

Перевірка реальності — постмедійний реалізм у творчості сучасних українських митців

ВІКТОРІЯ БУРЛАКА

Межове існування. Очевидці Помаранчевої революції, напевне, відчуватимуть ностальгію за прогулянками Майданом Незалежності, коли під покровом ночі наметове містечко перетворювалося на “сон наяву” — ще абсурднішим його могло б зробити тільки втручання цифрового галюцинозу, як у відео Гліба Катчука, представленому на виставці. Жодна “проба на реальність” не допоможе в такій ситуації переконатися, що ти не мариш. “Кодовими” словами про повернення до дійсності, як-от “я не сплю, все, що зі мною відбувається, діється насправді”, витягують хворих із так званих “межових станів”, які посідають місце поміж психозом, що повністю руйнує зв’язок із реальністю, та неврозом, коли зберігається здатність нормально сприймати події. Тим же, хто добровільно відмовляється від норми, “спить наяву” і не хоче прокидатися, доля, наче приємний сюрприз, посилає, висловлюючись казенною аналітичною мовою, “візуалізацію фантазматичного тла”. У цьому разі замість “об’єктивного бачення матеріальної дійсності” загострюється відчуття нереальності, непрозорості того, що діється, наближення до метафізичної загадки. За цією неможливістю бачити речі ясно, за розмитістю редукованої, вульгарно науко-

вої картини світу мимоволі тужить мистецтво, яке знову емансипувалося від методу пізнання дійсності через експеримент і повертається до “методу” внутрішнього осяяння, очікуючи якого, воно саме ж максимально затемнює, ховає суть речей. Дійсність уже не “дана нам у відчуттях”, з усіх відчуттів не зраджує лише одне — відчуття дереалізації того, що діється. Парадоксально, але факт: позитивістське мислення ХХ ст., здавалося б, остаточно витлумило метафізику з наших мізків, проте нині ми природним чином повернулися до головного постулату ідеалізму — “Світ є грою видимостей”. “Нелегалів”, що легко долають межі вимірів, існує більше, ніж це може здатися на перший погляд, і вони — то не тільки зомбовані через Інтернет навіжені сектанти-езотерики, що пильно вдивляються в обличчя перехожих, прагнучи побачити у них третє око. Балансування на межі психозу стає загальним станом мистецтва і культури навзагал. Воно є продуктивним, — якщо розглядати перестрибування з однієї реальності в іншу не як патологію, а як лінгвістичну гру.

Медіальні симулятори. Хто боїться, що його зненацька заскочить утрата контакту з реаль-



Арсен Савадов. Вініл. П., ол., 2005



Гліб Катчук, Ольга Кашимбекова. Оксамитовий лабіринт. Відео, 2005

ністю, розриває цей контакт сам. На щастя, сучасні медіа рятують нас від хаосу та багатоголосся справжньої дійсності (ясна річ, “справжність” завжди відносна). Прибичникам тотального контролю — а за цією суворю маскою ховаються ті, хто втратив надію збагнути перебіг реальних подій — медіа допомагають симулювати маленький та зрозумілий світлик особистого користування. Найбільш дієвим стає дематеріалізований фетиш, а найнадійнішим захистом від травмивної дійсності — видимість, ілюзія. З “рухомих образів” анімації склеюється герметичний простір, де нічого не відбувається. Диктор телебачення день-у-день, рік-у-рік повторює те ж саме, чергування дня і ночі, плин світла та тіней, звуки й тиша заспокійливо замикають у кільце час містичного споглядання. Щось подібне являє собою «Кімната» — інсталяція Інституції нестабільних думок. Лагідним простором неонові медитації, що “вимикає” свідомість, розчиняє її у візуальному враженні, стає інтерактивна інсталяція Олександра Верещака та Маргарити Зінець. Затемнений бокс реагує на вхід глядача флуоресцентними колами, що розходяться по підлозі, і той відчувається наче камінець, кинутий місячної ночі у воду. Сучасні версії



