

Метареальність: ВІД ІНТЕНЦІЇ ДО ВІЗУАЛЬНОСТІ

ВІКТОР СИДОРЕНКО

4 червня 2018 р.

14.00–16.00

Дискусійна платформа — круглий стіл

Тема: «Метареальність: від інтенції до візуальності».

У рамках проекту Віктора Сидоренка «Атональна реальність».

Учасники: наукові співробітники Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, Одеського музею західного і східного мистецтва, художники, куратори, мистецтвознавці.

Ведуча: Тема сьогоднішнього круглого столу — «Метареальність: від інтенції до візуальності» в рамках виставкового проекту Віктора Сидоренка «Атональна реальність». Майже всі проекти автора пов'язані з темою Героя. Тут присутні Ігор Савчук — заступник директора з наукової роботи Інституту проблем сучасного мистецтва, Олексій Босенко — завідувач відділу естетики і культурології ІПСМ, Галина Склярєнко — старший науковий співробітник ІПСМ, Олексій Роготченко — провідний науковий співробітник ІПСМ, Сергій Васильєв — завідувач відділу культурних стратегій, ініціатив і технологій ІПСМ, Андрій Метльов — науковий співробітник ІПСМ. Також присутні спеціалісти з Одеси — художники, куратори, мистецтвознавці: Ольга Тарасенко, Сергій Белік, Олег Дімов, Фелікс Кохріхт, Володя Кожухар, Олександр Ройтбурд. Перш ніж передати слово Віктору Сидоренку, я хотіла би подякувати співробітникам Одеського музею захід-

ного і східного мистецтва, де ми зараз перебуваємо: виконувачу обов'язків директора музею Ігорю Борисовичу Поронику, заступнику директора музею Катерині Михейцевій, а також усім працівникам музею.

Віктор Сидоренко: Спершу я хотів би сказати декілька слів про історію мого Персонажа. У 1995 році я працював над проектом «Амнезія». Пригадую цей час: лише чотири роки від часу розпаду Союзу — а в нас таке відчуття, наче нічого й не відбувалося. Тому я назвав свій проект саме «Амнезія». Тоді такі ж проблеми переживали інші держави Східної Європи. У мистецтві колишньої НДР побутував подібний термін «Остальжі», що виник з поєднання слів «Ост» (Схід) та «ностальгія». Своєрідним відгуком цього явища став фільм «Гудбай, Ленін» і якоюсь мірою Лейпцизька школа. Але річ у тім, що в Німеччині була ностальгія, а в нас — амнезія, тобто своєрідна посттоталітарна рефлексія.

Під час роботи над проектом «Амнезія» я занурювався в інформаційний простір цікавого мені часу, і на багатьох фотографіях, які мені траплялися, бачив дивних персонажів у спідньому. Я пригадав, що й у мене є подібні світліни з часів моєї служби в армії. Саме тоді в мене виник задум картини «Вторгнення», і з тих пір я почав розробляти цю тему. Пошуки Персонажа продовжились і в серії «Ритуальні танці» — великих за розміром композиціях, які теж вважаю частиною пошуків цього Персонажа.

