

ність міфічної істоти — кентавра? Якщо це так, тоді ми вже визначили одну з обставин вправи: нижня частина тіла виконавця (кінська) конфліктує з верхньою (людською). Вправа передбачає на початку індивідуальне завдання по вирішенню внутрішнього конфлікту, де *назавданням* буде — перебороти в собі тварину. А на другому етапі вправи слід перейти до групового виконання та аргументувати характер взаємин у групі *кентаврів*. І перехід до групового виконання має початися з події, яку встановлює майстер, і яка повинна змінити поведінку окремих *кентаврів* та привести до об'єднання групи. Подією треба визначити й переходи до наступної вправи.

Як бачимо, необхідність удосконалення того чи того елементу психофізичної техніки заявляє і характер завдань, які ми покладаємо на вправу. А це, у свою чергу, накреслює загальну картину вимог тренінгу, за якими треба виписати всі головні елементи: обставини гри, наскрізну дію, головний психологічний жест кожної вправи, внутрішню атмосферу та загальну, а у разі поєднання внутрішньої та зовнішньої визначити взаємодію з партнерами в спільній композиції.

Уточнимо окремі поради, якими пропонується керуватися ведучому майстер-класів. Розпочати варто з укладання фабули тренінгу; зберігаючи цілісність окремих завдань і системність у ланцюгові вправ, важливо витримувати загальний розвиток подій, утримуючи плетиво ролі. За той час, що його виділено на окрему вправу, артисти не мають можливості розвинути свої дії. Отже, такий підхід не є ознакою методичної роботи, спрямованої на розвиток або підтримку професійної *форми* артиста, оскільки фрагментарне виконання може породити шкідливу звичку до

нетривалості перебування в грі, випадання з ролі, енергетичної нестабільності, звичку до відступів від дії, до пауз очікування, до порушення органіки в перехідних моментах тощо. І, далєбі, не зайвим було б пояснення всіх обставин гри, оскільки не менш цікавим, ніж новизна форми, є індивідуальне бачення автором тренінгу цілісності психологічно-чуттєвої природи вправи. І добре, коли методологією нових технологій передбачено, окрім новаторських пропозицій із розвитку психофізичного апарату, дотримання основних вимог системи, де серед іншого Костянтин Станіславський звертає нашу увагу на те, «...*що всі елементи системи нероз'єднані одне з одним*» [7]. Тож складання психофізичних тренінгів вимагає дотримання як правил виконавчої органіки, так і синтетичного поєднання всіх елементів артистичної майстерності у єдиній психофізичній дії.

Показником правильності обраної методики є ознаки, що вказують на її універсальність, за якими тренінг може бути застосованим як початківцем, так і професіоналом. Лише з тією різницею, що аматор одержує початкові завдання по ознайомленню із професійними вимогами до апарату, а професіонал удосконалює свій апарат та ускладнює виконання дії додатковими умовами. Поступове ускладнення вимог, за умов достатніх досягнень у початківців, дозволить об'єднати обидві групи виконавців.

Важливим є також розширене тлумачення автором тренінгу всіх компонентів, введених до вправи. Коли щось виключається з пояснень, артист, а точніше, його психофізичний апарат, змушений знайти власне пояснення фізичній дії, а це вже ставить під загрозу авторську орієнтацію вправи. Такою вже є природа психофізичного апарату виконавця: не одержуючи

рекомендацій до нової внутрішньої реальності, підмінювати її своєю, найчастіше, уже відомою.

Універсальність системи тренінгу передбачає також застосування вправ, які за своїми характеристиками є антагоністичними як у психологічному виправданні, так і формальному вираженні. Це може визначатися відмінністю надзавдань у вправах, протилежністю темпоритмів, яскравою зміною середовища існування, стрімкими переключеннями на інше коло уваги тощо.

Обов'язковим має бути обговорення подій, які треба прожити між вправами, інакше кажучи, мотиви та причини переходу до наступної дії. Такі проміжкові події допомагають акторові зберігати в собі відчуття зв'язку між визначеними діями, відпрацьовувати звичку до творчого існування на перехідних моментах ролі. Перехідні події, є ланцюговим елементом плетива ролі й повинні бути обговорені завчасно, бо інакше, у вже підготовленого актора, будуть знайдені в імпровізаційному пошуку, а в аматора, швидше за все, пропущені.

Однією із презентаційних ознак гарного актора є чутливість до перемін у темпоритмі ролі. Як рекомендує Віра Грінер, *«треба давати такі завдання, щоб студенти тренувалися в різних темпах, динамічних вігтінках (форте, піано, крещендо, димінуендо) і в різних способах виконання (стакато, легато)»* [8, 63]. Розвиткові цієї артистичної координати слід надати окремої уваги. Вибудовуючи обставини гри, ми закладаємо в них подію, яка повинна урізноманітнити темпоритм вправи, даючи поштовх до появи нового: одна вправа — одна подія — одна переміна. І потрібно завчасно з'ясувати завдання декількох вправ із різними темпоритмами, таким чином, ми створимо умови, за яких апарат практикуватиме збережен-

ня в собі темпоритмічної канви, перетвориться на носія програмного темпоритму.

Паралельно із процесом темпоритмічних перетворень, виникають і емоційні реакції на події, що викликаються почуттєвими перемінами, якими супроводжуються всі перипетії фабули. Цим та іншим елементами акторської техніки не варто нехтувати в укладанні тренінгів.

Освоєння всіх названих та інших елементів гри та виконання їх у синтезі слід розпочати з почергового введення вимог. Виникає практика дуалістичного існування; коли поруч зі збереженням у діях уже набутих навичок, до них свідомо додаються нові елементи, а те, що вже вивчене, освоєне, відводиться у сферу підсвідомого. Тобто характеристики уваги, уяви, запропоновані обставини, якості темпоритму, визначення подій і т. п., усе це по черзі залучається до виконання, а вже після закінчення етапу додавання виявляються поєднаними в синтетичному виконанні. Таким чином, свідомо виводячи свій психофізичний апарат на рівень підсвідомого виконання елементів системи, особистість звільняє свій психологічний простір для безпосередньої інтуїтивної творчості.

Наведемо приклад поетапного введення до дії трьох кіл артистичної уваги з перспективою одночасного їх фіксування. Розпочніть зі свідомого контролю першого кола — це увага до індивідуальних завдань психологічного плану, коли актор переймається проблемами внутрішнього існування, настроїв, атмосфера, індивідуальний ритм тощо; відчувши та засвоївши через гру всі умовності першого кола, підключить друге, де увага зосереджується на обставинах загального простору й часу безпосередньої дії, не відволікаючи уваги на перше коло, увага яко-го мусить перейти вже до неусвідомленого виконан-

ня. По тому, як освоєно в діях і друге коло уваги, приєднайте до виконання третє: коли, зберігаючи всі попередні дії, ви повинні зосередити увагу за межами простору й часу сценічної дії. Як бачимо, на кожному етапі перевагу свідомого контролю одержує нове коло уваги, а опрацьоване відступає у сферу підсвідомої дії. А всі три кола, що об'єднані наскрізною дією, наближають до порога підсвідомої творчості. Костянтин Станіславський акцентував увагу на питанні аналітичної роботи у підготовці підсвідомого існування: *«Ті, хто не вміє, не люблять і не говорять про наскрізну дію, — навіть не наближаються до порога підсвідомого. Якщо ж не говорити і не думати про поріг підсвідомого, то ви дійдете до ремесла»* [7, 496]. Сучасний театр потребує виконавця, свідомого суті професії, здатного до аналітичного мислення, та у водночас — із чутливим, розвиненим психофізичним апаратом.

Цілком очевидним є й те, що найбільшої користі від тренінгів слід чекати за умов, максимально наближених до професійних, створення яких завершує присутність глядача. Глядач — як головний компонент мистецтва театру, як регулюючий аспект появи натхненності в артиста — повинен бути залучений до процесу тренінгів і врахований як фактор, за відсутності якого виховання артиста втрачає свій сенс. Звісно, таке можливе тільки після остаточного методологічного освоєння цілісної програми тренінгу.

Підсумуємо найголовніші вимоги до тренінгів: свідомий самоконтроль виконавців, органічність та синтез у народженні форми від ПЖ, плетиво ролі та мереживо ПЖ, цілісність, універсальність, присутність глядача — і перейдемо до не менш важливого фактора гри — імпровізаційного існування.

### Методологія самостійного пошуку імпровізаційної природи

Варто зазначити, що арсенал психологічних жестів, який зазвичай пропонується до застосування в тренінгах, придатний здебільшого для початківців, на період виховання артистичного інструменту, підготовки його до фахового рівня виконання творчих завдань, або професіоналам для відновлення артистичної форми. У подальшому до дії залучається розширене мереживо ПЖ, що несе в собі елемент несподіваності, новизну характеристик, мінливість. Ось для такої практики й пропонується кожен тренінг завершувати імпровізаційними композиціями на вільну тематику. У таких композиціях ПЖ, народжуючись стихійно, як відгук на *необхідність*, пробуджуючи нові форми, викликають із душі артиста неочікуване, невідоме досі, вкладаючи це у яскраву виразність. Щоправда, інколи така нова поведінка апарату може приємно здивувати, або навпаки, шокувати виконавця. І щоб такі моменти істинної імпровізації не зупиняли учнів, до них треба бути готовими через практику спроб: помилок та удач. Метод імпровізаційного пошуку пропонує розпочати становлення творчої особистості дорогою випробувань, у яких, як доводить досвід, найбільше відкривається справжня, прихована природа митця.

Вкрай важливим є започаткувати в тренінгах не регламентовану фантазію учасників. І хоча Лесь Курбас визначає кілька обов'язкових чинників імпровізації: *«абсолютне регулювання й коригування того, що робиш; постійне тривання в тому, що буде, а не в тому, що є; абсолютна ритмова напруженість»* [9],

це не можна сприймати як обмеження, а як обраний прийом розвитку імпровізаційних здібностей. Якщо розуміти під «абсолютним регулюванням» процес імпровізації, який не захоплює цілковитої уваги артиста, а «коригування», у свою чергу, не відбирає в апарату здатності вільно знаходити нові творчі ідеї, тоді імпровізація цілковито підлягає вихованню.

Певною мірою процес імпровізації відбувається в неусвідомленому стані, тож і контроль за дотриманням образних умовностей треба перевести в сферу неусвідомленої практики психофізичного апарату. Обриси образного бачення, дотримання атмосфери гри, збереження плетива ролі тощо, переносять виконавця з реальності життя до реальності сценічної дії, і якщо цього не відбувається автоматично, руйнується принцип імпровізації — як акту входження до іншої реальності. Все це в цілому потребує енергетичного забезпечення, постійно діючого процесу накопичення творчої енергії та практики її реалізації.

## Творча енергія

Для лицедія мати енергію  
означає знати, як її моделювати.  
*Евженію Барба*

Не лінії нашого тіла, не колір очей характеризують виконавців як індивідуум, а наше неповторне відчуття світу та вираження його у творчості: у щоденному мистецькому прагненні світ цей збагатити своєю неповторною *творчою енергією*. Під плином часу людина старішає, форми втрачають свою зовнішню привабливість, і тим не менш, духовна особа розвиваєть-

ся й постає ще цікавішою, тому що збагачена досвідом людського існування творча енергія, що була закладена в людину як обдарування, вдосконалюється.

Професор соціальної психології П. Вайнцваг називає творчу енергію Силою Особистості, і доводить, що саме ця сила грає переважну роль у пошуках людського призначення: *«Люди, котрі все життя є нагмірно обережними, так ніколи і не розкриють себе, не визнають своїх можливостей, і не досягнуть Сили Особистості. Хто не ризикує, той не виграє»* [10, 80].

Так от, на початку своєї науки майбутній артист, з одного боку, ризикує втратити те, що вже начебто складає його індивідуальність, а з іншого — нічого не відкрити або знайти невідомо що, що, можливо, й не є тобою. Актор, що розпочинає пошук, відкриття своєї творчої енергії, ризикує стати незрозумілим. За те цей ризик винагороджується радістю відкриття власної особистості — оригінальної психічної енергії. І слід сказати, що саме такий шлях є вкрай важливим для психофізичної техніки. Творча енергія, про яку ми говоримо, — це сила натхнення, що охоплює артиста й веде його до нових відкриттів. А будь-якою виявленою енергією варто навчитися володіти, дозволяючи їй у певні моменти творчості захоплювати вас і вести, в інші — приборкувати цю силу, вгамовувати.

Артистична техніка, серед іншого, повинна привчати апарат до збереження сили натхнення та розподіляти її за призначенням як у творчості, так і в житті. І в цьому контексті ми готуємося, скажімо, до виконання технічних, механічних дій, без затрат творчих зусиль, і таке збереження відбувається на підсвідомому рівні. А дорогоцінна сила спрямовується безпосередньо на артистичні завдання, що є наполегливою вищою процесу сучасного видовищного мистецтва.

Фактор концентрації та накопичення енергії повинен враховуватися засновниками нових артистичних технологій у створенні майстер-класів. Коли, наприклад, враховується вміння охоплювати імпульсними зарядами весь ігровий простір. Таке завдання має стати умовою кожної вправи й усвідомлюватися артистами. Звичайно ж, спочатку варто ознайомитись з енергетичними можливостями свого апарату впливати на аудиторію, відчувати розмах творчої сили свого енергетичного поля. Допомогти в досягненні такого відчуття здатна присутність глядача, про це говорилося вище.

Тема творчої енергії в роботі артиста заслуговує на те, аби бути розглянутою в окремій статті. Зараз наведемо лише визначення Костянтина Станіславського: творча сила артиста — це: *«енергія, зігріта почуттям, наповнена волею, спрямована розумом»* [7, 448]. Визначення трьох різновидів існування в енергетичному творчому полі підтримує й Лев Виготський, який розрізняє *«три частини психічної енергії, або роботи, що відповідають трьом видам нервової діяльності; почуття відповідає розрядженню, воля — робочій частині енергії, а інтелектуальна частина енергії, особливо абстракція, пов'язана з пригніченням або економією нервової і психічної сили...»* [11, 252]. Тож, виховуючи апарат на стійкість до енергетичної витратності, ми, по-перше, звертаємося до почуттєвого рівня артиста і в такий спосіб закладаємо базові можливості енергетичної місткості: чим більше витрат, тим місткішим буде сховище для подальшого накопичення. Друге — вольовий момент роботи енергії: поштовх до дії та виконання самої дії виправдовується потужністю наміру — енергії, що спонукає артиста до боротьби, конфлікту. Відчуття на-

міру та його сила розвиваються шляхом свідомого контролю за початковою стадією дії. І, нарешті, третя частина виду енергії — інтелектуальна. Вона є способом самоконтролю за якісними характеристиками, спостереженням за почуттями, за нарощуванням позитивної, а не руйнівної енергії, удосконаленням свого енергетичного поля.

Підсумовуючи всі роздуми, викладені в цій статті, варто ще раз наголосити: практика психофізичних тренінгів відкриває шлях до імпровізаційного мистецтва у разі, коли виконавча майстерність апарату забезпечує та гарантує високий рівень гри.

Підготовленому акторові добре вихований, технічно розвинений психофізичний апарат гарантує професійне виконання ролі, навіть у разі, коли провидіння оминуло його своєю щедрістю. Психофізична техніка може викликати навіть натхнення, а інколи й замінити талант. Талановитий артист, який не володіє технікою, сьогодні викликає жаль за загубленим даром.

Головною метою наших зусиль у застосуванні сучасних теорій та практики до виховання артиста є спрямування їх на допомогу йому ж таки в пошуках та виробленні власної стратегії творчості.

Ідентифікуючи нові стратегії та прийоми артистичного мистецтва минулого, ми можемо здобути нові явища у методиці навчання, але завжди повинні пам'ятати, що основою процесу створення творчої особистості є методична практика пізнання психофізичного апарату та його вдосконалення.

Словник спеціальних термінів

1. Психофізичний апарат.
2. Публічний виконавець.
3. Психологічний жест (ПЖ).

