

## Багатозначна оптика мистецтва 2000-х

ВІКТОРІЯ БУРЛАКА

2000-і тільки наближаються до свого завершення, тому зарано ще офіційно “підбивати підсумки”. Хоча загальна канва подій і тенденцій уже майже готова. Якщо скористатися Еклезіастовою метафориною, 2000-і сприймаються як час “збирати каміння”, час завершення проєктів 1990-х та переходу мистецтва у нову якість — насамперед якість бачення. “Запрошуємо до пустелі реального” — ця репліка Морфея із «Матриці» стала ключовою в багатьох побудовах “картини світу” як суцільної видимості, як картини марення. 2000-і — час повної й остаточної дереалізації, наслідком якої є найтонше візіонерство “постмедійного реалізму”. В багатьох приватних ситуаціях — як найяскравіші приклади можна навести Олександра Гнилицького, Олега Тістола, Володимира Кожухаря — художник уже не дивиться на світ, але розчиняється в ньому, суб’єкт і об’єкт міняються місцями, світ, який зникає, починає споглядати. По суті, 2000-і — це час оптичних експериментів. Час формування певного типу бачення, певної оптики, точніше, оптик. Логічне мислення вже давно відвоювало право уникати однозначних побудов, наступний крок — за баченням, що теж стає багатозначним.

Маніфестом постмедійного реалізму, знаковим моментом розпізнання в ньому головної тенденції 2000-х стала виставка «Пере-

вірка реальності» за участю Арсена Савадова, Інституції нестабільних думок, Олега Тістола... (2005, Український Дім). У клінічному сенсі “перевірка реальності” — це “витягання” хворих з так званих пограничних станів між психозом і неврозом. У сенсі художньому йдеться про “візуалізацію фантазматичного тла”, коли замість “об’єктивного” бачення матеріальної дійсності загострюється відчуття нереальності того, що відбувається, наближення до метафізичної загадки. Дійсність уже не підвладна контролю наших відчуттів, з усіх відчуттів не зраджує тільки одне — дереалізації того, що відбувається. Мистецтво повертається до основного постулату ідеалізму — світ є грою видимостей.

Проникнувши за завісу образів видимого світу, суб’єкт опиняється на “іншій сцені”, де стикається з Реальним з великої літери — травматичним фантазмом, що конструює особистість<sup>1</sup>. Неймовірна замкнутість віртуального буття полягає в тому, що єдино доступною розвагою суб’єкта, котрий опинився в пастці з видимостей, стає спостереження за тим, як за принципом сполучених посудин фантазми перетікають з однієї сцени на іншу. Під впливом внутрішніх образів видимий світ переживає химерні трансформації — “ефект реального”, про який говорив Ролан Барт, — ефект реальності тексту, реальності вигада-

ного, перетворюється на “ефект ірреального”, ефект візуалізації фантазматичного. Ірреальність видимого ставить перед нами нове завдання — необхідності переконувати себе не в тому, що вигадане є реальним, а в тому, що не вся реальність цілком є нашою вигадкою, маренням наяву...

І ще одна з базових тенденцій десятиліття — 2000-і стали часом живопису, який вийшов з аутсайдерів у фаворити. До початку 2000-х було остаточно “добито” старі міфи про “смерть живопису” і його “непрозорість”. Живопис стає найгнучкішим, наймобільнішим з усіх видів мистецтва, який дематеріалізується в синхронному ритмі з реальністю, що швидко щезає. Його основні параметри — це так звана “іншомедійність” з усіма належними оптичними налаштуваннями: блимаючим, пунктирним ритмом сприйняття, культивуванням псевдо-документальності та “фатальності” образу... Живопис уже не переймається тим, щоб бути “вікном у світ”, але спостерігає відображення світу у “вікнах” інших носіїв. Ефект “іншомедійності” відсторонює реальність — змістом живопису стає інший медіум, сюжетом картини — інша картина. Медійні копії, що нашаровуються одна на одну, вибудовують перспективу, яка віддаляє від глядача естетичне першоджерело... Картини уподібнюються кадрам з екрану, які, зазвичай, не вимагають від глядача психоінвестицій чи ресурсів часу. Найбільше, на що можна розраховувати, — швидкий, поверховий погляд, “MTV-погляд”, який у режимі ідеології масової інформації передбачає спів-блмання як спільний ритм інтерфейсу. Пунктирний ритм потоку живописних образів нагадує швидке перемикання телеканалів чи миготіння кадрів відеокліпу, який стає матрицею мистецтва 2000-х... У душі “клінічного” оптикоцентризму доби живопис відстоює “фатальність” образу — блимаючий ритм дозволяє йому розгорнутися тільки на частку секунди, що передбачає його особливу агресивність, видовищність, яка “б’є” по очах. Поль Виріліо вбачає у “фатальному образі” зброю реклами та мас-медіа, але не тільки. Цей образ не вимагає від гля-

дача навіть мінімальної активності. На нього не треба дивитися взагалі, він сам миттєво захоплює глядача в полон... ““Фатальні образи” — це прицільні образи, які магнетизують погляд і привертають увагу”<sup>2</sup>, це прориви у сферу фантазматичного, пастки, розставлені на кожному кроці...

### Василь Цаголов: “Новий документалізм”

“Поєднаймося з технологіями!” — цей рекламний слоган однієї з марок електроніки лишається ідеєю, точніше, наміром-фікс сучасного мистецтва, яке втілює в життя ідеал андроїда. “Мене тут немає”, — так коментує Василь Цаголов власну манеру живопису. Він пише легко і розкуто, але вважає важливим триматися в рамках медійної поетики деперсоналізації. Андроїдність погляду і жесту, з одного боку, не видається штучною, а зумовленою тим, що медіа, схоже, раз і назавжди привласнили наше сприйняття дійсності. Винахід фотоапарата став точкою відліку доби бачення без погляду, доби “протезів зору”. Відчуваючи свою людську недосконалість перед обличчям високих технологій, художник знову стає медіумом, але вже не божественних одкровень, а глобального інформаційного потоку...

В перших “Українських X-файлах” початку 2000-х з анекдотичними епізодами нашестя іншопланетян Цаголов переконує глядача в тому, що він — усього-на-всього посередник між зображенням на телемоніторі й дійсністю, котрий не відповідає за достовірність інформації. Картини з цієї серії працювали за принципом медійної “качки”, стовідсоткового симулякра. Вони пронизані безкомпромісною вірою минулого десятиліття в торжество гіперреальності, в те, що життя можливе тільки на екрані — існують лише образи, які “засвітилися” там, а їх справжнє існування не має анінайменшого значення. Цаголов експлуатує популярну психоаналітичну аналогію (психоаналіз був “бекграундом” живопису початку 2000-х), уподібнюючи телеекран фантазматичному екранові, на який проектуєть-

ся травма — безвідносно до реальних подій вона, найчастіше, існує лише в уяві людини... Перехід від ейфоричного новомедійного до скептичного постмедійного мислення багато змінює в плані самовідчуття художника — це знову зобов'язує його до критичності й відповідальності людського погляду, не механічного, але аналітичного.

