

ПОСТТОТАЛІТАРНІ ЗМІСТИ ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ: ЗАГАЛЬНИЙ СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ

Аналізуються змістові складові посттоталітарного типу візуального мистецтва в Україні.

Ключові слова: тоталітаризм, посттоталітаризм, візуальне мистецтво в Україні.

Анализируются содержательные составляющие посттоталитарного характера визуального искусства в Украине.

Ключевые слова: тоталитаризм, посттоталитаризм, визуальное искусство в Украине.

This article is analyzed the posttotalitarizm tendencies in visual art of Ukraine.

Key words: totalitarizm tendencies, posttotalitarizm tendencies, visual art of Ukraine.

Актуальність дослідження загального соціокультурного контексту посттоталітарних проявів у візуальному мистецтві незалежної України зумовлена такими факторами:

- відсутністю мистецтвознавчих рефлексій (за винятком праць О. Голубця та В. Сидоренка) щодо означеного аспекту розвитку візуального мистецтва в сучасній Україні;
- лакунами в загальнокультурологічному дискурсі зазначеного аспекту;
- необхідністю звернутися до цієї проблеми в контексті новітніх соціокультурних перетворень в Україні.

Аналіз науково-практичної проблеми розпочато в авторському докторському дисертаційному дослідженні «Візуальне мистецтво кінця ХХ — ХХІ століття» (2008), яке здійснено відповідно до тематичного плану наукових досліджень Харківської державної академії культури на період 2006-2015 рр. (затверджено 27 лютого 2006 р., пр. № 8) та статтях автора [1; 2].

У працях О. Голубця, В. Сидоренка й ін. [4; 5; 6] детально проаналізовані чинники та наслідки еволюції нонконформізму і антитоталітарних тенденцій в українському мистецтві ХХ ст., констатовано, що за межами тотального впливу соціалістичного реалізму в другій пол. ХХ ст. в українському мистецькому «андеграунді» спостерігаються активні процеси взаємопроникнення різних видів творчої діяльності, поширюються новітні елементи морфологічної системи сфери візуального. Окремі аспекти проблеми висвітлювалися в працях О. Соловійова, В. Бурлаки, Г. Вишеславського, Г. Скляренко, О. Петрової та інших [7; 3; 8; 9; 10]. Однак, події початку 2000-х рр. в Україні та мистецькі візуальні рефлексії на них залишилися поза увагою авторів.

Мета статті: виявити загальний посттоталітарний соціокультурний контекст та змісти візуального мистецтва в Україні кінця ХХ— початку ХХІ ст.

Завдання дослідження:

- проаналізувати соціокультурні чинники, які вплинули на формування посттоталітарних змістів візуального мистецтва України часів незалежності;
- розглянути періодизацію формування посттоталітарного візуального мистецтва в Україні;
- виявити художні візуальні практики, які містили посттоталітарні змісти у візуальному мистецтві України.

Об'єктом дослідження є соціокультурний контекст, який вплинув на формування візуального мистецтва в Україні часів незалежності.

Предмет дослідження — посттоталітарні змісти художніх практик українських митців часів незалежності.

З часу проголошення незалежності Україна існує в умовах посткомуністичних трансформацій, які торкнулися всіх сторін її життєдіяльності. Перший історичний період розбудови незалежності України (1991-2003 рр.) став періодом усвідомлення того, що боротьба з тоталітарним минулим України є не швидкоплинним процесом, а потребує набагато більше часу, аніж здавалося націонал-демократам.

Активність соціуму України на початку 90-х рр., можливість сформувані і реалізувати реформаційну суспільну поведінку надали певний шанс для еліт виявити для себе і для загалу змісти і напрям подальших посттоталітарних перетворень. Емоційне піднесення українського суспільства мало спрямовуватися на системний рух до формування національної свідомості, а чітке уявлення про стратегію та тактику цих перетворень мало забезпечити перехід від морального піднесення соціуму до пріоритету закону, правої свідомості українського суспільства.

Однак формально вивільнившись з-під контролю радянського режиму, еліти України, зокрема політична, слабо уявляли складність цих завдань.