4. Форма ПЖ — емоція, звук, пластика.
5. Органічне існування.
6. Емоційне тіло.
7. Мереживо ПЖ.
8. Плетиво ролі.
9. Імпровізаційна природа.
10. Творча енергія.
11. Намір

### Література

1. Стрелер Д. Театр для людей. — М., 1984.
2. Чехов М. Об искусстве актера. — М., 1999.
3. Брук П. Жодних секретів: Думки про акторську майстерність і театр. — Львів, 2005.
4. Немирович-Данченко В. О творчестве актёра: Хрестоматия. — 2-е изд., доп. - М., 1984.
5. Арто А. Театр и его двойник. — СПб., 2000.
6. Шаляпин Ф. Маска и душа. М., 1960. — Т. 1.
7. Станіславський К. Робота над собою в творчому процесі переживання. — К., 1953. — Ч. 1.
8. Гринер В. Ритм в искусстве актёра: Методическое пособие для театральных и культурно-просветительных училищ. — М., 1966.
9. Курбас Л. Філософія театру. — К., 2001.
10. Вайнцваг П. Десять заповедей творческой личности. — М., 1990.
11. Выготский Л. Психология искусства. — М., 1968.

Цілком усвідомлюючи неможливість досягти неосяжне, у цьому розділі ми зібрали тексти мистецтвознавців, в яких втілено критичну рефлексію щодо сучасного українського арт-простору та сценографічних експериментів останніх чотирьох років. Деякі матеріали мають оглядовий характер і стосуються актуальних тенденцій розвитку українського мистецтва, що окреслилися зовсім нещодавно. Інші присвячено конкретним персоналіям, у тому числі, в них ідеться і про тих художників, запис розмови з якими під час «круглого столу» опубліковано в розділі «Майстер-клас». Крім того, пропонуємо вашій увазі статтю про європейський мистецький проект, показаний в Україні наприкінці травня 2008 року, заснований на ідеї міжнаціонального спілкування. Стартувавши в Одесі, цей проект за два наступні роки відвідає 12 країн Старого Світу.

*Катерина Луца*

**«350 РОКІВ ПО ТОМУ»: ПОГЛЯД КРІЗЬ  
СТОЛІТТЯ**

Як не банально звучить теза про те, що історія чогось-таки навчас, здоровий глузд підказує: рефлексії на тему історичних подій та явищ справді можуть бути цілком корисними для розуміння сьогодення як на макрорівні суспільства, так і на мікрорівні «маленької людини». Щоправда, в освіченої верстви нашого суспільства (про неосвічену годі й казати) навіть спроба посилення на історичний досвід України викликає роздратування близьке до ідіосинкразії, винятки у ставленні досить нечисленні. Це й не дивно, якщо взяти до уваги офіційне «шароварне» трактування історичних реалій, брак популярної літератури та відсутність у суспільстві традиції розгляду історичних подій під багатьма (аж до взаємовиключних) кутами зору. Але вчитися вільно й без підказки міркувати про «високі матерії» ніколи не пізно (хоча хто його знає, що може статись із суспільством в умовах нашої недолугої демократії), і за взірць для загалу можуть слугувати нечисленні внутрішньо вільні особистості, до яких не в останню чергу належать художники.

2004 року в київському Будинку художника відбулася мистецька акція із красномовною назвою «350 років по тому» (комісар проекту Андрій Накорчевський, куратор — Петро Бевза, координатор — Микола Журавель), учасники якої вирішили поміркувати не стільки про ювілей укладеної Богданом Хмельницьким Переяславської угоди, скільки про наслідки давньої події. Звичайно, йшлося не про політику чи економіку, а здебільшого про те, що сталося із суспільною свідомістю українців «по тому», про утворені нею (свідомістю) міфи та нав'язливі стереотипи, що не найкращим чином впливають сьогодні на характер самоідентифікації українців. Учасники виставки не мали на меті ані оплакувати долю «неньки-України», ані нав'язувати глядачеві ту чи іншу ідеологію. Вони просто поділилися з суспільством власними історичними рефлексіями, втіленими за допомогою звичних засобів сучасного мистецтва: фото- і відеоінсталяцій, експозиційних об'єктів, живопису, графіки. Та художня якість творів виявилася такою високою, а message — настільки промовистим, що відвідувачі виставки хотіли чи ні, а мусили і собі замислитися над питаннями, що їх поставили художники.

Переважає більшість митців вела із глядачем складну асоціативну гру, при цьому автори лише задають напрям, у якому індивідуальний асоціативний ланцюжок може розмотуватися практично нескінченно, виходячи до найширших узагальнень. Усім художникам вдалося щасливо уникнути злободенних карикатурності та плакатності рішень, непоганих самих собою, але поверхових за визначенням і недоречних у контексті серйозного проекту.

У відео Петра Бевзи «Тут і тепер» персонаж уперто намагається жестом базарного штукаря за-

кинути собі до рота сигарету. Його дії супроводжуються текстами (починаючи від «Отче наш»), старанно повторюваними дитячими голосами. Сигарета весь час падає, рот роззявляється марно, за кілька хвилин глядач встигає згадати все, що знає із власного досвіду та вітчизняної історії про невдалі спроби різного масштабу. Та нарешті, коли він уже впадає у відчай, сигарета виявляється впійманою і з підкресленим задоволенням припаленою. Перемога? Дідька лисого! Починається новий текст і ноє змагання із упертою сигаретою.

На диво жорстко виглядали цього разу роботи Миколи Журавля. Замість притаманної художнику медитативно-витонченої гри кольорів та фактур левкасів ми побачили сумну у своїй ритмічності інсталяцію «1...30», складену зі збільшених фото випущених до ювілею монет і наповнену чорним гумором фотосерію «Шлюбні ігри». У підкреслено саморобній стилістиці садо-мазо автор бере на кпини так багато маскультових стереотипів, що всі годі й порахувати. Опецькуваті дядьки у залізних масках ведмедів і трусах з того ж матеріалу, озброєні ланцюгами й пазурами а la Фредді Крюгер, досить мирно, як на суворий антураж, позують у компанії не дуже охайних дівчат, задрапірованих у щось прозоре, щоправда, часом залишаючи на оголених тілах партнерок добрячі подряпини. Російська загроза, бідолашна Роксолана, важка доля української жінки — і далі за звичним текстом.

Винахідливості та витонченому цинізму монументально вибудованої із пластикових сантехнічних трубок «Машини виборчої 1654 біс 2004» Андрія Накорчевського може позаздрити найхитріший політехнолог. Пускаючи кульку для пінг-понгу (своє во-

левиявлення) у подорож виборчою каналізацією, глядач не знає, у яке цеберко (всього цих предметів чотири) потрапить його «голос» і чи потрапить взагалі, бо може назавжди загубитися в хитромудрому плетиві труб. А щодо інструкції з користування «Машиною», то вона варта окремої публікації.

Візуалізація семіотичної тези про те, що все у світі є придатним до прочитання текстом, дозволила Андрію Гуренку та Юлії Толмачовій пов'язати між собою та із сучасністю у відеоінсталяції «350 років Українського тексту» цілу низку історичних цитат. До складних історичних паралелей вдається і Темо Свірелі в інсталяції «Сорока на шибениці», центральною частиною якої є неймовірно збільшена чорно-біла репродукція картини Пітера Брейгеля-старшого. Вже при «лобовому» сприйнятті згадується і уярмлена іспанцями Фландрія брейгелівської доби, і аналогічна Переяславській угода грузинського царя Давида із Катериною II. А скромно запропоноване яблучко розбрату із двома ніжками для його поділу примушує здригнутися від усвідомлення прихованої в кожній особистості агресії.

Романові Романишину в серії «Шість сторін світу. Спроба повернення (навернення) до кобзарства (бандуризму)» вдалося за допомогою блискучої живописної техніки створити витончений естетський жарт на тему «глобус України» взагалі та нашої плутаної «багатовекторності» зокрема. Центральну частину роботи Тамари і Олександра Бабаків «Козацький клейнод» становить величезний плетений з лози об'єкт явно фалічних обрисів з ручками, як у кошика для перенесення з місця на місце. Звісно, ніхто не натякає на історичні клейноди у зібранні петербурзького Ермітажу: кожен чоловік підтвер-

дить, що даний «клейнод» найважливіший, а таке його трактування — найоптимістичніше.

У роботі, назвою якої служить текст (увесь!) старовинної пісні «Ой, брязнули ключі...», Петро Гончар несподіваним чином поєднує темперний живопис та прилаштовані у зворушливі сільські кіюти фотографії із сімейного альбому. Художник досить несподівано обіграє анекдотичну тему «української взаємодопомоги». Але в ситуації, коли дівчина «свекруху продавала, матінку викупляла», йдеться про болісну самоідентифікацію у системі «свій-чужий» як безвихідь, у якій жоден варіант вибору не може бути стовідсотково правильним чи цілком моральним. І бажання посміятися з анекдотів якимось одразу зникає.

Одним із чільних «героїв» проекту став київський Майдан Незалежності. Олексій Литвиненко у серії фотографій «Справжній час» розглядає стихію пливкої, наче час, (і часом дуже брудної) води під ногами натовпу на Майдані у стилістиці репортажного фото. Багато спільного із документалістикою має і відеопроект Оксани Плисюк «Пори року на Майдані». Не думали представники влади, що й близько не підпускали журналістів з камерами до зеленого паркану, за яким відбувалася реконструкція головної площі країни, що за подіями з дня у день стежить камера художниці. Інfernальні кадри розверстої, наче вхід до пекла, землі, залита бетоном Лядська брама, монтаж жахливої бронзової тітки, що має символізувати Україну — справді унікальний історичний документ. Але найголовніше — ставлення художниці до того, що відбувалося на її очах. Тоновані відповідно до пір року парадоксальні картини будувannya-руйнування у супроводі страшнуватої музики Алли Загайкевич та емоційних текстів Юрія Андруховича, про-

читаних автором, справляють апокаліптичне враження. Поступово «картинка» забарвлюється у червоний колір: на трибуні президенти Путін і Кучма (вони також не знають про неліцензовану зйомку), Хрещатиком повзуть тягачі з ракетами, на їхньому тлі істерично вимахує паличкою військовий диригент, а солдати марширують достоту, як у фільмах Лені Ріфеншталь. «Тріумф волі»? Наступ тоталітаризму? Проте художниця шляхетно залишає нам дрібочку надії: опівночі на годиннику над Майданом висвічуються нулі, відлік починається спочатку і, хто знає, напевно, ще можна вплинути на хід історії.

Та для того, аби проект був саме проектом, а не просто збірною експозицією спільної теми (особливо такої широкої, як у даному випадку) та спорідненості світогляду художників замало. Необхідно мати засіб об'єднання експозиції у цілісний простір. Таким засобом став, як не дивно, етикетаж. Створені Ігорем Яремчуком дотепні «Знаки Шляху» (вони ж — підписи під роботами) апелюють до звичок городянина, що майже рефлекторно орієнтується за піктограмами-дороговказами у динамічному міському середовищі. Загальновідоме позначення води під роботою Литвиненка, стилізована сорока на шибениці біля інсталяції Свірелі чи розбиті на цяточки (пікселі?) фігурки біля монітора з відео Гуренка та Толмачової не стільки пояснюють зміст творів, скільки пропонують коментар, що у певному сенсі перетворює художника на одного з багатьох глядачів виставки, запрошуючи присутніх до особистих рефлексій на запропоновані теми.

Попри присутність у більшості робіт тривожних мотивів, виставка справляє на диво веселе, іронічне та доволі оптимістичне враження. Схоже на те, що

учасникам акції «350 років по тому» таки вдалося зробити певний крок до деміфологізації суспільної свідомості. Принаймні, глядачів на виставці не бракувало, і вони реагували на побачене досить емоційно (аж до вигуку «Чого так мало?!» включно). Судячи з усього, запропоновані ліки від комплексу національної меншовартості, яким ми звикли дорікати одне одному (теж міф, до речі!), виявилися досить дієвими. Але до того ж художникам вдалося коли не «розвінчати», то похитнути міф, на який вони, здається, свідомо й не зазіхали. Йдеться вже не про місцеву, а про транснаціональну думку, що, буцімто, сучасне мистецтво існує лише «між своїми» та «для своїх» (художники, куратори й критики мають роботу, а всілякі громадські фундації та грантодавці, своєю чергою, мають про що звітувати), залишаючись незрозумілим і нецікавим для пересічного глядача.

Виставка продемонструвала, що чутки про герметичність contemporary art є великим перебільшенням. Коли не у світовому масштабі, то в межах Києва. А може, й України: матимемо нагоду це перевірити, коли найближчим часом проект «350 років по тому» буде представлено в кращих галереях Харкова та Львова. Виявляється, що громадянська позиція митця (хоч як старомодно це звучить) не є анахронізмом. Сьогодні, як і сторіччя тому, її висловлення є важливим для художників, бо наявність власної думки є одним із проявів свободи особистості, без якої повноцінна творчість неможлива. А для глядача мова сучасного мистецтва перестає бути «китайською грамотою» у тих випадках, коли зміст твору переростає особисту думку автора і виходить на широкі узагальнення, що стосуються кожного. Успіх проекту «350 років по тому» є переконливим свід-

ченням того, що громадянська позиція художника справді може бути адекватно сприйнята соціумом.

*Світлана Фесенко*

## ЛАБІРИНТИ ПРЕКРАСНОГО

Уже перша загальноукраїнська виставка-ярмарок, що проходила 2006 року в Українському домі, попри певну організаційну недолугість та концептуальну сирість, мала чималий успіх. 10 днів вернісажу дали змогу відвідувачам насолоджуватися художніми творами і обирати роботи на власний смак. Загалом «Арт-Київ» підтвердив очевидне: такі імпрези не просто цікаві всім (художникам, галеристам, глядачам) — без них учасники процесу, що називається contemporary art, нормального спілкування не налагодять.

### В арт-тенетах

Відчувши смак до жовтих майок лідерів, організатори «Арт-Киева» (який вони проголошують першою в країні акцією такого штибу, що є, перепрошую, деяким перебільшенням) вирішили закріпити успіх. Ці мужні люди почали готуватися до наступного ярмарку щойно було розібрано попередню експозицію. Вони врахували

критичні закиди та іронічні спльовування і знайшли в собі сили, а в інших — гроші, щоб створити принципово іншу структуру заходу. Здійснили, так би мовити, стратегічний перехід від базару до форуму.

Декларувалося: відмовитися від участі окремих художників з персональними експозиціями, аби провестися якісно інакший відбір галерей-учасників, щоб запобігти відвертому салону (а воно лізе й лізе) і прорубати своє вікно в Європу, залучивши задля незайвого престижу закордонних гравців на арт-полі. «Арт-Київ-2007» з 1 до 10 листопада відкрив обійми не лише вітчизняним, але й американським, литовським, російським, чеським художникам. Репрезентовано 9 спецпроектів в окремих залах, а виставковій площі загарбали всі ресурси Українського дому — під дах включно з горищем.

Бажання розмаху наявне, проте куті меду передали. А ложкою, що сторчма стоїть у цій страві й не може поворухнутися, відчуває себе пересічний відвідувач. Потрапляючи на другий поверх, з якого, власне, стартує основна експозиція, у нього починає «метафізично поморочитися в голові». Тут — вхід до лабіринту, в нетрях якого мимоволі ввижається кровожерний Мінотавр. Прекрасне засмоктує, а випльовувати не поспішає. Учасників цьогоріч так багато, що у плетиві боксів «з картинками» заплутатися напрочуд легко. На територію якої галереї ви в певний момент потрапляєте і яка виставка насправді представлена цим, а не іншим учасником, до снаги розібратися лише втаємниченим. Тим, хто знає в обличчя і галерейників, і митців. Людина з не надто міцною психікою тетеріє і хвилин за десять полишає спроби хоч щось до ладу роздивитися, а головне — сприйняти. Калейдоскоп. Прекрасне тримається на смерть, щільними лавами у кілька шарів.

### Жахи в закапелках «к'юту»

Якщо ви все ж прагнете ухопити нитку Аріадни й пензлюєте ярмарком, завертаючи навмання у бажанні дійти до суті, то, врешті-решт, починаєте таки щось бачити. Зокрема, тенденції. Можна довго торочити про випадковість успіху Євгенії Гапчинської, про кітчевість і відверту кон'юнктурність її солодкових «янголяток» та «наполеончиків», але у комерційній перемозі мисткині сьогодні не сумніваються навіть її відчайдушні опоненти. Не мати кількох «гапчинських» на стінах пентхаусу в певних колах вважається рагульством.

