



Проектам Віктора Сидоренка властива комплексність задуму, насиченість смислами, синтетичність мови й засобів утілення ідеї. Символи стають ключем до розуміння духовного світу й глибинних роздумів художника, втілених у його творах. Саме використовуючи символічне звучання візуальної мови в проекті, митець знаходить ті важелі, які дозволяють невимовно ввести до царини артикульованого, відчутного і досяжного й, завдяки осмисленню, розібратись у ньому.

Ідея Карла Юнга про існування загальної основи образних архетипів щоразу знаходить підтвердження в проектах В.Сидоренка. Найвиразніше — у «Жорнах часу» (2003) та «Аутентифікації» (2006). Несвідоме митця ніби спонукає його повертатись до перепроблематизації і переусвідомлення цілої низки питань, важливих і для нього, і для соціуму. І вже в цьому проекті В.Сидоренка є суспільно актуальними фактами. Історично склалося так, що коли інтереси суспільства чи нації та індивідуума збігаються, найчастіше для повноцінної комунікації обирається мова символів. (З латини «символ» означає — «той, що несе»). Несе інформацію не вузьку, як знаки, а глобальну і завжди актуальну для людства. Отже, етимологічно мова символів є архаїчно

універсальною мовою, адже вона зв'язує різні індивідуальні інтерпретації певних понять з їхнім матричним позачасовим, позаісторичним загальнолюдським значенням¹). Таким чином, проекти художника підтримують справедливість думки Ганса Бідермана про те, що «ми маємо змиритися з тим, що символи, зафіксовані в глибинних шарах людської свідомості, мають певну самостійну силу й, завдяки свого роду зворотному зв'язку, впливають на їхніх творців. Відповідальність людини, яка усвідомлює цей факт, полягає в тому, що вона має змогу вибирати з багатьох символів цієї історії...»².

Композиційна побудова інсталяційної частини «Аутентифікації» організована сценічно, по суті, театральню, чим провокує інтерактивну реакцію глядача. Характер розміщення і композиція розташування об'єктів проекту з перших же секунд взаємодії з відвідувачем залучають до інструментів впливу *час, рух, таємницю*. Відлік *часу* включається ходом, *рухом*, проходженням, яке кінче потрібно здійснити, аби принаймні роздивитися те, що експоноване, й наблизитися до *таємниці*. Отже, глядачеві необхідно здійснити архаїчний ритуал трансформації лінійного, історичного часу в сакральню-мітологічну точку

знаходження істини як джерела людського існування, задля духовного оновлення, катарсису та повернення в світ дійсного. Згадаймо, як Гайдеггер, наголошуючи на протиставленні техніцизованої реальності — духовному досвіду, окреслював головне питання сучасності трьома напрямками: “рятувати глибинну сутність людини, підтримуючи... *відстороненість, відторженість від речей*” технічно-генної цивілізації; *відкритість до таємниці*, що допоможе нам існувати в світі зовсім інакше; та підтримуючи *особливий творчий стан*, коли автор розчиняє власну індивідуальність у позаособистісному загальнолюдському сенсі власних творів³.

Дванадцять абсолютно ідентичних, людського зросту, гіпсових чоловічих фігур з оголеними торсами вишикувались у химерну процесію. Вони стоять із заплющеними очима, з простягнутими руками в моторошній черзі до прозорої призми, в якій замкнено таку саму постать, як і ті дванадцять. Тільки фігура у прозорій призмі “купається” в магичному світлі, яке “заливає” собою простір у призмі й заворює своєю потойбічністю. Саме це світло, що розливається в прозорому саркофазі “*тринадцятого*”, й спрацьовує як ключ запалювання, як чарівна паличка, що змушує всю сцену ожити й наповнити “тіло” проекту ємними змістами, алюзіями та ілюзіями.