Цаголов ставиться до живопису як до способу критичного дистанціювання від медійної дійсності. У своїй унікальній здатності наслідувати що завгодно — від кадрів боєвиків до сторінок порно-сайтів, — він побачив засіб для маніпуляцій ілюзіоніста. Цаголов довів, що ілюзія — це спритна підміна актуального віртуальним, ірреальним, і живопис для цього підходить якнайкраще. Ефектно вибудовані сцени бандитських зіткнень і пригод офісних клерків у серіях «Блукаюча куля» (2004), «Службовий роман» (2005) наводять на думку, що художник уже не прагне, як режисери мильних опер чи редактори випусків новин, до правдоподібності. Мабуть, тому, не без іронії на адресу модного глобального тренду, Цаголов називає свій живопис «новим документалізмом».

В його розумінні документальність не має жодного стосунку до фіксації сирої дійсності. Його мистецтво базується на основному постулаті іміджмейкерства — тільки той документ постачає очевидний факт, який сам є постановкою. Дивлячись документальну хроніку, ми бачимо лише бліду тінь того, що відбувається, тому не віримо, що це відбувається насправді. Проте фантазматично інвестовані, видовищні сцени з фільмів сприймаємо як справжнє життя. Цаголов акцентує саме ті яскраві подробиці, якими неможливо прикрасити дійсність з етичних міркувань — виставити «драматичне» освітлення, припудрити труп і т. п.

Прагнення специфічно трактованої достовірності в «Оптиці помаранчевої революції» приводить Цаголова до заміни авторитарної медійної оптики багатовимірною людською, колективним зором «багатоликого» тіла натовпу, який зібрався в 2004-му на Майдані Не-

залежності, до заміни об'єктивного бачення машини — надто людським афективним баченням. Різномасштабні епізоди грудневих подій скомпоновані, наче клейма ікони, за принципом одночасності подій, що відбуваються, і в оптичній системі зворотної перспективи, яка не спрямовує погляд далеко вглиб, але зупиняє його на поверхні картини. Цаголов вицлює максимально виразні епізоди — так, у кінотеатрі найінтенсивніше задоволення глядач отримує від рекламних роликів фільмів, що передують показу. Метою всіх цих оптичних експериментів є прагнення «прозорості». Але не тієї прозорості, яка профанується політиками, а прозорості як фантомності...

#### Арсен Савадов: Містична шоуманія

Вірусом іншомедійності вражені як фото, так і живописні проекти Арсена Савадова. Відповідно до духу часу гіперпосилань, одне медіа посилається на інше, кризь живопис просвічує фото і навпаки. З другої половини 1990-х глядач зникає до того, що як вихідне медіа (не буквально, але типологічне) у Савадова зазвичай виступає картина... В першій половині 2000-х у Криму проходили зйомки проектів «Ангели» (2001) з романтичними крилатими богоборцями; «Кокто» (2002) з бутафорським атомним грибом, довкола якого розгортаються якісь побутові й ритуальні дієства; «Last project», який ніби інсценує останні дні людей, що пережили глобальну катастрофу (2004)... Тут активно застосовується постмодерністський принцип цитування класики — із пафосністю форми і величчю смислу. Водночас у цих постановках уже явно відчувається посилення на інші медіа, іншу реальність, спектакулярність іншого — глянцево-гламурного кшталту.

«Дзеркалом», у якому спостерігав себе нарцисичний трансавангад кінця 1980-х — початку 1990-х, була традиція. Мистецтво початку-середини 1990-х, уникаючи естетського герметизму, все ж таки не зовсім відмовилось від вибірковості — живопис, наприклад, писався

ВІКТОРІЯ БУРЛАКА



Арсен Савадов



Вініл П., ол., 2004



Супутник П., ол., 2002

Мессершмідт на Місяці П., ол., 2002



Принц П., акрил, 2006

День художника П., акрил, 2004



переважно з екрану й відзначався вираженою кіностилістикою. З другої половини – кінця 1990-х не тільки на декларативному рівні, але фактично мистецтво позбувається “зайвих” фільтрів естетики. В 2000-х ця тенденція стає загальнопоширеною. Як медійні зразки використовується вже не постмодерністський “кемп” (кітч з претензією на елітарність), але весь візуальний непотріб, що потрапляє на очі. В хід пішло не тільки фото, кіно, тобто те, що хоча б умовно можна назвати мистецтвом, а й реклама, мас-медіа, глянцеви часописи... Міра банальності запозичень дозволяє вважати цей живопис типовим “реді-мейд реалізмом”, реалізмом “другого ступеня”, який прагне бути все атрактивнішим<sup>3</sup>. У живописних творах Савадова «Супутник» (2002), «Мессершмідт на Місяці» (2002) ще культивується відстороненість, андрюїдність погляду. “Нічийному”, випадковому об’єктові зображення — астронавт, що бредє планетою-пусткою, — відповідає “безлика” манера письма... Далі спектакулярність зростає в картинах «День художника» (2004), «Вініл» (2004), «Гриби» (2004), побудованих за принципом ефектного “сюрреалістичного” галюцинозу...

Відзначають три основних стилістичних тренди 2000-х: “треш” (trash), “гламур” (glamour) і “фейк” (fake), тобто підробка. У Савадова ми стикаємось із “гламурним фейком”, симуляцією не краси, а красивості, яка заграє зі смаками цільової аудиторії модних журналів. Звернення його до так званої “fashion”-стилістики зовсім не є несподіваним. Варто згадати лише «Моду на кладовищі» (1998), яка ініціювала катастрофу естетичного смислу, лобове зіткнення протилежних категорій “прекрасного” і “величного”. Аналогією до цього “гламуру-фейку” можна вважати живопис московських художників В. Дубосарського і О. Виноградова — вибухову суміш з яскравих сторінок “глянцю” і повнокровної манери соцреалістичного письма. Пріоритетом Савадова теж є видовищність, атрактивність, проте базовий компонент його стилістичного міксу інший — це стриманіший, шляхетний

неоакадемізм. “Гламурний” look манекенниць, які майже десять років тому позували йому на могильних плитах, окрім свого буквального не наділений жодними символічними значеннями щодо глибинної реальності. Насправді ж у символічному плані буття саме манекенниці є порожнім тлом, де розгортається містерія смерті, на якій інакше не зацентруєш уваги. Так Савадов намагається відкрити перед глядачем завісу профанної реальності, щоб той зміг побачити іншу реальність — містичну.

Пошукам цієї реальності присвячено й композицію «До серця». В езотеричних традиціях серце вважалось центром буття і місцем перебування чистого, трансцендентного розуму. Саме ця інтелектуальна інтуїція й була “оком серця”. Власне, сучасний буржуазний формат людини “духless” почав складатися від доби раціоналізму, який ототожнив розум із розсудливістю, серцю лишивши тільки роль осередку почуттів...