У будь-якого успішного художника завжди є послідовники (тоді це школа), є відверті епігони (тоді це мода), але плагіат як мистецька течія — такого ще на наших теренах не було. Ми вже пережили навалу «купальниць», розкіш «сірені» й академізм «портретів з конячками» а ля Крамської. Цього року гору над здоровим глуздом взяв «к'ют» (від англійського «cute» — гарнющій).

Він стирчить і вишпортується з усіх кутків. І що найзагадковіше, попри те, що подібні шедеврики повинні розчужувати до сліз і мати певне джерело в авторській душі, український «к'ют» — витвір виключно чоловічих рук. Зворушливі личка, підкочені оченята, лукаві усмішки — від надміру солодкого починається гикавка. Не минула ця пошесть навіть скульптуру. Як приклад — чарівне дівча у бронзі Олександра Рідного. Шарман.

Хімічно чистим «к'ютом» нині просякли навіть такі крицево незламні напрями, як квазіреалізм і псевдокласицизм, що самі по собі завжди тхнули салом. Споглядаючи роботи, припустімо, Леоніда Го-

панчука чи Володимира Харченка, розчулюєшся до нудоти. Та серед цих кондитерських шедеврів є свої «троянди на торті». Творіння Дмитра Крутоуса вже відверто лякають. Його жахливі «мальвіни» та «червоні шапочки» — гібрид Гапчинської та раннього Владислава Шерешевського. В результаті маємо новий субжанр, «горор-к'ют». Проймає й лякає одночасно.

### Концепція не змінилась

Щодо відсутності персональних експозицій свого слова організатори не дотримали. Але майстерно замаскували індивідуальне буття художників красивим терміном «спецпроекти». В окремих залах розташувалися знані в країні й у світі монстри сучасного арту. Оксана Мась зі своїми залакованими до куленепроникності полотнами. Тиберій Сільваші й Анатолій Криволап з дочками — у демонстрації мистецького порозуміння батьків і дітей. Ігор Гайдай з фотовиставкою «Разом.ua».

Можна любити, визнавати чи зневажати цих авторів, але назвати їхні експозиції «проектами» язик не повертається. Проект передбачає чітку концепцію, промовисту інтерактивність та певне ідеологічне продовження на іншому щаблі сприйняття. Якраз цього і не спостерігалося — в наявності окремі, протилежні за якістю виставки. Якщо нагода зустрінися із кольоровим дивом того ж Сільваші — це вже подарунок, то дратуюча своєю зарозумілістю презентація «письма» литовця Сігітаса Станюнаса («Маски Срібного віку») або візії нової фаворитки організаторів Олександри Жумайлової-Дмитровської («Вулиці. Вектор — Київ-Амстердам») залишають по собі тіль-

ки здивування. Як казала одна кіногероїня: «У наш час художник не може працювати стихійно, він повинен знати, що увічнювати». Додамо — і для кого. Поки що в «Арт-Києва» з поняттям «проект» великі непорозуміння.

### Галльо, ми шукаємо таланти

Враховуючи ситуацію, ярмарком краще пересуватися з особистим мистецтвознавцем. Інакше не розібратися — надто густа «кутя» вийшла. Все перемішалось на одній палітрі, й критерій «подобається — не подобається» залишається провідним. Ні, це не погано, так і має бути, якби ще був присутній і вихований у масах смак. Та це наразі ідеалізм. Смак виховується роками чи передається як спадок.

Найголовніший зиск з таких акцій — явлення широчезного спектра того, що називається арт-процесом: від рожевих солодких «дуп» до витончених естетських вправ. На жаль, салон сьогодні як не перемагає, то забиває своєю соковитістю. Але рано чи пізно процес сорбції добереться і до мізків. Це неминуче.

Важливо інше: «Арт-Київ» від початку виправдав своє призначення щодо промоції молодих художників і відкриття в культурному середовищі України нових імен. Зокрема, Аліни Максименко, яка стала мало не «зіркою» минулорічного форуму. Її не просто помітили — вона, як то кажуть, прокинулася наступного ранку знаменитою. Шалений успіх у пересічного покупця і, головне, у зарубіжних кураторів і баєрів вивів Максименко за останній рік у ряд вітчизняних митців, чії роботи розпродаються, ніби гарячі пундики. Відповідно зросла і вартість її полотен.

З іншого боку, «Арт-Київ» — правдиве люстро всіх проблем мистецької сфери і ринку. Красномовний приклад — присутність одних і тих же прізвищ в експозиціях різних галерей, незважаючи на їхню, галерей, концептуальну орієнтованість. Прагнучи прибутку, український художник має носитися, як заєць, і тицяти свої витвори всюди, де можливо. Бо в нас відсутня чітка робота продавців із авторами, коли художник стає, так би мовити, «власністю» якоїсь галереї: вона укладає з митцем контракт і бере на себе зобов'язання повністю «вести» його (виставки, реклама, промоція на міжнародних арт-форумах). Поки що, як сформулював метр вітчизняного живопису Сільваші, в цій царині у нас спостерігається повна циганщина.

Ольга Островерх

## ОЦИФРОВАНІЙ ШЕКСПІР

У своїй новій виставі Дмитро Богомазов лаконічний, як ніколи. Та ці 45 хвилин у товаристві Шекспіра й акторів театру «Вільна сцена» запам'ятовуються надовго. А деякі сцени напевне поповнять особистий глядацький архів нічних кошмарів.

Електроакустичну оперу-перформанс «Солодких снів, Ричарде» було створено спеціально для участі в міжнародному проєкті SEAS («Моря»), друга «хвиля» якого — Black/North SEAS («Моря: Чорне/Північне») — наприкінці травня 2008 року накриє Одесу. Перша частина програми транснаціонального арт-фестивалю розгорталася на території між Адріатичним і Балтійським морями. Цього року організатори — шведська культурна організація Intercult — вирішили спрямувати свою активність на узбережжя Чорного і Північного морів. Майданчиками проєкту є портові міста, котрі, за ідеєю творців і натхненників акції, символізують взаємодію між європейськими країнами, мобільність і культурну відкритість.

Що буде, коли з трагедії Шекспіра «Ричард III» вийняти слова, персонажів оповити бинтами, а нечленороздільні звуки, які вони видають, пропустити

через синтезатор? Досвід Богомазова показує, що з цього можна зробити компактний, зручний у транспортуванні театральний продукт, який не вимагає перекладу і який неминуче привітно зустрине будь-який фестиваль актуального мистецтва.

Дозволяючи собі робити жорсткий концептуальний театр, адресований більш ніж «просунутим» користувачам, режисер уміє достатньо переконливо навіяти тим, від кого залежить існування його маленького, але гордого театру: те, що відбувається в залі на 20 місць, — останній форпост сучасної української сцени, її єдина надія на врожай і вихід у міжнародний простір.

Своє вікно до Європи Богомазов продряпує повільно, але віно. З якоюсь нетутешньою самодисципліною та впертістю він насаджує на вітчизняному ґрунті екзотичні театральні форми, створюючи в кожній своїй виставі маленьку революцію в царині театральних технологій. У попередній своїй роботі страшилиці для — дорослих «Жінка з минулого», яка нещодавно отримала «Пектораль» за кращу режисуру — Богомазов зробив ставку на відео-арт і величезні очі 24-річної актриси Катерини Качан, яка виконує роль Роми. Власне, важкий і недобрий погляд цієї мініатюрної особи і став головним спецефектом вистави.

Цього разу режисер спробував взагалі виключити з вистави антропологічний фактор, перетворивши більшу частину дійових осіб, у тому числі й Качан у ролі Прокляття Герцогині Йоркської, в «антиосіб». Обмотані з ніг до голови бинтами актори, ніби явилися прямо з найбільш неприємних завулків нашого несвідомого. Їх фізична присутність на сцені дублювалася складною системою фото- і відеопроекцій, котрі вдало підкреслювали інфернальний статус

персонажів-привидів, що переслідують підступного короля. Історія кривавого лиходія Ричарда III стала для Богомазова лише ще одним приводом для мандрівки територією зла. Подібні прогулянки є давнім хобі режисера, його єдиним творчим маршрутом.

Основним технічним ноу-хау цієї постановки стала робота зі звуком. Голоси акторів, якими виголошувалися розрізнені фрази з фінальних сцен шекспірівської трагедії, уловлювалися електронним синтезатором, що повертав їх назад у зміненому вигляді (автор музичного оформлення — Данило Перцев). У результаті глядачі опинялися всередині простору, де реальні звуки і фізичні тіла оцифровувалися в режимі реального часу і на очах розсипалися на складові.

*Ольга Островерх*

## НОВІ НІМЕЦЬКІ КАЗКИ

На експериментальному майданчику театру «Вільна сцена» Дмитро Богомазов поставив сучасну версію історії про Медею — виставу за п'єсою Роланда Шиммельпфеніга «Жінка з минулого». Сюжет тексту молодого німецького автора оманливо простий. Настільки, що крізь цю простоту чітко проступають обриси античного міфу. Одного чудового дня людина відчиняє двері. За ними стоїть жінка, котру він двадцять чотири роки тому пообіцяв кохати вічно. Вона явилася за обіцяним. Між ними стоїть життя — дружина, дорослий син, речі, спогади. Проте все це так легко перетворити на порох. А обітниця слід виконувати. Ви думаєте інакше? Тоді ми йдемо до вас...

Сюжет простий, але п'єсу написано доволі звивисто. Події то переганяють одна одну, то відповзають, задкуючи, як краби. Час усередині цього тексту, певне, збожеволів. Константа одна — «двадцять чотири роки тому ти сказав, що будеш кохати мене вічно». Що буде далі, може легко собі уявити той, хто знайомий з творчістю братів Грімм у неадаптованому для дітей варіанті.

У цій страшній німецькій казочці режисер перебуває в цілковито рідній для себе стихії. Його вистава нагадує японські фільми жахів. Ті, наприклад, де повзе сходами хлопчик. Бліденький трохи, оченята червоні, з рота — цівка крові. А так дитина — як ди-

тина. Втім, сучасна німецька драматургія — взагалі не для слабких на нерви. Згадати хоча б, як кілька років тому Гете-Інститут (який, до речі, підтримував і постановку цієї вистави також) проводив у Києві драматургічні читання. Це така доволі модна в Європі форма театру, коли нові п'єси «на живу нитку» розігруються акторами прямо з аркуша. В семи представлених творах молодих німецьких авторів нараховувалося три-чотири інцести, шість самогубств (одне — групове, шляхом самоспалення) і кількість психопатологій, достатня для того, аби заповнити невеликий кишеньковий довідник. Коли у німців запитали, чи правда, що життя в їх країні настільки психологічно важке, вони щиро здивувалися. Їм здавалося, що ці п'єси страшенно кумедні. Страшенно.

Богомазов легко взяв цей ментальний бар'єр. Він поставив дуже німецьку виставу. Технологічну, графічну і позбавлену будь-яких емоцій. На перший погляд, тому що на другій і третій емоції таки себе виказують. Не зі сцени, а з глибин свідомості починають надходити різні питання буттєвого характеру. Неприємні, але такі, що вимагають негайної відповіді. Хоча рефлексії ці доволі суб'єктивні.

Об'єктивна ж реальність полягає в тому, що на найбільш вільній сцені Києва з'явилася вистава без прецедентна ще й у сенсі використання нових театральних технологій. Богомазов давно й послідовно втілює в театрі *contemporary art* (актуальне мистецтво) і, зазвичай, працює в компанії з такими радикальними художниками, як Олександр Друганов чи Василь Цаголов. З ними режисера ріднить не тільки любов до експериментального мистецтва, але й своєрідне, похмуре почуття гумору. У «Жінці з минулого», сценографію до якої Богомазов придумав сам,

синтез театру та візії вийшов особливо вдалим. Вся вистава з її складними просторово-часовими пастками, побудована на взаємодії акторів та відеоарту (автори — Олег Чорний і Геннадій Хмарук). За героїнею по сцені понуро вештається її оголена і сумна «відеокопія», персонажі гублять один одного серед тіней, проходять крізь зачинені двері і роблять інші копперфілдівські фокуси. За допомоги відео глядач отримує доступ до подій минулого і майбутнього, видимим і невидимим. Високі технології режисер вишукано доповнює прийомами в стилі Ларса фон Трієра (Богомазов узагалі полюбляє бавитися з кіноестетикою). Як у «Догвіллі», герої малюють на підлозі та стінах необхідні їм предмети. Технологічно це зроблено просто здорово. Та справа не в цьому. Бували в Києві вистави з не менш хитрими штучками в арсеналі виразності. Частіше за все, сенс їх використання зводився до демонстрації певної навички і наявності відповідної апаратури. В цій виставі гра акторів і відео насправді створили особливе поле, що провокує пронизливе відчуття іншої реальності. Відчуття достатньо художнє, яке до захвату від досягнень прогресу жодного стосунку не має.

*Вікторія Селіванова*

## ОБ'ЄДНАНІ МОРЕМ

Стартувавши з Південної Пальміри, фестиваль сучасного мистецтва Black/North SEAS («Моря: Чорне/Північне») протягом двох років проїде віддаленими від їхніх столиць приморськими містами Старого Світу. У тому ж складі учасників, які з 24 до 31 травня мали дивувати одеситів та гостей нашої «перлини біля моря» виставами, перформансами, гешпенінгами, інсталяціями та іншими формами contemporary art, точну назву яким, можливо, ще й не добрали. Принаймні, більшості наших глядачів, до яких зверталися митці, такі художні прояви були геть невідомими.

### Світ бездонний

Море — не лише обов'язкова умова урбаністичного ландшафту, але й центральна метафора проекту. Слушно вирішивши, що розділяти Європу на буржуазну та посткомуністичну, уже не так актуально, як це було до розширення ЄС, організатори імпрези від ідеї розмежування все ж не відмовилися. Хіба вододіл цього разу був за вектором принципово інакший: південь і північ.

За словами ідейного натхненника SEAS Кріса Торча, мистецтво не має бути затисненим у чоти-

рех стінах і побаченим купкою шанувальників. Якщо воно чогось варте, то обов'язково знайде відгомін у серцях людей, і в такий спосіб перетвориться на територію для спілкування. Власне зі спілкування все й почалося: різні за національністю та паспортними даними, незнайомі до того між собою митці парами їздили до маленьких містечок на «побачення». Дует добирався ще й за принципом факхового контрасту — театральний режисер і скульптор або дизайнер і актор.

Справді креативним особистостям, які жили поруч, розмовляли, їли-пили, раділи життю й вели спеціальні щоденники, вистачало й тижня, аби придумати власний мобільний міні-проект, який би передавав дух саме цієї місцини. З найбільш вдалих пропозицій, придатних для подорожей та демонстрації, врешті й склали фестивальну програму.

### Пригоди «Фантомата»

Свій непростий характер Одеса показала з першого фестивального дня, який ознаменувався поневіряннями двох взірцевих для цієї імпрези артефактів. Спочатку скульптурну інсталяцію «Фантомат» албаномакедонського театального режисера Дрітера Касапі (нині проживає у Швеції) та болгарського художника Венеліна Шурелова мали розташувати на Приморському бульварі. Тут повинні були лунати й звуки Borderline («Розділова лінія») — складеної з християнської, єврейської та мусульманської молитов саунд-інсталяції норвежки Сірі Германсен.

Влада міста й дозвіл дала. Тільки не попередила, що наразі тут триває грандіозний ремонт: свою зву-

кову інсталяцію створюють відбійні молотки та гуркіт укладачів тротуарної плитки. «Фантомат» і «Розділова лінія» слухняно переїхали до іншого улюбленого місця прогулянок відпочивальників і аборигенів — Міського саду. Й скромно присусідилися біля входу одного з ресторанів, адміністратори якого виявилися не дурними й одразу викликали міліцію. Стражі порядку не примусили на себе чекати. Спонтаничним європейцям пояснили, що їх дії тягнуть на дрібне хуліганство.

Представники органів правопорядку поцілили «в яблучко». Поки арт-критики й куратори до півнячого хрипу сперечаються, чим є сучасне мистецтво, одеські міліціонери дали йому напрочуд влучне визначення: порушення громадського спокою. Врешті «Фантомат» розташувався неподалік на Дерibasівській, де публіка досхочу набавилася з його ігровими скульптурами.

Наче кепкуючи у відповідь над людом, таблички з поясненнями щодо призначення семи гуманоїдоподібних голів причепили так низько, що інсталяціям буквально довелося низько вклонятися, аби зрозуміти, що й до чого. Зате потім захват був безмежний. Кидаєш копійчину до тім'ячка — і на плазмових екранах в очах «прибульців» починають миготіти відеосюжети. Наступного дня арт-розвага пересунулася на Потьомкінські сходи.

