

ПАМ'ЯТЬ ТА УЯВА В ХУДОЖНІЙ СВІДОМОСТІ ВІКТОРА СИДОРЕНКА

ОЛЬГА ПЕТРОВА

головний науковий співробітник відділу естетики і культурології ІПСМ НАМ України,
заслужений діяч мистецтв України, доктор філософських наук, професор

В українському мистецтві межі ХХ–ХХІ ст. Віктор Сидоренко як постмодерніст виявився унікальним у методі спілкування з минулим. Він не грає з ним заради самої гри. На відміну від колег, які послуговуються у власній творчості типологією постмодерністських трансформацій (колажуванням, цитуванням, довільним міксуванням форм минулих стилів, глузливим пересмішництвом, зниженням та іншим), В. Сидоренко у стосунках із традицією радянського тоталітарного мистецтва вдається до вівісекції останнього (ментальності доби) задля духовного вивільнення від його моделей. У власних проектах (фото, нові технології у скульптурі, використання можливостей лазера, нестандартних матеріалів та ін.) він декларативно спрямований у майбутнє. Інноваційність є творчою метою цього художника та провідником його евристичної енергії. Але його підсвідомість надто міцно утримує моделі радянщини, проти яких Сидоренко бунтує. Для нього є неприйнятним державництво з його стереотипами: культ вождізму-гігантизму в мистецтві, деперсоналізацією особистості, її несвободою, серійністю та невивагаливим аскетизмом у побуті. Знаходячись в опозиції до цих моделей, В. Сидоренко взяв старт з їхнього художнього переосмислення. На осі «звільнення — перекодування» власної свідомості розгорнулося наприкінці 1990-х — на початку ХХІ ст. творче життя автора потужних, виразних проектів. Ці проекти інтригують авторським переживанням «совковості», якої важко позбутися, трагізмом стереотипу в поведінці персонажів, що зомбувалися у державницьких установах радянської казарми. Це гра з маркерами, що вгризлися у підсвідомість.

Типологічно творчі відкриття Віктора Сидоренка розподілялися між двома щаблями — етичним та психологічним. На першому розташовано проекти, в яких втілено ідею тотальної несвободи уніфікованої людини. На другому щаблі — левітація персонажів, яка радше нагадує політ у стані гіпнозу чи сон під анестезією, ніж ренесансне, потужне ширяння у просторі небес. Попри це левітація є проривом до свободи.

До появи у творчому доробку В. Сидоренка персонажа «людини в кальсонах» (в спідньому) художник пройшов великий, самостійний шлях у масштабних проектах та експозиціях. Згадується серія його полотен «Ню» початку 1990-х, позначена рисувальною майстерністю та ліризмом поетичного бачення. Останнє зведеться нанівець в подальшій раціонально-аналітичній творчості митця. Зрілий стиль Сидоренка визначено проектом «Жорна часу» з центральним персонажем — «солдатом у кальсонах». Суть цього складного, вигадливого, просторового проекту зводиться до беззаперечної думки про даремно перемелений у жорнах солдатської служби життєвий (реальний) час людини, яка потрапила у залежність від надособистісної тиранії. З покірною байдужістю персонаж перетирає час власного життя ні на що, і цей факт не викликає опору. Віктор Сидоренко беземоційно фіксує факт вбивства часу. Автор не вдається до моралізації чи критичного судження. У «Жорнах часу», в його метафорах розкрилося катакомбне підґрунтя свідомості митця та визначився шлях спасіння від витіснених привидів минулого.

«Людина в кальсонах» є фантомом у тому розумінні, що її позбавлено персонального. Герой

у «Жорнах часу» та в інших проектах автора позаемоційний, позаіндивідуалізований. Він — солдат-манкурт, уніфікований персонаж, стереотип. Ця постать радше артикулює відсутність людини, ніж її наявність. Манкурт не має ні біографії, ні мемуарів. Його існування відбувається саме зараз і тут. Про майбутнє та долю не йдеться. Можливо, вони й відбудуться, коли «людина в кальсонах» зітреться з екрану людської душі.

