

Майстерність інтервалу, або Generalized Other Віктора Сидоренка

АНДРІЙ ПУЧКОВ

Полам його гри була морфологія, а виграшем — метаморфоза. Коли дотеперішня матерія набуває нової форми. Головне, що матерія одна й та сама. І на відміну від вас, решти, він зумів зрозуміти просту істину, що всі ми складаємося з тієї ж матерії, з якої створений світ. Бо ми від світу цього. Так що всі ми містимо, хоча й у різній пропорції, воду, кварц, водень, клітковину і так далі. Які можуть бути перетасовані. Які вже перетасувалися <...>. Взагалі, зрушення від одухотвореного до неживого — загальна тенденція нашого виду. Ти знаєш, що я маю на увазі, перебуваючи там, де ти знаходишся.

Йосиф БРОДСЬКИЙ, Лист до Горация, 1995

I. Художнє подолання традиційності емоційного

Стара естетика — часів Гегеля — ставила у мистецтві головним чином проблему взаємодії змісту і форми, ідеї та її втілення. Естетика другої половини ХІХ — першої половини ХХ століття виростала на ґрунті протиставлення предмету та переживання. Сучасна нам естетика, як наука про виразні форми, схильна протиставляти суспільну байдужість і художній порив.

Як сучасна естетика зрікається надмірних філософських емоцій, так світове візуальне мистецтво останнього століття виходить із живописної площини або скульптурного об'єму, із музейного залу або простору художньої галереї, буквально вриваючись, — зносячи на шляху класицистичні реperi, — в удавану ноосферичну царину об'єднаних методів створення художніх об'єктів Об'єднання відбува-

ється настільки дивовижно, що навіть у рамках одного твору часом не можна визначити його складових. Так Маяковський владно виводив вірш із задушливих кімнат салонів і віталень на площу й вулицю.

Живлячись упереміш найрізноманітнішими засобами і матеріалами, художній твір тепер існує не в паралель до традиційних форм візуальності, а у перпендикуляр до них. Певною мірою він користується так званним «культурним архівом» (Б. Гройс) і усвідомленням того, що контекст важливіший за текст, і що майстерно виписана форма допомагає виявляти саме контекст. Тобто циркуляція несталого твору в найновішій історії залежить від його апеляції до твору сталого. Через те обговорювати контемпоранне мистецтво як одну із форм класичного антитрадиціоналізму (що характерно для віджилого постмодерну) настільки ж безглуздо, наскільки і марно. Безглуздо через те, що смисл

сучасних мистецьких форм протилежний смислу тих творів, з якими більш-менш результативно працювала класична естетика; марно через те, що ці явища лежать у різних площинах сприйняття. Тепер повинно йти не про «форми мистецтва», а про «мистецькі форми», тобто не про матеріал і жанри, а про візуальний результат і його художній та суспільний вплив на свідомість.

У сучасному мистецтві силою є переважно не вміння, але — беконівське — знання. Це через те, що митець зазвичай переймається не стільки суспільним, буттєвим буттям, скільки історико-культурним: назад й уперед.

II. Інструментальне подолання естетичних підстав

Якщо узятися виявити типологію наукового ставлення до художньої форми упродовж останніх півтора століть, вийде приблизно така картинка.

По-перше, протиставлення форми і змісту живило формалізм, у вченнях про який поняття форми втрачає гегелівський смисл (як своєрідне втілення культурного змісту, абсолютного духу) і замінюється поняттям про порожню, таку, що мало що виражає, окрім самої себе, формально-онтологічну схему, себто тільки зовнішню форму. Теорія стає фундаментом, який підпирає будівлю естетики.

По-друге, те саме протиставлення живило естетику *очування* (Einführung; його положення розвинені Теодором Ліпсом у 1880-х), яка замість гегелівського абсолютного духу як свого роду форми свідомості пропонує гіпотезу про якість симпатичне відчуття, про очування зображеного. Тут вже абстрактна психологія стає фундаментом, що несе на собі будівлю естетики.

По-третє, це саме протиставлення стимулює розвиток так званої позитивної естетики, яка зовсім не естетика, а емпірична психологія — дисципліна про поведінку людського розуму. Місце предмету тут посідає подразник,

місце переживання у залежності від психологічного напрямку — реакція, рефлекс, інстинкт. Відтак, вже загальнобіологічна й психофізіологічна теорії стають фундаментом для будівлі естетики.

По-четверте, поряд з трьома перерахованими, те саме протиставлення живить естетичний нормативізм (течія, у всьому протилежна попередньому), завданням якого є встановлення умов, за яких знаходить задоволення природна потреба людини у прекрасному, тобто силкується відповісти на запитання: яким має бути предмет, аби спровокувати естетичне переживання. За Йоханнесом Фолькельтом, естетична норма говорить: якщо хочеш отримати естетичне задоволення, слід задовольнити певні предметні умови під час сприйняття, відчуття та фантазії, і через те відкинути усе, що їм заважає. Нормативізм намагається примирити психологізм із об'єктивізмом, примушуючи регулюючу норму середньовічною орифламною провиснути між предметом і переживанням, шукаючи опори в старовинному, кантівському трансцендентальному суб'єкті. Тут фундаментом для будівлі естетики виявляється загальне трансцендентальне вчення про здатність естетичного судження.