Перші роки незалежності не дозволили еліті зруйнувати радянську міфологію та очистити суспільну свідомість від старих ідеологем. Слабкість суспільного впливу українських націонал-демократів, неоднорідність демократичного руху в країні не дозволили в цей період демонтувати радянську ідеологічну систему. Вдалося її лише розхитати. Спочатку заборонивши комуністичну партію, а потім, під впливом окремих верств суспільства, відновивши її в модернізованому вигляді, представники українського політикуму створили доволі широкий політичний спектр міні-партій, які

розпочали продукувати цілий «репертуар» ідеологем, приховуючи під ними зміцнілі консюмеристські настрої.

Демократизація перших років незалежності, яка призвела до розпорошеності політичної еліти, продемонструвала початок і субкультуризації українського суспільства. З поступом демократичних змін виявилось можливим лише частково відновити самоцінні культуротворчі змісти. Природна модерністська трансформація мала завершити процес націєтворення, наповнити національно-орієнтовними змістами існування нашої країни як унітарної держави, сформувати єдину національну міжнародну та внутрішню політику України. На жаль, з цими завданнями ні націонал-демократи, ні інші політичні сили країни не впоралися.

Таким чином, відсутність єдиного національно орієнтованого міфологічного комплексу, який би містив у собі адаптивні, солідарні, імперативні, аксіологічні й креативні властивості, а натомість наявність слабозрозумітого комплексу міфологем радянського штибу та доволі широкого і теж слабодіючого цілого «репертуару» новітніх, консюмеристських міфологем, не дозволило елітам України об'єднати навколо себе українське суспільство.

Цей період виявився часом існування культурної ситуації, яка об'єднала ознаки модерністської і постмодерністської культури. Протиріччя модерністського типу вже в цей період посилилися, як відомо, зародками постмодерністської культурної ситуації, яка для України виявилася ситуацією зовнішнього загальноцивілізаційного впливу. Одночасне існування елементів різних культурно-трансформаційних фаз стало дійсним випробуванням для еліт українського суспільства, котрі мали сформулювати стратегічні та тактичні завдання посттоталітарного існування України.

Сфера візуального в Україні з 90-х рр. ХХ ст. теж перебувала під впливом різновекторних змістів суспільного буття. Серед них були, як зазначав відомий український митець В. Сидоренко: розвал системи ідеологічного контролю; виразно прогресуючий пошук історичного національного підґрунтя на противагу інтернаціоналізмові; відкриття безкінечного розмаїття форм сучасного світового мистецтва [5, с. 52].

З одного боку, сфера візуального в Україні реактивувала модерністські тенденції, орієнтуючись на концепції соціального конструювання і соціальної утопії.

З іншого боку, постмодерністські тенденції розвитку сфери візуального у світі спонукали й українських візуальних митців до пошуку нових векторів у візуальному мистецтві початку ХХІ ст.

Посиливши власний проективний потенціал, сфера візуального звернулася до духовних змістів авангардового мистецтва з його

увагою до форми. Конструктивізм і перетворення форми збагатилися розумінням на початку ХХІ ст. того, що існування художньої форми як художнього проекту є природним наслідком модерністської культурної ситуації. Колективність художньої творчості (навіть коли вона анонімна) здатна була в рази примножити індивідуальний потенціал митців, а поєднання їх у такому творенні надавало індивідуальним духовним змістам нового, полізмістовного сенсу.

Виникнення мистецьких угруповань синтезовано-поліморфного візуального спрямування на початку 90-х рр. в Україні виявилось підтвердженням цієї тези.

Створення альтернативного офіційно-радянській Спільноті художників України об'єднання — Клубу українських митців — (КУМу) — дозволило його членам вийти за межі офіційного образотворчого мистецтва, експонуючи поза межами країни свої проекти. Організація таких виставок в Європі та США дозволили налагодити певний крос-культурний діалог посттолатитарного змісту з мистецькими колами інших країн.

Мистецькі проекти незалежної України за кордоном («Європа, Європа...», 1994; «Мистецтво і влада», 1996) [5, с. 53] свідчили про «переформатування» радянських мистецьких офіційних інституцій на інституції демократичної спрямованості і ситуативного типу.