Ці або подібні рефлексії є в особистій історії Віктора Сидоренка. Він, звільняючись у творчості від стандартизованої матриці, транслює персональне на суспільні відносини тоді, коли існує потреба позбавитись від стереотипу. Але, на думку Вікторії Бурлаки, «Маятник менталітету рабського та героїчного, величного та приземленого неможливо зупинити так швидко, як того хотілось би» [1, с. 42]. Історичний експес міцно закріплено в нас. Невипадково на одній з фотоконпозицій Сидоренка ми бачимо персонажа з правицею, насильницьким чином прикутою до кришки парти, а іншого солдата (на тлі хреста) — в позі розп'ятого Сина Божого. Стандартні зачіски солдатів, позбавлені індивідуальних рис обличчя, хрести, що зображені на стіні — все це знаки мученицької примусовості, несuverенності людини. Тому важко погодитися з Оленою Аккаш, яка наполягає на тому, що образ «людина в кальсонах» не лише «підключає глядача до соціально-культурної традиції, яка зникає, та водночас вказує на якість туманне майбутнє» [2, с. 12]. Ще більш невідповідною візуальному персонажу в кальсонах є твердження, що той «виконує функцію створення нової реальності лише самим фактом свого існування у творах Сидоренка» [3, с. 13]. Тобто цей згвалтований стандартизацією образ транслюється у майбутнє. Таке майбутнє (з подібними персонажами) бачиться не лише сумним, але й загрозовим.

Відкидаючи концепцію щодо *futurum* — зачарування підозрілим майбутнім, обернемося в бік минувшини та пошукаємо там предтечу образу «людина в кальсонах». Він знайшовся в солдатській серії Тараса Шевченка, в його

«Притчі про блудного сина» (1856–57 рр., сепія). Цикл гостро драматичних історій з життя солдатів визначив зрілий стиль Шевченка, його перехід від реалізму до критичного реалізму. Публіцистичні інтонації в циклі малюнків художника, який пережив драму насилля над власною особою та своїм талантом, пролунало в середині XIX ст. сполошним дзвоном. Після Т. Г. Шевченка вже ніхто з такою пронизливою правдивістю не передав у мистецтві феномен солдатської неволі. В аркушах «Кара шпіцрутенами», «Кара колодкою», «Серед товаришів», «У в'язниці» вперше було зображено «людину в кальсонах». Через 150 років після Шевченкової «Притчі про блудного сина» Віктор Сидоренко, не озираючись на генія, реанімував образ невільника-солдата.

Безумовно, дистанція часу та зміна світогляду обумовлює відмінності у трактуваннях образу-архетипу. Де у Т. Шевченка бунт, там у В. Сидоренка — холод споглядальності. Де у Т. Шевченка гостра соціальна критика — у В. Сидоренка багатозначність метафоризму. Але його метафори є досить промовистими. В «Жорнах часу» насильницьке марнотратство солдатами власного часу життя викликає у глядача співчуття до ув'язненої людини тому, що художник закладає у твори енергетику сповіді. За О. Босенком: «Згубність, втієна в атональних просторах видінь, виявляється фактом його біографії. Він засвідчує автобіографічне одкровення з дивовижною сповідальністю проти себе...» [4, с. 20].

В процесі сприйняття «Жорен часу» температура співпереживання глядача не менш висока, ніж під час переживання сюжету «Притчі про блудного сина» Т. Шевченка.

Нарешті, в подальших проектах персонажі В. Сидоренка, лишаючись у тому ж спідньому, злетіли до небес і зависли у снодійній невагомості. «Людина в кальсонах» підноситься, літає, переміщується у просторі, а може, лише снить про політ. «Левітації» Сидоренка сигналізують про духовне вивільнення зі стану деперсоналізації. Кардинально змінився вектор свідомості «персонажа в кальсонах» — він здобув розкіш просторової,

а з нею й психологічної свободи. Це є випадання (справжнє чи омріяне, снодійне) з ретроградної амнезії, чий психологічний шлейф залишився за порогом художньої свободи автора композицій.