Ми бачимо не конкретну дію, бо композиція — як фрагмент орнаменту, що не має ані початку, ні кінця. Це символічне дійство, якийсь ритуал, котрий набирає рис нескінченності, а фігури цієї композиції нагадують клин журавлів, що летять у вирій. Цьому враженню сприяє абстрактний простір і брак твердого спирання фігур на землю, одноманітність і нерішучість їхнього руху.

В скульптурному об’єкті світло окреслює межі темряви, й це відбувається досить виразно, сприяють тому фізичні межі прозорого саркофага, відлитого зі спеціальних матеріалів за космічними технологіями, певною мірою дублюючи межі поширення світла. Колір випромінювання насичено голубий. Він

асоціюється з місячним сяйвом, яке, на противагу сонячному світлу, означає рефлексивне пізнання, що приходить через умоглядність.

Із призми летється холодне синє світло, картина справляє досить моторошне враження й заворює, заморожує почуття, думки, уповільнює їхній лет, біг, хід... Рух уповільнених думок легше простежити, а стежачи за ними, перейти до медитативного стану. Під час медитації, можливо, зійде осягнення, осмислення, розуміння... того, про що сигналізує нам художник своїми влучно організованими таємницями.

Руки учасників процесії, здійняті в молитовно-прохальному чи донаторському жесті, утримуються на рівні сердечної чакри. Згадаймо, що для давніх єгиптян саме серце було вмістилищем розуму, волі й почуттів. І по тому, чи запалене, чи хоча б жевріє там світло, можна судити про те, що перед нами — жива душа або бездушне тіло.

Художник вибудовує драматургію сприйняття проекту так, що складається враження, ніби ці сомнамбулічної зовнішності люди вишикувались в лави й ідуть зі своїми розкритими долонями з жестом прохання до довгоочікуваного світла, щоб запалити його у власних серцях, душах... Вони вже близькі до мети, проте “мета” (як того й вимагає будь який містичний, мітологічний, а ще більше — життєвий жанр і досвід) — ось вона, а все ж недосяжна, її взяти непросто. Адаже *Гість*, чи *Бог*, чи *надлюдина*, чи *Прометей* або *Данко*, разом із чарівним світлом, захищений від нас (чи ми від нього?) прозорими стінами призми-скафандра. Захищений, як того потребує всяка мудрість, яка буває тонко завуальованою від неофітів, від невігласів, просто від неготових: Істина-бо... спопелити може.

І тринадцятий, осяяний світлом, і дванадцять затемнених, із процесії, що очікують запліднення світлом (чи вселення душі?), створені за одним образом і подобою. Вони всі поголені й напівголені, практично в природному стані. Вони сумирно й довірливо чекають своєї черги. Відсутні всі ієрархічні ознаки, які несе в собі одяг. Ці люди поста-

ють як новонароджені, як ті, що готові прийняти ініціацію й тому відкриті й незахищені, довірливі та вразливі.

Отже, процесія є зустріччю, прощанням чи поклонінням? А може, це — причастя, *євхаристія*, де ці ритуали зливаються воедино?

Мимоволі згадується «*Євхаристія*» із Софіївського собору в Києві — ті самі рухи, схожий ритм розміщення фігур і відстороненість від світу. Проте в прадавній храмовій мозаїці подія виглядає теплішою, відкритішою й менш драматичною, навіть обнадійливою.