Виникнення художнього угруповання «Паризька комуна» в Києві (1990-1994 рр.), яке згуртувало митців різних стилів і світобачень О. Гнилицького, О. Голосія, В. Цаголова, В. Трубіна, Л. Вартанова, Ю. Соломка, І. Чічкана, І. Ісупова, М. Мамсікова й інших, свідчило про те, що колективність творчості таких яскравих індивідуальностей має вже новітні мистецькі завдання.

«Паризьку комуна» не можна назвати художньою організацією в точному значенні цього поняття. Радше — це був аванпост із особливим способом життя, магнетична «точка», що притягувала до себе найрізноманітніших художників, критиків, кураторів (не тільки з Києва та України, але й з інших країн), які виявляли найбільший інтерес до актуальної на той час культурної проблематики. Саме цей момент спонукав деяких експертів (О. Соловйова зокрема) говорити про так звану «нову хвилю» на мистецьких об'їздах України за аналогією до славетної «нової французької хвилі» в повоєнному європейському кінематографі.

Причому митці «Паризької комуни» вже не були обмежені рамками залишеного в минулому ортодоксального андеґраунду. А втім, при всіх творчих відмінностях усереднені колективу, то був «єдиний художній рух <...>, який став очевидно легальною альтернативою новому офіціозу і природно влився в універсальний потік тодішніх естетичних пріоритетів»,—зазначав О. Соловйов

[7, с. 34]. Митці-живописці «Паризької комуни» назвали ознаки того, що їх творчість уже не була «офіційно радянською». По-перше, форма такої художньої діяльності виявилася проективно колективною; по-друге, репрезентації проектного типу не обмежувалися живописом або графікою чи скульптурою, тобто продовжили тенденцію модернізму щодо «розкартинування» композиційного простору, в якому формувалося зображення; і, по-третє, такі візуальні репрезентації вже були сповнені іронії щодо радянських культурних цінностей та міфологем.

Єднання українських митців у 90-ті рр. ХХ ст. у проективно існуючі творчі дуети й угруповання дозволяло «розширення сенсів» творчості кожного з них. Дебютувавши разом у 1987 р. на виставці «Молодість країни» (Центральна виставкова зала Манеж, м. Москва), наприклад, мистецький дует А. Савадов — Г. Сенченко в 1990 р. взяв участь у виставці «Молоді художники України», м. Будапешт, Угорщина) вже після здобуття Україною незалежності, «вбудовуючи» українське посттоталітарне візуальне мистецтво в міжнародний контекст. Обидва українські митці намагаються надолужити те, що світова мистецька спільнота вже опанувала наприкінці 80-х рр. — новітні візуальні форми презентації посттоталітарних смислів, перш за все, форми відео-арту. У 1991 р. у виставці «Естетичні експерименти» (музей-садиба Кусково, м. Москва) цей творчий дует продемонстрував вправне опанування різних арт-технік, а проект «Постанастезія» того ж року в Мюнхені та Лейпцигу (Німеччина) довів, що «больовий шок» здобуття незалежності Україною для її митців вже складно репрезентувати тільки через живопис.

«Працюючи» з фотографією, інсталяціями, вправно оперуючи різними художніми техніками, українські митці стрімко долали відстань до постмодерністської естетики. Так, у працях О. Гнилицького «Ватто. Дитячий танок» та інших візуальне «цитування» полотен французьких імпресіоністів доводило опанування українським візуальним митцем деконструкції як творчого методу.

Поступово сфера візуального в Україні відчула змікшовані впливи постмодерністської культурної ситуації. На тлі занепаду постмодерністських тенденцій у постіндустріальних країнах, візуальна сфера яких демонструвала на початку 90-х рр. симптоми академізації трансавангарду, українські митці в цей період поступово «входили» в постмодерністську культурну ситуацію. Знаменною в цьому сенсі виявилася картина «Печаль Клеопатри», виставлена на Всерадянській молодіжній виставці в 1987 р., яка засвідчила наявність «розірваної свідомості» в локальному українському мистецькому середовищі. Поява на піці горбачовської перебудови українських авторів, які виявили здатність до профанації сакрального, до іронії та самоіронії, до переконструювання

міфологем, стала підтвердженням того, що постмодерністські тенденції співіснують в Україні з модерністськими. Творчість у 90-і рр. ХХ ст. О. Гнилицького, О. Голосія, В. Трубіної, К. Ренуова, С. Паніча, Д. Кавсана, В. Рябченка, О. Ройтбурда та багатьох інших є репрезентацією парадоксально-діалогічної гри з вишвищеністю та аскезою візуального коду одночасно.