### Думати тілом

У цей час театральна аудиторія дожидалася побачення з легендою європейської режисури Евженію Барбою. Більш показову фігуру для проекту SEAS годі

увидіти: італієць за походженням, він знайшов себе на європейській півночі — спочатку в Норвегії, а остаточно вкоренився в Данії. Коли Барбу питають, де його батьківщина, він, не замислюючись, відповідає: «Для мене це поняття окреслюється не землею, нацією чи культурою, а людьми, яких я знаю і які чесно роблять свою справу». Простіше кажучи — театром, яким він живе понад 40 років. А ще конкретніше — театром «Одін», який являє собою і діючий колектив (25 осіб — 13 національностей), і експериментальний майданчик для досліджень можливостей театральної антропології.

До Одеси Барба прибув з двома подарунками. Під час 5-годинного майстер-класу, який під суворим наглядом метра блискуче провела його асистентка Джулія Варлі, добровольців ознайомили з абеткою голосових і тілесних тренінгів. Тобто тією частиною роботи майстра, яку важко переоцінити. Багаторічні зусилля над виробленням особливої театральної мови із залученням традиційних східних практик та езотеричних технік дозволили режисеру закласти фундамент особливої акторської системи. Від артистів він вимагає граничної уважності до мікро-рухів, жестів, міміки — «думати тілом».

А те, що акторам Барби до снаги грати з найтоншим нюансуванням емоцій та образів, можна було відчутти на перегляді вистави «Сіль». Історія за мотивами роману Антоніо Табуччі «Все пізніше й пізніше» оповідає про жіночий варіант Одиссея — героїня актриси Роберта Кареррі мандрує середземноморськими островами, «шукаючи» назавжди втраченого коханого. Під акомпанемент чудернацьких інструментів, якими оперує її партнер Ян Ферслев, вона виголошує, відбиває

підборами, виспіває, витанцьовує тугу за тим, що не повернути.

Вистава камерна, щімка рівно настільки, наскільки це потрібно, аби не збитися на істерику, вивірена до дрібниць. І попри відчутну південну чуттєвість, по-північному прохолодна. Як сіль — уособлення втраченого часу, — котра розсипана по сцені й наприкінці дійства дощем проливається на героїню.

### Одеса — слово магічне

Розповідаючи, чому він погодився брати участь у фестивалі, Евженію Барба зізнається: «Я спочатку пручався. Та мені назвали пароль — „Одеса“. Це магічне місто, яке розміщене в центрі моєї уявної географії». Так само фантазійна для перформанс-групи Hotel ProForma й Україна загалом. Насамкінець фестивалю данці продемонстрували виставу «Звільнення», в якій задіяні один актор, один кіноекран, два манекени і 220 навушників. Глядачів відправили до віртуальної подорожі з екскурсоводом Владіміром Набоковим. Формальний привід — три роки, проведені письменником на Кримському півострові. Митець голосом актора Йоганнеса Лаллеоре розповів про свою внутрішню роздвоєність і мрії про метеликів.

Подібно до «Фантомату» й «Розділової лінії», більшість акцій Black/North SEAS ґрунтувалися на ідеї залучення глядачів до гешпенінгів та перформансів — були вони «реальними», містифікаційними на дискусійними. З цього погляду деякі артефакти прибули на імпрезу, так би мовити, у незавершеному вигляді. Як от «Kiss» Анни Ліз Стенсет. Протя-

гом певного часу норвежка фільмувала різних людей, які цілувалися. Прибувши до Одеси, за кілька днів демонстрації мисткиня взяла інтерв'ю у пересічних жінок, дізнаючись їхню думку про побачене на відео. Щойно відповіді та зображення будуть змонтовані, цей проект набуде закінченого вигляду. Але тільки до часу — поки SEAS не переїде до нової країни, і все не почнеться спочатку.

А ось нідерландські витівники з театральної групи Wunderbaum у клубі «Вихід» розігрували з себе пересічних європейських туристів, а саме — нібито колишніх робітників, які, заробивши важкою працею грошей, поступово перетворилися на заможних буржуа. Тепер вони розважаються візитами до «бідних країн», котрі, на їх думку, відчайдушно прагнуть приєднання до ЄС. Сутність акції: двоє хлопців за пивом розмовляють між собою та намагаються зачепити завсідників клубу й спровокувати тих на актуальні геополітичні балачки. Для того, аби долучитися до цих химерників, потрібно лише бажання та знання англійської мови.

А ось для чого іноземна мова не потрібна, так це для відвідин перформансу «Чорноморський оракул» театральної групи «Сіґна». Потягом майже 50 годин поспіль кожен охочий міг завітати до трьох номерів готелю «Пасаж», що розташований в середмісті. У режимі нон-стоп тут відтворювали вигадану історію провидиці Марти Рубін — аналога графа Каліостро, яка жила на початку ХХ століття. Сюди можна було приходити, коли заманеться, й так само вільно йти, брати участь у «повсякденні» відомої авантюристки чи просто спостерігати. Обмеження одне: вхід до номерів групою до 30 осіб. Більшого навантаження перекриття старенького готелю просто б не витримало.



Цей розділ умовно поділено на 2 частини. Перший являє собою запис 3-годинного спілкування співробітників Центру ім. Курбаса, наших колег-мистецтвознавців, студентів і всіх, кого хвилюють проблеми сучасного мистецтва, з українськими художниками, кожен з яких представляє не просто особну точку зору, але й цілком окрему «лінію» вітчизняного арт-простору. Ми запросили до розмови Павла Макова, Тиберія Сільваші, Ігоря Дюріча, Микиту Кадана та інших представників групи Р.Е.П., аби дізнатися їх думку про те, чим власне є сьогодні те явище, яке ми охоплюємо таким прозорим і нібито зрозумілим терміном «сучасне мистецтво».

У другій частині представлено двох українських художників і водночас — митців-теоретиків. І Павло Маков, і Тиберій Сільваші — креативні особистості, яким саморефлексія щодо напрямку, куди наразі рухається мистецтво, потрібна не менше, ніж власне умови для творчості й нехай мале, але інтелектуальне коло для спілкування.

Павло Маков оповідає про приховані історії, любов до художньої літератури та процес, який важливіший за результат. Він порівнює сучасне мистецтво з фундаментальною наукою, а про себе говорить скромно: «Я не роблю мистецтва — я продукую документи».

Натомість Тиберій Сільваші зачіпає одну з найулюбленіших своїх тем — про те, як полотно вступає в «діалог» з митцем і про власні стосунки з картинами. «Я пишу одну роботу, — стверджує художник, — але на різних шарах і в різних просторах, які наповнюються різним змістом».

*Анна Шабеко*

## РЕАЛЬНІСТЬ САДУ

Роботи Павла Макова завжди вирізнялися витонченістю та прискіпливою увагою до подробиць. Апогеєм творчості митця став його масштабний проект «Утопія», якому художник присвятив близько 20 років. Макову вдалося вибудувати новий світ, деталізований до найменших дрібниць, зі своїми мапами, вулицями, жителями та військами. Світ вигаданий, який мав, однак, чимало спільного з улюбленим Харковом. Серед інших проектів графіка був і «Сад» — химерна спроба відтворення географії раю. Остання за часом презентації виставка — «Сади і парки Східної України та Криму» (Київ, травень 2008, «Я Галерея») — теж представляє сади, проте вже досить конкретні. Всі образи, що закарбувалися в нових творах художника, передають характер справжніх місцин, які можна надібати на сході України та в Автономній Республіці. Проте, хоча зображувані об'єкти і є цілком реальними, все ж відчуття позачасовості пробивається й у них. Вони ніби застрягли десь між сном та дійсністю і, здається, що паркові скульптури чи фонтани ось-ось прокинуться й заворушаться. Сьогодні Маков не прагне надати вигадці тілесності, як це було в «Утопії», а навпаки: показує, що сама реальність наповнена вимислом і може спонукати до мрійництва.

## АНТРОПОЛОГІЯ ТВОРЧОСТІ

*Інтерв'ю з художником-графіком Павлом Маковим  
Київ, кав'ярня «Купідон», 6 червня 2006 року*

**Наталія Шевченко.** *Ти пам'ятаєш, коли в малюванні, в твоїй професії з'явилася гра?*

**Павло Маков.** До деякої міри можна сказати, що гра була від початку. Я отримав класичну освіту (в художній школі три роки, потім художнє училище), але малювати з оглядом на професію почав тільки у 8-ому класі. До того я не малював, а готувався на біолога. Я любив біологію та літературу, був стовідсотковий гуманітарій. І коли я робив етюди, то завжди вибирав місця, які приваблювали мене прихованим ліризмом (як я зараз це розумію), прихованою розповіддю, життям, якого я не знаю. В той час я ще не знав, що це дуже погано — заглядати у чужі вікна, — але дуже любив це робити. Прихована від мене історія інтригувала мене страшенно. Звичайно, я робив те, що було потрібно з майстерності, робив етюди, любив мистецтво кінця ХІХ століття, італійську класику, та потяг до оповідань уже був тоді, але дуже прихований, на якомусь підсвідомому рівні. Аж потім він прийшов дуже свідомо. І зрозумів врешті-решт — я не малюю, я створюю оповідання. Хоч і не письменник.

**Н. Ш.** *А про що твої історії?*

**П. М.** Про подорож. І про подорожніх. Катя Загорська, яка писала про мою книжку «Утопія», написала дуже гарні речі (*заглядає у статтю, читає*):

«Дорога як процес змінює мене назавжди. Шлях як даність задає систему координат і зорієнтовує мене у просторі. Все відбувається водночас». Дорога як процес — для мене свідомо річ відтоді, як я прочитав Ши Тао «Трактат про живопис» в перекладі та з коментарями Завадської. Ши Тао перевів філософію на естетичні принципи. Він назвав життя «єдиною лінією». Так само, як ми проводимо суцільну риску на папері, так і життя є однією рисою. Звідти маю таке ставлення до шляху й дороги. Через це для мене процес є набагато важливішим за результат. Тобто результатом є процес. Воно малюється, робиться якимось саме собою.

**Н. Ш.** *Ти справляєш враження гармонійної людини, яка може і вміє будувати стосунки з іншими, ти не самотній, маєш сім'ю і т.д., але у твоїх роботах наскрізно відлунює нота самотності і полишеності. Звідки це?*

**П. М.** Спеціально на темі самотності я не акцентуюся, але може через те, що я фіксую подорож, виникає таке відчуття, бо кожен іде сам. Так, часто ми подорожуємо разом, але кожен іде сам. Тому кожна людина до деякої міри самотня, хоча я не вбачаю в тому великої проблеми... Найбільш істотні життєві проблеми — ми народжуємося самі і вмираємо самі. Ні дружина, ніщо не допоможе... Ми це вирішуємо самі. Розумію, що самотність може стати проблемою, але для мене вона не є проблемою априорі. Я не відчуваю себе самотнім, маю доволі гармонійні стосунки з людьми. Пишаюся тим, що на відкриття моїх виставок приходять ті, які в житті не бажають бачитися й оминають одне одного. Я в київській тусовці не беру участі, може, тому з усіма в гарних стосунках. І ще через те, що маю правило, якого дотримуюся

все своє життя: я або в гарних стосунках з людиною, або — в ніяких. Але навіть якщо я бачу, що людина і «не моя», і я не хочу з нею близьких стосунків, віддаю перевагу поганому миру, ніж гарній війні...

**Н. Ш.** *А яка — «твоя»?*

**П. М.** Це дуже важко, я не знаю... Це на рівні відчуттів. Таких людей дуже мало. Моя людина — з моїм світоглядом до деякої міри, тобто з того самого боку дивиться на речі...

**Н. Ш.** *Твої слова: «Художник — той, хто отслеживає і побирає уже існуюче». Це «уже» стосується минулого, його рекомбінації чи ти вкладаєш якийсь деміургічний сенс проявлення того, що вже існує в тонких формах, але ще не набуло відчутного оречевлення?*

**П. М.** Це не те, що було, не те, що буде, це акт бажання сказати, що воно є. А є воно між тим, що було і буде, кожену секунду. Оце бажання сказати те, що є, і керує моїм світоглядом. А те, що є, — це відчуття. Я давно казав, що предметом науки, яку ми зevamo мистецтвом, є наші відчуття. І ми ці відчуття закарбовуємо якимось чином. Час між минулим і майбутнім — зафіксувати його дуже важливо, відчуття того часу. І це є головною темою моїх робіт — я не роблю мистецтва, я продукую документи.

**Н. Ш.** *Тобто, коли починаєш роботу, ти знаєш, що хочеш сказати, чи ставиш запитання?*

**П. М.** О, цим робота і комерційна — я знаю, що буде сказано, ну, хоча б на п'ятдесят відсотків. Тільки коли я дійсно не знаю, що там буде, тоді воно виходить таке, що мені стає лячно, що це я зробив. Я тоді йду, як до лісу, не знаю, куди йду. І це найцікавіше. В романі Мілорада Павича я наштовхнувся на такі слова: треба рухатися тільки туди, де

лячно. А я ще студентом казав, що тільки той проєкт треба робити, котрий лякає. Тоді ви певні — там ви ще не були. Тоді наробите помилок, може, і не дійдете, але коли наробите помилок і будете їх виправляти, то тільки тоді щось зрозумієте — це й буде для вас шлях. Одна справа, коли ти не знаєш, що писати, починаєш тинятися, а інша — коли знаєш: я візьму це, це і це, з'єднаємо, отримаємо ось це і буде добре. Але це гра. Чому мені деякі свої роботи важко продавати? Тому що там була не гра. Там був такий перетин усього, що тільки можливо! Мені дуже важко з ними розлучатися.

**Н. Ш.** *А як ти відрізняєш гру від не-гри?*

**П. М.** Гру поверхову від тої серйозної гри, котра вже є життям? Артистична гра — брижі на поверхні океану. Вони несуть усі месиджі, що треба, але для мене це вже не месидж. Коли я починаю роботу, я ж підсвідомо хочу і для себе якийсь месидж проговорити. В роботах, де поверхова гра, — це про вчорашній день. Це те, що вже сталося і може статися ще раз завдяки тому, що митець має талант це знову повторити.

**Н. Ш.** *Було в тебе відчуття, що ти переходиш певні межі дозволеного в цій мистецькій грі, що є життям?*

**П. М.** Так, визнаю. Так було, наприклад, з Мітасовим (*йдеться про проєкт «Дім Мітасова»: в мистецьких колах так і не дійшли певного висновку, чи це гра Макова, чи цей розмальований божевільним дім існував насправді.* — **Н. Ш.**), коли я відразу зрозумів — це не можна використовувати. Це — життя людини, і я в цьому проєкті на сто відсотків поведився як «нотатник». Я використовував себе, своє соціальне становище для того, щоб зафіксувати це і сказати: це має залишитися, це дуже серйозно, повинно при-

вернути увагу. Таке в нас життя, і його так відчувала ця людина, а я тільки задокументував.

**Н. Ш.** *Чи існує для тебе зворотний зв'язок з твором?*

**П. М.** З Мітасовим — ні. Я можу відверто сказати: коли я потрапив до його оселі (тоді він уже помер) і добився дозволу родичів, вони мені сказали: «Дайте трохи грошей і йдіть собі, знімайте». Я там провів 4 години, звідти вийшов і сказав: «Більше ноги моєї тут не буде». Лячно було. Він мене злякав. Відвертість і щирість такого «щоденника» кого хочеш злякає. Куди там нам, цим митцям клятим, розумієш? Що ми там можемо? Пігмеї! Але ж він сплатив яку ціну, я про це відверто написав у тому тексті до нашого буклету. Вибачте мені, це не треба вважати за мистецтво. Це суто документальна частка у цій книжці. Чи не єдина дійсно документальна, без гри. Бо він таку гру відіграв, що я не можу так. Я не така смілива людина. Я не можу так. Він був божевільний, хвора людина. Зацікавлення творчістю душевнохворих людей у ХХ столітті: і через тиск грошей, і через те, що митці шукають хоч якусь квартиру, куди можна було б висунути голову і дихнути свіже повітря. А чому? Тільки душевнохворі люди — соціально незалежні. Коли я маю, то розумію, що мені гроші треба заробляти, хоч це і не впливає серйозно на мене. Я все зробив, щоб це не впливало на мене. Але я достеменно знаю, яка робота зроблена для того, щоб її продати. Там фальші нема. Там оте саме одне речення. Це легко зробити, бо це речення здебільшого мною вже було і раніше промовлене. Я ніби цитую сам себе.