Приблизно так виглядає фундамент, на якому кожним дослідником зазвичай зводиться будівля його естетичної концепції стосовно творів модерністичного мистецтва, причому в останніх двох підмурках йдеться не про об'єктивні властивості форми, а про суб'єктивні властивості самого дослідника, які не можна ані перевірити, ані повторити.

Сьогодні ці прийоми й самі вектори критичного студіювання художньої форми творів візуальної творчості кардинально змінилися, і через те, втрачаючи принцип провокації естетичного відчуття і спрацьовуючи на принцип досягнення розумового натхнення, контемпоранне мистецтво перетворилося на самостійний вид інтелектуального знання, в основі якого лежить розуміння соціальних і художніх змін.

Звичайно, можна відстежувати відтінки і форми, які набувають зазначені протиставлення у різних мистецьких течіях, але в нашому контексті — контексті художньої творчості Віктора Сидоренка — хочеться вказати, що ці напрями мають стосунок до традиційних якостей культурного явища, яке років із п'ятдесят тому мало назву «сучасна естетика» на противагу ще більш традиційній гегелівській естетиці. Виявляється, що у традиційних формах естетики немає вказівки на манівець, яким можна прийти до специфічно естетичного стосовно творів контемпорарного мистецтва.

Це відбувається через те, що будь-яке переживання пов'язане з художнім предметом випадково, склад переживання є плінним, конструкція його визначена спорадично, і тому всяке переживання вказує тільки на випадок і спонуку, які його викликали, нічого не кажучи про художній предмет, і стикається з ним, ніби із подразником. Від переживання немає доступу до предмету, від предмету немає доступу до переживання, оскільки предмет істотно не пов'язаний з переживанням, дослідження ж предметів переживання є не надто зрозумілишими. Через те мистецтвознавець іноді догматичний. Але догматизм догматизму ворог: нав'язане з переконаністю не збігаються.

На початку 2000-х Михайло Гаспаров поставив запитання: із чого складається вірш? Сто років тому відповіли б: зі стоп. Сімдесят років тому, після праць Томашевського і Шенгелі, на це відказали б: зі слів. Зараз, напевно, можна зробити ще один крок і сказати: зі словосполучень, оскільки «слова у вірші складаються один з одним не механічно, а за законами синтаксису». На теперішньому рівні існування мистецтва та продукування художніх творів (тим більше якщо досліджуєш творчість одного художника, який активно працює декілька десятиліть поспіль), доводиться говорити, що візуальне мистецтво теж користується не стопами і словами, але словосполученнями. Фахівці стверджують, що, запам'ятовуючи словосполучення,

легше вивчити іноземну мову. Але мова контемпорарного мистецтва це просто новий тезаурус.

III. Морфологічне подолання предмету

Чи не можна викликати настрої, передати ідею самими лишень живописними засобами — оминаючи предмет? — запитував Леонід Пінський. Тобто: чи можна показати умоглядно наочне засобами матеріальної абстракції, не застосовуючи реальну область предметів?

Віктор Сидоренко показує, як це вдається зробити, у живописних серіях *«Цитохронізми»* (1993–1998) та *«Ultra-C»* (2001–2010). Усе, що відбувається із образами у цих картинах, свідчить про анігіляцію предмету в той самий спосіб, що й перетворення людської фігури. Розшарованість зображення, досягнута своєрідним знеособленням (клітина + час; обличчя + макросвіт), закріплює на площині насправді одну й ту саму дію: подолання статичності жестом у першій серії та подолання простору «спортивним рухом» у другій.

Повітря у першій серії дається у такому собі джоттівськи-врубелевському колористичному вимірі: це колорит, що відсилає свідомість і навіть глядацьке переживання і до техніки виконання, і до певного жанру, провокує історико-культурні алюзії у напрямі переосмислення соцреалістичного (для 1993-го це ще на часі) прочитання недавньої епохи.

У другій серії, через майже двадцять років, це повітря створене для того, щоб показати не колорит, не жанр, не викликати певні алюзії, — воно створене аби показати людину у постійному русі, тобто не на землі (як ті начебто ван-гогівські «Їдці бараболі»), а вже над землею, але пов'язаною з тим, що вона прагне подолати і вправно долає. В «Ultra-C» людина прагне відштовхнутися від земної поверхні і водночас позбавляється зображальної статичності.

Річ на підвіконні, у нічийному просторі, на кордоні, стисла, розплющена взаємним напором внутрішнього і зовнішнього середовища — мотив, що виникає у Марка Шагала й інших

митців ХХ століття. Але жанрова картина «Цитохронізмів» переживає, можливо найнещаднішу метаморфозу: тут вчиняється розпад, роздроблення предмета, його форми, навіть його силуету, його контуру, тобто найбільш сутнісних ознак предмету. Так, у натюрмортах з цієї серії предмет розчленовується на окремі складові його площини, на очах починає розпадатися, і художник будує з цих звільнених площин зовсім інший, *знепредметчений предмет*, в якому окремі частини залишаються тільки як спогад про річ, яка колись існувала. Сидоренко каже, що сам матеріал картин цих серій («Цитохронізми», «Ultra-S») — підсумок ряду фізичних руйнувань полотна. Але якщо раніше, скажімо, Пікассо («Столик у кафе», 1912), руйнуючи цілісну форму предмета, створює з його частин якусь нову цілісність, в якій зберігається спогад про початковий образ предмета, його розпізнаваний слід, — у натюрмортах «Цитохронізмів» усе розбите на дрібні, зібрані до купи шматки, з яких вже неможливо, навіть подумки, відновити початкову форму. Таке зображення відтворює «сміття цивілізації» (І. Анненський). Тут, аби відродитися в іншій якості, предмет повинен пройти чистилище абсолютної безпредметності, перетворитися на чистий знак форми, лінії, кольору.