Урочистість і таїнство представленої дії проявляється у відірваності постатей від землі. Вони ніби плывуть над поверхнею, сперечаючись ув одноманітності абсолютно тотожних поз. Монотонність руху, нічим не прояснена, вводить глядача у сомнамбулічно-медитативний стан, візуально з нього не виводить навіть призма, що світиться з такою само фігурою всередині. І от коли розумієш, що той “тринадцятий” не завершує, не цементує композицію, а навпаки — смислово може зруйнувати її тим, що відвернутий від усіх. Тобто донатія, наперед послужливо намальована уявою, що користується звичними для неї схемами, не відбувається. Тоді що ж діється? Може, це Мойсей чи Прометей, які ведуть за собою, бо в них є світло-ідея у формі звільнення чи вогню. Виходить, ауθενцифікуватися може не лише той, хто дає, а й той, хто веде, слугуючи світочем? А, можливо, сенс ритуалу міститься в підкресленій акцентуації поки що зовнішньо прихованих, та внутрішньо вже народжуваних потужних зусиль, неймовірного бажання тотальної трансформації у кожного із загадкової процесії, що ототожнить їх із “тринадцятим”? Врешті, архаїчні акти ініціації в традиційних суспільствах вимагали сили кожного неопфіта саме такої внутрішньої сили та наполегливості в ім'я високих ідеалів і служіння космічним вітальним енергіям життєдайності. Й неопфіт йшов на цей іспит, усвідомлюючи, що може загинути (зокрема Давня Греція мала численні архаїчні поховання неопфітів, які померли під час ініціації

і яким посмертно давали титул героя, викарбуваний на могильній плиті).

Від канонічної композиції «*Євхаристія*» композиція «*Ауθενцифікація*» відрізняється тим, що той, хто має причащати, відвернутий від процесії, зберігаючи прохально-давальний жест рук. Переміна напрямку руху змінює смисл. Образотворче мистецтво завжди приваблювало не лишень умінням відтворити та описати. Воно цікаве своїми загадками, розв'язання яких потребує серйозних душевних порухів і духовної праці. Сучасне актуальне мистецтво будується на цьому цілком.

Хто ж є той, до кого спрямовано сомнамбулічну процесію, — надлюдина, чи втілення божества, або просто ідол?

“Головний герой” інсталяції, ніби мумія фараона, замкнений у саркофаг; ніби інопланетянин — уміщений у ракету-корабель. Так труна чи космічний корабель? Мрець або мандрівник? Одначе смерть практично в усіх культурах світу трактується як *трансформація* душі та тіла, як перехід, як перетин певних кордонів, як далека й непроста мандрівка або в майбуття, або в інші світи.

Представлені фігури є чиймись послідовниками, апостолами чи банальними споживачами, а може, це кожен з нас на шляху до власної сутності? Назвою свого проекту художник пропонує відповідь — ідеться про прагнення кожної душі до власної ідентичності, тому ця ритуальна хода і є процесом *ауθενцифікації*. А камертоном, точкою відліку стає світло — всеосяжний символ духовного елементу.

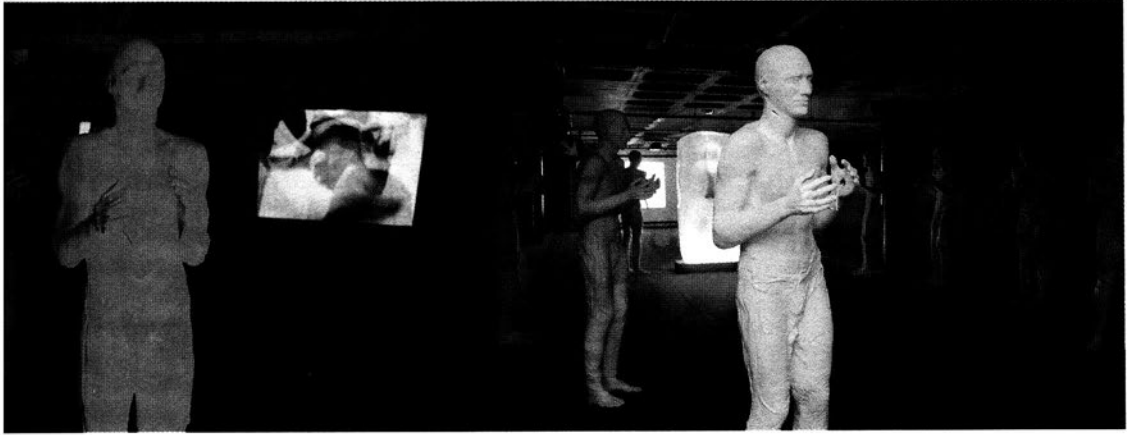
Паралельно демонструється фільм, у якому зображено процес підготовки й творення самого проекту. Цей процес знятий при спеціальному освітленні, в певних умовах, і плівка оброблена таким чином, що фільм виглядає відбиттям творчого акту як містичного ритуалу, зрозумілого лише посвяченим. Колір, освітлення, композиції, світлові рішення та акценти нагадують картини Караваджо. (Є підстави згадати, що автор проекту — прекрасний живописець). Отже, і візуальний ряд, асоційований із шедеврами образотворчого



