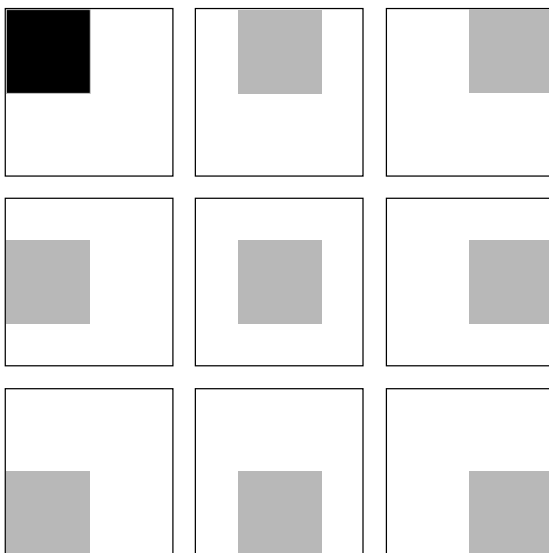


АКАДЕМІЯ
МИСТЕЦТВ
УКРАЇНИ

ОЛЕКСАНДР СОЛОВЙОВ

ТУРБУЛЕНТНІ ШЛЮЗИ

ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА



Київ 2006

УДК 7.036 (477) "19"
ББК 85.1 (4 Ук)
С 60

Соловйов О.

Турбулентні шлюзи: Зб. статей / Ін-т проблем сучасного мист-ва АМУ. — К.: Інтертехнологія, 2006. — 192 ст.: іл.

Друкується за рішенням Вченої ради Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ

Дослідження присвячене актуальним проблемам сучасного українського образотворчого мистецтва. Розраховане на фахівців у галузі художньої культури та широке коло читачів, що цікавляться проблематикою сучасного мистецтва.

ISBN 978-966-96839-60

Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ, вул. Щорса, 18, Київ, 01133
Тел.: (044)529 20 51

© Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ, 2006
© Видавництво «Інтертехнологія», 2006
© О. Соловйов, 2006

ЗМІСТ

ВСТУПНЕ СЛОВО.....	5
--------------------	---

ЧАСТИНА 1

СКЕТЧ О МЛАДОУКРАИНСКОЙ ЖИВОПИСИ (ВЗГЛЯД ИЗ КИЕВА).....	7
НА ПУТЯХ «РАСКАРТИНИВАНИЯ».....	14
У КОНТЕКСТІ КАРТИНИ.....	24
ИСКУССТВО УКРАИНЫ 90-х.....	31
ТУРБУЛЕНТНІ ШЛЮЗИ.....	46
СЦЕНА ФАНТАЗМА.....	56

ЧАСТИНА 2

ПО ТУ СТОРОНУ ОЧЕВИДНОСТИ (ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ ПО ПОВОДУ ОДНОГО ЯВЛЕНИЯ).....	66
ЗАХІД Є ЗАХІД, СХІД Є СХІД.....	74
СТЕПИ ЕВРОПЫ. НОВОЕ ИСКУССТВО УКРАИНЫ.....	80
ОГНИ БОЛЬШОГО ГОРОДА.....	84
НЕ ДОПЛЫВ ДО ГОР АРАРАТСКИХ. КРИТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ С ВЫСТАВКИ.....	88
БРАТКОВСКИЕ ДЕТКИ.....	96
КИТАЙСКИЙ ЭРОТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК.....	100

РЕГЕНЕРАЦІЯ.....	103
НЕОКЛАСИКА І МУЛЬТИМЕДІА.....	107
МЕДІАКОМФОРТ.....	116

ЧАСТИНА 3

МАРАФОН-БЛІЦ.....	119
STIMOROL БЕЗ САХАРА... ..	127
ПОГАНІЙ ХУДОЖНИК ЧАСТО МАЄ ВЕЛИКИЙ РИНКОВИЙ УСПІХ.....	138
МОРЕ — ИЗНУТРИ. ЕЩЕ РАЗ ОБ УКРАИНСКОЙ «ПОЭМЕ» НА БИЕННАЛЕ.....	141

ЧАСТИНА 4

ПОКОЙНОЕ ИСКУССТВО.....	148
BARBAROS. НОВЕ ВАРВАРСЬКЕ ВИДІННЯ.....	154
АНАЛІЗ КРОВИ.....	158
ТОВАРНИЙ ФЕТИШИЗМ.....	162
ПАРНИКОВИЙ АФЕКТ.....	166
ІНТЕРМЕДІА.....	170
КСЕНОФИЛИЯ.....	174
ПРОЩАЙ, ОРУЖИЕ, ИЛИ НОВЫЕ ГЕРОИ АРСЕНАЛА.....	178
РАСШИРЕНИЕ МЕДИА.....	184
TESTING STATION.....	188

ВСТУПНЕ СЛОВО

Збірником статей мистецтвознавця Олександра Соловйова «Турбулентні шлюзи» Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ продовжує серію монографій, в яких розглядаються актуальні питання сучасної візуальності.

Статті, присвячені складному для узагальнення періоду кінця 80-х рр. XX — початку XXI ст. написані автором, який був і залишається не тільки прискіпливим дослідником сучасного мистецького процесу, а й одним з ініціаторів і організаторів його підтримки та популяризації.

Читачеві пропонується можливість увійти у саму атмосферу, відчутти «дихання» мистецького життя останніх десятиліть, його ритм і пульсацію, зробити власні висновки з приводу прочитаного.

Олександр Соловйов — мистецтвознавець, старший науковий співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ. Член Спілки художників України. Куратор багатьох проектів у галузі сучасного образотворчого мистецтва, в тому числі: «Гараж. Трансмісія» (2002), «Перша колекція» (2003), «Прощавай, зброє» (2004), «Перевірка реальності» (2005). Представляв нашу державу як один із кураторів українських проектів «Жорна часу» на 50-й (2003р.) і «Поема про внутрішнє море» на 52-й (2007р.) Венеціанських бієнале.

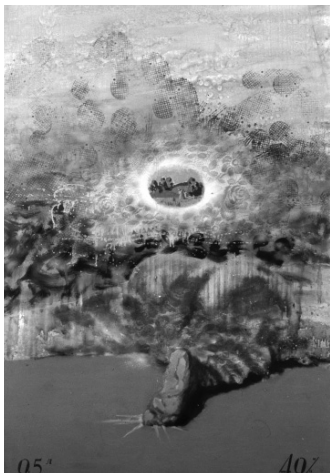
*Академік Віктор Сигоренко
директор Інституту проблем
сучасного мистецтва АМУ*

ЧАСТИНА 1

СКЕТЧ О МЛАДОУКРАИНСКОЙ ЖИВОПИСИ (ВЗГЛЯД ИЗ КИЕВА)

Прибегая к терминологии, используемой иногда в Ракурсе*, следует сказать, что главное качество украинского Текста — это его объем. Текст этот тяготеет к множеству под-текстов более, нежели к единству. Уже репрезентированные Тексты Ленинграда и Москвы обладали тем же качеством в силу своей емкости и эклектичности. Но все же это Тексты Города, как сказал бы поэт, «охватываемые разом». Текст Украины — скорее географическая карта со своим Севером и Югом, с многочисленными городами, каждый из которых подобен Новому Вавилону, с местами, напоминающими Эдем (Крым) и с зонами ада (Чернобыль). А памятуя еще о таких факторах, как скопление народов, стилей и культур, следует говорить уже не об эклектичности, а о конгломеративности.

Украина никогда не была отягощена веригами концептуализма. Его здесь не было нигде, за исключением Одессы, уроженцы которой не слу-



Костянтин Реунов
«Переможців не
засуджують»
Полотно, олія, 1988



Олександр Ройтбурд
«Гармонія буття, що
вистіляється»
Полотно, олія, 1988

чайно составили ядро обосновавшихся в Москве «обустроителей смыслов» — медгерменевтов. Не получил развития соц-арт, непопулярны объекты, инсталляции, перформансы и нео-гео. Украина, сбрасывающая с себя ярмо соцреализма, обращает на себя внимание как носитель новых, или свежих, дрожжей витальности. У новой генерации украинских живописцев много общего с поколением в целом. Одни и те же любимые авторы-постструктуралисты, имена которых чтут, а книг не читают; один и тот же набор выделяемых эпох и стилей (от маньеризма — до «новой экспрессивности»); одни и те же общеупотребимые термины (смерть Автора, жертва, качества, деконструкция, симуляционный жест, индивидуальный квазимиф, разрыв, пустотность). Все те же Х. Л. Борхес и М. Хайдеггер, тот же Восток. Главной же отличительной чертой младоукраинцев является естественный сплав небесно-астрального эсхатологизма и чувственного гедонизма, проистекающего от изобилия почвы и щедрого пластического рельефа. Художники «украинской волны» более всего привержены фигуративной и куда менее абстрактно-экспрессивной живописи, наде-

ляя даже эту последнюю элементами фнгуративности. Они обладают отчетливым чувством «гранд-стиля», картинностью мышления. Ее иногда выводят из парадной сюжетно-тематической картины, однако гораздо резонней искать происхождение данного явления в практике современного мирового искусства (от Клемента, Шнабеля и Салле до Джилберта и Джорджа).

Говоря об «украинской волне», нельзя не начать с А.Савадова. Писать о нем трудно не только оттого, что он сильный и сложный художник, сочетающий в своем искусстве концептуальные и витальные начала. Все дело в том, что уже будучи конституированным, он остается нереализованным — идеи опережают «руку». А.Савадов пришел в постмодерн не столько через ситуацию и среду, сколько имманентно, само-утверднвшись в состоянии разорванного сознания и, одновременно, экипировавшись постмодерном как методом в поисках языка цельного «существования посредством чего угодно». «Меня как раз и устраивает, — говорит он, — разрушающая сила постмодерна, могущая строить только деконструктивный ряд, вечно кусающая себя за хвост, дающая мне тотальную свободу экзистенциального выбора как продукта уничтожения всяческого эстетического коррелята (конструкта), но не могущая не творить меня



Леонід Вартиванов «Сerpень»
Полотно, олія, 1989



Дмитро Кавсан «Чи я Сусанна?»
Полотно, олія, 1990



Олександр Гнилицький
«Хвиля і хлопчик»
Полотно, олія, 1990

как блудного сына, осознавшего свои скитания как свой дом». В качестве центральной задачи он выдвигает возвращение языку живописи его необходимости, а значениям — значений. Или, иначе, — радикализацию живописи в плане ее априорной невербальности, но не для того, чтобы снова сделать ее «живописной», а чтобы еще более сакрализовать ее смысл, наполнить запредельным бытием. Чтобы, поминая Автора, возродить его из «структурального человека», возвратив тем самым отношение к живописи как к молитве, и вновь сделать искусство из жеста — жертвой.

У Г. Сенченко, соавтора А. Савадова по «Печали Клеопатры» нет энергетичности его коллеги, но зато есть тонкость, даже хрупкость. Эти качества, вкупе с «ново-дикой» манерой, сообщают его произведениям зыбкую, миражную метафизичность, дают ощущение балансирования на грани тайны. Он провоцирует зрителя на поиски разгадки происходящего на картине («Сакральный пейзаж Питера Брейгеля»), окутывая действие таким туманом, который делает само осмысление абсурдным, а сопереживание ложным. Разделяя убеждение Борхеса в том, что «в удел нам остаются одни цитаты», Г. Сенченко целиком воспроизводит брейгелевский рисунок, повторяя тем самым распространенный постмодернистский ход. И если сам Брейгель «избрал сюжет, где человек, по форме своей сходный с пчелиной колодой, как бы исчезает в одушевленной безличности» (О. Бенеш), то смысл цитирования художником Брейгеля не может не соприкасаться с этим смыслом, имея, одновременно, свой собственный, отрицающий первый, смысл,

который не требует расшифровки. Так каждый новый человек, каждое новое поколение перезаписывает давным-давно написанные историей «письмена».

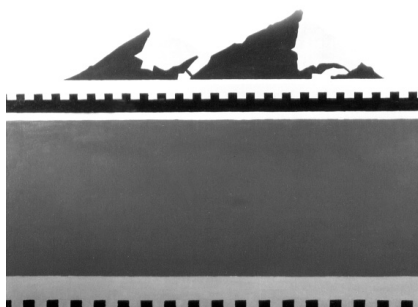
Все чаще в киевской, а то и в московской, среде появляется термин «постсавадизм», которым



Олег Голосій «Жовта кімната»
Полотно, олія, 1989

обозначают главным образом живопись А. Гнилицкого, О. Голосия и В. Трубиной. Это достаточно разные — и по отношению друг к другу, и внутри собственного искусства — художники. А. Гнилицкий меланхоличен. О. Голосий интуитивен, «отвязан», импульсивен. Это — природные колористы. Живопись — сильная сторона В. Трубиной — ей свойственна специфическая псевдосюжетность картин и фактурная разработка живописной ткани. Будучи иногда чуть-чуть салонной и театральной («Благая весть»), она способна радовать большой непосредственностью и незаданностью своих работ («Декорации непреднамеренного убийства»).

Парадоксальность положения всех троих, которая, возможно, и является причиной их внутренней раздвоенности, заключается в том, что, будучи куда более плодовитыми, нежели А. Савадов, они предпочитают следовать за лидером-сверстником. Почему? Конечно, огромную роль здесь играет обаяние искусства и самой личности А. Савадова, олицетворяющего собой тип крайнего индивидуалиста, «пророка», убегающего от собственных пророчеств. Но сама сегодняшняя ситуация с ее крайним релятивизмом, допускающая и культ субъективности, и полную деперсонализацию, способствует такой раздвоенности — порождает потребность одновременно следовать в кильватере, и порываться к одиночному плаванию. Возможно ли в такой



Олег Тістол «Казбек»
Полотно, олія, 1988

ситуации возникновения некой школы, направления? Скорее всего нет, необходимости в них не видят и сами художники, бегущие от «монокультурности». Но что же тогда «постсавадизм»? Скорее всего некая духовная общность, общее «поле». А.Савадов открывает новые горизонты художественного сознания, он художник «отсутствия идей», выстраивающий иные, чем прежде, системы ценностей. Идущие

вослед улавливают лишь форму, манеру. Пародируют, играют («Вулкан героев», «Героический канон» А. Гнилицкого), рассказывают страшные сказки, создают своего рода огромные иллюстрации, серийный мультипликат («Тигры, пожирающие праведников» В. Трубиной), не выходя за пределы собственно сенсорного плана, не поднимаясь над уровнем чисто пластического мышления. Это не мешает появлению незаурядных результатов («Желтая комната», «Казнь» О. Голосия, «Дискуссия о тайне» А. Гнилицкого), но ничего не оставляет от савадовского порыва «в мир иной», замещаая его простой манипуляцией трансавангардной стилистикой.

Качество внутренней раздвоенности более всего воплощено в живописи А. Гнилицкого. Он совмещает в себе и по-барочному «теплого» живописца («Юдифь и Олоферн», «Стопники», и холодного постмодерниста, исповедующего своего рода «концепт без концепта» («Зов Лаодикии»). И если А. Савадов умеет сочетать «витальность» с «концептуальностью», то А. Гнилицкий своим творчеством превращает их сосуществование в проблему. Сегодня, когда уже немыслима «бесследность концепта», не получается ли, что

концепт без витальности — скучно, а витальность без концепта — грубо? Если же они, устремившись друг к другу, сольются — не будет ли и скучно, и грубо? Возможен ли действительно животворный синтез в искусстве младоукраинцев, так или иначе тяготеющих именно к по-современному расширенному мышлению? Как ни банально, это покажет будущее...

1989

*«Ракурс»- альтернативный журнал в журнале «Декоративное искусство СССР»
в 1988-1990 г.г.

НА ПУТЯХ «РАСКАРТИНИВАНИЯ»

В этой статье речь пойдет именно о сегодняшнем моменте в современном искусстве Киева, где все больше заметны начала, прежде ему не свойственные. Но чтобы четче представить себе характер происходящих изменений, необходимо все же хоть чуть-чуть обратиться к совсем недавней истории.

Постмодернистская ситуация на Украине зародилась с ощутимым запозданием и всплеск ее обозначился лишь к исходу 80-х, когда в мировом искусстве все отчетливей проявлялись симптомы упадка живописи «новой экспрессивности», академизации трансавангарда, вырождения его в салон. В гибриде этого «всплеско-упадка» — парадоксальность украинской ситуации. Появление постмодернизма на Украине выглядело весьма неожиданным, более того, «нечаянным» (А.Ковалев). Точкой отсчета, как все, наверное, помнят, послужила картина Арсена Савадова и Юрия Сенченко «Печаль Клеопатры», показанная в 1987 году на молодежной выставке в Москве



Арсен Савадов,
Георгій Сенченко
Із циклу «Втрачений рай»
Брезент, змішана техніка, 1991

и вызвавшая бурную реакцию во многих смыслах. После того, как в Манеже в 1988 году прошла оказавшаяся последней Всесоюзная выставка «молодых», на которой выставился уже большой ряд украинских авторов постмодернистской ориентации, новая украинская живопись стала все больше обращать на себя внимание критики, констатирующей с интонацией откровения, что «Украина проснулась» и даже демонстрирует «южную альтернативу» концептуализму московской номы.

Никаких особых тонкостей в этом наблюдении не было. Скорее воспроизводился стереотип, предписывающий обозначать некую идеальную украинскую, или шире — «южную» художественную традицию как образно-поэтическую, чувственно-метафорическую и так далее. И хотя ясно, что все далеко не так однозначно, подобный стереотип на поверку не лишен оснований. Во всяком случае, такие проявления современного искусства, как концептуализм, разные виды акционизма, связанные с вербальным мышлением, аналитичностью, «холодной линией», социально-политической оппозиционностью, охватив, к примеру, Москву, до определенного времени не приживались на украинской почве. Так или иначе, но «трансавангардная Украина» нередко притягивала взоры как раз к «горячей линии», выделялась барочной иррациональностью, витальной живописной стихией, повышенной чувственностью, словом, какой-то избыточной, щедрой, но из-за этого и в чем-то излишне брутальной художественной ментальностью. Не случайны были и отсылы в сторону ита-

льянского трансавангарда в качестве наиболее культурно близкого ответвления постмодернизма, как бы оправданные мифологемой Украины как Небесной Италии.

И еще один существенный момент, спровоцировавший перемены. Дело в том, что долгие годы доминантой киевского художественного сознания была картина в ее то ли соцреалистическом, то ли умеренно левом вариантах. Именно она, написанная на плоскости, привлекала внимание (в зависимости от конъюнктуры, позитивное или негативное) как к старо-, так и к младокиевским «школам», выступая признаком отличительности (но и ограниченности) художественного мышления. Получила, к примеру, распространение и такая точка зрения, что трансавангардная картина киевлян — не что иное, как иронический парафраз, «оборотень» картины соцреалистической, хотя на самом деле подобную натяжку можно допустить лишь в случае, если вспомнить о фрейдистском «отцеубийстве».

Наконец, и в Киеве, в среде, близкой той, что критики сегодня нередко универсализируют понятием «постмодернизм после смерти постмодернизма», стал ощущаться откат от картины, поворот от плоскостного к объемному, и все чаще стали появляться инсталляции, создаваться объекты, сниматься видео и фото, устраиваться перформансы и акции. В этой связи стоит принять к сведению, что и раньше, в трансавангардный период, молодые киевляне, при всей обозначенной выше живописно-поэтической чувственности, не забывали, как справедливо подметил Сергей Кусков, обнаруживать «свою хотя бы мысленную бывалость «по ту сторону живописи», свою подспудную «концептуализированность», охотно акцентируя ту пограничную черту, которая все же отделяет непосредственное занятие «хорошей живописью» по старинке от упакованной под картину, под нее мимикрирующей игры идей». Картина киевлян, заключал Кусков, — «экран обманов», а ее барочные формы — всего лишь эманации культурных кодов и оболочки Пустоты.

Где-то к началу 90-х в ряде картин Валентина Раевского, Александра Гнилицкого, Василия Цаголова начали появляться объемные элементы -намеки на «выход в пространство» и придание живописи объектного статуса. Более выпукло проявилось это на выставке Арсена Савадова и Юрия Сенченко в ЦДХ (осень 1991 года), где, помимо всего, по сути было закреплено и оформлено превращение (разумеется, в региональной относительности) картины в объект, чуть позже зафиксированное также в живописном цикле Юрия Соломко, процитировавшего Фрагонара, Рубенса, Вермеера на поверхности политических и географических карт. Выставка Олега Голосия (его жизнь, к несчастью, трагически оборвалась в 1993 году) той же осенью в том же ЦДХ, благодаря хотя и простому, но оказавшемуся удачным, экспозиционному ходу (картины вне стен на колесиках; дети,двигающие их; звук), продемонстрировала чуть ли не кинетические возможности множества картин в качестве основы некоего единого пространственного действия без ущерба для восприятия живописи. Ну и, конечно, говоря об этом конкретно локальном процессе » раскартинивания » (как всегда, задержавшемся), нельзя обойти Олега Тистола и, особенно, Константина Реунова, так как именно этих художников стоит считать пионерами-радикалами названного процесса в новом искусстве Киева. То, что осуществлялся он главным образом в Москве и не без ее влияния (еще в бытность авторов на Фурманном), уже сам по себе факт достаточно красноречивый, свидетельствующий в данном случае больше не о «ренегатстве», но о благодетельности взаимопроникновения различных творческих климатов. Тогда же от «ню-вейвовской» живописи к своим объектным и инсталляционным «после-образам» перешел и Глеб Вышеславский, также равно связанный с воззрениями как киевской, так и. московской художественной среды.

Что касается непосредственно киевских событий, то и здесь ощутимо наращивание отмеченного процесса «раскартинивания» и одновременно высвобождения от не-

давно еще притягательных, а ныне уже устаревших постмодернистских методологических постулатов (в частности, такого ключевого, как «радикальный эклектизм»). Подверглась скепсису и изобретенная постструктурализмом «деконструкция», побуждавшая к цитированию «классиков и современников», но также не избежавшая массового тиражирования. И хотя все эти цитирования и апроприации по-прежнему еще не редкость у киевлян (что особенно проявилось на большой выставке «Штиль», проведенной в Киеве в марте 1992 года, и в обеих экспозициях мюнхенского проекта



Олександр Гнилицький
«Квіти-вбивці»
Полотно, олія, 1990

«Диалог с Киевом» осенью-зимой 1992 года), их принципы претерпевают качественные изменения. Так, в инсталляции «Байчжан и лиса» Арсена Савадова и Юрия Сенченко, которую сами авторы отнесли к вымышленному ими жанру «образцовых примеров», на первый взгляд, явная деконструктивная несовместимость подсвеченной фоторепродукции с картины прерафаэлиты Миллеса и имитирующего кичевое фото рисованного изображения рок-группы «Deer Purple» обретает уже какое-то иное, постэклектическое состояние, и не в последнюю очередь как раз за счет «некартинных» начал — текст, горка земли и пр. А работы, созданные этими авторами для мюнхенской выставки «Постанестезия», радикализируют развоплощение живописи до полного исчезновения в пользу уже более «скульптурного» объекта (душе-раздирающе звучащая мебель, модель собора Парижской Богоматери, книги-паровоз). Кстати, они же свидетельству-



Юрій Соломко
«Ранковий туалет»
Географічна карта, олія, 1991

ют об определенном уходе авторов от прежнего жеста, полного нередко чрезмерной «гиперрепрезентативности» (С.Кусков), к жесту менее сконструированному, более расслабленному (порой даже хрупкому) и непредсказуемому.

А.Гнилицкий, проведя после своих живописно-картинных периодов эксперименты по созданию компактных, каких-то «игру-

шечных» псевдоинсталляций, первым среди «новых» киевлян обратился к видео. Впрочем, его видеопозма «Спящая красавица в стеклянном гробу», порождающая настроение какого-то идиодекаданса как возможного характерного явления нового рубежа веков и тысячелетий, а также снятые им в соавторстве с М.Мамсиковым и Н.Филоненко «Кривые зеркала» — не есть в строгом смысле видео-арт. Они скорее напоминают какие-то странные — и «разложившиеся», и одновременно «ожившие» — картины, которые благодаря гибкому импровизационному потоку непредвиденно возникающих формальных эффектов, властно и ненавязчиво вовлекают в зону художественности порой еще шокирующую мифологему - «семейное порно».

Очень активно в последний год (и именно в контексте проблематики статьи) выступил В.Цаголов. Инсталляция «Мир без идей» состоит из ряда больших цветных фотографий, видеомониторов с остановленными кадрами американской кинопродукции, черной стены и читаемого автором видеотекста в качестве «покаянной исповеди». Ее прежде всего можно трактовать как попытку визуального представления локальной МИРовой истории, меняющейся по мановению

чисто линейного смысла, который очищает открывшуюся реальность от идеи как логоса, символа, смысла же. Точнее так: преднамеренно сохраняемая «текстовость» имеет какой-то смысл, но не в метафорических, а в повествовательных пределах — то есть, кажется, что метафора исчезает и торжествуют данность, событийность. Подобного рода актуализация «линейного смысла» после «раскрытого веера» постмодернистской эпохи и забвения ею «линейного дарвинизма» — очевидно, не случайная примета времени. Во всей этой инсталлированной иллюстрации, основой которой является балансирующая на грани самодостаточности разновидность «сконструированной фотографии», нет игры, несмотря на вовлеченность игрушек — они лишь средства, с помощью которых создаются макеты действия, нет иронии, нет симуляционности. Это уже не визуальный жест, а холостой поступок, где принципиальны долго хулившиеся миметичность, художественность (понятно, что само фотокачество здесь величина более произвольная, чем заданная), рассказ, жанр.

Точно так же в акции «Карла Маркса — Пер Лашез» избранный Василием Цаговым криминальный сценарий (имитация расстрела среди бела дня в самом центре Киева группы коллег-художников) — лишь внешняя форма для текстуально заявленной идеи. Суть ее — в осознании мира и реальности как твердой объемной телетрансляции, а реального пространства как телевизионного, что позволяет открыть в себе телепрототипа, телеперсонажа и, как следствие, работать в пространстве «твердого» эфира более органично. Таким образом, открывший для себя «твердое телевидение» избавляется от раздвоения и переживания мнимого — для него судьбы, приключения и поступки лишь череда визуального, призванная хоть как-то обогатить этот лишенный какого-либо смысла бесконечный сериал.

Сергей Ануфриев в одном из своих текстов однажды высказал мысль, что Киев является наиболее точной моделью не столько существующей культуры, сколько той умоз-

рительной, которую хотелось бы себе представить как «более культурную» культуру. Надо заметить, что именно в этом аспекте с некоторых пор активизировались процессы перехода из сферы умозрительной в реальную. Создание новой «культурной карты» с очерчиванием на ней определенных центров — особых художественных гео-пространств — идея для Киева в общем-то традиционная, закономерно ориентированная прежде всего на Рельеф, Ландшафт (разумеется, в гораздо более широком значении, чем только природное). Нюанс текущего момента — в переносе акцентов уже в сторону эстетической интерпретации киевских гео-пространств, связанной как раз с акционизмом. В числе подобных проектов необходимо выделить три акции, состоявшиеся почти синхронно, весной 1993 года, но автономно: «Три слона» В.Раевского, на одном из исторических киевских холмов (участвовали также Константин и Лариса Звездочетовы, В.Цаголов и шотландка Руфь Макленан), являющейся начальным этапом программы «Жилище для Бога» и носившей ритуальный, сакральный характер циклических очищений и обновлений; «Киево-Могилянская Академия (субъективное исследование пространства)» А.Степаненко, О.Тистола, Н.Маценко, А.Харченко и швейцарской художницы Сюзанны Нидерер в реставрируемом корпусе названного учебного заведения, отличавшейся концептуальной аранжировкой своеобразной «среды раскопок»; и, наконец, акция «Далекое, близкое» В.Ершихина, В.Машницкого, К.Маслова, Муштафы Халиля на горе, где, по преданию, был погребен конь князя Олега, которая увиделась больше как выставка-акция, что, впрочем, входило в замысел самих авторов. Это следует подчеркнуть, поскольку сохранив хоть и косвенную, но вполне явственную связь с «картинным» Киевом, данной выставке-акции удалось и избежать вряд ли для нее уместной неопитской концептуализированной вожделенности, напряженности и сохранить больше как бы «традиционной» поэтической мягкости, легкости. Это все еще, помимо

прочего, выставка «картин», только экспонируемая не в выставочном зале, а на воздухе, в природной среде (правда, чрезвычайная культурная насыщенность которой — «фоновая» и «из земли» — создала определенные сложности для художников, в смысле ее разрежения). «Картинами» ста-



Олександр Гнилицький, Максим Мамсіков,
Наталія Філоненко
«Криві дзеркала» Відео, 1993

новятся здесь и макеты, с развитой сюжетностью, простой и причудливой одновременно, и натуральный объект — своего рода пейзажный реди-мейд, который зритель мог либо обозревать панорамно, либо наблюдать точно, посредством подозрных труб.

Первоначально замысел «Далекого, близкого» склонялся к несколько усугубленному и тяжеловесному (образно и технически) историзму, но затем был основательно скорректирован в направлении весны и большей раскованности, дополненный к тому же и вынужденным «нон финито» — просто не все успели докопать. Но «историческое» все же в неназойливой, эмбриональной форме, без, что называется, дурной музеефикации, то там, то здесь проступало и в акции осуществленной. Спонтанно родилась и идея «разбивки парка», с инсталляцией, символизирующей некий аттракцион, со столом, скатертью, спиртным и закусками. Продолжавшееся же вокруг всего этого действие окончательно сняло вопрос о поисках «объединяющего стержня» — далекое начинало казаться близким, близкое — далеким...

Пунктирно прослеженный в статье процесс «раскарти- нивания» киевского искусства — факт весьма симптоматич- ный. Он порождает не только творчески обнадеживающие предчувствия, но также и немало вопросов и сомнений. Что это? Невостребованный концептуальный зов в то время, ког- да сам концептуализм в своем устоявшемся виде утратил ак- туальность, а инсталляции, к примеру, стали настолько общим местом, что впору трубить о «кризисе жанра»? И не вызван ли подобный откат от картины, живописи искусственным насилием над сложившимся художественным менталитетом или политикой внешней стимуляции ситуационно иного — нового и желания быть «как все»? Представляется все же, что побудительные мотивы в данном случае органичны и связа- ны с внутренними потребностями в искусстве, усложнением его проблематики, выходом на другой уровень сознания, что требует и соответствующих образных средств — гораздо бо- лее мобильных, емких, и для нас, к сожалению, пока все еще не традиционных.

Что же касается картины, то она, несмотря ни на что, не исчезает полностью из арсенала киевских художников, но ее сегодняшнее развитие, заставляющее, наряду с прочим, го- ворить о предрасположенности к распространенному ныне «кьютизму», — тема отдельного разговора.

1993

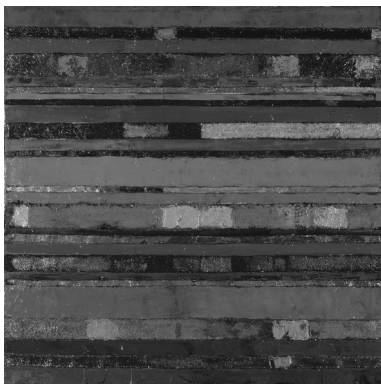
У КОНТЕКСТІ КАРТИНИ

У цьому погляді на «Живописний заповідник» відсутній мистецтвознавчий аналіз репрезентованих у ньому авторів, до речі, так само, як і відсутня оцінка їхнього внеску до здійснення Загального творчого задуму.

Свідомо обмежимося поглядом, часом полемічним, на «Живописний заповідник» як на явище цілісне та контекстуальне. Оскільки, як явище, в чомусь дійсно оригінальне, воно також цілком узгоджується чи порівнюється з певними традиціями живопису та з деякими його сучасними тенденціями.

Ідея «Заповідника» народилася років п'ять тому. «Заповідна» спорідненість, що виникла на її ґрунті щодо відданості фундаментальним живописно-пластичним пошукам, проте не переросла в угруповання, хоча в останній час вона і провокує докори в ніби-то «зацикленості» на «вузькопартійній» проблематиці.

Однак варто зауважити, що ці пошуки у кожного з митців ма-



Анатолій Криволап Без назви
Полотно, олія, 1994
(ліва частина триптиха)

ють різні спонукальні причини. В одному випадку більш загальнофілософські, близькі поняттю «функція мистецтва», в іншому більш специфічно формальні, що належать до сфери «морфології мистецтва». Є різниця і між характером матеріалізації цих пошуків більш усвідомленим чи більш ірраціональним письмом, фактурністю чи сакралізованою гладдю писання, тяжінням до монохромної аскеті чи, навпаки, до майже декоративної насиченості кольору, послідовною абстракцією чи її варіаціями з ембріонами фігуративності...

Але того, що об'єднує, більше. Такого роду пошуки, за певних застережень, здатні викликати численні аналогії з низкою напрямків класичного авангарду, з-поміж яких і «лірична абстракція» (інформель), і французький «новий реалізм», і американський абстрактний експресіонізм (особливо художники, що належали до «тихоокеанської школи»). Саме це часом спричиняє нарікання, якщо можна так висловитися, в авангардному архаїзмі поверненні у 50-і та початок 60-их років. Ці нарікання є в чомусь безпідставними, адже відомо, що в одну й ту саму річку не можна увійти двічі — інший час неминуче накладає відбиток іншої якості. Існують паралелі і з «новим формалізмом» (згадаємо хоча б «нову римську школу»), який наприкінці трансавангардного буму знову повертає багатьох митців до «чистої суті» мистецтва, до реліктів умовних, абстрагованих живописних форм.

Однак наведені паралелі не є такими однозначними. Зацікавленість сьогодні у нефігуративному живописі, що тяжіє: до абстрактного мінімалізму, була зафіксована, напри-

клад, і на останніх великих західних виставках. Але те, що було показано під грифом «живопис», незважаючи на, здавалося б, необхідну зовнішню атрибутику, в суворому значенні слова не є живописом. Це мабуть, у більшій мірі, невербальний різновид концептуалізму із живописним обличчям, який час від часу плекає Захід. До якогось ступеню холодний, безпредметний, підкреслено не авторський, екстравертний.

Порівнюючи його із варіантом повернення до «чистої суті», який пропонує «Живописний заповідник» (як явище), то після первісної ілюзії їхньої подібності можна побачити і їхню головну різницю. Перш за все, вона полягає в тому, що «Живописний заповідник»; його схильністю до експерименту, все ж таки зберігає Живопис у вигляді Живопису, як такого інтровертного, чуттєвого пластичного, змістовного з яскравою особистою суб'єктивною основою, що не пориває до кінця з елементами реальності (своєрідно «натурфілософії»), і не культивує концептуалізовану метаморфозність живопису, яка виводить його власне за видову межу.