Портрет і натюрморт, далекі один від одного у загальній системі жанрів, які розвивалися не синхронно, кожен згідно із власною логікою, полярно розведені за самим предметом зображення: живе людське обличчя, що у центрі художньо-смыслового простору, і мертвий предмет, що становить його периферію. Але, як це не парадоксально, починаючи з певного історичного моменту, скажімо з останньої третини ХІХ століття, їхні шляхи починають зближуватися, і кінець-кінцем у ХХ столітті схрещуються, поступово звільняючись від рис обличчя, стаючи «порожнім овалом» (Де Кіріко), «дірою в пейзажі» (Далі), вазою (Клее) або стільцем (Матіс).

Сидоренко розуміє: аби предмет знецілювався, розчинився у формі, він повинен перед тим

бути заданий як сировина. Самі по собі звуки, фарби, лінії, взагалі формальні начала зображеного, є полісемічними до безкінечності, багатозначними до знезмістовлення, багатослівними до порожнечі. І з цим треба впоратися у мистецький спосіб.

На такій вольовій основі у 1995–1999 роках Сидоренко створює серію «Амнезія» — циклопередження проти містечкової плутанини хвиль Мнемозіни і Лети, які позмінно накривають свідомість пересічної людини, усе ще схильної до соціального оптимізму. Соціальна сировина, ті форми суспільної свідомості, з якими працює художник, потрактовані як витончена колористична мішанина, в якій людина і пляма, жест і площина — не тільки візуально осмислений доданок до категорій пам'яті і забуття в історії нашої нещодавньої цивілізаційної форми, а відтак і форми знівельованої до примітиву культури, але й перший підступ до Узагальненого іншого (Generalized Other), котрий щойно перестає бути річчю-у-собі зі своїми спалюваними минулими часами розумовими нетрищами, і перетворюється на незвичний, вже не «соцреалістичний» об'єкт для мистецького погляду.

Фрідріх Якобі зазначав, що без поняття речі-у-собі не можна увійти у кантівську філософію, але з поняттям про річ-у-собі неможливо там залишатися. У «Амнезії» річчю-у-собі опинилася людина з нашаруванням тоталітарного минулого. Вона — як і раніше — працює, відпочиває, радіє зимовому лісу, вудить рибу, сидить за горілкою (картина «Генетичне коло» з «Цитохронізмів», 1994). Але усе це вже репрезентовано як спалюваний якимось невмілим аматором-фотопроявником конгломерат знеціленого минулого, що клеюється у старий фотоальбом, — він не знає методів цифрової зйомки, як драматургія Кропивницького не знала, що вона кінематографічна. Серія «Амнезія» — це про «ось-ось», це «перегорнути сторінку», і зображений матеріал, передана напруга, схоплена енергія, формологічна рельєфність/анти-

рельєфність з натяком на конструктивістську дезорнаментальність (наче у Татліна з Лисицьким, наче в Адольфа Лооса) — ерзац жерстянки-бляшанки, така собі візуальна жерсть повсякденної форми радянської свідомості. Зображені «амнезіальні» люди іще торкаються якихось побутових предметів («Тривожність», «Трансформація світла», 1995), іще інерційно прагнуть жити так, наче нічого в їхній власній історії не відбулося («Вивчена безпорадність», «Присмеркова зона», 1995). І ще вони усі пов'язані із землею поверхнею, реалістичні і навіть реальні.

Тільки одна робота цього циклу — архітектонічні «Контури реального» (1999) — наче якісна мистецька провокація, спрямована на аксонометричну зміну точки зору: не людські фігури, виструнчені у шаховому порядку без поділу на «білі» і «чорні», — саме художнє око чи не вперше у Сидоренка було підняте над землею. Мандельштам назвав би цей ефект «акомодацією хижих птахів». Розмножені, ксерокопійовані, ці контури реальних людей — непоказний гвардійський порядок, утворений за статутом.

IV. Конструктивне подолання маси і мас

У контемпорарному мистецтві притаманна мистецтву багатозначність це вже не набір значень, які підлягають вибору один відносно одного, — витвір мистецтва і його автор самі перебувають у стані багатозначності, посідаючи унікальне місце серед інших, менш виразних засобів осмислення і тлумачення того, що бачиш навколо й про що розмірковуєш. Узагалі кожний митець проводить відбір з усього наявного матеріалу своїх умінь і навичок. Це вольовий акт сучасної візуальної творчості: не емоційне збирання, а саме відбирання, вчинення розбірливого акту розуміння. І якщо перед нами значний художник, він вирізняється здатністю виявити і закріпити момент саме в його багатозначності.

