**Дубовик Н.П.** **УДК 168.552:130.2**

# ФЕНОМЕН ГРИ В ОДЕСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ.

Феномен гри набув у XX ст. принципового значення, ставши самостійним об'єктом наукових досліджень та відіграючи значну роль у культурі.Стаття присвячена аналізу одеського мистецтва другої половини XX ст. з точки зору присутності у ньому ігрового елементу.

Говорячи про одеське мистецтво, необхідно в першу чергу з'ясувати, що таке сучасне українське мистецтво, частиною якого є мистецтво Одеси. Треба відразу уточнити, що ми включаємо у це поняття. Сюди ми відносимо всі ті мистецькі пошуки, що співвідносяться з актуальними світовими течіями (від модернізму до постмодернізму), те, що в англомовних країнах називають «contemporary art». Тобто традиційне фігуративне мистецтво в межах даної роботи нас не цікавить.

Сучасне українське мистецтво. До визначення поняття.

Традиційно вважається, що початок нового українського мистецтва – це нонконформізм 60-х рр., який складався з «неофіційного мистецтва» та андеграунду. «Нонконформізм був явищем соціально-статусним, йому не відповідав певний стиль. Він складався з моральної позиції, тоді як естетичні вподобання авторів могли змінюватися у широкому диапазоні модерністських течій.»[4,24] Нонконформісти протистояли офіційному радянському мистецтву соцреалізму, використовуючи надбання західного модернізму.

Однак нонконформізм був явищем локальним, зосередженим у великих містах (Москва, Київ, Харків тощо). Одним з головних осередків нонконформізму була Одеса. Саме в Одесі відбулася перша несанкціонована «парканна» виставка. У 1967 р. одеські художники В. Хрущ та С. Сичьов на паркані біля Одеського театру опери та балета розвісили свої роботи, підписавши крейдою «Сичик+Хрущик». Ця подія вважається початком публічної діяльності радянського нонконформізму, і саме вона стала візитною карткою одеських митців.

Треба зазначити, що термін «нонконформізм» не був самоназвою, його застосували пізніше, «оперуючи лише зручністю назви, яка датувала певний історичний факт художнього явища і, на відміну від Москви й Ленінграда, зовсім не означала якихось політичних або ідеологічних спрямувань його представників.»[1,16] Тобто український нонконформізм, на відміну від російського, не мав на меті прямого ідеологічного спротиву. Він був суто естетичним і здійснював формалістичні пошуки в образотворчому мистецтві, які були неприйнятні для офіційного художнього курсу.

Таким чином нонконформізм, протистоявши офіціальному радянському стилю, не виходив за межі модерністської естетики.

Тільки на початку 80-х рр. в Одесі з'являється АПТАРТ на чолі з Л. Войцеховим – перша мистецька течія з постмодерністським забарвленням. «Акції АПТАРТу створювалися як концептуальні проекти. Все більше поширювалися колажі, асамбляжі, протоінсталяції та перфоманси.» [5] Його головною характеристикою була «переденвайроментальна естетика «сміттєвого» заповнення простору експозиції».

Однак АПТАРТ, як і коцептуалізм в цілому, в Україні існував недовго. Справжньою батьківщиною для нього стала Росія, зокрема Москва, де концептуалізм на довгі роки став провідним художнім напрямом. Тим не менш, як наголошує відомий український мистецтвознавець: «У 1980-х рр. концептуалізм АПТАРТу та перфоманси Л. Войцехова обумовили унікальність досвіду одеського андеграунду в контексті ситуації в інших містах України, тому що у Львові, Ужгороді та Києві андеграунд, як правило, не виходив за межі естетики модернізму.» [6,45] Ця унікальність полягала у перших невпевнених кроках убік постмодерністської естетики, що у 90-і рр. вилилося у потужний всеукраїнський арт-рух.