Тема вільного льоту людини домінує у проектах В. Сидоренка 2000–2015 рр. Політ людини як чуда та омріяної мети проростає ще з креслень літальних апаратів Леонардо да Вінчі, з утопій доби Ренесансу. Їх втілено у життя в добу космонавтики ХХ ст. Образ людини-літуна переповнює поетичну та наукову думку часу класичного авангарду. У цьому ряду — поезія В. Маяковського, проза М. Булгакова, ідеї К. Цюлковського та В. Вернадського, проекти та їх реалізація у «Летатліні» В. Татліна, у живописі М. Шагала та інших митців і мислителів. Інтелектуали-мрійники ще на початку ХХ ст. привласнили галактику як свій другий дім. «Левітації» В. Сидоренка вбудовано у програми класичного авангарду з його оптимістичним зазіранням у космос. У цьому сенсі він — сподвижник авангардистів, а не постмодерністів. Останньому до космосу діла немає.

Постаті, що у «Левітаціях» зависають у стані невагомості, віддзеркалюють художню свідомість автора, сформовану в добу космонавтики під впливом виходу людини в безповітряне середовище. «Персонаж у кальсонах» переживає ситуацію власної астральності, отождолення з космічними феноменами. Звідти — масштабна значущість образів та їх холодна бездоганність: бо ж вони особливі, безпрецедентні. Понижується температура тіла у глядача та відчувається космічний холод під час зустрічі оком-душею з довершеними, як у класицизмі, напівоголеними постатями чоловіків. Їхні кальсони в даній ситуації виглядають якось дивно. Вони сприймаються в якості фірмового знаку автора, певною мірою логотипу. Космонавти в кальсонах зависли у просторі, який не має топографічних ознак, де відсутні верх і низ. Магнітну стрілку скомпрометовано у світах-видіннях художника. Коли «людина в кальсонах» вирвалася з жорен часу — власної несвободи, то потрапила в розріджений космос самотності, в сомнамбуліч-

ний стан перебування в невагомості. У мистецтві ХХ ст. тему польоту найвигадливіше втілено в живописі Марка Шагала, незаперечного опонента творчості Сидоренка. Його летючі корови, наречені, відділені від тіла голови, гасові лампи — все це карнавальна гра. Сидоренкові «Левітації» — плід раціональної думки. Цей тип художнього мислення пройшов тривалий шлях формування — від ренесансних утопій до образів космонавтів ХХ ст. Натомість обшир Шагалового неба — це втілення казкового, фольклорного мислення. Цей світ не вражає масштабністю чи величчю. Персонажі казки, як і небо Шагала, інтимні, ірраціональні, вигадливі. Вони у веселій або сумній грі запрошують глядача на колористичне свято. Сумбурних, парадоксальних персонажів Шагала завжди зігріто м'яким ліризмом та іронією. Космос єврейського мудрагеля, як все, що ним написано, — стихійний, чуттєвий світ розкутої фантазії. Шагала доносить до глядача ідею про складний, неоднозначний зміст реального світу як нестійкого сплетення протиріч. На відміну від ірраціонального простору Шагала, космос Сидоренка даний нам як очевидність фотознімка, як антитеза фантазійності.

Подразником для глядача є дуалізм сприйняття композицій, в якій численні фігури зависли в чітко окресленому колі. Структура твору недвозначно відправляє до першоджерела — до розписів на плафонах так званого сталінського класицизму, до мозаїчних панно О. Дейнеки в метрополітені Москви. У коливанні композиційної структури полотен між впізнаваними моделями мистецтва радянської доби та випаданням — звільненням від нав'язливих візуальних образів є свій драматизм, власна напружена режисура. У цій подвійності жевріє особливий психологічний ефект сприйняття творів В. Сидоренка.