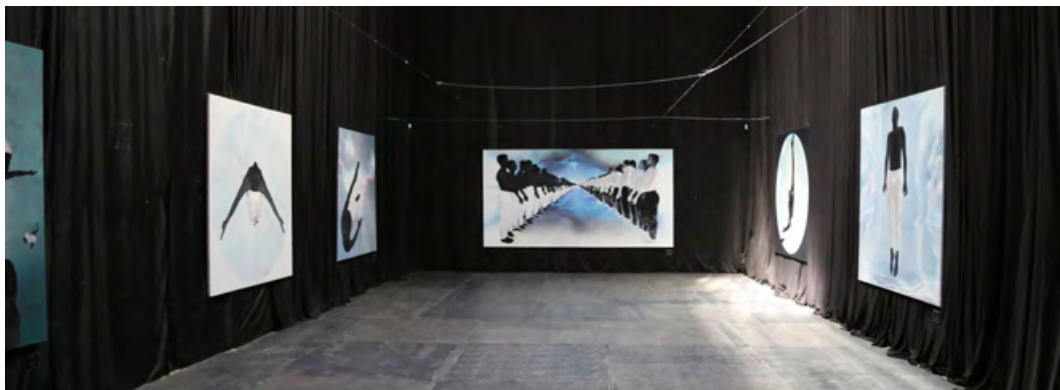
Характерною ознакою українського мистецтва цього часу, окрім посттоталітарного синдрому (це радше стосувалося Москви), став особливо очевидним — постколоніальний синдром. Що я розумію під постколоніальним: те, що Україна як держава ще й досі не може набутти суб'єктності. Останніми роками наше мистецтво, та й суспільство в цілому, пов'язане з певними метрополіями. Проекти того часу — це завжди певне повторення московських або європейських виставок. Тобто якщо «зішкребти нашарування» на полотнах українського художника, то завжди знайдеш під ними «відгук» чи то московського, чи то західноєвропейського матеріалу. Тоді Захід нас сприймав тільки як частину Росії. Але погляньмо: у Львові яскравий австро-угорський вплив і каву у Львові п'ють зчаста віденську, а не львівську. Є тяжіння до метрополій, і в цьому простежується постколоніальний синдром. Ми наче й не були колонією у традиційному сенсі, як, скажімо, Індія, проте Арсеній Хитров колись дуже влучно сказав, що індійський вояк завжди наслідує солдата-англійця, забуваючи про свою «окремність». Приблизно в такій ситуації опинилися тоді й ми. Зараз з'явився новий термін — «деколонізація», тобто деколоніальний синдром. На мою думку — це саме те, чого нам бракує, — така собі реекзистенція, перезавантаження, це наче почати спочатку той чи інший період життя. І мені здається, що сьогоднішні події — або приведуть до чогось нового, або ж заведуть у глухий кут — все залежатиме від суспільної ситуації. Отож я в своїй творчості

акцентую на цих проблемах, бо вважаю їх вкрай важливими. І не хотів би, щоб ця тема обмежувалася лише моїм Персонажем.

Здійснюючи мистецькі дослідження, я ставлю перед мистецтвознавцями та культурологами актуальні питання в контексті проблеми деколонізації. Зверніть увагу на наші проекти за кордоном — куратори здебільшого не намагаються віднайти власну своєрідність, а навпаки — шукають щось подібне на Заході і копіюють. Але ж у нас є свій багатий матеріал, свій досвід, своя ідентичність. Найголовнішим «закликом» деколонізації — перестати бути проблемою, тобто розв'язати її. Тривалий час за нас все вирішувала Москва. Тепер ми начебто остаточно вирішили інтегруватися в Європу і постійно говоримо про «наших західних партнерів». Але коли ж ми на власний розсуд почнемо вирішувати свої питання? Так само зараз нашою інтеграцією в світове мистецтво займаються хто завгодно — тільки не ми самі. І це меншою мірою стосується мистецтва, а більшою — нашого життя, проте мистецтво залежить від цього життя і є його проекцією.

Як автор я не обмежую глядача в конотаціях, пов'язаних з моїм Персонажем. Адже люди старшого покоління сприймають спідне, кальсони, в які він одягнутий, як справді тоталітарний предмет одягу, який носили у ХХ столітті усі — від солдатів до цивільних, від тюремників до ув'язнених — це своєрідна спільність долі цілого покоління, алюзія на яку представлена у моєму проекті «Жорна часу». Річ у тім, що ХХ сторіччя було майже всюди однаковим. Якщо порівняти фашизм та комунізм, то за стилем вони вкрай схожі. Уніфікація охопила все суспільство, я спеціально вивчав проблему моди — фашистської і радянської. Спідне для мене є не просто предметом одягу, це наче остання межа, що захищала особу від повного соціального приниження. Згадаймо історію середніх віків, де принижували саме оголюванням. Спідне — це одна-єдина грань, що захищає від ока соціуму.

Уперше широка публіка побачила мого Персонажа на Венеційській бієнале, і відвідувачі не-



сподівано для мене вклали в проєкт інші сенси: Голодомор, Чорнобиль. Але в мене була інша позиція — більш філософська, більш загальна, без пострадянських конотацій. А те, що подібні трактування з'явилися, дуже добре. Коли ми в 2016-му році в Центрі Вудро Вільсона робили проєкт «Пам'ять несвідомого», усі сприйняли його як відповідь на пекуче питання — теперішні події на Донбасі. Тому вважаю, що цей транзитивний образ живе в тому проміжку часу, який обирає сам глядач. Як на мене, це вкрай важливий момент, бо, наприклад, молодше покоління сприймає тоталітаризм по-своєму.

