

# Шокує як мистецтво — від бунту до ринку

ОЛЬГА ПЕТРОВА

Останнє десятиліття існування СРСР Україна з точки зору альтернативно-андеграундного мистецтва мала образ пустелі із ледь помітними оазами творчої опозиції соцреалізму та його дозволеним у 1980-х модифікаціям. Українські художники постійно наїжджали до Москви: офіційні — для участі у «декадах дружби», їх нечисельні опоненти — щоб розчинитися у програмах бунтівних московських неформалів. Тому зухвало-експериментальні роботи молодих українських художників на всесоюзних молодіжних виставках 1987–1989 рр. виявились стовідсотковою несподіванкою як для соцреалістичного керівництва в Україні, так і для прогресивної, нонконформістської критики Москви (а така існувала там поряд з офіційною). Інноваційні полотна Арсена Савадова, Георгія Сенченка, Валентина Раєвського, Юрія Соломка, Олександра Гнилицького, Олега Голосія, Костянтина Реунова, Олега Тістола вимогливі прихильники новацій мусили визнати «українським Ренесансом». Це явище виникло як потужна маргінальна хвиля на тлі вседіючого соцреалістичного мейнстріму. 1987 року відбулася Всесоюзна молодіжна виставка (Москва). Тоді мистецтвознавець Л. Авраменко писала: «Черга бажаючих відвідати експозицію перевершила нещодавні черги до Мавзолею. Влада намагалася якнайшвидше закрити виставку.

Втім, прецедент відбувся» [1]. Аналогічні виставки пройшли у Тбілісі, Вільнюсі, Ризі, Києві. Твори молодих митців України в групах «Седнів-88» та «Седнів-89» (керівники Т. Сільваші та А. Чебикін) виявились передпочатком вільної творчості 1990-х. Під час перебудови, в ситуації політичної розгубленості ідеологів від мистецтва, у метушні змін творам нового покоління пощастило експонуватися у Державному музеї українського мистецтва. У так звані «фараонівські зали», пріоритетні лише для відданих «радянщині» керівників Спілки художників, увірвалося молодіжне мистецтво із вибухаючою енергією новацій. Всупереч замовчуванню експозиції у пресі, резонанс від неї був значним, бо до художнього процесу України увійшли не окремі особистості, а ціле покоління яскравих індивідуальностей: В. Бажай, О. Бабак, М. Гейко, С. та О. Живкови, М. Кривенко, П. Лебединець, А. Криволап, Л. Маркосян, С. Панич, І. Янович, Д. Кавсан, Г. Вишеславський та інші. Внеском в аурі змін виявилася робота групи «Живописний заповідник», у програмі якого було відродження традицій свободи класичного авангарду, розчавленого ідеологічною радянською машиною. Особлива увага митців групи зосередилася на культурі художньої форми.

Яскравою лінією в інноваційному мистецтві виявилася творчість «неофольклористів» — тих,

хто шукав шлях у витоках національної культури: до джерельної бази Трипілля, до образів народної демонології та ін. Архетипи праукраїнців в 1910–1920-х надихали авангардистів К. Малевича, О. Архипенка, Д. Бурлюка, О. Екстер. Інтерпретації поганських та християнських міфів, їх образотворчі метафори експонували О. Бородай, О. Бабак, Ю. Левченко, Ю. Луцкевич, С. Панич, О. Петрова та ще багато митців Львова, Івано-Франковська, Києва. Потужні мистецькі сили творили модерний міф української культури. На межі 1980–1990-х з підпілля в зали увійшов міцний одеський нефігуратив: В. Басанець, М. Степанов, В. Стрельников, Л. Ястреб, В. та Р. Філіпенки та інші їхні однодумці. У Львові «підпілля академія» Карла Звіринського — пропагандиста нефігуративу та вільної творчості в цілому — вповні реалізувалася у виставкових залах. Сьогодні більшість із названих явищ та митців добре знані на виставкових майданчиках та у музеях світу. Всі вони піднесли на вибуховій хвилі перебудови.