Об'єднує митців «Заповідника» і їхня відданість станковій картині. Не тільки в практичному, але й в теоретичному плані. Це заслуговує на особливу увагу саме черга свою дискусійність та потребує знов-таки екскурсів та контекстів як історичних. так і сучасних.

Коротко про слово. Поняття «картина» є настільки ж очевидним та самодостатнім, наскільки й ефемерним та фантомним. Його практично не можна сформулювати, бо воно і є формулою. Але формулою, що відкрита для найрізноманітніших, у тому числі, й етимологічних тлумачень. Серед багатьох слів, що позначають картину, є і давньогрецьке — «зооп» — «жива істота» картоцентризма (звідси і назва живопису у деяких слов'янських мовах: «зоографіа» «мистецтво живого»). У зв'язку з цим постає питання: наскільки сьогодні є актуальним реактуалізація станкової картини — поняття ніби-то вже похованого сучасним мистецтвом зачиненого ним в якомусь Пікторіалі. Можливо, замість того, що є частковим та

віддзеркаленим живописної картини, більш актуальною була б розмова про те, що віддзеркалюється — про Загальну Картину Світу? Тобто говорити про принципи візуального мислення за нинішніх умов «зміни парадигм» взагалі умов переходу, перегляду, переусвідомлення.

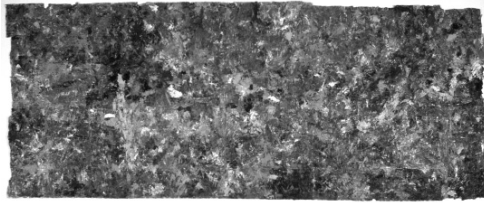
Можливо, одна з причин реанімації такого формоутворення, як картина, ймовірно, зараз й викликана перехідністю процесом розпаду передусталених змістовних структур, неминучістю виникнення несподіваних зміщень, пересувань, дифузій, уламків. За ситуації кризи цілісного висловлювання, хаотичної частковості, невизначеності бачення у певного кола митців виникає ностальгія за чистотою погляду за Єдністю, Цілісністю, Гармонією, Стилем... Тут вчасно згадати про картину як про «зооп» — » вічно живу істоту», як про якийсь, використовуючи порівняння Гадамера, природний кристал у товщі аморфного та розпорошеного буття, що є запорукою порядку.

Інша причина, як це не парадоксально, є наслідком порядку, у тому сенсі, що у світі серійності, стандартності, технізації, багато в чому десакралізованому світі постійною та неминучою буде жадібна тяга до унікальності, рукотворності, сакральності.

Постає і таке питання: чи не є постановка цієї проблеми рудиментом нещодавніх радянських часів? Адже відомо, яка підсилена увага приділялась у радянському мистецтвознавстві саме «картині» як носію «необхідної» ідеології. Досить згадати, наприклад, схоластичні дискусії про жанри у 70-ті чи суперечки щодо картини у 80-ті.

Зрозуміло, що специфічно радянське та й колишнє загальнокласичне розуміння картини поступово стало занадто вузьким. Художник скасував раму, структура площини, з якої складається картина, вийшла за її межі, вказуючи на більш широкі і складні відносини. Великий вплив на сучасну художню свідомість здійснюють нові технології, що стрімко розвиваються, відео, голографія, комп'ютерна анімація,

модернізоване фото... всі ці нові засоби революціонізують саме бачення, народжують невідомі раніше підходи до зображення, виводять на інший рівень мислення, розширюють межі чуттєвого та духов-



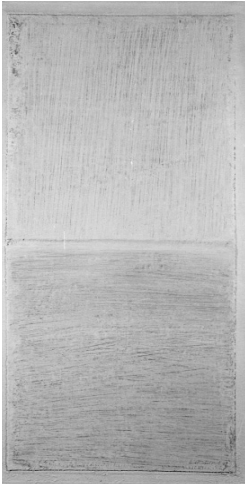
Тиберій Сільваши «Шкіра живопису»
Полотно, акрил, 2004

ного. Так що сьогодні традиційними мольбертом, полотном, пензлем, мастихіном та палітрою з фарбами звичайно ж не вичерпується, так би мовити, «станковий набір», за допомогою якого створюється картинне зображення. Це, до речі, передбачив ще М. Тарабукін, коли у 1923 році дав пророчу назву своїй книзі — «Від мольберту до машини».

Схожий процес «вихід з картини», що розпочався у світовому мистецтві ще за часів Дюшана, як настільки ж ірреальна, стільки ж раціональна засада мистецтва, значно активізувався протягом останніх десятиліть, набуваючи часто переважно тотального характеру.

Західна естетична думка давно стежить за мутаціями картини. У цьому плані варта уваги стаття Гадамера «Онiмiннiя картини», що була надрукована у 1965 році. Перехiдний момент виходу картини з мовної кризи вiн визначив як «онiмiннiя». «Онiмiннiя», «затихання», за трактовкою фiлософа, є способом висловлювання. Перш нiж вiдбудеться повне онiмiннiя, мова втрачає гнучкiсть i точнiсть рухiв, набуває недорiкуватостi. А бiда недорiкуватої людини полягає зовсiм не в тому, що їй нема чого сказати, навпаки, вона багато, занадто багато хоче висловити водночас.

Невдовзі ситуація стала адекватною завдяки поширенню постмодернізму, коли вiдбувся новий бум картини -фiгуративної, а потiм i абстрактної у виглядi «нової геометрiї» («нео-гео»). Картина, що раптом стала «великим нiмим», несподiвано знову заговорила на повний голос, використовуючи при тому всi



Олександр
Животков
Без назви
Полотно, олія, 1998

можливі мови, що їх створила світова культура (так звана постмодерністська «віялоподібна відкритість» до всіх мов і стилів).

Із поворотом «у напрямку до об'єкту» і появою інсталяції, що ґрунтується перш за все на реальних, а не на ілюзорних об'ємі та просторі, і посідання ними верхівки в ієрархічній «жанровій» піраміді, розпочалися розмови про «смерть картини», маючи на увазі також і «перемогу» простору над площиною, який має нібито більш місткі образні можливості та сприяє, на перший погляд, необмеженій свободі дій. Але об'єкти та інсталяції стали настільки загальним місцем, що настав час діагностувати «кризу жанру». Перетворившись на повсякденний ярмарковий музейний товар, вони дозволили радикальному нині московському митцю Бренеру відповісти на відому фразу колишнього радикала Дюшана, що обізвав живописців-«картинистів» «торговцями фарб». Замість цього визначення Бренер запропонував не менш дошкульне «наладчики інсталяцій» та «постачальники об'єктів».

Інакше кажучи, перемога виявилась «пірровою», а проблема більш діалектичною. Так що у цьому аспекті «картинна» позиція «Заповідника» вже не виглядає безнадійно вразливою.

Якщо звільнитися від однозначності постструктуралістської моделі сучасного мистецтва, що все — текст, то слід прийняти більш диференційовану структуру, про яку нині часто згадує багато спеціалістів. Так, еволюцію сучасного мистецтва можна описати за допомогою чотирьох взаємопов'язаних та взаємотяжючих елементів: картини, тексту, тіла та об'єкту. Ці категорії створюють динамічну структуру коваріації, де зміна значення однієї перемінної ледь не автоматично тягне

за собою зміну значень інших перемінних. Часом трансформації заходять так далеко, що всі традиційні основні елементи, наприклад живопису, зникають, межі поняття «картина» стають більш невизначеними і, нарешті, картина перетворюється на «некартину». Таких мутацій зазнають також і інші елементи: об'єкт, текст, тіло...

Стосовно національного, регіонального контексту, то тут функція «Живописного заповідника» сприймається досить історичною. Справа в тому, що в Україні і до цього часу були прецеденти абстрактного мистецтва. І не тільки в далекі 10-ті та 20-ті роки, але й ближче до нас, в останні три десятиліття, щоб подарувати українському мистецтву зразки й геометричної, й експресіоністичної, і знаково-символістичної, й мінімалістської, яка є близькою до *arte povera*, абстракції. Але говорити про справжню повнокровну традицію, а не про окремі та розрізнені пошуки, в цьому аспекті було б перебільшенням. Тим цікавішою виглядає інтрига не лише реанімації списаної, здавалося б, до архіву картинної форми, але й надбання за її допомогою саме нової національної живописної традиції.

Якщо мати на увазі перспективу, то тут місце «Живописного заповідника» можна визначити десь ближче до середини між умовно «консервативними» (реалізм, нац-арт і т. п.) та умовно «радикальними» (що вийшли переважно з лона постмодернізму, але нині все, далі відходять від нього та від картини) — засади, що присутні сьогодні в українському мистецтві. В його загальній картині художники «Заповідника», які є трохи консерваторами і не зовсім радикалами, ніби створюють ті точки опору, що ймовірно залишаться стабільними і під час відливів мистецтва і у вирії його новітніх віянь, якщо такі будуть траплятися...

1995

ИСКУССТВО УКРАИНЫ 90-Х

Украинское искусство и «общая схема»

Девяностые годы для Украины — это первые годы национальной независимости, что не могло не породить болезненные поиски национальной идентичности, тенденциозную новую мифологию, всевозможные геополитические теории и бредни. В этой ситуации добровольной анорексии наивным было бы полагать, что актуальное искусство будет востребовано в качестве несущей строительной опоры. Более того, будучи феноменом интернациональным, априори пронизанным скепсисом к грубым вещам реальности, политики и приобретая ко всему пафос Отсутствующего Следа, абсолютной неполезности, искусство это и здесь, пережив в перестроечный период эйфорическое социальное вознесение (так сказать, по недоразумению), затем вновь оказалось разновидностью аутсайдерской оппозиции.

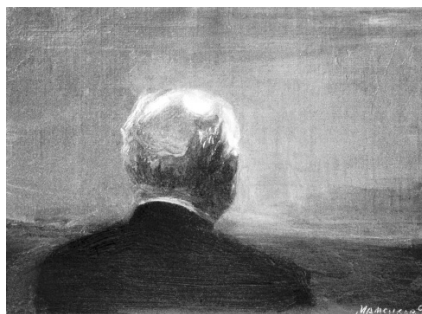
Впрочем, надо признать, что его адепты не предприняли напрашивавшихся и столь успешных в иных местах

попыток разыгрывания геополитической карты: например, в отличие от любянского NSK, они не сделали попытки вывести на Большую дорогу культуры некоего сформированного и узнаваемого коллективного тела. Правда, на начальных этапах провозглашенного Украиной суверенитета, на волне открытия новых территорий современное украинское искусство отчасти воспользовалось благами «художественного туризма». Однако, инициированная Западом, освященная послами и консулами, череда выставок не переросла для него в факт ни эстетического, ни политкорректного признания (несмотря на то, что некоторые из этих выставок, скажем, «Постанестезия» (Мюнхен, 1992 г.) или «Ангелы над Украиной» (Эдинбург, 1993 г.), объективно того заслуживали). Не могло компенсировать клаустрофобического самоощущения и последующее спорадическое украинское участие в крупных международных форумах: биеннале в Сан-Паулу, Йоханнесбурге, Сиднее или роттердамской Манифесте.

Что касается внутренней ситуации, то и здесь вначале обнадеживало (полностью соответствуя общей постсоветской схеме) появление амбициозных галерей, формирование корпоративных коллекций и сообществ неординарных молодых художников. Синхронно художественным колониям в



Ілля Ісупов «Жага»
Відео, 1998



Максим Мамсіков
«Горбачов у Форосі»
Полотно, олія, 1998



Олег Голосій
«Дівчинка зі
скрипочкою»
Полотно, олія, 1991

Фурманном, Трехпрудном переулках и на Чистопрудном бульваре в Москве или на Пушкинской улице в Питере, в Киеве возникает куст мастерских в помещении старого здания на улице Парижской коммуны. С середины 90-х открывшийся Центр Сороса начинает стимулировать отсутствовавшие ранее кураторскую практику, международные связи и медиа-активность...

Но все это постепенно сходит на нет. Все по той же схеме. Некоторые из галеристов, опиравшиеся на «горючесмазочный» капитал, кончили банальным криминалом и кинулись в бег. Некоторые же из галерей, что начинали искусством экспериментальным, резко изменили свой интерес на опусы откровенно салонные, офисные, попсовые, на соцреализм третьего уровня (первого и второго уже практически не осталось) либо ударились в модный рекламно-дизайнерский бизнес. «Парижская коммуна» прекратила свое существование как аванпост, символизировавший какое-то единое и целенаправленное (с оговорками) движение. Сворачивается финансирование и соросовского Центра — на дворе, по признанию самого Джорджа Сороса, «всеобщий кризис капитализма»...

Блеск и нищета «украинского необарокко»

На рубеже 80-х и 90-х годов профилирующей идеей нового украинского искусства считалась живописная экспрессия, окрещенная многими критиками как «постмодернистское необарокко». Его преимущественно цитатный, эклектичный, повышенно чувственный и репрезентативный характер, помимо т. н. «московских сезонов» (многочисленных в тот пери-

од выездов в общесоюзную столицу), предстал во всей своей полноте и пышности на выставке «Штиль» (Киев, март 1992 г.). Вместе с тем выставка эта засвидетельствовала и увядание или даже исчерпанность такого рода искусства, что вполне закономерно, поскольку кризис (а сегодня очевидно, что это был уже и финиш) постмодернизма, охвативший с конца 80-х мировое искусство, не мог не миновать и украинскую «новую волну».

Все заметнее украинские постмодернисты настраиваются на другой диапазон, меняя характер, язык, ориентиры. Недавнее полусознанное притяжение Ф. Клемента, С. Киа, Э. Кукки или Д. Шнабеля ослабевает в пользу все возрастающего и почти безотчетного интереса к Э. Фишлу, Л. Фрейду или И. Кабакову (в ипостаси симуляциониста сюжетной живописи соцреализма)... Картины О. Голосия, А. Гнилицкого, А. Савадова и Г. Сенченко, В. Цаголова первой половины 90-х, как и полотна только начинавших тогда авторов — М. Мамсикова, Д. Дульфана, А. Казанджия, И. Гусева, И. Чичкана, оставаясь подчас все же репродукционными, тем не менее утрачивают прежнюю барочность, тяжеловесную экспрессию, мифологическое многословие, избыточную цветность и фактурность. Необарочные композиции становятся все более сдержанными, порой чуть ли не минималистскими («Белочка» А. Гнилицкого) и в конечном счете совсем порывают с деконструкцией истории искусств. Картины, если пользоваться известным диагнозом Г. Гадамера, все больше «немеют», и, как следствие, само живописное письмо, обезличиваясь, «опускаясь», ищет поддержки либо в объектных вкраплениях, либо в «кинематографичности», либо непосредственно у слова. Прежде игнорируемый текст выступает теперь важной состав-



Максим Мамсіков «Нора»
полотно, олія, 1993



Олександр Панасенко
Із циклу «Фабрика по виробництву
візуальних образів»
Полотно, акрил, 1998

ляющей именно изобразительной ткани: и в качестве нарочитой тавтологии сюжета, словно беря на себя функцию этикетки с названием (в холстах «Лепа умер» Д. Дульфана, «Тарахтит», «Катины ресницы» А. Казанджия, «Пистет» И. Гусева и в др.), и в значении параллельных визуальному ряду специфически лите-

ратурных фрагментов (в живописном цикле В. Цаголова «Резина чувств»). Неудивительно также, что живопись все больше склонялась к монохромии, пока совсем не явилась в черно-белом обличье («Чу», «Лиза плачет» А. Гнилицкого, «Рассвет на море» О. Голосия...), чтобы затем, ближе к середине десятилетия, если и не исчезнуть полностью из инструментария современного украинского искусства, то однозначно потерять на продолжительное время свой прежний привилегированный статус. Трагическим символом «живописного перерыва» воспринимается сегодня и нелепая гибель в январе 1993 года О. Голосия — наиболее выраженно-го романтика новой украинской живописи.

Украинский метамиф. О. Тистол и Н. Маценко

Необарочной тенденции остались приверженными только О. Тистол с Н. Маценко. На протяжении всех 90-х они продолжали разрабатывать в основном два тесно связанных между собой проекта: «Музей Украины. Фрагмент» и «Украинские деньги». Впрочем, и в этих работах по сравнению с ранним украинским необарокко ощущается изменение акцентов, преобладает иная телеология.

В одном из манифестов художник так обосновывает свой «исторический выбор»: «Украинский менталитет предполагает отличный от суворовских постулатов путь к достижению успеха (...). Мы, рожденные и сформировавшиеся как нация при активной помощи Чингисхана и возросшие между Собескими и Османами, Пилсудскими и Агатынками, сумели постичь великую «науку проиграть». В этом же тексте они подтверждают и другой принципиальный им тезис — «борьба за красоту стереотипа». Поднаторев еще со времени «Волевой грани национального постэклектизма» в сталкивании, ироническом переплетении различных мифов и стереотипов культуры, авторы по-прежнему не отказываются от стремления создать качественно новый украинский стереотип, или шире — новый метамиф.

В небарокко конца XX века (в полной аналогии с его историческим прототипом) внешний витализм сопрягается с сумрачным переживанием бренности существования, недолговечностью культурного архива. «Музеи» О. Тистола и Н. Маценко словно



Мирослав Кульчицкий,
Вадим Чекорський
Screen copy Відео, 1998



Василь Рибченко
Без назви
ч/б фотографія, 1996

запрограммированы на подобный финал. В них все заметнее процессы развоплощения, превращения ранее «чистой» живописи в какой-то гетерогенный живописный объект. Он хоть и монтируется стыковкой множества бумажно-стеклянных модулей в «картинное» целое, но таковым уже не является: не меньшую роль начинают играть швы, разломы, интервалы, размывающий и скрывающий изображение блеск стекла. Профанируется сама технология; как бы удешевляясь, она уходит от «вечных» материалов, живопись все больше дематериализуется, захватывая при этом все большие выставочные территории, становится еще виртуозней, но в то же время и еще призрачней. По сути, перед нами скоротечные «воображаемые музеи», зыбкие модели мистификаций.

Один из созданных ими «Фрагментов украинских денег» предстал на «Киевской художественной встрече» (1995 г.) в виде «горельефной» инсталляции, близкой стилю уже не барокко, а некоего национального ампира. Она настолько органично вписалась в интерьер Украинского Дома (бывшего Музея Ленина), что почти полностью растворилась в нем, исчезла как самостоятельная и привнесенная пространственно-смысловая единица.

Упадок экспозиции, или Гиперэкспозиционность

В 90-е наблюдается повсеместный упадок традиционно-экспозиционного ритуала. Это не могло не подвигнуть на антинормативные действия, что ярко проявилось на выставке «Пространство культурной революции», проведенной в мае 1994 года в качестве альтернативной экспозиции на Первой Киевской художественной ярмарке.

Целью представленного эксперимента (его основой кураторы выбрали идею, предложенную А. Савадовым и Г. Сенченко) и была попытка видоизменить или как минимум сдвинуть границу, схематически лимитирующую зону актуальной экспозиционности. Функцию разделения феноменально-

го поля на два квазиэкспозиционных пространства нес забор красно-оранжевого цвета — символ «выгоревшей» культурной революции и метафора баррикады, опоясавшей огромный Круглый зал упомянутого уже Украинского Дома по всему периметру. Он воспринимался как нечто ремонтно-мистическое и вуайеристское, отсылающее одновременно к шторам «Twin Peaks» и к «Pip Show»...

"Есть в Революции коллективный инкубационный период", — писал в своей работе «Сад и Революция» П. Клоссовски. Превратив забор в главное информационное, коммуникативное поле — место для граффити, плакатов, листовок, исполненных компьютерным способом «дацзыбао», — все многочисленные авторы этой коллективной инсталляции рискнули спрятать за ним свои личные творческие «пожертвования». Произведения эти можно было наблюдать через вмонтированные в забор обратнонаправленные бинокли. В таком вытесненном виде работы приобрели характер своеобразных галлюцинаторных аномалий или трансреальных агентов. Само же «физическое тело» зрителя, заглядывающего в глазок бинокля, оставалось единственным, что вроде бы положено «контрреволюционному» пространству экспозиции. Надо добавить, что оппоненты весьма критически оценили эту акцию, считая, что она зафиксировала не столько конец экспозиции, сколько обратное — гиперэкспозиционность.

Особые оптические приемы использовались и на групповой выставке «Парниковый аффект» (Центр Сороса, февраль 1997 г.), задуманной в экстремальном, катастрофическом векторе и увязывавшей проблемы виртуального Апокалипсиса с реалиями идентификации локального художественного климата. Выставка



Тетяна Гершуні
«Дитяча кімната»
Інсталяція, 1996

эта строилась на навязывании не привычно полного и кругового, а сокращенного и скользящего бокового взгляда сквозь полупрозрачную пленку теплицы, специально выстроенной в залах.

Украинский акционизм

Преодолением «кризиса экспозиционности» во многом были порождены и кураторский проект В. Цаголова «Мазепа» (1995 г.), а также некоторые из его индивидуальных перформансов середины 90-х — «Я больше не художник», «Трудовое соглашение», «Реанимация», состоявшихся в киевской галерее А. Бланка. Причем радикализм этих перформансов предполагал использование самых простых и неброских средств: в первом случае — телевизора, легко вобравшего в себя всю «экспозиционную» протяженность и объемность проекта; фрака и авторского пения романса — во втором; наконец, самого художника, решившего продемонстрировать на себе действие амнезирующей инъекции, — в третьем.

Эпатажными могли показаться в свое время и акции львовского тандема И. Подольчака и И. Дюрича, основавшего в начале 90-х Международный фонд Мазоха: «Мавзолей для президента», «С Днем Победы, герр Мюллер!», «Последний еврейский погром», «Человек года» и др. Но, пожалуй, кроме корреспон-

дентски чистой интервенции «С Днем Победы...», трудно говорить об эффективности остальных проектов. Справедливо это суждение как с точки зрения их соответствия социально-художественным запросам, присущим достаточно осторожному и умеренному украинскому региону, так и с точки зрения их конкурентоспособности с той сте-



Арсен Савадов
З циклу «Донбас-шоколад»
Кольорова фотографія, 1998

пению диверсионности, которая была достигнута искусством в те годы в других регионах. Как было зафиксировано в состоявшемся некоторое время тому назад разговоре, жесткая социальность, в отличие от Москвы, неприемлема для украинского контекста, так как «слишком велика вероятность уголовной ответственности, поэтому о выпячивании себя, выставлении напоказ не может быть и речи. Необходимо соблюдать элементарные меры предосторожности, действовать завуалированно и расчетливо. Таким образом, если избежать разоблачения, можно отменить и два фундаментальных условия: показа и симуляции. Если же нет, тогда судебный процесс для художника может стать довольно мрачным производственным перформансом»^{*}. Наконец, то, что львовским дуэтом движет больше конъюнктурный прагматизм, подтверждает и нынешний факт их ангажемента в предвыборный штаб Л. Кучмы в качестве имиджмейкеров. Впрочем, при желании это тоже может быть истолковано как проект резидентского внедрения.

К самым же радикальным актам, «физически» и «морально» уничтожающим экспозиционность, следует причислить скандальную «Киевскую художественную встречу» украинских, российских и польских авторов все в том же Украинском



Олег Тістол, Микола Маценко
«Фрагмент українських грошей» Інсталяція, 1995



Олександр Верещак,
Маргарита Зінець
«Старий жук» Відео, 1998

^{*} См.: «Разговор Александра Соловьева с Василием Цаголовым о «Мазепе». — «Парта», № 1, Киев, 1997 г., с. 49.

Доме (ноябрь 1995 г.). Ведь, как известно, в назначенный день открытия выставки, совпавший с торжественным собранием по случаю Дня национальной гвардии, именно белыми перчатками нацгвардейцев с чьей-то начальственной санкции с экспозиции были сняты наиболее «крамольные» вещи. Участниками той так и не состоявшейся «встречи» с российской стороны, помимо «АЕС», «FENSO», Т. Либерман, А. Беляева, привезших в Киев достаточно острые работы, были также и О. Кулик с А. Осмоловским — апологеты «искусства сопротивления».

Относительно же открытой художественной борьбы с кризисом репрезентативной сферы искусства напрашивается вывод о ее бесперспективности — хотя бы из-за той предопределенности, что «экспозиционное пространство, — как подметил в своих «Колумбарных машинах» Ю. Лейдерман, — оказывается коррумпировано обстоятельствами, пресловутыми «гениями места» и «гениями времени», слетающими на любую выставку раньше всех авторов и занимающими все пригодные для экспонирования места».

Игра контекстов и «следы руин»

Как раз акцентирование подобного рода «коррумпированности» и было положено куратором Мартой Кузьма в основу ее проектов — «Алхимическая капитуляция» и «Крымский проект». Первый из них проходил в течение двух дней (июль 1994 г.) на корабле «Славутич» Военно-Морских Сил Украины, в Севастополе. Концепция этого необычного проекта предполагала смещение и снятие нескольких, порой, казалось бы, взаимоисключающих метафор, символов, архетипов. Корабль как олицетворение войны, силы, смерти, находящийся к тому же в напряженном политическом климате (ведь акция проходила в самый разгар российско-украинских разногласий по Черноморскому флоту). Корабль как одновременно символ «отхода» и эмблема ограждения. Говоря иначе, корабль понимался как организм для жизни, где можно оперировать множеством объектов,

имея в своем распоряжении абсолютно конечное, замкнутое, а потому понятное пространство, и корабль как транспортный механизм, агрегат, открытый непредсказуемости.

Другая важная составляющая концепции — трансмутационные идеи алхимии и спекулятивной философии. Идеи эти трактовались художниками по-разному: от лаконичной, буквальной, реди-мэйдной многозначительности в «Мутантах в иллюминаторе» И. Чичкана до подчеркнуто экспансивной (визуально, идеологически, понятийно, технически) комбинаторики в «Голосах любви» А. Савадова и Г. Сенченко, с ее герметическими «маскулинными» ритуалами.

В «Крымском проекте», разместившемся в Ливадийском дворце осенью 1998 года, была предпринята попытка уже не столько изменить контексты на подвергнувшемся арт-вторжению пространстве, сколько спутать их, столкнув крымские мифологемы, в частности такую из них, как передел мира, задокументированный здесь пактом Ялтинской конференции 1945 г., диковинные для нашего культурного ареала начала «политической корректности» (как отклик на трагедию депортации крымских татар), и проблемы современной художественной коммуникации.

Схожий принцип характерен и для ряда экспозиций в Одессе: «Гибель Титаника», «4 комнаты», «Неестественный отбор», триединый неохимический проект и др., кураторами которых выступали как критики (М. Рашковецкий, Е. Михайловская, А. Тараненко) и культурологи (В. Беспрозванный), так и сами художники (А. Ройтбурд, М. Кульчицкий с В. Чекорским), хотя этот принцип и был вызван там иными мотивами, обстоятельствами, нуждами, чем в выставочном «крымском десанте». В Одессе нет специально приспособленных, не обремененных излишествами залов, поэтому многие выставки и акции вынужденно проводились или в перегруженных семантикой залах, «исторические слои которой зачастую представляли собой почти оксюморонную эклектику»^{***} (типа «Шахского» дворца), или в действительно альтернативных пространствах,

как правило, заброшенных и запущенных (кухня и столовая в подвале Дома ученых, разрушенные гостиничные номера, театральные помещения...), которые здесь не столько элемент экзотики, сколько общего быта и состояния, созвучного борхесовскому — «следы руин».

Криминал и насилие: «шоу на заказ»

Образовавшийся вдруг в украинском искусстве к середине десятилетия живописный вакуум стал быстро заполняться такими формами и видами, как инсталляция, новые медиа, перформанс. Однако особенно ярко заявила о себе инсценировочная фотография, к наиболее характерным примерам которой могут быть причислены проекты «Если бы я был немцем» Б. Михайлова, С. Браткова, С. Солонского, «Deepinsider» А. Савадова и А. Харченко, «Мягкие ужасы» В. Цаголова, его же фотофильм «Криминальная неделя».

Фотографический проект харьковской «Группы быстрого реагирования» — это выверенная и разыгранная самими художниками симуляция, призванная к жизни такими полемически заостренными, порой на грани напускного цинизма представлениями, как «оккупационный эрос», «репрессивное — желан-

ное» (что заставляет вспомнить «Ночного портъе» Л. Кавани).

В свою очередь образный строй «Мягких ужасов» В. Цаголова формируется на основе приема бескомпьютерного и безмонтажного обмана, основанного на зрительных иллюзиях, бесхитростных приспособлениях и «подставках». Основная же проблематика для этого автора в



Василь Цаголов
«Молочні сосиски» Відео, 1994

** См.: Рашковецкий М. Неестественный отбор. -Портфолио. Искусство Одессы 1990-х, Одесса, 1999 г., с. 152.

последние годы, будь то фотография, видео, акция или живопись, — насилие, криминал. Как утверждает сам художник, в эпоху тотальной визуальной атаки СМИ преступления, убийства перестали носить сущностный, натуральный характер. Они превратились в дискретное экранное «шоу на заказ», а главные «шоумены» — киллеры, серийные маньяки и прочие монстры насилия — в крайне притягательных (несмотря на отрицательный заряд) поп-героев. Демоническим обаянием, всеисильностью наделен и основной персонаж видеофильма В. Цаголова «Молочные сосиски» (1994 г.), снятого, согласно замыслу, как бы в зазоре критериев любительского и профессионального кино. Следует подчеркнуть и ту характерную примету времени, что появление «Молочных сосисок» пришлось на апогей т. н. «периода культового кино», отразившегося тогда — в тематических, настроенческих, языковых созвучиях — на значительной части актуальной визуальной культуры.

«Антропологический сдвиг»

Трудно обойти вниманием и видео «Кривые зеркала» (1993 г.) А. Гнилицкого, Н. Филоненко и М. Мамсикова. В этой работе, где авторы — «режиссеры» выступают еще и в качестве «актеров», нет жесткой идеи и цели, нет единого сюжета. Перед зрителем — поток видеоимпровизаций, сексуального галлюциноза, визуальных деформаций, создаваемых своеобразными оптическими фильтрами, роль которых играют здесь кривые зеркала. Стремление авторов снять «фильтры стыда» во многом перекликается с установками поколения 60-х — 70-х — вернуть человеку первозданную предличную стихию, разрушив власть сознательного над телесным. Однако при этом они не наследуют революционные лозунги той эпохи, а пользуются всего-навсего «нормативными» указателями в уже радикализованной зоне. Эту видеоработу можно классифицировать на манер С. Зонтаг как «изошренный порнофильм, но созданный без вождения».

Наряду с этим в «Кривых зеркалах» можно усмотреть проявление такого характернейшего признака искусства 90-х, который получил наименование «нового антропологического сдвига». Признак этот отчетливо проявился и у других украинских авторов — в работах С. Солонского, строящихся на искажающих формы эффектах аккомодации и ручного коллажа; в абсурдной адреналиновой пластике донбасского фотоцикла А. Савадова и А. Харченко; в откровенной жути документальной танатографии видеofilьма В. Мужеского «Фосфорная мякоть»; в эндоскопическом физиологизме видео А. Ганкевича «Кольца Сатурна»... О принципах подобного «сдвига» уже много сказано и написано, а потому заострим здесь главное: разговор идет не только о воскрешении старого героя искусства — тела, но прежде всего о телесности, выведенной новыми технологиями ее за собственные пределы, в «постчеловеческое» измерение. К такому ощущению/пониманию телесности приближаешься, например, при восприятии «Апокалипсо» — видеоработы одессита Г. Катчука, в которой комбинируются такие универсальные ныне средства, значения и подтексты, как 3D-анимация, морфинг, языковая игра, искусственная кровь, мутация, кибертело, психоделическая практика и т. п.

Таковы некоторые черты развития современного искусства 90-х на Украине. Они вполне соответствовали как будто неведомо кем составленному Генеральному Плану, проявляя, за несколькими исключениями, скорее свойства рефлексий, чем генерирующих пульсаций. Кажется, однако, что сегодня это общий синдром художественного творчества.

1998

ТУРБУЛЕНТНІ ШЛЮЗИ

(Стаття написана у спіавторстві з Наталією Філоненко)

Головні проблеми сучасного українського мистецтва формуються специфічними умовами його розвитку: проникненням у логіку постійного конфлікту, вічну «Книгу Змін» та пошук шляхів використання безладу та хаосу у художніх стратегіях. У такій ситуації цікавість митців часто фокусується на рефлексії та містифікації крайнощів, певних «турбулентних» станів — жаги, швидкості, страху, хвороби, смерті... У цьому полягає ідея віртуального мультимедійного шоу «Турбулентні Шлюзи», яке об'єднує недавні твори сучасних українських художників. Турбулентність визначається як найбільш поширений тип нестабільного потоку, який може існувати у природі, технології, суспільстві та мистецтві. Пов'язана з високошвидкісними процесами та локалізована у прикордонних зонах, турбулентність має такі якості, як змішування, в'язкість та флуктуація. Геополітичний імідж України також часто асоціюється із «санітарним кордоном».



Артем Савадов
З циклу «Донбас-шоколад»
ч/б фотографія, 1998

У межах Радянського Союзу Україна завжди була маргінальною та аполітичною територією, і це сформувало специфічну ментальність та «м'який» спосіб вираження спільної для усієї імперії абсурдності життя. Сьогодні майже нічого не змінилося. Тим часом, як багато російських художників, таких як Олександр Бренер, Олег Кулік, Авдій Тер-Оганян, Анатолій Осмоловський часто використовують агресивні дикунські жести, певну форму «доісторичної поведінки» як свою художню мову, українські митці надають перевагу приховуванню себе та униканню реальності у іронічних та утопічних проектах. Лише ці дві опції зда-

ються можливими на пост-радянській території. І не дивно, що цей спосіб мислення здається логічним у ірраціональному суспільстві як невільний протест, психологічна реакція у час, коли «розум палає». Розвиток мистецтва в Україні здається інтелектуально неконтрольованим процесом, хаотичним відображенням соціальної ситуації. Митці створюють своє мистецтво, інколи це відображається в час від часу друкованих мистецьких журналах, або, якщо пощастить, у каталогах. Загалом цей процес самоідентифікації дуже схожий на написання сім'єю своєї власної історії у зроблених своїми руками книзі, що міститься на полиці. Встановлення ж «правдивої» історії мистецтва може бути порівняним із стародавнім способом створення міфологій — власної «теогонії» чи певних форм ненаписаної літератури, коли ін-

формація існує у розумі сучасного покоління і розвивається вербальною трансмісією. Той факт, що Україна не залучена до стратегічних культурних сфер і одночасно має досить інтенсивне внутрішнє культурне життя, формує її залежну позицію, роздвоєність орієнтації. Як наслідок, гіперрефлексія сучасного українського мистецтва є його загальною рисою. Це мистецтво розташоване у розриві між іншими культурними областями: Заходом та Сходом (у цьому контексті Схід означає Росію). Для чужинця українське мистецтво є «terra incognita», навіть для місцевих воно є прихованою у собі самій річчю, яка визначається броунівським рухом. Зараз художники України святкують певну свободу бути альтернативними, але це гірке святкування деструкції є дуже близьким до жестів, які набувають чи то форми іронії, цинізму, а чи справжньої інтервенції.