Деяка запізніла «реактивація ідей авангарду» (В. Сидоренко) та постмодернізму у творчості українських митців початку 90-х рр., була іронічною до радянської мистецької кон'юнктури. Іронічність, якої було сповнене творче співіснування митців України цього періоду, розумілася ними як певне негативне визначення суб'єктивності (за С. Кіркегором). В іронії, як зазначав відомий філософ, суб'єкт є негативно вільним, а тому нестійким, він є п'яним від безмежності вибору. Але такий суб'єкт перебуває у владі руйнівного осяяння. Можна згадати проєкт А. Савадова «Коллективне червоне», в якому деконструкція «червоної» міфології комунізму набула вигляду серії фотознімків у цехах м'ясокомбінату. При цьому митець використав не тільки постмодерністську руйнівну до тоталітарних змістів іронію, але й новітню до традиційної фотографії візуальну форму поєднання перформативної дії з фотосесією.

Явні посттоталітарні тенденції простежуються в масштабному проєкті Віктора Сидоренка «Ритуальні танці». Ось що зазначає Н. Булавина щодо змістів цього проєкту: «Семантичне поле, в якому існує цей проєкт, значно серйозніше та складніше, ніж демонстрація самої світової політичної реальності. Розглядаючи проблему з позицій філософа, реконструюючи психологічне й ідеологічне підґрунтя «тоталітарного дискурсу», відмовляючись оперувати невідрефлексованими, скам'янілими категоріями (на кшталт «комунізм», «фашизм» тощо), відхиляючи часову і просторову конкретність, художник концентрується на специфіці «тоталітарного типу мислення», який, до речі, виявляється доволі романтичним за своїм походженням. Старі міфи просвічують крізь нові. З можливих сюжетів художник обирає «призматичні», тобто ті, які переломлюють у собі багато інших, ніби просвічують крізь основний сюжет. Феномен «мініатюризації й приватизації» утопій (М. Ріклін) сьогодення — від тоталітарних до біотехнічних — осмислюється крізь призму містичної атлетики й ритуального танцю, контекстуальний тягар яких є так само важливим, як і пластичний вияв — гіперформатні багатопігурні полотна, насичені контрапростними рухами» [3, с.13].

Співпраця художників цієї доби не була тривалою. Творчий «дуєт» А. Савадов — Г. Сенченко заміщується співпрацею В. Савадова з А. Харченком. Виникає і творчий тандем «Вольова грань...» як співпраця О. Тістола з М. Маценком. Ситуативність існування

таких проєктів стала певною інституціональною «системою» існування посттоталітарної сфери візуального в Україні. Наприкінці ХХ ст. візуальні митці використовували проєктивність як засіб помноження змістів, модернізації художньої форми. «Стикаючи різні стереотипи культури як найяскравіші уявлення про те, що є «красивим» у суперечці про красу, ми прагнемо усвідомити і, можливо, створити якісно новий стереотип», — так формулювали свої принципи представники «Вольової грані національного постеклектизму» [7, с. 34].

Виникнення численних мистецьких проєктів у 90-ті рр. дозволило митцям існувати в різновекторних стратегіях модерністського спрямування: стратегії «розкартинування», з одного боку, з іншого, — у стратегії синтезування як новітніх візуальних форм, так і репрезентації оновлених посттоталітарних змістів у межах «хорошого живопису» (С. Кусков). Такі проєкти репрезентує активний медіа-дует М. Кульчицький та В. Чекорський, харків'яни Б. Михайлов, С. Братков і С. Солунський (мистецький проєкт «Три букви», 1994) та інші.

