, відкриваючи для себе Західну Європу, А. Кахідзе зробить і цей свій досвід матеріалом для творчого дослідження, постійно поєднуючи у своїх роботах особисте і суспільне, коментуючи і піддаючи критичному осмисленню їх протиріччя.

А тому кілька слів про саму художницю. Алевтина Кахідзе народилася у 1973 році в маленькому шахтарському містечку Жданівка

на Донбасі. У 2006-му вона напише про нього книжку, яка стане поодиноким в українському мистецтві прикладом інтердисциплінарного проекту. В ній, колажуючи уривки різної інформації (власні спогади, діалоги з близькими, фрагменти газетних статей та тексти з інтернету за запитом «Жданівка»), художниця відтворює правдивий у своїй депресивній драматичності образ одного з багатьох донецьких містечок, де «немає культурних і історичних пам'ятників, немає музеїв, немає театрів, немає готелів, немає художніх галерей, немає парків, немає річки», де на маргіналіях суспільства живуть люди, такі далекі від мистецького світу авторки і так близько зв'язані з нею особисто. Майже не помічена українським культурним середовищем, ця книжка, між тим, є одним з унікальних авторських досліджень тої «іншої України», що простягнулася за межами великих міст, потребуючи уваги, допомоги і порозуміння. У 1998–2004 роках Алевтина Кахідзе навчалася у Київській академії образотворчого мистецтва та архітектури, брала участь у виставках, семінарах та фестивалях актуального мистецтва, зокрема у Словаччині, Італії, Австрії, Молдові, Польщі. Завдяки творчій активності та чіткій визначеності своїх мистецьких зацікавлень — відео-, медіамистецтво, концептуальні акції, отримала стипендію нідерландської Академії Яна Ван Ейка, де провела біля двох років. І знову враження від блискучої Європи, своє захоплення і розпач, шок від зміни середовища, вона осмислює саме художньо, на особистому, власно пережитому досвіді будуючи свої проекти. Благополучна Голандія розкрилася перед «дівчиною зі Жданівки», в якій люди потерпають від нестачі найнеобхіднішого, перш за все як країна комфорту і безлічі нових привабливих речей. Художниця відчула себе до певної міри заручницею так званого споживацького суспільства, а тому у своїх роботах спробувала осмислити і подолати цю ситуацію.

У своїх проектах 2005 року «Мені це не треба / Я це не хочу» та «Приватна власність» вона аналізує «природу бажання володіти тою чи іншою річчю», малюючи на папері її «копію-замісника». Так складається її «приватна колекція жаданих речей», таких же нереальних, як і коштовні вироби за склом магазинних вітрин. Заміна речей на їхні зображення ніби переносить їх у інший вимір. Однак, розгортаючи свій проект «Я цього не хочу» у просторі великого дорогого магазину, художниця виходить за межі приватного світу, запрошуючи до дискусії широку аудиторію його відвідувачів, ставлячи питання про природу цінностей, правдивість чи ефемерність бажань, «необхідність володіти красою» чи споглядати її.

Одночасно у творах Алевтини Кахідзе знаходить віддзеркалення і так звана «жіноча проблематика», досі достатньо не окреслена в українському мистецтві, хоча у світовому художній «жіночий дискурс» давно складає широку традицію. Правда, і в проектах Кахідзе «жіночий світ» завжди найбезпосередніше пов'язаний з мистецьким, відтворюючи таким чином сутність її особистості. Серед цих проектів — інсталяція «Очі в мого чоловіка, як у Жанни Самарі» (2003), де захопленість та кохання, цілком подібно постмодерністській рефлексії, висловлюються через «цитату» — відомий твір О. Ренуара, одночасно ніби зміщуючи традиційні акценти естетичного замилування, адже зазвичай чоловік-художник зображує у своєму творі жінку як втілення любові і привабливості. Тут же творцем виступає саме жінка-художник, що шукає в мистецтві «зразки» та «аналоги» для мистецьких співставлень. Або гумористично-грайливий перформанс «Тільки для чоловіків, або Суджений-ряджений, з'явись мені у дзеркалі» (2006, Центр сучасного мистецтва, Київ), де, іронічно відтворюючи обряд старовинного ворожіння на судженого, художниця посуті прагнула знайти порозуміння із мистецьким середовищем, запрошуючи на свою акцію представників київської художньої «тусовки», більшість в якій традиційно складають чоловіки, і де молодій жінці не про-

сто зберегти свою індивідуальність та незалежність, знайти однодумців. У контексті сучасного українського мистецтва творчість Алевтини Кахідзе — явище симптоматичне. Воно наголошує на тому, що на сьогодні є, можливо, чи не найбільш плідним та перспективним — суб'єктивному осмисленню життя, власного, підкреслено авторського коментуванні дійсності, роботі з реальним середовищем, що відкриває нові можливості у його осмисленні. Адже в сучасній культурі, де популярнорозважальне мистецтво захоплює дедалі більший простір, чи не єдиним місцем, де справжні «людські проблеми» ще мають значення, залишається саме актуальне мистецтво. Невипадково Борис Гройс афористично зазначав: «Ми дивимось сучасне мистецтво не для того, аби побачити там щось надзвичайне, а для того, аби засвідчитися, що мистецтво ще дивиться на нас». Твори Алевтини Кахідзе, в яких вона розповідає про свої власні проблеми, роздуми, переживання, говорить саме «про нас», про те повсякденне, звичне, «банальне», справжнє, що складає людське життя, а тому попри будь-які обставини залишається найважливішим і найбільш інтригуючим.