Дійсно, роботи впливають. Але це трапляється рідко. Це не кожен день і не кожен місяць, але трапляється, і заради того варто чекати. Воно приносить шалену радість. Кожна творча людина це розуміє.

Ще я певну небезпеку вперше відчув, коли працював з «Мішенями». Мітасова я злякався на фізіологічному рівні. Завдяки книжці «Утопія», де я зібрав усе, проекту «Сад», я зрозумів, що все те, що мене лякало, ті частки, різні насправді, є частиною Саду. В Саду є різні речі, і не так лячно, і не так залежить, якою стежиною ти йдеш. Передусім, я ситий по горло всім постмодерном. Цим руйнуванням. Я більше не можу. Я і в 1990-х роках не дуже був схильний до руйнування. Я тільки намагався знайти своє місце.

Сучасне мистецтво і Спілка художників — нічим не відрізняються. Все той же непотріб: стосунки людей, гроші — там все те саме. Хто з ким спить, п'є, хто у кого купляє. Я завжди відчував, що я перебуваю десь на маргінесі. Якщо в 1990-х роках мене це деякою мірою принижувало і дратувало, то зараз я дякую долі, що я на маргінесі. Я роблю свої офорти, все інше мене не стосується. Але якщо наприкінці 1990-х я казав ті самі речі, але так не відчував, то зараз, після книжки «Утопія», — все це відчував, вона мене навчила всьому. Мені така полегша настала, з «Садом» мені радісно все це робити. Жодного разу раніше після виставки не було, щоб я не був якийсь набурмосений. То не так, там не так. На цю виставку я прийшов, а мені тут легко дихати, я ні на що негативне не реагував. Я бачив, що це тільки початок, і це така радість... якимось відчуття, що йдеш у тому напрямку, в котрому би хотів іти все життя. А до того це життя було таке буремне, тобі хотілося і слави, і тобі треба було заробляти гроші. А зараз... Вже академіком став, куди вже далі... А гроші по кінець життя мені бу — уть якісь гроші сплачувати. Що мені ще лишилося робити в цьому житті, то це тільки малювати. Книжки робити.

До речі, істотно змінилося ставлення до кінцевого результату праці. Якщо раніше це завжди була моя робота: намалював — це документ - ми його повісили. Зараз мені навіть продавати буде легше. Бо це не кінець. Кінцем буде моя книжка з Тарасом Прохаськом. А потім буде ще інша книга. Я зрозумів, що книжка стала моїм полем. Я завжди переймався книжкою як формою поєднання часу і простору. Чому я дуже не люблю Інтернет — тому що там ані часу, ані простору. Це суто не існуюча річ. Вимкнути світло і немає. А тут вимикай, не вимикай, а воно є. Навіть нічого не бачиш, а в руках тримаєш, є. І через те я хочу робити, бо знаю, що зараз такий період в Україні: ми маємо ставити якісь помітки — хлопці, оце ми тут були, тут робили. Ми тут їли, пісяли, любили... Це важливо.

**Н. Ш.** *Я так розумію, що академік — це для тебе естетична категорія. Тож кілька слів про імідж. Чи ти відчуваєш, що в тебе він є? Якщо так, то чи він був народжений зсередини, спонтанно, органічно, чи ти працював над ним свідомо, чи тобі його нав'язали? Чи він потрібен тобі?*

**П. М.** Імідж, звичайно, є. Спочатку, коли я почав відчувати, що мене пізнають за те, що я роблю (не на вулиці звісно, бо ми, як кажуть, «широко відомі у вузьких колах»), мене це дивувало. Я знав, що в професійних колах мене знають, але те, що люди не приховували, що їм приємно зі мною зустрітися, розмовляти... було приємно. Поки я кілька разів не наразився на відверту безтактність кореспондентів, і досі на неї напорююся, дуже часто, на жаль. Або непрофесійність, коли перекручуються смисли. Деякі кореспонденти кажуть, що до мене не можна підійти, не знають, на якій корові під'їхати, але я даю

інтерв'ю із задоволенням. Та останнім часом я почав наполягати, щоб перед друком мені давали читати текст. А імідж — я перестав за цим слідкувати. В Києві можна почути, що я вже живий класик, але мені смішно це чути, бо класик — це фігурально мертва людина, а я ще можу рухатися, змінюватися... І до цих почестей і нагород я ставлюся легко, я їх використовую задля того, щоб у мене було більше вільного часу і також грошей, бо за гроші я можу купити вільний час. Моє ставлення до грошей дуже просте. Це та річ, яка дозволяє мені купити вільний час. А вільний час я буду витрачати на те, щоб робити те, що я хочу робити. Тому я не хочу багато часу використовувати на те, щоб заробляти ці гроші. Я міг би заробляти набагато більше, можливо, аби у мене була така потреба. І те, що я відчуваю всередині, то це те, що незважаючи на якийсь професійний успіх і визнання у цих вузьких колах, я наполегливо поводжуся так, ніби нічого не трапилося.

**Н. Ш.** *Як ти продаєш свої роботи? Чи є в тебе агент? Скільки часу ти особисто цьому приділяв чи приділяєш?*

**П. М.** Так, багато часу. Я сам робив виставки, каталоги, і це було пов'язано не тільки з грошима, а мені хотілося якнайкраще донести те, що я хочу сказати. І це, може, не так прямо, але впливало на продажі. І я переймався цим відразу. Тут нема що приховувати. В 1988 році я зрозумів дуже чітко: якщо ти хочеш займатися далі тим, чим ти хочеш (а займався я графікою, а це завжди було непопулярне заняття, в сучасному мистецтві це дуже серйозний маргінес, якщо взагалі можна сказати, що графіка якимсь чином належить до сучасного мистецтва, хоча це не єдина, але головна мова, яку я використовую, і це

завжди пов'язано з якоюсь концепцією), та не маєш змоги профінансувати своє існування і творчість, то ніхто цим займатися не буде. На жаль, це й досі ще так. Але зараз вже така ситуація, що мені не потрібні посередники. В мене своя мережа стосунків з людьми, і завдяки цій мережі я й існую.

**Н. Ш.** *А не було дискомфорту пропонувати свої роботи?*

**П. М.** Це майже завжди трапляється під час виставок, тоді жодного дискомфорту нема. Але я на виставках відразу нічого не продаю, тільки після. Навіть на відкриття виставки можуть прийти потенційні покупці, і з ними можна обговорити умови. Образливо було інколи за кордоном: я показував роботи, які вже на той час були в музеях, але люди не розумілися на цьому, вони слухали своїх друзів, котрі приводили до мене, і всім своїм виглядом показували, що роблять мені велику послугу. А мені нічого не вартує розгорнути роботи на підлозі, і це нормально, хоча інколи люди лякалися, що там кішка по роботі пройде чи ще щось, я завжди казав, не чіпайте, бо зараз вона тільки дорожче від того стала, це вже частка її життя... Але на 90 відсотків мої роботи приводили мене до дуже гарних, цікавих людей. Майже всі мої цікаві знайомства у світі — через мої роботи. Спершу зацікавлювалися роботами, а потім зверталися до мене, і дуже часто після якихось суто комерційних акцій продажу і купівлі ми ставали друзями, і дуже близькими.

**Н. Ш.** *Як би ти охарактеризував свого ідеального «глядача»? Хто переважно купує твої офорти?*

**П. М.** Це інтелектуали. І тут, і за кордоном. Але тут вони з'явилися з грошима десь після 2000 року. Коло людей, які серйозно цікавляться моїми робота-

ми, — це 10—12 осіб. І тут, і там. Але я можу роботи те, що хочу, і виживати тільки завдяки цьому колу. І не треба більше. Я завжди казав, що те, чим займається зараз сучасне мистецтво, — це фундаментальна наука. І це не може бути зрозумілим для широкого загалу. Тобто сучасне мистецтво — це фундаментальна наука, яка займається сьогodнішніми почуттями, аби якомога далі «заносити» їх у майбутнє.

**Н. Ш.** *Які твої стосунки з колегами, графіками, критиками? Яка система відзеркалень найточніша?*

**П. М.** Я маю гарних друзів серед графіків. Говорять. І відверто скажу — серйозно. Але переважно це люди не з графічного цеху. Я спілкуюся з тими митцями, які цікаві мені. І більшість з них займаються сучасним мистецтвом: це і фотографи, живописці, і ті, хто робить інсталяції. Олег Тістол, Олександр Ройтбурд...

**Н. Ш.** *А це покриває відсутність фахової критики?*

**П. М.** Ні не покриває. Фахова критика — це ж не відсторонення від колег. Кожен художник — це серйозний індивідуаліст. І егоїст до деякої міри. Інакше й бути не може, і тому його відображення завжди пов'язане з його еґо, його світом творчим. Це може бути дуже цікаво, але це все ж таки з одного боку — з боку цього митця. А критика мала б ставити те, що ти робиш, у якийсь ланцюг того, що робиться довкола тебе, пов'язувати цей ланцюг, казати, що це за ланка. Я можу з цим не погоджуватися, але я хочу знати, як це бачиться зверху, з пташиного польоту, де я там копирсаюся. Але цього, на жаль, нема. Ніхто не порівнює те, що робиться у нас, з тим, що на Заході... Деякі статті дуже гарні, але... наприклад, Сашко Філоненко, він, до речі, філолог, відкрив мені такі речі, які я сам не бачив, змусив мене подивитися на те, що я роблю, з іншо-

го боку. Олексій Басенко, філософ — з ним дуже цікаво спілкуватися. Катя Загорська, яка написала есей. Галина Скляревська, дуже тонко, фахово. Але це все про те, що я роблю. І яким чином це пов'язано з філософією або моїми світоглядними речами. Нема фахової критики про ситуацію в Україні загалом. Порівняти з Заходом. Наприклад, твердження: ми провінційні. Але для мене це питання — добре це чи погано. Як на мене, то і не погано, якщо надати тому серйозного сенсу, але ніхто цьому такого сенсу не надає. Може, нема потреби в суспільстві, між іншим. Бо нема інституцій. З'являться інституції, декілька громадських місць, де можна подивитися на сучасне мистецтво, тоді з'явиться критика. У нас є один критик — Олександр Соловйов, який усе розглядав і, як кожен критик, має свої приватні пререференції. Люди фахові поза межами України не знають, що тут відбувається. Багато хто вважає, що Київ — це ретро, місто антикваріату, і тут сучасне мистецтво не може існувати.

**Н. Ш.** *Кого ти можеш назвати своїми вчителями, не в тільки мистецтві, а загалом...*

**П. М.** Тут важко, бо в мене є мій вчитель у мистецтві і в житті — це Віталій Миколайович Куликов. Ми з ним великі друзі, хоча зараз не дуже часто бачимося. Він працює і живе у Харкові. Борис Михайлов, наприклад, це харківська школа фотографії, але він зараз у Москві. На мене його творчість дуже вплинула наприкінці 1980-х — початку 1990-х, навіть не його класичний андеґраунд, а коли він робив «Останню дисертацію», «Сутінки»... це індивідуальні впливи, але не головні... До 35 років багато вражало, то одне, то інше. Наприклад, книга про Анрі Матісса, яку я прочитав дуже рано. Рембрандт... я на-

віть поклав край своєму живописові, бо зрозумів, що далі Рембрандта я не піду. А от у графіці я відчув, що це та мова, де я можу піти далі. Великий вплив справила виставка графіки Джорджо Моранді в Глазго. Через нього (він жив у маленькій хатинці з двома сестрами, зробив там свою майстерню і створив цілий світ) я повернувся до Харкова і почав займатися хроніками. Тоді я подумав, а що довкола мене? Це збіглося з тим, що там (в Глазго) я як раз закінчував останню свою роботу періоду романтики. А потім почав ставитися до того, що роблю, як до документа. Несвідомо. Розуміння цього прийшло тільки наприкінці 1990-х. Через усілякі пояснення, виставки, спілкування. Я говорю, що документи роблю, — щоб до цього дійти, треба було багато зробити. Але через брак критики я маю той внутрішній потяг і натхнення, аби, може, навіть фахово пояснювати, що я нароби́в. Самому собі, щоб рухатися далі.

**Н. Ш.** *Ти такий завжди був? Я маю на увазі оптимістично-веселої вдачі?*

**П. М.** Ні. В мене була досить серйозна життєва криза, ніяк не пов'язана з приватним життям, протягом 1,5 років в мене були такі моменти... коли я хотів якось зав'язати з цим життям. Це було тоді, як мені виповнилося 36—38 років. А коли досяг 40-річчя, мені стало легко дихати. Само собою. Дуже багато речей стали зрозумілими, не все звісно, але головне. І тому легко. Якись золоті роки. Мені не нудно жити. Мені часто не вистачає на все, що хочу зробити.

**Н. Ш.** *Ти людина, яка працює за планом, в тебе є розпорядок дня, чи ти працюєш хаотично?*

**П. М.** Починаючи з 1992 року, я нічого не робив, що б не було пов'язано з одним цим ланцюжком теми. Це частка одного дерева. Коли мені говорять

зробити щось, і я радий би, але не почну працювати з цим, доки не зрозумію, яким чином це пов'язано з «деревом». Треба провести якусь стежину, зв'язати, причепити до якоїсь галузки.

**Н. Ш.** *А як ти, росіянин за походженням, прищеплюєш себе до українського «дерева»?*

**П. М.** В мене було кілька випадків, коли мені пропонували виставку, яка би презентувала Росію на якихось міжнародних форумах. Я казав: «Як гість від України — будь ласка. Як частка російськоо проекту — ні. Я — громадянин України». Вони не розуміли: «Ви ж народилися в Петербурзі, ми Вас знаємо, музеї наші мають Ваші роботи...» А я це сприймав як образу. І такого було багато. Тоді я думав, що аби я ще етнічно був пов'язаний з Україною, то це була б уже ТАКА образа... Коли ображають Україну, я стаю затятим націоналістом. Навіть моє наполегливе бажання розмовляти українською мовою — у Харкові — це такий протест проти гноблення. Я відчуваю себе, як Байрон у Греції. Але мене лякає радянський менталітет, який ще довго-довго буде тут існувати, — його нікуди не дінеш... Люди, які входять до мого малого кола, спілкуються різними мовами. Вони живуть у США, Англії, Німеччині, Данії. А я виходжу у свій харківський двір — там чужі люди. І мені їх дуже шкода. Мені їх більш шкода, ніж данців, наприклад. Це ж теж частка мене. Але є якесь коло людей і тут, з якими я — одне ціле. Але це пов'язане з інтелектом. Я знаю, що таких людей тут досить, і хочу, щоб через них ми стали частиною світу. Зараз існує лозунг — «вперед, до Європи». Та не треба нікуди ходити. Це жахлива образа для мене. Треба повернутися до Європи в собі.

---

*Мар'яна Прут*

## **КОЛІР ТІНІ**

Якщо не занурюватися в глибини, роботи уславленого майстра Тиберія Сільваші можна назвати просто нефігуративним живописом. Але це поверховий погляд, образливий і такий, що не відповідає дійсності. Художників, котрі займаються експериментами з кольором, достатньо, та мало хто зажив такої поваги, як Сільваші. Він не лише маляр, але й дослідник — кольору, ритму, художнього простору. Митець має мислити — це, напевне, основна теза українського метра.

Сільваші безупинно втілює теорію «чистого живопису». Йому важливо докопатися до суті кольору як до самостійної категорії, а не як до однієї з характерних ознак предмета. Кольори живі, матеріальні й непевні. Саме цю плинність, хиткість, повсякчасну зміну він і намагається вловити, інакше кажучи, спіймати в пастку олійних фарб внутрішню нескінченність кольору. Відтак предмет чи будь-яка натура стають у цих пошуках нецікавими, бо вони обмежують рух кольорового потоку, а це суперечить поставленій надметі. Сільваші впевнений, що в строкатому річищі можна насправді розгледіти матеріальний усесвіт у всіх його проявах, були б очі і внутрішня готовність побачити. А це вже пряма дотичність до основ східних філософій.

