

16. Krieger Verena. Von Der Ikone Zur Utopie : Kunstkonzepte Der Russischen Avantgarde / Verena Krieger. – Köln : Böhlau, 1998. – 259 s.
17. Kurbanovsky Alexey. Malevich's Mystic Signs: From Iconoclasm to New Theology / Alexei Kurbanovsky // Sacred Stories : Religion and Spirituality in Modern Russia / [ed. Mark D. Steinberg, Heather J. Coleman]. – Bloomington : Indiana Univ. Press, 2007. – P. 358–377.
18. Louth Andrew. Orthodoxy and Art / Andrew Louth // Living Orthodoxy in the Modern World: Orthodox Christianity and Society [ed. by Andrew Walker and Costa Carras]. – Crestwood, N. Y. : St. Vladimir's Seminary Press, 2000. – P. 187–201.
19. Malevich Kazimir. The World as Non-Objectivity. Unpublished Writings. 1922–1925 / Kazimir Malevich ; [transl. X. Glowacki-Prus, E. T. Little ; ed. T. Andersen]. – Vol. III. – Copenhagen : Borgen, 1976. – 225 p.
20. Pelikan Jaroslav. Jesus Through the Centuries. His Place in the History of Culture / Jaroslav Pelikan. – Yale University Press, 1999. – 304 p.
21. Sendler Egon. The Icon, Image of the Invisible: Elements of Theology, Aesthetics, and Technique / Egon Sendler. – Redondo Beach : Oakwood Publications, 1988. – 283 p.

L. Lozova

THE IMAGE IN THE ICON AND IN SUPREMATISM: SUCCESSION OR REJECTION?

The article analyzes the ideas of Kazimir Malevich concerning image in Suprematism in relation to Orthodox theology of image. The author shows that the analogies between the first and the second, which in contemporary art historical literature prompt to think of a relation of heredity, are exaggerated. At that, emphasis is made on the idea of iconicity, which is central to Orthodox theology and which Malevich rejects. The examination of artist's theory on the background of John Damascene's ideas makes the iconoclastic intentions of Malevich more striking.

Keywords: Avantgarde art, Kazimir Malevich, Suprematism, Orthodoxy, theology, image, icon, iconicity.

Матеріал надійшов 21.02.2011

УДК 75.036:111.852(477)“1989/2011”

Петрова О. М.

ШОКУЮЧЕ ЯК МИСТЕЦТВО – ВІД БУНТУ ДО РИНКУ

Стаття висвітлює історію формування та еволюції радикального мистецтва 1989–2011 років в Україні. Акцентовано спрощене розуміння представниками «актуального мистецтва» засад не-класичної естетики (філософських ідей Фрейда, Батая, Беньяміна та інших).

Ключові слова: некласична естетика, радикальне мистецтво, суб'єктивізм, деконструкція, шок, табуйоване.

Десятиліття існування СРСР та аж до завершення 80-х років ХХ століття Україна, з погляду альтернативно-андеграундного мистецтва, мала образ пустелі із ледь помітними оазами творчої опозиції соцреалізму та його дозволеним у 80-х рр. модифікаціям. Українські художники постійно найжджали до Москви: офіційні – для участі у «декадах дружби», їхні нечисельні опоненти – щоб розчинитися у програмах бунтівних

московських неформалів. Тому зухвало-експериментальні роботи молодих українських художників на Всесоюзних молодіжних виставках 1987–1989-х років виявились стовідсотковою несподіванкою як для соцреалістичного керівництва в Україні, так і для прогресивної, нонконформістської критики Москви (а така там існувала поряд з офіційною). Інноваційні полотна Арсена Савадова, Георгія Сенченка, Валентина