Наступний період (кінець 80-х- початок 90-х рр), який співпав з політикою перебудови і занепадом СРСР, дозволив вийти з підпілля митцям-нонконформістам. Нонконформізм як громадянська та естетична позиція втрачав свою актуальність, адже соцреалізм, якому довгі роки він протистояв, поступово припиняв виконувати роль єдиного художнього стилю держави.

У цей час українське мистецтво було повя'зане з естетикою трансавангарду, що поверталася до живопису, спрямованого на гру із мистецькою спадщиною.

В Україні в естетиці трансавангарда працювали О. Голосій, А. Савадов, О. Ройтбурд, І. Кожухар, С. Ликов та ін.

У другій половині 90-х рр. відбувається поступовий відхід від трансавангарду (і живопису загалом) та перехід до новітніх художніх практик, що тісно пов'язані з сучасними технологіями. В Одесі цей період пов'язаний з діяльністю Центрів сучасного мистецтва «Тірс» та Сороса (ЦСМС), навколо яких концентрувалося актуальне мистецтво.

В цей час в українському мистецтві все більше розвивається тенденція, що спрямована на синтез: 1) різних видів мистецтва; 2) мистецтва і досягнень технічних наук. Місце традиційного живопису займають такі жанри як інсталяція, відеоарт тощо.

Таким чином, ми зробили стислий огляд українського мистецтва другої половини XX ст., в межах якого формувався український contemporary art.

Як видно з цього огляду, одеські митці завжди були в авангарді усіх художніх пошуків. Саме в Одесі існував найбільш потужний нонконформістський рух, саме тут пройшли перші в Україні концептуальні акції і т.д. Таким чином, у мистецтві Одеси др. пол. XX ст. можна виділити такі періоди:

1) Нонконформізм – модерністська естетика (1960-70-і рр.);
2) АПТАРТ – перші концептуальні акції (перша половина 1980-х рр.);
3) Трансавангард – постмодерністський живопис (кінець 80-х – поч. 90-х рр.);

4) Діяльність ЦСМС та «Тірс» – відхід від живопису в бік медіамистецтва та акціонізму (др. пол. 90-х рр.).

Яку ж роль виконує феномен гри в одеському мистецтві?

У нонконформізмі гра присутня на двох рівнях: ідеологічному та естетичному. У першому випадку сам вибір митця між вільним самовираженням та слідуванням офіційному стилю є ігровим. Адже гра – це свобода від догматів, можливість вибору. Уходячи в нонконформізм, одеські художники обирали свободу творчості та самореалізацію, що дозволяло кожному з них створювати свій власний ігровий простір і творити в ньому.

В естетичному плані гра присутня у цьому мистецтві як спосіб переосмислення попередніх модерністських надбань (від південноруської школи до абстрактного експресіонізму). Наприклад, С. Савченко, поєднуючи у своїй творчості абстракцію та народні мотиви, представляє власний варіант нефігуративного живопису. Творчість В. Сада, що є одеським самобутнім варіантом абстрактного експресіонізму. Умовно-фігуративні роботи Є.Рахманіна, в яких відбувається ігрова інтерпретація багатьох художніх стилів.

У цей час гра ще виступає у класичному розумінні: як спосіб пізнання буття, як трансцендентальне поняття. Гра - невід'ємна складова мистецтва, а мистецтво – найвища форма гри.

Таким чином, одеський нонконформізм, що не виходив за межі модернізму, дав йому друге життя та дозволив говорити про одеський авангард другої хвилі (перший припадає на початок XX ст.: Салони Іздебського, Товариство Незалежних тощо).

1980-і рр. принесли до Одеси перші віяння постмодернізму. На початку 1980-х рр. в Одесі відбувалися численні квартирні виставки і концептуальні акції, що отримали назву АПТ-АРТу. Вперше в Україні з'являються енвайромент і перфоманс.