---

Іноді прихована предметність проривається крізь нашарування кольорових мас незалежно від художника, іншим разом — з його доброї волі. На останній виставці Сільвіші деякі полотна здивували раптовим проявленням майже упізнаваних контурів. «Ти ба, — казали деякі глядачі, — ще трохи і буде фігуратив». Та, як завжди, остаточно впізнати конкретну форму не вдавалося, вона танула і розчинялася, як віддзеркалення у воді. Предмет ставав тінню кольору в загадковому пейзажі.

---

*Тиберій Сільваші*

### **МАЙСТЕР-КЛАС (фрагменти)**

*Київ, арт-центр Павла Гудімова «Я Галерея», 2 листопада 2007 року*

...Я пишу одну роботу, але на різних шарах і в різних просторах, які наповнюються різним змістом. Тому одне полотно в процесі роботи видозмінюється принаймні тричі. Починаю я з того, що думаю, куди мені рухатися. Іноді, коли я дивлюся вже на завершене полотно, здається, ніщо не віщувало цей кінцевий результат, бо починав я зовсім з іншого. Можливо, тому мені набагато цікавіше працювати з майже готовими роботами. Коли випадковий штрих олією потрапляє на чуже полотно (умовно кажучи — добре було б мати «чуже» полотно: хтось написав — а я ніби закінчую роботу), починається діалог, який диктує тобі сам? полотно. Воно тобі підказує, що з ним потрібно робити, а чого не варто. Іноді остаточне рішення відкладаєш на тривалий час...

...У мене взагалі дуже складні стосунки з полотном. Коли робота хоче, щоб я зупинився, і я сам усвідомлюю, що все, більше не можна чіпати, що вже утворилася певна реалія — умовно кажучи, завершене полотно, але ні. У мене взагалі нема «завершених робіт»: буває з'являється на полотні «випадковий» елемент — і викликає зовсім інше ставлення, вклю-

---

чає інші механізми, встановлює цілком інакші стосунки з ритмом, кольорами, задає абсолютно нову тональність. Тому за таких умов вважати полотно завершеним просто неможливо...

...ось одна з робіт — на першому етапі це було світле, майже біле полотно. Воно двічі побувало на якихось виставках. Після першої, коли робота повернулася, я додав інших ритмів — так з'явилися блакитні та сині кольори. Це вже був другий етап. А те, що ми бачимо тепер, — від початкового варіанту майже нічого не лишилося. Так картина «пережила» дві трансформації, але наразі важко сказати, яка буде її подальша доля. Можливо, за деякий час я знову повернуся до неї...

## КРУГЛИЙ СТІЛ «НОВІТНЄ ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: ПОШУКИ, МОВА, ІЛЮЗІЇ»

*25 жовтня 2006 року, Державний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса*

**Неллі Корнієнко:** Я прошу вас брати участь в обговоренні, не соромтеся задавати питання. Регламент для доповідачів — 15 хвилин.

А тепер щодо актуального мистецтва. Я думаю, культура і художнє мистецтво (якщо так вульгарно скоротити) — це дійсно саморелятивна система, вона дихає, вона пульсує, і тому ви бачите, як протягом тисячоліть відтворюються подібні системи. Скажімо, модернізм: досі сперечаються, коли він почався, коли він закінчився, — ситуація дивовижна, бо він триває й нині, і це для людей, які займаються художньою культурою, якраз не дивина, що в період постмодернізму модернізм собі прекрасно живе і «спілкується» на рівних, нікуди не зникаючи, — це просто інший тип стосунків.

Те, що ми наразі називаємо «актуальним мистецтвом», напевно, можна виводити з моменту вичерпання такого класичного модернізму — тобто від 1950-х років. Ми сповідуємо іншу, постнекласичну систему, але, якщо користуватися традиційною схемою, саме з 1950-х, я думаю, починається постмодернізм. Те, про що ми сьогодні будемо говорити, напевно, почалося ще з виставки Роберта Раушенберга в 1951 році, коли він запропонував виставку

«Білі картини», якщо можна рахувати це (ніколи ж це роком не можна позначати), але приблизно така провокація, яка була відвертою, яка була складніша, ніж живопис, і небажання жити в двомірному просторі. Періодично культура відтворює ті самі провокації, вони просто змінюються і не зовсім по спіралі. Але так чи інакше, він запропонував почати знов, у черговий раз у культурі, роботу з простором — з третім, четвертим вимірами простору. І коли після того, як у середовищі художників-традиціоналістів, і не тільки, його експерименти спочатку все-таки не знайшли такого широкого розголосу і, так би мовити, глибокого розуміння, то додатково композитори, поети теж приєдналися до цих груп, тому що, як відомо, мистецтво випереджає наукову думку приблизно на півтора-два покоління. Тобто там треба шукати початки нашого майбутнього — не чистий діагноз ставити, кажуть, культура ставить діагноз суспільству. І коли приєдналися до цієї групи Кейдж — композитор, якого ви також знаєте, — та інші, то стало зрозуміло, що починаються нові лабораторії з нового прочитання часу і простору. Тобто в черговий раз культура робить спробу зламати лінійні класичні зв'язки, так як зараз недовіра до слова, класичної культури дуже сильна (театр демонструє це), логос підлягає сумніву. Так само у візуальних мистецтвах відбувалися подібні кроки. Розпочався постмодернізм, тобто домінанта конкретних світобудівничих і стильових моделей, і паралельно фіксується народження того мистецтва, про яке сьогодні ми говоритимемо, переглядається художній часопростір, і на кордонах художнього і нехудожнього переглядається поняття часу і простору, якщо говорити дуже просто і коротко. А в принципі це ду-

же цікавий процес, там є свої містифікації, свої за-  
гравання з комерцією, свої загравання зі снами, з  
підсвідомим і т. д. Ми почуємо про це сьогодні від  
дуже цікавих людей.

Порядок денний трошки змінився, бо захворів  
Олексій Босенко — у нього серцевий напад, дай Бог  
йому здоров'я, і розпочнемо ми з Тиберія Сільваші —  
«Функції мистецтва в сучасному світі». Прошу.

**Тиберій Сільваші:** У меня будет очень короткое  
выступление, жаль, что нет Лешы Босенко, потому  
что мы с ним говорили об этом и оказалось, что у  
нас множество пересекающихся вопросов было.  
Очень жаль, тем более, что он действительно инте-  
ресный доклад готовил. Мое маленькое выступление  
в форме вопроса заключается в том, что сначала я  
для себя, а потом все больше и больше для моих  
друзей и коллег, а также для других разных людей  
задавал один и тот же вопрос: в чем сегодня состо-  
ят функции искусства? Потому что в какой-то мо-  
мент я вдруг начал чувствовать изменения внутри  
самого социума и изменения функции искусства в  
социуме. Я помню, Даниил Данилович Лидер одно  
время предлагал мне написать вместе статью. Каж-  
дый из нас должен был сделать какую-то свою ста-  
тью о «Черном квадрате». Кира Николаевна (Кіра  
Миколаївна Пітоєва — театрознавець, дружина Д.  
Лідера. — *Прим. ред.*) говорила мне, что он сделал  
эту статью, что она существует, а я свою так и не  
сделал. По нашим разговорам с ним, разница заклю-  
чалась в том, что он считал, что «Черный квадрат»  
— это некая потенция, из которой можно развивать  
что-то и начало чего-то совершенно другого. У ме-  
ня же было совершенно противоположное мнение:

я считал, что «Черный квадрат» — это завершение  
целой эпохи, которая началась с Возрождения, ус-  
ловно говоря, с «Джоконды» Леонардо.

Вот тут, мне кажется, и кроются те вещи, о ко-  
торых мы с Лешей Босенко говорили, потому что на  
самом деле терминологическая проблема заключа-  
ется в том, можно ли назвать искусством то, что мы  
делаем сейчас. Или с этой эпохи, которая началась  
с Возрождения и закончилась «Черным квадратом»,  
закончился период искусства? То есть искусство,  
которое являлось в определенной степени представ-  
лением и точкой зрения человека в мире, потому  
как понятно, что до XIV—XVI веков оно находилось  
в совершенно другом пространстве. Сначала это  
был упорядоченный космос... Чуть позже — это бы-  
ло пространство храма или некое сакральное про-  
странство, в котором искусства как такового не бы-  
ло, в том представлении, в котором мы его понима-  
ем. Думая о том, что же делается сейчас у нас, я  
вижу некое кольцевание, то есть замкнувшееся  
кольцо, потому что многие вещи, о которых мы го-  
ворили, начиная с Раушенберга, как бы «закрыли»  
картину, как в «Черном квадрате» Малевича. После  
этого в 1929 году Родченко написал три картины —  
«Желтое», «Красное» и «Синее» — после чего ска-  
зал: «Все, это последние картины, больше их не бу-  
дет». В конце 1930-х годов написал еще раз те же  
картины, но совершенно другим образом; то, о чем  
мы говорили, модернизм продолжается и, можно  
сказать, время растянулось — и нормально. Но вот  
если мы говорим о том, что каждая эпоха имеет не-  
кое синтетическое искусство, скажем, архитектура  
с ее храмами, XIX век — это опера. XX и XXI сто-  
летия, я бы сказал, что это и не кинематограф, и не

телевидение, а мода как институция. Потому что, если она до этого времени существовала как инструмент презентации социальности или идентификации, то сейчас мода превратилась в институт, который работает с социумом и является скорее уже не инструментом презентации, а стратегией представления современного человека — человека в эпохе общества потребления, производства и потребления. Потому что она работает и с новыми технологиями, и с новыми медиа, и с предметами, и с творениями искусства классического периода, с имиджами, с антропологией, с социологией и со всеми остальными вещами. Вот здесь самое интересное, потому что таким образом она смыкается с представлением о функции искусства, которое существовало в доклассическую эпоху, так как современный художник вполне может быть шаманом и, в то же время, существует множество зон, где есть некие представления о сакральном пространстве. В этом случае мой вопрос, я опять его повторяю всей аудитории и постоянно сам себе, в общем-то не находя точного ответа, звучит так: какова функция искусства в современном мире? Думайте об этом, я рад услышать от вас ответ хотя бы на какую-то часть вопроса, который я так или иначе задал.

**Ольга Островерх:** Абсолютно нетрадиционная форма конференции, когда докладчик задает вопросы аудитории, но это само собой предполагает то, что аудитория примет участие в дискуссии. Попрошу вернуться на место докладчика и, может быть, кто-нибудь из слушателей хочет поделиться какими-то своими мыслями на этот счет. Все-таки вопрос прозвучал, и он требует ответа.

**Неллі Корнієнко:** Вы знаете, а может, не надо так ставить вопрос? Так жестко. Может быть, искусство... можно предложить маленькую гипотезу, крошечную. Мне кажется, искусство занимает ту нишу, нет, неправильно я говорю — «нишу». Это такая диффузная система, которая... Вот я, когда тоже занималась поиском ответа на этот же вопрос, вдруг в какую-то секунду поняла такую высокую меру его независимости от типов обществ, в которых оно пребывает, от типа государства, в котором оно пребывает, — прежде, чем пришла к выводу о самоорганизации в 1970-е годы. И получилось так, что искусство диагностирует общество. Религия этого не делает, мы религии не будем касаться сейчас. Никакая другая система этого не делает, кроме художественной культуры. Она прогнозирует, это можно показать просто по всем странам, как это осуществляется. Она страшит общество, когда случаются разрывы в общественном сознании, его прерывает что-то, тоталитаризм давит, например. Вводят атеизм. Что делает искусство, например, театр? Он немедленно занимает нишу сакрального, парасакрального или квазисакрального, но именно эту нишу держит. То есть немедленно появляется исповедальная пьеса, мистерии и квазимистерии (квази, конечно). И все время поддерживается режим вот этих древних элементов. Культура держит это абсолютно сознательно, то есть у нее, мне так кажется, вот эти функции: диагностики, прогностики, страховки.

**Тиберій Сільваші:** Вы говорили о вещах, о которых я, в принципе, тоже говорил, потому что вы показали не связь с антологией, а антропологические вещи, да? Современное искусство, я повторяю это

в кавичках, потому что, если мы употребляем термин «искусство», то оно в определенном смысле относится к некоему периоду, да? Если мы начинаем рассматривать эти вещи, то получается, по сути, искусство в современном виде начинает переходить свои границы и начинает вторгаться в антропологию. Мы сейчас видим некую антропологическую границу, которая очень заметна, эти разрывы в человеческой антропологии. И эти границы соотносятся с психическим состоянием, с вещами, связанными с организацией в социуме; мы начинаем двигаться в сторону нарушения классического, в сторону табу. Собственно, этим занималась стратегия модернизма. Искусство расширяется и совмещается с жизнью. Постмодернизм стратегически делает совершенно противоположную вещь — он начинает заниматься вещами, противоположными жизни, находящимися в искусстве под запретом. Это две самые главные границы. Мы имеем дело, по сути, с переходом табуированности в рамках самого искусства и с расширением захвата искусством зон жизни. Но функция его все равно остается как бы... да, она включает все то, что вы сказали, но есть самая главная вещь, связанная с этим: почему оно функционирует? Как самокомпенсаторная вещь? Возможно, да. Организующая? Очевидно, да.

**Неллі Корнієнко:** Начало социума...

**Тиберій Сільваші:** Ну, тогда мы имеем дело с линейным началом. Такая модель связанная с декартовскими какими-то вещами.

**Неллі Корнієнко:** Как раз мы переходим за эти границы, потому что линейность завязана на классическом и неклассическом критериях, а мы живем в постнеклассическое время. Постмодернизм это очень хорошо показал, положив вертикаль-горизонталь, хорошо показал, куда двигаться обществу и как менять категорию времени как такового. Отнял причинно-следственную связь. Приблизился к восточной энергии, к тому, что будущее может диктовать настоящее. И так далее...

**Тиберій Сільваші:** Собственно, об этом мы говорили с Лешей Босенко. То, что я условно обозначил как стратегию моды, он обозначил как стратегию дизайна. А, скажем, в той же восточной культуре, в принципе, очень сложно разделить искусство и дизайн, потому что мы говорим, что имеем дело с искусством как представлением, да? Отсюда и язык, потому что язык — это некое упорядоченное представление о мире, которое возникло довольно-таки поздно, в XVI—XVII веках, как и эстетика. По сути, то, что я бы назвал «концом искусства», можно обозначить как «конец эстетики». В классическом выражении.

**Репліка із зали:** Искусство для зрителя или для общества?

**Тиберій Сільваші:** Как только мы говорим об искусстве, мы имеем ввиду автора и зрителя. Иначе не бывает в том классическом понимании, в котором мы сейчас говорим. Искусство представления — есть автор и есть человек, который его воспринимает. Есть еще институции — появления галерей и му-

зеев как священных мест, куда люди приходят и смотрят на это. Если мы говорим о театре, мы имеем дело тогда с рампой и со зрительным залом. В концерте то же самое — есть стоящие на возвышении музыканты и дирижер и сидящие внизу зрители. Две совершенно разные «команды», но они объединены искусством.

**Репліка із зали:** Я бы поддержала предыдущий вопрос, потому что вы сейчас говорите абстрактно. Говорить о том, что такое искусство, мне кажется бессмысленным. Культурный архив показывает, что все иннаративное, все авангардное зависит от контекста... давайте отталкиваться от нашей ситуации.

**Тиберій Сільваші:** Давайте. Я думаю, именно это лучше объяснят люди, которые будут говорить о более конкретных вещах. Я просто задал вопрос. Для того чтобы ответить на ваш вопрос, понимаете, надо углубиться в контекст, а контекст действительно — самое главное. И тут есть очень опасная вещь, потому что в контексте, когда все становится смыслом, — все становится бессмысленным.

**Репліка із зали:** Это и есть проблема искусства...

**Тиберій Сільваші:** Да, это проблема, вот почему я и поднял этот вопрос. Можно ли назвать искусством то, чем мы занимаемся сейчас? Или все это в классической эпохе осталось? Сегодня искусство — это абсолютно рыночное явление. Венецианское биеннале и подобные выставки в большей степени относятся к туризму, чем к искусству. Я задаю этот вопрос, чтобы узнать, где искусство «подлинное», а где — рыночное. Поэтому я и

употребил слова «мир потребления и производства».

В том числе и Гройсовская идея, она относится скорее к рыночной экономике, безусловно. Мы даем какие-то ответы на этот вопрос, но все равно они до конца не доходят. Я понимаю механику и понимаю, что мы не можем дать окончательного ответа: вот — функция искусства. Но моя задача была спровоцировать на обсуждение.