Раєвського, Юрія Соломка, Олександра Гнилицького, Олега Голосія, Костянтина Реунова, Олега Тістола вимогливі прихильники новачій мусили визнати «українським Ренесансом». Це явище виникло як потужна маргінальна хвиля на тлі вседіючого соцреалістичного мейнстріму. В 1987 р. у Москві відбулася Всесоюзна молодіжна виставка. Тоді мистецтвознавець Л. Авраменко писала: «Черга бажаючих відвідати експозицію перевершила нещодавні черги до Мавзолею. Влада намагалася якнайшвидше закрити виставку. Втім, прецедент відбувся» [1, с. 34]. 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) виявилися передпочатком вільної творчості 1990-х років. У час Перебудови, в ситуації політичної розгубленості ідеологів від мистецтва, у метушні змін, твори нового покоління пощастило експонувати в «Державному музеї українського мистецтва». До так званих фараонівських зал – пріоритетних лише для відданих радянщині керівників Спілки художників – увірвалося молодіжне мистецтво із вибуховою енергією новачій. Усупереч замовчуванню експозиції у пресі, резонанс від неї був значним, бо в художній процес України увійшли не окремі особистості, а ціле покоління яскравих індивідуальностей: В. Бажай, О. Бабак, М. Гейко, С. та О. Животкови, М. Кривенко, П. Лебединець, А. Криволап, Л. Маркосян, С. Панич, І. Янович, Д. Кавсан, Г. Вишеславський та інші. Внеском в ауру 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 у інноваційному мистецтві виявилася творчість «неофольклористів» – тих, хто шукав шлях у витоках національної культури, у джерельній базі Трипілля, в образах народної демонології та ін. Архетипи праукраїнців у 1910–1920-х роках надихали авангардистів К. Малевича, О. Архипенка, Д. Бурлюка, О. Екстер. Інтерпретації поганських та християнських міфів, їх образотворчі метафори експонували у 1980-х рр.: О. Бородай, О. Бабак, Ю. Левченко, Ю. Луцкевич, С. Панич, О. Петрова та ще багато митців Львова, Івано-Франківська, Києва. Потужні мистецькі сили творили модерний міф української культури. На межі 1980–1990-х років із підпілля до залів увійшов міцний одеський нефігуратив: В. Басанець, М. Степанов, В. Стрельников, Л. Ястреб, В. та Р. Філіпенки та інші їхні однодумці. У Львові вповні реалізувалася у виставкових залах «підпільна академія» Карла Звіринського – пропагандиста нефігура-

тиву та вільної творчості в цілому. Сьогодні більшість із названих явищ та митців добре знані на виставкових майданчиках та у музеях світу. Всі вони піднеслися на вибуховій хвилі Перебудови.

На зламі 1980-х – 1990-х років у 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. Соломка, В. Магніцький, В. Трубіна, В. Цаголов, І. Чічкан. Особливим, навіть унікальним виявилася безконфліктне (без тиску з мейнстріму) входження групи в художній процес. За свободу творчості ця молодь не боролася – за нею цей шлях у нерівній боротьбі із ідеологами соцреалізму проклали митці 70–80-х років. В аури політичного туману свобода впала до рук новаторів як манна небесна. Отже, свобода суспільства дала змогу групі «Паризька комуна» увійти до активної експозиційної практики у формі скандалу. Опору знаходили у філософів постмодернізму, але з глибоко драматичних, повних аналізу та гіркоти текстів Фромма, Дерріди, Батая, Беньяміна, інших мислителів ХХ століття механічно висмикувалися окремі пасажі, зручні для мотивації почасти однієї лише зухвалості. Найрадикальніші художники, принципово налаштовані на скандал та епатаж, декларували тотальний розрив із традицією – позиціонували самодостатність. Це пояснюється жагою новачій, звільненням від догматів академічної освіти. Набував ваги художній суб'єктивізм. Утім, 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 роках 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 намацуючи 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 та-

кож з образами українського «козацького ренесансу» XVIII ст. Таким чином у постмодерністській трансформації оживала національна ідея. Це був той трансавангард, який, за Умберто Еко, є «пранням культури», маньєристичною грою. Так в українськломому молодіжному мистецтві формувався варіант деконструкції.

Якщо наприкінці 1980-х років молоді митці України до робочого вжитку ввели великий формат композицій, спонтанний живописний жест (прийоми Джексона Поллака), деканонізацію картинності, багатозначні метафори, сюжетний алогізм, то у 1990-х роках ствердився принцип деконструкції, цитування, хаосології та концептуальних рішень. Порівняно з європейським, український постмодернізм був «нечистим» – прикордонним, тобто своєрідною мутацією типологічних рис модернізму в 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 афект» та «Бренд Українське» (дві останні – 1997), у низці проектів в Одесі, Львові, Івано-Франківську дістала прояви «негативна естетика»: некрофілізм, фекалізація, маразмунання.

Ідеологічну та фінансову підтримку куратори найрадикальніших проектів одержували в «Центрі сучасного мистецтва 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. Приміром, «родзинкою» проекту «Косий Капонір. Мазепа» було сорокахвилинне «батькування» (рос. матерщина). Для реалізації словесного дійства з Москви запросили «фахівця». У проекті «Алхімічна капітуляція», що був розгорнутий на палубі флагманського корабля (Севастополь), експонувалися об'єкти з анатомічного театру (немовлята у формаліні). На величезному екрані В. Цаголов демонстрував ставей 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. Кристевою – в аурі травми) художня молодь реалізувала спонтанний прорив на рівень постмодерністської свідомості.