Ігор Гусев. Кібернаїв (фрагмент)
Мультимедійна інсталяція, 2005

Сергій Чайка. Прицілювання.
Із циклу «День Незалежності». П., ол., 2004

платонівської печери, по стінах якої ковзають видимості, міфологічний простір вічного спокою. Медіальні *image mobile*, оповиваючи поле зору, обіцяють захищеність — і ми довіряємо цим обіцянкам, забуваючи, що саме “рухомі образи” завдали руйнівного удару по реальності; з народженням “ілюзіону” почалася епоха небезпечних ілюзій людства. У капсулі-симуляторі «Кімнати» згущується і розріджується атмосфера 1960-х, 70-х, 90-х тощо. Відлік часу ведеться не різномасштабними катастрофами, як там, на денній поверхні, а лише трансформаціями видимого, навіюючи нам думку, що “життя — це сон”. Приємний сон, яким можна керувати як заманеться — варто тільки навчитися контролювати себе завжди і всюди, чітко знаючи, по який бік межі ти зараз перебуваєш... І от чому, потураючи мегаломанічним забаганкам своєї аудиторії, вчать нас віртуальні гуру — виявляється, так просто стати суперменами та “володарями світу”. Це справді було б просто, якби не одне “але”: традиційна “перевірка реальності” вже не спрацьовує, ніколи не можна бути впевненим у тому, що саме насправді з тобою відбувається...

Утилізація сміття. Пристрасть до реального вважають за рушійну силу історії та мистецтва останнього сторіччя — попри те, що протягом усього ХХ віку тривав процес дискредитації самого поняття реальності. Або ж, радше, *завдяки* тому, що процес відбувався — і тут свою роль відіграла сакраментальна туга за втраченим бажанням. В екзистенційній площині ця пристрасть набула форми ототожнення із жорстким, бруталним виворотом, правдою життя. В естетичній, натомість — заохочувала долати межі, поповнювати контекст мистецтва за рахунок здобутих у реальності трофеїв. Мистецтво так добре засвоїло маршрут “у життя і назад”, що дійшло психотичного нерозрізнення зовнішньої та внутрішньої реальності, функціонального розладу об’єктних відносин. Прагнучи бути реальнішим за саму реальність, воно присвоїло абсолютно всі драматичні моменти людсь-

кого існування від пологів до смерті — а тут уже прочитується змагання вищості з фрейдистською підкладкою. У гонитві за ефектом реального воно не просто бере на озброєння від реальності її *hard image*, а й, вміщуючи цей *image* на патетично естетизоване тло, робить його візуальну повноту ще нещаднішою. Приміром, Арсенові Савадову досить було використати у серії постановочних фотографій трупи з мору як стафаж для жанрових сцен, аби вразити нас відчуженням тіла, що вже не належить людині, перетворившись на сміття, призначене для утилізації. Втім зрозуміло, що переступ табу тут — лише риторичне крутіство. Продовжуючи думку Ніцше, який стверджував, що творіння починається із руйнування, можна сказати: аби щось зруйнувати, треба це щось спочатку утвердити в мистецтві. Ніхто не звертає уваги на “дрібнобуржуазне” сміття на звалищі, однак, виставлене Арманом у паризькій галереї Ірис Клер 1960 року, воно перетворилося на символ Пустки. Реалізм — це завжди мистецтво “сміттьєвої” інверсії, де ентропія матеріального обертається екстропією духовного. Це буквалізували “нові реалісти”, переконані, що в суспільстві споживання одухотвореними можуть бути тільки відходи. У цьому “сміттьєвому” аспекті вкрай реалістичним є Ігор Гусєв, який милується народною картиною наших днів — зворушливо наївним гламуром, знайденим на звалищах глобального смітника Інтернету. З поверхового, обивательського погляду, «Кібернаїв» — це посібник для сексуального фантазування перед монітором, що пропонує любителям усю гаму принад — від “садо-мазо” до “романтик”. З погляду сучасного художника, це утопія райського життя “а-ля Гоген”, тільки не на Таїті, а на лоні віртуальної реальності... “Трагедійний” конфлікт дрібнобуржуазного “рогатого” смаку та естетства через надзвичайно вільні, майже психотичні асоціації розкриває відео, що супроводжує роздруковки цифрових картинок — на екрані художник рубає оленячі роги. Рубання рогів сприймається як змарнілий дадаїстичний жест, у ньому колишню

агресивність до всього буржуазного компенсує мистецька самоіронія. А це вкотре нагадує: від реаліста досі очікують “аранжування” видимості за законами композиції, симуляції звичної живописної фактури, зрештою, критичного коментування, а не просто констатації “голих фактів”...