Серії кольорових фотографій «Сплячі принци України» київського художника Іллі Чічкана викривають «жахливу красу» мертвих людських немовлят-мутантів. Чічкан розвиває турбулентний підхід до створення мистецтва, який дестабілізує значення того, що є реальним, конструюючи макро-фрагменти певного вигаданого світу. Художник свідомо відмовляється від будь-яких комп'ютерних маніпуляцій, запозичивши об'єкти з кунсткамери та прикрасивши їх справжніми коштовностями. Цинізм та поезія цієї серії надихнені станом свідомості пост-чорнобильської епохи, що асоціюється з міфологією пост-вибуху, з культурною емісією та мутацією. Звертаючись до фізичної



Дмитро Дульфан з циклу
«Лабораторія світла»
Кольорова фотографія, 2001



Максим Мамсіков
«Футболістик» Полотно, олія, 1998

мутації, художник, втім, переадресовує її екологічний аспект у естетичний. Чічкан починав з «ready-made» в українській груповій виставці «Алхімічна капітуляція» (1994), що відбулася на діючому військовому кораблі у Криму, просто виставивши немовлят-мутантів у амбразах на палубі. У такий спосіб Чічкан ламає табу загальних етичних норм стосовно показу (чи приховування?) чогось потворного, страшного, шокуючого шляхом презентації незвичайного аспекту тілесної скульптури. Пізніше художник надає ідеї мутації у цих об'єктах нові семантичні коди: він презентує їх як принципів, обігруючи асоціації традиційних поховальних практик кочових скіфських принципів чорнобильськими саркофагами. Зображення мертвонародженої плоті є надзвичайно стилізованим у межах системи драматичної штучності. Якщо однією з важливих можливостей мутації є її здатність турбувати, то ці роботи є надто прекрасними, щоб лише непокоїти, вони існують у вимірах краси посткатаклізмної чуттєвості.

У фотографічній серії «Донбас», що є частиною колаборативного мега-проекту «Deepinsider» київських художників Арсена Савадова та Олександра Харченко, вони створюють провокативну ситуацію на вугільних шахтах України. Повсякденність «підземного» життя справжніх шахтарів перервана присутністю художників, фотографів та кількох чоловіків-моделей, одягнutih у балетні пачки. Митці роблять «важкий» репортаж з метафоричної зони, в якій Тартари злиті з Еросом та Хаосом. Вугільна шахта, з її важкими умовами та елементами ризику постає як гострий приклад реальності робочого класу. Поселення шахтарів

в Україні нагадують своєрідне добровільне гетто, у якому шахтарі існують як герметична соціальна група зі своїми соціальними кодами та етичною системою. Шахта служить як дивна версія «катакомбної культури» і одночасно як особливий «клуб», екстремальне чоловіче середовище, що вимагає напруженого використання тіла, як маскулізоване місце — «лише для чоловіків». Подібні місця були типовим конвенційним видом документальної фотографії, митці вторгалися у них як у зазвичай недоступні. Ці місця підвищували відчуття хоробрості чи маніпулятивності фотографа, який входив у небезпечну або обмежену ситуацію. Стратегія Савадова та Харченко нагадує тих митців, які, згідно зі словами американської художниці Марти Рослер, «як астронавти розважали нас показом місць, у які ми ніколи не сподівалися потрапити: військова фотографія, трущобна фотографія, субкультурна чи культова фотографія, фото чужинців-бідняків, фотографія відхилень...». Митці досліджують ідентичність двох маргінальних груп: найбільш радикальної культурної групи в українському суспільстві — сучасних митців, та найбільш типової соціальної групи — шахтарів. Змішання та пертурбації також виникають як результат конфронтації між гетеросексуальністю, конвенційно асоційованою з місцем, та симульованою стереотипною гей-інтервенцією художників, їх стратегія трансформації масмедійної семантики у певному сенсі відображає спрямування бажаної культурної агресії. Художники змінили методологію появи на Ідеологію присутності. Вони намагаються переглянути самообслуговуючий культурний простір, надаючи йому недостатньої здатності звернення до суспільства. Цей проект свідомо позбавлений традиційної культурної саморефлексії, і вливається у маскультові жанри як надзвичайно адаптоване шоу. Він дає оперативне визначення тотальної позиції аутсайдера у сучасній культурі.

Олександр Гнилицький є найбільш непередбачуваним художником в українському процесі, де непевність як спо-



Арсен Савадов
Із циклу «Донбас-Шоколад»
ч/б фотографія, 1998

сіб існування провокує страх визначеності. Кілька років тому Гнилицький сказав: «Я хочу уникнути будь-якого конкретного визначення моєї роботи ... можливо це є характерним для якогось тваринного інстинкту вислизати з чийхось рук, які намагаються оцінити та обмежити. Мабуть, це складає певний страх колишнього досвіду — фобію, яка по-своєму служить модусом руху та певною стратегією. Є так багато методів та хитрощів, щоб втекти — наприклад, вдавати ідіота або дитину». Одним із напрямків у його мистецтві є створення абсурдних кінетичних іграшок (механічних та електро-

нних): «Механічний скелет, що விடுவாє мильні бульбашки», «Могила для тамагочі», «Яйця, що котяться» тощо. У цьому проекті він представлений скульптурою «Покажи своє» (дві механічні ляльки-андроїди — хлопчик та дівчинка натурального розміру — показують один одному по черзі свої геніталії), яка розкриває ідею інфантильного сексуального бажання як певного несформованого почуття, а також конфлікт між «мертвою» технологією та «анімованою» плоттю. Надаючи лялькам (що зазвичай не мають статі) геніталії, він дає їм права на чуттєвість та задоволення. Ця скульптура була спеціально створена для групового мистецького проекту в Лівадійському Палаці в Криму і була інстальована на письмовому столі в одному з кабінетів, граючи проти численних потужних історичних конотацій цього місця.

Гліб Катчук, художник з Одеси, у своїх відеоінсталяціях використовує 3-D анімацію, морфінг, оптичні відхилення, аудіо, мовну гру, оперування поняттями штучної крові, трансмутації, кібертіла та фантомних болів. Він зосереджується на «новому тілі»: понятті, яке виникло на перетині «нової суб'єктивності» та «нової чуттєвості» — чуттєвості, сформованої під тиском нових технологій, яка надає людині турбулентної здатності переходити свої кордони, наприклад, через ефект телеприсутності. Морфінг змінює людину на мобільне дискретне відеозображення. У момент сильного досвіду індивід відчуває себе посиленням і сягає реальності позатілесних станів, яка видається йому важливішою за реальність свого власного біологічного тіла. У своєму відео «Аpocalypso» Катчук спирається на імідж Піноккіо, що сьогодні створений комп'ютерними засобами. Граючись різними значеннями назви, він змішує три різні ідеї: апокаліптичний настрій, психоделічні практики, у яких використовується каліпсол, що раніше був головним видом анестезії під час абортів; уникнення смерті, що асоціюється з коннотацією імені німфи Каліпсо — «та, що ховається».

У відео, фотографіях, перформансах та живописі Василя Цаголова принциповими проблемами є насильство та кримінальність. Фотографічний проект «М'які Жахи» є частиною його загального концепту «Твердого Телебачення», що пропонує ідею світу як імматеріального, версію твердої біологічної фікції, глобального ТБ-об'єкту. Головними інструментальними елементами цього проекту є імпровізаційна постановка з деякими трюками та заміщеннями, шокуюче переплетення з документальною реальністю, оптичні ілюзії, що досягаються традиційним монтажем. У своїх кольорових фото київський художник інтерпретує світ жорстокості як чистий візуальний ефект. Естетизація насильства є ознакою нашого часу, стимульованою онтологічним фаталізмом стирання кордонів між моральною дихотомією «позитивне/негативне». Цаголов заявляє: «Насильство та жах є прива-

бливими та притягуючими. Всі вважають, що цей інтерес пов'язаний з низькими інстинктами, але це неправда! Таємниця існування випробовує жагу нової моральності. Хоча головні дії в кадрах відбуваються у місті, створені мізансцени містять певні пасторальні мотиви, які на фоні дії замінюють саму драму її кров'ю, брудом та латентною сексуальною агресією, і одночасно викликають зазвичай периферійне для цього жанру поняття краси -естетики м'якого абсурду.

Серії «Дороги» Максима Мамсікова складаються з об'єктів, що нагадують книжкові. У них київський художник у псевдореалістичному живописі поєднує мінімалістичний та «анігілятивний» підходи з рекламними та поп-артовими принципами.

Він досягає ефекту акселерації, фокусуючи погляд зверху на окремих фрагментах руху машини чи танку на пустій дорозі. Віртуально охоплюючи також невидиму для глядача ауру поза рамою, він фактично збільшує відчуття напруги, пов'язане із завоюванням простору. У наш час, коли ідея швидкості може бути виражена різними технологічними засобами через мобільне зображення на екрані, Мамсіков створює своєрідний кінематичний ефект, ілюзію стрімкого руху шляхом «ув'язнення» реальності, роблячи її нерухомою у начебто «архаїчній» живописній формі. Його візуальна мова є інтригуючою грою на межі реальності та нав'язливих снів і психоделічних ефектів. Ідея турбулентності відображена через адреналінові стани, спричинені пришвидшенням процесів життя та мистецтва. Швидкість і автомобіль відсилають до міфології Дороги, Подорожі, Сну. Згідно з Юнгом, подорож також може бути символом пристрасного незадоволеного бажання.

Серії постановочних кольорових фотографій Сергія Браткова, художника з Харкова, презентованих у проекті «Турбулентні Шлюзи», іронічно візуалізують мрії про політ, рух в огортаючому потоці повітря та подолання рівнів фізичної чуттєвості. Ефект самотрансформації досягаєть-

ся грою з поверхнею тіла, створенням «другої шкіри». Деякі твори демонструють процес висушування себе вогнем, тим часом як він стоїть оголений та покритий кіптявою біля плити, а в інших він сидить на своєму ліжку, у кіптяві та пілотських окулярах, імітуючи одночасно літак та пілота. У такий спосіб він пропонує певну саморепрезентацію, яка доступна йому тільки через мистецьке творення, на відміну від його прозаїчного розуміння самого себе як втілення дитячої мрії у «ідіотичних» іграх дорослих. З іншого боку, він досліджує зв'язки влади у суспільстві та іронічний характер «героїчного» жесту сучасного художника, співзвучного з ідеєю «магічного фашизму» у відомій інтерпретації Сюзан Зонтаг.

Дмитро Дульфан, одеський художник, у своїх неонових скульптурах створює ілюзію фантастичної псевдо-наукової лабораторії, сповненої духу техношаманізму. У його проєктах «Лабораторія Смислів», «Лабораторія Ефіру», «Комітет Хмар» він використовує алхімічне обладнання, світло «кислотних» кольорів, оптичні відхилення світла крізь воду, космічну музику. Він визначає простір різними формами світла та наповнює його сяючою вібрацією. Його інсталяції не лише виражають його естетичні принципи, але й розміщені у зв'язку зі специфічним контекстом студії художника, його особистою філософією та стилем життя. Він створює handmade «віртуальні сади» фантазмагоричних рослин та квітів, зроблених з флуоресцентних ламп, паперу та тканини, які дихають електрикою та синтетичним запахом. За визначенням Дульфана, вони втілюють «сенси, що згорають». Пустота та декоративність цих об'єктів викликають галюцинаторний ефект певної диско-реальності з її пульсуючою енергією. У «Лабораторії Світла» художник намагається надати світлу нової субстанційної якості. Якщо початково світло сприймалося як вічна та універсальна ідея вислизуючого буття, то сьогодні воно стало применшеним до рівня технологічного джерела ілюмінації. Дульфан примушує світло

функціонувати як монтаж, що склеює разом вислизаюче та присутнє: світло викликає надії та розвіює нічні жахи...

Описані турбулентні стани продиктовані не лише локальними факторами, але й метафізичними (екзистенційний страх), загалом же — універсальною нестабільністю мистецького світу. Сьогодні мистецтво занурюється у тотальний та хаотичний світ транснаціонального технологічного імперіалізму. Вічний конфлікт між бажанням та дійсністю зростає, і Герберт Маркузе був правий, коли казав, що уява продовжує говорити мовою бажання, волі тиску, необмеженої жаги та задоволення, але дійсність живе згідно своїх власних законів.

1999

СЦЕНА ФАНТАЗМА

(Статья написана в соавторстве с Викторией Бурлакой)

Принято считать, что с момента отката последних волн постмодернизма, то есть с начала 90-х, живопись пребывала в состоянии идеологического и репрезентационного кризиса. Объясняли его появлением мощных конкурентов — инсталляций, акционизма, фотографии, для которой 90-е стали поистине золотым веком, и, наконец, техногенной «киберкартины», с ее движущимся экранным образом, интерактивностью, виртуальностью и т. п. Теория, посчитав, что живопись якобы не поспевает за информационными сверхскоростями, всячески старалась подчеркнуть ее танатальный характер, время от времени констатируя «смерть живописи». Крайним пределом здесь, как известно, стала Документа X, куратор которой, Катрин Давид, фактически отказалась от искусства, воздействующего на зрение (и в первую очередь от живописи), сделав ставку на ментальную, или, как принято говорить сегодня, нон-спектаклярную арт-продукцию.

Если следовать логике давно непопулярного, но иногда оправданного «линейного дарвинизма» в культуре (Акилле Бонито Олива), появление одной только «киберкартины» уже должно было вытеснить, уничтожить живопись «как класс», с ее устаревшей технологией и ограниченностью в возможностях пространственно-временного маневра.

События, однако, развиваются иначе, воскрешая в памяти перипетии мифа о Лернейской гидре и запуская в оборот близкие к грофовским словесные конструкции, типа «живопись после смерти живописи», распространенные в предыдущую постмодернистскую эпоху. Все это подводит к мысли, что одна из причин чудодейственной сверхживучести живописи коренится в этимологии самого слова: древнегреческое *зооп* -живое существо — и по сей день обречено звучать как магическое заклинание бессмертия.

Любопытно, что в начале 90-х, на пике казавшейся многим последней живописной агонии, в одном из номеров «Flash Art» Франческо Бонами вдруг высказал предположение: «Воистину живопись будет преследовать нас, как любое вытесненное желание, — этот скелет способен открыть двери чулана». Замечание это может оказаться пророческим, поскольку в последнее время то здесь, то там заметны следы, свидетельствующие о таком «открытии». Тот же «Flash Art» отныне не только спорадически отслеживает фигурантов и тенденции вновь возникающего живописного феномена, но и посвящает ему спецвыпуски. Не воспринимался изгоем этот вид искусства и на последней Венецианской биеннале, представ в, казалось бы, уже знакомых ипостасях — латинского экспрессионизма, поп-арта, станкового граффити, квазиреализма (Мануэль Окампо, Федерико Херреро, Пол Грэхем, Нео Раух, Люк Тьюманс и т. д.), но все же в каком-то заново наведенном фокусе. В «Музее современного искусства города Парижа» в январе — марте года текущего прошла знаковая выставка-рекогносцировка «Срочная живопись» (куда, к слову, был

приглашен и киевлянин Василий Цаголов). Вызвала резонанс и январская экспозиция «Актуальная русская живопись: 1992 — 2002»... Примеры можно множить. Но, тем не менее, пока лучше следовать уже классической диагностике Жюль Делеза, когда «церебральный пессимизм в живописи претворяется в нервный оптимизм».

При этом сегодня трудно вести речь о «волнах», групповых, национально маркированных стилистических идентичностях на манер недавнего прошлого: итальянском «трансавангарде», немецких «новых диких», французской «свободной фигурации», американском «pattern and decoration» или украинском «необарокко». Сегодня живопись самоопределяется по-иному — в качестве неукорененных, непредсказуемых и крайне свободных индивидуальных симптомов. В ней отсутствуют единые стилистические горизонты. Симптоматичность в данном контексте — смыслообразующий, но не стилевой фактор. Живописный жест предшественников-постмодернистов, при всей своей порой брутальности и эпатажности, по сути оставался живописным жестом. Их последователи (хронологически, а не идейно) стыдятся устаревшей артистичности, подобрать привычные определения их формальному языку практически невозможно. Новую живопись нельзя назвать «теплой» или «холодной», «барочной» или «классицистической», итальянской, французской, украинской, венгерской или какой-либо еще, но, повторим, — делокализованной и симптоматичной.

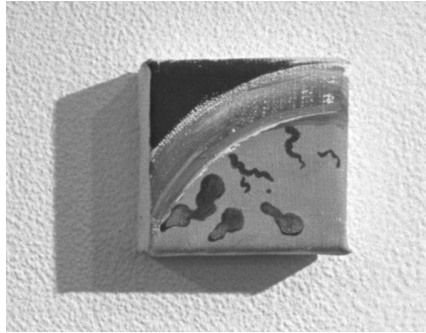
«Возлюбите свой симптом», к чему неустанно призывает Славој Жижек, — абсолютно естественная защитная реакция психики на травму лишения. Ни для кого не новость, что основная болезнь искусства современной эры — синдром утраченной Реальности. Ее динамика прямо пропорциональна скорости развития глобальных коммуникаций: чем быстрее развеществляется ими физическая реальность, тем глубже проникают в тело искусства «метастазы наслажде-

ния». В живописи этот процесс способен протекать особенно интенсивно, на чем, в частности, и базируется гипотетический оптимизм ее актуальности. Психосимптоматика -именно то, что на данном этапе, вероятно, наиболее подходит в качестве универсалии новой живописи. Самой же ей адекватной метафорой становится ныне не «окно в мир», а «сцена фантазма», ибо сугубо индивидуальная режиссура компенсации наслаждения теперь заключается не столько в создании новых образов, сколько в выстраивании фантазматических связей между уже существующими.

Нелишне вспомнить, что на исходе 80-х Украина пережила трансавангардный живописный бум средиземноморского, необарочного типа. В самом начале 90-х новая украинская фигуративность обрела вид странных и, по преимуществу, неконфликтных нарративных сюжетов.

Позже большинство имен, олицетворивших этот бум, отдало предпочтение инсталляции, кинетической скульптуре, перформансу, но, прежде всего, медийной практике. Образовавшийся вакуум заполнила чувственная абстракция группы «Живописный заповедник» (Т. Сильваши, А. Животков, А. Криволап), неожиданным и не совсем осознанным образом привившая на местной почве принципы тихоокеанской школы 50-х и ее европейских аналогов, с той разницей, что западная абстракция тяготела уже к концептуальному жесту, украинская — все еще к акту живописания.

Сегодня часть художников той «первой волны», как и группа более молодых авторов, в основном киевлян и одесситов, вновь обращается к фигуративной живописи, наделяя ее



Максим Мамсіков
З циклу «Кишеньковий живопис»
Полотно, олія, 2002



Ігор Гусєв «Ноги»
Полотно, олія, 1998

при этом переживаемым медийным опытом, что во многих случаях позволяет судить о ней уже как о пограничном явлении — между собственно живописью и новыми медиа.

Медийная экспансия кардинально изменила формы и способы трансляции окружающего мира. По признанию самих же художников, они теперь находятся с ним в большей степени в галлюцинаторно-виртуальном контакте и в меньшей — непосредственно жизненном, а их сознание формируется за счет информационного, а не культурно-

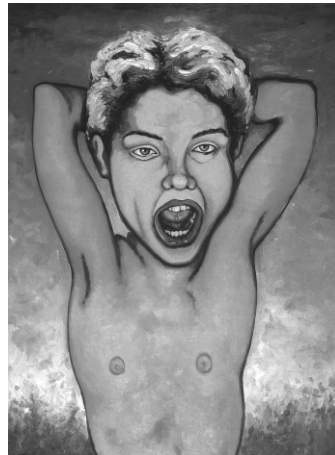
го потока. Функция живописца сегодня сродни диджеевской — виртуозное микширование этого информационного галлюциноза. Ситуация вряд ли уникальная, поскольку уже типологически обрисована Мишелем Фуко в его «Истории безумия в классическую эпоху». Когда «безумие» становится визуально избыточным, «непосредственному восприятию уже не под силу уловить смысл изображения, оно не говорит само за себя; между знанием, одушевляющим его, и формой, его облекающей, разверзается пропасть. Пустота образа наполняется видениями и галлюцинациями». Меняются только условия, прототипы и средства. Аналогично и «пустотность» новой картины, приспособляющейся и мутирующей, все больше служит вместилищем для самого невообразимого смешения и фантастической рекомбинации картинок некоего ин-фобанка, наработанного веб-дизайном и компьютерными играми, кино и анимацией, видеоклипами и рекламой...

Показательны в этом контексте «Выставка картин» и экспозиция «Юля никуда не уходила», прошедшие недавно в Одессе. Так, в цикле Александра Панасенко «Фабрика по производству визуальных образов», с его декоративным физиоло-

гизмом, человек перестает быть телесным существом, модифицируясь в выхолощенную, искусственную плоть и сплошную гримасу. «Мимика лиц и ракурсы фигур откровенны настолько, насколько откровенной может быть резиновая кукла из секс-шопа, и так стандартны, как первая реакция современной девушки на непристойное предложение» — такие образные сравнения нашла правомочными для масштабных картин художника критик Елена Михайловская.

Основой моделирования визуальных конструкций служит здесь деи-дентификация исходного шизоидного материала с последующим перенесением его в изобразительную среду, где оптическое постепенно превращается в экзатическое и экзальтирующее. Это уже не изображения людей или их реальных лиц, но аффектированные психические образы и состояния, ненатуральные постпереживания, постчувства, постэмоции, способные, ко всему, если не зомбировать зрителя, то по крайней мере вывести его из равновесия.

Печать «рекламного сюрреализма» лежит на ряде полотен Игоря Гусева — еще одного активного участника этих выставочных акций. Изображения выдержаны в эталонно-дурном вкусе. Закованная цепями красotka словно материализуется из сгущающегося, уплотняющегося эфира-материи нескрываемых садомазохистских грез. Задранные женские ноги в туфельках на шпильках, зависшие в безвоздушном гадко-салатовом пространстве, — не что иное, как бесхитростный и абсурдный стеб по поводу всепоглощающей



Олександр Панасенко
із циклу
«Фабрика по виробництву
візуальних образів»
Полотно, акрил, 1998



Василь Цаголов
З циклу «Українські x-files»
Полотно, олія, 2002

глянцевой эстетики. Но художник не сетует на растворение элитарного искусства в пошлости массового, он извлекает «избыточное удовольствие» из самой этой пошлости. Его же совместный с Вадимом Бондаренко проект «Фюрер под контролем» характеризует современный картинный образ как вариативный, системный, императивный. Авторы проекта

помещают его в две зоны восприятия — свободы и контроля. В первой презентруется семь увеличенных живописных копий, которые выполнены с акварелей Адольфа Шикльгрубера периода 1907 - 1917 гг. Попадая в эту зону, зритель должен почувствовать полный спектр этических вибраций — от страха до удовольствия. Вторая зона — служебное помещение, в котором из пассивного наблюдателя должен формироваться зритель-секьюрити, имеющий доступ к «вахтенному» журналу и функционирующей системе локальной слежки, что, согласно концепции, и обуславливает возможность контроля над производством эстетических знаков.

Работы Владимира Кожухаря на «Выставке картин» исполнены в ином ключе, чем его предыдущая серия «Весеен», напоминавшая раскадровку черно-белого кино. Художник, следуя вербализированной им лакановской интенции — «визуализации объектов желания», пришел, тем не менее, к выводу, что не все тайное должно становиться явным, а откровенная визуализация губит желание. Напротив -умолчание подразумеваемого усиливает суггестивность зримого. Смутно различимые в живописном месиве фигуры — будто бы сжатые пружины, втиснутые в коробки замкнутого, клаустрофобического пространства. Требующее выхода вну-

треннее напряжение — вот формула желания этих работ, лишенных уже литературных подробностей и отдающих все на откуп экспрессии живописного письма.

И все же среди приемов современной украинской живописи — не только броские и прямо отсылающие к киберпространству, экрану или СМИ. Придать ей новую динамику оказался способен и старый язык реализма, академизма. В подобном ключе выдержаны живописные серии Максима Мамсикова и Василия Цаголова.

Сюжеты миниатюрных работ Мамсикова (последние так и называются — «Карманная живопись») просты, безыскусны, фрагментарны и лишены дидактики: игроки на футбольном поле, поливальщик, любовники на лужайке, пачка «Беломора», флорская лысина Горбачева, танк на снегу, тарелочка борща, взлетающий самолет, березки, лыжник, Гагарин, мчащийся автомобиль... В серии «Дороги» художнику удалось объединить минимализм и аннигилированность «натурной» живописной манеры с рекламными и поп-артовскими принципами. Потенциально охватывая также ауру «за рамой», он тем самым еще больше увеличивает напряжение, связанное с идеей завоевания пространства. В наше время, когда скорость может быть выражена различными технологическими способами и прежде всего через мобильное изображение на экране, Мамсиков создает кинематический эффект, иллюзию стремительного движения и адреналинового состояния парадоксальным путем «заклечения» реальности в статичные пределы и, казалось бы, «архаичные» живописные формы. Язык серий — интригующая игра на грани действительности и ненавязчивых снов.

Картины Цаголова из цикла «Украинский X-file» («Прожорливые гуманоиды», «Шестой элемент», «Маленький пришелец») привлекают внимание остранным письмом, одновременно бытовыми и фантастическими сюжетами, «гоголевским» духом и налетом попсовой мистики.

В этих полотнах, как и в более ранних — под общим названием «Мачо», Цаголов придерживается той доктрины, что при модернизации фигуративной картины коренных изменений требует не форма, а предмет и характер поведения. Поэтому его живопись «никакая» и не случайно похожа на сухой академический этюд, ведь академизм нейтрален с точки зрения формальной выразительности, а это позволяет сконцентрироваться на главном в понимании автора — сюжете, рассказе. Поэтому же при внешних родовых признаках картины она, в сущности, не плодит картинного пространства — оставленные то здесь, то там нетронутыми фрагменты холста играют роль неких «следов разорванности» этого пространства. Новым содержанием становится эстетизация различных проявлений коллективной и приватной патологии. Но цель художника не критика общества, а попытка выявления культового отрицательного «героя», с его особой хореографией преступных действий или развлечений. В поле пристального взора попадают также и гипертрофированная религиозность, и усугубленные эсхатологические настроения, и одержимость идеей существования внеземных цивилизаций, летающих тарелок, инопланетян... Цаголову удастся сплести все это в ироничный, увлекательный интерукраинский синтез, который вполне поддается обозначению как специфический «паранормальный реализм».

Полотно Арсена Савадова «Спутник», выставленное на последней «Арт-Москве», при всей своей самодостаточности провоцирует цепь вопросов, догадок, ассоциаций, прогнозов. С одной стороны, оно совсем не случайное свидетельство, но симптом реабилитации картины художником, чье признание началось с живописи в уже подзабытые 80-е. С другой стороны, зная его идеологическую основательность и склонность к серийности, можно предположить появление нового ряда картин. Заметим, что это не первое обращение к живописи после расставания художника с трансавангардом — в середине 90-х несколько крупных холстов, исполненных в

псевдореалистической манере в соавторстве с Юрием Сенченко стали частью выставки-инсталляции «Преступление и наказание». И вот, после «голливудского» размаха, акцентированной шоковости, радикального постановочного пафоса (идущих именно от классической картины) фотопроектов Deepinsider, «Коллективное красное», «Книга Мертвых» появляется «Спутник» — вещь умиротворенная, в меру сюрреалистичная и столь же очевидная, сколь и загадочная. Время спрессовано, аккумуляровано в ней с такой степенью плотности, какой фотография или даже развернутая фотосерия не в состоянии достичь априори. Картина всегда несет в себе два начала — догматическое и авангардное. Последнее может рядиться в тогу первого, что и наблюдается в савадовском «Спутнике», с его коллизиями метафизического и конкретного, рационального и поэтического, «ископаемого» многослойного лессировочного письма и небрежения на периферии живописи.

2002

ЧАСТИНА 2

ПО ТУ СТОРОНУ ОЧЕВИДНОСТИ (ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ ПО ПОВОДУ ОДНОГО ЯВЛЕНИЯ)

Картина «Печаль Клеопатры» киевлян А. Савадова и Ю. Сенченко вызвала своего рода эстетический шок не только у «правых», но и у «левых», примирив на какое-то время оба лагеря. Она никуда не вписывалась, ей даже трудно было найти аналог среди многочисленных течений сегодняшнего искусства.

Чем же обусловлено было такое единоедушное неприятие этой работы? Очевидно, ее «выключенностью» из апробированного, из привычных систем художественного мышления: из безнадеежного оптимизма массового «положительного героя», из псевдоглубин метафоризма, имя которому «карнавал», из холодного рационализма «гиперреальности», из неумной чувственности современного фигуративного или абстрактного экспрессионизма, «метареализма», из игры отголосков «концептуального искусства» и сюрреализма, из экзотики «соц-арта»...

Чего же хочет эта «другая работа»? Прежде всего, она не хочет бо-



Арсен Савадов,
Георгій Сенченко
«Журба Клеопатри»
Полотно, олія, 1987

роться, не хочет, как думали многие, никакой «скандальной роли», просто она хочет быть. Однако критики стремились найти иные объяснения феномену «Клеопатры». Были, например, попытки вписать картину в контекст так называемой «молодежной культуры» с ее вроде бы имманентным, «жаждущим добычиварварством». Некоторые вообще отнесли эту картину в разряд нехудожественности, нелепости, кича, масс-культуры,

как бы держа штангенциркуль понятия художественного качества на одном раз и навсегда предопределенном и установленном делении*. Эффект «масс-медиа» и вправду используется здесь, но это именно эффект «масс-медиа».

Иные критики увлеклись поисками, как ни парадоксально, очевидного чудовища, монстра, всюю раскручивая педаль внешней дегуманизации и даже не предполагая почему-то обратного**.

Надо сказать, что семантические допущения при манипуляции знаковыми структурами полотна в целях раскодирования его культурологических истоков часто делались совершенно невпопад. Так, А. Сидоров считает, что образ «Клеопатры» является симбиозом «одного из снов С. Дали» и «Медного всадника» Фальконе. Невольно создается впечатление, что такое прочтение спровоцировали фигуры всадника (женщины) и тигра. Однако, следуя такой логике — что изображено, — можно предположить в качестве аналога чуть ли не все конное (а также тигриное и женское), бывшее в ис-

* Холмогорова О. Действо, мираж? — «Творчество», 1987, № 8, с. 12.

**Сидоров А. Равнение на...? — «Творчество», 1987, № 8, с. 16; Левашов В. Молодость страны. Заметки с выставки. — ДИ СССР, 1987, № 9, с. 22.

тории искусств. Между тем источник интерпретации, иронии, традиции, как угодно, ибо это не имеет определяющего значения, в «Клеопатре» и впрямь «конный», и он нисколько не скрывается авторами холста: это «Портрет принца Карлоса Вальтасара» кисти Веласкеса. Образный строй картины конструктивно выверен, и в то же время она артистично непринужденна по исполнению.

В ней важны все компоненты и настроенческие нюансы: и линия горизонта, и доисторичность пейзажа, и необычная для станкового произведения дерзость цветового решения, и характер мазка, и красный контур вокруг фигуры тигра, и формат, и большой размер. Не второстепенную роль играет каждая деталь: вулкан, драпировка, голубой жезл в руке, завиток, невеста откуда вторгшийся в пространство картины, подчеркивая в ней необходимое качество двойственности, абсурдности, псевдореальности. Притягивает взор в картине и умелая деформация формы, рождающая какую-то особую дематериализованную мощь пластической трактовки — своеобразную антипластику. Не менее убедительно и сочетание статики и сознательно скрытой, но ощущаемой зрителем авторской энергетичности, сопоставление плоскостности и объемности... Однако, стоп! Можно еще долго подключать уловки формального анализа, наработанные традиционным искусствоведением, но этот анализ так и останется формально самодовлеющим.

А возможно ли вообще понять, что обозначает созданный художниками образ? На этот банальный вопрос следует ответить: все и ничто. »...Это ничто — все, т. к. оно сознание всех вещей» (Ж.-П. Сартр). Это — пустота, но «пустота, беременная жизнью». Постичь это «все — ничто», и постичь тем особым образом, когда вдруг увиденная истина остается все-таки сокрытой, возможно только уповая на развитую интеллектуальную интуицию — некую интеллектуальность. Такое условие и является отличительной методологической чертой художественного сознания, исповедуемого А. Савадовым.

По словам одного из ведущих западных критиков А. Бонито Оливы, современную культурную ситуацию постигла «семантическая катастрофа», которая лишила художественного языка, средства их исторически и культурно обусловленной символической нагруженности. Язык — уже не «носитель символических форм», традиционно истолковываемых самотождественно, он «испытал своего рода историческое истощение», утратил самотождественность***. «Семантическая катастрофа» действительно подталкивает к переосмыслению художественных форм и критериев. Именно с таким переосмыслением мы и сталкиваемся в картине «Печаль Клеопатры».

Картины А. Савадова, безусловно, контактируют со зрителем на языке ассоциаций. Но это уже не та обычная метафорическая ассоциативность, где имеется начало и конец, загадка и разгадка, «мораль притчи», так или иначе навязываемая автором. Это сверхметафора на уровне бытия всей картины и ее за-бытия, безграничная «поэтическая идея», т. е. новая метафоричность, основанная на ассоциативности «сопряжения-сопереживания» с крайней нерегламентированностью и неисчерпаемостью ходов и смыслов — «смысл таится в «бессмыслице», полнейшей неопределенности» (В. Малявин). Есть только касание. Только толчок, намек на нечто, могущее и состояться, и не состояться в качестве мысленного образа.

Хотя и трудно рассчитывать на плотность контакта при восприятии произведений А. Савадова, игнорируя, скажем, восточную философию, как и многое из традиций западной и отечественной философии: «философию жизни», феноменологию, экзистенциализм, антропологию, или упуская из памяти целый ряд традиций собственно искусства — классического и современного, — все это не означает, однако, что сопереживание вообще будет обречено. Несомненно,

*** См.: *Тенденции современного изобразительного искусства Запада. Обзорная информация*. Вып. 3. М., 1985, с. 13.

картины А. Савадова эзотеричны, но диапазон доступности эстетического сопряжения с ними все же довольно широк.

Наверно, еще и потому, что на дворе эпоха постмодерна с его эклектической множественностью «космополитических языков», с его «веерообразной открытостью» (Бонито Олива) к этим языкам. С его алогичностью и полисемантической комбинаций, хаотичным столкновением взглядов, наконец, ироничностью. Гораздо более коммуникативную природу постмодерна как раз и объясняют нередко тем, что это искусство, в сущности, «ирония, метаречевая игра, пересказ в квадрате. Поэтому, если в модернизме кто-то не понимает игры, ему только и остается, что отрицать ее. А вот в постмодернизме все можно воспринимать серьезно и не понимая игры. А это есть свойство иронии»****.