За композицією «Серце» віддалено нагадує чи то «Явлення Христа народу» О.Іванова, чи то заразом усі схеми богоявлення у класичному мистецтві, хоча насправді є типовим сюрреалістичним галюцинозом. Уже не вперше художник вдається до вторинної переробки, “ресайклінгу” релігійної символіки: серед гірського краєвиду височать сходи в небо, які натякають на ієрархію космічної світобудови. Їх увінчано палаючим “Серцем Ісуса”, оточеним замість променів смугастими краватками. Біля підніжжя сходів хаотично розкидані адепти культу любові, “уламки минулої величі” сакральних образів і символічних смислів серед театрального реквізиту, який красномовно підтверджує, що весь цей мотлох уже давно несправжній. Тут і напівоголені модельки-“апостоли” з молитовним виразом облич. І сплячий античний воїн у шоломі, і пара коханців, і монструозні гібриди “живого й неживого” — люди-програвачі, безнога статуя якоїсь Венери, що оживає, як у новелі Меріме... В цьому хаосі більше сентиментальності, ніж нігілізму, ностальгії за символічності

ми смислами, які мистецтво в безкінечній грі з долання усіляких заборон і перешкод незворотно втрачає...

#### Олександр Гнилицький: "Чисто" видимість

Конструювання стовідсоткової, гомогенної видимості в 2000-х є пріоритетом і для Олександра Гнилицького. Але він контактує з минущою реальністю інакше — не бере участі в скандально-епатажних "реаліті-шоу", але вибудовує сховок з ілюзій, який відволікає від усвідомлення того, що "справжній" світ навколо сам є лише ілюзією. Варіант постмедійного реалізму Гнилицького не спектакулярний, але медитативний. Він запозичив принцип мінімалістського мистецтва об'єкта — принцип зворотного зв'язку, коли світ "дивиться" на нас, а суб'єкт "розчиняється" в об'єкті, який ніби наповнює собою увесь космос<sup>4</sup>. Декларацією цих принципів стала серія «Живопис» 2004 р., де перед глядачем уперше з'явилися величезні консервний ключ, банан, комп'ютерний кулер, склянка з вином (тут, як і у Цаголова, використано іконні засоби репрезентації)...

В кінці 2005 р. в галереї «Цех» виставляється програмний для Гнилицького проєкт «Дача». Художник віддає належне жанрові візуальних обманок, який, за Бодрієм, є найдієвішим методом "спокуси реальності"<sup>5</sup>. На відміну від картини, яка вибудовує свій власний вимір, обманка непомітно імплантується в тіло самої реальності. Більше того, ця видимість намагається бути реальнішою за саму реальність і наповнюється ефектними, стереоскопічними привидами речей натурального розміру, такими, як складені з дощок і цеглин імпровізовані книжкові полиці, завалений стосами макулатури зламаний холодильник, червоний мотоцикл у захарашеному гаражі... Ефектними — бо їх міжвимірне існування аж ніяк не псує гарного зовнішнього вигляду. Історія живописних "реді-мейдів" Гнилицького почалася з того, що в 2001-му він написав плащ «Бугатті»... В його дивній одухотвореності вловлювалось те особливе

ставлення до Речі, яке стало головною розпізнавальною ознакою сучасності — річ перетворилась на "об'єкт бажання", який витісняє сакральний об'єкт. Звідтоді Гнилицький методично збирає свою колекцію фетишів. З цією інтенцією трешевого фетишизму співвідноситься тонке спостереження Ж.Бодрієра, який помітив, що, переживаючи смерть речей, які в суспільстві споживання підпадають під систематичну заміну на більш "просунуті" товарні пропозиції, ми намагаємося символічно адаптуватися до думки про власну смерть. Із прискоренням ринкової динаміки протилежне "товарному фетишизмові" ставлення до речей, які віджили свій вік, стає все сентиментальнішим — для художника це старі друзі, що відходять в інший світ раніше від нас...

У живописній серії «Вініл» (2006) спостерігаємо те саме пасеїстське ставлення до речі. Монументальні зображення вінілових пластинок для програвача нагадують про не такі вже й далекі реалії, які встигли стати "свіжими" раритетами. Масштабне разбухання перетворює цих носіїв інформації на носіїв Порожнечі. Вони поширюють довкола себе ауру загадковості, сюрреалістського смислового мерехтіння "речі-в-собі", стають ключем, що змушує "згадати все", фрагментом, модулем, завдяки якому реконструюється вся картина втраченого світу загалом.

Гнилицький будує свої ілюзорні світи не тільки за допомогою живопису, але й засобами анімації, яка теж, у свою чергу, є грою живописних ефектів. «Інституція нестабільних думок» (Олександр Гнилицький і Леся Заяць) запропонувала кілька версій медійної інсталяції «Кімната». Перша з'явилась на «Перевірці реальності», друга — в московській галереї «Стелла» і, нарешті, остання стала частиною українського проєкту на Венеційській бієнале в 2007 р. Із анімації image mobile скомпоновано герметичний простір, у якому нічого не відбувається, диктор по телевізору день у день, рік у рік повторює одне й те саме, плывуть, чергуються день і ніч, світло й тінь, звуки й тиша, рухаються орнаменти меблів і шпалер, заспокійливо замикається в коло час міс-

тичного спостереження. Це — сучасні варіанти платонівської печери, по стінах якої стікають видимості, міфологічний простір вічного спокою. В капсулі-симуляторі «Кімнати» густішає й розріджується атмосфера 1960-х, 1970-х, 1990-х, 2000-х, відлік часу ведеться не різномасштабними катастрофами, як там, на денній поверхні, але всього-на-всього трансформаціями видимості, переконуючи нас у тому, що «життя — лише сон»...

**Володимир Кожухар:**  
Магічна реальність. Річ і Топос

Магічний флер огортає не тільки предмети, але й місця. Кожухар — «топологічно зациклений» візіонер, котрий шукає сцену екзистенційної драматичної дії, що міститься «десь поряд, але не тут», свій вхід до задзеркалля. Наприкінці 1990-х художник зосереджувався на зворотному боці моральної норми, тоді його картини видавалися сценою перверсії. У пограничних за стилістикою й тематикою «Не-іграшках» (2001) розгортається такий собі будуарний порно-серіал: іграшкові монстри перетворюються на вуайєрів, які «підглядають» за сценами сексу. У картинах із наступних серій «Point», «Мое СРСР» художник відзначає «меморіальними дошками» абсолютно безликі, але епохальні для розвитку власного аутизму місця — аутизму як інтенції поступового віддалення від світу, занурення в себе. Його мовчазна, медитативна реальність непоказна і маргінальна, захована від людських очей — промзони, залізничні розвилки, покинуті склади і гаражі.