На зламі 1980-х — початку 1990-х в київській ситуації найрадикальніші ідеї формувалися в групі «Паризька комуна», де очевидно евристичною була творчість Олега Голосія. В стихійному об'єднанні згуртувалися: Л. Вартиванов, О. Гнилицький, Д. Кавсан, О. Клименко, М. Мамсіков, Ю. Соломко, В. Магніцький, В. Трубіна, В. Цаголов, І. Чічкан. Особливим, навіть унікальним виявилася безконфліктне (без тиску з мейнстріму) входження групи у художній процес. За свободи творчості ця молодь не боролася — за них цю роботу в нерівній боротьбі із ідеологами соцреалізму провели митці 1970–1980-х. В аурі політичного туману свобода впала до рук новаторів як манна небесна. Отже, свобода суспільства дозволила групі «Паризька комуна» увійти до активної експозиційної практики в формі скандалу. Опору знаходили у філософів постмодернізму; але з глибоко драматичних, повних аналізу та гіркоти текстів Фромма, Деріди, Батая, Беньяміна, інших мислителів ХХ ст. механічно висмикувалися окремі пасажі, зручні для мотивації по-

части однієї лише зухвалості. Найрадикальніші художники, принципово налаштовані на скандал та епатаж, декларували тотальний розрив із традицією — позиціонували самодостатність. Це пояснюється жагою новацій, звільненням від догматів академічної освіти. Набував ваги художній суб'єктивізм. Втім, лише поодинокі (А. Савадов, О. Голосій) презентували самостійність нового мислення — більшість «гралася» із переспівами чужих знаків, образів, концепцій. Молодь поспіхом «заковтувала» кліше світового постмодернізму, ще у 1960–1970-х артикульовані авторами постструктуралізму: І. Хасаном, М. Маклюєном, С. Зонтаг, Ю. Крістєвою, Ж. Батаєм, Ж.-Ф. Ліотаром. Філософські концепції неklasичної філософії стали опорою для розвитку в українському художньому середовищі практики ірраціонально-підсвідомого живописного жесту, інших проявів суб'єктивного плюралізму. У межах інноваційної парадигми К. Реунов та О. Тістол у так званій «Вольовій грані національного постеклектизму» банальне (за Уорхолом) схрестили із піднесеним (за Ліотаром). Інтуїтивно намагаючи метод трансавангарду, автори декларували «боротьбу за красу стереотипів». І хоча термін асоціювався із «поп-стереотипами» Енді Уорхола, у випадку Реунова — Тістола йшлося про стереотипи класичного мистецтва. К. Реунов створював колажі, поєднуючи живопис на клейонці із фрагментами шпалер, реді-мейду та поп-арту, а також з образами українського «козацького ренесансу» XVIII століття. Таким чином, у постмодерністській трансформації оживала національна ідея. Це був той трансавангард, який, за Умберто Еко, є «пранням культури», маньєристичною грою. Так в українському молодіжному мистецтві формувався варіант деконструкції.

Якщо наприкінці 1980-х молодими митцями України до робочого вжитку було введено великий формат композицій, спонтанний живописний жест (прийоми Джексона Поллака), деканонізація картинності, багатозначні метафори, сюжетний алогізм, то у 1990-х ствердився принцип деконструкції, цитування, хаосології та концеп-

туальних рішень. У порівнянні з європейським, український постмодернізм був «нечистим» — прикордонним, тобто своєрідною мутацією типологічних рис модернізму у переході останнього до постмодерністської антиформи. Особлива зацікавленість екстраординарним, естетикою оголеності та еротикою спалахнула як реакція молоді на заборонене — табуйоване попередніх десятиліть.

Нове покоління митців буквально заковтувало інформаційне безмежжя модернізму та постмодернізму. Молодь була загіпнотизована найгострішими відкриттями неklasичної філософії. В експозиціях «Косий Капонір. Мазепа» (1992), «Алхімічна капітуляція» (1994), «Погляди із варенням» (1996), «Парниковий ефект» та «Бренд Українське» (дві останні — 1997), у низці проектів в Одесі, Львові, Івано-Франківську знайшли прояви «негативної естетики»: некрофілізм, фекалізація, маразмування.

Ідеологічну та фінансову підтримку куратори найрадикальніших проектів одержували в Центрі сучасного мистецтва ім. Дж. Сороса. Директор Центру Марта Кузьма (1992–1997) стимулювала жорсткі негативістські рішення. Це був курс Кузьми, який вона послідовно проводила в тісній співпраці із О. Соловйовим, В. Цаголовим, І. Чічканом. Так, приміром, «родзинкою» проекту «Косий Капонір. Мазепа» було сорокахвилинне «батькування» (матерщина — *рос.*). Для реалізації словесного дійства з Москви запросили «фахівця». В проекті «Алхімічна капітуляція», що був розгорнутий на палубі флагманського корабля (Севастополь), демонструвалися об'єкти з анатомічного театру (немовлята у формаліні). На величезному екрані В. Цаголов демонстрував статевий акт. І це ще було не остаточним у потоках бруду та крові.