Енвайромент – типовий ігровий простір, де кожний об'єкт виконує певну функцію та включений у загальний контекст. Поза цим контекстом вони втрачають свій неутилітарний смисл і перетворюються на звичайні речі. Прикладом може слугувати квартирна виставка «Рідня» (1983 р.), де експонатами були родинні фотографії художників, і кожен з них проводив екскурсію по власній частині експозиції.

Одеські концептуальні перфоманси («10 можливостей вбивства прапором» (1983 р.), «Ця сорочка ближче до тіла» (1984 р.) тощо) були реакцією на актуальні виклики часу та створювали у міському середовищі своєрідне ігрове поле, в якому учасники акції діяли згідно певних правил для того, щоб окреслити ту чи іншу проблему. Однак «холодний» концептуалізм не прижився в Одесі (більшість його учасників від'їхали до Москви), і йому на зміну прийшов більш підходящий, «гарячий» варіант постмодернізму – трансавангард.

До трансавангарду відносять експресивний живопис, що має відношення до гри з художньою традицією. З огляду на це, трансавангардний живопис дуже інтелектуальний, навантажений алюзіями та відсилками до попередніх епох, тому «прочитати» його спроможний тільки «спокушений» глядач. Тут уже вступає в силу постмодерністська концепція інтертекстуальності, в якій грі належить провідна роль. Наприклад, полотна О. Ройтбурда насичені великою кількістю інтертекстуальних зв'язків, що робить його творчість незрозумілою для «неспокушеного» поціновувача. «Художник этот (Ройтбурд – Н.Д.) «страдает сюжетом», пытаясь насытить его до такой степени, чтобы каждый зритель мог составить себе впечатление о примерной библиографии философских трудов, входящих в круг его чтения.»[1,15]

Але живописний бум тривав недовго, і до середини 1990-х рр. був витіснений високотехнологічним мистецтвом і акціонізмом. Відеоарт, інсталяції, перфоманси та хепенінги стали домінуючими арт-практиками одеського мистецтва 1990-х рр. Із образотворчого воно трансформується у візуальне мистецтво. «Современное визуальное искусство принциально отличается от изобразительного своими видовыми характеристиками. Это такой вид искусства, который обладает специфическим уровнем синтетичности. Основным предметом такого искусства являются контекстуальные и интертекстуальные связи в необычайно широкой области культуры.»[15,60]

Тут феномен гри реалізується як в самих арт-практиках (формальний рівень), так і у виборі тем та концепцій (змістовний рівень). Слідуючи постмодерністській стратегії деконструкції, одеське мистецтво 1990-х рр. намагалося вирішити актуальні проблеми та деконструювати основні культурні опозиції.

1. «Природа-культура», «природнє-штучне». Цій темі була присвячена 1 річна виставка ЦСМ Сороса «Неприродній відбір» (14-21 листопада 1997 р.) та виставка «Синдром Кандинського» (1-10 жотня 1995 р.). «Мы выдвигаем гипотезу о том, что в Одессе складываются уникальные условия для художественного исследования феномена неестественности как позитивного фактора существования современной цивилизации, поставившей себя перед искусственной необходимостью самоограничений при сохранении ценностей свободы индивидуума».[16,149] Неприроднім можна вважати і той факт, що ні у 90-і, ні сьогодні в Одесі немає спеціальних приміщень для реалізації актуальних арт-проектів. Більш того, ті приміщення, що існують, знаходяться у жахливому стані, що дозволяє говорити про те, що руйнація – це нормальний стан культури у місті і країні. «Заброшенное и запущенное пространство в Одессе – это не экзотический островок, каким на Западе становятся замок, старый вокзал и т.д. Здесь – это быт». [16,152] Багато мистецьких акцій наголошували на цій проблемі, намагалися тим чи іншим способом її артикулювати.