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 інфантилізму» І. Чічкан попростецьки 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 років 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 із «непотрібної доби розумової діяльності». Це була вже не гра у екстравагантне, а програмна підміна мистецького, художнього фізіологічним. У цій розігрятій аурі Цаголову та іншим категорія «ніщо», потрактована як «культурний нуль», давала змогу використовувати впливові відеометоди для безсоромної демонстрації табуйованого. В такий спосіб реалізувалася ідея Ж. Батая про жахливе, сороміцьке як мистецьке. Персонажі, що відправляли «малу нужду», та сексуальні маньєрки 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 та інших із обов'язковим порно, «лоліточками» та одноставними зляганнями. Глядачам нав'язували образи із баченої-перебаченої тематики гей-клубу (проекти В. Кожухаря, А. Савадова).

Це тотальне детабування закритих від стороннього ока сюжетів аж ніяк не стосувалося ідеї піднесення інтуїтивного над розумовим А. Бергсона та К. Г. Юнга (їхніми спотвореними ідеями прикривали власне убожество). Ці проекти – портрет морально нікчемної, інфантильної особистості. На думку українського філософа В. Личковаха, мотив маразмунання «перетворює метафізику у “фалоцентризм” – рефлексію “фалічної стадії розуму”... де має місце сексуалізація тексту та текстуалізація сексу. Тут “деррідаїзм” модифіковано у “філософію оргазму”» [4]. Між апологетами «потворного» в актуальному мистецтві України та класиками, які використовували естетику «негативного» (Руо, Сутін, Пікассо, Далі), лежить прірва.

Фінансовані «Центром сучасного мистецтва Дж. Сороса» (точніше – Кузьмою як директором) найрадикальніші проекти потрапляли на міжнародні виставки: Хорватія (1999), Франція (1999), Німеччина (2000), до галерей 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 у душі Ф. Ніцше трансформували у порнографію. На фото С. Браткова дівчиська із напівзнятими колготками між тоненьких суглобів стискали баночки із чоловічою продуктивною рідиною. Ляльки у проекті 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. Багаєм), а по суті являло собою заперечення духовності та божественного початку в людині. В 1995 р. О. Сидор-Гібелінда вважав це «особливим модусом рафінованого цинізму» [5, с. 13]. Але переконливим є визначення поетеси Л. Костенко: «Це оптика, поставлена на примітив ще з радянського часу» [3, с. 33]. Уточнюючи думку, зауважимо примітивне вичавлювання з себе комплексу заборон та меншовартості часів радянського ханжества. До якої ж міри «неогерострати» 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 рр. трансплантовано в художнє середовище інших міст України, в першу чергу Одеси. У мистецтві Одеси, ще з часів «Салона Іздебського» (1909–1913) культивована міцна живописна традиція, зокрема – нефігуративу. В середині 90-х рр. ХХ ст. роль руйнівника мистецтва, що артикулювало красу, взяв на себе О. Ройтбурд, очоливши філіал «Центру сучасного мистецтва Дж. Сороса». Стратегію Центру було орієнтовано на «мистецтво об'єкта», арт-брюта, хепенінгів, інших інноваційних форм вираження. Щодо Ройтбурда, то він ніколи не припиняв живописної практики.

Радикалізмом позначено також проекти львівських груп «Центр Європи» (1988) та «Фонд Мазоха» (1993). Ініціатори актуальних акцій І. Подольчак та І. Дюріч практикували стратегію «мистецької провокації», яка не визначила загального мистецького клімату Львова. Найяскравіші інноваційні експозиції виконали В. Бажай, Р. Жук, С. Гай, С. та І. Капустянські, П. Старух.

У царині як документальної, так і постановочної 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.