Після зникнення монстра на ім'я Радянський Союз, у судомному очікуванні кардинальних змін та нової картини світу, в атмосфері психологічного зламу (за Ю. Кристеву — в аурі травми), художня молодь реалізувала спонтанний прорив на рівень постмодерністської свідомос-

ті. Дехто, лякаючись привабливих новацій, занурився у сферу так званого «дитячого дискурсу». Інфантильні образи, німфеточки, маленькі збоченці з'явилися у проектах І. Чічкана, В. Кожухаря та інших. Аналогії знаходимо у американських проектах Д. Кунса, П. Маккарті, М. Келлі. Українська «зірка інфантілізму» І. Чічкан по-простецьки зізнався: «Я так і не навчився малювати руки та ноги... а фотографія... одразу все є, це класно!» Саме його обрала Кузьма репрезентантом українського мистецтва у європейських та американських виставкових залах. Куратор багатьох проектів 1990-х О. Соловйов разом із Кузьмою, вульгаризуючи ідеї неklasичної естетики, пропагував тотальний нігілізм та жорстку боротьбу із проявом будь-яких симпатій до художньої традиції. Категорії прекрасного не знайшлося місця навіть в Архіві — вона сприймалася затертим знаком з «непотрібної доби розумової діяльності». Це була вже не гра у екстравагантне, а програмна підміна мистецького, художнього фізіологічним. У цій розігрійтій аурі Цаголову та іншим категорія «ніщо», потрактована як «культурний нуль», дозволяла використовувати впливові відеометоди для безсоромної демонстрації табуйованого. У такий спосіб реалізувалася ідея Ж. Батая про жахливе, сороміцьке як мистецьке. Персонажі, що відправляли «малу нужду», та сексуальні маньяки в проектах Цаголова забруднили навіть інтер'єр палацу XVIII ст. у Венеції. Такого самого гатунку були хепенінги О. Гнилицького, О. Ройтбурда, А. Казанджія, А. Панасенка, І. Гусева, інших із обов'язковим порно, «лоліточками», та одностатеві злягання. Глядачам нав'язували образи із баченої-перебаченої тематики гей-клубу (проекти В. Кожухаря, А. Савадова).

Це тотальне детабування закритих від стороннього ока сюжетів зовсім не стосувалося ідеї піднесення інтуїтивного над розумовим А. Бергсона та К. Г. Юнга (їх спотвореними ідеями прикривали власне убозтво). Ці проекти — портрет морально нікчемної, інфантильної особистості. На думку українського філософа В. Личковаха,

мотив маразмування «перетворює метафізику у «фаллоцентризм» — рефлексію «фалічної стадії розуму» ... де має місце сексуалізація тексту та текстуалізація сексу. Тут «деррідаїзм» модифіковано у «філософію оргазму» [2]. Між апологетами «потворного» в актуальному мистецтві України та класиками, які використовували естетику «негативного» (Руо, Сутін, Пікассо, Далі) лежить прірва.

Фінансовані Центром сучасного мистецтва ім. Дж. Сороса (точніше — Кузьмою як директором) найрадикальніші проекти потрапляли на міжнародні виставки: Хорватія (1999), Франція (1999), Німеччина (2000), в галереї США. Після експозиції «Авангард-2» Хорватія довго не приходила до тями від шоку. На паризькій виставці «Три погляди на українське мистецтво» (Пасаж де Ретц) наші завзяті пропагандисти потворного тонкий еротизм в душі Ф. Ніцше трансформували у порнографію. На фото С. Браткова дівчинка із напівзнятими колготками між тоненьких суглобів стискали баночки із чоловічою продуктивною рідиною. Ляльки в проєкті О. Гнилицького зазирали одна іншій під спіднички та у напівзастібнуті штанцята. Маєстро фотографії Б. Михайлов у автопортретах демонстрував збуджений дітородний орган. Все це мусило втілювати спалахи підсвідомого, можливо унаочнювати «концепцію шоку» (за Беньяміном), «табуйоване» (за Ж. Батаєм), а по суті являло собою заперечення духовності та божественного початку в людині. У 1995 р. О. Сидор-Гібелінда вважав це «особливим модусом рафінованого цинізму» [3]. Але переконливим є визначення поета Л. Костенко: «Це оптика, поставлена на примітив ще з радянського часу» [4]. Уточнюючи думку, зауважимо примітивне вичавлювання з себе комплексу заборон та меншовартості часів радянського ханжества. До якої ж міри «неогерострати» від мистецтва далекі від ментальності України, не резонують із диханням її культури, якщо у широкому світі в такий спосіб репрезентують батьківщину! Агресивний негативізм київської групи в середині 1990-х трансплантовано