Грандіозний триптих *«Ритуальні танці»* (1997) — епічний текст, «аргонавтика», «махаб-

харата», «шалений орландо», — а будь-який текст є місцем, де незвідна полісемія смислів по суті вже редукована, оскільки символи у тексті прив'язані до контексту. Тут контекст це ритуал, текстовий символ це суспільна свідомість, унаочнена в репрезентації теоретичного осмислення феномену мас, яке з самого початку мало есхатологічний характер (Ле Бон, Ортега-і-Гассет, Канетті). Наче повсталі мерці з апокаліптичної християнської доктрини, позбавлені речей і навіть одягу, жінки застигли у середньовічному камланні навколо радянського водограю (з усіма ностальгічними рисами) на «виставці досягнень народного господарства», для того шаман тут не один, їх безліч, і кожний усвідомлює власне начебто унікальне життя у виконанні суспільно дозволених жестів на тлі пейзажів реріхівськи-індійського стибу. Але вони — солдати без армії. Єдиний предмет на триптиху — той самий водограй, візуальна синекдоха «виставки досягнень», зухвало стирчить (аби не сказати височіє) над людською масою, безкарно попираючи конституцію і основні закони, свободу і творчість, зпримітивзовані потреби і занігільовані почуття. Композиційна симетрія триптиха — не лише ідеологічна данина мертвій, регулярній, немов античні колони, побудові світогляду знеособленої людини, метафора розподілу на «чорне» і «біле», — це заповідь подальшого розхитування цього світогляду на «праве» і «ліве», де удаваний партійний «центризм» на тлі лісової галявини бринить прозорим повітрям, розчищеним простором, які от-от мають перетворитися на новий епос — і нову драматургію, позбавлену тоталітарної доктрини. Насправді «Ритуальні танці» це закарбована надія про майбутню свободу, котрою слід одного дня скористатися. І люди починають цьому вчитися.

Триптих підказує: невірно, що, мовляв, із пісні слова не викинеш. Часом історія зберігає не пісню, а саме ці не викинуті слова. Не індивідуальне свавілля, а самий час у процесі об'єктивно-історичного відбору викидає з тво-

ру речі чимало, і відбір проводиться до межі, до ядра, яке може бути усунуте тільки разом зі скасуванням часової ідентичності твору. Не забуваймо, що тільки у Пандоровій скрині надія почувалася добре: немов кіноплівка на світлі, вона і є тим ядром, якого не можна позбутися без збитку для власної ідентифікації як «людини-без-совка», оскільки «совок кожний носить у собі». Тільки художник намагається прибрати ним історичне сміття, а не зберегти його для нащадків.

V. Подолання простору тертям часу

Реалізм у мистецтві може бути перевтілений в інші форми репрезентації світу за умови перетлумачення символу. Втім, щось, приписуване символу, не може бути закріплене за ним назавжди; тлумачення виявляє декілька значень, жодне з яких не є домінуючим і може поєднуватися із контрастними смислами. Контрастні смисли у мистецтві надаються матеріалом, з яким працює художник: смисл отримує іншу матеріальну природу повідомлення, а відтак є твореним символом, художньо запропонованим і через те принципово незвичним.

На початку 2000-х Сидоренко звертається до засобів для такого іномовлення у мистецтві, по-перше, наближуючи платонівський конус зору до конкретного, але все ще позапортретного персонажа, по-друге, розмножуючи точки художнього бачення (буквально: розтворюючи одну-єдину здатність бачити і вдивляючись у проблему з цього отриманого фігуративного розмаїття), по-третє, як вправний майстер експериментуючи з матеріальним масивом проекту (полотно, фарби, плівка, фотографія, відеоінсталяція), де символ і його матеріал стають цілим.

Оскільки нове з'являється не тільки у нових жанрових або тематичних зчепленнях, але й у новизні використовуваного матеріалу, у такий спосіб потрібна майстрові символізація наздоганяє твір сама по собі. За усіх цих обставин поняття серії або циклу робіт замінюються поняттям проект, оскільки художня пло-

щина здобуває третій вимір, і твір з такого, що може бути репродукований на сторінці каталогу, стає таким, що може бути переданий тільки за допомогою статичної світлини або динаміки відео. Проект це ознака мистецького часу. Відтак сам проект стає не просто музейною річчю, але виставковою і що важливо — просторовою подією, часопросторовим явищем. Якщо простір забезпечено, все залежить тільки від часу. Відтак часопросторова виставкова динаміка протиставляється музейній стагнації. Хоча і вважається, що за межами музейних стін історія мистецтв відсутня.

У проекті «*Жорна часу*» (2002–2003) показано, як пошук власної культурної ідентичності супроводжується невротичним бажанням заповнити вакуум псевдоісторичності, і це пояснює певне схиляння мислячої людини перед реальним, перед тим, що примушує буквально «опускати руки». Вакуум створюється завдяки перетвореному процесу перетирання реального часу на умовних жорнах, реальність віддзеркалюється за допомогою компаративної мистецької студії конкретних форм, утілених у предметному матеріалі. Отже уперше в Сидоренка предмет із зображеного перетворений на продукуючий, такий, що зісковзнув із семантичної «живописної» площини у візуально-семантичне, тобто матеріальна річ стає елементом повідомлення, в якому зображення презентує саме себе.