Аналіз досвіду концептуального мистецтва, використання висунутих ним художніх стратегій, нове розуміння творчої діяльності, вимірів «художнього твору» має сьогодні в Україні не лише історико-академічне значення. Значною мірою саме з ним пов'язані ті пошуки суспільної актуальності, що визначають спрямування сучасного мистецтва. Адже і полеміка з авангардом, і аналіз культурно-історичного минулого, і соціально-критичні інтенції, і переосмислення засад та ознак творчості, та, можливо, найголовніше — аналіз реальності, залишаються і сьогодні чи не найважливішими і найскладнішими для мистецтва.

1. *Хирт Г., Вондерс С.* «Дворец культуры»: художественное семиотическое исследование // Советское искусство около 1990 года. Бинационале. — Дюссельдорф, Иерусалим, М.,1991. — С. 59.
2. *Гройс Б.* Эстетизация идеологического текста // Там само. — С. 33.
3. Вагрич Бахчанян: Я променял колбасу на карандаши // Артхроника. —2010. — № 4.
4. Інтерв'ю Л. Рубінштейна на «Радіо Свобода». — 13.11.2009.
5. *Тупицин В.* «Другое искусство»: Беседы с художниками, критиками, философами. 1980–1995. — М., 1997. — С. 51–53.
6. Там само.
7. *Якимович А.* Соц-арт: соц или арт? // ДИ СССР. — 1990. — № 12. — С. 12.
8. *Новиков А.* Монтер реальности // Искусство. — 2008. — № 4. — С. 65.
9. Возможно, все так и начиналось… // ДИ СССР. — 1990. — № 12. — С. 5.
10. *Якимович А.* Соц-арт: соц или арт? // ДИ СССР. — 1990. — № 12. — С. 12.
11. *Назыров И.* Разговор с Борисом Михайловым, 20.12.2002. — Доступний з: 007. berlin.de.
12. *Mikhailov Boris.* Unfinished dissertation. With an essy by M. Tupitsyn. — Zurich, B., N. Y., 1998. — P. 103.
13. *Павлова Т.* «Тіло»: Українська фотографія 70–90-х років // Парта. — 1997. — Вип. 1. — С. 16.
14. *Абдуллаєва З.* Хайль, Зайдель // Искусство кино. — 2002. — № 2. —С. 71.
15. *Петровская Е.* Антифотография. — М., 2003.

16. *Викулина Е.* Игра в фотографию. Борис Михайлов о том, как все начиналось и что из этого вышло. — Доступний з: PHOTOGRAPHER.ru.

17. *Петровская Е.* Сумерки советского. О книге фотографий Бориса Михайлова «Неоконченная диссертация» // НГ EXLIBRIS. — 2000. — 10 мая.

18. З архіву родини Ф. Тетянича.

19. До нових висот: Матеріали об'єднаного пленуму правлінь творчих спілок і товариств Української РСР. — К., 1974. — Травень 1974. — С. 117.

20. Частково поетичні тексти Ф. К. Тетянича були надруковані: Византійський ангел. — 1997. — № 3; *Скляренко Г.* Федір Тетянич: останній політ // Образотворче мистецтво. — 2007. — № 4; *Скляренко Г.* Художник Федір Тетянич: між небом і землею // Faine Art. — 2008. — № 4; «Федір Тетянич. Фрипулья». Буклет. — К., 2009.

21. *Глібчук У.* Всяке тримає свій ум голова // Україна. — 2004. — № 3–4. — С. 46: «… він шпацирував Хрещатиком у чомусь химерному… Різнобарвні змійки-стрічки, шароварі, поліетилен за спиною грається з вітром»; *Подерев'янський Л.*: «У кислатому борсаліно, в мештах на високих підборах і плетених помаранчевих штанах, він розтинав задушливе комбінатне повітря…» (Там само).

22. *Зонтаг С.* Хепенінги: мистецтво радикального зіставлення // *Зонтаг С.* Проти інтерпретації та інші есе / Пер. з нім. — Львів, 2006. — С. 277.

23. *Гройс Б.* Утопия и обмен. — М., 1993. — С. 280.

24. Детально про творчість А. Степаненка: *Скляренко Г.* Мистецтво Анатоля Степаненка: між метеликом та песиголовцем // FAINE ART. — К., 2008. — № 2; *Сидор-Гібелинда О.* Анатоль Степаненко // Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст. — К., 2006. — Кн. 2. — С. 563–568.