В останньому проекті «Ліс» художник уже не «портретує» по-особливому атмосферне місце, яке нібито існує в реальності, але робить наступний крок до остаточного розриву з реальністю, здійснює прорив у несвідоме. Не випадково в європейській традиції, починаючи від періоду раннього Середньовіччя, ліс асоціюється з місцем утечі від цивілізації. Ліс — це духовний полюс, прямо протилежний культурі, місце ініціації, яке завжди залишається двозначним. Тут, поборовши внутрішніх де-



Володимир Кожухар  
Ліс

Перехід



ВІКТОРІЯ БУРЛАКА

монів і химер, можна побачити божественне світло в кінці тунелю, прийти до споглядального буття, діалогу з вищим началом. Тут реальність абсолютно фантазматична, складається з літературних (згадаємо однойменну п'єсу Островського) і кіноалюзій, уривків спогадів, кадрів із внутрішнього відео, галюцинацій. Проникнути туди можна, знайшовши портал в інший вимір — підземний «Перехід» у царство Аїда, який раптом незрозумілим чином виникає посеред гущавини. Аналогами цієї культурної константи можуть бути хатинка на курячих ніжках, лігво розбійників, зачарований замок злої королеви. Перехід — локалізоване джерело зла, як, власне кажучи, й сам ліс. Ось класичний приклад трансферу, перенесення несвідомого комплексу на об'єкт або топос, що будить тривогу й концентрує в собі ворожість. Сенс проходження крізь це випробування, ініціацію завжди один і той самий — втрата логічних орієнтирів і занурення в стихію ірраціонального.

#### Олег Тістол: Перешкоди в телефері

Олег Тістол впродовж 2000-х розробляє тренд «тележивопису». Тут апропріаційний метод контакту з медійною дійсністю декларується максимально відверто. У 2004 р. в київській галереї М.Гельмана відбулася виставка «Національна географія» — картини із зображенням африканських аборигенів безпосередньо переадресували глядача до сторінок однойменного журналу. Роль живопису зводилася до своєрідного декоративного «дизайну» зображення. Доречно згадати гіпотезу Бориса Гройса про те, що роль художника в медійну епоху зводиться до надання дійсності авторського дизайну<sup>6</sup>. Зображення, вирване з глобального інформаційного потоку, пропускається крізь певні естетичні фільтри. Наступний крок у цьому напрямі — серія «Телереалізм» з виставки «Перевірка реальності», де потрібний операційний хід уже знайдено. У «телекартинах» механічний і людський погляди змішуються,

Олег Тістол. Телебачення





звідси їх складна тепло-холодність, відчужена причетність. Ще Маклюен класифікував телебачення як “холодне” медіа, що продукує образ низької визначеності, який глядач добудовує в уяві. Ступінь досконалості холодних телеобразів вимірюється словами “випадковий” і “нічий”, і ця “нічийність” збігається з давньою зацікавленістю Олега Тістола продуктивною банальністю стереотипу. Телевізійний стереотип — чим нічийніший, тим банальніший, чим банальніший — тим стереоскопічніший. Художник не просто апроріює телевізійний образ, але доводить його до замороженої кондиції, вдаючись до значної кількості медійних трансформацій — неконтрольований потік образів із випуску новин, де серед анонімних статистів прослизують і “політичні лідери”, нон-стопом знімаються фотоапаратом з екрану, після чого черга випадкових фотознімків проєктується на полотно. Тістол не прагне вирватися із замкнутого кола медійної реальності, але дозволяє медіа маніпулювати собою, стає “зовнішнім розширенням” медійного простору.

Продовженням теми стала виставка 2006 р. в «Цеху» «Телебачення». Назва співзвучна іронічній книзі Жана-Філіппа Туссена, чий герой описує своє існування водночас у двох паралельних вимірах — нудної дійсності, контакт із якою він зводить до мінімуму, і багатогодинному адреналіновому світі спортивних трансляцій і новин. Для художника, як і для згаданого літературного персонажа, вибір між теле- і простим баченням став екзистенційним. Автори медійної епохи не шукають вислизаючої суті, але визнають, що все на світі — картинка, суцільна видимість. У цьому проєкті Тістол портретує телеведучих, які з часів поп-арту вважаються культовими фігурами, що вінчають вершину “попсової” ієрархії. Проте художник не залишає їм шансів для милування собою — у нього образи дикторів теленовин стають гротескними і навіть монструозними, їхні обличчя спотворено експресією. Втім, Тістол запевняє, що в його ставленні “немає нічого особистого” — в усьому винні тільки перешкоди в ефірі, які викривляють образ.

#### Ілля Чичкан: “Ідіотія” пост-людської реальності

Синдром “дереалізації” в 2000-х кожен переживає по-своєму. Так, Ілля Чичкан не розлучається із актуальним амплуа “тупого”. Він не втомлюється нагадувати нам про те, що художник повинен бути трохи “ненормальним”. Простачки-“ідіоти”, блазні-“трикстери”, “фріки”, “міські божевільні”, дуріючи, розкривають нам очі на абсурдність дійсності... Як би там не було, “ідіотію” визнано легальною художньою стратегією. Не в клінічному сенсі, але в метакультурному. Людина, що демонстративно говорить іншим “я ідіот”, — не божевільна. Щоб бути відвертою, вона надягає маску, адже “коли людина говорить про себе, вона найменше збігається сама з собою; дайте їй маску, й вона скаже вам правду...” (О.Уайльд).

Кроляча дискотека у відео «Ляльководи» (2001, первинна назва — «ЛСД-ляльководи») поклала початок анімалістичній серії “зоо-саду”, куди ввійшли також фотографічна частина цього самого проєкту та відеоролики «Song» (2001) і «Політ» (2002). Назва розшифровується двозначно — як “зоологічний сад” і “садизм” водночас. Ідеться не про усвідомлене бажання заподіяти біль, але про спонтанні рухи дитини, яка примушує “танцювати” домашніх тварин, жертв, що потрапили до її рук зовсім випадково. Художникові можна дорікнути лише в жорстокості знову згаданій ним істини: “втеча від реальності” у світ ілюзій, який пропонує улюблена усіма “втраченими поколіннями” психоделічна культура, марний. Звідти все одно доведеться повертатися, тому щастя перебування у “змінених станах свідомості” завжди буде неповним. Зроблене на стику 1990-х і 2000-х, відео Чичкана позначило кінець “епохи ЛСД” у мистецтві. Тверезо мисляче покоління 2000-х уже не відчуває калейдоскопічного сяйва “світла, яке звучить” (характерна ознака ЛСД-трансу), воно навіть дозволяє собі іронізувати з приводу минулої залежності. І гумор у цьому випадку виходить справжнім, трешевим, чорним — депре-

сивним за своєю природою. Меланхолія після кайфу — плата за тверезість.