Глобалізований паноптикум. У наївному переконанні, що ця констатація сама по собі може бути цікавою, перебуває нині так званий “новий документалізм”, про який вже кілька років говорять як про модний тренд. До цієї рубрики відносять документальну фотографію та репортажну відеозйомку, вершиною ж її вважають *телеспостереження* за допомогою автоматичних камер і *трансляцію зображення в режимі on line*. Телеспостереження перетворює світ на глобалізований паноптикум, воно “наближає майбутнє”, у якому ми, вже позбавлені доступу до реальності, втрачимо й останнє право сприймати видиме. Втішає лише те, що коли таке станеться, відпаде потреба в додатковій перевірці — поки наше поле зору розподілено на механічне та людське, реальність розпадається на актуальну й віртуальну. Відсторонення людини від створення зображення незабаром допоможе досягти найвищої об’єктивності, тобто, гомогенізації віртуального. Отже, ставши часткою загального онлайнного паноптикуму, мистецтво дістається пункту призначення, куди прагнуло потрапити через зупинений час класичної картини і минувшини кіно — завоювання *реального часу*. Щоправда, скептики, які не вірять у “хепі-енди”, і далі сумніваються, чи не уготує всевидяче око камер, установлених усюди — від гарячих точок (на 11-й «Документі» як мистецтво представляли записи камер стеження з арабо-ізраїльського кордону) до супермаркетів — замість апогею реалізму остаточну поразку реальності?..

Картини Сергія Чайки зі спільного із Гжегом Штвєртнею проекту «Ракети» мають вигляд збільшених живописних копій розкадровок документальних відеозаписів, зроблених для потреб військово-повітряного



Вікторія Бегальська. Іподром. Відео, 2004



Сергій Братков. Банка супу. Відео, 2004

комплексу. Утім, виникає відчуття, що растр повітряного потоку ховає порожнечу, не заповнену реальним об'єктом; несила позбутися якоїсь піщинки в оці, котра підказує, що перед нами — віртуальна обманка, невидима зброя-відсутність, що “остаточно розлучає реальне та образне”¹.

Як не дивно, медіальна поетика деперсоналізації і бачення без погляду потроху вичерпують себе. Мистецтво виникає там, де художника більше не вдовольняє роль медіатора, посередника між холодним оком камери та життям як воно є. Формула нинішнього, дедалі більше схильного до психосимптоматики реалізму — це реальність плюс “нерозчинний осад”, “сліпа пляма” Реального, що фокусує поле видимого. Нинішній реалізм — це, деякою мірою, реалізм сновидінь...

Щоденник сновидінь. Спочатку здається, що «Іподром» Вікторії Бегальської — це “денна” відеозамалювання типажів. Похмурого будня, коли присутність респектабельної публіки виключено, художниця спостерігає за строкатою громадою завсідників іподрому, чії кращі часи давно минули, — напівбомжів, що проциндрують останні гроші на кінних перегонах. Великим планом узято спиті азартні обличчя чоловіків, які спостерігають за забігом або лаються. Проте неуважність погляду (паралельно монтуються то біг коней, то люди на трибунах, то ворони на парпеті й багнука) та й самий ритм дійства — монотонний ритм буденщини, який дає змогу спати на ходу, — підказує, що крім традиційного для харківської школи інтересу до соціальних маргіналій, у всьому цьому є щось інше. На це натякає постать самої художниці у страхітливій масці та одязі, які дають їй змогу мімікрувати, розчинитися в цьому специфічному товаристві. Сидячи та дримаючи, у фіналі вона, ніби вкрай зморена сном, падає на лаву і засинає. І тут уся картинка обертається на кошмар, у якому відтворюються несвідомі страхи і ти опиняєшся серед гоголівських “огидних писків”, стаєш одним з монструозних “інших”, переймаючи подобу того, кого найдужче боїшся.