Прочитую письменника Сергія Соловйова. У нього є достатньо дивна, але влучна фраза про мого Персонажа, яка мені сподобалась: «Є матеріал у формі людини. Є безмежний простір і час, і обидва порожні. Потужний ракурс відриву, є інтенція виходу на орбіту, є політ, але нема ні причин, ні цілей, ні смислу. Не те, щоб його не було зовсім. Не явлений. Не вказаний. Тобто може і є, але десь». Отже, він дуже точно висловив те, що я мав на увазі. «Жорна часу» — це один із небагатьох проєктів Венеційського бієнале, якому був присвячений цілий абзац у «Нью-Йорк Таймс». Проєкт одразу був куплений Музеєм сучасного мистецтва Kiasma (Гельсінкі), і чотири роки тому він усе ще був у постійній його експозиції. У Тулузі існує цілий фан-клуб цього проєкту. Вони увесь фільм, що супроводжував про-

єкт, розібрали по фрагментах. Зазначу при цьому, що в проєкті немає політики, є радше філософська проблема. Захід вбачає в ньому метафору часу, двобій людини з часом. Персонаж розвивається, розширюється коло його сенсів, і я вже наголошував на тому, що кожен віднаходить свій, найближчий, проміжок часу його буття.

Я також прагну звільнитися від посттоталітарних нашарувань, але відбудеться це не швидше, ніж трансформується наше суспільство. Треба розуміти, що сьогодні суспільне сприйняття має бути не постколоніальним, а деколоніальним — це те майбутнє, яке ми маємо обговорювати: і мистці, і науковці. Адже чимало зсувів у суспільстві починається з тих процесів, що відбуваються серед гуманітаріїв — і вже потім вони виходять назагал.

Олексій Босенко: Оскільки тут присутні фактивці, я не вважаю за потрібне вдаватися в історію питання. Що таке «атональність», усі приблизно знають. Проте тут «атональність» є лише метафорою тією ж мірою, якою, припустимо, у музикознавстві вживають терміни «експресіонізм», «імпресіонізм», «романтизм» і таке інше. Це все витівки мистецтвознавців, і я вважаю, що це вже постфактум. «Атональність» у цьому випадку передбачає, окрім традиційних форм, вільну атональність — те, з чого починалася нововіденська школа зі своєю додекафонністю. «Атональність» і «додекафонія» —

це різне. Додекафонія і дванадцятитоновна система — теж різне, і є вже чимало «метастазів» у музиці, де музика просто намагається дошукатися істини. І що більше вона заглиблюється в себе, то більше вона виходить назовні. Тобто вона стає чистою феноменологією, намагається втілити себе у живопису. Живопис же намагається перекласти себе мовою музики. Тобто відбуваються процеси, де всі демаркаційні лінії обриваються. Це видно зі сторони: і у філософії, і в естетиці, музиці, живопису відбуваються одні й ті самі процеси — розкладення тону. І тон у давніх греків повертається туди, звідки він вийшов, адже тон був тільки відношенням. Хоча грецька мова теж не була констатована, оскільки є щонайменше три давньогрецькі мови, а також новогрецька і новоновогрецька. Це безкінечний процес — мова жива. Живішої мови я взагалі-то й не бачив, займатися давньогрецькою — це дивовижно. Там не було поняття «об'єкта», проте об'єкт був. І коли маємо на увазі атональність, ідеться про розкладення буття до абсолютного «ніщо». І в цьому сенсі кожен із нас має щонайменше три плани: з одного боку, це те, як йому це видається, з другого — те, що він знає, що це саме так, і з третього — як воно є насправді. Тож «як воно є насправді» — найправдивіше, але ж критеріїв нема. Перше, що спадає на думку за асоціаціями: чотири роки тому в Москві відбувся помпезний круглий стіл «Що таке мистецтво». Там так і поставлено було питання руба: що таке мистецтво? Зараз видали книжку. Книжка з портретами, набрана чудовими шрифтами, на чудовому папері, все блискуче... Але ж нісенітниця з'ясовувати, що таке мистецтво, і яким йому бути.