**Неллі Корнієнко:** Может, у кого-то еще размышления, реплики, не обязательно вопросы, дополнительные провокации!

**Питання із зали:** Как, по-вашему, сегодня украинские художники относятся к рыночным отношениям?

**Тиберій Сільваші:** Ну, это как объективная данность. Все равно, что дождь, и ты его принимаешь потому, что он есть. Участвовать в этом или нет — выбирает каждый. Институциональность этих вещей в том, что мы пришли сюда уже с этим и играем в игру, которая установлена до нас. Надо решать принципиально, играем мы или нет.

**Питання із зали:** А что касается имиджевых вещей?

**Тиберій Сільваші:** Они относятся к рыночным вещам. Грубо говоря, можно сказать так, что мы инвестируем в социальный статус. Если уж говорить о подобных вещах. Думаю, группа «Р.Э.П.» может об этом рассказать более подробно. Я только задал тему, а теперь давайте рассмотрим конкретные вещи, потом можно будет к этому вернуться. Мне важно было это проговорить. А с конкретными вещами проще.

**Ольга Островерх:** Первая провокация удалась, а я представляю следующего докладчика, это Павел Маков, который на очень конкретных примерах, в частности на примере авторской книги в контексте современных медиа-технологий, как тут сказано, попытается продолжить эту тему.

**Павло Маков:** Дякую дуже. Мені зараз важко буде говорити про те, про що я хотів би, тому що тема, яку ми тут зачепили, надзвичайно серйозна. Ринок завжди був, позаринкового мистецтва ніколи не було і не буде. І навіть той, хто грається сьогодні в те, що він не ринковий, — це теж є ринок, тому що за це теж є ціна. Проблема не в тому, тисне чи не тисне ринок на митця, — це хто як розуміє. Хто сприймає це як тиск, він виходить з-під того тиску, як може, але теж бере участь у ринкових відносинах, а той, хто не сприймає це, як тиск, той працює, скажімо, з іншими якимись інтенціями в тому самому напрямі. І щодо того, що нема мистецтва на вулицях, то, розумієте, його нема тільки через те, що сучасне мистецтво на Заході з'являється на вулицях через існування дуже потужного ринку, тому що там одразу є гроші, щоб це мистецтво винести на вулиці, сплатити за це все авторам і тим, хто буде виконувати цю роботу. А в Україні його нема лише через відсутність потужного ринку. Для мене це проблема тільки часу. Жодної проблеми я не вбачаю взагалі — філософської проблеми нема. Це проблема часу і вона буде вирішена вже наступними поколіннями, скажімо, підприємцями це буде вирішено стовідсотково.

**Репліка із зали:** ... але я живу не в майбутній Україні, я живу зараз...

**Павло Маков:** Тоді ви працюйте, ви робіть те, що ви хочете зараз. Наведу цікавий приклад. Розумієте, якщо три покоління в цій країні все знищували, то ми потребуємо якнайменше три покоління, щоб бодай щось відродити. Не чекайте, що за вашого життя щось остаточно відродиться. На жаль. Ну а стосовно... Розумієте, тут я вже як митець буду далі говорити, бо я взагалі-то не філософ і, скажімо, не критик...

Якось стався зі мною такий приватний випадок: 2003 року в Національному музеї в мене була велика виставка, пов'язана з ідеєю утопії. Ідея утопії була деякою мірою спровокована тодішньою ситуацією, в якій перебувала тоді Україна в міжнародному контексті, тому що коли б і скільки я не приїжджав за кордон, коли б і скільки я не отримував премій і нагород, наступним питанням було — де ця країна, з якої ви приїхали? Доходило до смішного: під час великої виставки авторських книжок ми сиділи в ресторані, навпроти мене сиділа жіночка з Японії, вона так само отримала одну з десяти премій «Голден Бук». Вона мене питає, звідки я приїхав. Я кажу, що з України. Бачу, не розуміє і питає, де це. Я тоді вже починаю глузувати, відверто глузувати. Кажу: «На тисячу кілометрів на південь від нас з вами», а ми сидимо у Таллінні. Я кажу: «За тисячу кілометрів буде Україна». Бачу — далі не розуміє. Тоді кажу: «Розумієте, це — Європа». Далі не розуміє, бачу, їй уже соромно. Побігла до свого приятеля, а це такий чоловік, років 50—55, може, через те, що чоловік і більше обізнаний в географії та в політичних подіях, він їй щось там пояснює, і нарешті вона каже: «Вибачте, вже знаю». А потім я зробив такий соціальний експеримент, хоча взагалі

не дуже люблю всі ці соціальні речі (потім ми подивимось, у книжці майже все це є). Я попросив моїх друзів писати мені листи, але замість України писати UA, а потім в лапках «Утопія», а далі точну мою адресу в Харкові. Ці листи до мене доходили, тобто це було документальне свідчення того, що країна справді існує, тому що жодного слова про Україну на цих листах не було, там було UA і Утопія, тобто перша і остання літери сходяться. Слово «утопія» дослівно означає «місце, котрого нема». Скажімо, моє покоління непогано репрезентувало це місце, котрого не було, тому і проект називався «Утопія».

І от після 2003 року, коли виставка відбулася, я дуже хотів видати, звісна річ, як і кожен з моїх колег, каталог до цієї виставки, але, на жаль, ані часу, ані грошей не вистачило. Через те, що виставка була стовідсотково некомерційною, бо музейна. Я витрачав свої гроші, гроші людей, котрі мені допомагали, хоч спонсорством це назвати неможливо, бо жодним чином ці гроші ніколи не повертаються до тих, хто вкладає їх у сучасне мистецтво. І лише тепер зрозуміло, що це добре, що грошей не вистачило, бо тільки через три роки я зміг зробити книжку і зрозумів, що каталог мені не потрібен. Якщо є можливість, гроші й час на те, аби щось робити у художньому світі, то краще щось зробити художнє, аніж такий собі каталог з малюнками. Оце я і зробив. Сталося так, що з цією книжкою ми теж десь 2 роки працювали — я і троє відомих молодих дизайнерів з Харкова. Скажімо, замість каталогу ми отримали авторську книгу, такий щоденник-переказ того, що сталося зі мною та з моїм найближчим оточенням в період з 1992 по 2005 рік.

І коли ми говоримо про мистецтво взагалі і яким чином воно впливає, то я досить багато про це так само розмірковував і вирішив, що все ж таки це до певної міри така собі наука про відчуття. Якщо ми щось знаємо про те, як люди жили колись, якщо ми щось знаємо про те, як ми живемо зараз, то це тільки тому, що ми якимось чином маємо справу з мистецтвом. На мій погляд, для розуміння сучасного мистецтва зараз є дуже велика перешкода, і вона полягає не в тому, що люди не розуміють сучасного мистецтва, перешкода в тому, що вони жодним чином не знають класичного мистецтва. Через це, через невідчуття того, що було досі, вони не можуть зрозуміти, чому з'явився Джаспер Джонс або «Чорний квадрат» Малевича. Якщо ви свого часу погано слухали Бетховена чи Баха, наприклад, вам дуже важко буде зрозуміти, звідкіля цей «Чорний квадрат» і про що це. Якщо ви погано обізнані, скажімо, з епохою Ренесансу, то дуже важко зрозуміти, чому з'являється Раушенберг. Це наука про відчуття і тому вона дуже приватна, між іншим, річ.

Я наполягаю, що все, що ми робимо, до деякої міри, дуже приватне. Це вже інша справа, чи ці приватні відчуття з часом стають часткою відчуттів соціуму — залежить від таланту митця. І як йому пощастило — вчасно бути у цьому соціумі чи невчасно. Так само те, що ми казали про дизайн: я взагалі не бачу і ніколи не вбачав у цьому нічого поганого. Все мистецтво дотичне до дизайну і навіть найбільш авангардні речі у XX столітті близько стояли до дизайну. Якщо візьмете творчість Татліна, наприклад, то це був суцільний дизайн. Повернуся до особистого прикладу. Після того, як ця книжка була видана... Тут лише декілька сторінок (демонстра-

ція), я одразу можу сказати, що я пов'язав свої роботи з тим, що на той час було навколо мене — якісь документи, якісь листи приватні. Навіть мова цієї книжки в основному російська, бо, наприклад, до 2003 року про те, що я роблю, українською мовою була написана тільки одна сторінка, все інше було написано або російською, або англійською мовами. І це теж залишено в книжці як воно є — якщо воно було українською, то так і написано. Цікаво інше. На мене як на митця це вплинуло досить серйозно, тому що я продовжую працювати, робити якісь свої роботи, здебільшого в двомірному просторі, лише деякі проекти, як, скажімо, «Фонтан виснаження», і це для мене найбільш концептуальний знак, існує в тривимірному просторі. А все ж мені подобається малювати на папері, через те, між іншим, що папір деякою мірою є синонімом документа.

Зараз я хотів би поговорити стосовно перетинання деяких культур. Я вважаю, що в Україні сьогодні найбільш цікавого розвитку набула така частка культури, як сучасна молода література — потужне покоління 20—30-річних, і вони пишуть серйозні речі. Мені здається, воно з'явилося через те, що на нього довго чекали, все ж таки у мистецтві завжди щось коїлося, а в літературі було дуже важко. Останні 3—4 роки я читаю майже все, що пишеться тут, в Україні. Мені дуже близька творчість Тараса Прохаська. Наразі у мене є ідея зробити книжку про ті ж сади, але з текстами Прохаська, і щоб вони не доповнювали і не пояснювали мої малюнки, а мої малюнки щоб не пояснювали його тексти — це така собі суміш під обкладинкою арт-книги. Це дуже серйозна зміна в мені — те, що взагалі має бути продуктом того, що я роблю, тобто ця книжка.

Нещодавно я повернувся з Берліна: в одному із тамтешніх закладів дівчина з України захищала свій ІМЕІ (там є відеоінститут дуже серйозний), і вона казала, що майбутнє мистецтво буде скрінлесс та айлесс, тобто функціонуватиме без екранів, без проводів — воно буде якось проявлятися в соціумі, наприклад, у публічних місцях. Мені здається, що в цьому сенсі книга так само «скрінлесс» і «айлесс». В Україні, вона, можливо, більш впливова і досі, ніж мас-медіа, — зрештою, вона ж залишається, її можна взяти в руки, можна передати один одному. І це потребує набагато менше зусиль, ніж вийти кудись подивитися кіно або взяти напрокат відеокасету. Вона до деякої міри більше є документом. Хоча, може, це через те, що вона мені більше подобається. Ну от і все. Я думаю, на цьому мої 15 хвилин вийшли, а якщо ще будуть якісь питання, то будь ласка.

**Репліка із зали:** В якому стані робота з Прохаськом?

**Павло Маков:** Я прочитав всі Тарасові книжки і вирішив, що нам обов'язково треба побачитися. Інколи в мене буває відчуття — мені би дуже хотілося познайомитися з Джеймсом Джойсом або, скажімо, з Францом Кафкою. Але всі ж розуміють, що це не можливо. А тут живий письменник, і поруч же — навіть кордони перетинати не треба. Я сів у машину, зателефонував йому на мобільний і сказав: «Тарасе, я завтра зранку до тебе в Івано-Франківськ приїду. Чекай». Хто я, що я — він не знає. Я приїхав, в нього там родина, жінка захворіла. Ми десь 2 години поспілкувалися, вирішили всі проблеми десь від 12 до 2 ночі. Зранку я сів у машину і поїхав назад

до Києва, а потім і до Харкова. Цього було досить. Проект у стані розвитку, коли закінчиться — не знаю, Тарас пише дуже повільно, навіть повільніше, ніж я малюю, хоча я теж малюю досить повільно. Мені здається, що кілька років ми книжку робитимемо. А потім же треба ще виробництво організувати.

Коли я прочитав Прохаська, то зрозумів, що це те, що мені потрібно. Я не пишу сам — мені завжди бракувало тексту. Я ніколи не відчував недовіри до літературного тексту. Але коли він існує десь там у соціумі, то для мене він може не існувати. Ну, скажімо, я до деякої міри серйозно «приватизована» людина — якщо мене це не хвилює, то воно майже й не існує для мене як для митця. Це зрозуміла річ, так і для кожного митця, я вважаю. Через це я тексту дуже завжди довіряв, і коли я приїхав до Прохаська і сказав, що є така дуже серйозна сучасна тема — Сади (а для мене це дуже серйозна сучасна тема) — котра пояснює наше існування тут і чому ми тут оце все городимо, тоді він дає мені нову книжку, яку я ще не читав, показує маленький уривочок — і я бачу, що там уже все написано. Ми й домовилися. Я йому дав теж якісь фотографії своїх робіт, але жодним чином не для того, щоб він про них щось писав, а щоб просто уявляв, що я роблю. Я ж розумію, що він робить. І так ми вирішили, що у нас терміну жорсткого не буде — 2—3 роки. А на збирається потрібна кількість матеріалу, тоді...

Виконання буде поліграфічним. І, між іншим, я хочу, аби, на відміну від попередніх проектів, цей був стовідсотково комерційним. Я раніше жодної книжки не продавав. Я досі вважаю: якби кожен митець мого покоління (хоча б 20—25 художників) по такій книжці зробили, то було б зрозуміліше де,

що і як. Бо ми відірвані один від одного. Ми мало маємо уявлення один про одного. Бракує професійного часопису. У нас в Україні немає місця, де б ми могли всі зустрічатися. Звідки я дізнаюся, що роблять мої колеги? Ми зараз зібралися, поговорили і розбіглися. А так є книжка — документ. Така була в мене мистецька насага зробити цей «папірець», аби він залишився.

**Репліка із зали:** Я думав про це кілька років: зробити так, щоб якимось чином українські письменники разом зробили тексти до робіт українських художників.

**Павло Маков:** Ну, тут дещо інша ситуація — так би мовити, паралельні шляхи. В цій книжці сплановано так, що людина головну ідею отримує не від того, що вона бачить малюнки, або навпаки, не тому, що вона читає. Саме так, десь посередині, з'являється третя якість, котрої жоден з нас не може спланувати. Ця якість для мене найголовніша, бо я не можу спланувати, що воно буде від того, що я роблю.

**Репліка із зали:** Я запропоную, наприклад, такий проект — це можуть бути або поліграфічні проекти, або зроблені вручну.

**Павло Маков:** Якщо чесно, видання книжки — це дуже приватна справа. Я певен, що якщо зараз щось можливо змінити в Україні, то тільки через приватні ініціативи. Бо від держави чекати нема чого і ще довго нічого буде чекати. Приватні ініціативи — це коли ми вже тонемо, то треба самих себе за волосся витягувати.

**Репліка із зали:** ...должна быть какая-то самоорганизация.

**Павло Маков:** У мене була ринкова ідея видавництва цієї книжки, бо я читав майстер-класи у Харківській державній академії культури та мистецтв, і ті троє дизайнерів, яких я залучив до видання цієї книжки, — дуже талановиті діти, яким цей проект зарахували як дипломи. Книжка вже брала участь у кількох виставках, навіть у такій серйозній, як міжнародна виставка дизайну в Москві «Золота бджола». Одне з моїх соціальних завдань полягало в тому, щоб ці діти залишилися тут, оскільки Харків традиційно віддає Росії графічний та дизайнерський продукт найвищого ґатунку. Ці діти влітку працюють у Москві, заробляють по 1000—1500 доларів на місяць, їм потім дуже важко у Харкові залишатися на 200—300 доларів, бо вони звикли так заробляти, просто за свій труд отримувати певні суми. Я їм сказав, що коли вони поїдуть до Москви, я ляжу під потяг, він мене поріже на 3 частини, а потім хай їдуть, куди хочуть. Наразі вони залишилися, бо найбільша соціальна проблема для України і досі та, що інтелектуали їдуть звідси. А без них нічого не буде.

**Репліка із зали:** У мене репліка щодо відповіді на питання про функцію мистецтва — це стосується пам'яті, збереження, передачі, звертання її...