Травматичний реалізм. Той самий страх промайне і в пародійному відео «Чужий» Сергія Браткова, де запальна душа “нового росіянина” шукає виходу для своїх деструктивних інстинктів. Відзнявши пожежу в московському Манежі, Братков вигадав передісторію того, що трапилося, але вона не про Нерона наших днів, а про піромана, вихідця з глибини, який починає свою “діяльність” із підпаду бур’янів на сільських горах. На еволюційну стадію його розвитку натякають маска Кінг-Конґа та спортивні штани з лампасами (робоча назва фільму — «Лох»). Потрапивши на вулиці Москви, він зовсім з’їжджає з глузду: лупцює перехожих, видряпується на дахи багатопверхівок, влаштовує підпал на Манежній площі... Уся ця вигадана “літературна фабула” розгортається заради того, щоб ми змогли *відкрито насолодитися видовищем реальної катастрофи*. На зростання рівня адреналіну в крові глядача розраховують не тільки режисери фільмів-катастроф, а ще й редактори випусків новин, що добирають подробиці, від яких краятиметься серце. Вони роблять ставку на те, що передчуття катастрофи є фантазматичним тлом розміреного буденного існування. Однак людині властиво впадати в обуду, що все це відбувається “десь там”, скажімо, уві сні, але *ніколи не в реальності*². Аби підкреслити ірреальність видимого, Братков використовує документальні зйомки як декорацію для сну. В нього життя симулює комп’ютерні спецефекти, а не навпаки. І вже зовсім як цитата з усіх заразом фільмів Тарковського, в яких сновидіння є своєрідним психоаналітичним коментарем до дійсності, виглядає «Банка супу» Браткова. Розфарбована ліпнина на стінах радянської “столовки”, беззуба бабця, що механічно перетирає щелепами їжу, яскраво-рожева юшка у банці перед нею, а головне, просвітлений, абсолютно прозорий вираз її обличчя — обличчя людини, якої, незважаючи на фізичну присутність, вже начебто і немає в цьому світі. Такий скорботний підсумок життя виглядає так само правдиво, як розпанахані вени, проте зовсім нереально...

Вторгнення закадрового поля. Погляд старої жінки, яка дивиться в нікуди, наче прямує до того закадрового виміру, що містить у собі відповіді на всі запитання. Завульована під детективну метафізична інтрига — перетин межі світів у пошуках істини, схованих “там” причин того, що діється “тут” — стала улюбленим штампом модних “крисейторів”. Від Харукі Мураками, у романах якого обов’язково шукають таке собі місце істини (вівчарська ферма у горах, занедбаний колодязь, катакомби тощо), до Ренати Литвинової, яка в амплу “богині” вирушає на пошуки сенсу життя до царства мертвих. Забороненим місцем, що сублімує наше очікування чуда, “закритою зоною” може бути все, що згодно, наприклад, відзнята з борту катера гребля Дніпрогесу з “відео-одісеї” Арсена Савадова. Етапи ініціаційного руху наскрізь символічні. Мандрівник долає небезпечні “чорні діри” — облюбована птахами скеляста Хортиця має вигляд достоту як зловисний «Острів мерців» Бекліна. Межа, що відділяє потойбічний світ від буденного, як годиться за давно відомим сценарієм, лишається позаду непомітно, і психоделічна реальність враз падає на героя ніжністю присмерку, в якому тануть вогні велетенської греблі. Якщо не дотримуватися всіх тонкощів цієї складної драматургії, то просування до “інсайту”, подорож у задзеркалля перетвориться на заялений прийом, що експлуатує “синдром НЛО”, любов пересічного обивателя до дешевої містики (це зворотний бік прагматизму сучасної свідомості; приміром, більшість американців, за результатами досліджень психологів, вважають ангелів за реальні істоти). Тому кінопоетику *саспенсу* мимохіть витісняє віртуальна *поетика сюрфізису*, стрімкої розв’язки, коли видимість умить стає прозорою. “Анатомія” видимості “вияснюється” для нас, коли невидимий закадровий простір вривається в неї, розкладаючи до “атомарного рівня”. Олександр Ройтбурд, послуговуючись віджеїськими прийомами руйнування зв’язків візуальної тканини (рухоме зображення то застигає, то до безглуздя повторюється), об-



Ілля Чічкан, Кирило Проценко
Невидимий Арсенал (фрагмент)
Мультимедійна інсталяція, 2005