Сформировавшись в лоне постмодерна, творчество А. Савадова стремится придать этому искусству новое качество. Собственно, это уже попытались сделать западные художники «новой экспрессивности» в таких ее проявлениях, как «новые дикие» в ФРГ, «нью имидж» в США, «трансавангард» в Италии, «новая субъективность» во Франции. Суть этой попытки в следующем. В принципе постмодерн представляется временным периодом некоего маньеризма в истории современной культуры, характеризующейся отсутствием или, лучше сказать, неотвратимой, но сознательной утратой прямолинейной стилевой целостности. И все же это искусство ищет какую-то иную, пусть и крайне эклектичную целостность в качестве альтернативы всеразрушению предшествовавшей эпохи модернизма. «Я за беспорядочную жизненность, а не за очевидное единство. Я признаю последовательность и провозглашаю двойственность. Я, скорее, за богатство значений, чем за ясность значений» — эти слова Р. Вентури могут служить своеобразным ключом к пониманию естества постмодер-

****Эко У. Из заметок к роману «Имя розы». Постмодернизм, ирония, удовольствие. — В кн.: Называть вещи своими именами. М., 1986, с. 228.

на. «Новая экспрессивность» — это, по сути, первая реакция уже на архиеклектичность и «разорванность» постмодерна. При всем отрицании диктатуры стиля, в ней есть все-таки стилистические совпадения. В художественно-историческом аспекте это своеобразная позиция — «разрушение разрушения», «разрушаю, но не уничтожаю».

А. Савадову не чужды элементы языка художников «новой экспрессивности»: атрибутика, механизм названий (которые должны быть встречными случайностями, осознающими друг друга иррационально), изобразительные и магические знаки; как не чужды абсурд, ирония, принцип «искусство как зеркало искусства», эстетское провозглашение демонизма, а то и сатанизма художника в качестве витальной силы искусства. Но, несмотря на экспрессионистическую брутальность живописной манеры, особенно очевидную в полотне «Вавилонский приют», которое одновременно гимн и реквием «новым диким», цели у А. Савадова и «диких», в общем-то, разные. Его цель — обретение нового поэтического сознания — «новой поэтики живописи» — как некоего целостного явления конца XX века.

Основываясь дальше преимущественно на обобщении высказываний, рассуждений самого художника о «новой поэтике» и держа в поле зрения главное — сами картины, можно представить ее цели и характер. Прежде всего «поэтика» — это форма вечного обновления художественной системы, языка. Но обновления не по художественным законам вовнутрь, а посредством особого надынтеллектуального откровения: самоубийственного художественного сознания. Такое откровение не может не нести внехудожественную форму, то есть форму, не отягощенную традиционной художественностью, так как оно всегда неадаптировано, не имеет аналогов, кроме, конечно, «я» субъекта.

Безусловно, это крайняя поэтическая позиция. Однако новое искусство действительно жаждет освобождения от доминирующей роли художника, ищет пути к самоценному

субъективному образу, «чистому образу», «образу ниоткуда». Новая художественность предлагает нам все точки зрения «только искусства», художника же тем самым скрывая. Художественность сама от себя скрывает истину, себя при этом не устранив. Она все время пытается раскрыть все то, что лежит по ту сторону художественности, и это намного глубже, чем просто факт искусства. Художник не может отождествить себя со своим произведением. Любой образ, им явленный, существует независимо от него, выражая нечто «вечно другое». Художник не может заменить мир иллюзией. Любая иллюзия устаревает, становится примитивной, потому что образ, как и слово, представляет только след истины, никогда не совпадая с нею полностью. Нужно оставить слова, а не любоваться ими. «Новая поэтика» позволяет быть безразличным к средствам. Здесь требуется существование в искусстве посреди перманентно возникающих образов, а не жизнь для искусства. Так будет оправдана программная «безразличность» к образу. Так и сам образ существует как вечно незавершенная легенда о мире, не навязывая своих человеческих или даже сверхчеловеческих правил подлинному — «вечно другому» — бытию.

Западные художники «новой экспрессивности» (как и их последователи у нас) отождествляют любой свой вымысел все же с художественно адаптированной формой, лишь наделяя ее повышенной, но в сущности еще обыкновенной поэтической экспрессией, средства и идеи у них пребывают в согласии. Но в этом и заключается их непоследовательность и ограниченность. Они не стремятся к радикальному, «истинно поэтическому» несоответствию формы содержанию, не мыслят в категориях «конечного бытия» и, как следствие, «выходят в тираж».

Именно «крайнее, конечное бытие» субъекта, по ту сторону которого истинная природа бытия, рождает возможность «новой поэтики». Именно «конечное бытие» рождает невозможность тиража, бесконечной эксплуатации сугубо

пластической формы (на сниженном, «диком» уровне)****, потому что это «бытие» единично — это тупик и восторг в одно и то же время. «Истинная поэтика» открывается не тогда, когда интеллект рядят в поэтическую образность, а когда «конечный», «чистый образ», родившись, уже поэтичен и только должен назвать себя. Назвать даже без помощи «стиля интернационального экспрессионизма». «Поэтика» — не стиль, она сугубо индивидуальна, это «я», а не «ты». Именно за этим будущее...

Состояние «нового поэтического сознания» не вмести-мо в содержание одной картины, необходим разветвленный ряд — своего рода «каталог», развивающий идею «новой поэтики» и приближающий к ней. «Печаль Клеопатры», к примеру, всего лишь восьмой и далеко не предельный шаг в этом авторском «каталоге идеи». «Восьмому шагу», однако, суждено было стать первым к зрителю. Затем последовали полотна «Витальный сезон», «Вавилонский приют», «Меланхолия». Еще предстоят встречи с такими работами А. Савадова, как «Ожидание Венеры», «Прикосновение к архипелагу безмолвия», «Майтрейя уже родился», «Прощание с Адераи-мом»... Но и этот ряд на пути к «новой поэтике» оставляет ее, как сказал бы Ж. -П. Сартр, «открытой возможностью»...

1988

****Хотя понятие тиража как средства создания «перманентного ряда образов» в «новой поэтике» еще более актуализируется.

ЗАХІД Є ЗАХІД, СХІД Є СХІД

У мистецтві не буває так, аби щось подобалося всім. Ось і стало нормою висловлювати власне ставлення з приводу різноманітних явищ у художньому житті. Скажімо, не сподобалася Тамарі Тарнавській («Культура і життя», 16.01.93 р.) груднева виставка в Мюнхені групи молодих українських художників. Ну, що ж... Але я оцінюю її інакше. Та й німецькі газети виявили прихильність, і, сподіваюсь, не тільки через етику гостинності. До того ж, після Мюнхена самі організатори демонстрували виставку ще й у Лейпцигу. Що ж, ситуація нормальна.

Однак є в публікації шановного опонента ряд позицій, що змушують висловитися докладніше. Це передусім та декларативна категоричність оцінок, які вже переростають із площини суб'єктивно-критичного погляду в мало не публічне звинувачення в якійсь зловмисності одразу перед двома державами — рідною й тією, що запросила.

Розпочну з фактів. Історія виставки, яка викликала неприйняття Т. Тарнавської, така. Торік у березні до Києва приїхав мюнхенський мистецтвознавець Кристоф Відеман як ангажований посланець однієї фірми та муніципалітету баварської столиці (як відомо, побратима української), щоб відібрати роботи для задуманого ними проекту «Діалог з Києвом». І хоча серед завдань проекту переважали творчі, все ж досить явно простежувалися й геополітичні, кон'юнктурні мотиви: як то першовідкриття «невідомої землі» — сучасного мистецтва України, нової держави. Ці мотиви особливо актуалізувалися після того, як Захід, Німеччину зокрема, наповнили хвилі «мистецтва — перебудови» колишнього радянського, але головним чином московського андерграунда. Згадані організації й фінансували цей проект — житло, проїзд, матеріали тощо. З боку Києва його опік комітет мистецтв держадміністрації. Кристоф Відеман, який мав повноваження куратора «Діалогу», відвідав близько вісімдесяти майстерень художників, його вибір зупинився на творах А. Савадова, Г. Сенченка, О. Гнилицького та О. Голосія. Донедавна ці митці віддавали перевагу трансавангардному живопису. Власне, дякуючи його своєрідній регіональній інтерпретації, вони стали досить відомими і за межами України. Сьогодні ж вони шукають інших шляхів у мистецтві, багато в чому відмінних від своїх перших уподобань. Пізніше до цього ядра Відеман приєднав одеситів О. Ройтбурда та Д. Дульфана, а також П. Керестея з Ужгорода, в чомусь близьких творчості згаданих киян. До функцій О. Друганова, київського книжкового графіка і фотографа, — ще одного учасника творчої групи, — входила і робота над каталогом.

Проект «Діалогу» мав статус некомерційного і мав складатися з виставки-анонсу в музеї «Вілла Штук» з «домашніх» творів, відібраних безпосередньо куратором. До речі, цей вибір виявився дещо тенденційним і потерпав від анахронізмів трансавангарду. Роботи художників, створені у Мюнхені протягом трьох місяців, склали другу виставку (які пізніше автори назвали «Постанестезія») в галереї на Лотрингерш-

трасе. Галерея зовсім не обшарпана, як пише Т. Тарнавська, і розташована аж ніяк не на околиці Мюнхена, про що повідомляють рядки того ж автора винесені у підзаголовок статті, а досить престижна, яка має статус муніципальної, приваблює своїм простором специфічної конфігурації (переобладнана фабрика). Проте, добре відомо, що рівень тієї чи іншої галереї визначається не її наближеністю до центра міста або зовнішнім блиском. Тому натяки на «висилку» начебто через «низький художній рівень» робіт навряд чи доречні.

Дещо про умови, в яких працювали наші художники. Т. Тарнавська пише: «Для них виділили велику майстерню і створили всі умови для творчої праці». А вони, бачте, читаємо далі в статті, дозволили собі всілякі там невпинні експерименти (до речі, те, що проект мав експериментальний характер, що відвертав від напрацьованих раніше стереотипів, аж ніяк не розходилося із задумом його організаторів). Умови справді можна вважати нормальними, вже хоча б зважаючи на їхню благодійність і особливо у порівнянні з тими, що в них перебуває основна маса молодих німецьких художників. Хоча «тепличними» їх назвати не можна. Варто уточнити, що «великою майстернею» слугував величезний термінал старого вже не функціонуючого мюнхенського аеропорту. Це обумовлювалося ще в Києві і несло елемент незвичності, романтики, метафізики (за настроєм щось близьке до «Соляриса» та «Сталкера» Тарковського)... доки не настав осінній холод.

Тепер щодо звинувачень, які спонукали Т. Тарнавську до висновку: «Діалог не відбувся». Вони взагалі типові для сьогодення і пов'язані з глобальною проблемою стосунків «Захід — Схід» — проблемою давньою, традиційною, але надзвичайно злободенною саме у пострадянську еру. Я не занурюватимуся в історичні та філософські надри цієї проблеми, зупинюся лише на деяких аспектах, які лежать на поверхні.

Головний з них — абсолютизація Заходу, — там начебто все справжнє, первинне, розвинене, а у нас — все неправдиве, наслідувальне, рахітичне. І якщо раніше існував комплекс

«старшого брата», то сьогодні він витиснений ... комплексом «брата західного». Це з одного боку. А з другого — живий і колишній комплекс, правда, він трансформувався із вірно підданства у суперництво з будь-якого приводу і часто в намаганні заручитися пріоритетною увагою Заходу. Ось і з логіки статті Т.Тарнавської, яка нібито ставить Росію у приклад Україні, насправді впливає приблизно таке «Ох уже ця Росія, з її одвічним месіанським синдромом, і тут випередила бідну неньку, закидала Париж, скориставшись православним Різдовом, не тільки пиріжками та межовиками, а й їхніми словами. А ще словами «мужик», «изба». Дозвольте, а де ж «медведь», і до чого тут, згаданий у статті Т.Тарнавської, Дягілев, і чи має до всього цього хоча б побіжне відношення «Постанестезія»? Таких питань виникає безліч. Ну, і за «логікою» думки, як тут обійтися без докору, що всі ми спимо і не впроваджуємо у західний лексикон за аналогією свої слова: «вареники», «хата», «хлопці», і, звичайно ж, «сало». Адже ж, важко не погодитися з львівським літератором І. Клехом, який колись іронічно вигукнув: «Сало це наше усе!»»

Звідси ж, з такого непростого, а справді комплексного «західного комплексу» — породжуються і утопії, подібні до безсмертної фрази Остапа Бендера: «Захід нам допоможе». Звідси ж — часто нічим не підтримане прагнення будь-що «інтегруватися» у західний культурний простір і арт-ринок (у той же час, коли в нас немає навіть елементарної інфраструктури для цього). Звідси ж і заклики не «сісти в калюжу» — «це мусить бути мистецтво на найвищому рівні», інакше це пошкодить молодій незалежній державі (цікаво, чи допускає такий молододержавний «естетичний» підхід право на творчу невдачу, якщо така трапиться?) В цьому ж ряду й нав'язлива ідея неодмінно «вразити» Захід і неодмінно, якщо дотримуватися «формули» Т.Тарнавської, новаторством разом із національною специфікою.

Ну, а що ж Захід? Чи дивується, дослухається, розуміє? Спаси, Боже, запідозрити мене в антизахідних настроях та

апологетиці «особливого шляху» або якогось ізоляціонізму, але справедливо зазначено ще Р. Кіплінгом: «Захід є Захід, Схід є Схід», і діалог між ними справді дається важко, а інколи і не можливий. Пустопорожні і смішні спроби чимось здивувати Захід! Особливо, якщо мати на увазі його художню еліту, а саме вона там править Мистецтвом. Крім того, Захід перенасичений образотворчою продукцією. Скажімо в одному тільки Мюнхені 300 галерей, де виставляються персонально або у різноманітних комбінаціях зірки мистецтва всього світу. І хоча він періодично десь відчуває, що на нього насувається як не парадоксально, культурне виснаження, можна бути впевненим, що компенсувати він це буде, споживаючи «молодильні яблука» інших культур (у тому числі й слов'янського Сходу) тільки виходячи зі своїх, західних установок.

Все це добре розуміли й молоді українські художники, яких запросили до Мюнхена, і не з чуток, а з власного досвіду. Більшість із них уже і працювали за кордоном, і виставки влаштовували (в США, Франції, Шотландії...) тому ні про який «експорт революції» у західну естетичну свідомість не могло бути й мови. Чи не тому презентовані на виставці твори Т. Тарнавській виявилось важко назвати революційними у царині «сучасного мистецтва»?

Стосовно того, що вони начебто повторюють уже минулі західні експерименти, то я також як любила говорити одна з гоголівських героїнь, «не вижу в этом ничего военного». А національна своєрідність сьогодні далеко не першорядний компонент мистецтва, щонайменше для Заходу. Але зовсім не головний критерій оцінки художника і цінності твору, як це часто вважають у нас серед завзятих поборників нової ідеології... зі старим тоталітарним обличчям (тільки вже не комуністичного, а національного порядку). Про це ще раз свідчать і безпідставні закиди Т. Тарнавської нашим художникам, що вони буцімто «не мають нічого спільного і з національними особливостями українського мистецтва». Це вже як на те подивитися. Якщо тільки крізь призму селянського, фольклор-

ного, козацького, архаїчного (а українську культуру, мистецтво нерідко закликають до такої однобокості) — то це одне. Так, тоді дійсно «нічого не видно».

Отже, підсумую. Я проти «західництва нового типу» — «західництва навпаки», тобто хуторянства, котре, виключно через шароварство, рветься на Захід. Я проти того, коли мистецтво підміняють етнографічною екзотикою та кічем, що так чи інакше пропонується на мою думку, і в статті Т. Тарнавської в якості принади для Заходу.

Колядки і щедрівки — це прекрасно! Як і вертеп, і знову ж таки вареники, борщ і сало. Але кожен у своєму контексті і міру. І не треба робити вигляд що українська культура тільки з того й складається. Відповідно й критерії оцінок явищ сучасного мистецтва хотілося б бачити вибачте за тавтологію, адекватними. Тоді, напевно, і передбачені авторські моменти в інсталяціях, як у мюнхенському випадку з нашою «Постанестезією», не будуть сприйматися за «не охайність оформлення експозиції».

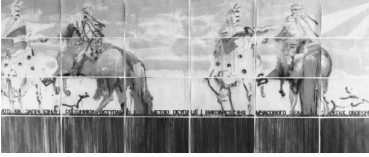
1993

СТЕПИ ЕВРОПЫ. НОВОЕ ИСКУССТВО УКРАИНЫ

Отмечая вполне пристойную уравновешенность проекта в целом (и его прекрасную техническую организацию), не обойтись и без признания перепада качественных уровней в его составляющих частях. Похоже, однако, что это не очень волновало куратора и где-то сознательно обнажалось им, свидетельствуя об ином принципе видения (здесь, что называется, «со стороны») и отбора, чем просто традиционный аксиологический.

Из всего множества проблем, на проект «Степи Европы» (ЦСИ «Уяздовский замок», Варшава, 2.10-7.11. 1993 г.) хотелось бы взглянуть пока лишь в контексте проблемы, обозначаемой зачастую словесным стереотипом — «интеграция в общекультурное пространство».

Вряд ли сегодня кто отважится на профессионально исчерпывающее представление — объективное, а не мифифицированное — целостной картины того, что можно условиться считать: «украинское современное искусство». Тому немало причин. От, казалось бы,



Олег Тістол, Микола Маценко
«Пілу́дський» Папір, олія, 1993

поверхностно-косвенных, таких, как нарастающий политический и экономический хаос, которые переносят, тем не менее, извечную онтологичность отношений «искусство-жизнь» в столь же прозаически, сколь и драматически сиюминутную плоскость «искусство-выживание», до причин сугубо творческих, имеющих глубоко имманентную природу. Ситуация, одновременно: безвременья, штиля и брожения, блужданий, «художественной смуты», свертывание крупных акций и, как результат, географическая распластанность и герметизм художественной жизни, определенная депрофессионализация искусства в качестве теневой стороны его демократизации — все это, впрочем, как и ещё многое другое, размывает критерии, ограничивает поле зрения и затрудняет разговор о каком-то едином всеукраинском художественном процессе, какой-то целостной картине современного искусства суверенной Украины, а позволяет скорее лишь фиксировать частный взгляд, субъективные варианты проектов, где комбинация художников и их работ определяется, как правило, волею и вкусами кураторов или же самих художников. Так, к примеру, формировались прошедшие в последнее время выставки » «7 + 7» (Киев, Одессе), «Диалог с Киевом» (Мюнхен), «Постанестезия» (Мюнхен, Лейпциг), «Новые работы художников Киева» (Хельсинки), «Ангелы над Украиной» (Эдинбург), «Украинский классический и современный авангард» (Тулуза). Из-за чрезмерного порой субъективизма, чреватого вкусовой ограниченностью и апологетикой фрагмента, они, несмотря на достоинства, в каждой, все же не стали объектом внимания авторитетных критиков и эстетической элиты перечисленных выше стран, не стали фактором собственно художественного интереса, а играли больше роль в деле «наведения мостов», «дружбы и побратимства» (необходимость чего никоим образом не ставится под сомнение. То

есть не выходили за пределы некоего, как выразился К. Акинша, «просветительского художественного туризма» и из функций политизированных и экзотических.

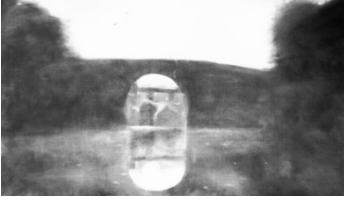
Проект «Степи Европы», со стремлением его куратора к более расширенной и непредвзятой репрезентации современного украинского искусства, был близок к преодолению этого. Но и здесь неизбежные бреши (вкусового, экономического свойства или по неведению) в отношении принципиальных фигур, что снова привело к усеченности общей картины, и налет, хоть и скрытого, но все же пафоса «открытия новых земель», не позволили говорить в полной мере о той естественности, нормальности интеграционного процесса, когда он не обязательно должен освящаться послами.

Правда, есть и оправдательные мотивы «географического» уклона в этой — или ей подобной — кураторской концепции — сама ситуация начавшегося «великого переселения» в искусстве.

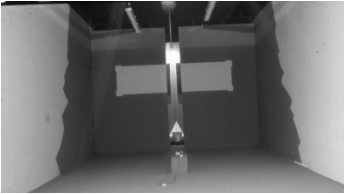
Не секрет, что, пожалуй, впервые за весь 20-ый век в нем случился столь явно выраженный нулевой цикл, какой наблюдается ныне. Отсутствие глобальной эстетической воли в лице господствующего «Изма», умирание недавно ещё притягивающей и объединяющей, невзирая на суперрелятивность, философской проблематики (главным образом постструктуралистской направленности), а с этим и ощущение философского вакуума вообще, децентрация мировой культуры, во имя своего обновления повинующаяся «воле к неизвестному» (Литар), бурно вызревшие изменения в её, так сказать, «геополитических» статусах (с высвобождением подчас и «варварских» творческих энергий) как отражение всяческих развалов, распадов, разломов, что происходят сегодня в мире — все это так-



Олександр Ройтбурд
«Дама у білому»
Полотно, олія, 1993



Олег Голосій
«Міст» Полотно, олія, 1992



Гліб Вишеславський
«Конфесії» Інсталяція, 1993

же заменяет представление цельного и целенаправленного — только уже всемирного — художественного процесса, представлением его именно текущего момента в виде нагромождения частных случайностей. Это отчасти и создает ту иллюзию панпюралистической картины искусства, о которой так много сегодня констатаций.

Сама эта ситуация перемен, переоценок, перемещений, переходности всё ещё оставляет злободневными для культуры и искусства понятия странствования, кочевья, словом, номадологию почти в том же духе, что и у таких столпов постмодернистской

эпохи, как Бонито А.Олива или Жиль Делез.

Очевидно, с этих точек зрения — поддержание отмеченного рода иллюзии и организация хоть и замкнутого экспозиционным пространством, но всё же путешествия по различным нишам искусства региона, метафорически обозначенного «Степи Европы» — позиция Юрия Онуха как куратора оказывается неуязвимой.

Нередкая ныне полистилистическая выставочная модель помогла ему сфокусировать внимание зрителя на том моменте, когда вдруг безразлично, что перед глазами: многие метры живописи, инсталлированная архитектурная утопия или видео, абстракция или фигуратив, живопись искренняя или симуляционно концептуализированная — ценностные критерии уступают место понятиям «частные территории», где всё как бы равноценно. Здесь-то, наверное, и должна быть заложена мина, чтобы путешествие не стало неожиданно скучным.

1993

ОГНИ БОЛЬШОГО ГОРОДА

1. Немного в защиту нашего видео

Казалось, уже все привыкли к «картиноцентризму» художественной ментальности Киева. Поэтому, когда здесь года три назад ряд художников, вполне проявивших себя на живописной трансавангардной ниве, «вдруг» предпочел кисти камеру, у ряда критиков возник скепсис относительно каких-либо наших перспектив в этом запоздавшем к нам с Запада деле. В который раз пошли упреки о неизбежности отсутствия новизны, о пагубности ориентации на западные «зады» и пр. В действительности же наша медиа, -видеоситуация, если и не достаточно уникальна, то весьма специфична. И не только в той очевидной метаморфозности, что там видео, являясь искусством доступным и едва ли не массовым, тем не менее склонно оперировать дорогими и элитными техносредствами а у нас оно, наоборот, обретя ореол избран-

ности (!?), вынуждено довольствоваться пока средствами демократичными, т.е. здесь подручными и дешевыми. Об этом нашем перманентно «бедном преимуществе» чуть ниже, чтобы не забыть отметить и схожее .

Причины и нашей, и западной обостряющейся медиа-активности, возрастания приоритета мыслеформы Экрана лежат в парадигмальной плоскости — неотвратимости глобальных трансформаций философии отношений гуманитарного и технологического, рационального и иррационального, реального и виртуального... Безусловно, здесь мы (подразумевается не только Киев, но и другие невосделанные в плане новых медиа постсоветские пространства) с Западом на разных стадиях. Однако говорить о нашем «отставании» можно, пожалуй , только касательно того самого доступа к изыскам высоких технологий. Да и то без фетишизации, поскольку оказалось, что последние не всегда на пользу искусству в плане его обреченной привязанности (несмотря на все трансформации) к гуманитарной пуповине.

Словом, разные стадии скорее парадоксальным (естественным?) образом обусловили и разную направленность самого движения. «Наш видеоарт движется с Запада на Восток и от функции к магии» — так озаглавила свои заметки о большой выставке «Медиатопия» (Москва, ноябрь, 1994), где, кстати, очень заметны были и художники из Киева и Одессы, критик Е. Андреева . И с этим трудно не согласиться. В нашем техно-архаизме, варварских, азиатских «рационализаторско-изобретательских» придумках приоткрылись именно художественные образные возможности магически возникшей ситуации протоистории, зарождения, начала — детства видео.

Предстоит ли нам в дальнейшем познать издержки взросления и респектабилизации-на это сегодня, наверно, не ответит никто.Пока мы наслаждаемся новой игрушкой, чтобы затем совершить предопределенное — сломать ее?

Светлые промежутки *

В основе «Огней большого города» киевских неофитов видео (из живописцев) В.Ершихина и В.Машницкого — нередкое в сегодняшнем искусстве побуждение «смены контекстов», когда в условиях становления, затемненности, неясности самой стратегии нового художественного сознания, художник склонен применять всяческие «тактические хитрости», прибегая в том числе и к разного рода фильтрам,

искусственным стимуляторам формально-смысловых смещений — диффузии, деформаций, преломлений, искривлений, галлюцинаций и т.п., подпитывающих «изобразительную жизнь».

«Огни большого города» сняты через военную оптику — прибор ночного видения. Военный контекст — прицеливание — смещается в сторону криминального — отслеживание, подглядывание, — а затем проскальзывает в контекст документальный, художественный — наблюдение (что вряд ли удивительно, если вспомнить, к примеру, такую область, как «инфракрасная фотография»). Видение превращается в видение, с подобием летающих тарелок, шизоидным зелено-черным цветоцветовым полем, то затухающим, то вспыхивающим. Видения эти в чем-то близки последним картинам безвременно ушедшего О. Голосия, растворяющимся, нематериальным, галлюцинаторным. Впрочем, авторы этого и не скрывают, т.к. и здесь контексты меняются — застывшее картинное первоначало погружается в движущееся пространство фильма. Зритель как бы становится соглядатаем ночной инспекции по анонимному Большому Городу, фиксируемой камерой, скажем так, какого-то Нечто. «Кастрация» Киева (а именно здесь снималось видео) в смысле снятия ландшафтных, культурных и прочих узнаваемых примечательностей, иначе, выпускание «духа места», здесь

**Из медицины*

принципиальна, поскольку устраняет, по замыслу авторов, ненужные конкретности, отвлекавшие бы от главного. Используя латынь, его можно обозначить «свет во тьме», «свет из тьмы», а вспоминая неоплатоников, можно было бы говорить об эманации, истечении Света. Сами авторы сослались на Чаплина и, надо признать, не спровоцировали тем самым каких-то особых возражений. «Огни большого города» имеют и срежиссированную, но больше спонтанную «сюжетную» канву, где понятия начала и конца не играют существенной роли. «Безразмерная», порой завораживающая монотонность фильма создается и его сознательной техноритмической пронизанностью (включая и скупые шумовые вкрапления в общем-то «немое» видение).

Свет, огни начинают «зажигаться», изображение вибрировать, сиять, более или менее узнаваться (что в данном случае отнюдь не первостепенно), «жить» только за счет передвижения, динамики камеры (так уж устроен смонтированный туда прибор). Это позволяет, избегая скрытой, статичной, чрезмерно документальной «эстетики» КГБ-МВД в пользу тонкого заигрывания с эстетикой кино художественного и невольного — с «эстетикой» ЛСД, сохранить необходимую степень все же криминальной интриги. Что происходит на экране — так и остается неразгаданным ожиданием.

1995

НЕ ДОПЛЫВ ДО ГОР АРАРАТСКИХ. КРИТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ С ВЫСТАВКИ

*Когда на клетке со слоном
увидишь надпись «буйвол»,
не верь глазам своим.
Козьма Прутков*

В пресс-релизе (на который придется ссылаться еще не раз) главная задача проекта «Ноев ковчег» определена как зримая, наглядная компенсация какой-то ненаписанной еще официальной истории — «единой и объективной» — украинской живописи второй половины 20-го века (возможна и нужна ли сегодня такая история — вопрос). Его автор — Ольга Петрова, не могла не столкнуться при этом с неизбежными трудностями и ограничениями. Дело в том, что «Ноев ковчег» является составной частью еще более масштабного коллективного проекта «Искусство Украины XX столетия». Когда готовился его толстый каталог, между авторами отдельных проектов была заключена своего рода конвенция не дублировать друг друга при отборе персоналий и явлений. Сделать это было довольно сложно, поскольку «древо жизни» искусства всегда богаче, многограннее теории, кото-

рая, как известно, мертва — очень многое было жизненно важным для многих же разделов. Поэтому вынужденное распределение и получилось в итоге искусственным, что в первую очередь отразилось не столько на каталоге, сколько на самих выставках, в отличие от книги, где всё перед глазами, оказавшихся, так сказать, разбросанными во времени и пространстве. И как раз на выставках, чьи организаторы попытались охватить более глобальные и комплексные проблемы, чем показать какое-то одно конкретное направление или раскрыть одну тему.

Сильно усеченным и обедненным получился и «Ноев ковчег», т.к. целый ряд ключевых художников и программных работ, без которых вряд ли можно представить подлинную картину украинской живописи последнего полувека, уже вошли ранее в экспозиции выставок: «Нефигуративная живопись (1950-1990-е)», «Тоталитарное искусство (1930-1980-е)» и «Пинакотека. Новая фигуративность», хронологически затрагивавшая 90-е. Пусть отмеченное выше считается объективной причиной, хотя это тот случай, когда следование букве договоренностей не на пользу зрителю.

Но есть и субъективные факторы того, что «Ноев ковчег», вынесу сразу свой критический вердикт, затонул, в смысле провалился, а вовсе не стал «спасительным для человечества», на что мессиански прозрачно намекает первая строка упомянутого уже пресс-релиза. А еще его одна, заключительная, — не менее «скромно» констатирует «высокий искусствоведческий профессионализм, с каким создана концепция выставки». Вот об этом-то и хотелось главным образом поговорить, потому что анализировать произведения здесь не имеет смысла — каждое из них в отдельности вполне самоценно, в большей или меньшей степени, и самодостаточно (многие, к тому же, видены и изучены до рези в глазах), но, вновь цитирую куратора проекта, «зведені до купи», они превратились в какую-то, хоть и блистающую красками, но бессмысленную и аморфную мешанину.

Прежде всего возникает вопрос — кому адресован этот, где погуще, где пожиже, экспозиционный Борщ? Если специалистам, коллегам-профессионалам, то их, не исключено, шокирует как раз-таки искусствоведческий «наивизм» (термин О.Петровой) и амбициозный кураторский блеф. Если дилетантам, что называется, широкому зрителю, то он просто ничего не поймет и запутается в этих высотах замысла, даже исправно прочитав все таблички-лоцманы в море «измов», наклеенные почти как в зоопарке, и дидактические «пояснительные» текстики, сопровождающие каждый зал, которые в годы моего детства можно было бы смело издавать под логотипом «Мои первые книжки», если б в них не было столько несуразностей и опечаток. Ведь вся эта словесная часть, как правило, совершенно не стыкуется с изобразительной.

Касательно искусствоведения, хочу сказать, что оно поражает своей прямолинейностью и, трудно избежать резких граней, пещерным уровнем анализа, с явно заниженной логикой причинно-следственных связей и аргументации. Где непонятно чего больше. Того, что в 30-е годы называли «вульгарным социологизмом»? То ли примитивной редукции и огрубленного дивизионизма, когда невпопад, но с нетерпящей возражений жесткостью втискиваются в «прокрустовы ложа» схематических течений и направлений современного искусства композитные, пограничные, диффузные, а то и вовсе уникальные, ускользающие от каких-либо классификаций-ярлыков феномены и имена? То ли элементарных ошибок, неинформированности, непорядочности, когда неправильны даты, названия, термины, когда подтасовываются и придумываются факты? То ли методологической растерянности и беспомощности, оборачивающейся неразборчивой эклектикой, когда подходы к течениям, направлениям выказывают свою изначально несовместимую природу, а конфликт между типологией и историей, методом и стилем, стилем и мироощущением, мироощущением и мировоззрением, способом арт-существования

и образным средством вызывает неотвратимую «реакцию отторжения»? Когда создается гибрид из периодизации и терминологии, выработанной официальным советским искусствознанием, и конъюнктурных спекуляций эпохи «розбудови незалежно'Г держави»? Когда куратор будто бы не понимает азбучного, что тенденция — это направление, в котором совершается развитие какого-либо явления, и просто «инвалидным» набором, а тем более одной, двумя, да еще и вовсе не обязательными, картинками ее не подтвердить и не проследить -она так и останется голой декларацией? Когда одиозное, музейное микшируется с фоновым, второженным, проходным? Вопросы, вопросы...

Чтобы не быть голословным, приведу только несколько примеров с комментариями и ,снова же, вопросами.

В библейском предании Ноев ковчег описан как очень структурное, многоярусное и диалектическое образование, где «каждой твари по паре», где есть «чистое» и «нечистое» и т.д. «Ноев ковчег» О.Петровой, если верить опять же указательным табличкам и текстовым маргиналиям, также следует какой-то структурной логике и иерархической разбивке, что на поверку, однако, оказывается лишь видимостью, абсурдом и чисто внешним приемом.

Надо заметить, что некоторые из залов трактуются «черно-белой» кураторской волей не просто как место показа, а «боксерский ринг» или «поле битвы», где художественные соперники в виде тех самых, «заклейменных», течений, стилей, мировоззрений и чувствований сходятся на «последний и решительный» бой «чистых» и «нечистых» чуть ли не как Челубей с Пересветом.