Зрозуміло, що будь-яке із тлумачень, як правило, є біднішим за саме творіння, не вичерпує його, і спіймана кимось мить продовжує рухатися крізь час якомога своєї змістовності, яка не піддається однократному і односторонньому розкриттю. Структуралізм утрачав проголошений ним об'єктивізм: намагаючись зрозуміти, в який спосіб виникає сенс, у кінцевому рахунку він сам нав'язував сенс досліджуваному феномену. Але іншого виходу немає, якщо нашою метою є спроба зрозуміти суспільно-культурні інтенції значного майстра. Тут слід подолати інерційну ілюзію, ніби світ мистецтва (як і

світ узагалі) піддається глобальному трактуванню, оскільки явища культури рідко демонструють лояльність стосовно своїх теоретичних моделей.

Провідна тема «Жорен часу» — пошук форми ідентичності людини посеред свого згайнованого менталітету. Ідентичність менталітету серед його носіїв обумовлюється у кінцевому підсумку спільністю історичних умов, в яких формується їх свідомість, і проявляється вона в їхній здатності наділяти одним і тим самим значенням одні й ті самі явища об'єктивного і — увага! — суб'єктивного світу, себто у тотожний спосіб інтерпретувати і виражати в одних і тих самих символах. Хто пропонує конструкцію таких символів, коли йдеться про форми суспільної свідомості? Художник.

За допомогою художнього простору персонажі Сидоренка, одягнені лише в армійські кальсони, — це метафоричне віддзеркалення буття цілого покоління — перетирають давній час на сучасне історичне борошно, з якого згодом — із додаванням емоційної «водички» і розумової «солі» — буде ліплений, скажімо, і хрестоматійний розумовий «колобок», і така, що стала програмним художнім кодом, *людина-у-кальсонах*.

У «Жорнах часу» був віднайдений певний код: людина, з якою коїться перетворення. Обертальний рух мукомела — тільки зовнішня обставина, потрібна для формологічного унаочнення події.

VI. Породження кодового руху із статичного простору

Узагалі, проблема постійної трансформованості коду це загальний головний біль усіх мистецтв, які породжують багатозначні полісемантичні повідомлення і змушують нас повсякчас сумніватися у наявності коду. Ці повідомлення створюють настільки незвичайні співвідношення між знаками, що ми щоразу повинні шукати новий код і навіть застосовувати нові процедури пошуку і розшифровки цього коду.

Роздивляючись мистецькі проекти Сидоренка 1990–2000-х, важко не звернути увагу, що людина як персонаж його зображень від початку роботи з кожним новим проектом робить упевнений крок до кодового «оголення»: від жанрових сценок у «Цитохонізмах» і особливо картини «Народження кулі» (1994), в якій слід убачати первісток майбутньої левітаційної концепції автора, — до рухової свободи у творах останніх років. Причому у будь-якому творі Сидоренка зберігається найбільш життєздатне, а історичний відбір, як і індивідуальне сприйняття, може діяти іноді всупереч авторському наміру, вірніше, виникає суперечка між тим, про що автор намагається розповісти, і тим, що можна побачити в його творі. Але це нормальне явище конфлікту суб'єкт-об'єктного уявлення людини про світ.

Голод за історичним минулим — угамування тоскності сьогодення, коли культурна антропологія виникає у результаті почуття провини. Репрезентація цього почуття, перетнута із намаганням показати народження нової людини, відбувається у проекті «Аутентифікація» (2003–2006) — наступного за «Жорнами часу» тлумачення майже біблійної теми створення людини. Проекти, що передували «Аутентифікації», і кодували, і розкодували не тільки прагнення людини до розототожнення із минулим, а й намагання звільнити свідомість самого художника від нашарувань уявлення про людину як конкретно-історичного суб'єкта у бік бачення людини як просто вільної.

Це не було подоланням «кризи коду», як може здатися. Загальна ідея лишалася незмінною. Це було переосмисленням коду як такого. Узагалі, криза знака, криза коду це проблема референта (десигната), оскільки ясно, що це не фактично існуючий об'єкт, а модель об'єкта, яка відноситься до певного класу моделей.

У «Аутентифікації» у художньо-вербальний спосіб із використанням нових мистецьких технологій (полімеру із люмінесцентним випромінюванням) подано метафору не лише староза-

вітної моделі: «І сказав Бог: Створимо людину за образом Нашим, за подобою Нашою» (*Бут. 1: 26*), але їй показано за допомогою різних мистецьких засобів, як саме Він це міг зробити: «І створив Господь Бог людину з пороку земного. І дихання життя вдихнув у ніздрі її, і стала людина живою душею» (*Бут. 2: 7*). Втім, було би зухвало підозрювати Сидоренка у тому, начебто він, таке саме створіння Господне як і всі інші, тягається з Господом у його милості: цього в «Аутентифікації» немає. Є спроба прочитання не лише сакральних віршів, але їх прочитання у контексті загальної художньої програми конкретного художника: у контексті перетворення свідомості посттоталітарної людини, тобто її новонародження. Важливо, що ці алегорії й метафори спрацьовують не лише у процесі художньої натальності, а й у процесі поєданого географічного перечитання згаданих рядків за допомогою відеоряду: з одного боку, це наче очевидна давньоєгипетська традиція муміфікації — огортання небіжчика й різні медичні вправи зі збереження тіла, з іншого, демонстрація давньоєврейської метафорики — «розгортання малюка», який не такий вже і малюк, але як людина «новітнього спрямування» все ж таки «новонароджений», з виголоною головою й у начебто немовлячих підгузках, що наразі уособлюються солдатською білизою.