робляє телеінтерв'ю з відомими політиками, видобуваючи *чисту видимість*, тавтологічну картинку, в якій колапсував зміст. Однак піку прозорості реальність досягає не в застарілому аналоговому вигляді, а в цифровому еквіваленті — в нашій уяві вона постає чимось на зразок водоспаду цифр у заставці до «Матриці». Із цим потоком цифрової свідомості асоціативно перегукується “танок” знаків — тайм-кодів та хрестів, якими позначені монтажні склейки у відео Кирила Проценка та Іллі Чічкана «Невідомий арсенал». Не вдовольняючись тільки частковим перетіканням внутрішнього у зовнішнє, заради відновлення втраченої свіжості сприйняття, вони вдалися до радикального засобу — кінопоказу у зворотній перспективі. У цьому разі нам пропонують «Арсенал» Довженка з боку його кадрового простору. Оскільки досі до такого способу представлення мало хто вдавався, знакові образи Проценка та Чічкана не тільки декоративно виразні, а ще й наділені *високою візуальною визначеністю*, здатністю вирізнятися на загальному тлі, в художньому контексті. Мистецтво здійснює ревізію своїх же надзавдань. Усвідомивши марність спроб бути конвенційно реалістичним, відбивати одну-єдину “справжню” реальність, воно силкується *бути хоча б видимим...*³.

Поміж двох видимостей. Реалістичні течії у мистецтві відроджуються тоді, коли відроджується довіра до реальності. Проте ми не можемо дозволити собі довіряти не перевіряючи в час, коли світ розколотий на віртуальне і актуальне, коли нас оточують портали до іншої реальності: екрани, телемонітори, інтерфейси комп'ютерних програм або навіть міська зовнішня реклама. Всі ці виміри обживаються одразу; і питання, котрий з них є найщільнішим, позбавлене сенсу. Комп'ютерне “покоління X”, яке вийшло на сцену у 1990-х, хизуючись своєю комічною непристосованістю до реального життя, звикло радше побоюватися дрібних каверз, що ховаються в реальності, ніж довіряти їй. Єдине, що воно достеменно знає про реаль-

ність, це те, що вона кусається — хоч і не дуже боляче, проте відчутно. Назва комедії Бена Стіллера стала девізом “людей мережі”. Реалізм відроджується, коли відроджується інтерес до людського виміру. Однак довіряти своєму ж людинолюбству, виявляється, ще складніше, аніж довіряти реальності. Як зазначав Славоу Жижек стосовно фільмів Ларса фон Трієра, де педальовано страждання та безвихідь людського існування, християнська любов до ближнього нині набуває форми любові до мертвого ближнього. Тільки смерть ближнього дає нам змогу змиритися з нестерпністю його насолоди⁴.

Втім, ці підвалини реалізму як “об’єктивного віддзеркалення дійсності” не мають жодного стосунку до фантазматичного реалізму, який навіть не намагається закорінитися у реальність — у ньому жага до реальності обертається жагою до видимості⁵. Проникнувши за завісу образів видимого світу, суб’єкт опиняється на “іншій сцені”, де стикається з Реальним — травматичним фантазмом, що конструює особистість. Нестерпна замкнутість віртуального буття полягає в тому, що єдиною доступною розвагою суб’єкта, замкненого у пастці поміж двох видимостей, стає спостереження за тим, як згідно з принципом сполучених посудин фантоми перетікають з однієї сцени на іншу. Під впливом образів ізсередини видимий світ переживає низку чудернацьких трансформацій: ефект реального, про який казав Ролан Барт, ефект реальності тексту, реальності вигадки перетворюється на ефект ірреального, ефект візуалізації фантазматичного. Ірреальність видимого ставить перед нами нове завдання — тепер уже доводиться переконувати себе не в тому, що вигадка нереальна, а в тому, що реальність не є нашою вигадкою, маячною наяву...

Тому кожен з постмедійних реалістів, який насправді шукає свій кут оптичного спотворення, вдає, ніби намагається солідаризуватися з певною оптичною нормою, зайнятий розробкою нового демократичного візуального канону, або ж поділяє загальну тугу за ідеалом. Реалістичний пафос завжди приводить

до формування мистецтва ідеалу. Досить згадати соціалістичний реалізм, що увінчав собою реалістичну традицію, — мистецтво найвищою мірою ідеалістичне. Постмедійний реалізм теж підносить свій предмет — медію видимість — на п’єдестал, хоча ейфорія, що була часткою “життєствердної” ідеології трансгуманізму, на хвилі якої він і виник, давно лишилася в минулому...