У принципах деконструкції та шизо-хаосології відбулася творчість міцного як у задумах, так і в реалізації проектів Арсена Савадова. Сьогодні мистецтво, на думку Ю. Крістевої, без фрейдистської рефлексії не є можливим. Мистецтво послаблює ошийник, який, на думку філософа, «символічно стискає витиснене... допомагає людині пом'якшити власний фатум, що закликає її до агресії». В цьому контексті феномен А. Савадова є хрестоматійним. Його шокуючий фото-фалло-постмодернізм сприймається як відмова від конформізму його батька («батьковбивство»), котрий, як ілюстратор «творів» Брежнєва, обслуговував партійну верхівку. Нонконформізм А. Савадова заявлено у переконливих мистецьких проектах (кінець 1990-х): «Донбас – шоколад», «Диспінсайдер», зокрема, в «Коллективному червоному». Останнє – безсумнівна метафора комуністичної минувшини країни, яка й досі тримає замертвілу руку на горлі 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). Цей фотоцикл – відбиток трагізму та побутового ідіотизму, тієї атмосфери, в яку кинуті громадян України. Соціальну чуйність А. Савадова втілено у формах трагедійного карнавалу. Сором сучасного буття, як і криваву історію СРСР, автор «Коллективного червоного» асоціює із образом кривавої бійни на кориді. Коли йдеться про безсоромну оголеність соціальних вад, патологічний побутовізм, А. Савадов фокусує увагу на сучасній содомії. Антигуманізм дійсності дає митцеві мужність дивитись в обличчя жадливим вадам. Він знаходить для їх втілення концепцію та переконливий метафоричний образ.

На відміну від активного постмодернізму Савадова, із соціальною складовою, більшість із 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 років, що відкрив доступ до архівів КДБ, інформація про холокості, голодомори, сталінські жертви підштовхували 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 «цивитарі» спо-

чив концепт «смерть автора». Точніше, мова йде про вичерпане розуміння ролі автора як «деміурга». Сам же означений концепт інтенсивно працює (за Р. Бартом та Ж. Деррідою), його зміщено в бік глядача, якому запропоновано роль «співавтора». Глядач схоплює авторську ідею та оречевлює її в самому художньому процесі хепенінгів, візуально-дійових акцій, ленд-арту та іншому.

Важливо підкреслити, що за період 1989–2011 років «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 обстоювати на початку XXI століття, коли суспільне життя України підштовхує до песимізму та мистецького нігілізму в прикордонній зоні «свободи-несвободи». Тут «актуальне мистецтво» із неприхованим знуцанням над глядачем, із акцентом на шокуючі рішення нібито на часі. Якщо А. Адорно потяг митців до потворного пояснював переживанням несвободи, то український культуролог Т. Возняк стверджує, що «більшість аморальних проявів – гарні» [2, с. 16]. Автор має на увазі «жахливу красу» теракту 11 вересня 2001 р. в Нью-Йорку [2, с. 17]. Мистецтвознавець К. Дьоготь (Москва) тему «треша», гидоти

вважає найактуальнішою, бо – «навколо сміття». Втім, за М. Булгаковим, «безлад – не в клозетах, а в головах».

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

У процесі 20-літньої галасливої художньої практики мистецтво, яке позиціонувало себе бунтарським, як опір мейнстриму, зіслизнуло в бік епатажної популярності та ринкового успіху у нуворисів, 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. Савадов вважає (2010 р.) прибутковість проекту критерієм його мистецької значущості. Дискредитацією «актуального радикалізму» є теза І. Чічкана: «Сучасне мистецтво в жодному разі не є епатажем. Цей час минув... Сьогодні це поважний бізнес». Цьому є підтвердження у продажах малохудожніх творів І. Чічкана неосвіченим товстосумам. Цього ж гатунку мода на «мавпочок» того самого автора.

Література

1. Авраменко О. Після соцреалізму / О. Авраменко // Нова генерація. – К., 1992. – С. 34.
2. Возняк Т. Кожен – бо ангел – жахливий / Т. Возняк // «Ї». Незалежний культурологічний часопис. – 2002. – № 25. – С. 16–17.
3. Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала / Л. Костенко. – К., 1999. – С. 33.
4. Личкова В. Дивосад культури : Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва [Електронний ресурс] / В. Личкова. – Чернігів, 2006. – Режим доступу : <http://www.silver-litopis.cn.ua/rab/lichkovah/div.kult.doc>. – Назва з екрана.
5. Сидор-Гібелінда О. Неіснуюча виставка / О. Сидор-Гібелінда. – К., 1995. – С. 13.

O. Petrova

SHOCKING AS ART – FROM REBELLION TO THE MARKET

The article highlights the history of forming and evolution of radical art 1989–2011 years in Ukraine. Accented simplified understanding of non-classical aesthetic principles (philosophical ideas of Freud, Bataille, Benjamin, and others) by representatives of “contemporary art”.

Keywords: non-classical aesthetics, radical art, subjectivism, deconstruction, shock, taboo.

Матеріал надійшов 3.03.2011