2. «Центр-периферія» / «столиця-провінція». Ця тема була завжди дуже актуальною для Одеси. В часи Радянського союзу одеський нонконформізм з його суто естетичними пошуками протистояв Москві та Санкт-Петербургу з їхнім політичноангажованим мистецтвом андеграунду. На зламі 1980-90-х рр. «гарячий» український трансавангард полемізував з «холодним» московським концептуалізмом.

У 1990-і рр. ця тема ще більш загострилася, адже тепер Одеса виступала провінцією не тільки по відношенню до Москви, а й до всього світового контексту та Києва. «Если еще несколько лет назад основной «топосной» оппозицией была «Украина» versus «Москва», то к весне 1994 г. очевидной стала проблема отношений «локального» контекста со столичным и интернациональным.»[15,62] Спробою адекватної відповіді на цю проблематику став фестиваль «Вільна зона», що відбівся влітку 1994 р. Основою концепції цього заходу став власний одеський міф – ідея «порто-франко». Митці намагалися віднайти місце Одеси у світовому арт-просторі, звертаючись до її власної історії та міфології. Сюди ж можна віднести проблему відсутності належної інфраструктури для презентації сучасного мистецтва. Відсутність спеціальних залів та майданчиків для актуальних арт-практик примушувала працювати у неприлаштованих для цього приміщеннях, що створювало додаткові смисли, зрозумілі тільки у локальному масштабі. «Помимо обращения к мифогенным зонам работа с местным контекстом включала в себя решение проблем пространства. Отсутствие современных выставочных залов, стерильных, «пустых» объемов постоянно вынуждало работать в семантически перегруженных помещениях.» [16,152] Наприклад, центр сучасного мистецтва «Тірс» розміщувався у приміщенні Шахського палацу, де у той же час був дім народної творчості. Така семантична навантаженість створювала унікальний одеський арт-простір.

3. «Минуле-сучасне». Переосмислення культурної спадщини у 1990-і рр. відбувалося дуже активно. Наприклад, проект «Kandiman», що відбувся у межах виставки «Неприродній відбір», намагався деконструювати цю опозицію, поєднати модернізм і постмодернізм. Використовуючи знакову для Одеси фігуру В. Кандинського (до речі, вже вдруге: адже виставка «Синдром Кандинського» також апелювала до особистості художника), учасники проекту намагалися віднайти його двійника у сучасній культурі засобами нової художньої мови (графіті). «Новая попытка 1997 г. отличается от предыдущей прежде всего тем, что поиск двойника производился в области поп-культуры, этого последнего универсального языка XX в. Человек-Кандинский (Kandiman) вступает в игру с Человеком-Сластеной (Candyman), героем современного фольклора американских мегаполисов.»[19,161]

Темі переінтерпретації одеського нонконформізму («батьки та діти») була присвячена виставка «Сичик+Хрущік: нова версія» (1997 р.), де молоді художники, відтворивши події 30-річної давнини (парканна виставка «Сичик+Хрущик» 1967 р.), спробували зрозуміти життя і побут старшого покоління.

На формальному рівні гра присутня в одеському мистецтві завдяки поширенню у 1990-і рр. акціонізму та медіа-арту. Саме цей час був найбільш плідним для таких арт-практик як перформанс, хепенінг, відеоарт, інсталяція тощо, адже з кінця 1990-х рр. відбувається поступове повернення до живопису. У цих жанрах працювали: М. Кульчицький і В. Чекорський, Ю. Депешмод, І. Гусєв, Г. Катчук, Д. Дульфан та ін. Серед подій можна назвати фестиваль перфомансів «Березневий week-end» (березень 1996 р.), проекти Кульчицького і Чекорського «Супертрек» (1995 р.), «Kiss on the glass» (1996 р.), відеоарт О. Ройтбурда, хепенінг Г. Катчука «Там, всередині» (18 жотня 1996 р.), груповий проект «Новий файл» тощо.