Аналогічне враження справляють в його полотнах жіночі постаті, написані у трусах та бюстгальтерах радянських часів. Вичавлення з підсвідомості моделей радянщини перетворено художником на творчий акт, в якому присутні елементи замишування гротесковими деталями

радянської побутової культури, прихований мазохізм, яким бавляться постмодерністи.

Цілком вірогідне припущення щодо того, що раціоналістичне, архітектонічно-дисципліноване мислення Сидоренка значною мірою обумовлене аурую Харкова — батьківщини художника. У місті, овіяному дисципліною конструктивізму, минула юність художника. Харків із головною спорудою Держпрому — шедевром конструктивізму, збудованому у 1926–1929 рр., — перетворився на символ новизни, індустріалізації в СРСР. Споруда Держпрому одразу перетворилася на міфопетичний образ революційного авангарду, втілила космогонічні ідеї майбутнього. Пігантизм площі Дзержинського (нині — площі Свободи) запрограмував «залізну ходу» революційних мас. Художника-харків'янина не оминула сугестія архітектурно-просторової домінанти міста. Строга рафінованість творчості Віктора Сидоренка, ймовірно, обумовлена впливом аскетичної гілки конструктивізму. Саме аскетичний варіант стилю декларативно відмовився від чуттєвого у мистецтві на користь функціональності. Чи не звідти йде особлива любов Сидоренка до масштабних постатей, до монументалізації?

Що ж до гігантизму скульптурних творів Сидоренка, то його походження очевидне — витюки знайдено у скульптурі часів тоталітаризму в СРСР. А якщо озирнутися на більш ранні етапи розвитку мистецтва, є можливість згадати політизований та соціалізований футуризм Італії. Його прибічники мріяли про створення не тільки мистецтва, але нової раси людей, зріст яких налічував би від 5 до 20 тисяч метрів. Тодішній культ індустріального світу позбавляв людину всіх людських слабкостей. Футуристи, культивуючи майбутнє, навіть власним дітям давали імена Світло, Пропелер, Мотор та ін.

Віктор Сидоренко, перейнятий ідеєю надсучасного в мистецтві, все-таки постійно озиряється на своє нещодавне минуле. Художник творить на полюсах «пам'ять — забуття». Синдром монументалізму як «пам'ять» відчутний у чотириметровій «Статуй несвободи». Ця бабища з руками,

піднесеними догори, демонструє безглуздий пафос. Творіння — очевидна пародія на гігантизм «Батьківщини-матері», скульптури, якою згвалтовано лаврські кручі з монастирськими спорудами, що визначали масштаб всього ландшафту правого берега Києва. «Статую несвободи», як і чоловічу постать, яку автор демонстрував в «Українському домі», а також персонажів проекту «Деперсоналізація» важко назвати скульптурою. По суті, це збільшені в масштабі зіпкі з реальних фігур, своєрідний натуралізм боді-арту, де головним об'єктом художньої маніпуляції стає тіло самого художника (або моделі). Скульптурний боді-арт Сидоренка — типовий постмодернізм (трансавангард) із пригадуванням моделей тоталітаризму, міксування їх утопічною мрійливістю футуризму та довільною грою прихильника хеппенінгів.

Інсталяція «Деперсоналізація», експонована у вуличному просторі Києва, справляла подвійне враження. Якщо розмальовані постаті, їх активна колористика внесли елемент грайливості постмодернізму, то сама сутність одноманітних, уніфікованих зіпків лякала та відштовхувала. Людському потоку, який проходив повз постаті, мабуть, згадувалася теза сталінської доби: люди — лише гвинтики та коліщатка державної машини. Віктор Сидоренко, примушуючи ідола грати роль скульптури в людській подобі, створив образ тотальної «безобразності». У проекті, де ідоли уніфікації (абстракція людини) вийшли на вулиці Києва, Парижа, Чикаго, Віктор Сидоренко за технологіями постмодернізму викликав духів минувшини та прищепив їх до мистецького дерева досить нерозбірливої сучасності.