Від ейфорії до депресії. Ставлення до медіального мистецтва сьогодні наблизилося до цього крайнього полюсу психотичного сценарію. Ще в 1990-х воно було хітом, мейнстрімом універсального масштабу, що перетворив мега-експозиції у “царство екранів”. Проте інтелектуальна мода мінлива, зіставлення М.Мак-Люеном медіа як “зовнішніх продовжень нервової системи” та людських функцій у світі посиленої боротьби за екологічність відчуттів здається надто штучним. Нині поширена не така парадна метафора медіальних “протезів” — як чогось неорганічного і неоквириного, неповноцінної заміни. Медіа дорікають вампіризмом, тим, що вони, оповиваючи своїми щупальцями реальність, позбавляють її субстанціальності. Це погляд ортодоксальних критиків, які не втомлюються нагадувати нам, що платою за медіальне розширення людських можливостей, можливостей подолати виміри фізичного світу є втрата безпосереднього контакту з ним. “Прогрес чинить з нами як судовий медик, який проникає у кожен отвір досліджуваного тіла. Він не тільки наздоганяє людину, він проходить крізь неї, залишаючи відповідні розлади, — візуальні, соціальні, психомоторні, афективні, інтелектуальні, сексуальні. Кожен винахід приносить із собою масу нових руйнувань...”⁶. Медіа є частиною інформаційної технокультури, завданням якої стає не пошук істини, а максимальна успішність і ефективність, що, своєю чергою, обертаються проти неї ж. Спровокована медіа часова стисненість готує будь-якому революційному винаході долю метелика-одноденки: він морально застаріває, ледве з’явившись на світ, маси інформації



Нащпром (Олег Тістол та Микола Маценко)
Із циклу «Мати міст». Фотографія на полотні, ол., 2005



Олег Тістол. Кабмін. Із циклу «Телереалізм»
П., ол., 2005

в комп'ютерній пам'яті щосекунди перетворюються на сміття. "Залізо", що виходить із ладу, замінюють на досконаліше, удосконалити ж менш гнучкого носія інформації — людину — виявляється складніше, бо непотрібну інформацію не так просто стерти, а пошкодження у механізмах сприйняття живуть і тоді, коли побічні ефекти технічного прогресу вже вдалося нейтралізувати. Зокрема, починаючи від моменту винайдення фотографії, медіа раз і назавжди "викрали" наш зір — нам не залишилося іншого виходу, ніж дивитися на світ крізь об'єktiv...

Віртуалізація — це візуалізація. Медіа-реалісти налаштовані оптимістичніше. Вони обстоюють протилежні позиції: не маючи сил позбутися ран, завданих прогресом, виставляють їх на прилюдний огляд. Нарікання, нібито "вписане" в рамку об'єктива зорове сприйняття стає все фрагментарнішим, вони сприймають спокійно, не страждаючи від надмірних докорів сумніння, самі ж примножують число медіа-видимостей, що огортають нас. Починаючи з поп-арту, точкою відліку художніх рефлексій стала мак-люєнівська аксіома "медіа — це повідомлення", де повідомленням медіа завжди стає інше медіа. Анфілада візуальних повідомлень вишиковується за принципом «дурної нескінченності», де

одне віддзеркалюється в іншому, призводячи до дематеріалізації першоджерела, забуття його. Метою руху від утраченого "образу дійсності" до продукту на виході — "публічного образу" — стає ущільнення візуальної тканини картинки, яка вже не потребує перцептивних зусиль, а сама захоплює поле нашого зору. Жорсткість публічних образів, що зомбують підсвідомість своїх цільових аудиторій, витісняє м'який вплив переконливої й аргументованої словесної публічної комунікації. Не раз репродуковані, вони набувають загрозливої правдоподібності. Це узгоджується ще з однією популярною максимом: *віртуалізація — це візуалізація*⁷.

Реаліті-шоу. Максимальної візуалізації, створення недвозначної видимості, що вже не потребує випробування, прагне Василь Цаголов. Він і далі розробляє концепцію мистецтва як документа, що не має стосунку до фіксації "сирої" дійсності. Як і кожен медіа-реаліст, він не відчувається комфортно в інформаційній реальності, що нищить сама себе. Однак утекти від неї до "реального світу" він теж не наважується, оскільки болісно відчуває нестійкість розхитаної медіа-системи часопросторових координат. Розвиваючи висловлену раніше думку про втрату довіри до реальності: коли таке трапляється, художникові лишається