Модернізм з його завданням адаптації митця до умов індустріального капіталізму в українському варіанті викликав у художників певні емоційні візуальні асоціації щодо нового «закріпачення». Поява у творчості українських митців першого періоду незалежності нового символічного ряду такого ґтибу свідчила про явну невдоволеність митців реаліями свого існування.

Апокаліптичні мотиви, які виникають поряд з протестними у творчості українських візуальних митців у середині 90-х рр., свідчать про те, що процес націєтворення, основний для політичної і культурної еліт країни, був практично зупинений. Танатальний «початок» у проєкті І. Чічкана «Сплячі принци України», його «Мавпи» (мавпи, які в європейській символічній традиції символізують гріховність, нерозумність людської природи); відома серія «М'яких жахів» В. Цаголова, абсурдистські «могили» О. Гнилицького та Д. Дульфана («Могила для тамагочі», наприклад) — усі ці візуальні проєкти українських митців виявляють депресивність і невизначеність тієї атмосфери, в якій існує мистецька спільнота на межі століть.

Після 2004 р. виявилось, що сподіватися на швидкі зрушення в напрямі розбудови громадянського суспільства в Україні не слід, адже політична еліта нашої країни опинилася перед неочікуваними проблемами, перша з яких — дилема одночасного функціонування старих «радянських» політичних та управлінських традицій і нових, посттоталітарних традицій існування суспільства.

Пошуки нових векторів у візуальному мистецтві початку ХХІ ст. здійснюються в кількох напрямках. З одного боку, продовжується іронічне-постмодерністське руйнування-обігрування

сюжетів радянського періоду буття України, а з другого, — під впливом ностальгійних по радянській культурі настроїв реактується радянська соцреалістична естетика.

При цьому творчість молодих візуальних митців не виявляє ностальгійних прорадянських мотивів. Радянський побут, міфологія, естетика стають матеріалом не тільки для іронії, але й для «вибудовування» автопоезису сьогодення. Так, перекодуючи образотворчу традицію вітальності в радянському соцреалізмі, Леся Хоменко демонструє, наприклад, подібні з власними відчуттями темпоритми тієї доби. На противагу їй, Максим Куц у праці «Колхоз «Синие грезы» та інших викриває-руйнує «правильну» соцреалістичну естетику, серіально поєднуючи світи «колхозний» та «бандитський» в єдиний — «радянський». Епатажна Маша Шубіна, створюючи власну міфологію, стилізує «свій особистий світ» під «радянську дійсність», а Микита Кадан гротескно реактуалізує відомий радянський «слоган» щодо того, що «в СРСР сексу не було». Таку ж авторську стратегію використовує і Роман Мінін у своїй відомій серії «Шахтери».

Новітнє культурне перекодування фольклорних мотивів у творчості видатної Марії Приймаченко надає і харків'янин Гамлет Зінківський. Презентуючи стріт-арт (візуальний проект) за мотивами Приймаченко на вулицях Харкова у 2010 р., молодий митець наголошував на ідеї сучасної вуличної популяризації українського образотворчого доробку.

Розмаїття сучасних візуальних арт-практик українських митців нині можна звести до певних тенденцій, які виявляються в змістовній частині цих практик. Домінування колективістських настроїв та змістів у соцреалістичному мистецтві Радянської України було швидко замінено індивідуалізмом сучасних візуальних митців, попри їх намагання скооперуватися в певні колективні мистецькі проекти. Стрімке прагнення виокремитися, репрезентувати свій власний авторський візуально-змістовний простір лише дотично збіглося для багатьох українських митців з намаганням покінчити з радянськими естетичними зразками. Можна констатувати, що лише новітнє мистецьке покоління ставиться до таких зразків без ностальгії та намагання оромантизувати.

Художньо-мистецький утопізм, притаманний нонконформістам радянської доби та перших років незалежності України, поступово змінився на прагматизм, який виявляє щодо власних авторських практик молодше покоління українських митців. Симптоматичним є висловлювання Ж. Кадирової щодо зазначеної тенденції «Скульптури царів поміняли на ленінів, а їх — на шевченків. Виникає логічне запитання: яким буде наступний пам'ятник? Хто стане новітнім героєм? Мій пам'ятник буде актуальним, оскільки

він завжди новий. Його не треба знімати, можна просто змінити табличку» (з приватної розмови).