Так вот, в зале первом, согласно экспликации, должны были сойтись образцы официального соцреализма и художественный андерграунд 60-х. Употребляю слово «должны» по нескольким причинам. Во-первых, представленные полотна Т.Голембиевской, А.Лопухова, В.Чеканюка не совсем тот соцреализм, что порочен сво-

ей лживостью и бравурностью (и, кстати, работы двух последних, соответственно: «Война» и «За землю», вполне могли составить соседство «Реликвиям Бреста» В.Рыжика, выставленным в другом зале под грифом «суровый стиль» в позитивном словесном обрамлении). Во-вторых, очень смутно и кастрированно выглядит здесь украинский андерграунд 60-х, иллюстрированный, в частности, «Раздумьями» Э.Коткова, с проставленной датой 1993-1996 гг., работой И.Марчука «Угасает надежда», относящейся к 1990-му году, или «Поцелуем» Л.Дульфана 1981-го года (к слову, большинство произведений этого зала написаны в 70-е, 80-е и 90-е годы). Так же непонятно, что есть «андерграундного» в холстах Д.Мирецкого «Свидание», очень типичном для слегка либерализованной струи советской живописи конца 60-х, или в «Портрете отца», незавершенном темперном этюде А.Горской, ничуть не противоречащем нормативной реалистической манере? Впрочем, отсутствие или наличие оного, «андерграундного», начала в этих вещах абсолютно не сказывается на их качестве. Ведь наш андерграунд — не аксиологический критерий, а скорее социологический аргумент. Есть подозрение, что автор проекта несколько фетишизирует это понятие, в целом, и мифологизирует «украинский андерграунд», в частности, упуская при этом, как ни парадоксально, очень важные его составляющие. Вообще, нормальный художник — это всегда эгоист, аутист, в глубине души «подпольщик», оппонирующий любой Власти. Но речь не об этом. Если не прибегать к калькам и натяжкам, то в Украине в 60-е-первой половине 80-х годов, за вычетом Одессы (об этом чуть ниже) и нескольких имен, не было нонконформистского искусства, «второй культуры», андерграунда в том разветвленном качестве сообщества, коммуникации, политического диссидентства, в котором они были, скажем, в Москве (т.н. «московская нома») или Петербурге. По большому счету украинский андерграунд тех лет не произвел радикального разрыва с системой двойных

стандартов (имеется в виду и его вынужденное участие в планах «монументальной пропаганды»). Художники, не участвовавшие в официозе, как правило, замыкались либо на сугубо национальной проблематике, которая приобрела ностальгически романтизирующую окраску, где уживались стилизации архаически традиционного и авангардистского толка, либо были увлечены экспериментами в исключительно морфологическом русле. Многое, что привлекало интерес в украинском искусстве того времени существовало так же как бы на стыке разрешенного «умеренного левачества» и запрещенного «крутого модернизма» — такая «легальная оппозиция» развивалась, в основном, в фарватере т.н. «искусства молодых».

Возвращаясь же к Одессе, смею утверждать, что где-где, а там андерграунд наличествовал — она даже сгенерировала несколько нонконформистских волн. Можно вспомнить тот факт, что задолго до драматических событий «бульдозерной выставки» в Москве, В.Хрущ и С.Сычев летом 1964 года выставили свои работы в одесском сквере Пале-Рояль. Выставка просуществовала несколько часов и была разогнана милицией, которой помогали деятели обкома комсомола. Этот факт стал символичным. Он засвидетельствовал существование группы неофициальных художников в городе, положил начало квартирным и клубным выставкам, которые всегда привлекали большое число зрителей и ряд коллекционеров.

Помимо этих двух, к первой такой волне принадлежали также А.Ануфриев, В.Стрельников, Л.Ястреб, В.Басанец, В.Наумец, В.Маринюк... К середине 70-х в этот круг вошли О.Волошинов, Р.Макоев, Е.Рахманин, В.Сазонов, А.Шопин... Далее родились уже «концептуальная волна» — С.Ануфриев, «Перцы» (Л.Скрипкина и О.Петренко), Ю.Лейдерман... и трансавангардная — А.Ройтбурд, В.Рябченко, С.Лыков... За совсем редкими исключениями, все выразители этих волн собирателем «Ноева ковчега» были проигнорированы.

И подобные ляпсусы ожидали зрителя буквально в каждом из залов, провоцируя бесчисленное множество вопросов и недоумений, которое не возможно полностью перечислить и подробнее осветить в рамках газетной публикации. Попробую обозначить лишь их малую часть. Почему, например, в «фольклоризме» нет А.Антонюка и Э.Контратовича, но есть «Гуцулы» Ф.Манайло 1930-го года, что при всем уважении к этому прекрасному мастеру, никак не отнесешь ко второй половине 20-го века? Почему так эпизодически и невнятно представлены Львов, Полтава и совсем не представлен Харьков? Почему фактически дискриминированы 50-е? Почему нет таких крымских виртуозов живописного реалистического письма, как Ф.Захаров, П.Столяренко, В.Цветкова, но есть Н.Муравская, живописец средней руки, каковых по всей «худфондовой» Украине — легион? Попадает ли под систему «импрессионизма» очень красивый «Натюрморт» Е.Звездова? Какая такая особая творческая свобода и «провесна» в «лиризме» зала №3? Почему такой никакой в плане «экспрессионизма» М.Глущенко? Что должен чувствовать и о чем думать зритель, очутившись перед висящими рядом пейзажем и портретом, созданными воздушной кистью Т.Яблонской почти в одно и то же время и почти идентичными с точки зрения живописной техники, если под первым из них висит табличка «импессионизм», а под вторым — «реализм»? Зачем на выставке целых два абстрактных опуса О.Петровой? Чем термин «полистилизм» в принципе отличается от универсума «искусство»? Почему над этикеткой Ігор Григор'єв «У той час мені було 10 років», 1974, п., о., 151х151 см, (місце знаходження невідомо)» пустует место, ведь эта картина с 1977 года находится в собрании Львовского музея украинского искусства? Почему умалчивается о таком актуальном для первой половины 80-х феномене, как фотореализм С.Базилева? Можно ли воочию уловить полноценность именно тенденций украинских 90-х, если экспозиция лишает нефигуратива «Живописного заповедника» (за исключением Т.Сильваши),

не упраздняя при этом подраздел «нефигуратив» совсем, и необарочной экспрессивности постмодернистского толка художников круга «Парижской коммуны» (нехарактерный холст Д.Кавсана, пристроенный куратором по ведомству еще одного петровского чуда: «ретро-классики», — не в счет)? А ведь как раз эти последние и стали основным поводом с конца 80-х для констатации тогда еще центральной критики, что «Украина проснулась», о чем справедливо, но анонимно признается и в пресловутых текстах-поводырях.

И так далее в том же духе...

Обращу внимание еще на крайнюю базалаберность экспозиции, чей до-потопный уровень не в состоянии приукрасить вызывающий горькую улыбку театральный декор, который воспринимается ничем иным, как прямым функциональным средством для защиты от вод, периодически льющихся сквозь крышу недавно отметившего свое столетие Национального музея.

Есть известный сюжет в истории искусства — Ной выпускает голубя разузнать, не обсохла ли земля? Стараясь принять на себя, ни много, ни мало, роль Ноя и Колумба одновременно, куратор проекта, выражаясь фигурально, «пустила петуха», т.е. взяла фальшивую ноту, так и не достигши «гор араратских» и не открыв Америки в смысле ликвидации в новейшей истории украинской живописи белых пятен. Вместо действительно авторской версии такой истории, на которую, бесспорно, имеет право специалист, пред очи зрителя предстала заурыдная ее профанация, фикция. Ущербность же выставки как раз еще и в том, что она — наглядный, зримый плод столь же безответственного, сколь и активного, инициативного дилеттантизма.

2000

БРАТКОВСКИЕ ДЕТКИ

Дети- это цветы жизни, их надо сажать головками вниз
В.Шукшин

Впервые проект » Детские ужастики » Сергей Братков показал в своем родном городе, Харькове, в январе 1998 года. Это была серия из двенадцати цветных постановочных фотографий плюс две «инсталляционные» инсценировки же с участием живых фигур, которые размещались в отдельных комнатах, отгороженных от зрителя прозрачными завесами. Следует отметить, что проект демонстрировался не в специальном выставочном пространстве, а в одном из холлов International House — учебного заведения и молодежного клуба. Выставка получилась очень скоротечной, поскольку неожиданно была подвергнута подзабытой уже цензуре. Один из преподавателей сделал письменный опрос студентов относительно вредности выставленного, после чего уста директора заведения озвучили приговор: «Люди недовольны, выставку надо снять», что и было сделано незамедлительно, актуализировав — хоть и на миг, хоть и в одной локальной точке



Сергій Братков
Із циклу «Діти»
Кольорова фотографія,
2000

-приятно согревающую байку о суггестивной Силе Искусства, сегодня, не секрет, ставшего зоной социального безразличия.

Впрочем, подобное можно и не списывать как бы на немотивированный, случайный, воспринимающийся ныне инопланетным «совковый» пароксизм блюстительства за нравственные, идеологические и прочие устои, т.к. советские мотивы — один из побудительных импульсов истории создания братковских ужастиков. Помимо всего остального, их можно определять и как отложенную, продленную фиксацию того несублимированного в советскую эпоху комплекса и невосделанного (визуально) поля, что принято именовать как *poir*, конечно, с существенной корректировкой теперешних «времен и нравов».

На взгляд художника, еще каких-нибудь десять-двадцать лет назад детский урбанистический фольклор, черный «пионерский» юмор, распространявшийся в устной форме, являлся своеобразной «бытовой» нишей, заменявшей нам зрелищные фильмы ужасов. В качестве редкого и чуть ли не запретного плода, эти последние неизбежно окружались каким-то особым романтически-порочным ореолом — экранное насилие казалось чем-то запредельным, фантастическим, реальное же — чем-то пресным, достойным лишь повествовательности бытового жанра, находившегося тогда в самом низу изобразительной иерархической лестницы и заклеенного как раз по разряду «литературщины».

Сегодня все перевернулось. Засилье В-movie и перманентный технологический ураган стерли с этих фильмов тот прежний романтический ореол, сделав их, с одной стороны, доступной до навязчивости банальностью, экранной обыден-

ностью, с другой, -полигоном бесчисленных силиконовых спецэффектов, плодящих искусственные ужасы и фантазмагории всевозможных виртуальных реальностей и киберпространств. Насилие же, беспредел и жуть, пропитавшие нашу реальную постсоветскую повседневность, востребовали вдруг пластической поэтизации и романтизации именно в русле, казалось бы, консервативных бытовых жанров и форм, с их сюжетно спрессованным, выпуклым, что называется, буквальным реализмом, но и смысловой «сорокинской» абсурдностью одновременно.



Сергій Братков
З циклу «Страшилки»
Кольорова фотографія, 1998

Среди таких форм приложения «черной» логики Сергей Братков и увидел эти рифмованные маленькие страшилки.

Принципиально отказываясь от модных и бескровных компьютерных манипуляций в пользу натуральных съемок то ли в депо трамвайной станции, то ли подвалах общежитий, то ли колоритном, ни с чем не сравнимом антураже коммуналок, он с ироническим цинизмом выстраивает свои фотографические мизансцены, где коллективные действия, забавы «советских пионеров и школьников» или, переводя в универсальную плоскость, — просто обитателей «Города потерянных детей», «деток», превращаются в столь же комичные, сколь, и кровавые ритуалы. Развитой комизм, в общем-то, служит родовым, спасительным началом в современном состоянии жанра по/г. Трудно не согласиться с С. Жижеком, что сегодня «по/г — это некое вампироподобное существо, для выживания высасывающее свежую кровь из других источников». С. Братков трактует своих персонажей, своих деток как существ, находящихся в нулевой степени, свободных от морали — изначальный детский эгоизм не различает до-



Сергій Братков
Із циклу «Страшилки»
Кольорова фотографія, 1998

бра и зла (хотя параллельно снимает жесткий документальный цикл о детских домах, полный сострадания и щемящей тоски).

Избрав жанр фотоиллюстрации, где первоначальный элемент — специфическая литературная форма, С. Братков пытается избежать опасности впасть в чистую иллюстрацию. Он старается примирить извечный конфликт слова и визуального образа, который должен быть превзойден и сохранен в одно и то же время. Популярный в позднем советском контексте соц-арт, как известно, активно прибегал к комическому изобразительному означиванию, атрибутированию, расхожих вербальных идиом в качестве идеологического оппонирования. Наш художник также, вроде бы, оставляет многое из этих атрибутов, но, смешивая, к примеру, красные галстуки, бюст Сталина, Кока-колу, свастику и т.п., он использует их больше, как эмблематические возможности «сценичного» декора, свободного от какой бы то ни было идеологии и трансформирующего картину в шок сам по себе.

Для экспозиции ужастиков в московской «Риджине» С. Братков снял еще несколько квазистудийных (на фоне домашних обоев) типажных фотографий, усиливающих ощущения сегодняшней жизни, личного «соучастия», когда автор облачается в роль некоего завлекающего искусителя — такого себе «грязного», «серийного» фотографа, и вносящих моменты не только скрытой сексуальности, но и садомазохизма «лолит-корректного» (термин А. Тараненко) толка. Все это должно было породить тот симбиоз, где «ужас», — процитируем Ж. Батая, — удешевляет «соблазн» и подхлестывает «желание».

2000

КИТАЙСКИЙ ЭРОТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

*Вместо герменевтики нам
нужна эротика искусства
Сьюзен Зонтаг*

Дневник есть дневник. Он не просто интимен, исповедален, таинственен, порой мистичен (вспомним хотя бы твинпиковский дневник Лоры Палмер — Линча), но в идеале и вовсе не предполагает «исповедника». Он, как правило, синхронен событию и документируется в манере *alla prima* (сразу же, с первой попытки, без последующих поправок), что и придает ему достоверность как раз неподдельностью и откровенностью «первого жеста». Но дневник также лукав и лицемерен, поскольку тяга к разглашению тайны или, как сказали бы сегодня, воля к прозрачному, всё равно преобладает над предписанным условием её сокрыть — в этом публичный зов человека.

Как известно, в европейской традиции жанр дневника оформился гораздо позже, чем на Востоке, явившем классические образцы жанра, как-то: «Дневник эфемерной жизни», «Записки у изголовья», «Дневник полнолуния», «Записки из кельи»... Интересно, что многие из



Влада Ралко
З циклу «Китайський
еротичний щоденник»
Папір, змішана техніка



Влада Ралко
Із циклу «Китайський
еротичний щоденник»
Папір, змішана техніка,
2002

них належать жінкам, існувала навіть щоденникова література «жіночого потоку». Перекидуючи мостик в сучасність, уже неможливу поза контексту психоаналізу, слід зауважити, що перший ознака жіночого тексту — нескінченність, тривалість, дифузність. «Жіночий несвідомий поглинений прагненням почати, приступити з усіх боків одночасно, не концентруючись на одному фалічному пориві почати і закінчити».*

Незвичайно зустрічаючись в щоденникових малюнках Влады Ралко оральний мотив («в рот» і навпаки) також, частково, має гендерну природу. Це свого роду символічна реабілітація якихось глибінних архаїчних комплексів, фантазмів або очищаючих циклів. Ко всьому це знову ж можна уподібити розливаючись, як раптово розлита рідина, жіночому письму, його витіканню споріднено «катарсичному» процесу витіснення і регресу.

Чеснота цього китайського щоденника і в тому, що в ньому немає «китайщини», т.б. немає стилізаторсько-культурного, тут «ієрогліфічного» мистецтва. Це, за визнанням художниці, погляд на «базарний Ки-

*Елен Сиксус «Жінка-тіло-текст»

тай». Но это и не вестернизированные зарисовки с натуры, а скорее визуальные ощущения и ассоциации «по-поводу», также идущие от наблюдения, как и из абсурдистского «внутреннего кино» самого автора. В то же время трепетная, живая поверхность этих рисунков, казалось бы, произвольно нарушенный, небрежный, где-то даже брутальный, но на поверку безупречно угаданный, «схваченный» гештальт каждого листа, «пустотная» многозначность бумажного фона, проницательность и острота в деталях — есть свидетельство их не отчужденности от дзэнской визуальной традиции, а, пожалуй, наоборот, близости.

В дневнике Влады Ралко эротическое неотделимо от телесного. Любопытный момент — отсутствие у многих фигур различных частей, окончностей тела и концентрация взгляда на *corpse* как таковом: именно здесь и фокусируется, фрагментируется главная эrogenная точка изображения.

Сопутствующий телесному гастрономический элемент, который появляется то тут, то там в рисунках, способен, если обратиться к той же китайской традиции, к ещё более тонкому распознаванию эротических импульсов и вкусов: «Монашек вздрогнул всем телом, будто испугался чего-то, а потом, перевернувшись, лег лицом вверх. Рука Вэньжэня продолжала гладить его тело, и вдруг, к своему изумлению, сиючас почувствовал, что гладит мясистую припухлость, формой своей напоминающую пресную пампушку маньтоу».**

2002

** «Любовные игрушки Вэньжэня», китайская повесть 17-го века

РЕГЕНЕРАЦІЯ

*Тела нашего мира не здоровы и не больны
Ж.-Л. Нанси. Corpus*

Некоторые растения и беспозвоночные обладают удивительным свойством регенерации — восстановления организмом утраченных или поврежденных частей и тканей. Человеческие порождения, культуру, например, также можно рассматривать с этой, регенеративной, точки зрения как возмещение, протезирование недостающего. Сама природа искусства предстает прежде всего не только как фиксирование, но и воссоздание, возжигание жизни. Даже смерть оно стремится порой сделать обратимой. Однако главенствующую роль регенерации в искусстве играют, конечно, не просто формальные приемы или возможности киномонтажа, а сегодня еще и компьютерной анимации, но секреты и ресурсы сознания, психики. «Произведение — это ментальный протез, телесное продолжение нашей мысли», — с этой формулой современного французского художника Фабриса Ибера

трудно не согласиться. Психосоматический импульс, лежащий в основе таких «чудес», как «внутреннее зрение», когда тело без органов даже оказывается видимым в «феномене автоскопии» (термин Поля Солье), или «фантомные боли», постоянно подпитывает и творческое воображение.

Проект Юрия Соломко «Регенерация» также вписывается в русло подобной проблематики, остро заявившей о себе к середине 90-х и вернувшей нового старого героя искусства — тело. Правда, чаще всего словно откликающееся на призыв, содержащийся в названии известного произведения Йозефа Бойса «Покажи свои раны». Отсюда — неизбежный элемент визуального шока, который не скупятся использовать многие художники и который не скупится использовать художник Соломко, запечатлевший в качестве модели своей маскарадной фотосессии Прелестную Ампутантку.

Вообще-то культурологические коннотации на этот счет преимущественно мрачной, трагической, черно-абсурдистской окраски (что уже говорить о жизненной черноте — «инвалидный эксгибиционизм» давно стал неременным атрибутом нашей наземной и подземной среды пересечения). Такова, скажем, фреска Фра Анжелико «Святые Козьма и Дамиан пересаживают дьякону Глустиниано ногу только что умершего эфиопа», написанная в 15-м веке. Таково и воспоминание героини фильма Питера Гринуэя «ZOO» об истории одной безногой шлюхи, которую похоронили, приставив к ее трупу искусственные ме-



Юрій Соломко
Із циклу «Регенерація»
Кольорова фотографія, 2002

таллические ноги. Впрочем, символ разрушения, тяготения к смерти, которым стали в культуре ноги, нередко сливается в некоем виктимном целом с их же символом плотской любви. В качестве примера обычно приводят андерсеновскую Русалочку. Чтобы иметь любовь с принцем, она пошла на то, что ей создали ноги. Ценой страданий она ее обрела, но принц предпочел другую — и она погибла...

Возвращаясь к фотографиям Соломки, чей метод уже много лет строится на диссонансе, совмещении противоположностей, в первую очередь нельзя не заметить, что скорбное, шоковое в них не самодовлеет и они, собственно, о другом — о Красоте. Образы серии созерцаются в пространстве перетекания категорий «трагическое — красивое». Жуткий телесный натурализм, за которым как бы прикрытый маской ужас конкретно случившегося, или, говоря фрейдистским языком, травма лишения — депривация, компенсируются метафизикой возвышенной, академической, здесь даже сознательно обнажаемой гламурной эстетики. Тело, вовлеченное в процесс маскарадной игры, студийного, драпированного, реквизитного шоу, становится здесь лишь внешней оболочкой, эффектным пластическим «протезом» прорывающегося изнутри фантома — красоты трагического.

Знаменитый кутюрье Карл Лагерфельд обронил как-то фразу: «Мы живем в страшные и циничные — визуальные времена». Предполагается, что и современный зритель в адекватной мере должен быть киником. В своей книге «Corpus» Жан-Люк Нанси пишет о неразделяемой разделенности телесного наслаждения, которое подтачивает и буквально сводит мысль с ума, поскольку сегодня радость и боль уже не являются противостоящими друг другу антонимиями. Валерий Подорога в приложении к этой книге и вовсе оперирует такими понятиями, как «тотальная анестезия», «пространство оптической анестезии» и т.п. «Медицинские эксперты, — считает философ, говорят нам, что

время Великой Боли подошло к концу <...>: боль теперь в значительной степени стала чисто оптическим (зрительным) феноменом, тем, что мы видим, а не тем, что мы чувствуем и переживаем своими телом и душой». Рассуждать в этой связи о каких-то моральных табу для современного художника, о которых так печется иной зритель, думается, теряет всякий смысл.

2003

НЕОКЛАСИКА І МУЛЬТИМЕДІА

Проект Віктора Сідоренка «Жорна часу», витриманий в руслі неокласики, сплески якої з певною закономірністю мали місце і в модернізмі, і в постмодернізмі, не може не викликати асоціацій з «Таємною Вечерею» Леонардо. Перш за все впадає у очі схожість композиційних схем. Але цим, мабуть, й вичерпується типологічна спорідненість. В своєму міланському шедеврі великий геній слідував за висунутим ним принципом, який можна сформулювати як «одна стіна, один простір, одна сцена». Особливість проекту «Жорна часу» (втім, вона не містить розбіжностей з сучасними тенденціями) — його процесуальний характер. Це виявляється і в його здатності, не втрачаючи головного смислу, набувати тієї чи іншої модифікації в залежності від конкретного експозиційного простору, і в заданій ним черговості, послідовній мінливості сприйняття всіх його медійних складових. Зокрема, перегляд його венеціанської версії диктується



Віктор Сидоренко
«Жорна часу»

Мультимедійна інсталяція, 2003

багато в чому просторовою дискретністю — він розміщений в двох автономних залах, на різних поверхах — підтверджуючи справедливість положення, що цілісність Оптики «поточного моменту» — не стільки перцептивна єдність ракурсу, плану, фокусу, скільки, знову ж таки, осягнута в процесі, у русі почуттів, та модельована мисленням, уявою сукупність фрагментів, що шукає цілісності та єдності, ностальгує за ними. Тому розгляд смислової драматургії цього проекту крізь призму тріади простір — час — рух, як й співучасті, дотичності у ньому різних медіа, видається цілком природним.

Усі категорії такої тріади та всі видові компоненти такої синтезованої побудови є взаємозумовленими. Пригадаємо, що ще Платон інтерпретував час як «рухомим чином нерухому вічність», а його учень Аристотель також пов'язував буття часу з рухом та приходив до висновку, що час — це міра руху. Загалом, філософське трактування часу постійно змінювалося, інколи кардинально, революційно, особливо у 20 сторіччі. Окрім теорії відносності виникли й інші уявлення, які ставлять під сумнів абсолютність, об'єктивність, метричність та односпрямованість цього поняття. Так, наприклад, пропонували вимірювати «логарифмічний час» не кількістю обертів Землі навколо вісі, а «щільністю подій». Синергетичні моделі часу ввели у обіг можливість процесів його оберненості. Постмодерн взагалі відмовився від лінійного усвідомлення часу, що має

у основі поняття минулого та майбутнього. Постмодерн усвідомив себе як пост-сучасність, процесуальність. Він існує «після часу», «переписує час», розгортаючи лінійний вектор історії та ламаючи його.

Наведений вище стислий «часовий» екскурс не є випадковим, оскільки саме Час, Пам'ять, Історія є головною ідеєю проекту українського художника, яка екстраполювала цю їх багатоваріантність, різнопрочитання на мову візуальних образів і конструкцій. Час мислиться тут як енергія розпаду; як спресований метафізичний згусток; як тривалість, яка рухається, змінюється, тече; як зупинений фрагмент, мить; як щось, що обертається. Жорна — не лише символ машини, яка все перемелює, руйнівного механізму, хоча проект великою мірою спрямований на фіксацію деструктивного стану часу і простору, хронотопу, тобто певного часового апогею, у який ми всі сьогодні занурені. Жорна, як й коло або круглий циферблат годинника, можна трактувати і як символ вічного повернення (доречно згадати, що саме воно виступило як метафора часу у Ніцше).

Основна колізія проекту — тлінне та вічне, помираюче та оживаюче, видиме та уявне.

Ще в 20-х роках минулого сторіччя відомий живописець Тео Ван Дуйсбург сформулював величезну мрію художника: «відкривати людям шлях у дійсність, а не закривати їх в межах живопису». Така герметичність мало не коштувала цьому виду мистецтва місця в новій культурній ситуації рубіжа сторіч. Але, як не парадоксально, культурна глобалізація, яка здійснюється передусім через експансію засобів масової інформації, і стала тією вихідною травмою, в результаті компенсації якої виник вже «інтермедійний» живопис пори Мілленіума. Медіальна революція принципово змінила форми і способи трансляції оточуючого світу та визнала пріоритетним екранний вектор в сучасній візуальній культурі. Сьогодні картинний образ все більше стає варіативним, інтерактивним, системним. З «нерухомого ві-

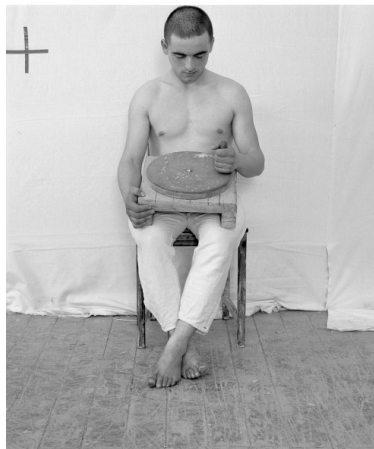
кна" — так ще в ренесансну епоху Л.-Б. Альберті визначив живописну картину- вона перетворюється на рухоме подієве поле. На зміні статиці приходить динаміка, на зміну да-ності — процес.

В нових умовах і живописна картина зазнає мутації, мімікрує під дизайн веб-сторінок і комп'ютерних ігор, кіно-кадри і анімацію, відеокліп і рекламу, прагнучи позначити своє місце в сучасному комунікаційному просторі. Місце картини, місце візуального — сьогодні не лише виключно живописне полотно, але також кіно -полотно, телеекран, вініловий баннер і багато іншого.

Ще один нюанс, пов'язаний з націленістю мистецтва бути ... не мистецтвом, де констатується, оголошується «смерть автора" — цим, зокрема, відзначалася майже вся друга половина щойно минулого століття. Цікаві спостереження щодо цього виклав Андрій Фоменко в статті «Живопис після живопису».

Вважається, що фотографія, відео або кіно ширше своєї естетичної функції: вони не є мистецтвом апіорі, чого не можна сказати про живопис. Проте, з моменту свого прогресуючого знецінення живопис також дедалі більше набуває якості поза естетичної нейтральності, що неминуче приводить її знову до початкового — ревалоризації. Але коли художники сьогодні, все ж таки, вдаються до послуг живопису, то це, як правило, свого роду «живопис-репродукція" — або живопис-редімейд, - позбавлений самостійної цінності і автономної якості. Живопис виявляється засобом тематизації інородного медіального носія, причому зазвичай більш «цікавого» і взагалі «контрастного" — актуального, сучасного, технологічного. Це можуть бути кіно, фотографія, перформанс, комп'ютерна графіка тощо. Переклад їх у формат живопису, тобто традиційного, органічного, унікального мистецтва, створює необхідний ефект дистанції, тобто іншомедіальності. Усе це стосується і проекта «Жорна часу».

Він, також претендує на створення багатопланової, багаторівневої, істинно мультимедійної візуальної системи. Система ця використовує, з одного боку, можливості живопису, мистецтва одночасного, де час є ущільненим, сконцентрованим, акумульованим, домисленим, з іншого — кіно, розгорнутого, розтягнутого у часі, яке веде постійну внутрішню боротьбу з обмеженістю власного репрезентаційного простору. Використовує вона і постановчу, а також документальну анонімну фотографію як своєрідний реді-



Віктор Сидоренко
«Жорна часу»
Мультимедійна інсталяція, 2003

мейд, і відображувальну дзеркальну поверхню, і «скульптурний» кристалічний об'єкт, які мають свою темпоральну, просторову, і, зрештою, образну специфіку. Потрібно зауважити й те, що об'єкти бачить інакше, ніж око, тому, скажімо, природа кіно- образу принципово відмінна від живописного. Картина вже організована внутрішньою структурою перспективних ліній і планів, а також обрамленням. Вона є самодостатньою. Специфіка кіно образу, навпаки, в тому, що він більше залежить від зовнішнього і спрямован на це. Кінокадр є фотографічно точним "шматком" начебто "вирізаної" дійсності й існує тільки у русі. Крім того він не має рами і є центробіжним. У тематичному контексті проекту наведемо ще одну думку. Кіно, згідно Андре Базена, є не стільки земною проекцією певного ідеалістичного «платонівського» ейдосу, скільки втіленням одвічного людського прагнення зачаклувати час, тобто рятувати речі та живі істоти від його руйнівного ходу. Одна з можливостей їх порятунку полягає в тому, щоб створити довершений двійник

дійсного світу, чим власне і є кіно; двійнику властиві всі параметри і характеристики оригіналу за виключенням одного — підвладності ходу часу.

Кіно, як жодне інше мистецтво, здатне задокументувати реальність, але цей документ може виявитися якнайдостовірнішою фальсифікацією, міражем, видінням.

Фундаментальна особливість кіномови, що помітно проявилася і в «Жорнах часу» — гра на межі ілюзії і реальності, що прагне найкраще передати стан, викликаний вже «ірреальними модальностями» — фантазією, сновидінням, спогадом...

До всієї множини спецефектів, які розвинуло і якими оперує кіно, в комп'ютерну еру додався ще й морфінг, суть якого полягає в трансформації зображеного об'єкту шляхом «чудотворного» спотворення, деформація його початкової форми. Цей виразний, в тому числі і «оживлюючий», прийом цілком виправдано і без надлишків є задіяним і в кіно-анімаційній частині венеціанського проекту.

В мінімальній мірі, на перший погляд сприймаючись навіть як його маргінальний компонент, вкрапляється в смислове й інсталяційне поле всього твору і фотографія. Але й вона, виступаючи, з одного боку, певним контрапунктом монументалістської інтенції проекту, з іншого боку — грає активну образну роль, кодуючи, відтіняючи та збагачуючи його головний зміст. Достовірність фотографії завжди базувалася на унікальній властивості позначати відношення до дійсності, яку вона зображує. Тому її і описують її як «скарбницю реального». Так, начебто предмети, фігури, обличчя потягнулися та торкнулися поверхні знімку, залишивши свої власні сліди, такі ж вірні щодо оригіналу, як посмертна маска стосовно обличчя померлого. Вже відразу після виникнення в першій половині 19 сторіччя фотографії було помічено, що вона «дала можливість передати майбутнім поколінням вчорашнє сонячне світло». Незалежно від її об'єкту, фотографія була і залишається візуальною фіксацією ускладне-

ного, гранично нелінійного потоку часу. Фотографія давала можливість повертати минуле, тим самим передбачаючи повернення майбутнього.

Пізніше, вже у 20 сторіччі Ролан Барт в знаменитій «Камері Люсіда» висловив здогадку, що ця неприродність, властива поєднанню «минуле в майбутньому», зрештою і є основою фотографічної достовірності.

І ще про атрибути фотографії, які актуальні в контексті медійного симбіозу проекту. Фотографія дискретна на відміну від того ж кіно, що й дозволяє їй, на думку багатьох теоретиків мистецтва, залишатися незрівнянно більш виразним транслятором візуальної образності: вона, як і живопис, концентрує в собі «єдину мить», вона вбирає в себе оточуючі смисли, які кіно (і в цьому його сила), навпаки, розсіює по неперервності кадрів. Вона не тільки взяла на себе функцію документальності, але й, на загальну думку, відібрала функцію фантазматичності мистецтва, яке загоює рани реальності. Сюди переселилась душа живопису, який ніс у собі ідею не тільки відображення реальності, але і її знищення, зривання.

Існує аксіома: криза реальності завжди стверджує реальність відображення, рефлексу і рефлексії, яка переносить себе за власні межі. Окрім рухомого і покійного, «Жорна часу» включають в себе і відображене в дзеркальній площині зображення, де одночасно присутні статичне і динамічне, де роздвоюється фігура, обличчя глядача, роблячи саме сприйняття певною оптичною інтеракцією і розширюючи, розсуваючи межі простору, в якому це сприйняття здійснюється. Дзеркало в мистецтві, як відомо, часто служить в якості проходу в інший, фантазматичний вимір, «задзеркалля». Тому необхідно підкреслити значущість дзеркала як джерела віртуальних видимостей. В проекті зоровий ефект відображення ще більш ускладнюється і стає ще більш галюцинаторним, оскільки в якості дзеркала виступає затемнене, напівпрозоре вітринне скло, крізь яке неясно проступає ще один, інсталяційний, план.

Повертаючись до наскрізної ідеї проекту — часу, має сенс процитувати філософські роздуми Валерія Подороги щодо зв'язки час — сприйняття — відображення — спогад: «оскільки дзеркало розташоване у серцевині часу, я, наприклад, не можу ввести розрізнення між актуальним моментом сприйняття і спогадом. На рівні відстані між моїм теперішнім і моїм майбутнім — минуле, яке завдяки своїм відображувальним можливостям настільки миттєво приводить сприйняття у спогад, що саме сприйняття стає лише одною з форм спогаду. Я сприймаю лише тому, що згадую; сприйняте відображається, стаючи спогадом.»

Ключовим символом, який можна вважати композиційним піком, «пуповиною», смисловим корелятом, «філософським каменем», в проекті покликаний бути Кристал. Тут це конусоподібний об'єкт, штучний кристал, створений за українською технологією люмінофор, сцинтилятор, який під дією ультрафіолетових ламп світиться якимсь особливим, магічним світлом. З давніх часів кристал пов'язують з чистотою, довершеністю, як і з ясновидінням, космогонією, чимось надприродним, таємничим. Кристал концентрує промені світла, а також людський погляд, що є подібний до цих променів. Розкидану свідомість він збирає у жмут так само, як збирає і посилює світлові промені. Тому образ кристала завжди уособлював силу і ясність думки, яка здатна в хаосі найрізноманітніших форм знайти ідею єдності. Симетрія закладена в основі структури кристала. За принципом симетрії будуються окремі зображення проекту. Симетрія лежить і в основі збереження загалом. Кристал можна тлумачити і за допомогою такого поняття Гуссерля, як «горизонт часу», в якому зливаються всі пунктуації часу, які тривають інколи лише мить, де співпадають всі моменти часу. Кристал ще й «резервуар пам'яті». Але це особлива пам'ять, про яку Ж. Діді-Юберман сказав, що вона «не виявляє, а приховує свій зміст». Еманация кристалічного світла тут неминуче актуалізує те глобальне і безперечне, що Світло є одвічною ідеєю

зникнення і фіксації буття. Нерідко у творі світло — всього лише «джерело освітлення». Але в «Жорнах часу» його функція, окрім іншого, бути з'єднувальною тканиною, монтажною склейкою між зникаючим і присутнім. Саме світло розсіює темряву і породжує надію.