Інтерпретація «Аутентифікації» виявляється нескінченною. Спроба виявити останнє значеннєве кодування веде до перманентного вислизання смислів. Скажімо, якщо рослина описується не в термінах її морфологічних і функціональних характеристик, але на основі подібності (нехай навіть і неповної) із іншим елементом космосу і природи, і якщо вона дещо нагадує якусь частину тіла, відтак вона відсилає до цього тіла. Але частина тіла має своє значення, оскільки пов'язана, наприклад, із зірками, а останні наділені смыслом остілки, оскільки інтерпретуються у термінах музичного ряду, а це, у свою чергу, нагадує про ангельську ієрархію, і так до безконечності. Валувала музи-

ка сфер (немов складні й цікаві фігури Парменідових силогізмів) породжує елемент хаосу в структурі повсякденного життя і є насправді тим мистецьким імпульсом, який дозволяє кодованим системам змінюватися і розвиватися. Страх визнати це свідчить про примітивність суспільства, про нездатність розлучитися з неживими ритуалами і табу. Але сміливість, безстрашність образів «Аутентифікації» уособлює платонічну владу: вони перетворюють індивідів на загальні ідеї, торуючи нові шляхи сучасного погляду на світ.

Дивно, наскільки схожими, від однієї епохи до іншої, були запитання, які хвилювали людський розум, і до якої міри різнилися відповіді, які на них давалися. Сукупність останніх відображає у кожному випадку міру і форму історичності культурних форм, а їх зміна у часі — еволюцію у тісному зв'язку з історичним рухом суспільства в цілому. Якщо мистецтво не знає еволюції, перебуває поза розвитком, і його твори тільки карбують те, що відбувається зараз, еволюція форм культури, як і форм цивілізації, змінюється щоразу.

Мистецтво, як і література, це еліптичний дискурс, тобто дискурс із пропусками, який не може і не повинен описувати все і давати вичерпну інформацію. Міра еліптичності залежить від типу читача чи глядача, якому вона адресована, тобто є суб'єктивністю, а не об'єктивністю суджень. Суб'єктивність семиотичних лакун «Нового ковчегу» (2007–2009) — продовження пластичної теми «Аутентифікації» і алегорія наступного біблійного рядка після створення людини: «і нехай володарює вона над рибою морською і над птахами небесними, і над скотиною, і над усією землею, і над усіякою гадиною, що повзає по землі» (*Бут. 1: 26*). Проект, експонований у темній залі, насамперед відтворює інтелектуальне почуття структуралістської методології. Але не тільки почуття: тут ідеться про систему — людина тлумачиться як старозавітна. Тобто важлива, оскільки людина, але така, світогляд якої слід

подолати, перетворити з *homo ludens* або *homo faber* на дійсно *homo sapiens*, що у вищому смислі має бути *homo legens*.

Німецький естетик Фріц Бюргер (фахівець із творчості Сезанна) 1918 року дійшов висновку, що твір мистецтва це визнання такого духу, який намагається досягнути себе і світ як систему життя, та прагне, аби ті, хто судять про нього, мислили і досягали його лише у межах закономірності самої цієї системи. У «Новому ковчегу» минуле тяжіє над сучасним мистецтвом, як і над майбутнім (оскільки, за задумом, йдеться про кріоніку — заморожування людини та інших істот на п'ятсот років), провокуючи алюзії, котрих можна позбутися, тільки про них нагадавши. Необхідність нагадати обтяжує художника, приковує його якщо не до землі, то до місця народження, яким хочеш знехтувати, якщо твоє мистецтво космополітичне. Але минуле у сучасне проникає нешироким струменем, та й то лише завдяки історії та мистецтву. Для того аби цей струмінь розширити, мистецтво й історія мають буквально вийти на вулицю.

Наступний проект — «Деперсоналізація» (2009) — підпорядкований прагненню створити певну систему, позбавлену суперечностей, для якої реальність є абсолютно інтелігбельною і зазнає краху, якщо вона не стимулює постійного сумніву у своїй епістемології, себто у тій «теорії пізнання», з якою стикається не лише свідомість окремої людини: потреба у знанні про себе і своє минуле як таке, про його будову, структуру, функціонування і розвиток. Отже у «Деперсоналізації» людина-у-кальсонах уже вийшла на вулицю і застигла, наче виправдовуючи фабульні очікування підготовленого глядача: подібно мислив би і я, якби наважився так ризикувати або ж так само бачити. Це проект так званої *рецептивної естетики*, яка, з одного боку, демонструє свою індиферентність до соціополітичного контексту сприйняття, й у цьому сенсі — до реально-го глядача, до роду людського (*flesh and blood*

person), з іншого, — саме про це й оповідає і саме цього вимагає від людського сприйняття: повернення до себе через інше за допомогою того самого Узагальненого іншого. Сидоренко, немов вуличний регулювальник, вказує на децентралізацію процесу історичного пізнання, і його персонаж як знак, наче аніглюючи просторово-часовий вимір, перебуває тінню Гамлетового батька або криком півня за сценою в історіософських мареннях спритного глядача. Малевичеві плями розгорнуто у простір людської шкіри — того, у чому мати народила, і того, що потім першим стикається зі шкірою, — нижньою білизною. Йдеться про художній вираз ідентичності менталітету, і нагадує апофегму Цветана Тодорова: текст це всього лише пікнік, на який автор приносить слова, а читачі сенс. Процес споживання відбувається колегіально, але все одно амбулаторно чи стаціонарно. Можна сказати, що це добротний *семіотичний екстремізм*, але не слід забувати, що першовиток тоталітаризму лежить у самому принципі раціонального умогляду.