у художнє середовище інших міст України, в першу чергу в Одесу. У мистецтві Одеси, ще з часів «Салона Іздебського» (1909–1913) культивована міцна живописна традиція, зокрема — нефігуративу. В середині 1990-х роль руйнівника мистецтва, що артикулювало красу, взяв на себе О. Ройтбурд, очоливши філіал Центру сучасного мистецтва ім. Дж. Сороса. Стратегію Центра було орієнтовано на «мистецтво об'єкта», артбрюта, хепенінгів, інших інноваційних форм вираження. Щодо Ройтбурда — він ніколи не припиняв живописної практики.

Радикалізмом позначено також проекти львівських груп «Центр Європи» (1988) та «Бонд Мазоха» (1993). Ініціатори актуальних акцій І. Подольчак та І. Дюрич практикували стратегію «мистецької провокації», яка не визначила загального мистецького клімату Львова. Найяскравіші інноваційні експозиції було виконано В. Бажаем, Р. Жуком, С. Гаєм, С. та І. Капустянськими, П. Старухом.

У царині як документальній, так і постановочній фотографії центральне місце посідає Харків, а саме «Група миттєвого реагування» (Б. Михайлов, С. Братков, С. Салонський та інші). Концептуальні принципи фотореакції на добу «зламу» та «розламу» відіграли значну роль у розвитку інноваційного мистецтва постмодерністів в Україні.

В принципах деконструкції та шизо-хаосології відбулася творчість міцного як у задумах, так і в реалізації проєктів А. Савадова. Сьогодні мистецтво, на думку Ю. Крістевої, без фрейдистської рефлексії не є можливим. Мистецтво послаблює ошийник, який «символічно стискає витиснене ... допомагає людині пом'якшити власний фатум, що закликає її до агресії» (Ю. Крістева) [5]. У цьому контексті феномен А. Савадова є хрестоматійним. Його шокуючий фото-фаллопостмодернізм сприймається відмовою від конформізму його батька («батьковбивство»), який, як ілюстратор «творів» Брежнєва, обслуговував партійну верхівку. Нонконформізм А. Савадова заявлено у переконливо-мистецьких проєк-

тах кінця 1990-х: «Донбас-Шоколад», «Диспінсайдер», зокрема в «Колективному червоному». Останнє — безсумнівна метафора комуністичної минувшини країни, яка й досі тримає за мертвої руку на горі народу. Страхітливими сюжетами та двозначними образами автор рефлексує з приводу подвійної моралі псевдодемократії в Україні, де правляча верхівка — вчорашні «пахани» та постколгоспні «феодалі». Проект «Донбас-Шоколад» — втілення катакомбної приреченості та алогізму в долі шахтарів (контраст людини з підземелля та балетної пачки). Фоточика «Донбас-Шоколад» — відбиток трагізму та побутового ідіотизму тієї атмосфери, в яку кинуто громадян України. Соціальну чуйність А. Савадова втілено у формах трагедійного карнавалу. Сором сучасного буття, як і криваву історію СРСР, автор «Колективного червоного» асоціює із образом кривавої бійни на кориді.

Коли йдеться про безсоромну оголеність соціальних пороків, патологічний побутовізм, Савадов фокусує увагу на сучасній содомії. Антигуманізм дійсності дає митцеві мужність дивитись в обличчя жахаючим вадам. Він знаходить для їх втілення концепцію та переконливий метафоричний образ.

На відміну від активного постмодернізму Савадова із соціальною складовою, більшість з тих, хто власну творчість маркує як «актуальне мистецтво», залишилися на рівні грайливого кокетування із категорією потворного, зосередившись на сюжетах психопатології, садизму, невротичних реакцій на світ.