Віктор Сидоренко весь час працює на межі «звільнення — залежність». Старі психологічні штампи не змиваються, як тавро каторжника, і постійно нагадують про в'язницю, з якої душа вирвалася на свободу. У вільному світі «Левітацій» повторюємо за В. Висоцьким:

Мы все-таки мудреем год от года,
Распяття нам самим теперь нужны:
Они — богатство нашего народа,
Хотя и — пережиток старины [5, с. 280].

1. *Бурлака В.* Віктор Сидоренко : ММХІІ [Текст] / *Викторія Бурлака* // Сучасне мистецтво: Наук. зб. / ІПСМ НАМ України. — К. : Фенікс, 2012. — Вип. VIII. — 368 с.
2. *Аккаш Е.* Человек в кальсонах : Искушение прошлым и очарование будущим [Текст] / *Елена Аккаш* // Сучасне мистецтво: Наук. зб. / ІПСМ НАМ України. — К. : Фенікс, 2012. — Вип. VIII. — 368 с. : іл.
3. Там само.
4. *Босенко А.* Оправдание времени как искусство забывать : Виктор Сидоренко и его/наше время [Текст] / *Алексей Босенко* // Сучасне мистецтво : Наук. зб. / ІПСМ НАМ України. — К. : Фенікс, 2012. — Вип. VIII. — 368 с. : іл.
5. *Высоцкий В.* Случай на таможене [Текст] / *Владимир Высоцкий* // Поэзия и проза. — М. : Книжная палата, 1989. — 448 с.

БАГАТОВЕКТОРНІСТЬ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

ГАЛИНА СТЕЛЬМАЩУК

завідувач кафедри Львівської національної академії мистецтв,
член-кореспондент НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор

Сучасне мистецтво важко схарактеризувати термінологічно точним поняттям. Ускладнилась жанрова та стилістична класифікація — не існує жодної чіткої категорії. Сучасне мистецтво — це повна свобода, засіб вираження емоцій, пізнання, філософських роздумів про світ. В цих декупажах, інсталяціях, перформансах, хеппенінгах пересічним глядачам не важко заблукати. У період постмодерного мистецтва зароджується щось нове (підкреслюю — зароджується), яке потрібно систематизувати, класифікувати. Ми блукаємо як сліпці, довгий час не видавалися каталоги, не було можливості подивитися виставки у Європі, на інших континентах, телебачення на ці теми красномовно мовчить. В Україні майже відсутня освіта в галузі актуального мистецтва — більшість навчальних закладів мають традиційне спрямування, навчають тільки класичної школи і теорії. Період, коли художник працював тільки з натурою, природою, закінчився. А що далі? Це питання виникало у деяких художників, зокрема у Пітера Брейгеля-старшого, ще у середині XVI століт-

тя. Мимоволі згадую його твір «Сліпі» з притчею «Коли сліпий сліпого веде, то впаде у яму». Тема відчуження від відживаючого чи вже й віджилого старого актуальна тепер як ніколи. Боротьба нового зі старим, із слабкістю та інтелектуальною обмеженістю бентежить кожного свідомого громадянина нашої держави, а передовсім — митця. Тому повчальним висновком з давньої притчі має стати формула «Зрячі ведуть сліпців». До зрячих з повним правом віднесемо художників, оскільки їхнє мистецтво — це мистецтво зору, бачення і візуалізації образотворення, збагаченого всім комплексом людських почуттів, відчужень і розуму. Лише подолання інерційних процесів у мистецтві дасть можливість швидше долати застій і виходити на нові сенси та життєві виклики. Спробую окреслити кілька векторів сучасного мистецтва, наголосити на його багатовекторності.

1. *Елітарне мистецтво.* Орієнтоване, на думку його творців, не на все суспільство, а на певний постійний, хай навіть невеликий, прошарок людей, що володіють особливою художньою сприй-