2003

МЕДІАКОМФОРТ

Дует Олександр Гнилицький / Леся Заєць в Українському павільйоні (52-га Венеціанська бієнале, 2007) представляють «Інституцію нестабільних думок» - групу, що вже близько десяти років працює на зламі різноманітних видів та жанрів, але віддає перевагу медійному вектору.

У всіх програмних проектах, до яких відносяться «Візуальний вініл», «Кімната», «Медіакомфорт», автори знаходять оригінальну технологію балансування між реальним та синтезованим світами. Вони переважно іменують свої дії «кінематографічною медитацією», в результаті якої найзвичайнісінька реальність зненацька може обернутися своєю психоделічною стороною.

«Візуальний вініл» - це мультимедійний перформанс із використанням аналогової анімації, ексклюзивна версія поєднання танцювальної музики, відео, кінетичної скульптури, перетворення діджейського сету на специфічне художнє шоу. Це простий, але ефектний

оптичний трюк, коли реальні речі оживають на очах у глядачів, при цьому автори повністю ігнорують цифру. На думку критика Володимира Левашова, цей перформанс — зразок діючої, «реалізованої метафори». Тут «предмети ніби повторюють рух звукопоглинача на вініловій доріжці, аудіо перетворюється на відео, матерія оживає «із духу музики», щоб злитися з нею у трьохвимірне кіно, - при цьому зовсім не зрозуміло, чим це так зване «кіно» відрізняється від так званого «життя».

Інсталяція «Кімната», побудована із великих екранів зворотної проекції — це аудіовізуальний медіаколаж нелінеарних історій-мініатюр з особливою хореографією світла та абсурдною атмосферою реальної ірреальності.

В проєкті «Медіакомфорт» звичайні речі, розміщені в одній залі, стають трансляторами візуальної інформації, а фон ритмічних змін вводить глядача до приємного трансу.

До образу кімнати звертаються художники і для українського павільйону у Венеції. Однак створюється вона не за принципом «space in space», як раніше для виставки, а вписується в історичний інтер'єр венеціанського палаццо.

Потрапляючи у простір «потoku речей», екранного «прокату речей», на перший погляд, побутових, чи то тарілка, диван чи лампа, глядач непомітно переживає дивні метаморфози - перед ним постають дещо інші, видозмінені — психоречі.

Йому нічого не залишається, як повірити у їх переінакшений філософський зміст - вони і є тими самими «речами не в собі». Такий простий прийом, як тавтологія (наприклад, тарілка-медіум і інформація як така, тарілка-приймач, сама



Інституція нестабільних думок
"Медіакомфорт"
мультимедійна інсталяція, 2007

собі є екраном та кіном на собі про себе; лампа-зображення світла та джерело реального світла одночасно...), набуває тут насправді дивовижних властивостей - і ось банальні самі по собі речі задумом художників здатні перетворитися на атрибути таких складних та значних роздумів.

Ця кімната - світ медіафантомів, імітації, візуальних обманок. Цей світ створюється за принципом медіа гібридів. В кожного із об'єктів лежить різний підхід співвідношення медіа із предметом-носієм, але мета експонування їх поруч в одному просторі спільна — вкотре, віднайшовши межу видів (живопис - медіа), стерти їх, розмити ці тонкі плівки ілюзій, що виникли. Знову поставити питання - до якої міри тлінні та тілесні у порівнянні між собою різні носії інформації. Головне тут - не технічна сторона, а новий, незнайомий «агрегатний стан» та ритми, що з'являються - кожен предмет живе свій відрізок часу та має свій пульс.

Середовище кімнати — середовище споглядання. Воно огортає медитаційною течією, тим особливим станом, що навіює думки про швидкоплинність буття, про велич світу, що нас народжує і уносить. Це, за висловом художників, «патетика плісняви та грибка, що малюють на сирій стіні».

2007

ЧАСТИНА 3

МАРАФОН-БЛІЦ

ОЛЕСЯ АВРАМЕНКО. Я знаю, що «Художники Паризької комуни» — перша ластівка задуманого вами, разом з колегами, експозиційного марафону. В чому його смисл?

ОЛЕКСАНДР СОЛОВЙОВ. Ця виставка розпочинає цілу низку вернісажів, що мають відбутися досить динамічно, у стислий термін, без довгої, ґрунтовної підготовки. Це саме миттєвий (правда, ця так звана мить може охопити півроку-рік) синхронний зріз. І самі виставки передбачають скороминучість. Тому програма умовно й називається «Марафон-бліц». Мета організаторів — репрезентувати не стільки безгрішні, скільки багато в чому спірні версії різноманітних та, насамперед, найцікавіших напрямків, течій, угруповань — як тих, що вже вочевидь існують у сучасному українському мистецтві (хай і не так рельєфно, як того хотілося б), так і тих, що перебувають поки що у стані передтечій. Причому не тільки з точки зору «здо-

рового», але й з боку «нездорового» інтересу.

О. А. Що ви маєте на увазі під «здоровим» і «нездоровим» інтересом?

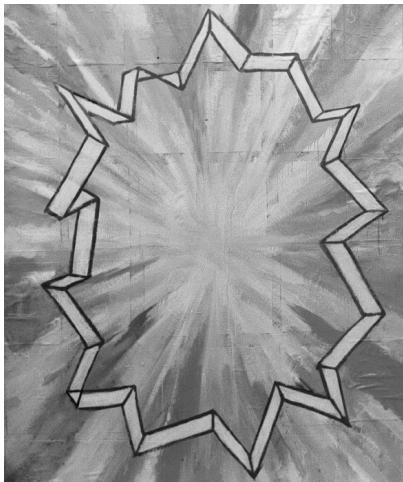
О. С. Різні явища або напрямки (скажімо, поки що невизнана, але яка обіцяє бути чи не найкрутішою, течія, що тільки-но народжується в середовищі молодих художників, і — «померлий лебідь» — соцреалізм) у різних категорій глядачів та спеціалістів можуть викликати і розбіжні інтереси, і полярні тлумачення. Тому одне із завдань марафону — зняти стереотипи, упередження.

О. А. А якими ви бачите наступні виставки?

О. С. В рамках марафону, наприклад, планується як виставка професійно добротного рівня, спокійного за характером традиційного реалістичного живопису, так і виставка живопису, пов'язаного з пошуками, що йдуть від традицій авангарду або від суміжних з ним експериментів у галузі пластичної форми й живописної мови (можливо, вона буде називатися «Живописний заповідник»). Готуються також експозиції, концепції яких матимуть більш специфічно виявлену й змодельовану спрямованість. Йдеться про феміністичну виставку з попередньою назвою «Ріт Медузи», а також про виставку «Штиль», де спробуємо представити «опуси» сучасних художників, які характеризують (в нинішній період затишшя в мистецтві) поворот від програмного еклектизму недавніх років у бік нової постеклектичної цілісності, до пошуків якогось лабораторного, ніби побаченого в історич-



Олег Голосій
«До Сергія»
Полотно, олія, 1991



Юрій Соломко
«Спалах»
Полотно, олія, 1990

ному дзеркалі, мистецтва, що несе в собі псевдостиль — в чомусь неокласичний, певною мірою передромантичний, але однаково декадансний, профануючий співзвучність часу, який закономірно народжується настроями «кінця століття».

Назрів час і провести, нарешті, спираючись на справжній науковий сценарій та деідеологізовану позицію, виставку українського соцреалізму, включивши неодмінно в експозицію і головні ретрохіти, які зараз десь скручені на барабанах у поросі запасників.

О. А. А хто береться фінансувати цей задум?

О. С. Звичайно — не Спілка художників, бо і в фінансовому, і, що дуже прикро, у творчому плані Спілка, на жаль, «напівживий труп». Сьогодні виникають нові художньо-організаційні структури. Все більше відчувається перехід до галерейної моделі функціонування мистецтва, давно вже апробований на Заході. Після II художнього ярмарку «Арт-міф», що відбувся у жовтні 1991 року в московському Манежі, можна говорити, що до проростаючого вітчизняного арт-ринку, арт-бізнесу активно підключаються банки, які вкладають гроші в такі заходи з метою створення власних престижних колекцій сучасного мистецтва. Скресав крига в цій справі і на Україні. Зокрема, основним спонсором «Марафону-бліц» є Укрінбанк.

О. А. Однак повернемося до виставки «Художники Паризької комуни». Чому вона мала таку дивну назву? Яке від-

ношення мають експоновані твори до Франції або тієї історичної події, що відбулася там у 1871 році?

О. С. Ніякого відношення ні до Франції, ні до історичних подій виставка не має. Тим більше не має ніяких революційно-політичних паралелей. При всій парадоксальності назви учасники виставки менше всього прагнули епатувати глядача саме нею. Ні. Зумовлена вона київською «географічною» назвою, яка, до речі, вже стала історичною, бо існувала як назва у певний історичний період. Група молодих художників знайшла тимчасовий притулок у прилаштованих під майстерні квартирах будинків, що чекали капітального ремонту, в основному на вулиці Паризької комуни (колись і тепер — Михайлівська). Саме назва цієї вулиці, де скупчилася найбільша «колонія» (своєрідний «вулик»), де обговорюються і нині мистецькі проблеми, спалахують бурхливі або точаться повільні роздуми-бесіди не тільки серед її мешканців, а й серед частих візитерів — друзів та колег, і здалася нам найпридатнішою для даної виставки. Художники ці відчують відразу до комуналок і не за власним бажанням опинилися разом, але таке явище — не новина в мистецькому світі. Таке, наприклад, було ще донедавна в Москві, у Фурманному провулку, а сьогодні існує в Трьохпрудному. Схожий прецедент мав місце і в Києві два роки тому, коли чекали капітального ремонту в будинку на Леніна (колишній Фундуклеївській) Олександр Гнилицький, Олег Голосій, Валерія Трубіна, Дмитро Кавсан, Леонід Вартиванов, Юрій Соломко... І... дочекалися. А картин понаписували тоді чимало. Деякі з них тепер широко відомі. Працювали вони тоді ще під враженням своєї «першої любові» до трансавангардного живопису, зігріті вже непалким промінням його призахідного сонця.

О. А. Хоча бум трансавангардного живопису відбувся наприкінці 70-х — у першій половині 80-х років, все ж тепла його променів вистачило на те, щоб досить глибоко прогріти мистецтво «нової української хвилі». Ви і ще дехто з критиків визначили в ній «гарячу лінію».

О. С. Так, це викликане тим, що примітною ознакою освоюваної цими молодими художниками живописної території став генетично зумовлений код «вітальності», «душевності», «пластичної поетичності». Цю течію ще називали «постмодерністичним необарокко». Вона була своєрідним реліктом, що зберігався, незважаючи на невідворотне насування «нового льодовикового періоду» в мистецтві. Мається на увазі певний напрям, близький загальній постмодерністичній ментальності, не позбавлений, проте, специфічних національно-регіональних рис.

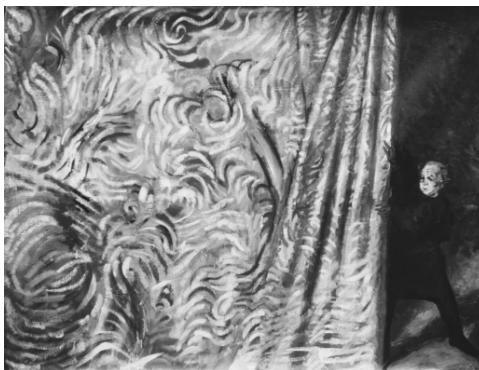
О. А. То перша виставка «Марафону-бліц» репрезентує художників «гарячої лінії» «постмодерністичного необарокко»? Але ж експоновані твори настільки відрізняються від писаних ще два роки тому й несподівано прийняті нальотом концептуалізму чи псевдоконцепту?

О. С. Ви маєте рацію. Все йде, все минає. На сьогодні стало неможливим більш-менш точно визначити спрямованість творчості експонованих тут живописців, яких іще недавно можна було досить чітко й однозначно назвати «віталістами», «деконструктивістами», «новими експресіоністами» або ж беззастережно зарахувати до прихильників барочного світосприйняття.

О. А. Чи не суперечить це загальній ідеї «Марафону-бліц»? І чи не вбачаєте ви в цьому певного саморуйнівного процесу?

О. С. Протиріччя немає. «Санаторно-санітарна» зона Києва, його художній простір взагалі чужі орієнтації на якісь радикальні експерименти в дусі, скажімо, абсурдистських, концептуальних (чи то псевдо-) або симуляціоністських традицій. Скоріше вони провокують помірний естетизований формалізм або невпинний «фондівський ілюзіонізм». Тому художники, що обертаються навколо «Паризької комуни», вирізняються своєю схильністю саме до цього «чужого», сприймаються навіть ліберальним оком як невмільці далекого туземного архіпелагу.

Виставка мала на меті спростування певного узвичаєного іміджу, що склався навколо раніше привабливих, але вже застарілих, розхожих і перероджених проявів трансавангардного живопису, серед яких, зокрема, «новодика» брутальність форми, прямолінійність асоціативних «розривів», одержимість таємними смислами (при всій очевидності механізмів приховування), надокучлива деконструктивістська цитатність, величезний розмір полотен та ін.



Дмитро Кавсан
«Завіса» Полотно, олія, 1991

О. А. Виставка виглядала дещо спонтанною, не досить цілісною, чи не так?

О. С. Згоден. Але ці недоліки були неминучими і передбаченими. Вважаю, що навіть у такому бліц-варіанті ця експозиція могла викликати передчуття, що в «переживану» епоху «фундаментальної індиферентності», за визначенням Б. Гройса, не виключена поява потреби якихось адекватних їй пасивних мов, м'яких та полегшених, суто приватних психоделічних жестів, якогось розслабленого, млявовиявляваного ставлення до всього. Коли спить бажання щось будувати в ім'я та на благо гіпотетичної Загальної Справи, якою благородною і важливою її не проголошували б. Коли не хочеться ні з ким і ні з чим боротися, не хочеться обслуговувати якусь ідеологію, а лише «логію ідей» самого мистецтва, яке, однак, все наполегливіше прагне бути тим «наказуючим довго жити» мистецтвом, якому, вочевидь «судилося», як вважає Дж. Райхман, «стати частиною більш загального кінця самої Реальності в кітчевому світі безкінечної симуляції».

О. А. Дійсно, в експозиції досить незвичні роботи. Інколи здається, що це не живопис, а анти-живопис, і все ж це мистецькі твори. Що ж, на вашу думку, їх робить такими? Чому вони не сприймаються просто зображеннями, звідки та незбагненна аура художнього?

О. С. Це дуже влучне питання, бо є ключовим до розкриття спрямованості сучасного мистецтва, самого поняття «сучасне мистецтво». Справа не в якійсь начебто схильності його авторів до «збочень», до агресивності, руйнівної сили, до адекватної реакції на дисгармонійний, брудний та гріховний світ, яка ніби виникає сама собою. Просто логіка розвитку самого мистецтва така, що віднедавна воно все більше нагадує годинник з неправильним ходом, який може відставати, несподівано зупинятися, але частіше забігати наперед. Полагодити його неможливо і немає рації: певному часу — свій хід.

Сьогодні посилюється тенденція не тільки «одивнення» автора, тенденція не тільки його часткової, скажімо так, клінічної естетичної смерті (засвідченої, до речі, французьким структуралістом Р. Бартом ще у 1968 році в його відомій статті «Смерть автора»), але й спостерігається повний летальний вихід з естетики, з мистецтва, інакше його чекає неминучий «салон». Звідси й установка на різного роду антихудожнє, антиякісне, антидуховне, словом — на «не-мистецтво». Є навіть чудова фраза, промовлена художником групи «Медгерменевтика» С. Ануфрієвим про те, що «сьогодні важко не робити «не-мистецтво». Мається на увазі, що в принципі будь-який артефакт, якого торкається художник, не може не бути «не-мистецтвом». Та одвічний парадокс полягає в тому, що й воно приречене з часом ставати художнім явищем, оскільки вирватися з естетики, вийти з мистецтва взагалі неможливо. «Художники Паризької комуни» зовсім не радикали в цьому загальному русі «від естетики». Але притаманне їм балансування між необхідністю бути сучасними (а тому затикати носа, аби, вибачайте на слові, не тхнуло мистецтвом, «духовкою», не «влипало» в «салон») та генетичною «консервативною» потребою не

перетворювати «зону естетичну» в «заборонену зону» — надає цим художникам привабливих своєю химерністю і все ж певною несміливістю рис.

Але тепер і мені хочеться поставити питання, яке, мабуть, і не потребує відповіді. Оскільки в осінньому тумані сучасної невизначеності цій виставці пощастило відбутися, оскільки сьогодні немає такої глобальної естетичної волі, яка б підкоряла і скеровувала смаки в один бік, можливо, стан безвілля і в той же час ілюзії безмежної волі і є «короткая, но дивная пора»?

1991

STIMOROL БЕЗ САХАРА...

ЖУРНАЛ «ЧЕТВЕР» — Не кажется ли Вам, что последние выставки в галерее Сороса превратились в элитарную жвачку? От вещей, которые выставлялись, к примеру, самой последней, отдает снобизмом и самодовольством. И очень странно, когда ищется поддержка некоей значимости в именах, которые устоялись.

АЛЕКСАНДР СОЛОВЬЕВ — Нет, не, кажется. Хотя меня и не удивляет, что многие воспринимают эти последние (в числе которых и мои кураторские проекты) именно сквозь призму обозначенных выше «грехов» — такое восприятие вполне правомерно. Так же, как и любое другое.

Что касается проекта Марты Кузьмы «День из жизни», то, направляя на него критический взор, следует учитывать определенные моменты.

К тому, что происходило в галерее Сороса и, хочу подчеркнуть, вне ее стен, в конце июля 1998 года не надо относиться именно и только как к выставке



Олег Тістол, Микола Маценко
«Тайна вечера»
Перформанс, 1994

«здесь и сейчас». Это лишь часть — анонс большого крымского проекта, который реализуется в сентябре непосредственно на «берегах Тавриды», в том числе и в ее дворцах-музеях. В отличие от «демократичности» севастопольской акции 1994 года на военном корабле «Славутич» (ее куратором, как известно, тоже была Марта), с

которой концепционно соотносится и акция нынешняя, это единственный, на мой взгляд, повод, когда уместно вспомнить о слове «элитарный».

Проект этот международный. И, как большинство сегодня проектов, ведомых людьми Запада, в чём-то политически корректный. Марта, несмотря на своё славянское происхождение и вот уже шестилетнюю киевскую адаптацию, всё же остаётся западным, если можно так сказать, человекокуратором. В чем то этот проект излишне культурологический и в своем просветительском пафосе излишне дидактический. Это проявляется, в частности, и в привлечении на выставку видеодокументации с хрестоматийных акций Бойса. Но вряд ли этот проект эли гарный, снобистский и самодовольный. Напротив, наряду с отсутствием кураторского нимба и даже несвойственной спонтанностью выбора, нестерильностью экспозиции, как раз импонирует и то, что выставка «вышла в народ», в городскую среду, используя такие демократичные, интерактивные формы и средства, как перформанс, аудио-, видео- и телекоммуникации, «невысокую» моду, социальную фотографию и пр. Но при всей специфике антуража -к примеру,

ночной дискотеки в акции Кулика эту последнюю не назовешь же попсовой? И, наверно, вовсе не в этом суть. Ко всему, само слово «элитарный» у нас, на Украине, утратило какой-либо смысл, точнее, связь с действительностью. У нас нет сегодня ни политической, ни интеллектуальной, ни художественной элиты — сплошная каша нескончаемого переходного периода.

Другое дело, говоря об имидже галереи Сороса, встанет вопрос о монопольной укорененности этой институции у нас. Не уникальной, а почти миссионерской роли в деле поддержки и развития актуального искусства в нашем регионе. Отсюда все плюсы и минусы. Нет-нет, да и возникает иллюзия клубности, если угодно, элитарности, закрытости Центра, призванного проводить идеи как раз «Открытого общества», являясь его структурной составляющей. Получается и так, что поддержка есть, а развития — нет. Почему? Я не хочу упрощать, опуская глубинные проблемы творческого кризиса в современном искусстве вообще, в том числе и касающиеся его репрезентации, но отчасти потому, что у нас, кроме Центра Сороса, больше нет тех реально состоятельных художественных институций, которые смогли бы предложить по-настоящему конкурирующие программы, открыть и, употребляю пошлое слово, «раскрутить» новые и значимые имена и явления. Поэтому пока все наиболее интересное концентрируется под одной крышей. Ну, может быть, еще под одной — имею в виду Центр Сороса в Одессе. Ситуация предельно проста, безальтернативна и предсказуема. Самому же Центру Сороса сегодня это, действительно, очевидно, не хватает заряженности на эксперимент, инициативы в привлечении молодых и неизвестных художников, кураторов, критиков, хотя я понимаю, что именно сегодня отыскать их не так-то и легко.

Поэтому и все выставки очень похожи — в них тусуется одна и та же колода художников, подгоняющаяся под ту

или иную концепционную схему, сконструировать которую сегодня не может разве что ленивый.

Когда «не едет крыша» — искусство чахнет. Нам не хватает сумасшествия — все очень чинно и благопристойно. Перефразируя назойливое рекламное — есть устойчивость, но нет неповторимости вкуса, остроты. Возможно, в этом смысле и следует согласиться с твоим сравнением последних наших выставок (и я бы не ограничивался здесь только соросовскими) с вечным «Стиморолом» без сахара.

Ч. — Ощущается растерянность художников, которые создали киевскую среду, работая в одной обойме. Сейчас, когда достигнут определенный уровень, проявляется синдром отчуждения. Самые сильные пробуют свои силы на зарубежном арт-полигоне (что очень интересно!). Для других — наступил момент «лавр»?

А.С. — Здесь можно насчитать, по крайней мере, три мифа, хотя они и не мешают правильности определения с содержащимися в вопросе акцентами касательно не только синдрома отчуждения отдельных художников, но и аутсайдерства современной культуры вообще.

Миф первый — о «единой обойме». В том-то и дело, что единства как такового и не было. Среда, взять ту же «Парижскую коммуну», постоянно подвергалась натиску внутренних противоречий и даже конфронтации, хотя для стороннего взгляда она и могла выглядеть как цельный, художественно агрессивный и успешный «единый фронт», — мне трудно судить, я знал ситуацию изнутри.

Причины этих противоречий лежат больше в той плоскости психологии творчества, что связана с аномалиями в отношениях группа — личность, коллективное — субъективное и т.п. Я их сейчас не буду касаться, поскольку все очень конкретно и фактографично и, по правде говоря, уже не очень интересно.

Хотя, действительно, был достигнут, ты точно выразился, «определенный уровень», но мог быть достигнут

очень высокий, если сопоставить «украинскую волну», на то время, несомненно, феноменальную, с иерархической лестницей тогдашнего (конец 80-х — начало 90-х) актуального искусства.

Миф второй — о пробе наших сил на зарубежном артополигоне. Никому эти силы там не нужны —

из всего постсоветского ареала пущен один лишь Кабаков, а для проведения генеральной линии «политической корректности» Запад вполне удовлетворяют те страны «третьего мира», которые важны ему прежде всего экономически, скажем, Латинская Америка, Китай, а не такая страна «третьего мира», как Украина, которая важна ему только как «санитарная зона», буфер в его противостоянии с Россией. Украина для Запада до сих пор является страной-призраком, которую не всегда-то можно отыскать на карте (недавно я был тому свидетелем в чикагской Школе искусств, в ее видеотеке — крупнейшем собрании мирового видеоарта), а вспомнить можно, в лучшем случае, при ассоциации с... Чернобылем.

Правда здесь еще и та, что никто из наших сегодня по гамбургскому счету и не пробует свои силы на Западе, если подразумевать под ними силы искусства, а не просто силы жизненного обустройства. Есть живущие на Западе (в Мюнхене, Лондоне, Чикаго, Нью-Йорке...) художники из Украины, в том числе и из той, пусть будет, «единой обоймы», в том числе и продолжающие заниматься искусством, но они — вне большого арт-процесса.



Василь Цаголов
TV-news Відео, 1998



Арсен Савадов
Из цикла Deepinsider
Кольорова фотографія, 1998

Тем более это относится к художникам, работающим здесь, за вычетом буквально самого мизера, их никто в мире не знает. Так что у меня всегда вызывают горькую улыбку дежурные провинциальные бредни об «интеграции украинской культуры в европейскую, мировую...», куда дальше?

Конечно, какие-то сдвиги в активизации процессов познания нас на сегодня нормально (а не радикально) передовым художественным миром есть. Опять же — через Центры Сороса и за их деньги. В последнее время в Киеве, Одессе с лекциями, выставками или по долгу соросовской или какой-то еще

службы побывали многие видные зарубежные художники, кураторы и арт-функционеры, как-то: Олива, Кунеллис, Челант, Буррио, Кук, Линд, Бард де Байер, Хуттамо, Ландон, Эллиот, Флейсинг, Хьюм, Круковский... Но приглашений на крупные и престижные международные акции как не было (редкие исключения типа биеннале в Сан-Пауло, Иоганнесбурге, 1-ой «Манифесты» и различные европейские видеофестивали почти не в счет), так и нет. Взять хотя бы самый свежий и красноречивый пример — отсутствие Украины (впрочем, как и России, Грузии, Белоруссии и мн. др.) на последней «Манифесте» в Люксембурге. Вот где можно говорить о снобизме!

Миф третий — «о почивании на лаврах».

Правда в том, что, будучи не нужным на Западе, наш художник никому не нужен и дома, кроме изрядно при-

мелькавшегося круга самой арт-тусовки и нескольких — как бы поточнее выразится? — любителей современных «изящных» искусств (к коим я причисляю и себя), обреченных поддерживать их почти исключительно только на уровне фантомных болей и переживаний. Крайне ограниченную (во всех смыслах) арт-деятельность спонсоров-мотыльков трудно пока принимать всерьез. Так что «почивать на лаврах» не за что, нужно постоянно печься о самом банальном и насущном — выживании.

Тут волей-неволей окажешься «растерянным». Тем более, когда сплошь и рядом слышишь ли, читаешь ли всякие там авторитетные разговоры и пророчества вообще об умирании искусства, по крайней мере, в его привычном, скажем так, довиртуальном, доинтернетовском виде.

Но я буду не прав, если заявлю, что ситуация аутсайдеровства нашего искусства, нашего художника так уж бесперспективна. Более того, можно констатировать, что даже сегодня она способна спровоцировать незаурядный творческий результат. В этой связи я хотел бы конкретной поговорить вот о чем.

До недавнего времени новое украинское искусство трудно было заподозрить в повышенном интересе к социальности (за исключением, пожалуй, харьковской фотографии). Более того, его устраивал, тешил этот статус — быть асоциальным. В то время, как в Москве группа ЭТИ, к примеру, своими телами выкладывала на Красной площади слово ХУЙ, в Киеве продолжалось делаться «красивое искусство» в нормах вполне выставочного постмодернизма.

Прошедшие сезоны как-то постепенно актуализировали социальную проблематику и здесь. Впрочем, с параллельным усилением внимания к внутреннему миру субъекта. Так что достаточно универсальная ныне «проблемная» парочка *inside — outside* не обошла стороной и киевские выставочные залы.

Что касается социальности, то актуализировали ее не на привычном, наблюдательно-тематическом, а на новом уровне — как раз субъектного соучастия. Этот уровень сформулировал в интервью киевскому журналу «Парта» Б. Михайлов: «Новая социальность должна породить нового героя, героя-художника, необходимо идти против пистолета, необходимо проливать кровь (свою) или же снова уходить в метафоричность». Однако, сегодня есть еще один бескровный путь — компьютер, дающий утвердиться художнику посредством колоссальных возможностей симулятивной кибергероики.

Симптоматично, но этот путь в эпоху повальной переориентации на компьютер пока не стал главным в среде украинских художников, создающих свои произведения в последнее время преимущественно фотоспособом, а играет всего лишь роль «запасного» — используя только как прикладное высокотехническое средство. Здесь до сих пор преобладает натуральное — уловка, обманка или, проводя параллели с кинематографом, «трюк».

В плане вышеизложенного очень показателен фотопроект А. Савадова и А. Харченко «Deepinsider», а его, на первый взгляд, «богохульством», «осквернением» (хотя правильнее, наверно, говорить об иконоборческой традиции). Неординарны по нынешним художническим меркам история, процесс создания проекта — подбор «трупцы», фотографов-исполнителей, выбор места, символической атрибутики, режиссура постановочных и документальных сцен, сила и красота... «Deepinsider» по большому счету — не только обилие пластически выразительных и кого-то шокирующих изображений, но и некая символическая фигура сознания, «новая химическая структура маргиналов», по образному представлению самих авторов, где стратегия по традиционному захвату внешнего — метрополии — сменяется культом углубленной интроспекции.

Это один из возможных путей использования «безнадежной» ситуации в качестве средства преодоления того «синдрома отчуждения», о котором совершенно справедливо был задан вопрос.

Ч. — Сегодня все отчетливей звучат разговоры о глобальном неудовлетворении уровнем нашей аналитической и обзорной критики. Что Вы думаете об этом? В том числе и как редактор «Парты»?

А.С. — Вначале встречный вопрос: а с кого брать эти анализы? Откуда в жопе золото?

Теперь ответ. Он будет сжатым и тоже не столько аналитическим, сколько эмоциональным.

Во-первых, раз происходит умирание искусства в его традиционном понимании или, грамотнее будет сказать, раз современное искусство повинуется «сумасшедшей логике модернизации», меняя гуманитарную программу на технологизированную, то умирает или трансформируется и обслуживавшая его традиционная критика. У нас пока не родилось технологически новое искусство — а это основная, фундаментальная тенденция. Не родилась и новая критика.

Во-вторых, у нас не было, нет и традиционной критики, теории. Раньше они боролись с «чуждыми идеологическими происками», сейчас, в худшем случае, вздыхают об «утраченной духовности» и «национальной чистоте» в деле «розбудови незалежної держави», в лучшем — компилируют постулаты замшелого постмодернизма... Про искусствоведческий факультет Академии искусств, кузницу критических, теоретических, а сейчас и арт-дилерских (!) кадров, я вообще молчу. Тяжело нелицеприятно поминать свою alma mater. Но это как раз то место «между молотом и наковальней», где остаться несплюсненным и не «инвалидом от профессии» удастся лишь очень немногим.

Эти немногие и печатались в журнале «Парта», который я два раза редактировал, благодаря, снова же, соровскому фанту и энтузиазму — своему, худ. редактора Саши Хар-

ченко и координатора Татьяны Павловны Андриенко. Изначально он мыслился как журнал хроникально-визуальный и в меньшей мере — аналитический. Хотя планка критического анализа, вербальной интерпретации в «Парте», я считаю, вполне адекватна ситуации, сложившейся в практике нашего искусства.

Относительно участвовавших ныне «критических» обзоров в желтой прессе, следует заметить, что они не дотягивают даже до своих критериев — спекулятивной журналистской желтизны, не говоря уже об уровне «въезжания в искусство» — это в большинстве своем уровень пещерной некомпетентности. И беспардонного свинства.

Впрочем, в этом что-то есть, если вспомнить, что метафорически выстраивая свой не очень давний ответ в анкете ХЖ о современной критике, прародитель трансавангарда А.-Б. Олива именно взгляд свиньи посчитал в наибольшей степени подходящим критической рефлексии наших дней. «У свиньи, — стоит процитировать, — аморфное, непредсказуемое тело, пластичное, сильное, покрытое щетиной, чьи мягкие очертания переходят в крючок хвостика. Этот хвостик, которым свинья проникает в окружающее воздушное пространство, соответствует перу критика». Сам я почти отошел от критики — некоторое время меня больше увлекала роль куратора.

Ч. — Что Вы, в частности, можете сказать о своем последнем проекте «Интермедиа», показанном в марте этого года в Галерее Сороса? И, в целом, — о Вашем кураторском опыте?

А.С. — Оценивая для себя этот проект, скажу лишь, что такого творческого удовлетворения, какое было, например, после осуществления «Парникового аффекта», здесь же, в Соросе, но годом раньше, я, к сожалению, не испытал.

Хочется сбить стереотипы своих последних проектов, ведь они развивались по определенному сценарию, и он уже тяготит. К тому же будущее, очевидно, за сетевым,

виртуальным, «мертвым» кураторством — а это не мое. Найти новую форму взаимодействия с искусством живым — вот в чем для меня вопрос.

Мне всегда интересны процессы рождения, а не речи-некрологи, подводящие итоговую черту. Но периодически возникает необходимость и их произносить, что в какой-то степени можно отнести и к этому нашему разговору.

1998

ПОГАНИЙ ХУДОЖНИК ЧАСТО МАЄ ВЕЛИКИЙ РИНКОВИЙ УСПІХ

ЧАСОПИС «ОБЛИЧЧЯ УКРАЇНИ» — Олександр, як би Ви охарактеризували сучасні процеси в мистецтві України?

ОЛЕКСАНДР СОЛОВЙОВ — Сто-совно сучасного мистецтва повинен сказати, що воно у нас у глухому куті. Ніби і життя художньо-активне, презентації по декілька разів на день, а руху вперед немає. Сучасне мистецтво не затребуване соціумом: воно вариться для самого себе, для тусовки, а тому рівень все нижче й нижче. Так відбувається тому що поняття сучасного мистецтва (contemporary art) у нас і досі не існує. Хоча в усьому світі навпаки: сучасне мистецтво, власне, і є арт, все інше — це традиційне, академічне мистецтво і раритети для колекціонування. Наразі виходить, що є 5-6 галерей, які передають одна одній художників, і це нагадує події у відомому анекдоті: сьогодні зміна білизни у гуртожитку — перший поверх міняється з четвертим. Таким чином, немає критеріїв. Поганий

художник має найбільший ринковий успіх, його обличчя ми зустрічаємо у модних журналах — створюється імідж лакеїтця. Звісно, так було і в попередні часи, але тут це сприймається якось особливо загострено, бо немає альтернативи і виходить якась вічна боротьба під сонцем, хоча незрозуміле, що ділити — ділити нема чого.

О.У. — Ви кажете, що в Україні немає відповідних соптетрорару art інституцій... А Центр сучасного мистецтва Сороса ?

О.С. — ЦСМ Сороса з роками перетворився на інституцію істеблішменту... Взяв на себе функцію просвітництва і пропаганди сучасного світового мистецтва. Тут показують хороших світових митців, пристойні західні середньо статистичні виставки тощо... Хоча діяльність такого центру насамперед має бути спрямована на лабораторні починання, експерименти наших митців, пошук нових імен.

О.У. — Технології ПР потрапляють у мистецтво і стають мистецтвом. Співпраця Подольчака, Дюріча ("Фонд Мазоха") та Гельмана з політиками це довела.