Домінування приватного над державним та зміцнення художньої самосвідомості як основи опору тоталітаризму виявилися тим основним скарбом, який має нині сучасне візуальне мистецтво України. Попри непрості взаємовідносини з політичними й економічними елітами, представники яких на сьогодні є основними замовниками та споживачами сучасного українського мистецтва, візуальні митці прагнуть зберегти цей скарб і дотримувати демократичних засад існування мистецтва в незалежній Україні.

Підсумовуючи, можна виділити три основні періоди історії незалежної України, які по-різному вплинули на структурування посттоталітарних змістів у візуальному мистецтві: 1990-2004 рр.; 2004-2009 рр.; 2009 і понині.

У 1990-2004 рр. під впливом нонконформістів у візуальному мистецтві розпочалося розхитування й руйнування ідеологічної та художньо-мистецької радянської системи.

2004-2009 рр. виявилися періодом формування новітніх політичних та економічних еліт і, відповідно, формуванням їх консюмеристських уподобань. Для візуальних митців — це період певного суспільного піднесення і такого ж стрімкого розчарування щодо остаточного руйнування тоталітарних тенденцій в Україні.

З 2009 р. і понині для певного кола митців консюмеристські вподобання еліт стали основою для формування кон'юнктури на арт-ринку України; для молодшого покоління — це період напрацювання ігрових постмодерністських стратегій у сучасному мистецтві.

За період незалежності в українському візуальному мистецтві поступово відбувся перехід від колективістсько-радянських змістів до формування власного творчого візуального простору кожного митця; від художньо-мистецького утопізму до певного мистецького прагматизму.

Основним надбанням незалежності є домінування приватного над державним та зміцнення художньої самосвідомості як основи опору тоталітаризму.

Перспективи полягають у подальшому дослідженні зазначеного аспекту мистецького формотворення на конкретних прикладах художньої практики.

Список літератури

1. Алферова З. Репрезентація візуального искусства: парадокси постмодерна / З. Алферова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. вузів худож.-буд. профілю України і Росії / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Х., 2006. — Вип. 4/6. — С. 91–94.
2. Алфьорова З. І. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва: моногр. / З. І. Алфьорова — Х. : ХДАК, 2008. — 268 с.

3. Булавіна Н. Нове розуміння актуального мистецтва // Сучасне мистецтво: наук. зб./ Ін-т проблем сучас. мис-ва Акад.мис-в України. — К., Акта, 2005. — С.13–17.
4. Голубець О. Львів: регіональні проблеми мистецького середовища / О. Голубець // Сучасне мистецтво : зб. Ін-ту пробл. сучас. мистец. Акад. мис-в України. — К., 2004. — Вип. 1. — С. 86–91.
5. Сидоренко В. Візуальне мистецтво України кінця ХХ—початку ХХІ ст. / В. Сидоренко // Сучасне мистецтво: наук. зб./ Ін-т проблем сучас. мис-ва Акад.мис-в України. — К. :«Акта»,2005. — Вип.2. — С. 52-62
6. Сидоренко В. Д. Культурологічні аспекти художньо-стильової еволюції візуального мистецтва України (ХХ — початок ХХІ ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / В. Д. Сидоренко ; Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2004. — 21 с.
7. Соловйов, О. «Нова хвиля» в українському мистецтві 90-х рр. ХХ ст. та її трансформації// Сучасне мистецтво: наук. зб./ Ін-т проблем сучас. мис-ва Акад.мис-в України. — К., Акта, 2004.— С. 34 —47.
8. Сучасне мистецтво: наук. зб./ Ін-т проблем сучас. мис-ва Акад.мис-в України. — К. :Акта, 2004. — Вип. 1.— 287 с.
9. Сучасне мистецтво.: наук. зб./ Ін-т проблем сучас. мис-ва Акад.мис-в України. — К. :Акта, 2005. — Вип.2.— 300 с.
10. Чепелик О. Практики соціальної скульптури, або спроби подолання постмодернізму// Образотворче мистецтво, — К. : № 4, 2007.— С. 8–12.

Надійшла до редколегії 20.12.2011 р.