Окремо варто сказати про т. зв. «мистецтво комунікацій», ідеологію якого запропонував Н. Бурріо. Сюди можна віднести виставки Кульчицького і Чекорського «Супермаркет» та «Офісні ігри», проект І. Гусєва «Обличчя друзів» тощо. «Предложение кофе и пепси-колы посетителям выставки «Супермаркет», как и предложение Р. Тирваньи приготовить и съесть пакеточный суп посетителям Венецианской биеннале, не заключает в себе ни грана утилитарности. Эстетический смысл несет сам факт открытости посетителя к возможности выхода за пределы условности»[16,158]

Таким чином, стає зрозумілим, що феномен гри є так само властивим одеському мистецтву другої половини XX ст., як і сучасній культурі загалом. Одеське мистецтво відобразило всі ті трансформації, що відбувалися з цим феноменом протягом XX ст (від модерністських концепцій Й. Хейзинги та Г.-Г. Гадамера. до постмодерністської філософії, в якій гра виступає ядерною метафорою).

**Джерела та література:**


1. Акинша К. Венок на могилу украинского постмодернизма / К. Акинша // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х гг. : сб. текстов. – Одесса, 1999. – С. 12-15.
2. Басанець Т. Лімінальні зони в образотворенні Одеси / Т. Басанець // Одеса : живопис, графіка, скульптура. – К. : ЮвелірПрес, 2009. – С. 16-21. – (Мистецька мапа України).
3. Бишоп К. Социальный поворот в современном искусстве / К. Бишоп // ХЖ.
4. Бохоров К. Перформанс и видео в современном русском искусстве : [Электронный ресурс] / К. Бохоров. – Режим доступа : http://www.mediaartlab.ru/db/tekst.html?id=66
5. Бохоров К. Художественная интерактивность в єпоху глобализации / К. Бохоров // Средства массовой информации в єпоху глобализации : коллективная монография : в 3-х т. – М., 2006. – Т. 2 : Поєтика СМИ в єпоху глобализации. – С. 272-296.
6. Вишеславський Г. Нонконформізм / Г. Вишеславський // Галерея. – 2007. – № 3-4. – С. 24-27.
7. Вишеславський Г. АПТАРТ в Одесі / Г. Вишеславський // Fine art. – 2008. – № 3.
8. Вишеславський Г. АПТАРТ в Одесі / Г. Вишеславський // Одеса : живопис, графіка, скульптура. – К. : ЮвелірПрес, 2009. – С. 56-59. – (Мистецька мапа України).
9. Вишеславський Г. Нонконформізм (продовження) / Г. Вишеславський // Галерея. – 2008. – № 1-2. – С. 44-48.
10. Медиаискусство : [Электронный ресурс] // Википедия. – Режим доступа : http://ru.wikipedia.org/wiki/Медиаискусство
11. Галерея. – 2004. – № 4.
12. Голинко-Вольфсон Д. Пост авангард / Д. Голинко-Вольфсон // ХЖ. – № 21. – С. 32-34.

13. Лексикон нонклассики. Художественно-єстетическая культура XX в.
14. Ложкіна А. Ройтбурд у дзеркалах / А. Ложкіна // О. Ройтбурд. Амальгама // Галерея. «Колекція». – 2007-2008.
15. Рашковецкий М. Одесское contemporary visual art 1990-х гг. / М. Рашковецкий // Одеса : живопис, графіка, скульптура. – К. : ЮвелірПрес, 2009. – С. 60-64. – (Мистецька мапа України).
16. Рашковецкий М. Неестественный отбор / М. Рашковецкий // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х гг. : сб. текстов. – Одесса, 1999. – С. 148-159.
17. Рашковецкий М. Проблемы «Нового файла» / М. Рашковецкий // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х гг. : сб. текстов. – Одесса, 1999. – С. 124-126.
18. Соловйов О. Рефлексії 90-х / О. Соловйов // Галерея. – 1999. – № 1.
19. Тараненко А. Kandiman / А. Тараненко // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х гг. : сб. текстов. – Одесса, 1999. – С. 160-161.