

12. Гафаров І. Перспектива междисциплинарного исследования музыкальных «движений идентичности» // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології. — К.: ХІМ-ДЖЕСТ, 2010. — Вип. 7. — С. 81–84.

13. Берегова О. Сучасна українська опера як музична комунікація // ART-КУРСИВ. Інформаційно-ілюстративний додаток до теми «Мистецький рух України ХХ — ХХІ століть». — К.: ТОВ «Оранта». — № 4. — С. 5–6.

14. Тучинська Т. Живий звук, або вустами композитора: Чотири погляди на сучасну музику зсередини // ART-КУРСИВ. Інформаційно-ілюстративний додаток до теми «Мистецький рух України ХХ — ХХІ століть». — К.: ТОВ «Оранта». — № 5. — С. 75–78.

Анотація. У статті висвітлюються соціокультурні реалії, характерні для сучасного мистецтва в Україні, розглядаються особливості впливу мистецтва на процеси соціокультурного розвитку сучасного суспільства, питання сутності й основних завдань мистецтва щодо розвитку і самопізнання особистості.

Ключові слова: мистецтво, сучасне мистецтво, завдання мистецтва.

Аннотация. В статье освещаются социокультурные реалии, характерные для современного искусства в Украине, рассматриваются особенности влияния искусства на процессы социокультурного развития современного общества, вопросы сути и основных задач искусства относительно развития и самопознания личности.

Ключевые слова: искусство, современное искусство, задачи искусства.

Sociocultural realities of contemporary art of Ukraine.

Polina Kharchenko

Annotation. The article explores sociocultural realities typical for contemporary art of Ukraine with stress on features of art influence on the process of sociocultural development of modern society, sense and main tasks of art due to self identity.

Key words: art, contemporary art, tasks of an art.

Леся СМІРНА

кандидат мистецтвознавства,

старший науковий співробітник, начальник відділу

міжнародних наукових зв'язків НАМ України

КОНТЕМПОРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО У ПОШУКАХ ВЛАСНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ: ВЕРСІЯ АНТОНА СОЛОМУХИ

Кожен період потребує свого означення і під-означення, легітимації культурних реалій, структурності її планів, врешті фіксації семантичних перехресть між історією і сучасністю. Критики мистецтва стверджують, що саме поняття «сучасність» обумовлене семантичною двозначністю, мовляв, не можна бути просто сучасним, можна бути лише сучасним стосовно чогось, і нарікають на інфляцію сьогочасного термінологічного словника культури [1]. Вже в «Політиці» Платона співрозмовники

вирішили, що вони належать до тих епох світу, який обертається зворотно з усіма негативними наслідками, які цей процес може мати. Августин же вбачав у сучасності знаки-передвісники майбутнього.

На прикладі аналізу творчості сучасного українського митця Антона Соломухи відкривається зв'язок між пошуками контемпоральності минулих поколінь із сучасними теоретичними поглядами на сьогоденність. Простежуються такі структурні елементи його творчості, як провокативне розвінчання табу, естетика *alteration*, переоцінка позицій сучасного гуманізму, світові катаклізми через реалії насолоди, сучасна інтерпретація архаїчної функції мистецтва як сакрального ритуалу, вживання інструментів фрейдизму і новітньої філософії для будівництва візуальних структур.

Незамкнена цілісність сучасності просякнута складною тернарною діалектикою минувшини, теперішності й будучини. Як би ми не намагалися говорити про контемпоральність як обмежену часовими рамками сьогодення реальність, ми повинні пам'ятати, що митець, який творить цю художню реальність, до певної міри вже історично визначений попередньою, радянською епохою. Тому й саме ставлення до сучасності може бути лише рефлексивним. Сучасний французький полеміст Анре Руйє так описав складну логіку *contemporain*: «Поняття "сучасність" від початків поняття історичне, по суті своїй подвійне. Тобто сучасністю є те, що існує в той самий час, що і людина, яка її осмислює. Подвійність між згодою з епохою і відхиленням від неї, що визначає сучасність, залишає поза увагою тих, хто переймається ностальгією за минулим, а також тих, хто розчиняється і губиться в перипетіях епохи, ідентифікуючись з останньою. Сучасність — це проблема точки зору, яка залежить від сутності та гостроти погляду на Час. Бути сучасним означає знайти правильну дистанцію, позицію, яка дозволяє розуміти епоху. Цей живий погляд на час передбачає активність громадянську, політичну, наукову, філософську або художню» [1].