Не врятував ситуацію навіть Бичков, поважний чоловік, котрий написав «Естетику Візантії». Він цікаво почав свій виступ: є така молода наука — естетика. І він абсолютно має рацію, адже, коли говорять про естетику, говорять не про мистецтвознавство. Естетика не займається мистецтвом узагалі. Мистецтво для неї — це просто поле застосування. Але мистецтво прокинулося

в цих нескінченних експериментах, і таке враження, що воно опритомніло. Тому, як писав один поет: сучасне мистецтво висиджує маленьку домашню філософію на кладці світу. Яйця підкинута. Воно знає про це. Яйця зміїні, але висиджувати треба, вигодовувати треба, бо це інстинкт. Мистецтво раптом усвідомило спосіб саморуйнування. Знаменита «смерть мистецтва» — це спосіб його існування. Але воно не хоче опритомнювати, воно поринає в несвідоме. Звідси цей фрейдизм нескінченний, спроби загравати з феноменологією, що, зрештою, прекрасно накладається на сенс мистецтва. Мистецтво феноменальне все, воно все у явищі. Тому відмовимось від «речі в собі» і перейдемо до «речі для нас». Розглянемо чисту інтенцію. Але замислюватися над тим, звідки береться інтенція, мистецтво не бажає. Ба більше — воно не бажає й відходити од відчуття. Удаваність і видимість входять у протистояння. Тобто уявлення входить у суперечність із очевидністю, і на це немає ради.

Мистецтво намагається боротися з часом, а саме тим, що воно миттєве. Мить — не має протяжності у часі. Мить протистоїть вічності. І що більш минулим є мистецтво, то більш вічним воно стає. Тому вважаю, що ситуація катастрофічна. Це цілком нормально. Це спосіб життя мистецтва. Причому мистецтво створило свою реальність. Я не люблю цього слова, там вживалося «метареальність».

Якщо відкинути всі властивості безкінечності і лишити одну, без якої вона вже не буде безкінечністю, ми отримуємо реальну безкінечність. Тому все, що робила сучасна феноменологія після Гегеля, — загалом абсурд, це вже повернення до триумфу речі, де річ промовляє людським голосом. Це повернення в докантівські часи. Що з цим робити, я, наприклад, не знаю. Повертаючись до проекту Віктора Дмитровича, я сказав, що не було шедеврів, адже «шедевр» — це, взагалі-то, принизливе прізвисько для будь-якого твору. «Шедевром» у середні віки називали тестове завдання для підмайстра, якого приймали у цех професіоналів. Ми будемо довго з'ясовувати, чим від-



різняється річ від твору мистецтва, це стає програмним заняттям для сучасної філософії, яка видає себе за таку. Але не в цьому вихід для самоідентифікації і деколонізації. Не треба вигадувати, не треба шукати самоідентифікації. Із чим самоідентифікувати? Треба вибудовувати шкалу цінностей, якимось чином прив'язувати себе до цієї шкали цінностей. Смысл не в самоідентифікації, а в саморозвитку. Саморозвиток полягає в самозапереченні. У нескінченному самозапереченні. Щоб творити, не тямлячи себе, до самозабуття. У цьому випадку йдеться буквально про втрату пам'яті. Адже річ не в пам'яті, не в існуванні, спостереженні. Є, по-перше, алеаторика, є мікрохроматика і всілякі речі, де випадковість відіграє нескінченну множинність ролей. Проте забувають про те, що випадковість і є зовнішня необхідність; випадковість ніколи не буває внутрішньою, розумієте?

ХЗ: Мене дуже цікавить проблема тілесності з точки зору філософії, психології, і я хотіла б отримати від вас, автора цих робіт, коментар: як філософія тілесності представлена у ваших роботах. І як ви вважаєте, що відбувається у світовій культурі, чи проявлене це якось в існуванні тілесності? Тобто чи є якийсь універсальне тіло, що вбирає в себе всю пам'ять культури — не конкретно, загальносвітової культури. Чи торкалися ви цих питань?

Віктор Сидоренко: Загальні питання про тілесність — до Босенка...

Олексій Босенко: Якщо серйозно, то це питання заведе нас на манівці, а це зайве. Це все новомодне, але відбувається тому, що людину вже розклали на складові. Точнісінько так само, як тіло в живопису стає суто персоніфікованим у кожній своїй деталі. Те саме особливо добре видно в музиці, коли ритміку виокремлюють, абстрагують. І взагалі, саме походження мистецтва — це відчуження форми і перетворення форми. Тому якщо йдеться про цілісну людину — це буде цілковито одна тілесність, якщо про тілесність як таку — це буде зовсім інша тілесність, тобто це вихід у глухий кут. У чому проблема тілесності? Можна як в античності: коли вносять тон у хаос, то межа тону стає одночасно не тільки межею внутрішнього, але і решти. Хаос — це те, що лишається. Космос — це те, що лишається. Тому у греків існувало поняття геокосмос. І в тому, як усе це розвиватиметься далі, я не бачу розвитку. Я бачу, що сучасне мистецтво і філософія базуються лише на розпаді. Розділяй і володарюй: усе дрібніше, дрібніше й дрібніше... Але мені, дивлячись на цю серію Сидоренка, було цікаво бачити не просто занепад, коли не знаєш куди, навіщо, чому потрібно летіти. Тут відсутня гравітація... Ще схоласти вважали, що вага і світло мають одну природу. Це сформулював Шеллінг, спираючись на роботи Йоанна Дунса Скота. Тому одразу спадає на думку Мандельштам: «Сестри важкість і ніжність, однакові ваші прикмети». У цьому випадку «важкість» і «ніжність» у кла-