Перетворення будь-якого твору не тільки на елітарний, але навіть на культовий, здійснюється головним чином за рахунок дисоціації оповіді як цілісності, і таким чином екстратекстуальне й інтратекстуальне життя персонажів безпосередньо пов'язані із культовим характером культурного тексту, що являє собою художній текст проектів Сидоренка.

VII. Втрата зовнішньої опори й внутрішнього опору

Після вуличного відстоювання людини-у-кальсонах повернення Сидоренка до цієї ж форми через серію «Ultra-C» (2010) відбувається у фундаментальному, продовжуваному досі, суперечливому (оскільки пошуковому) проекті «Левітація» (з 2009). Тут зірвано усі узвичаєні точки зору, усе, що спрямовується на створення художньої форми, усе зрушено зі звичних місць і вимагає особливого осмислення. Аби бути непохитною, будь-яка система

повинна мати щонайменше три точки опори.

Так і хочеться нападати на сучасних художників за по-релятивістському роздроблений космос, за іронію і багатозначність, які визначають їхні твори, а відтак проявляти тугу за тим часом, коли люди були упевнені у певності певного. Хоча б художньо певного. І це значитиме критикувати сучасне мистецтво за його неминучу сучасність. Такі погляди зустрічаються, їх виробляють в силу інерції, заданої традиційними формами мистецтва, просто «забуваючи перестати», згадати, що навколо уже інші, антиреалістичні, антигуманістичні, антиромантичні, антидуховні, навіть грабіжні часи.

Сидоренко у «Левітації» не тільки відкриває себе у навколишньому світі, в тому числі у світі інших художників, але тим самим відкриває навколишній світ, в якому йому незатишно — вихлюпує соціальне назовні розглядає отримані плями. На цьому тлі дозвільна мозкова гра художників минулого стає справою праці і турботи, без космічних протягів, але з місячним ландшафтом.

Він наче «зрадив» матеріалу: його не влаштовує інструментарій, використовуваний споконвіків. Напевно технічні терзання Челіні над «Персеєм» викликають у Сидоренка посмішку: власна вражаюча майстерність і сучасні технології дозволяють усе. Але неправда, що велику річ можна зробити технологічно, майже не докладаючи творчих зусиль, оскільки твір складається не зі змісту та його оболонки, а з внутрішніх тенденцій і зовнішніх закономірностей. І тільки ці останні обростають довкола цінного ядра, являючи глядачеві цілісний мистецький організм. Якщо Марина Цветаєва в «Поєме лестниці» наголошувала, що «человек природу с природой разъединил, разорвал», то художник щоразу заповнює цей розрив своїм твором. Художній твір завжди стоїть між художником і світом, між глядачем і сюжетом, між власною майстерністю і тим, що він прагне висловити.

«Левітація» не метафорична, це не метафо-

ра людини; «Левітація» міфологічна, оскільки міф впливає не на розум, а на емоції, і через те міфу протипоказана доказова логічність. Сучасне мистецтво прагне саме до міфологічності, як і раніше, за старою художницько-глядацькою звичкою впливаючи на емоції. Однак візуальна логіка, деколи зайва, дематеріалізує contemporary art, повертаючи його в область справи з області дозвілля: відновлюючи місце otium et negotium у правильній пропорції. Це так само, як боротьба Пушкіна проти фабульної скованості «Євгенія Онегіна» була боротьбою за позасюжетну побудову; позасюжетна побудова це розгортання речі на матеріалі, хоч би він був ліричним або описовим.

Сучасне мистецтво відрізняється від традиційного не в останню чергу і тим, що техніка виконання речі неважлива. Тобто, зовсім не важлива, якщо вона традиційна (олія, полотно, дерево та ін.), і може бути цікавою, якщо незвична (пластик, метал тощо). Час необхідності у ремісничій майстерності пішов у минуле, вишколеність руки замінила активна творча думка, що іноді одним лише кінчиком спирається на реальність. І ця обставина — запорука усе більшої сучасності сучасного мистецтва, сама природа його контемпорарності.

Але чи у цій реалістичності справа? Час Золотого віку, за переказами, ще не знав хліба: його заміняли солодкі жолуді. Примара реалістичності у сучасному мистецтві це ті самі жолуді. У Сидоренка це вже справжній хліб.

Художня стратегія, візуальна інтрига часто перетворюються у Сидоренка на умовні, причому художнє навантаження переходить на драматичне наповнення, а інтрига служить немовби стелажам, на яких розставлено книжки. Справді, нову інтригу винайти важко, легше її виділити з життя, аби не плутати жолуді із хлібом.