У діалектичній динаміці спроби обумовити відносини між часом і поколінням робили поети, філософи, історики мистецтва: від Ш. Бодлера з його відчуттям часу як «перехідного, вислизуючого, випадкового» [2], від Ф. Ніцше з його радикальною реалізацією міфів; від З. Фрейда і К. Маркса з їх інтелектуальним наголосом на історії — аж до Розалінди Краус та Анре Руйє з його «*La mode du contemporain*». Французький філософ М. Фуко в одному зі своїх есе «Що таке Просвітництво?» вирізняє три історичні напрямки сучасності. Зокрема, сучасністю можна назвати приналежність до певної епохи, яка вирізняється серед інших завдяки характерним рисам і відокремленню від інших певною пам'ятною подією. Можна також розглядати сучасність, як таку, де можна віднайти знаки-передвісники майбутнього. Так само можна її розглядати, як точку переходу до світанку якогось нового простору.

Рефлексуючи на тему статті І. Канта «Відповідь на питання: що таке Просвітництво?» [3], М. Фуко пропонує розглядати сучасність як певну настанову, а не історичний період: «Під настановою я розумію певний спосіб ставлення до всього, що відбувається зараз, вільний вибір, який приймається декотрими з нас, й нарешті певний спосіб мислити і відчувати, а також спосіб діяти й поводитися, який разом відзначає нашу співпричетність до поточного моменту і уявляється як певне завдання». М. Фуко також розпачливо зауважує: «Я знаю, наскільки часто ми говоримо про сучасність як про певну епоху або, в усякому разі, як про сукупність характерних рис, що її визначають. Ми розташовуємо її у календарі, де їй передують певна до-сучасність,

більш-менш наївна або ж архаїчна епоха, а за нею слідує загадкова і тривожна «пост-сучасністю» епоха «постмодерну» [4].

Врешті, з'ясування стосунків з сучасністю переходить у площину «спілкування» з класикою — М. Фуко звертається до Ш. Бодлера. Бодлерівська сучасність — це активне здійснення, в якому найбільша увага до реального зіштовхується з практикою свободи, котра поважає це реальне, і водночас порушує його. Для Ш. Бодлера сучасність — не просто форма ставлення до світу, це також певне ставлення, яке слід встановити з самим собою. Сучасність, на думку Ш. Бодлера, відрізняється від тої рутинності часу, коли ми намагаємося встигнути за ним; це настанова, яка дозволяє схопити те, що є «героїчним» саме зараз. Сучасність — не в тому, що ми відчуваємо швидкоплинне сьогодні, це — воля «героїзувати» сьогодні [5].

Отже, упродовж історії філософська думка намагалася знайти відповідь на питання: як віднайти в кожній епосі те, що інспірує саме її визначення сучасного? Сучасність постає якісною характеристикою історичної епохи сьогодні і разом з тим характеристикою ситуативної дійсності, яка визначає динаміку повсякденності. Здається очевидним, що в історичному сьогодні можна віднайти також й актуалізацію майбутнього. Таким є квалітет сучасної епохи, до якого відсилає її розсудлива відмінність від історії.

Мистецтвознавець О. Якимович, послуговуючись риторикою І. Канта, пише: «Мистецтво і література двадцятого століття "відважуються знати" про речі згубні та принизливі. Відвага і дає їм енергію, дає парадоксальне переживання свого нового «райського пекла». Такий парадоксальний етос нової культури, культури самопідриву, культури постійної недовіри до себе» [6].

Справді, на сьогодні сучасне мистецтво, як і гуманітарна культура в цілому, втратило свою ідеологічну функцію. Якщо для Ш. Бодлера сучасним художником *par excellence* був той, хто в час, коли весь світ поринав у сон, брався за роботу його перетворення, а добровільно прийнята самим митцем настанова на сучасність була пов'язана з незворотною аскезою, то для сучасного митця амплу провокативного розвінчання табу — найважливіша умова його контемпоральності.