сичній латині — пишуться однаково. Смысл тілесності в тому, щоб про неї писати. Не більше. Адаже тілесність — надто швидкоплинна.

Ігор Савчук: Хочу ще раз актуалізувати назву проекту як музикознавець. Зрештою, ми прочитаємо там руйнацію комбінаторики, яку започаткували нововіденці. На той час виходили, скажімо, не тональні тенденції, а зовсім інші речі, які цікавили публіку, — і тембри, і ритми, це була та випадковість, яка притаманна атональній музиці, але, на жаль, ми ще один термін не зафіксували в прес-релізі, а він надзвичайно характерний для Віктора Сидоренка — це антональність. Це так само термін нововіденців. Це те, що дає можливість дивитися на музичний, мистецький твір під будь-яким кутом зору, де ваша концепція підпорядковується тому, що ви можете відшукати у загальному наративі, який переходить від частини до частини, від кольору до зображення, від зображення до кольору. Це такий механізм розуміння — ми, зрештою, шукаємо це розуміння — авторське, своє, загальне, в контексті соціуму, без контексту соціуму. Наслідком цього є те, що Віктор Сидоренко реалізує свої полотна і в червоному, і в чорному. Зрештою, це тональні зрушення, такі зсуви, які дозволяють нам, мистецтвознавцям або поціновувачам мистецтва, шукати своє у потоці символів.

Галина Скляренко: Чесно кажучи, використовувати для візуального мистецтва якісь музичні терміни — це ефектно, але в цьому випадку дуже неточно. Адаже, на мою думку, проект вирізняється не атональністю, а цілісністю, послідовністю, чіткістю висловлювання. По суті, це одна фраза. Мені завжди здається, що це добре, тим паче проект невеликий, і сам простір диктує відбірність, виразність, чіткість. Це одна дуже виразна фраза, що розвивається у просторі. Художник розробляє тему, з якою працює вже давно, і добре, що ця тема не втрачає актуальності. Це дуже цікаво. На певному етапі історії і життя нашого суспільства здавалося, що цей Персонаж, чоловік у кальсонах, людина, яка існувала завжди, неначе пішла від нас в іншому напрямку.

Проте ХХІ століття почалося з того, що масовий рух заповнив простір, «людина натовпу» стає одним із найголовніших персонажів. Тобто вона не пішла. Не погоджуюся з паном Босенком у тому, що можна розглядати сучасне мистецтво через категорії класичної естетики. Ми живемо в інший час, мистецтво цілком інше, воно функціонує інакше, користується іншими мовами, окрім того має іншого глядача, іншого споживача, та й зовсім інакше працює художник. Говорити сьогодні про шедевр неможливо, адже немає критерію якості. За критерій править тільки одне — образна переконливість і розбірливість висловлювання. При цьому мова може бути будь-якою. Засоби можуть бути будь-якими. Способи — будь-які. Більше того, і глядач у нас інший. Вулиця прийшла на виставки, прийшла до музею. Мистецтво починає апелювати до цього глядача. Художник уже звертається до людини, яка зайшла з вулиці на виставку і шукає там хоч би якої відповіді на свої запитання. Тому я не думаю, що сьогодні можна говорити про шедевр. Проте повертаючись до проекту, скажу, що мистецтво, здавалося б, давно перестало займатися людиною. Точніше, людина перейшла в якісно інші виміри. Мистецтво стало засобом висловлювання. У цьому випадку такий класичний образ зберігається для художника, він його трансформує, він його виводить на інші соціальні узагальнення. Загалом, усе мистецтво ХХ століття так чи інакше є соціальним, так чи інакше апелює до певних загальнонозначущих речей і рухів. І «людина натовпу», «людина маси», «людина вулиці» так само лишається. Хоча, звісно, ми говоримо про те, що індивідуальність, самоідентифікація лишаються теж, бо усім кортить зрозуміти, де вони живуть і що вони за люди. Цих самоідентифікацій надзвичайно багато — упродовж дня, упродовж життя їх ще більше. Головне — яка для тебе важливіша, хто ти і як виявляєш себе в цьому. Проте, в такому випадку, мені спадає на думку, що цей проект — про людину натовпу: що відбувається з людьми, коли вже немає ніякої індивідуаль-