мистецтва, значною мірою підтримує стан, лад, напруженість думок та ремінісценцій.

А в просторі іншого сектору розміщено фотографії, де ритміка рухів уповільнена, чаруюча. Ритм того, що відбувається, наводить на думку, що герої перебувають у гіпнотичному, та, мабуть, точніше б сказати, медитативному, стані. Все, що вони роблять, абсолютно просте, проте сповнене змісту і сенсу. Відбувається найбуденніша річ: чоловіка голять. Це на перший погляд... А на другий... глядач уже захоплений, загіпнотизований, і відірватися, щоб відсапнути, щоб кинути ще третій погляд, з іншого ракурсу, — неможливо. Він вже бере участь у небуденному, повному таємного смислу процесі, знову-таки ритуальному. Ці рухи, ці люди, ці дії, предмети... стають "носіями сенсу" й потужно та виразно передають щось значно більше за елементарну зовнішню форму.

Напруги й поживи роздумам додає не лише відчуття нерозгаданої таємниці, а й фільм та фотографії на стінах, що ніби покликані розшифрувати код і смисл, закладені в об'єктах. Насправді вони породжують ще більше асоціацій, а з ними й питань та напруги. Ніби глядач потрапив до давнього храму, де відбувається таємний і моторошний процес ініціації, посвячення чи... ауθενцифі-



кації, коли втаємниченням і одкровенням стає шлях до себе.

Невисловлене, проте невідворотне завдання для кожного, хто ступив у коло дії проекту, є таким: визначити для себе, а отже, й для світу — чи є снага й прагнення добути й не зруйнувати, чи є сили творчо та впевнено торкнутися священного вогню, який навряд чи зігріє, але може обпалити великими істинами.

Інсталяція повна смислів. Утім, пропонованого візуального “тексту”, як завжди, замало. Потрібне суттєве доповнення — контекст. А він утворюється глядачем. Глядач, як приймач, резонує голубому світінню й композиційній логіці розташування об’єктів. Виступаючи резонатором, він “звучить” у відповідь, проте кожен у власній тональності, породжуючи цілий оркестр реакцій, відповідних образів та їхнього забарвлення.

Організація і подача проекту «Аутентифікація» нагадує розігрування сакрального акту якоїсь із архаїчних культур, що їх так прискіпливо вивчав Йохан Гейзинга, розробляючи свою теорію про роль гри у творенні культури. Філософ наголошував на тому, що гра — це динамічна і творча діяльність, обмежена в часі й просторі, яка втягує у себе все. Проект Віктора Сидоренка організо-

ваний таким побитом, що активно залучає до “гри” глядачів, які, своєю чергою, динамічно творять різноманітні значення, послуговуючись заданими вихідними та обмеженістю у просторі й часі. При цьому ми відчуваємо наближеність проекту до платонівської концепції гри, де “Ігри, присвячені богам, є вищим призначенням, якому людина у своєму житті має віддаватись... Оцінка священної містерії, як найвищої з можливих форм вираження того, що недосягне логічному пізнанню, жодним робом не втрачає при цьому своєї сили”⁴.

Проекти Віктора Сидоренка демонструють, що “ігри” сучасної освіченої людини мистецького світу можуть бути не лише динамічними, спортивними, войовничими, інтелектуальними... Вони бувають і художньо-творчі, в яких до процесу психічного, інтелектуально-мистецького творення залучаються глядачі, й весь процес набирає ваги й смислу культурного творення.