Так, сучасний американський фотограф Джоель-Петер Віткін говорив, що його бачення і відчуття світу були зумовлені одним епізодом з далекого дитинства: автокатастрофа у дивотрагічний спосіб забрала життя маленької дівчинки — їй відтяло голову на його очах. Кульмінація його творчості завершується зйомками в мексиканському морзі, і все з єдиною метою — прокоментувати аномалії сьогодні і з прагматичною, мармуровою холодністю мовити: «Пам'ятаю, як прийшов туди з камерою, портативним світлом і побачив двох чоловіків, які померли минулої ночі. У одного з трупів не було однієї руки, і візуально він мене не зацікавив. Натомість інший, мексиканець, був справжнім красенем з дивовижним обличчям. Я сказав, що хочу його фотографувати. ... Взагалі, зйомка була складною. Але краса його профілю...» [7]. Емблема постмодерного малярського декадансу — Девід Салле — був звинувачений американською феміністичною критикою у «перетворенні символів культурної надії та активізму на знаки цинізму й імпотенції». Митець, погоджуючись з такою оцінкою, описав цю «аномальну ідентифікацію» як спонуку до стеження за маленькими дівчатами з фізичними вадами в Нью-Йоркському метро. Байдужий до соціальних наслідків своїх дій, які могли б збентежити або налякати дівчат, він відповідає з легким цинізмом:

«Мені важко сказати, чого я від них хотів, тому що я навіть не міг піти з ними додому. Залишився лише факт усвідомлення болісної краси» [8].

Французький філософ Ж. Батай вважав, що підґрунтям дитячої художньої творчості є повсякчасне бажання «калічити тло», а з часом це бажання переходить у прагнення деформації. За висновком Ж. Батая, у мистецтві таким чином звільняється садистський інстинкт: «Мистецтво йде шляхом послідовних руйнувань. Тому інстинкти, які воно вивільняє, це — садистські інстинкти». З метою об'єктивзації явища садизму Ж. Батай використовує термін *alteration* (від латинського — *alter*). Термін має подвійне значення, тобто може означати одразу і зміну стану, і зміну в часі й пов'язаний зі складною семантикою розвитку та виродження. Як зазначає далі Ж. Батай, *alteration* може означати і трупний розпад, і «перехід у зовсім інший стан, в стан *tout autre*, тобто священне — як це може відбутися, наприклад, з духом» [9]. Р. Краусс робить висновок, що така термінологічна двозначність *alteration* одночасово є і «високим», і «низьким», спрямовує як угору, так і донизу. Своїми роздумами Ж. Батай безперечно спрямовує нас до З. Фрейда з його лінгвістично двозначними поняттями *altus* і *sacer*. Двозначність сенсу, гра суперечностей стає черговим підтвердженням думки Ж. Батая, що мистецтво є вивільненням глибинних інстинктів, що насилля історично закладене в природі священного.

У статті «Жертовне самоскалічення і відтять вуха Ван Гога» Ж. Батай свідчить, що самоскалічення й насилля репрезентують архаїчну функцію мистецтва як сакрального ритуалу. На стінах печер в сценах полювання зображувались не лише звірі, а й мисливці. Ж. Батай говорить, що таким чином стародавня людина не відокремлювала себе від природи, а самі племена поклонялися тотемним тваринам як своїм пращурам, але одночасно й поїдали їх, що вважалося ритуалом «причащання» до тіла пращурів. Убивство тотемного звіра належало покарати, піддати певному ритуальному заклинанню, що й здійснювалося у самому зображенні, тобто мистецтво від початків було субститутом жертвоприношення. Якщо творчість і вивільняє інстинкти, то це, перш за все, стосується садистських і деструктивних інстинктів, доводив Ж. Батай. Священне насилля (йдеться про обрядове самоскалічення) закорінене в глибинних початках творчості. Звідси і самоскалічення — архаїчний художній жест. Ж. Батай переконливо говорив: мистецтво нічого не варте, якщо воно не торкається «самої архітектоніки людського тіла», його вертикалі і горизонталі.

Розглянемо у цьому світлі творчість знаного фотографа і живописця Антона Солмухи. У 1979 році він закінчив Київський державний художній інститут за спеціальністю «художник-монументаліст» (майстерня академіка Академії мистецтв СРСР Т.Н. Яблонської) і вже понад 30 літ мешкає й працює у Парижі. В багатьох фотографічних серіях митця як, наприклад «Червоний Капелюшок відвідала Чорнобиль» (2010), неважко побачити вивільнення садистських і деструктивних елементів через ритуал «причащання» до архітектоніки жіночого тіла. Його роботи побудовані і структуровані засобами фотографічної інтеграції. Нарочита «несумісність» планів, що підкреслює алогічне поєднання людей і речей в художній структурі, у їх підкресленому контрасті. Його улюблений художній засіб — це «ментальний театр» (за М. Булгаковим), в основі якого — комбінація різних контекстів образотворчої реальності: субкультура і класика, кітч і естетичний андеграунд. Зібрані воедино різні, навіть протилежні, естетичні елементи і сама абсурдність цього «зібрання» зумовлює мож-

ливість «виймання» з «позасвідомого» суперечливих подвійно-потрійних множинних образів, спроектованих один на одного швидко і безапеляційно.