ності, коли всі підпорядковані якомусь проекту. Проект цей зазвичай соціально-політичний, і в ньому людина втрачає індивідуальність, підпадає під вплив інших сил. Як на мене, це вкрай актуально сьогодні, і не лише для нашого мистецтва, а взагалі для того, що відбувається в світі. І загалом, художник цікаво працює у цьому знайденому Персонажі: нові конотації він трансформує, в них виявляється щось інше — загалом, дуже вдала робота.

Ольга Тарасенко: Хочу вам нагадати про «Чорний квадрат» Малевича. Якось під час захисту дисертації з авангардного мистецтва ХХ сторіччя дисертантка заявила, що зробила відкриття, що таке «Чорний квадрат». На що я, як опонент, відповіла: щойно з'явиться визначення «Чорного квадрата» чи що таке виставка Віктора Сидоренка — тут їм і кінець. Тобто вони перестануть існувати в нашому просторі, бо кожен із нас має власні емоції, власний досвід — історичний, культурний. Тому казати, що хтось усе знає, чи що «мистецтвознавці» — це погано, означає висловити самозаперечення.

Я сприймаю нашу зустріч як нагоду побачити твори Віктора Сидоренка, адже він пропонує нам тему: як через множину дзеркал пізнати себе.

У творчості Сидоренка, звісно, є якісь ознаки нашого часу, покоління наших батьків, котрі в таких кальсонах ходили, і це не надто довгий проміжок часу. Сидоренко вийшов у новий простір. І в цьому новому просторі... фраза, зно-

ву ж, не моя, а Бергсона: «Людина фізично неабияк виросла в освоєнні Місяця, проте щодо гармонії фізичної і духовної лишається велика проблема — дегармонізація». Для мене представлені тут роботи, як і інші проекти Сидоренка, це ритуальні роботи, які пробуджують свідомість, аби ми намагалися не забувати про те, що ми — не трава, на яку всі зрештою тілесно перетворимося.

Що важливо для Сидоренка? Для нього важливо, що він постійно звертається до людини, і ми не змінилися. Ми лишилися з тілом, лишилися з емоціями, і дай Боже, щоб у нас ще й ментальний план працював. І ось саме картини Сидоренка до таких важливих тем і привертають нашу увагу, спонукають відповідати на ці запитання. Я вважаю, що це один з найкращих проектів нашого покоління. І це внесок у мистецтво не тільки України.

Олексій Роготченко: Мистецтвознавство — настільки точна наука, що все те, що домислюється, допрацьовується, є неправдою. Правдою є абсолютна статистика, яку ти можеш зафіксувати і викласти на папері. Тут усі зібралися на виставці одного з найкращих митців сучасності — Віктора Сидоренка. Я можу констатувати як мистецтвознавець, що він — абсолютний провокатор. Проте у контемпоральному мистецтві і треба бути провокатором. Уся його творчість — від абсолютно реалістичних ранніх робіт до «Жорен часу» — це пошук Героя. Він перший розробив цю тему. Вона вистрілила, зараз

цей постріл підхопили інші, але це вже вторинність. Отож цей Герой не дає спокою художникові, і він докопується до глибини того, що залишається за кадром.