Втім, «Левітація» це не чергова міфотворчість, до якої в той чи інший спосіб схильні сучасні художники, навспак: це ще й деміфологізація минулого засобами *фантастичного ре-*

лізму. Замість того аби проявитися у стисканні кулаків й у тремтінні, емоції його мистецтва розв'язуються переважно в образах наукової фантазії. Можливо, через те твори Сидоренка в ідейній основі є настільки переконливими. Й у цьому ж сучасне мистецтво те саме, що й архітектура — не робота почуттів, але праця думки, праця розуму, неодмінний рух від емоції форми до чогось наступного за нею.

Використовуючи старі сюжетні або загальні місця, видозмінюючи їх, Сидоренко загострює сприйняття: сприймати світ минулого за його генеральною олюдненою метафорою людини-у-кальсонах стає набагато простіше, оскільки йдеться не стільки про емоційне сприйняття, скільки про розумове, рефлексивне. Виникає не предмет, а людина-острів як тема географічної відірваності, але у рамках колишнього перебування у середовищі. Може, це просто космонавт без скафандра та космосу?

Вона провокує гру у просторове буття/небуття людини і предметів (до речі, одна з важливих тем у поезії Йосифа Бродського: простір, суцільно складений з дірок, залишених зниклими речами). У «Левітації» речі, так само, як і людські фігури, що прирівняні у цьому сенсі до речей, перетворюються на плями/конттури, усамітнені у бездоганній плафонній перспективі. По мірі відступу предметів у неіснуючу глибину ці конттури стають дедалі більш порожніми. Як ті об'єкти, що відтворюють людину-у-кальсонах, — не лише чоловіка стоячого або сидячого (скульптура у проекті «Перспектива», 2012), але й жінку із простертими руками.

Цікаво зазначити, що саме стілець (на якому людина-у-кальсонах з «Перспективи» перетирає час) серед інших оточуючих людину речей став найбільш адекватною метафорою портрета, стілець — як найближча, інтимно пов'язана з людиною річ в її щоденному оточенні, самою формою своєю виробляє форму сидячої людини. Починаючи з портретних стільців Ван Гога ця тема входить у мистецтво ХХ століття,

об'єднуючи жанр портрета і жанр натюрморту. Стільці Сидоренка («Амнезія», «Жорна часу», «Аутентифікація», скульптура у «Перспективі») такою самою мірою натюрмортні, якою і портретні. Навіть якщо їх обличчя нагадає гудонівське екорше.

Згадаємо, що іще у «Цитохронізмах» з'являлися стільці («Погляд», 1994, та ін.), і порожній стілець сприймається як знак або, точніше, образ незримої присутності художника або, можливо, його *зримої відсутності*. Стілець, з якого щойно встали, зберігає звичну позу того, хто сидів, — безсумнівно, він є автопортретним тією ж мірою, якою є автопортретним стілець Ван Гога.

VIII. Розбирання польотів

Слід ще і ще раз наголосити, що мистецтво ХХ — початку ХХІ століття напружено перетворюється на вид знання (не переживання), оскільки призводить до знання творчої особистості. Звісно, це суб'єктивне знання, але ж мистецтво лишається мистецтвом, а не намагається пояснити, чому змінюються пори року і невчасно випадає сніг. У цьому принципі *Allgemeine Modernen Kunstwissenschaft* (загальної науки про сучасне мистецтво) лишаються такими самими, як і у класичному мистецтвознавстві. Те знання, що його дає мистецтво, як специфічне, дається і «життям», але у мистецтві — твердіше, за допомогою сталих художніх форм.

Розмову про українське мистецтво і його самобутність слід вести ззовні України і чужими вустами. Коли говориш звідси, виходить «слава радянському народові» на фасаді радянського народу, тобто слава самому собі, тобто *renyxа*. Коли ж чуєш ззовні, варто прислухатися і навіть задуматися: українське мистецтво як оригінальність форм існує — як слоган, як німецька точність, як галльський гумор, як російська берізка, оренбурзька хустка, голландські тюльпани, фінські лижі? На відміну від протестантського Заходу Україна не витратила духовні сили: у нас

немає непрохідної прірви між старовиною і сьогоденням. Тут можна знайти старовину тією ж мірою, що й ультрасучасне. Фольклорно-етнографічні початки живляться з одного витоку з небачено-загальносвітовими. І візуальний космополітизм безконфліктно сусідить із візуальним націоналізмом.

Цивілізаційні трансформації сучасного українського «суспільства виживання» на «суспільство споживання» відбуваються еволюційно, поступово, а через те і повільно. Відтак реальність художнього об'єкта є не реальністю речі, але реальністю сили: він не вказує кудись у порожнечу «абсолютів», але конкретно, навіть дотиково перебудовує живу і близьку дійсність; він не повідомляє, але наказує; це — точка

докладання зусиль, вузол енергій, покликаних повільно перетворювати дух буття і тіло побуту.

Досвід радянського ХХ століття свідчить, що окрема людина немічна у протистоянні гуманітарному усереднюванню, і через те захисту потребує людина, а не держава, народ або людство. Єдиний засіб самозахисту (не дуже надійний, але іншого немає), яким володіє окрема людина, — не допустити у собі самій антропологічної деградації.

Мабуть, така особливість нашої, слов'янської, культури, що відрізняє її від інших, — вловлювати присмеркове світло. Однак те, що завжди знаходяться люди, здатні це світло випромінювати і бачити, на дає зневіритися.