Кризовий час 1990-х, що відкрив доступ до архівів КДБ, інформація про холокості, голодомори, сталінські жертви — все це підштовхувало до розуміння концептуальних ідей щодо «кінця історії», «кінця політики», «смерті Бога», «смерті суб'єкта», «кінця метанаративів». За філософією постмодернізму, в тому числі українського, на цьому символічному цвинтарі спочив концепт «Смерть автора». Уточнюючи, мова йде про вичерпане розуміння ролі автора як «деміурга». Сам же означений концепт інтенсивно працює

(по Р. Барту та Ж. Деріді), його зміщено у бік глядача, якому запропонована роль «співавтора». Глядач схоплює авторську ідею та опредмечує її в самому художньому процесі хепенінгів, візуально-дійових акцій, ленд-арту тощо.

Важливо підкреслити, що за період 1989–2011 рр. «актуальні проекти» в загальному творчому бюджеті України залишилися здобутком малочисельної групи, яка, втім, є активною, агресивною та прагматичною, такою, що вміє фінансово забезпечити власні шокуючі експозиції. Домінантою в мистецтві України є творчість, що базується на категорії прекрасного, на пошуках пластичної форми, колоризму, культури композиції. Традиції позитивного ставлення до понять «краса», «гармонія» складно відстоювати на початку ХХІ ст., коли суспільне життя України підштовхує до песимізму та мистецького нігілізму в прикордонній зоні свободи і несвободи. Тут «актуальне мистецтво» із ледь прихованим знуцанням над глядачем, із акцентом на шокуючі рішення нібито на часі. Якщо Т. Адорно потяг митців до потворного пояснював переживанням несвободи, то український культуролог Т. Возняк стверджує, що «більшість аморальних проявів — гарні». Автор має на увазі «жахливу красу» теракту 11 вересня 2001 р. в Нью-Йорку [6]. Мистецтвознавець К. Дьоготь (Москва) тему «треша», гидоти вважає найактуальнішою, бо — «навколо сміття». Втім, за М. Булгаковим, «безлад знаходиться не в клозетах, а в головах».

Мистецтвознавець О. Голуб, реабілітуючи вражаючий плагіат в «актуальному мистецтві», пояснює аналогі «мандрівних сюжетів» витратами інтернет-інформації та випадковими синхронностями. З метою теоретичної переконливості цього концепту навіть залучається теорія архетипу К. Г. Юнга. Втім, все значно простіше — йдеться про вичерпаність постмодерністського цитування та варіювання прохідних сюжетів та тем. За спостереженням Б. Гройса, критерієм успіху є позиція в чарті (в команді одностудійців), а не індивідуальна репрезентація.

У процесі двадцятилітньої галасливої художньої практики мистецтво, що позиціонувало себе як бунтарське, як опір мейнстриму, зіслизнуло в бік епатажної популярності та ринкового успіху у нуворишів, ласих до «полунички». Криза «актуального мистецтва» (спад енергії, самоповтори, кліше та ін.) очевидна. Вона розвинулась на шляху від бунту до істеблїшменту. Найталановитіший із піонерів радикального мистецтва А. Са-

вадов вважає прибутковість проекту критерієм його мистецької значущості (2010). Дискредитацією «актуального радикалізму» є теза І. Чічкана: «Сучасне мистецтво в жодному разі не є епатажем. Цей час пройшов... Сьогодні це поважний бізнес». Цьому є підтвердження у продажах малохудожніх творів Чічкана неосвіченим товстосумам. Цього ж гатунку мода на «мавпочок» того ж автора.

1. Авраменко О. Після соцреалізму // Нова генерація. — К., 1992. — С. 34.
2. Личкова В. Дивосад культури: Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.silver-litopis.cn.ua/rab/lichkovah/div.kult.doc>
3. Сидор-Гібелінда О. Неіснуюча виставка. — К., 1995. — С.13.
4. Костенко А. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала. — К., 1999. — С.33.
5. Кристева Ю. Силы ужаса: Эссе об отвращении / Пер. с фр. — СПб., 2003.
6. Возняк Т. Кожен — бо ангел — жахливий // Ї: Незалежний культурологічний часопис. — 2002. — № 25. — С. 16–17.

**Анотація.** Стаття присвячена концепції шокуючого в мистецтві (за В. Беньяміном) на практиці українського contemporary art.

*Ключові слова:* мистецтво, шокуюче, потворність, маргінальність.

**Аннотация.** Статья посвящена концепции шокирующего в искусстве (по В. Беньямину) на практике украинского contemporary art.

*Ключевые слова:* искусство, шокирующее, безобразное, маргинальность.

**Summary.** The article is devoted to the conception of ugliness in modern Ukainian fine arts (after W. Benjamin).

*Keywords:* fine arts, shock, ugliness, margines.