Світогляд Антона Соломухи формувався під впливом професорів Тетяни Яблонської і Миколи Стороженка, театрального сценографа Михайла Френкеля, кінорежисера Сергія Параджанова, письменника Віктора Некрасова та інших. З 1980 року він працює у галузі наративно-фігуративного живопису. З 2002 року спеціалізується на фотомистецтві. Його творчість пройнята свободою самовираження і творчої провокації. Митець епатує сміливими концепціями й пошуками нових сюжетів.

Успішну художню кар'єру А. Соломуха розпочав у Парижі, його твори експонуються в галереях Франції, Бельгії, Німеччини, Швейцарії, інших країн Європи, а також Канади і США. Сьогодні А. Соломуха активно працює як фотохудожник. Його композиції являють собою авторські інтерпретації знаменитих картин Караваджо, Мане, Пуссена та Рубенса. Автором здійснено десятки тисяч знімків, на яких зафіксовано близько 200 моделей. Паралельно з фотографією у своїх контемпоральних живописних творах автор показує елементи творчості митців ХХ століття — Ю. Шнабеля, Д. Салле, К. Малевича... «Цитуючи» фрагменти картин названих авторів, Антон Соломуха своєрідно пов'язує ХХ і ХХІ сторіччя, пропонуючи іншу логіку — логіку контемпорального світу.

Постчорнобильська «бібліотека» барокових образів А. Соломухи — це театр абсурду з його раціоналістично відшліфованою сценографією жіночих тіл, які відсилають нас чи то до надривних експериментів пізнього Віктора Зарецького («Останній угар. Наркотик», 1989), чи до сучасного китайського експериментатора з «тілами» Чжана Далі (проект «Нащадки Китаю» (Chinese Offspring), 2003-2005). Жіноче тіло зображується в удавано екстатичних, майже тортурованих позах, з різким освітленням та елементами садомазохізму, що є назагал елементом контемпорального, апелюючи радше до анатомії, ніж до пафосу.

Антон Соломуха — це пост-Хельнвайн з його галереєю понівечених і перев'язаних жіночих тіл. Але якщо глибоко гуманістичні твори Хельнвайна примушують глядача співпереживати трагедії війни, що відбувається через «демонстрацію» митцем забинтованої плоті безгрішних дітей (серія «Біди війни», 2007), то А. Соломуха, втручаючись у найвіддаленіші, найутаємниченіші глибини людської фізіології, у святая святих жіночого призначення — материнство, відкриває нам іншу точку зору на етику гуманізму. Прикінцева мета Хельнвайна — пройти шлях до священної гори Фудзіяма. Прикінцева мета Соломухи — поставити питання про можливість синтезу фізичного, навіть фізіологічного повсякденного існування людини і її рефлексії в історії мистецтва.

Зрештою, гуманізм як тема або сукупність тем, що неодноразово виникали в європейських спільнотах, упродовж історії зазнавав змін. Гуманізмом був марксизм. Екзистенціалізм та персоналізм також були гуманістичними. Був час, коли справжніми гуманістичними цінностями наділявся націонал-соціалізм. І сталіністи називали себе гуманістами. Звідси напрошується висновок про певну розмитість, піддатливість гуманістичної тематики, яка не стимулює ціннісні орієнтири творчості. «Гуманізм придатний лише для того, аби прикрасити і виправдати ті уявлення про людину, по допомогу до котрих він змушений вдаватися» [10]. Антон Соломуха не називає гуманізмом те, що гуманізмом не є а ргіогі, й так само «не виправдовує» людину перед історією й не створює «уявлення про людину». Експропрійовані гуманістичні образи людини

минулих століть А.Соломуха включає в контекст нашого необтяженого гуманізмом століття. Це складний обертон філософії мистецтва Антона Соломухи, і він має бути означений.