О.С. — Гроші не пахнуть. Наприклад, на фестивалі «Культурний герой», ініційованому Гельманом, вдалося відкрити щось нове. Відкриттям нового також намагається займатися наша організація -Інституція Нестабільних Думок. Але необхідна трибуна: художникам потрібен свій журнал, який було б цікаво почитати. Та з ким його робити? Існує кадровий голод. Причина — суспільна депресія, якась анемія... З цього приводу можу розказати анекдот: «Приходить чоловік до лікаря після гепатиту: — Сало можна їсти? — Яке сало?! Ви здуріли! — Лікарю, а в майбутньому? — Ви таки здуріли! Яке майбутнє?!».

О.У. — Все частіше ми чуємо розмови про те, що мода на живопис повертається...

О.С. — Дивлячись про який живопис йдеться. Якщо про той, який мені у великій кількості «пощастило» бачити в Москві на Всеукраїнській виставці мистецтва у межах цього річ-

ної програми Року України в Росії, то вимушений зазначити: більшого сорому я не відчував ніколи. Втім, це була чудова нагода показати нинішню модель розвитку вітчизняного мистецтва. Але виникла його спотворена картина і московський глядач нічого не зрозумів. Я читав рецензії — жодної позитивної. На жаль, досі існує монополія Спілки

художників, яка є провідником, так би мовити, державної думки і «третейським суддею». В результаті ланцюг художник-арт-критик-куратор-ділер-музей-меценат- ринок-колекціонер зруйнований.

О.У. — Можливо, цей ланцюг ще просто не створений?

О.С. — Поки що іде процес не створення, а імітації. І справа тут не тільки у фінансах, але в орієнтації. Немає й дотепер таких галерей, як, скажімо, галерея Гельмана, яка послідовно займається сучасним мистецтвом. Звісно, що вона сформувалася не одразу, але тепер він відомий галерист, і не тільки в Росії. У нас же галереї сьогодні можуть виставляти одне, завтра — інше (скажімо, актуальне мистецтво), а потім навпаки.

Не треба також забувати про існування академічного мистецтва. Але його стало значно менше: художники йдуть в рекламу, дизайн, на ТБ, щоб якось прогодувати себе. Сьогодні вже смішно чути: у нас — школа! Та пристойну академічну виставку ні з ким робити! Мене не залишає відчуття, що живу у трясовині попси, яка всюди. Заняття живописом -нині дорога розвага...

Зараз усе змінилося: соціальна основа, механізми, критерії оцінок. Але «війна» й дотепер ведеться всередині покоління, яке прийшло 15 років тому. Що стосується рецептів, то він один: поки до сучасного мистецтва не буде такого ставлення, як, скажімо, до футболу... говорити немає про що. Адже про Венеціанську бісенале багато хто не тільки з чиновників, а навіть з художників дізнався лише завдяки скандалу. Скільки можна бути хуторянами? Бути герметичними, займатися самовтіхою? Немає сенсу.

2002

МОРЕ — ИЗНУТРИ. ЕЩЕ РАЗ ОБ УКРАИНСКОЙ «ПОЭМЕ» НА БИЕННАЛЕ

ОЛЬГА КЛИНГЕНБЕРГ — Можно ли в связи с участием Украинского павильона на 52-й Венецианской биеннале говорить о некоем прорыве украинского современного искусства в «самые дебри» современного искусства?

АЛЕКСАНДР СОЛОВЬЕВ — Можно. Я много посмотрел и есть с чем сравнивать. И понятно, что если не в пятерку, то в десятку лучших мы точно входим. В этом нет ничего удивительного — условия, созданные независимой институцией PinchukArtCentre, действительно были прекрасными. И промоутирование на высочайшем уровне. Другое дело, что во многом это произошло благодаря иностранным участникам. В их числе — звездные имена. Этого факта никто не скрывает. Это специальный промо-ход, чтобы за счет звезд привлечь внимание к Украине как таковой, потому что многие до сих пор не знают, о какой стране идет речь. Но в целом, мне кажется, тон задавали не они, а украинские художни-

ки. И Братков, и Гнилицкий, и Михайлов. Так что можно говорить, что этот альянс «сыграл на руку: результат все-таки получился достойным.

О.К. — В случае привлечения иностранных звезд речь не только об очевидной цели — привлечь внимание, но есть еще важный аспект, который никто не отмечает. Это — представление самих украинцев о том, что такое современное искусство, и репрезентация себя...

А.С. — Это отвечало изначальной концепции — посмотреть на себя и снаружи, и изнутри. В данном случае — доминировала «крыша» Украинского павильона, украинского проекта, который был волен выбирать участников. Сам ход правильный. Но вот нюансы пропорций — вопрос открытый. Насколько тот или иной художник был уместен, полноценно представлен и отвечал общему контексту...

О.К. — А насколько реализовалось название «Поема про внутрішнє море»?

А.С. — Мне не очень этично об этом говорить.

О.К. — ...Но можно ли говорить о наличии поэтичности в заявленных работах? Той поэтичности, которой украинцы и «прикрываются».

А.С. — Конечно! Если говорить о работе Гнилицкого/Заяц, то это суперпоэтичная работа! Если взять работу Марка Тичнера со слоганом «Ми українці», то это тоже специфическая поэтичность. Поэзия глянца.

О.К. — Поэзия рекламных исканий?

А.С. — Некий уровень американского мышления — работа с элементами массовых коммуникаций. У Бориса Михайлова есть поэтичные вещи. И по языку формальному, и по своему строю логосному. В то же время, у него в проекте есть жесткие вещи, на которые он сознательно шел.

Названия — они ведь условны. Чем название обтекаемее, тем лучше для искусства. Это дает возможность художнику для маневра. Жесткое кураторство, которое долгое время доминировало, прошло. И искусство куратора

сегодня — дать художнику полную свободу, организовав при этом все процессы в общий ансамбль, чтобы получилось что-то цельное и значимое. А насчет конструкции названия: сейчас много коннотаций на эту тему... Ключевое слово — «поэма», другое — «внутреннее море», к которому можно тоже много коннотаций найти (от того же Довженко до испанского кинохудожника Алехандро Аменобара с его фильмом «Море внутри»). Можно воспринимать это как метафору внутреннего мира, внутреннего экрана, которую в общем-то задекларировал еще Станиславский в своей театральной системе. Многое можно усмотреть — от технологий творчества до поэтики. Можно все расшифровать на теоретическом уровне, но стоит ли это делать? В конце концов, не название определяет павильон, а уровень самих авторов и работ, которые там выставляют.

О.К. — Эти работы, насколько я понимаю, коммерчески состоятельны. Сколь это важно для Венецианской биеннале?

А.С. — Это сложный вопрос. Сейчас вот открылась касельская Документа . И я зашел на ЖЖ к Марату Гельману, почитал об открытии, посмотрел несколько цитат и сравнений, чем Кассель отличается в лучшую сторону от Венеции. Там все-таки больше искусства. И все делается серьезнее. Нет гламурных избытков — вечеринок, пафоса. И зритель — не богема, а студенты, молодежь, думающая публика. И намек на коммерческое искусство меньше, доминирует именно концепция, а не стоимость. Поэтому Документа — оппонирующее мероприятие. Хотя оно и всегда таким было — оппозиционным.

Некоторые специалисты говорят, что в Венеции в этот раз устраивался какой-то артфейер. Что это уже коммерциализация. И Венеция уже оборачивается другим неприятным боком для искусства — все галопом, галопом.... А искусство требует осмысления, вдумчивого отношения к себе. В этом Кассель выгодно отличается от биеннале. Понятно, что те авторы и их работы, которые были выставлены в Ве-

неции, безусловно, в своей коммерческой ипостаси были представлены и на открывшейся крупнейшей артярмарке в Базеле. Так что этот год отмечен артмарафоном по четырем серьезнейшим артсобытиям: в Венеции, Базеле, Касселе и в Мюнстере (там открылась биеннале скульптуры). Все взаимосвязано. Если в Венеции решаются имиджевые задачи, то в Базеле они уже наполняются материальным содержанием. И во многом это зависит от того, насколько успешно художник выставился в Венеции. А что касается наших работ, то некоторые наиболее удавшиеся будут приобретены PinchukArtCentre.

О.К. — Существует ли на 52-й биеннале некий «идеальный» павильон? Идеальная национальная презентация?

А.С. — Мне кажется, наиболее цельным был павильон Великобритании — работы Трейси Эмин, проект, где она выставила свою эротическую графику, элементы инсталляции, слоганы в световом выражении. Для меня это был знак возвращения к искусству, может немного старомодному, но чисто выдержанному на фоне других павильонов, где доминировали сверхглобалистские идеи, было много полиэкранов и квазинаучных исследовательских элементов, либо тех проектов, которые грешат креном в сторону усугубленных поисков идентичности. Среди них Британия показала наиболее интересной. Китайский проект цельный. Но там выгодно само пространство промзоны: оно придает дополнительный эффект. Хорош интерактивный мексиканский проект. Еще можно говорить о датской живописи двух художников. Российский павильон, как мне показалось, отстал лет на десять: его миссионерский посыл удивить мир российскими медийными технологиями — это уже не актуально в мировом искусстве. И в соседстве с Трейси Эмин, где средства были очень традиционны, но все-таки присутствовало искусство, он заметно отличался в худшую сторону.

О.К. — О Российском павильоне много спорили, но он четко продемонстрировал очевидную вещь. Национальная презентация — момент, отражающий то, как в отдельно взятой стране люди смотрят на современное искусство. То есть момент эволюции этого взгляда и подхода. Понятно, что в России наконец-то «дорвались» до ме-



Олександр Семенов
«Пляж»
інсталяція, 2006

диатехнологий, более-менее их освоили и продемонстрировали высокий уровень такого локального качества, который для мира может быть уже и пройденный этап. Но он ценен в рамках национальной культурной эволюции. И мне кажется, что, как правило, национальные павильоны это и демонстрируют. В том числе и мы. В случае с Россией видим развитие средств, в случае с Украиной — эволюцию вкуса.

А.С. — Понимаете, есть мультимедиа с разным посылом. У русских это выглядело сверхмиссианской задачей. А у того же Гнилицкого и Заяц — это просто средства. Средства для создания определенной поэтики.

О.К. — Почему вы умалчиваете о фаворите зрительских симпатий — о Французском павильоне?

А.С. — Это как раз пример сверх нарратива современного. Для меня, несмотря на всю правильность и на всю продвинутость, в этом проекте как раз меньше всего искусства.

О.К. — То есть Британский павильон продемонстрировал, что в авангарде вещи более традиционны — неоклассицизм, что ли?

А.С. — Да. Я почувствовал тенденцию возврата, поворот к уже пройденным вещам пусть и 20-летней давности. Переакцентируются вещи, которые, казалось, давно не находятся в авангарде современного искусства. Но они вдруг снова реанимированы и по-новому смотрятся. К примеру, тот же Зигмар Польке или Герхард Рихтер — классик, который смотрится современнее многих новых авторов.

О.К. — Тогда почему Африка? Ведь африканский проект с ходу получил приз за вклад в искусство.

А.С. — Потому что этот год прошел под знаком Африки. Эту выставку я, кстати, видел в большом развернутом варианте в музее современного искусства в Стокгольме. И знаменитую штору из крышечек, и... Но ведь скандал в Венеции разразился как раз на этой почве — между куратором биеннале и комиссаром. Это обычная практика — обвинить друг друга в нарушении этических моментов. Куратор утверждает, что в отношении африканской выставки присутствовал ангажемент, в том числе и коммерческий. И это все элементы политики, артполитики. География легко прочитывается. Нынешний куратор Роберт Сторр — американец. Он очень авторитетный, представляет всемирно известный музей МОМА. И это нормально, что львиная доля участников — американцы, несмотря на широкий этнический спектр: итальянцы, африканцы, представители других стран, которые живут в США. Это бросалось в глаза. В прошлый раз была Роза Мартинес — испанский куратор, и был крен в сторону латинской, испаноязычной аудитории.

Конечно, это вызывает вопросы. Если делаются глобальные выставки, то к ним надо более вдумчиво подходить. А с другой стороны, это выбор куратора — тот контекст, который ему ближе, он и преподносит. С точки зрения открытия трендов или новых имен, эта биеннале ничем не может похвастаться. И так бывает. А с точки зрения симптомов

— то, что я сказал о традиционном подходе. И, может быть, в этом смысле название нашего павильона все-таки тяготеет к художеству. Самое время к нему вернуться, чтобы потом, не исключено, снова уйти к «смерти» автора, к «потере ауры в искусстве» — ко всем штампам XX века, которые придумали философы. В этом отношении наше название, несмотря на «притяннутость», попало в точку.

2007

ЧАСТИНА 4

ПОКОЙНОЕ ИСКУССТВО

Кажется, будто уже нельзя не смириться с многочисленными сегодня свидетельствами о смерти постмодернизма.

Действительно, еще совсем недавно выглядевшие исключительными и генерирующими установки постмодернистского художественного сознания (а среди главных — смысловая и стилевая эклектика) и утратили свою жизнеспособность и стали общим местом в методологическом плане. Как справедливо отмечалось не одним наблюдателем, постмодернизм академизировался, а эклектика, превратившись в некий универсальный тип дизайна, потеряла радикальность и растворилась в современной салонной культуре.

При всем этом представляется, однако, что ситуация не столь однозначно летальна. Пожалуй, ближе улавливают нюансы момента те, кто говорит об исчерпанности именно эклектической стадии постмодернизма и предвкушает постэклектическую. Кто констати-

рует наличие всего лишь постмодернистской усталости. Состояние безвременья, нулевого цикла, сонности, затишья-штиля. Кто твердит об отдыхе и покое.

Как известно, лучший отдых — смена занятий, а в случае с искусством — смена глаз. Постоянство памяти о крылатом: «Чаще поворачивай стиль», подразумевая под последним здесь, конечно, не палочку для письма, а тот или иной тип художественного видения.



Олег Голосій
«Лист» Полотно, олія, 1992

Их в мировом искусстве еще со времен Вельфлина повелось выделять два: ренессансно-классический и барочно-романтический. Принцип же колебания маятника — один. Но еще и раньше, когда стили во многом олицетворяли ход истории искусства, порой было не просто установить, так сказать, чистоту их происхождения, как и границу, где начинается «тот» и заканчивается «иной». Крайне затруднительно сделать это и сегодня. Хотя сами стили именно как типы видения, естественно, никуда не исчезли. Просто их каждая новая жизнь (их каждое новое «нео») стала куда более краткосрочной, а сменяемость — куда менее ритмичной. Их разработка, как правило, с целью получения каждый раз непременно смещающих их начальные смыслы эрзац-вариантов, перенеслась больше в сферу умозрения, в КБ, на индивидуальный, групповой, в лучшем случае — направленческий уровень. Они стали преимущественно фактором моды, прихоти, чем историко-художественной необходимости.

Но, следует повториться, одно неизменно — маятник движется, стили обречены сменять друг друга так же, как и проникать друг в друга.



Олександр Шевчук
«Поховальня для художника»
ч/б фотографія (фрагмент), 1992

Вот и пережившая в 80-е годы свой апогей постмодернистская «новая волна», в основном связывавшаяся с необарокко, неоекспрессионизмом, программно пренебрегавшая какой бы то ни было структурированной цельностью и культивировавшая эзотерическое, сакральное, бриколлажное, неизбежно подготовила злободневность все чаще встречающихся среди тех же постмодернистов афоризмов, типа: «Долой «новую волну», да здравствует штиль!». За этим — все ощутимее возникающая потребность как раз в целостности, структурности, ясности. «Война целому», объявленная ранее, все более уступает место «ностальгии по единству», какому-то классицизирующего характера искусству. Его «пятая колонна» в 80-е времена давала о себе знать в «анахронизме», «нео-гео», т.е. еще в рамках постмодернистской деконструкции — метода, сегодня успевшего стать столь же классическим, сколь и расхожим.

Понятно, что речь идет о предощущении мнимой целостности, ложной структурности, тех самых зачатых в пробырке искусственных псевдостилях (именно так — в множественном числе) современного цикла очередной эры эллинизма, с ее раскручивающимися тенденциями децентрации и декаданса. Моделировании, наверно, не столько повсеместно обобщественных, сколько симультанных региональных, частных ситуаций испытывающего упадок сил «упадочного искусства» — какого-то безнормативного, маразмизирующего, именно декадансного идиоклассицизма. Где непонятно чего

больше — собственно классицизма или еще маньеризма, барокко, рококо или уже романтизма... Показной болезни или показного здоровья — симуляции или дисимуляции...

Вероятно, в этой связи в самый раз вспомнить и о той классицизирующей ясности, о которой писал еще Р.Барт в своем «Расиновском человеке». Ясности как некоем пустом пространстве, неизменно открытом значению. Ясности, выражающей колеблющийся смысл. Ясности крайне двусмысленной, когда «с одной стороны, нечего сказать, а с другой — можно говорить до бесконечности». Причем на всех языках, «которые нам предлагает наш век».

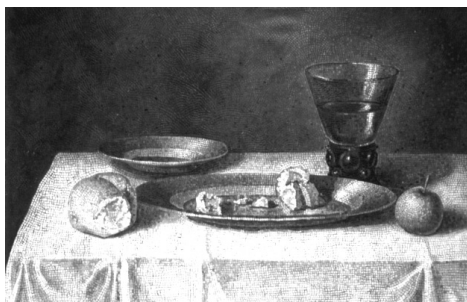
На выставке «Штиль» представлен ряд художников Украины, знакомых прежде по работам преобладающе эмоционального, горячего, брутального свойства и которым генетически ближе оказалось барокко. Его — регионально — более развитое поле традиций и их совсем недавняя диалогическая предрасположенность к принципам международного трансавангарда не случайно поэтому были на руку этим украинским художникам.

Что касается несколько музеефицированного, рассудочно эстетизированного, прохладного характера данной выставки, то это не является только лишь демонстрацией своей модели в наступающем неоклассическом сезоне или простым преодолением той самой «близорукости», о которой упоминалось выше.

Выставленное не есть также отражением активных, рассчитанных на более-менее длительную перспективу, поисков какого-то стилеобразующего канона, а есть, скорее, профанацией подобного рода и поисков и канона.

Не исключено, что на выставке можно почувствовать, как говорят, «высокопарность штиля», приторный привкус красоты, даже салонности. Все это, однако, не больше, чем подставка, обманка — пустая «кукла».

Так или иначе, но здесь на выставке отсутствие внутренней формы компенсируется избыточностью формы



Анатолій Ганкевич, Олег Мігас
«Їжа» Полотно, олія, 1992

внешней. Это становится как бы проблематикой выставки. Выставка эта в то же время не есть нечто строгое, концептуально выдержанное — даже по отношению к подобному свойству «отсутствию» — из работы в работу проникающее цельное. Выставка словно вращается вокруг этой фантомной пробле-

матики, но таковая не сквозит обязательно в каждой из подобранной на нее работе.

«Штиль» не ставил перед собой задачи открытия новых «эrogenных зон» в современном искусстве. Да и не мог их открыть по определению — для этого должно появиться другое тело культуры, нынешнее, если забыть о некрофилии, вряд ли способно кого возбуждать и быть возбуждимо. Т.е. должны смениться именно парадигмы художественного сознания, а не только лишь визуальные формы.

Скорее, выставка, похожая на некий красиво обставленный (естественно, в меру сегодняшней размытости, перевернутости и преходящести этой вечной категории), размеренный и импозантный похоронный ритуал некоего «покойного искусства» — в достаточной степени нормально анахроничного и немного ненормального, экспериментального — может сыграть роль пока только катализатора в рождении искусства, если уже и не живого, то непременно другого.

Конец века, изрядно мистифицируемый ко всему рубежом тысячелетий, не только что-то закрывает, хоронит, но не может чего-то, если и не родить, то хотя бы предвосхитить. Не случайно, сегодня, наряду с эсхатологическими взглядами (в том числе и на искусство), актуализируются и футурологические.

Отмечавшийся процессе децентрации, совпавший с гибелью Последней Империи, с каждым днем приобретает все более выраженный характер — прежние маргиналы выходят на большую дорогу. Складывающаяся новая геополитическая ситуация провоцирует, с одной стороны, появление искусства «нового регионализма» и высвобождение скрытых энергий творчества, и, как следствие, с другой — возникновение искусства эпохи «бури и натиска», с ее открытостью границ всяческого рода смешениям и смещениям, что также способно спасти его от вырождения и наполнить действительно новыми идеями. Так что покой, царящий на выставке «Штиль» как зеркало нынешней «штильлебен" — «тихой жизни» искусства, только кажущийся — он, наверно, действительно, как писал поэт, «нам только снится»?

1992

BARBAROS. НОВЕ ВАРВАРСЬКЕ ВИДІННЯ

Протягом останніх десятиріч не бракувало пророцтв настання ери середнього Нового Середньовіччя. Так, У. Еко, опрацьовуючи цю гіпотезу без звичного супровідного їй апокаліптичного та негативного пафосу, серед умов, необхідних для створення, так би мовити, хороших Середніх віків, виділяв наступне: «перш за все величезна світова імперія, що розпадається, могутня інтернаціональна державна влада, що свого часу об'єднала частину світу з точки зору мови, звичаїв, ідеології, релігії, мистецтва і технології котра одного дня гине через складності своєї власної структури. Гине, тому що край зусібіч облягають «варвари» , які не обов'язково неосвічені, але котрі несуть нові звичаї і нове бачення світу».

Сьогодні світ цілком опинився на початку процесів загибелі не однієї, а принаймні двох «світових» імперій. На Сході це — розпад Східного блоку, а потому і його ядра, СРСР, що було цариною панування «освіченого варвар-

ства». На Заході це — відчуття культурно енергетичної кризи і передчуття близького кінця імперії Римлянина, якщо розуміти під цим культурний простір західної людини, інакше — все ж неминучості загрози заходу центристської (або, стосовно класифікації О. Шпенглера «фаустівської») моделі культури.



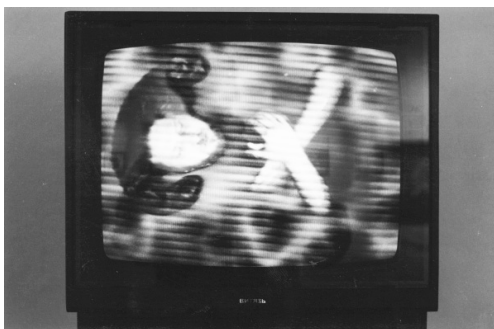
Андрій Казанджий
«Коли екрани стають тонкішими»
Відео, 1995

Наша орієнтація донедавна: Drang nach Westen змінюється на її заклик Drang nach Osten, повернення до себе. Бачення, що формується в українському експериментальному мистецтві в умовах пострадянського Середньовіччя, де на перший план висувається проблема проникнення в логіку ситуації нескінченно-го конфлікту, нескінченного перехідного періоду і розробки шляху використання безладу, можна віднести до нового варварського бачення.

Грецька назва варварів Barbaros, поза змістом, про якій далі, здатна викликати асоціацію військової навали, оскільки співзвучна гітлерівському планові блискавичної війни з СРСР — Barbarossa Fall, названого так на честь червонобородого (Barbarossa) Фрідріха I, німецького короля та імператора «Священної Римської імперії», який у 12 ст. постійно проводив завоювальні кампанії проти північно італійських земель. Сьогодні неможливо відмовлятися у мистецтві від традиційного уявлення про варварство як про якусь загарбницьку силу, про щось грубе, безкультурне,



Арсен Савадов, Георгій Сенченко
Bar-bar-ost
Інсталяція, 1995



Олег Мірас
«Четвертий агрегатний стан»
Відео, 1994

що несе «свіжу кров», оскільки сучасне мистецтво, загрузнувши у суто семіотичних проблемах і стомившись від пошуків культурного цитування, багато в чому втратило життєву радикальну енергію і виявилось аутсайдером, все чіткіше проявляючи ознаки виродження.

Але в проєкті «Bar-baros» мається на увазі варварство не лише як уособлення нової брутальної вітальності, варварство, не стільки схильне до загарбань чужих кордонів і територій — до агресії, скільки до руйнації, переходу своїх — до трансгресії, що з волі або з неволі споріднює це «варварство» із настановами dada.

Це — маргіналія, що розвивається поза правил раціональності і на протигагу їм. Маргіналія, котра тяжіє до того, щоб стати центром і що стає ним.

Нарешті, ще один мовний аспект. Починаючи з греко-римської епохи класичний раціоналізм ідентифікував варварів з тими, хто незрозуміло розмовляє. Етимологія слова «варвар» — заїка. Схожа мовна ситуація у порівнянні з за-

гальноприйнятими нормами, відчувається нині і в тій частині сучасного українського мистецтва, що з якогось часу взялася оволодівати Заходом мовами нових технологій, зокрема, відео, комп'ютером тощо. Цю ситуацію у її інфантильній не сформованості, технічному варварстві, але ж і не запрограмованості, потенційності образної і покликаний зафіксувати проект *Barbaros*.

Наскрізна конвенційна ідея проекту — де більш безпосередній, де більш опосередкований зв'язок з якимось ново середньовічними видіннями.

Акцентування в ньому таких засад, як марення, галюцинація. Летаргічний стан, що переломлюються крізь призму нових медій, навряд чи випадково, оскільки потяг до досвіду заглиблення знов активізувався з підвищенням уваги до теми неопсиходелічного технодрому.

В експозиції, де при всьому міксті форм, принципів і засобів, однак переважають медіа проекти, неминуче виникнення і доміанти Екрану з його сценаріями відбиття, трансляцій, проєкцій, зміщень, трансформацій, фікцій. Замість традиційної «Книги Видінь» приходить «Екран Видінь».

1995

АНАЛИЗ КРОВИ

*Кровь — красная жизненная жидкость, которая обращается в животном теле, жилах силою сердца.
Даль*

Не секрет, что современное искусство все трудней поддается анализу на предмет своей внутренней логики и качественной иерархии — впрочем, в условиях декларируемого панплюрализма вопрос «резус — фактора» в искусстве вроде бы и не ставится. Как не секрет и то, что оно тем не менее легко редуцируется к магнетизму (где и взаимоотталкивание, и взаимопритяжение) двух » логик « — техно и био, понимая под последней не только природное, но и социальное витальное начало. Наблюдаемый сегодня интерес искусства к акциям моделирования подлинных жизненных ситуаций, к живому — реальности материально осязаемой- в качестве чуть ли не инстинктивного «экологического » оппонирования его же интересу к машине, компьютеру-реальности мнимой, виртуальной, во многом и объясняется сложностью коллизий внутри обозначенной выше простой схемы. Есть и другое -усугубившийся комплекс ис-

кусства перед самой жизнью. Возросшие одержимость жизнью, культ жизни, рассматриваемые всегда как показатель ее чрезмерного полнокровия (закономерность, выведенная еще Хейзингой), и обескровленное продолжительной лингвистической экспансией искусство-это случившееся ныне различие и побуждает к сублимированию необходимости » влить кровь Диониса в вены Аполлона ».

Выдвижение в искусстве проблемы новой антропологии, и шире -новой естественности, новой органики, из маргинальной зоны снова в актуальную, воскрешает к жизни и проблеме Тела.

Это приводит не только к оправданной мутации видения, но и к его гипертрофии — крупному плану, сведению телесного преимущественно к поверхности, тактильности, физике. В связи с этим нарастает потребность вновь актуализировать и понимание телесности на более глубоком, чем просто плоть, уровне, а именно — Крови. Потребность замкнуть круг: отталкиваясь от природного, неожиданно и странно вернуться к отрицаемому исходному — душе, ибо «кровь лучшееместилище души,чем сперма» (Кузнецов * Эпоха невинности »), к личностному, эго, поскольку «тот, кто владеет кровью, владеет человеком < ... >, без теплой крови ни одно эго не может найти самовыражения » (Гендель » Космогоническая концепция розенкрейцеров, глава » Кровь — проводник эго »).

«Кровь это совершенно особый субстрат », — говорит гетевский Мефистофель Фаусту. К ее чрезвычайно суггестивному образу, не только выражающему активный ток жизни и ее угасание, смерть, но и несущему священное значение, божественную тайну, издревле обращались философия, религия, поэзия, живопись...

Метафора, миф крови, мифологема заключает в себе множество толкований, основывающихся как на одномерных, подчас даже brutальных символах (и в этом

их особая сила), так и на усложненной поэтической иррациональности, на едва уловимых, скрытых или и вовсе крайне эзотерических ассоциациях. Толкований, так или иначе связанных с эстетическим вектором своеобразной «медицинской» герменевтики и очень запутанных, противоречивых в отношениях внутри морального негатива — позитива (« кровь путает »). Достаточно обозначить только некоторые смысловые линии и узлы гемопоза — «кроветворения», становящиеся мотивом и объектом художественного анализа. Ритуал ; род, нация (« зов крови », «голубая кровь», « мы с тобой одной крови»); война, революция, власть, террор, криминал, бойня, мясо, секс, удовольствие, инцест, СПИД, галлюцинация, история (« война кровь пьет », «кровь за кровь », «кровь улика», «море крови», « ... и мальчики кровавые в глазах»; «как только я воображаю кровать, я хочу залить ее кровью » (Демиен Херст); « кровавое воскресенье », «кровавая неделя»); гемотрансфузия; «кровь очищающая», любовь; сила, энергия (« свежая кровь»); красота («кровь с молоком») ...

Проект «Анализ крови» не вызван каким-то выраженным синдромом гемофилии (как в художественно — клиническом значении, так и в смысле любви). Не мыслится он и как целостная -стилистически, направленчески, жанрово — выставочная акция, имеющая стратегически программный и радикальный характер, к примеру, на манер акционистов «Венской крови » («Театр оргий и мистерий «Нитша, Шварцкоглера, Мюля в 60 — 70 — е годы », стремившихся вначале, чтобы их образы, инициации, ритуалы с кровью были бы шокирующе реальными, буквальными материальными действиями, а не мнимыми событиями конвенциональной драмы, но в итоге все же с предопределенностью превративших их из жизненного откровения в типично репрезентационный эстетический акт, в аттракцион для пресыщенных обывателей — искусство не может стать жизнью.

Этот проект скорее в чем-то дань времени, как раз- таки договорная (на уровне куратор — художник или эго) попытка представить свою локальную версию тех «антропологических сдвигов», которые все активнее универсализируют современное искусство. Причем представить в виде чуть ли не одноразовой коллекции, пробы, именно лабораторного, пробирочного (in vitro) исследования, необязательно стерильного, холодного, но непременно лишенного » транс от крови», притязаний на жизненно — преобразующие, трансформативные цели. Исследования, только схватывающего жизнь в художественные ловушки. Это искусственное (от искусства) кровообращение, подвергающееся такому же искусственному анализу в его самой прямой функции — разложения, результатом чего только и могут стать какие — то диагнозы и прогнозы .

1995

ТОВАРНИЙ ФЕТИШИЗМ

Власне «фетишизм» (франц. *Fetishe* — фетиш, ідол, від португ. *Feitico* — чаклунство, амулет) у контексті проекту являє актуальність в основних своїх значеннях, а саме: культовому (але не так у прямому релігійному тлумаченні, як опосередкованому — «ауральному» і психоаналітичному — фетишизм, який звичайно свідомість вважає відхиленням від норми, проте, відповідно до теорії психоаналізу, грає особливу роль, підтримуючи рівновагу психіки людини, де зустрічаються дві споконвіку несумісні позиції, викликані сексуальними осіб обох статей.

Поняття ж «товарний фетишизм» належить К.Марксу, автору «Капіталу». Суть товарного фетишизму в тому, що стихія суспільних відносин, домінуючи над людьми, виступає зовні у вигляді панування над ними певних речей. Звідси — містичне ставлення до товару як до надприродної сили. Від часу своєї інституалізації мистецтво стає ще й товаром, з одного боку, фетишизуючи

Ринок (крім суто економічної причини, можливо й тому, що, як вважає «ринок рятує мистецтво від нього самого, від його абсолютних і тому саморуйнівних зазіхань»), з іншого — виголошуючи йому анафему, виступаючи в ролі його непримиримої опозиції, нібито покликаної захищати свою, мистецтво «чистоту й свободу» від такої ж «чудодійної», як і порочної сили грошей та інших важелів Влади.

Проект «Товарний фетишизм», отримавши в межах Київського міжнародного фестивалю статус некомерційного, проте аргіогі занурений в річище вищезазначеної проблеми — мистецтво й капітал, у свою чергу є частиною більш онтологічного й визначального -відносин мистецтва й дійсності, ілюзії і реальності, свідомості й підсвідомості. Так, по З.Фрейду, травмована комплексом кастрації психіка (котрий фетишизований об'єкт водночас визнає і заперечує) ставить щось схоже на екран, де реальна уява замінюється фантомами. Коли згадати про ще недавню украї популярну семіотику, фетиш — це знак умілої брехні. Навряд чи можна заперечити, що фетишизація споживчих товарів — одна з матриць сучасної культури. Тотальність реклами у надмірно затовареному світі нинішньої цивілізації робить неможливим обране — бути орієнтиром істини, а породжує тотальну брехню: потік гарно запакованого, припудреного або розцвіченого неоном Бреда.

Проект «Товарний фетишизм», крім усього, немов продовжує, модернізує виходячи з нових умов, таку наскрізну лінію мистецтва 20-го століття, як Дада, де поняття трансгресії (виходу за межі), товарної речі, культовості, безглуздо переплітаючись, отримали гострохарактерні, іноді шокуючи тлумачення.

У другій половині 50-х років естафета трансгресивності, яка іде від М. Дюшана, була підхоплена в неодадїзмі — в «поп-арті» (в Америці) і «новому реалізмі» (в Європі). Один тільки Е.Уорхол створив цілу серію «ідолів натовпу» — предметів і людей. Він вийняв їх із звичного

оточення І переніс в інший психологічний вимір. Банки супу, коробки мильного порошку, доларові банкноти, револьвер, Мерилін Монро, Мік Джагер, Ленін, Мао Цзедун... постали перед глядачем у новій образній якості — фетишів і символів світу речей, етикеток часу.

З усієї безлічі фактів і проблемних аспектів, зв'язаних з назвою вище лінією в мистецтві, тут виправдано відзначити «релігійні» (з месіанською, сексуальною або грошовою інтонацією), згадавши передусім, що в 1916 році саме в Берлінському соборі під час меси дадаїст І.Баадер несподівано піднявся на кафедру й виголосив Дада рятівником світу. З клерикального вжитку було запозичене дадаїстами улюблене ними визначення виробничих технічних світів у якості «целібатних», незайманих машин. Стосовно поп-арту, то багато сучасників розцінювали його не інакше, як «фінансовий хрестовий похід».

Уже було відзначено, що одна з найголовніших тенденцій сьогодні — естетизація Комерційного. Однак слід обумовити, що сприйняття товарного об'єкту відчутно змінилось навіть у порівнянні, здавалося б, із не дуже віддаленим поп-артом, при чому визначальну роль тут зіграв вплив не тільки нових технологій, а й самого мистецтва, його сучасних ідей.