Художник платить більше, ніж інші, — оскільки він і потребує ейфоричної свіжості погляду, яка дає можливість щоразу бачити світ нібито вперше, глибше за всіх. Коли це відчуття новизни притлумлюється, художникові залишається тільки саркастично констатувати недосконалість реальності. Як у «Планеті мавп», малювати похмурі антиутопії, де піддослідні шимпанзе захоплюють владу. У серії «Психодарвінізм» (2004) Чичкан не втомлюється повторювати безсторонню правду про походження людини, яка так і лишається наполовину твариною. Не опускаючись до рівня серйозних міркувань, він не вважає свій підхід мізантропічним, але радше гумористично-тривіальним: такими самими "приколами", як у нього, забитий увесь інтернет... Серія «Психодарвінізм» (2004), яка була виставлена в московській галереї М.Гельмана, — це сатиричні портрети-типажі "видатних" мавп, сильних світу цього: від православних єпископів до папи римського, від найвищих чинів російського спецназу до генералів британських ВПС. У цьому можна було б побачити момент "фрейдистської" заздрості: художник уже не відчуває себе героєм часу, але наслідує його справжні "ікони" — політиків і поп-зірок (що, по суті, одне й те саме). Але Чичкан портретує цих "героїв" під таким кутом, що відразу переконуєшся — до влади і популярності не варто ставитися надто серйозно, вони теж ілюзорні. Цю саму тему ярмарку мавпячої пихатості, роздутої пафосності, що лопається, як мильна бульбашка, він розвинув у проекті «Тоталітарний дарвінізм», який експонувався в Будинку Скульптури в Стокгольмі. Тут бачимо найвідоміші монументи — від статуї Воїна-визволителя в Трептов-парку до постаті Христа в Ріо-де-Жанейро, — представлені в "мавпячій транскрипції".

Неповага до авторитетів, яку можна пробачити "ідіотів", досягає апогею в інтерактивній інсталяції «Ігри розуму» (2007, показана в московській галереї «Ріджина») — її Чичкан



Максим Мамсіков. Проліски. 2005

*Багатозначна оптика мистецтва 2000-х*

створив спільно з «Синіми Носами» (до речі, однойменний фільм розповідає історію героя-шизофреніка). «Ідіот» — яскравий представник особливого виду homo ludens. Ключовим словом у його поведінці є «гра» — в даному випадку гра в баскетбол, забивання очок у лоб геніїв. Портрети «світочів» європейської цивілізації — Арістотеля, Гегеля, Дарвіна, Павлова, Енштейна, Бодрійяра, — художник знайшов в Інтернеті й написав на щитах, до яких кріпляться баскетбольні кошики. Проте художникові через це не варто докоряти в нігілізмі — він не зменшує нічиєї слави, проте оцінює її об'єктивно.

**Максим Мамсіков: Клінічна медіазалежність**

Живопис Максима Мамсікова красномовно демонструє, як кардинально змінювалися норми бачення впродовж останніх двох десятиліть. Початок 1990-х для нього був етапом



“великих картин” з похмурими інтер’єрами і пейзажами, що нагадують за стилістикою постімпресіоністські інтимні закутки, оповиті сонливстю й меланхолією повсякденності. Великий формат контрастує з приватністю, фрагментарністю зображення. Але така фрагментарність ще цілком класична — виокремлення об’єктивом фрагмента реальності, коли те, що лишається за полями кадру, перстає існувати, — вона притаманна мистецтву з другої половини ХІХ століття. В кінці 1990-х швидкість процесів дереалізації прискорюється, що стає головним предметом рефлексії мистецтва. Живопис не виняток, він змушений максимально швидко реагувати на те, що відбувається. “Терміновість” стає його основною характеристикою, як відзначив куратор програмної паризької виставки «Терміновий живопис» Х.-У.Обрист, — вона точно виражає суть змін, що відбулися в ньому. Живопис відчайдушно намагається зафіксувати, зібрати останні крихти видимості — двірників, які поливають газони, дитячий візочок, що котиться невідомо куди, літак, який набирає висоту і в небі здається зовсім іграшковим... Щоб встигнути підхопити ці дорогоцінні крихти, треба принципово відмовитися від сфокусованості погляду — фокусування зображення просто зникає, художник, подібно до фотографа, який знімає, не дивлячись, віддає зображення на поталу випадку. Погляд ковзає і швидко проноситься повз випадкові об’єкти, залишаючи за собою право на невиразність, розпливчастість “відбитка”. В одних випадках живописні мініатюри Мамсикова нагадують то “полароїдні” фотознімки, які ріжуть око локальністю кольору і жорсткістю контурів, то (серія з автотрасами) кадри з відео, ніби знятого тремтячою рукою аматора. Тут не може бути й мови про самостійність бачення, “машини зору” узурпують всю повноту влади над ним — у чому, напевно, й полягає справжня постмедійність. Якщо раніше спостерігач залишав за собою хоча б свободу вибору “самого цього” об’єкта, на якому фокусується камера, то тепер він змушений знімати “всліпу”. Інакше — професійно, легко,

органічно — в 2002 році було написано серію «Білбордів». У ній ніби відкривається механізм дії оптики “фатального образу”, що зачаровує глядача. Композиція знову ж таки передбачає безперервне ковзання рухомого ока камери і спостерігача, що “злився” з ним, цим оком. Але придорожні рекламні білборди з жіночими обличчями ангельської краси “заморожують” цей рух. Ніби спів сирен, вони вганяють у ступор все живе і неживе, продукуючи ефект стоп-кадру і глибини. Обличчя на щитах — це чорні дірки реальності, в які “провалюється” глядач. У 2005 р. Мамсиков написав дуже тонку за своїм ліричним урбанізмом серію «Пролісків»: тут зображено припарковані на стоянках та біля тротуарів машини, що сплять під шапками снігу. Таємнича чарівність образів, яка криється в їх подвійній, іншомедійній природі, стає абсолютно явною. Створене на одному диханні “шляхетне” живописне зображення вже не приховує свого “плебейського” походження і при всіх своїх безперечних достоїнствах відверто нагадує оброблений цифровий знімок. Як зізнається сам художник, медіа розбещують погляд: сама можливість компонування, пошуку кольорного рішення початкового мотиву в «Фотопопі» кардинально міняє підхід до зображення. Слід усвідомлювати свою невикорінну медіазалежність. Більше того, Мамсиков чудово розуміє, що в добу “медійної” репродукції не варто намагатися уникати явної серійності об’єктів зображення. Генеральним завданням тут, як мовиться, стають живописні нюанси — в серіях нічних «Вікон» багатопверхівок (2007), повітряних куль у блакитному небі (2007), пляжних краєвидів на березі Індійського океану (2008)...

#### Документалізм VS Пікореалізм

Глобальним трендом 2000-х у фотографії став “новий документалізм — у строгому розумінні цього слова документальне фото й відео (іноді трансльоване в режимі *on line*). У вітчизняній фотографії поняття “нового документалізму” інтерпретується якщо й не так умовно-пара-

доксально, як у живописі, то все одно набагато вільніше. Іншомедійність і в цьому випадку не дає дотримати чистоти документального жанру. Цим пояснюється той факт, що у фото Михайлова і Браткова на першому плані прочитується не тільки критична позиція, яка є маркером харківської школи. Вони викликають сильний ефект дежавю, нагадуючи те, що є, по суті, картиною. Тут знову спливає поняття реалізму — Борис Михайлов, наприклад, говорить про повернення “критичного реалізму” в контексті своєї творчості. А разом і про нове зміщення фокусу — позитивно-апологетичне бачення реальності. Цей “позитив” є реанімацією естетики в її особливій версії непривабливої краси буття — краси непоказного, банального.