Митець А. Соломуха зважується віднести світові катаклізми до реалій насолоди. Отже, ми є свідками гри, але гри моторошної. Навіть гри з самою історією. Специфіка ігрових цілей формує особливу ігрову прагматику, селекціонує архетипи образів й ігрову термінологію, метою якої, як не парадоксально, є насолода трагедією. Так, наслідки Чорнобиля спектруються призмою псевдотрагедії Червоного Капелюшка (серія фотокартин «Червоний капелюшок відвідала Чорнобиль», 2010). Безумовно, кожна людина, яка прагне самототожності зі справжнім мистецтвом, має право на самовисловлення, на свій погляд на світ, на індивідуальне віддзеркалення часу, в якому живе. Цинічний карнавал А. Соломухи, де образи Караваджо і Рубенса зривають маски історії, виводить глядача з рутини сучасності з її порожнечою і буденністю у сміливий світ художньої фантазії. Його вдаваний художній антигуманізм безкомпромісний, коли митець занурює глядача в атмосферу конвульсій та історичних помилок ХХ століття. Упродовж останнього десятиліття уява А. Соломухи творить світ естетичних мутацій (живописна серія «Бум-бум Рококо», 1998-1999) та метафоричних агресивно-еротичних образів, де сам митець виступає режисером садо-мазохістських експериментів («Ми не т..., ми любимо один одного», 2010). Названі серії робіт свідчать про постійність класичного пошуку митця, що дозволяє говорити про високу мистецьку культуру його творчості.

Естетика alteration, поєднання священного і низького, як-то вагітності й понівеченості, краси й бруталної оголеності розкриває антонімічний ряд безкінечних лінгвістичних і мистецьких асоціацій. Мистецтво А. Соломухи гранично асоціативне. Як і Діана Арбус, Жан-Поль Вігі, Джоель-Пітер Віткін і Роберт Мапплторп, митця цікавить те, що насподі, заборонене, втаємничене, підживлюючи наше бажання зазирнути в утаємничені глибини людської природи, її інстинктів, її табу, торкнутися лезом технології страждання й трагедії, перетворивши їх у провокативний бурлеск, але чітко регламентований і спроектований, як варіації свідомого мистецького вуайєризму — «низького» приглядання до «високого» мистецтва.

Творчість А. Соломухи засвідчує давно знану тезу/думку про те, що постмодернізм вже зайняв своє місце в історії, поступившись місцем контемпоральному мистецтву ХХІ століття, що базується на структуруванні проектів, тісній взаємодії творів і глядача, поверненні як до загального, так і поп-мітів, цитуванні мистецьких, літературних, загалом культурних символів, сюжетів, переважно в іронічному ключі, але й з певною мірою шанобливості до них. Сьогоднішнє мистецтво поновлює і навіть реставрує Гру, згідно зі своїми уподобаннями, як одну з найдревніших складових людського існування, зокрема його культурного розвитку, щоправда, примітивізуючи правила Гри й припасовуючи їх до сучасної, не завжди героїчної людської діяльності, тобто — до її переважно химерного, а то й абсурдного аспекту.

Геометрія гри Антона Соломухи демонструють точку зору на життя як на пошук вибору серед маси випадковостей, що нагадує стратегічну гру в моменти кризи. Тут можна згадати праці Еріка Берна, Ейгена Фінка і Роже Кайуа, де ця ідея розглядається в найрізноманітніших ракурсах. Науковці й філософи визначають три підходи до визначення гри:

- детермінованість правилами гри;
- спонтанність і непередбачуваність;
- випадковість з диктатом правил.

Мистецтво А. Соломухи «існує» в усіх трьох вимірах. Стверджуючи, що контемпоральне мистецтво має прийти до єдиної теоретизації, він у 2010 році робить авторську спробу створити іронічний Маніфест контемпорального живопису «Правила гри. Гра як правило». Загалом специфічно ігровою у творчості А. Соломухи є синтез спонтанності й диктату проекту. Так, у новітніх математичних і фізичних тлумаченнях гри діє принцип «комбінаторності». Цей процес описується в математичній комбінаториці, де легітимізуються три типи з'єднання:

- перестановки;
- розміщення;
- поєднання.