25. *Клех И.* Инцендент с классиком. — М., 1998. — С. 185, 186.

26. *Гундорова Т.* Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. — К., 2005. — С. 67.

27. *Сахарук В.* У Гинилицьких печерах // Post-Постум. — 1992. — № 40: «Цілковиту темряву та холод вузьких проходів розвіяло полум'я свічок, які художник розмістив у великій кількості по всіх нішах і закутках. Додатковими об'єктами перформансу були паперові хрести білого, рожевого, голубого та жовтого кольорів із графічним зображенням знаків і текстів, паперові маски, різні за характером, з ідентифікаційними написами та графічні чорно-білі аркуші. Групи свічок набували нової форми, залишаючи сталактитові напливи воску та сліди кіптяви на піщаних стінах печер, маленькі жовті свічки поступово догорали і запалювали з'єднані з ними паперові хрести. Автор підпалював паперову стрічку, що звивалася у його руках під дією полум'я. Один із хрестів незмінно висів на шиї у художника, в той час, як маски змінювали одна одну…»

28. *Ануфриев Сергей.* Интервью. Беседует с Е. Годиной. — Доступно з: www.guelman.kiev.au/…/anufriev/ interview.html.

29. Багато інформації містить: Искусство Одессы 80-х / Центр современного искусства. Одесса. Сост. В. Беспрозванный, Е. Година. — 2000. — Доступно з: www.guelman. kiev.au/rus/ odessa/; *Вишеславський Г.* Сучасне візуальне мистецтво України періоду постмодернізму // Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст.: У 2 кн. — К., 2006. — Кн. 2. В розмові з автором 10.08.2010 Л. Войцехов

наголошував, що вважає доцільним, на відміну від С. Ануфрієва, який залучає до групи найширше коло так чи інакше причетних до неї людей, обмежуватися головними учасниками: Ю. Лейдерманом, «Перцами», «Мартинчиками», Л. Резун, О. Петреллі, Л. Войцеховим, С. Ануфрієвим.

30. Пост-соц-арт // ДИ СССР. — 1990. — № 12. — С. 26.

31. Див.: Портфолио. Искусство Одессы 1990-х: Сборник текстов. — Одеса, 1999.

32. *Лейдерман Ю.* Полагание трактатов, положение шлюзов («Научно-популярное искусство» М. Скрипкиной и О. Петренко) // Искусство. — 1989. — № 10;

33. *Бобринская Е.* Перцы // ДИ СССР. — 1989. — № 11. — С. 25.

34. З листа до Г. Скляренко 1993 року (архів автора).

35. Словарь терминов московской концептуальной школы / Сост. и авт. предисл. А. Монастырский. — М., 1999. — С. 25.

36. *Гройс Б.* Медицинская герменевтика, или лечение от здоровья // Утопия и обмен. — М., 1993. — С. 319.

37. *Рашковецький М.* Неприродній добір // Неприродній добір. Каталог виставки. — Одеса, 1997. — С. 13.

Анотація. В статті вперше в українському мистецтвознавстві автор відслідковує авторські версії концептуального мистецтва в Україні, аналізує особливості виникнення цього спрямування у вітчизняному контексті, порівнюючи його з західним та російським художнім досвідом. Матеріалом для аналізу стала творчість художників В. Бахчаняна, Б. Михайлова, Ф. Тетянича, А. Степаненка, Л. Войцехова, С. Анутрієва, А. Кахідзе та ін., що дало можливість для відстеження певної еволюції вимірів концептуалізму в українському мистецтві протягом другої половини XX століття.

Ключові слова: концептуальне мистецтво, соціо-культурний контекст, індивідуальні художні практики.

Аннотация. Статья впервые в украинском искусствоведении обращается к анализу авторских версий концептуального искусства в Украине, обозначает особенности возникновения этого направления в отечественном контексте в сопоставлении с западным и российским художественным опытом. Материалом для анализа явилось творчество художников В. Бахчаняна, Б. Михайлова, Ф. Тетянича, А. Степаненко, Л. Войцехова, С. Ануфриева, А. Кахидзе и др, что дало возможность наметить определенную эволюцию «параметров» концептуализма в украинском искусстве на протяжении второй половины XX века.

Ключевые слова: концептуальное искусство, социо-культурный контекст, индивидуальные художественные практики.

Summary. The first time the article in the Ukrainian art criticism refers to the analysis of copyright versions of conceptual art in Ukraine, indicates the occurrence of this particular trend in the domestic context, in comparison with Western and Russian artistic experience. Materials for analysis are the works of artists Bakhchanian V., B. Mihailova, F. Tetyanicha, Stepanenko, L. Voytsehova, S. Anufrieva, A.Kakhidze and others, which made it possible to identify a certain evolution «parameters» Conceptualism in Ukrainian art throughout the second half of the XX century.

Keywords: conceptual art, socio-cultural context, individual artistic practices.