**Павло Маков:** Пам'яті про відчуття, тут я наполягатиму. Це ж не історія, це просто так: що ж я відчував, — розумієте? Тому навіть епіграф до цієї книжки з'явився значно пізніше (тут є епіграф Любка Дереша): не краса, не секс, не пристрасть, не гроші, не надія, не політика, потім у книжці Дереша

ша йдеться про любов. Тобто це про мою любов до того місця, де я живу, розумієте? Хай це Утопія, але це моє місце, якому я належу, і я не хочу звідси їхати. До того ж, їхати нема сенсу, бо як тільки ти поїхав звідси, ти вже взагалі ніхто. У мене була велика суперечка з одним моїм приятелем, котрий десь у 1996 році хотів виїхати за кордон назавжди, він теж харківський митець, талановита людина. Він каже: «Ти знаєш, ми ж тут нікому не потрібні». А я йому: «Я знаю, що ми тут нікому не потрібні, але коли туди я приїду, я й собі вже буду не потрібен, а це тоді вже кінець». Тут ти сам собі потрібен, а там — і собі не потрібен.

**Репліка із зали:** А де можна побачити вашу книжку?

**Павло Маков:** Ну ось, будь ласка, вона тут є, можете подивитися. Зараз з'явився музей Пінчука — це чи не єдине місце, куди, скажімо, я як фахівець чи як людина, котра цікавиться сучасним мистецтвом, могла б піти, щоб побачити таку книжку. Там має бути кіоск, і така книжка має бути завжди відкрита, замацана, хочете купляти — купляйте. Тобто в нас для цього ще нема ринку, як бачите. Люди не знають, де б це продавалося, а я і сам не знаю, де це можна продавати. І тому цей проект цілкомито некомерційний.

Сьогодні в нас є можливість принаймні критикувати, бо раніше й підстав не було. У Венеції на біенале на півтори сторінки в книзі відгуків: «Я провела 3 тижні в Києві і сучасного мистецтва не знайшла». Як це вона 3 тижні шукала — і нічого не знайшла? І критика потрібна, і музеї на кшталт PinchukArtCentre.

**Репліка із зали:** Знаєте, на відкритті музею Пінчука було дуже хороше шоу. Там стояли такі клітки, в яких моделі, які зображали різних художників, — Ворхола, Пікассо та інших — танцювали навколо пальців як для стриптизу — гарна метафора становища художника в цьому просторі. Треба пам'ятати, що цей проект — іміджевий, він спрямований на репрезентацію певної персони шляхом сучасного мистецтва. Це репрезентативний простір, і важливо, яка ситуація створюється навколо нього.

**Ольга Островець:** Мы перешли в такой свободный режим, но, тем не менее, у нас есть программа, и сейчас выступит Ярослав Присяжнюк с темой «Визуализация Раю та Пекла сьогодні». Прошу.

**Ярослав Присяжнюк:** Я, власне, хотів би розглянути таке суперечливе і дивне питання — існування сакральних архетипів у сьогоднішньому десакралізованому просторі суспільства споживання.

*Текст доповіді див. у розділі «Наука» на стор. 74*

**Репліка із зали:** Что касается последнего, Вы имеете в виду тотальную унификацию?

**Ярослав Присяжнюк:** Мне кажется, да, безусловно, речь идет об унификации, то есть стирании идеологических границ. Отрицая систему различий, легче двигаться к унификации. В данном случае можно говорить об интеллектуальной глобализации.

**Репліка із зали:** А как этому, по Вашему, можно противостоять?

**Ярослав Присяжнюк:** В общем, если намеренно пытаться от этого уходить, то могут быть только индивидуальные пути, потому что любая массовая стратегия будет попадать в ловушки унификации, из которых вырваться практически невозможно. Но тут я еще пытался затронуть проблему, не знаю, насколько это внятно получилось, что сегодня мы в фильмах или рекламных роликах видим огромное количество божественных и полубожественных образов. Их человек получает уже в готовом виде, и ему не о чем думать. То есть у нас забирают способность фантазировать.

Тут происходит такое странное движение по кругу: если начало XX века стало пиком индивидуального самовыражения художника, то в конце столетия произошел «сброс» этой стратегии. Мы вернулись к старой анонимности, когда, например, художник выступает просто посредником — как в древности, расписывая храм, он, так или иначе, выступал общественным посредником.

**Репліка із зали:** Знаете, средневековое искусство, о котором Вы говорите, обслуживало дискурсы власти, в частности, религии. И образы ада и рая были пряником в руках эксплуататоров. Актуальное искусство (может быть, мы разный смысл вкладываем в это словосочетание) «актуально», если оно выбрасывает кнут и пряник, если оно отказывается от форм эксплуатации, принуждения, угрозы, обещания, взыскую зрителя, осознающего, что ему говорят. Современное искусство не щечочет архетипы, оно обращается к сознанию, оно действительно имморалистично. Морали в современном искусстве нет, но есть этика. Мораль отсутствует как система внешних ограничений, как

ад и рай, кнут и пряник. Присутствует внутренняя этическая мотивация художника.

**Ярослав Присяжнюк:** Я понял, что касается старых моделей ада и рая, очевидно, что они были идеологемами, которые манипулировали сознанием. Сегодняшняя ситуация, правильно вы говорите, пускай плоско и смешно выглядит рекламная картинка и страшный фильм, но, тем не менее, это можно понять как сегодняшний инструментарий, который безумно демократизирован. Он уже не расставляет акценты так буквально, как, допустим, в том же средневековье, он оставляет для зрителя свободный мираж. Но мне кажется, что, например, идеологичность при этом даже фокусируется, усиливается, то есть идеологичность мышления — когда зритель чувствует мнимую свободу. Это что касается масс-медиа. Что же касается интерпретации в современном искусстве этих вещей, то, безусловно, там властный институт отсутствует или он (пряник) убран в сторону. Когда идет игра с существующими уже вещами, в частности, я говорю о тех, которые берутся искусством из медийной реальности, то, пользуясь теми же кнутом и пряником, все равно визуальное остается в той же плоскости, и я говорю о том, каким образом можно пройти через эту плоскость. То есть можно ли пройти, если все равно мы видим, что идеологический нарратив визуально сохраняется, но его идеологическая составляющая утрачена.

**Тиберій Сільваші:** Лучшим современным художником является политик, точнее, политтехнолог. Это единственная сфера, где отсутствует мораль и при-

существует этика определенного плана. Движение в сторону от художника до политтехнолога новомодно и актуально.

**Микита Кадан:** Политтехнолог мог бы быть хорошим художником, он действительно мог бы быть лучшим художником современности, если бы он не обслуживал определенные политические сферы. Он предоставляет им технологии, ресурсы языка, масс-медиа. Функция настоящего художника, в первую очередь, не обслуживающая.

**Ярослав Присяжнюк:** Мне кажется, что, говоря о современном художнике, мы не можем не говорить об институциях в современном искусстве. Институции отсылают к определенным социологическим курсам. Как же может отсутствовать идеология, если присутствует институция?

**Наталія Шевченко:** У нас взагалі гостро стоїть проблема зчитування тексту як такого і, зокрема, ми не маємо критеріїв прочитання сучасного сакрального тексту. Якщо ми говоримо, що інституції не спрацьовують, що церква не спрацьовує, то митець, який нікого не обслуговує, по суті, має шанс торкнутися точки, яка може бути сакральною, може бути й зовсім іншою. Інколи нам не вистачає слів передати, чому ця картина на нас справляє таке враження, що перевертає якісь архетипи, як Ви сказали, «щечочет архетипи». Проблема, з одного боку, ніби ми вже всі втомилися від мови, а з іншого, — ми ніби приходимо знов до того, що мова необхідна, тому що в ситуації, коли ми маємо справу з новим синкретизмом, як би ми не лякалися пафосу цього слова, але

в його центрі — Бог. Ми перебуваємо в тій перехідній точці, коли маємо відродити в собі Бога поза релігійними, можливо, вже відпрацьованими догматами.

**Репліка із зали:** Только не говорите об этом прямо, это звучит банально.

**Наталія Шевченко:** Ви знаєте, банальні речі бувають геніальними.

**Репліка із зали:** Здається, ми дуже просто підійшли до цього питання. Не можна говорити так про ці речі.

**Ярослав Присяжнюк:** Мені здається, що спрощено їх подає якраз мас-медіа, а щодо самих архетипів, то, звісно, вони перебувають поза всім цим, вони ніколи не змінюються. Це наче підземний потік, а зверху люди зробили фонтан та ще й прикрасили його ілюмінацією. Питання: як змінилася від цього сама вода? Ні, не змінилася. Те саме й з архетипами: вони поза дискусією, вони позачасові, вони не можуть адаптуватися до конкретного часу.

**Репліка із зали:** Чому ж неодноразово намагалися змінити ці архетипи, що мало свої наслідки. Вільям Блейк — найяскравіший приклад, який є в історії.

**Ярослав Присяжнюк:** Мені все ж здається, що художник, яким би він не був, не може змінювати архетипи і той ракурс, в якому вони існують у часі, тому що архетип виходить поза індивідуальність і навіть геніальність.

**Репліка із зали:** Як можна змінити щось, що набагато більше за тебе?

**Ярослав Присяжнюк:** Ну, це інший порядок реальності.

**Ольга Островерх:** Мы договаривались с Игорем Дюричем о том, что он послушает, о чем мы будем говорить, и выскажется на близкую ему тему. Мне кажется, что предыдущий доклад, особенно финальная его часть — дискуссия — касается той темы, в которой Игорь, вероятно, является экспертом. Это взаимодействие актуального искусства, политтехнологий и идеологий.

**Ігор Дюрич:** Мне кажется, что активно выпускается из дискуссии сам факт того, что в масс-медийной системе все происходит естественно. Мы существуем в этом глобальном парадоксе, когда каждый человек понимает, что масс-медиа доверять нельзя. Что это ложь, что это все неправда, и в то же время вся существующая информация приходит к нам через масс-медиа. Возникают вопросы: а что мы знаем о мире? Что в нем истинно? Ответ, который более-менее удовлетворяет, или, по крайней мере, хоть как-то объясняет действительность, звучит приблизительно так: все-таки масс-медиа задают общий контекст и синхронизируют наши знания о нем. Мы живем в мире, где понимаем, что каноны гламурной красоты таковы на сегодняшний день, одеваться можно так, рекламируется то-то таким-то образом, а в политике происходит еще нечто. Собственно, когда мы затрагиваем понятие «искусство» или «актуальное искусство», идет разрыв понимания. Да, есть некое сакральное понимание искусства, оно вырастает из каких-то простых вещей, из того, что мама с папой и учителя нам говорили, что это такая великая вещь. Когда мы

имеем дело с актуальным искусством, оно дает нам определенный взор и конфликт. Мы городим мифологические конструкции, привязываемся к архетипам.

Я бы предложил в какой-то мере отказаться от мифологизации и попытаться посмотреть на вещи самым примитивным, может быть, образом. Ну вот — реальность как таковая и масс-медиа. Борис Гройс, в общем, ни от кого не скрывал, что если искусство не попало в телевизор, то его и не существует. Стратегии художников на сегодняшний день бесконечно близки к стратегии политиков — это «бесконечно» попадает в ящик, попадает в систему масс-медиа. Собственно говоря, я понимаю, что звучит это все цинично. Но иной раз даже внутри себя я надеюсь, что цинизм необходим, хотя бы для того, чтобы посмотреть с иной точки зрения. Мы имеем дело с определенным типом стратегии разных художников, которых волнует вопрос, где проходит рынок, где проходит не-рынок, то есть речь постоянно идет об определенных уровнях потребления. Существует бытовой уровень, а есть элитарный. Поэтому если говорить о художниках, то они все время производят рыночный продукт, просто он каждый раз рознится по цене и рассчитан на разного зрителя: на массового, элитарного или даже на виртуального потребителя. Какая разница? Разница в материале, из которого клепается продукт. Естественно для элитарного продукта — элитарное «сырье» (философские понятия, высокий слог и т.д. и т.п.).

Что же касается политтехнологий... Мне пришлось работать для многих избирательных кампаний. Сначала это любопытно, потому что ты понимаешь: когда у тебя есть какой-то месседж, ты реализовываешь его в довольно узкой галерейной

среде, где, опять же, ты имеешь дело с тусовкой, тусовка — это люди, которые все-таки находятся в определенном контексте, дискурсе. И даже если твой месседж доходит более-менее чистым, он подвергается интерпретации и, в общем, не идет дальше определенной сферы. Политические проекты предоставляют огромный инструментарий, и это сначала интересно. Можно задействовать всевозможные ресурсы: активистов, радио, телевидение, щиты, плакаты. Но собственно «наполнитель», содержание процесса — оно не всегда этому богатству соответствует. В результате мы имеем то, что мы имеем. На политических проектах можно работать с означаемым, но означаемое остается таким, как оно и есть, пошловатым что ли. И то, что происходит в политике на сегодняшний день, — подобно сериалу. Мы живем в довольно бессмысленную эпоху, и каждый из нас вырабатывает индивидуальные стратегии выживания, заработка, социального позиционирования. Вот это, собственно, ужасное ощущение, с которым я живу последние несколько лет.

Я считаю, что Украина вообще сегодня стала оплотом постмодернизма. И то, что там, в политике, происходит, — акции «Поры», или то, что делают тимошенковцы, — этому соответствует. Ну вот сейчас на Майдане стоит будка, где написано «Громадський парламент», — замечательный артефакт.

Сегодня опошлены любые практики, идеи и прочее, поскольку уже все знают, что это неправда, что вся борьба идет только за деньги. Если разобраться в сути содержания нашей политики, нашей эпохи, может, она обусловлена историческим моментом — мы вышли из «совка» и пользуемся теперь навязанной моделью потребления. Все потребляют, как мо-

гут, то есть идет борьба за максимальное потребление, удержу в этом нет. В этом смысле, когда вспоминали о центре Пинчука, то более любопытно, где он расположен — идеальный жлобский дискурс: вот здесь «Бентли» торгуют, а здесь центр современного искусства. Это значит, пацану не запахло, а пацану, значит, круто. Вот это можно посмотреть — это действительно дорого. Архитектурная форма во многом отображает то, что находится внутри, и задает определенный контекст.

У нас институализация современного искусства происходит пока очень медленно, потому что она и не востребована, и не имеет определенных ресурсов, вложенных в эту отрасль. Вот так. Хорошо бы поспорить, потому что у меня очень циничная позиция, и хорошо бы меня кто-то переубедил.

Искусство все равно происходит до момента производства продукта. Презентация продукта, его продажа — это уже относится к рынку. Все сводится к одной простой вещи — к некоему инфраструктурному продвижению. Проблема с масс-медиа аналогична: сначала политолог такой-то — Иванов, Сидоров, Петренко, Тарасенко — рассказывает о том, что предстоит какое-то событие. Далее это событие нам трижды покажут, потом политики скажут, что они ожидали от этого события, потом политолог скажет, что получилось то, о чем они все предупреждали. Постоянное умножение малой цифры события приводит к тому, что потихоньку оно становится явным, так как человек получает о нем информацию. Художникам предстоит заниматься тем же. Выстроить подобную инфраструктуру и репродуцировать подобного типа события.

**Репліка із зали:** Игорь, Вы раньше занимались искусством, а сейчас политическими технологиями. Мотивации те же или они изменились?

**Игор Дюрич:** Я никогда не занимался политическими технологиями. Дюрич с Подольчаком — да. Мы продавали свое время, чтобы потом заниматься своим творчеством. Продавая время, ты покупаешь себе свободу и возможность делать собственные проекты. Сейчас мы работаем над своим проектом, трачим огромные деньги на съемки и ни у кого ничего не просим.

**Репліка із зали:** А когда Вы почувствовали, что пришло время работать на себя?

**Игор Дюрич:** Иллюзия исчерпала себя после Оранжевой революции. Сейчас уже никто никому не верит. И издеваться над политикумом тоже бессмысленно, потому что получится двойное издевательство.

**Неллі Корнієнко:** Мені здається, головне — що у нас зараз відкрите громадянське суспільство, яке нарешті відбулося. Тобто закладений код вибудувався, це говорить про те, що сегменти цього Майдану, хто б його не зраджував, продовжують нарощуватися на рівні тієї ж самоорганізації, нарощувати свій ресурс. Код транслюється так чи інакше, через систему смислів і т.д., і т.д., і т.д. Ми побачили, я не знаю, ілюзію чи не ілюзію, а добудовування нації через фрагмент відкритого суспільства. Я абсолютно переконана в тому, що Майдан існує й сьогодні — це наразі інший трансформ, але він є приводом чи причиною, об'єктом чи суб'єктом для того, щоб худож-