Комбінаторна структура композицій пов'язана з деструктивною сутністю гри, оскільки за своїм визначенням гра руйнує встановлені норми і шукає нові за допомогою комбінування вже знаних елементів. Не дивно, що повсякденною побутовою мудрістю гра оцінюється негативно, асоціюючись з руйнуванням сталих норм, з їх ігноруванням, з різним неподобством в широкому розумінні цього слова: від ненормативної поведінки до чортівщини. Насправді, гра є базовим елементом історичної динаміки культури, що знаходяться в постійному розвитку.

Якщо постмодерністи так чи інакше, з іронією, а то й істерією, уповали на широке сприйняття своїх творів, скажімо всенародне, вдаючись, окрім гри як такої, жанрово й тематично, до елементів «історичних жажів» (У. Еко — в літературі), детективності, мелодрами, гротескного зображення людини (Семерня та ін.); уповаючи, отже, і на розуміння «маси», то новітнє мистецтво не грає з публікою, потребуючи, замість захоплення або естетичної насолоди, іншого розуміння, про що каже й сам А. Соломуха, тобто потребує аналітичної критики.

Водночас А. Соломуха робить насправді цікаве відкриття, твердячи, що мистецтво — не те, що ви побачили, а те, що ви зрозуміли й відчули пізніше; хоч і це ще не все.

Отже, все-таки йдеться про розуміння, але розуміння активне — наріжним у концепції А. Соломухи є насамперед момент критики, прикликання критики, яка мимоволі згукується у свідомості і душі глядача/сприймача спершу вибухом невдоволення (початковою спробою заперечення, критики) й далі — також мимовільно — спершу тривожним, а згодом зрівноважувальним станом самопізнання і самопізнання.

Важливо те, що з людиною відбувається згодом, а не в момент сприймання творів. Людина попереду сприймання, в момент сприймання й опісля — це різні люди.

А. Соломуха, окрім винайденого методу синтезу (фото-малювання), являє ще й цікавий синтез як особистість, поєднавши в собі «постмодерну» іронію і оригінальну поставу мислителя. Й важко іноді збагнути, де він сильніший — чи як художник, чи як мислитель-теоретик, що тлумачить власну творчість. Але це вже з царини тієї критики (що її провокує сам митець), яка виходить за межі і власне творчості, і власне її сприйняття.

Ймовірно, критика важить більше, аніж феномен творчості/сприймач. Але в такому разі доводиться говорити й про інші виміри, й інше призначення як самого мистецтва,

то ж і людини-споживача. Споживач в іпостасі критика набуває творчого статусу у взаємодії з твором мистецтва.

Спекулятивні форми розгортання антонімічної логіки А. Соломухи апелюють також й до логіки найвідомішого мешканця Відня Зигмунда Фрейда з його теорією «phallic mother». Тема «фалічної жінки» обігрується А. Соломухою у серії «Бум-бум. Рококо», де проявилася химерна любов стилю рококо до любовних ситуацій, гри та ексцесів. Діалог між двома лесбійками в картині «Більбоке» має характер сексуальної підкореності, яка виникає і в ході придворної гри французького короля Генріха III більбоке. Відповідно до Й. Гейзінги, уся людська культура має агональний характер, тобто побудована на принципі змагальності; однак з розвитком цивілізації агональний фактор поступово втрачає своє минуле значення, поступаючись місцем «серйозному» — усьому тому, що протистоїть грі.

Митець намагається будувати універсальну системну ієрархію вживаних наративів (тобто архетипів), яка продукує універсальну систему інтерпретацій його творів. Його мистецтво побудоване на різнопланових структурних елементах, кожен з яких утворює власні підструктурні ланцюги або візуальні системи. Глядач вихоплює з композиційного простору певний елемент, рухається далі за ланцюгом наративів, які пропонує митець, видозмінюючи попередні інтерпретації картини. Таким чином, діалог глядача і твору не припиняється.

Філософія мистецтва А. Соломухи — презентація дегуманізованої соціальної структури ХХ століття, постійно поновлюваний і безкінечний вплив презумпції вини як «первородного гріха» невдалих самознищених утопій (комунізм, фашизм, ісламізм). Складові запозичено з настільки протилежних систем, що самі принципи, залучені з усією строгістю, повинні призвести до заперечення висновків. Таким чином, через alteration, самі висновки містять в собі заперечення цінностей. Як говорить сам митець, «мої роботи нічого не відкривають і нічого не підтверджують. Вони прагнуть привести глядача до певного нервового напруження, через яке він стає активним елементом твору».