тільки фрустрація, відхід у вічне мистецтво. Аби запобігти неминучому перетворенню свіжих інформаційних приводів на сміття, він перетворює їх на ікони. Від онлайн-ового мислення — переходить до зупинки часу. Від об'єктивного бачення машини — до “надто людської” афективної візії. Епізоди грудневих подій на Майдані Цаголов komponує як клейма ікони, тобто за принципом одночасності подій, що відбуваються, і в оптичній системі зворотної перспективи, яка не відводить погляд углиб картини, а зупиняє його на її поверхні. Застосування оберненого канону не може не бути знаковим; це — канон буття у вічності, стабільної присутності тут і тепер, що його, стискаючи час і знищуючи простір, нас позбавляють медіа. Окрім сакрального значення, обернена перспектива має для художника й інший сенс, що цілковито належить сучасній епісі катастроф: — дисоціація, розфокусованість зору виникає у людини в екстремальних обставинах...

Цаголов не боїться отримати надто реальний “ефект ірреальності”, спотворити допустимі пропорції правди та вигадки. Його мистецтво базується на головному постулаті творців телевізійних реаліті-шоу: очевидний факт представляє тільки той документ, який сам є інсценізацією⁸. Переглядаючи документальну хроніку у випуску новин, ми бачимо лише бляклу тінь самої події, тому й не віримо, що це відбувалося насправді, зате фантазматично інвестовані сцени з фільмів жахів чи бойовиків сприймаємо як справжнє життя...

Глобальне медіальне потепління. “Піксельна” фактура картин Цаголова імітує механічне зображення, нагадуючи водночас, що потреба в людському перцептивному апараті ще не зникла — глядачеві доводиться добудовувати їх, збираючи поглядом. У “теле-картинах” Олега Тістола механічний та людський погляди також особливим чином змішуються, звідси їхня складна тепло-холодність, специфічна відсторонена співучасть, що попервах дещо спантеличує. Ще Мак-Люен класифікував телебачення як “холодне” медіа, що продукує



Василь Цаголов. Документ (фрагмент)
Мультимедійна інсталяція, 2005

образ низької визначеності, який вимагає від глядача побудови в уяві. Міру досконалості холодних телеобразів визначають словами “випадковий” та “нічий”, і ця “нічийність” збігається з давнім інтересом Олега Тістола до продуктивної банальності стереотипу. Телевізійний стереотип — чим нічийніший, тим банальніший, а чим банальніший, тим стереоскопічніший. Утім, художник не просто апробує телевізійний образ, він доводить його до замороженої кондиції, вдаючись при цьому до суттєвої кількості медіальних трансформацій, як-от: фотоапарат нон-стопом знімає з екрана неконтрольований потік образів випуску новин, де серед анонімних статистів виринають обличчя політичних лідерів, потім черга випадкових фотознімків проєктується на полотно. Як не дивно, глядачеві не забиває подих крижане повітря цих прозорих образів. Тіс-

тол, на відміну від Цаголова, не прагне вирватися із замкненого кола медіальної реальності й повернутися до незамуленого “домедійного” погляду на світ, але, начебто дозволяючи медіа маніпулювати собою, сам стає “зовнішнім розширенням” медіального простору.

Показне самоприниження являє собою просто хитрий тактичний виверт у боротьбі за владу над реальністю. Що холоднішим є медіа-образ, то вищої температури співучасті художника і глядача він потребує, аби відбулися. Прохолодний, легкий постмедійний живопис усе ж наштовхує на думку, що медійний образ — це принципово відкритий образ, він зовсім не самодостатній. Самодостатність медіа так само утопічна, як і перенесення людського існування на комп’ютерний носій; цю форму “солодкого життя” у майбутньому нам поки що важко собі уявити...

- ¹ *Вирилю П.* Машина зрєня.— СПб.: Наука, 2004.— С. 125.
- ² *Жижєк С.* Добро пожаловать в пустыню реального.— М.: Прагматика культуры, 2002.— С. 20.
- ³ *Гройс Б.* Комментарий к искусству//Художественный журнал, 2003.— С. 28.
- ⁴ *Жижєк С.* Возлюби мертвого ближнего своего//Художественный журнал.— №40.— С. 65.
- ⁵ *Жижєк С.* Добро пожаловать//Художественный журнал.— №40.— С. 26.
- ⁶ *Вирилю П.* Информационная бомба.— М.: Прагматика культуры, 2002.— С. 35.
- ⁷ *Вирилю П.* Информационная бомба...— С. 19.
- ⁸ *Петровская Е.* Антифотография.— М.: Три квадрата, 2003.— С. 22.