#### Сергій Братков: Панорамне бачення

Серед культурних парадигм, моделей бачення виокремлюють так зване “панорамне бачення”, яке поширилося на початку XIX століття. Воно є інструментом спокуси, підтвердженням “деміургічної” влади художника над світом. У постмедійну добу широта погляду знов актуалізується — на протидію технологіям, які невблаганно фрагментують погляд, “стискають” простір і час. Найяскравіший приклад — фото Андреаса Гурьські, зняті з висоти пташиного польоту. Цього фотографа називають “оком Бога”, віддаючи належне його прагненню “божественної повноти” бачення, яка теж є не чим іншим, як ілюзією, що досягається комп’ютерним монтажем фрагментів “роздробленої” реальності. Так медіа спочатку розбивають, а потім знову збирають світ з уламків...

Остання виставка Сергія Браткова в галереї «Ріджина» називалася «Розширюючи горизонти»: у 2000-х він працює в руслі цього “розширення” погляду. Братков не віддає процес “збірки” зображення на відкуп комп’ютеру, він за старою звичкою прагне обійняти неосяжне широкоформатним об’єктивом — протязність простору і колективне тіло натовпу: широту степу, по якому рухається процесія

хресного ходу, рок-концерти на відкритому повітрі...

Раніше він більше цікавився деталями, відхиленнями від психічної та соціальної норми, яскравими й абсурдними типажми. Назви фотосерій говорять самі за себе: «Дітки», «Army girls», «Матроси». Типові представники різних соціальних груп із відбитком совковості на обличчях, не зіпсованих інтелектом, збираються у натовпи, поведінка яких деколи нагадує стихійне лихо і не піддається контролю. Так, 2 серпня 2002-го, в день Російських повітряно-десантних військ, Братков сфотографував п’яний бешкет десантників, що “прохолоджувалися” у фонтанах московського парку Горького (за кадром залишилися вчинений ними згодом погром “осіб кавказької національності”). А в результаті бачимо видовище свята життя — напіводягнені тіла в бризках води і променях сонця. Художник стає “своїм серед чужих” у маргінальних зонах соціуму. Він виходить з того, що «Життя триває всюди» (назва картини передвижника Ярошенко), а вивчення малознайомих “форм життя” харківські художники вважають своєю місією. Хоча в даному випадку Братков намагається бути ближче до народу не для того, щоб показати себе спадкоємцем “критичного реалізму”. Для нього головною є не ідеологія й не критика шовіністичних настроїв, але тільки парадоксальний естетизм, естетизм “від протилежного”. Насамперед він вловлює флюїди неприборканої вітальності, хвилі енергетики, що вирують у місцях скупчення народу. Десантники, які бешкетують у фонтанах, виявляються дивно пластичними, співзвучними матрицям класичного мистецтва, — перед глядачем нібито розігруються міфологічні сцени з пустотливими фавнами. У тому ж 2002-му Братков знімає серію «Моя Москва»: і знову, “тиняючись без діла”, опиняється в місцях народних розваг, які, зазвичай, обходить снобська публіка: ринки, іподром. Він продовжує ту саму гру в оборотність прекрасного і банального, знаходячи прекрасні образи в соціальному “смітті”. Герої ті самі: якщо не десантники, то міліціанти, чия вулич-

ВІКТОРІЯ БУРЛАКА

Сергій Братков  
Із серії «Моя Москва». 2002



на спортивно-показова естафета стає таким собі міфологічним змаганням у першості...

Відео «Вулканоїди» (2005) знімалося на грязьових джерелах Північного Кавказу. Воно спростовує упередження про те, що жанр «нудного» (як охрестив його Енді Воргол) відео, зафіксованого «оком» камери, яка стоїть на штативі, повинен буквально виправдовувати свою назву. Братков знову виступає прихильником візуального гедонізму, який не перешкоджає «вічному поверненню» живописності і поетичності. Використання спецефектів у цьому випадку підказує сама природа: вирашний контраст тіней і яскравого світла й люди, що борсаються в озері рідкої багноюки і нагадують «духів» стихій. Тут підкреслюється модна тема нового руссоїзму — блаженство «натурального стану». «Вулканоїди» пережи-

вають друге народження в жерлі охололих вулканів, і це служить зайвим доказом того, що людина, створена Богом із глини, неминуче повернеться в цю саму стихію...

Атака документального матеріалу культурними коннотаціями — помста сучасного мистецтва, категоричним імперативом якого був принцип самозаперечення. Все, що не було мистецтвом за визначенням, претендувало на те, щоб вважатися «справжнім» мистецтвом. Принцип відносності меж абсолютизувався — реальність вільно перетікає в мистецтво, і навпаки. Зникає «останній кордон» між документуванням і творенням. Ще одним красномовним доказом його відсутності став «Хресний хід», який було знято в 2006 р. у провінційному містечку Шаргород Вінницької області, — ця фотосерія нібито буквально цитує «Хресний хід у Курській губернії» Іллі Рєпіна. Нині вважається, що адекватне відображення реальності неможливе, але можлива її документація<sup>7</sup>. Мистецтво грається з глядачем у хованки, затьмарює суть речей, яку механічний погляд камери відкриває... Роботи Браткова корегують цю теорію — в будь-якому артефакті, документальному або створеному, метафізична суть завжди відкрита і завжди затемнена, а реальне завжди змикається з символічним.

Сергій Братков. Із серії «Матроси»



**Борис Михайлов: «Краса, яка вислизає»**

За якоюсь парадоксальною логікою, в 2000-х основоположним для творчості Бориса Михайлова, що здобув світове визнання завдяки виставленій у галереї Саатчі фотосерії з бомжами «Case history», є поняття краси. Для Михайлова краса — це час. Краса — це са-



ме життя. Його остання серія, що знімалася в Шаргороді в 2006-му і стала частиною українського проекту на Венеційській бієнале в 2007-му, звучить як виразна естетична декларація. Непоказний куц біля селищної дороги. Хмари розжареного пилу полудня, що зависають над сміттєвими баками. Над купами землі розритого котловану пливуть легкі літні хмари. З вікна лоджії багатоповерхівки відкривається краєвид літнього дня... Все те, що ми бачимо щодня і на що ніколи не звертаємо уваги. Проте ці, здавалось би, безликі образи миттєво і безвідмовно запускають асоціативні механізми, які занурюють нас разом із автором в блаженство "рослинного" літнього існування. Вони підібрані наче для переналаштування нашого перцептивного апарату на сприйняття непомітної, невловимої краси. Як згадує Михайлов в одному з інтерв'ю, саме цей куц дорогий йому тим, що він абсолютно нічим не відрізняється від інших — не мальовничий і не примітний. Тому він і стає квінтесенцією реальності. Наше уявлення про красу спотворене романтичними стереотипами унікального, своєрідного об'єкта, що естетично знецінює дев'яносто відсотків навколишнього світу. Шаргородський документальний цикл

Сергій Братков. Вулканоді



«Історія міста N» — це історія будь-якого, найтипівішого міста глухої пострадянської провінції...