Б. Гройс вважає, що будь-який сучасний твір мистецтва є мовби метафорою Розп'яття, що з самого свого початку мистецтво було кінцем мистецтва, що підтверджує і теорія вже згаданого Ж. Батая про шляхи руйнування, якими іде мистецтво від своїх першопочатків. Мистецтво цікавиться лише власною смертю, а твір мистецтва цю смерть ритуально відтворює й заново інсценізує.

Антон Соломуха інсценізує плінність мистецтва, йдучи шляхом пошуку «нових і нових неможливостей, нових і нових заборон». Кожен наступний твір митця є відкриттям синтезу міфу, метаморфози, метафори наближення до смерті заради відродження. Поетика песимізму дозволяє доторкнутися до сьогоденної символіки, залишаючись в ментальному просторі шедеврів класики.

1. Rouille A. La mode du contemporain // [http:// www.paris-art.com](http://www.paris-art.com)

2. Baudelaire C. Le Peintre de la vie Moderne // Baudelaire C. Oeuvres completes. — Paris: Gallimard, 1976. — Т. 2. — Р. 695.

3. Кант И. Ответ на вопрос: что такое просвещение? // Собр.соч. в 8 тт. — М.: Чоро, 1994. — Т.8. — С. 29–37.

4. Фуко М. Что такое просвещение? // [www.gumer.info/bibliotek _ Books/Culture/Fuko _ 18.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Books/Culture/Fuko_18.php).

5. Baudelaire C. Le Peintre de la vie voderne // Baudelaire C. Oeuvres completes. — Paris: Gallimard, 1976. — Т. 2. — Р. 695.
6. Якимович О. Уроки веселой науки // www.nietzsche.ru/around/art/lessons.
7. Виткин Дж.-П. Мои фотографии — окна, в которые может заглянуть любой // www.kommersant.ru/Doc/553118.
8. Reed Ch. Postmodernism and the Art of Identity // Concepts of Modern Art. — Thames and Hudson word of art. — 2003. — Р. 278.
9. Люке vs Батай. (Р. Краусс) // kventin-batay.livejournal.com
10. Фуко М. Что такое просвещение? // [www.gumer.info/bibliotek _ Books/Culture/Fuko _ 18.php](http://www.gumer.info/bibliotek/_Books/Culture/Fuko_18.php).

Анотація. В статті на прикладі аналізу творчості сучасного українського митця Антона Соломухи відкривається зв'язок між пошуками контемпоральності минулих поколінь із сучасними теоретичними поглядами на сьогоденність.

Ключові слова: контемпоральність, сучасність, естетика alteration, табу, «ментальний театр», гуманізм, гра.

Аннотація. В статті на прикладі аналізу творчості сучасного українського художника Антона Соломухи відкривається зв'язок між пошуками контемпоральності минулих поколінь із сучасними теоретичними поглядами на сьогоденність.

Ключевые слова: контемпоральность, современность, эстетика alteration, табу, «ментальный театр», гуманизм, игра.

Contemporary art in search of its identity: Anton Solomukha's version.

Les'a Smyrna

Annotation. Communication between the search of past generations with current theoretical views on contemporaneity is opened in the article applied to the analysis of contemporary Ukrainian artist Anton Solomukha's creativity.

Key words: contemporaneity, modernity, aesthetic of alteration, taboo, «mental theater», humanism, game.

Михайло СЕЛІВАЧОВ

доктор мистецтвознавства, професор

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ ДИЗАЙНУ ЯК ВИДУ ХУДОЖНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Поняття «дизайн» і «технічна естетика» ввійшли до українських словників тільки в 1960-х рр., одночасно з усвідомленням вітчизняним мистецтвознавством специфічності, навіть окремішності цих галузей художньої діяльності. У фахових журналах (передусім у «Декоративном искусстве СССР») почали дедалі частіше з'являтися статті про «народний дизайн», про реалізацію засад технічної естетики в художній творчості багатьох попередніх епох. Після 30-річної перерви відновлюється підготовка фахівців з «художнього конструювання» в навчальних закладах Києва (1962) та Харкова (1963). VI том «Історії українського мистецтва» (1968) публікує короткий розділ З. Фогеля та Б. Лобановського про технічну естетику, виходять популярні книжки про дизайн, зокрема й українською мовою.