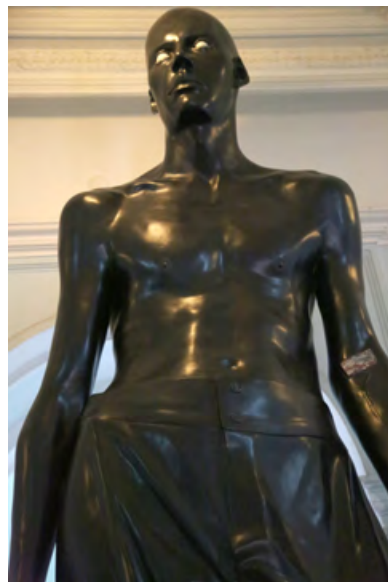
Кальсони, про які увесь час говорять, — це символ. Я брав участь у військових діях, де поруч були солдати з НДР, Польщі і Угорщини, і коли ми роздягалися у величезній казармі на сотню осіб, то бачили, що в усіх були однакові кальсони. Тобто кальсони в цьому конкретному випадку є тим настроєвим потягом, який об'єднує не лише образність твору, а народ у цілому. У 2001-му група українських митців, до якої входили Віктор Дмитрович, Саша Ройтбурд, уперше потрапила на Венеційську бієнале. І перший український павільйон стояв не на території бієнале, а біля входу, тому що нам місця не дали. Художники показали Чорнобильську трагедію, тому що для нас вона була вкрай важлива. А для світу вона була не достатньо відомою. Будь-що: гендерне право, гомосексуальні стосунки, — звучало актуально, а те, що показали українські митці, — не прозвучало. І не тому, що вони погано зробили, а тому, що зробили не те, що цікавило соціум. Рівно через два роки по тому Віктор виніс на загал «Жорна часу», які просто «порвали» Венеційську бієнале. Величезна кількість людей, які приходили на цей проєкт, все зрозуміли, і одразу почалася розмова про Голодомор. А все почалося з маленької жіночки, яка, оглянувши проєкт, ламаною українською мовила: «Це ж про моїх батьків. Це мене у 30-ті роки вивезли з Радянського Союзу, і я точно знаю: це про тих людей, які загинули на Харківщині, Полтавщині, Київщині». Тобто кожен бачив свого Героя. За перебігом подій український павільйон потрапив у п'ятірку найпотужніших. Про нього написав Мішель Кімельман, мистецтвознавець світового рівня. Якщо вже про тебе пише Мішель Кімельман, тим більше у позитивному сенсі, це дуже високий рівень. І гадаю, що мине час, і в «Жорнах часу» побачать відгомін абсолютно несправедливої війни, яка триває п'ятий рік.

Олександр Ройтбурд: Ви знаєте, стільки було тем, які можна підхопити. Останнє, за що я зачепився на якихось асоціаціях, це «Львів із філіжанкою кави дивиться у бік Відня» і чомусь спрацювала асоціація: Відень, Роберт Музіль, «Людина без властивостей». Чомусь я проасоціював її саме з цим проєктом. Наш час — це час, коли виявляється героїзм: гинуть люди, зокрема за ідеали, відмовляються від життєвих благ, переважностей, якими могли б розкошувати. Поряд із цим існує інша реальність, яка ігнорує трагедію, в контексті якої ми живемо: гарне місто, прекрасна погода, а ми живемо в контексті трагедії і в контексті передчуття трагедії, адже невідомо, що нагромаджується у навколишньому світі і чим це скінчиться для кожного з нас. Так само, мабуть, почувалися люди на початку 1910-х. Відомо, чим обернулося ХХ століття, що так прекрасно розпочиналося. Транзитивний персонаж Віктора Сидоренка — це спільний знаменник усіх нас. І ті, хто вбиває, і ті, хто помирає, і ті, хто розв'язує якісь свої проблеми, і ті, хто живе якимось приватним життям, і ті, хто відійшов від світу, і ті, хто прагне видобути із цього світу все по максимуму. Ця «людина без властивостей» — зворотний бік кожної з ролей, яку приміряє на себе персонаж, котрий живе в один із нами час. Як, зокрема, і кожен із нас. Як людина, яка перебуває у складних ідентифікаційних стосунках із цим містом, я дуже радий, що сюди приходять мистецтво, яке висуває якісь проблеми. Адже в Одесі в наші дні це не надто заведено у художній сфері. Заведено відповідати певному образу художника, який «не переобтяжує» клієнта, не занурює його в якісь непотрібні проблеми. Цей же майстер працює із серйозним контекстом сучасного мистецтва, з контекстом культури, а не приміряє себе до споживацького формату.

Андрій Метльов: Ройтбурд говорив про Музіля — Музіль не дописав «Людину без властивостей», тому Вікторові Дмитровичу є куди рухатись. Я сам для себе повторюю як мантру відомі всім із часів першого курсу роздуми Платона про те, чому художників не беруть у дер-