Ще раніше з'явилася серія Михайлова «Футбол» (2003), що складається з різнорідних за стилістикою та хронологією частин. Вона зібрана за принципом домашнього архіву любительських знімків, який поповнюється впродовж усього життя і залишається потенційно відкритим, незавершеним (за подібним принципом збиралась, наприклад, «Незавершена дисертація»). Сюди входили і монохромні еротичні фото, зроблені в другій половині 1990-х на одному з нудистських пляжів Берліна. Типологічно точні і водночас анонімні колективні портрети багатоликої футбольної спільноти служать лише фоном, на якому виступають головні гравці команди Михайлова. Це він сам, його дружина і син на знімках, витриманих у полароїдній стилістиці, яка, на думку фотографа, є індикатором сучасного смаку. Сімейство розігрує постановочні сцени з відверто сексуальним підтекстом. У «ворота» розставлених ніг жінки, яка лежить на полі, «забивається гол»; батько і син стикаються лобами в «едіповому» поєдинку. Є кадр, де художник імітує мертве тіло з футбольним трофеєм, що лежить на ньому, — м'яч тут асоціюється не тільки з Еросом, але й з Танатосом. Лапідарна символіка цих сцен адресує нам не такі вже й тривіальні послання, як може здатися на перший погляд. Футбол — це скринька з подвійним дном, у якому за профанним смислом, за сублимативним азартом відкривається модель кругообігу життя і смерті. В такому самому, аналітичному і поетичному водночас, ключі футбол інтерпретує російський культуролог В.Руднев. Серія Михайлова сприймається як іронічний парафраз «Метафізики футболу» Руднева. Твердження про те, що ігри розглядаються як субститути статевого акту, стали загальним місцем. Прихильники футболу наполягають ще й на тому, що в цій грі «основний інстинкт» виявляється найяскравіше. Метафорика футболу дивовижно резонує із знову актуальними топіками Фрейда. Під цим кутом зору ноги розгляда-

ються як фаллос і Его, ворота — як вульва, м'яч — як сім'я і Воно-бажання, воротар — як Суперего, що перешкоджає задоволенню цього бажання<sup>8</sup>. Антропоморфний об'єкт, який експонується разом зі знімками — порваний і деформований м'яч, що вже пожив своє, натякає, що в художній реконструкції футболу у Михайлова м'яч отримує ще одне значення, окрім пов'язаного із сексуальними функціями. Це — голова, свідомість людини («прообразом» сучасного футболу був звичай стародавніх ірландців грати загорненими у вапно мізками переможених супротивників) і, разом із тим, Земля, що пливе в космічному просторі...

#### Олег Кулик: Діалог двох умовностей

У постмедійну епоху гіпотетична можливість віддзеркалення, репрезентації реальності вважається питанням риторичним. Більшість сходиться на тому, що репрезентація може бути лише одна — репрезентація видимості, оскільки немає нічого хиткішого, ніж горезвісна реальність. Олег Кулик коментує це так: «Проблема, яка захоплює мене багато років, — це можливість діалогу двох умовностей, реальності та її репрезентації»<sup>9</sup>. Причому ступінь умовності весь час зростає: у проектах 2000-х він вибудовує коридор віддзеркалень, який веде нас все далі й далі від реальності у фантазматичну безконечність...

Співпоглядання, співфантазування — ось основний перцептивний механізм, який лежить в основі серії фоторобіт Олега Кулика «Лоліта VS. Аліса» (2000). Вільне «ширняння» у воді трьох тіл, що сплітаються між собою — чоловіка, дівчинки і собаки, — не піддається буквальній фабульній інтерпретації. Ця «серія запускає механізм, властивий самому нашому існуванню (у тому числі і як психічних суб'єктів), — художник дає нам змогу бачити саме стільки, скільки ми хочемо, проте не дає повністю зрозуміти зміст побаченого»<sup>10</sup>. Пластика тіл, гра світлотіні, глибина насиченого кольору — все це є тією умовною кнопкою, яка приводить цей механізм у дію.



Безвідносно до явної вказівки на перверсивний підтекст у назві, художник не пропонує варіації дослідження генезису скандальної теми “німфеток” у культурі. Літературним слідом автор намагається збити глядача з пантелику, перш ніж остаточно закрутити йому голову дивною грою віддзеркалень, яка пов’язує персонажів одне з одним. Вони не тільки невагомі, але ще й “безтілесні” — нагадують привидів із кінофільмів, які виявляють свою ілюзорну природу, проходячи крізь непроникні предмети. Нібито потрапивши у воронку невидимої водоверті, що виносить їх з мороку небуття і забуття до світла в кінці тунелю, фігури “проростають” одне в одному, прориваючи чужі тіла, як кокони. Цей рух по спіралі асоціюється з циклами космічних перетворень і ритмічно нагадує подорож душ крізь ефір в ілюстраціях Вільяма Блейка до Дантового «Пекла». Не випадково більшість сцен із цієї фотосерії Кулика вкомпоновано у формат рондо, що нагадує про вічний рух, незавершеність і нестабільність. Глядач не в змозі хоча б на мить зупинити хаотичне кружляння персонажів, щоб сфокусуватися на їх точному розташуванні одне щодо одного. Дезорієнтований, він потребує постійного переналаштування і перевірки зору. Ключ до цього оманливого видовища — Аліса, яка віднайшла свій шлях до задзеркалля. На одному з фото вона русалкою спливає над темною, застиглою гладдю ставка. Пильний і водночас відчужений погляд дівчинки перетворює її на “потойбічний” образ, який піднімається з дна несвідомого — вода символізує тут товщу спогадів, колективну генетичну пам’ять і пам’ять попередніх перевтілень...