На думку деяких його дослідників (з цього приводу можна виділити статтю італійців М.Сенальді і Ф.Карманьоли «Реальність блефу») відбулося істотне зміщення між товаром і суб'єктом. Актуальна естетична свідомість переключилась з іконізації об'єкту, тобто з зовнішнього рівня: фізичних артефактів, кольорових упаковок, урбаністичного сміття тощо, на іконізацію організації, тобто на внутрішній, який має абстрактну природу, рівень, надзвичайно провокуючи розвиток у тому числі й такого принципового феномена, як кіберфетишизм.

Стосовно наших пострадянських, постдефіцитних реалій, слід признати, що вони скоріш за все відповідають давно

пройдений розвинутим світом епосі, водночас, початкового накопичення капіталу і його перерозподілу, з усією її аурую «первинного дикунства» й криміналу (що, до речі, не може не відбиватися на її апеляції до фетишизму як ранньої культової форми). Одне слово, в цьому просторі, яке можна уподібнити якомусь суцільному гіпертрофованому кіоску, — надзвичайно завищена шкала «товарного фону» взагалі (внаслідок обвальної комерціалізації суспільної свідомості) і нульовий рівень артринку, зокрема.

Вертаючись у цьому контексті до початку, слід, очевидно, підкреслити, що й проект «Товарний фетишизм» доцільно вважати і як феномен «загравання» із зовнішніми атрибутами, амулетами, соціальними механізмами «ринку капіталів», і як ще один прецедент (оберіг, талісман), який оберігає мистецтво від риночних зазіхань. Тобто як художню провокацію, диверсію на території «ворога» й «ідола», немов якийсь акт трансвестизму в його, «ворога» й «ідола», одежі. Торкаючись же в зв'язку з «Товарним фетишизмом» (і ширше мистецтва в цілому) психоаналітичних (синонім — еротичних) моментів проблеми комерційне — некомерційне і, вибравши пріоритетом останнє, не уникнути трактування проекту і як акту сатисфакції. Адже комерційне — це результат, користуючись марксистською лексикою, відчуженої, яка не приносить справжнього задоволення підневільної праці. Некомерційне — це прокладений вільною працею шлях найшвидшого й повного задоволення, шлях, який обминає будь-які авторитети й фетиші життя і культури.

1996

ПАРНИКОВИЙ АФЕКТ

*Реальні страхи — це не реальні речі.
Демієн Хьорст*

Ще в 70 роки «Римський клуб» спрогнозував, що головною загрозою існування Землі стає теплове забруднення атмосфери. Температура атмосфери підвищується через енергетичні відходи і гази, які виробляє наша цивілізація (наприклад, вуглекислого). Становище погіршує також руйнування озонового шару в результаті виробництва й використання фтористих сполучень хлористо-вуглеводневої кислоти (FCKW). Лід полюсів починає танути. Рівень моря підвищується, як і ймовірність Великого потопу-2. Молекули FCKW руйнують найтонший захисний шар повітряної оболонки і сприяють утворенню «парникового ефекту». «Парниковий (оранжерейний) ефект» і озонова діра — загроза особливої власливості. Їх наслідки не обмежені якими-сь окремими регіонами чи явищами, вони небезпечні тотально, бо порушується Усталений Обмін Речовин.

Загальновідомо, що поняття Мистецтво, Клімат іноді тісно стикають-

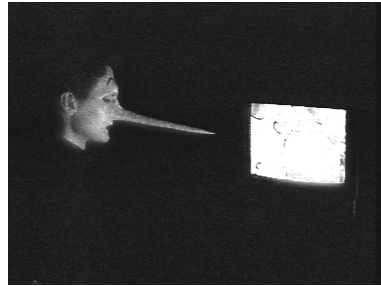
ся: коли, наприклад, вживають словосполучення: «духовний клімат», «культурний клімат» або підрозділяють Культури (як Леві-Строс), Засоби масової комунікації (як Маклюен) на «гарячі» й «холодні» — HOT AND COOL. Загальновідомо також, яка велика роль природних катаклізмів у долі культур і цивілізацій минулого. Запитання — наскільки і як зміниться вона в процесі «кліматичної катастрофи», яка насувається?

Однією з головних характеристик сучасної творчої особистості є властивість розбалансованого самовідчуття, так або інакше залежного від загальної праформи. Сьогодні художник, мистецтво переживають руйнування колишніх основ і не так уже генерують іманентні базисні ідеї, як нервов реагують на стрімкий калейдоскоп ситуацій, зовнішні подразники — знаходяться у стані афекту.

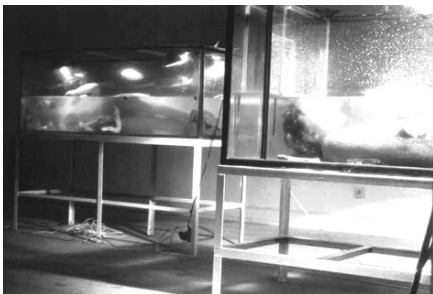
Ставлячи діагноз сучасним інсталяціям, Ю. Кристева називає їх спільниками нашого занепаду, «бо перед цими уламками, цими спалахами відчуттів, цими розрізненими предметами ви більше не знаєте, хто ви такі. Ви на межі запаморочення, може бути, чорної діри, на межі дроблення психіки, яке звичайно іменують психозом або аутизмом. І в цьому, — вважає філософ, -страхітлива привілеія сучасного мистецтва: привілеія супроводжувати нас у цих нових хворобах душі».



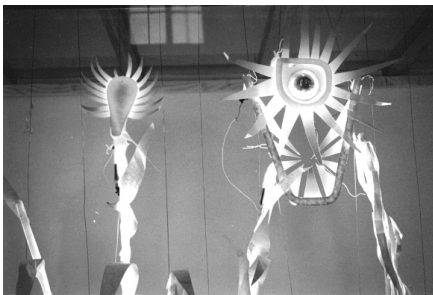
Василь Цаголов
«Україна 2000»
Інсталяція, 1997



Гліб Катчук
«Апокаліпсо» Відео, 1997



Олександр Гнилицький
«Телефонна розмова»
Інсталяція, 1996



Дмитро Дульфан
«Лабораторія світла»
Фрагмент інсталяції, 1997

«Кліматична катастрофа» — незвична катастрофа. Вона немов би вже відбувається, відчувається час від часу - зокрема, експерти вважають зростання числа стихійного лиха, епідемій, москітів, дебілів одним із наслідків «парникового ефекту», який відгукується глобальним потеплінням не тільки в природі, а й в політиці, і в мистецтві. Досить назвати лише закінчення «холодної війни», самоскасування Варшавської угоди і СРСР, дестабілізацію великих ідеологій або торжество принципу political correctness у культурі...

І в той же час «кліматичної катастрофи» немов би й нема, оскільки це уповільнена, повзуча, гіпотетична, уявна — Віртуальна

катастрофа. Втім, як вважає Ж. Бодрийяр, зараз «все переміщується в сферу віртуального; й те, з чим маємо справу — це чисто віртуальний апокаліпсис, набагато небезпечніший своїм наслідком, ніж Апокаліпсис реальний (...). Ми перебуваємо вже не в логіці переходу можливого в дійсне, а в гіперреалістичній логіці залякування себе самою можливістю реального».

Клімат у актуальному мистецтві України характеризується сьогодні надзвичайною неоформленістю, туманністю. Це багато в чому штучний, герметичний, «парниковий» клімат. «Нове українське мистецтво» досі не ідентифікувалось.

Воно мовби рухається по інерції власного розпаду, витрачаючи недавню вітальню енергію свого «несподіваного» постмодернізму і не заряджуючись новою. Одне слово, саме зараз йому, наче озон, потрібний якийсь екстремальний, «катастрофічний» вектор. Як не дивно, треба збільшення внутрішнього «парникового ефекту», перетворення середовища на казан, у якому «кипіння пари» викликало б новий рух.

Просторове вирішення «Парникового афекту» спрямоване на створення особливої психоатмосфери. Її буквально трясе від невідповідностей, накладання різних афектів і ефектів. У цій дуже рухливій сфері, де кожний афект має багато причин, матеріалізуються якісь напруженості, з'являються перспективи і глухі кути.

Це фесрічна, галюцинозна інтеракція. Принцип «space in space,» «оранжереї у оранжереї» підсилює абсурд масштабних та смислових контрастів і разом із оптичними викривленнями, де панує фрагментарний, ковзаючий боковий зір, створює відчуття Прекрасної Монструозності Простору.

1997

ІНТЕРМЕДІА

Майже загальноприйнято, що сучасне мистецтво:

1. Підкорене «божевільній логіці модернізації», змінює гуманітарну програму на технологізовану, і zarazом — не тільки свою естетику, але і етику;

2. Існує у серцевині «суспільства спектаклю»;

3. Є, з одного боку, частиною, а з другого — опозицією всепоглинаючої культури — вистави, де головну роль виконують ЗМІ, Медіа...

Саме з цього виникає природня потреба усвідомити, відчувати стан сучасного художника, що волею чи неволею опинився серед драматичного медіального Дійства, якогось безкінечного, «мильного» медіасеріалу- в ситуації intermedia.

Ми живемо у світі, де все важче стає відрізнити оригінальне від симулятивного. Реальність життя і реальність екрану давно переплелись в ілюзорному Гібриді. «Телекартинка, — якщо вірити журналу «ОМ», -замінює нам сни, фантазії та краєвид із вікна». Напевно, зо-

всім недалеко той час, коли все зіллється, змішається в нероз'ємності якоїсь «штучної природи», де звичні питання правди і брехні, морального і аморального будуть зняті з порядку денного.



Сергій Братков «Парочка»
ч/б фотографія, віраж, 1998

Саме тому і зовсім не випадково, нова чуттєвість, що ви-зріває сьогодні, знову актуалізує кемп-стандарт: штучність як ідеал, театральність.*

Одне з завдань проекту «Intermedia» — вловити, відобразити та змодельовати ситуацію співучасті чи засвідчення тотальної гібридизації, і культури включно, в якій, як уже відзначалось, різного роду зміщення та мікшування набувають сили закону.

«Темні зв'язки» Медіа. Це цілий світ, існування якого чимдалі важче стає заперечувати. Варто лише згадати про їх мілітаристське походження, фільм Антонівні «Blow up», останню трагічну жертву медіакратії-принцесу Діану чи феномен «телевізійної епілепсії», що ніби-то гіпнотизує глядача «прихованим зображенням». Одна з інтриг проекту «Intermedia» — складні «кримінальні» колізії між самими медіа, що ґрунтуються на сучасній філософії відносин між «видимим» як безнастанно «контрольованим», «операційним», що пов'язано насамперед з новітніми технологіями, і «поглядом», як «обра-ною точкою зору», що залишається прерогативою більш ар-

* С. Зонтар



Сергій Солонський
Із циклу «Body»
ч/б фотографія, сепія, 1993

хаїчних видів і технік мистецтва. На думку філософів, сьогодні, в епоху зростаючого технологічного тиску з її всепроникною візуалізацією і екранізацією, коли усе стає видимим, все важче вести мову про погляд як втілення чогось потаємного, спокусливого, символічного. Усі новітні технології синтезованого, дигітального зображення запису, віртуальної реальності, сучасного кіно і телебачення виступають співучасниками «здійсненого злочину» — «вбивства реальності».**

Фотографії — технології хоча й «високій», але «застарілій» і перевершеній, відводиться місія «точки опори» такої «вбивчої» візуальності, яка базується на технологіях фіксації реального часу, прямого включення, вічного руху, нон-стопу, швидкої зміни каналів /zapping/, «кліпового» мислення... Здатність фотографії /вже не кажучи про ще «застаріліше» і традиційне мистецтво — живопис до відмови від цього полягає, перш за все, у тому, що і фотографія, і живопис приречені бути вічними провідниками ідеї «одномоментності», зупинки на нерухомому зображенні — ідеї Погляду.

Також необхідно обумовити присутній у цьому проєкті свідомий «домашній» рівень «загравання» з новими технологіями, які у нашому контексті — критики праві — міфологізуються та «наділяються силою магічного заклинання» раніше, ніж вони будуть усвідомлені як реальний інструментарій.***

Змістове наповнення проєкту обумовлюється визначеними особливостями жанру (квазі)інтермедії — невеличкої

**Ж..Богрійар

імпровізаційної вставки, якій природньо властива гра з феноменом комічного. Гегель трактував це як категорію «суцільної деформації» життя і самого суб'єкту, а не просто визначав як щось нижче за ієрархією. Зрозуміло, що комічне епохи комедії дель арте і часів панування комедії поіг — поняття, які практично порівняти неможливо.

У просторовому рішенні проекту використовується форма, наближена до своєрідного експозиційного спектаклю, де як «симультанні декорації» виступають самі медіа, їх транслятори і носії.

Одного разу увечері Росс, сидючи перед телевізором, розмірковував, що могло б бути між каналами. Він вже знав, що можна знайти на самих каналах. На зайнятих каналах була оркестрована статика, статика, зроблена у вигляді новин, вікторин, документальних фільмів, ток-шоу, театру абсурду, коротких сюжетів і відео. На незаповнених каналах була неоркестрована статика, порожнеча. Так він сидів перед телевізором. Сидів у кріслі і перемикав канали. Один за одним: програма, програма, програма, статика, статика, програма, статика, програма, програма. «Що ж там було?» — думав він — «Що було між каналами?». ****

1998

*** І.Кулик

**** Г.Х.Юнітер-Ларсен

КСЕНОФИЛИЯ

*«на чужом поле всегда жатва обильнее,
у соседской коровы больше вымя»
Овидий «Наука любви»*

От любви до ненависти — один шаг. От фобии до фиили — столько же.

Собственно, ксенофилия — это неологизм, а гораздо более укорененный термин — ксенофобия. Термин этот (от гр. *xenos* — чужой, *phobos* — страх) имеет два значения: «1) навязчивый страх, боязнь незнакомых лиц; 2) враждебность ко всему чужому, иностранному (образу жизни, идеям, мировоззрению)». Во многих словарях ксенофобия трактуется и как иррациональный страх или даже необъяснимая ненависть ко всему иному, будь то социальная, расовая, этническая, сексуальная группа или политический оппонент.

Соответственно, в качестве перевертыша ксенофилия — это любовь к чужому.

Следует сразу оговорить, что актуальное искусство до сих пор существует в Украине в условиях ксенофобии, современные художественные

практики и донныне воспринимаются подавляющей частью социума как вмешательство чужого.

Но наша выставка не является просто тематической иллюстрацией всего этого в диалектическом регистре поэтической сентенции: «чужому навчайтесь, своего не цурайтесь». Как не является она дежурным откликом — «по горячим следам» — на всем известные события последних лет, вызванные тотальной нетерпимостью. У каждого художника были свои побудительные мотивы к созданию того, что выбрали для экспозиции кураторы, была своя рефлексия на проблемы, обострившиеся в мире после этих событий, была своя ни к чему не привязанная дата окончания работы над тем или иным произведением. И тем не менее, что-то двигало фигурантов проекта именно в этом направлении «злобы дня» (!?).

Вообще-то рассуждать сегодня о злом и добром, хорошем и плохом, любимом и ненавистном, верных и неверных в контексте свое-чужое становится крайне затруднительно, все словно выносится за пределы — «по ту сторону добра и зла». Граница внутри моральной антиномии позитив-негатив с онтологической неизбежностью представляется куда более прозрачней — все смещается в плоскость постчеловеческого измерения, где чрезвычайно спутаны или подменены все императивы.

Вот и у нас на выставке речь скорее можно вести не столько о любви как таковой, сколько о филии как влечении, легкой, латентной перверсии (явное, всякие там зоо-, некро- и прочие филии не в счет), замещающих, компенсирующих те самые, изначальные, фобии и «реакции отторжения». «Парадоксально, но субъект всегда счастлив на уровне влечения; и хотя в действительности он может ужасно страдать от сильнейшего давления влечения, может пытаться избежать его, страдание это приносит ему мучительное удовлетворение», — так описывает подобное чувство в своей книге «(Из) вращения любви и ненависти» Рената Салецл. Оно,

вероятно, той же природы, что и чувство, которое испытывает заложник к тому, кто его захватил, — в этом случае оно известно под названием «стокгольмского синдрома».

Все смешалось и на макроуровне, где тенденции глобализма и стандартизации вызывают противоположное — раскол по линии цивилизаций, культур, конфессий, наций и т.п.; трайбализм, т.е. чуть ли не племенную раздробленность и право крови на выявление различий в русле еще одного средневековья. Тот же исламский фундаментализм усиливается с поляризацией современного мира на «золотой миллиард» — благополучный Север (прежний Запад) и остальную часть, к которой относится большинство мусульманских стран. Видимо, стоит прислушаться к тем, кто в нынешнюю высокотехнологическую эру, когда почти реализуются маклюэновские прогнозы относительно Всемирной Коммуникативной Деревни, неожиданно вновь констатирует прорыв наружу одного из главных конфликтов мировой истории — конфликта «земледельцев» и «скотоводов» и связанных с ними ценностей: стабильности и воинственного номадизма, ведь спонтанные налеты на оседлые «супермаркеты» кочевнику жизненно необходимо. Видимо, стоит прислушаться и к тем, кто в наше гипермиграционное время считает, что конфликт культур и цивилизаций не есть пограничная проблема — гиксосы, гунны и прочие «варвары» уже давно посреди нас. Да и кто мы сами?

Наша выставка настолько же примиренческая, насколько и откровенная. Ее «виртуальная» особенность имеет автохтонное происхождение — она игнорирует то, чего нам и так не грозит в ближайшем будущем по определению — изобретенную Америкой и распустившуюся по всему Западу (теперешнему Северу) «политкорректность». У нас она осталась в прошлом — в словах песни «Широка страна моя родная», декларировавшей, что «нет для нас ни черных, ни цветных» чуть ли не в духе библейского: «ни эллина, ни иудея». Иначе, игнорирует штуку хоть и лицемерную, фа-

рисейскую, протокольную (не случайно, в той же Америке ходит фраза «расизм после шести», читай «после трудового дня»), но полезную во многих отношениях, — особенно для регуляции, стабилизации, гуманизации жизни, — разве что изрядно обескровившую, опреснившую искусство.

2002

ПРОЩАЙ, ОРУЖИЕ, ИЛИ НОВЫЕ ГЕРОИ АРСЕНАЛА

Особенность и знаковость выставочной акции «Прощай, оружие» — прежде всего в том, что ее местом является бывший военный объект Арсенал.

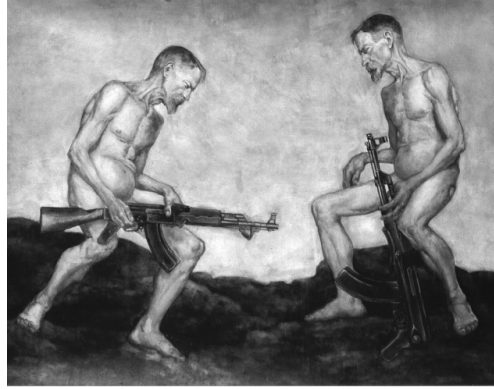
Это символ гуманитарной реинкарнации, художественной конверсии («прощай, оружие») осваиваемой территории, кардинально изменяющей свой «дух места», когда вместо пушек, именно музы, художники становятся **Новыми Героями Арсенала**. При этом, само пространство остается топосом, резервацией сакрального, но военные секреты, тайны ВПК вытесняются публичной сопричастностью к тайнам иного свойства — тайнам творчества. С другой, — этимологически «арсенал» и есть база, хранилище, «золотой запас», большое разнообразие, мастерская, словом — «лаборатория будущего на территории прошлого».

Используя для своих произведений реальный военный объем, художники тем самым словно совершают ритуал уничтожения зла. Исторически

сложилось, что культура, искусство и оружие, война, их языки оказались взаимосвязаны, порой неожиданным образом, несмотря на, казалось бы, диаметрально противоположные цели. Так, например, Маршалл Маклюен в своей знаменитой книге «Понимание медиа» (глава «Оружие») обосновывает ту закономерность, что применение оружейного пороха (до появления огнестрельного оружия использовавшегося во взрывном, динамитном тиле) для запуска метательных снарядов по траектории ждало открытия перспективы в искусствах. Не секрет также, что появление в художественном арсенале видео, феноменов «виртуальной реальности», интерактивности не обошлось без ВПК...

По Фрейду, война — «деструктивный инстинкт» человека, а культура противоречит войне «самым резким образом», контролируя эти инстинкты агрессии.

Но не все так просто в извечной борьбе Марса и Эроса. Отказ от инстинктов, т.н. «культурная неисправ-



Едуард Колодій
Без назви
Полотно, олія, 1998



Василь Цаголов
«Чахлик» Полотно, акрил, 2003



Сергій Братков
Із циклу «Армійські дівчата»
Кольорова фотографія, 2000



Гліб Катчук
«Трейнінг»
Відеоінсталяція, 2002

ність» не дає людям, вважають бесчисленні опоненти основоположника психоаналіза, бути по-настоящему щасливими в культурі.

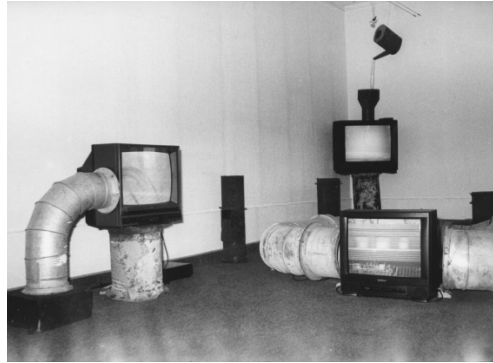
По суті своїй, зброя, якщо говорити сучасною мовою, не що інше, як технологічні розширення людини, його рук, нігтів, зубів, очей, а в епоху електронної революції, ще й нервової системи. З розвитком зброї людина зміг вступити в боротьбу з хищниками і... сам перетворився в хищника. Для подолання страху стояла плакала, загальні ритуали зміцнювали воєнний дух, так із охотника отримався воїн, а війна стала універсальним елементом у всіх... культурах.

Воля до війни існує з віку і заключається саме в тому, що вона, при всьому своєму відверненні, чогось-то, як і мистецтво, здається творчою, креативною, оскільки вона з допомогою сили і зброї створює нові можливості, роблячи саме неможливе можливим, чим, допустимо, та ж по-

литика как всего лишь «искусство возможно-го» не располагает.

Именно культура предоставляет человеку средства деструктивности: не только оружие, но и идеи, ради которых он осуществляет насилие. В отличие от зверя, пишет в своем «Трактате о насилии» социолог Вольфганг Софски, культура наделяет человека безграничной фантазией, а так как он может себе вообразить все что угодно, то он и способен на все что угодно.

Сегодняшний мир, по сравнению с вчерашним, с его тотальными «горячей» и «холодной» войнами, вступил в эпоху новой — «молекулярной гражданской войны» и «приватизации насилия», в эпоху «войны икон», нескончаемых медийных битв и сражений. Все это сопровождается и питается «политикой идентичности», которая мобилизует сторонников на этнической, расовой, религиозной, партийной, корпоративной основе и стремится к установлению господства. Новая война, какой бы фрагментар-



Едуард Колодій, Ігор Ходзинський
«Локальне зондування»
Відеоінсталяція, 1995



Мирослав Кульчицький,
Вадим Чекорський
«Вона втрачає розум від театру»
Відеоінсталяція, 1995



Сергій Панич
З циклу «Проект
монументів»
Полотно, олія, 2004

ной и частной она не выглядела, имеет также глобальные черты, невольно актуализируя исполненную беспросветного фатализма фразу одного из персонажей пьесы Бертольда Брехта «Мамаша Кураж и ее дети»: «Всегда встретишь людей, которые говорят: «Когда-нибудь война закончится». А я скажу: нигде не сказано, что война когда-нибудь закончится». И все же, человек всегда будет стремиться к этому и повторять, как заклинание, классическое и насущное: «Прощай, оружие», задумываясь в нерешительности, что же ставить в конце — восклицательный ли, вопросительный ли знак или же такую точку, где, по

мысли того же Маклюэна, «оружие становится самоликвидирующимся фактом».

Выставку «Прощай, оружие» не следует рассматривать в качестве пацифистского пропагандистского шоу на тему оружия, хотя сюжетно многие произведения так или иначе затрагивают ее. Но это рефлексы сегодняшних реалий. Основной же художественный смысл выставки в другом.

«Первая коллекция» (ЦДХ, Киев, 2003) сыграла свою роль пилотного проекта. Но она не могла претендовать на всю полноту представления общей картины развития актуального украинского искусства. В первую очередь, это относится к пространственным произведениям: инсталляциям, видеоинсталляциям. А ведь 90-е годы — это время преимущественно пространственных исканий, проектного мышления. Это время инсталляций, это время сложных мультимедийных проектов, это время видео, Экрана, это время масштабных фотосерий. Украина в этом плане не

исключение. Бывший Арсенал даже в своем неприспособленном пока для искусства виде — идеальное место именно для пространственных, медиальных, зрелищных композиций.

Арсенал — это также исключительное место для Пинакотеки: развернутой репрезентации собрания живописи — профилирующего медиума современного украинского искусства, пережившего за небольшой отрезок последних двадцати лет взлеты и трансформации, в т.ч. и под воздействием Новых Медиа. Репрезентации, движущиеся по оси: трансавангардный фигуратив — неоабстракция — постмедийная живопись.

Таким образом, выставку «Прощай, оружие» следует рассматривать в качестве хоть и «походной», незавершенной, открытой, но все же реальной модели, среза нового украинского искусства (1987-2004 гг.), как одну из возможных музейных версий, отражающих все его многообразие, **Весь Арсенал** его визуальных средств, художественных тенденций и имен.



Василь Рябченко
«Великий Бембі»
Інсталяція, 1994

2004

РАСШИРЕНИЕ МЕДИА

«Новые медиа» сегодня — обыденность, норма. Прошла эйфория от медиальной революции, берущей свое начало еще с 60-х годов прошлого века. Общим местом стали сегодня такие ключевые понятия, как виртуальная реальность, дигитальное пространство, сетевой активизм, мультимедиа... Видеокамера и вовсе превратилась в крайне популярный и общедоступный арт-инструмент. Интерактивное погружение, неопсиходелический технодром — продукт и желанная цель модной еще недавно киберпанковской мифологии, утратили свой пафос и радикализм. Сегодня на повестке дня не резкий, не предельный настрой, более остранинная, «застекольная» позиция фиксатора видимого в духе набирающего обороты reality — show. Уходит апология техницизма. Заговорили даже (например, Б.Стерлинг — один из идеологов того самого киберпанка) о «новых медиа» как о «мертвой зоне», гниющем мусоре, трэше — послед-

ствиях технологического вихря, цунами («чем больше нашу жизнь пронизывает медиа, тем легче потерять след информации»). Словом, эпоха восторженного освоения, «понимания медиа» (так, вспомним, называлась «электронная Библия», написанная в начале 60-х М.Маклюеном) сменилась эпохой расширения медиа, где важны не столько внешние характеристики, сколько вызванные ими внутренние медийные трансформации. Налицо ситуация, когда акцентируется не само благо приобщения к «новым медиа» (своего рода медийная инициация), сколько проникновение в художественные сферы постмедийного сознания. Оно включает в себе и скепсис к новым технологиям, и прямое сопротивление им. Но лишь в таком качестве, которое не ведет к простому отрицанию, не оборачивается консерватизмом, а, напротив, стимулирует именно экспериментальные, авангардные дивиденды от широко идущих медийных войн.

Особый разговор в этой связи о мультимедийном векторе. Речь не только о слиянии или взаимовлиянии различных медиа: картин, кинетических образов, акустических форм.



Олег Тістол
З циклу «Телереалізм»
Полотно, олія, 2005



Ігор Гусєв
«Кібернаїв»
Мультимедійна інсталяція, 2005



Інституція нестабільних думок
«Міські мініатюри»
Відео, 2005



Гліб Катчук, Ольга Кашимбекова
«Оksamитовий лабіринт»
Відео, 2005

Ничего необычного в этом нет — кино тоже родилось из попытки сфотографировать летящие копыта скачущих лошадей, а сама фотография возникла как визуальный конкурент живописи, более совершенный и точный способ «имитации жизни». Речь прежде всего о расширении среды обитания нашего сознания, о придании ему новых степеней свободы, подвижности, гибкости. Речь о многосредности, об идеале «полной», многомерной вселенной. Речь о мультимедийности как интенции тотальной проницаемости и прозрачности, интенции всеприсутствия, «всевидающего ока».

Виставка «Проверка реальности»
(Український Дом,

Київ, 2005) проєцирует одну из укореняющихся сегодня моделей подхода к мультимедиа. При доминанте Экрана, «движущегося образа», зритель вовлекается в многоуровневое событийное поле, где представлены самые разные виды

интермедиаальных наслоений: видеоинсталляции, в том числе базирующиеся на мягкой интерактивности, особая живопись, новая оптика которой вызвана медийной генеалогией, компьютерная графика, 3D анимация, фотография, слайд-проекция, звук, свет...

Главная содержательная идея выставки соотносится с современным контекстом возвращения к реальному, «новому реализму», «новой документальности». Но это — не упрощенное правдоподобие, натурализм, веризм предыдущих, домедийных эпох. Потребность «вернуться к реальному», заново обрести устойчивую основу в некой «реальной действительности», не исчерпывается только лишь качеством альтернативы нарастающим ощущениям, что мы все больше и больше живем в искусственно сконструированном мире, виртуализацией нашей повседневной жизни — по мнению известного философа С.Жижека, «реальное, которое возвращается, обладает статусом (новой) видимости». Для того, чтобы существовать, реальное должно восприниматься, как... ирреальный фантом.

Важный момент проекта заключается и в том, что он вплотную соприкасается с острыми коллизиями процесса музеефикации «движущихся образов», музейной репрезентации медиа-арта.

2005

TESTING STATION

Современная ситуация в искусстве Украины напоминает опытную станцию. Смена поколений влечет за собой потребность в исследовании новых тем и форм. Повышенной активностью отличается социальный, политический фон страны, что не может не стимулировать радикализм эксперимента внутри отношений искусство-жизнь.

Фигура Ильи Чичкана здесь на выставке (Testingstation, Дом скульптуры, Стокгольм, 2006) — особый знак между поколениями 90-х и появляющейся сегодня, которой он также близок своей нацеленностью на мистификации (в духе дадаистских традиций) и социальную провокативность. В своем предыдущем цикле Чичкан руководствовался идеей революционного скрещивания теорий Дарвина и Фрейда. Получился своеобразный «психодарвинизм», где постулируется, что обезьяну в человека превратил не труд, а эмоции, секс и война. Обезьяноподобные существа — и в его последней живописной инсталля-



Олександр Семенов
"Пляж"
інсталяція, 2006

ции «Monkeyntalism», иронически переосмысливающей и деидеологизующей семантику известных монументов советской тоталитарной эры.

В 2004 году около двадцати молодых художников принимали самое активное участие в Помаранчевой революции. Базовой лабораторией стали для них залы Центра современного искусства в Киеве. Результатом такого спонтанного коллективного действия явилась выставка «Р.Э.П.» - «Революционное экспериментальное пространство», и почти сразу образовалась одноименная художественная группа, позиционирующая себя в качестве новой генера-

ции украинского искусства. Основные средства группы — симулятивный «bad painting» неоэкспрессионистского толка, инсталляция в урбанистической среде, социальный перформанс. Художники группы осознают недостаточность и бюрократизированность институциональной модели арт-процесса и выбрали публичный вектор, прикрываясь имиджем некой институции-паразита. Р.Э.П. стремится создать свою нишу в социальной жизни страны, которая, по общему мнению, переживает период дикой демократии, с перманентными предвыборными гонками и политическими скандалами. Используя стилистику, тактику, приему и атрибуты площадной политики (уличные манифестации с мегафонами и транспарантами, «агитационная палатка», флаги, листовки), художники отчаянно вторгаются в повседневность и культивируют в ней свои экстремальные метафоры.

Владимир Щербак представлен на выставке живописью и скульптурой. Первая характеризует одну из возможных сегодня тенденций фигуратива, где реальное переплетается с метаморфозным. В этой тенденции — мягкая, порой с доминантой серого, гамма и легкие, хотя и очевидные, сюрреалистические «завихрения» формы в, казалось бы, банальных, жанрово реалистичных сюжетах, что делает их гибридными, странными, абсурдными. Эти свойства резко акцентируются в скульптурных «Чемоданах» автора.

Скульптура и ее интерес к смысловой и пластической выразительности, даже парадоксальности необычных материалов, вообще становится все более востребованным и актуальным видом в арсенале новых украинских художников (в отличии от прошлых лет, отмеченных картиноцентризмом).

«Нога» Александра Семенова, с ее гипертрофированной и статичной формой — столь же узнаваемый, сколь и абстрактный объект, покрытый битумом. Будучи довольно пластичным, но все же твердым материалом, он придает работе свойство «живого камня». А в качестве фракции нефти обрекает на особый цивилизационный символ. Идея заминированного пляжа в инсталляции Семенова, напоминающей японский сад камней, вызвана действительными военными событиями 90-х на Черноморском побережье Кавказа.

Жанну Кадырову, которая, как и предыдущие два художника, участвовала в выставках группы «Р.Э.П.», увлекает другой, менее глобализированный и более бытовой материал — цветная керамическая плитка. Увеличенные до аномальных размеров образы повседневного обихода, вроде смятых: сигаретной пачки, дорожного знака, школьного глобуса, пластиковой палочки для размешивания, в кафельном исполнении обретают одновременно простоватую, даже грубую, но и гламурную красоту.

Станислав Воязловский рисует шариковой ручкой на подушках, простынях, старых тряпках, тонированных чаем и пр., выказывая своими шизоидными артефактами симптомы аут-

сайдерского «арт-брюта». Его составляющие — неопримитив, связанный с городским и криминальным фольклором, стилистика граффити, татуировок, в которой художник портретирует разномастных народных героев, вплоть до Юлии Тимошенко. Подушки в его инсталляции «Диффузия идентичности» - символ вневозрастной материнской заботы: «будь тебе хоть сколько лет,- заключает художник,- а мать перед сном взбивает и подкладывает тебе подушку, принимающую в себя твои взрослые кошмарные сны и хорошо впитывающую твои по-прежнему детские слезы...».

2006

Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ

Наукове видання

ТУРБУЛЕНТНІ ШЛЮЗИ

Здано до складання 2006. Підписано до друку 2006.
Формат 60 x 84/¹/₁₆. Друк офсетний. Папір офсетний.
Наклад 300 прим.
Зам. № 146.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників і
розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 2573 від 27.07.2006

Виготовлено в ПП "Інтертехнологія", ТОВ
м. Київ, вул. Сім'ї Сосніних, 3
тел.: 273-66-47, 273-66-64, 502-41-79