жаву. Бо, по-перше, це люди, які не сприяють поліпшенню звичаїв, по-друге, вони, звісно, ніяк не поглиблюють пізнання, ну й, по-третє, вони, подібно до рапсодів, емоційно заражають нас і доводять до безумства. Цю колізію можна застосувати і до сучасного мистецтва. З Віктором Дмитровичем все виходить зовсім по-іншому. Упродовж цього періоду Сидоренко не відмовлявся від того, що пізніше чудово формулював, починаючи ледь не з кіно. Усі ці форми відчужені — форми самосвідомості духу, самосвідомості епохи. Від цієї теорії пізнання Сидоренко ніколи не відмовлявся. Чи може такий спосіб пізнання бути ключем до того, щоб зрозуміти, що ж це за самопізнання свободи, суб'єктивність невичерпна — через принцип епічного театру Брехта, через «відчуження». Бо там чітко розділено те, про що говорив і Олександр Ройтбурд: глядач і художник, так? Ми не маємо настільки співпереживати тому, що відбувається на сцені чи на картині, щоб, забувши про себе, вибігти, вбити Отелло і поставити пам'ятник найкращому глядачеві і найкращому акторові.

Сергій Васильєв: Це дуже своєрідна трактовка теорії Брехта. У його теорії важливо те, що апелює до свідомості. Брехт ніколи не заперечував, що вони відмовилися від емоцій. Для чого вигадано всю цю систему відчуження, яка виражається у зонгу? Що сам актор вміє відсторонитися від цього відчуження і прокоментувати дії персонажа, але самого цього персонажа він може зображати дуже емоційно. Просто він вміє з цього стану вискакувати. Я думаю, як це поєднати з проектом. Бо для мене цей проект — значною мірою соціологізований. Ось Олексій Роготченко пригадував перші проекти — «Амнезію» і «Ритуальні танці». Це були живописні проекти, які передували появі Героя. І там було відчуття помирання, розщеплення часу. Часу, від якого постійно щось відлущується (на фотографіях це добре видно); насправді це була ситуація (яка виявилася потім у Героеві) непевності, розгубленості, цілком екзистенційної. Коли не розумієш, у який час потрапляєш.



Вважаю етапним і визначним проект «Жорна часу». Мені пощастило бачити його безпосередньо на бієнале, і річ не в тім, що це був складний задум, адже важливо, що й почало виявлятися в нашому мистецтві, коли одну тему можна промодельовувати в різних формах, починаючи з відео і аж до об'єктів, скульптур, коментарів. Проте сам Герой «Жорна часу» — абсолютний об'єкт цієї історії. Це людина не просто принижувана, вона не вміє заперечувати взагалі. Це тип тоталітарної людини. І вся історія безглузого прокручування цих жорен — насильство над людиною, яку перетворюють з індивідуальності на форму для гоління. Тому гадаю, що це не випадково прозвучало, що ми можемо давати різні трактування тому, що бачимо, бо там починається якась сфера незбагненого. Причому навіть скульптура тут стоїть — для мене це завжди ідоли, тим більше, коли вони були червоними, я їх сприймав як проміжну стадію між тоталітарною людиною і людиною іншого часу. Цих скульптур найбільше у перших проектах, коли Герой почав «оживати» і потрапляти в інші ситуації. Він постійно перебував у цьому стані напівзаціпеніння, тобто абсолютного нерозуміння того, в якому він часі

перебуває. Герой намагається самоідентифікуватися, а насправді все одно лишається результатом якихось зовнішньо спрямованих на нього сил. Він просто занурений у стан історичного паралічу. Чому я кажу, що проект цікавий, бо те, що відбувається із нами упродовж часу, розкрило в цьому проекті цікаву штуку. Думаю, це виявилося років зо п'ять тому, коли виникли «левітації», які ми тут бачимо, коли ці Герої видавалися немов випущеними з гармати. Крім того, там були роботи, коли ці Герої намагалися керувати потоками часу. І мені здається, з цим проектом відбувається перетворення об'єкта на суб'єкт.

А проект «Лексикон» — це вже вираження власної думки. Це поза, не в яку людину поставили чи в яку її можна нагнути, натягнувши од-

накові однострої. Людину можна поголити, заляпати гіпсом і перетворити живу істоту на глиняну подобу. Тепер ця людина говорить про те, що вона є на Землі. Ми бачимо, що ця людина — раб, який вивільняється. Він силкується говорити. Ця мова візуалізована, ми не чуємо навіть слів, але розуміємо — слово «Лексикон» зринає не випадково. Адже кожна поза — це своя поза, вона виражає якусь емоцію, і ця людина стає не підвладною тому, з чого починала. Тобто це доволі похмурий проект через це чорно-біле: у людей хтось, безперечно, випив кров і далі масово її відбирає. Цей суспільний вампір і далі висмоктує з нас кров. Проте сама людина набирає власних поз. Цей момент вкрай важливий на цьому етапі історії Героя, що розгортається далі.