Межею між реальним і зображеним, яка постійно рефлексується, “вікном” у реальність твору, починаючи від часів Канта, мислилася рама картини. Згодом на перший план виступає ще загадковіший фетиш. Він не трансцендує ілюзорний простір твору, але розчиняє глядача в ньому, позначає межу і водночас розмиває її. Це — площина скла, яка грає роль медіума між світами. Вона максимально загострює відчуття відносності опозиції

“реальне – ірреальне”, заплутує глядача так, щоб той, врешті-решт, змірився з тотальністю ілюзії. Скло уявного “вікна”, яке відокремлює “картинку” від реальності, для Кулика теж стає об’єктом зображення. У серії «Вікон» на основне зображення за допомогою комп’ютерного монтажу він нашаровує віддзеркалення глядачів, які розглядають його, ніби панорами у вітринах зоологічного музею. Знищується не тільки межа між реальністю і репрезентацією, але й межа між мертвою і живою матерією. Величні ліси, морське узбережжя, яке художник знімав в Чорногорії, “населені” опудалами таксономованих тварин, що робить і без того холодні пейзажі ще більш “замороженими”. Те, що мало б екологічний сенс, нагадувало б про можливість знайти рай серед природи, при найближчому розгляданні не таке вже й оптимістичне — ця природа видається мертвою. Міфологема прозорості робить скло і смерть амбівалентними — скло трансформує плоть у символ, пронизаний смертю, і навпаки — мертво в склі оживає і наповнюється духом...<sup>11</sup> Своєрідним “осклінням”, убивством тілесного в прозорому був і проект Кулика «Музей» — з восковими скульптурами поп-ідолів під прозорими ковпаками. Вони мають вигляд зомбі, вкритих анатомічними швами: Курнікова в стрибку, повішена Бйорк у ролі «Тієї, що танцює в темряві», Гагарін, Мадонна...

#### Віктор Сидоренко: Загублені між світами

В інсталяції, так само як у живописі та фотографії, спливає та сама наскрізна проблематика, вірніше, художниками керує те саме марне бажання знайти межу між двома світами — реальним і символічним...

Кодом до проекту «Жорна часу» Віктора Сидоренка, який демонструвався на 50-й Венеційській бієнале, могло б стати спостереження М.Пруста: оволодіти дійсністю можна тільки оволодівши минулим, спогадами. Шукаючи втрачену реальність, варто заглянути у внутрішній простір, “задзеркалля” власної душі. Якось до рук художника потрапи-



Сергій Братков. Хресний хід. 2006

ла любительська фотографія тоталітарних часів, що примусила його піддати сумнівам ту загальноприйнятну думку, що фотографічне свідцтво є частиною реальності, доказом її існування. З погляду реальності це анонімне зображення ставить безліч питань, на які неможливо відповісти: хто, де, коли, з якою метою зробив знімок, хто ці люди і для чого призначаються дивні механізми в їхніх руках... У символічній же системі координат ця сцена набуває неспростовного, вічного сенсу. Ув'язнені або хворі (не має істотного значення, в якому з можливих світів усе відбувалося насправді) опиняються за столом «Таємної вечері». Тюремний інвентар або, можливо, пристосування для ортопедичної реабіліта-

ції перетворюється на жорна, що перемелюють майбутнє в минуле.

Використавши цю перспективу, автор переносить сцену подій іще далі від реальності — в паралельні виміри живописного об'єкта і відео, що імітують фреску. “Фресковість” у цьому випадку асоціюється з масштабністю і цілісністю бачення. Кіно додає сюди часового виміру, який, втім, не має нічого спільного з реальним часом. Це час культури, час накопичення інформації, яке протистоїть ентропії фізичного світу. Кіно розкриває справжню — фантазмічну — природу екранних образів, нагадуючи про забуту, але найадекватнішу назву кінематографа — “ілюзіон”.

Зіставленню себе з медійним середовищем, що постійно мутує, присвячений проект Сидоренка «Аутентифікація» (2006) — це слово з типово кіберпанківського лексикону, як правило, означає код входу до комп'ютерної системи. В даному випадку йдеться про необхідність відстоювати свою ідентичність, яка стає для сучасної людини все нагальнішою. Віктор Сидоренко передбачає майбутнє, нашаровуючи одне на одного старі міфи — постановочні сцени його фото і відео насичені метафорами деміургічного натхнення, творчого процесу. Вони нагадують традиційний сюжет «Кузні Гефеста» — автор натякає на “paradise-engineering”, створення нового раю на землі і “нової людини”. Містком у цей рай стає технологія “перезавантаження людської інформації”. Нерухомі тіла піддослідних

“Адамів” у кальсонах (знак нав'язаної одноманітності, уніформа жертви, яка ще більше знеособлює людську “біомасу”), облутані безперервними рухами чііхось рук. Здається, що вони входять не тільки в тіло, але й у свідомість — тіла стають медіаприймачами, за допомогою яких відбувається маніпулювання свідомістю. У цих маніпуляціях художник вбачає найстрашніше зло — не фізичне, але духовне клонування, що веде до уподібнення свідомості... Істина, яку відкриває художник, імовірно, полягає в тому, що майбутнє вже настало — ми живемо в похмурій антиутопії й навіть не замислюємося над цим...

Отже, 2000-і роки — це час приватних візуальних експериментів, час пошуку контакту з реальністю, який для кожного є суто особистою справою. Якщо попереднє десятиліття було позначено мейнстрімним рухом, масштабними проектами і загальними ідеями, що об'єднують художню спільноту, то, кажучи про нинішній стан речей, ми автоматично звужуємо фокус і зосереджуємося на спрямуванні творчості чи іншого художника. До цього підштовхує й сам формат виставок галерейного мікрорівня, якими “живиться” художнє середовище. З середини 2000-х центр художньої активності плавно перемістився на галерейну сцену, і вже сьогодні галерейний рух набирає все нових і нових обертів, що, в свою чергу, ставить акцент на самодостатності художника і самоцінності його особистого погляду.

- <sup>1</sup> Жижек С. Возвышенный объект идеологии / С. Жижек // Художественный журнал. — М., 1999. — С. 74.
- <sup>2</sup> Вирилио П. Машина зрения / П. Вирилио. — С.-Пб. : Наука, 2004. — С. 32.
- <sup>3</sup> Гройс Б. Комментарии к искусству / Б. Гройс // Художественный журнал. — М., 2003. — С. 121.
- <sup>4</sup> Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Ж. Диди-Юберман. — С.-Пб. : Наука, 2001. — С. 16.
- <sup>5</sup> Бодрийяр Ж. Соблазн / Ж. Бодрийяр. — М. : Ad Marginem, 2000. — С. 116.

- <sup>6</sup> *Гройс Б.* Политика. Дизайн. Искусство / Б.Гройс [Електронний ресурс]. – Доступ до документу : <http://azbuka.gif.ru/important/groys-art-moscow-2004/>.
- <sup>7</sup> *Гройс Б.* Комментарии к искусству / Б.Гройс // Художественный журнал” – М., 2003. – С. 179.
- <sup>8</sup> *Руднев В.* Метафизика футбола / В.Руднев. – М. : АГРАФ, 2001. – С. 154.
- <sup>9</sup> Олег Кулик. Reflection. Виставка сучасного мистецтва : каталог. – К. : PinchukArtCentre, 2006. – С. 62.
- <sup>10</sup> Олег Кулик. Новый простір. Виставка сучасного мистецтва : каталог. – К. : PinchukArtCentre, 2006.
- <sup>11</sup> *Ямпольский М.* Наблюдатель / М.Ямпольский. – М. : Ad Marginem, 2000. – С. 111.