

*O. Bryukhovetska*

### “CINEMA OF POETRY”: FILM “THE SHADOWS OF FORGOTTEN ANCESTORS” IN THE CONTEXT OF THE VISUAL CULTURE OF 1960S

*The parallel between the film “The Shadows of Forgotten Ancestors” by Sergey Paradzanov (Dovzhenko Film Studios, 1965) and the concepts of Pier Paolo Pasolini is developed. “Visual culture” includes not only certain historical object (1960s) but also a certain specific approach of its study, which grounds analysis of an image in its cultural and socio-political context without abandoning specificity of visual language. The question of relation between image and reality is in the center of theoretical reasoning of Pasolini. Materialist primacy of action lead him to his “big identification” between film and reality. Different but somewhat similar formulations of this question by Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, and Roland Barthes are also presented, on which a new approach to study of Soviet cinema and Soviet imaginary can be based.*

**Keywords:** “visual culture”, “cinema of poetry”, film “The Shadows of Forgotten Ancestors”, Sengey Paradzanov, Pier Paolo Pasolini.

*Матеріал надійшов 20.02.2013 р.*

УДК 75.071.1(477):[130.2:116]

*Ельфська Т. В.*

### ПОЕТИКА МІНЛИВОСТІ: МИСТЕЦЬКІ МЕДІА-МЕДИТАЦІЇ ОЛЕКСАНДРА ГНИЛИЦЬКОГО ТА ЛЕСІ ЗАЯЦЬ

*Статтю присвячено аналізу використання ефекту морфінгу в медитативних творах українських художників Олександра Гнилицького та Лесі Заяць (Інституції Нестабільних Думок) із серії «МедіаКомфорт» (2005–2008). Розвідку базовано на осмисленні феномену мінливості крізь такі протиставлення, як «абстрактне — реалістичне», «глибина — поверхня», «кінематографічність — живописність» та ін.*

**Ключові слова:** медіа-арт, морфінг, мінливість, українське мистецтво, Інституція Нестабільних Думок.

Творчість Олександра Гнилицького, художника «незалежної перехідної епохи» [1, с. 633], або «епохи посткомуністичних трансформацій» [2, с. 153], або «нової хвилі» [14], або «південно-російської хвилі» [12], або представника «полістилізму» [9], або «дев'ятого валу» постмодернізму» [8, с. 78], або українського «трансавангарду» [20], або «українського неobaroko» [13, с. 121; 5] не може бути однозначно інтерпретована з огляду на полярну критику художника в науковій та популярній літературі. Він поєднує в собі протилежності: постає і новатором, і транслятором європейських традицій; і бунтівником, і дзенським монахом; і аутсайдером, і «просунутим» бізнесменом. Користуючись метафорою

медіамедитації та мистецтва мінливості, в цій статті зроблено спробу зосередитись на аналізі робіт з однієї серії — «МедіаКомфорт» (2005–2008), — зробленої в творчому тандемі українського художника Олександра Гнилицького та його дружини — Лесі Заяць (Інституція Нестабільних Думок, далі — ІНД).

Творчість Гнилицького — своєрідний артпосібник для пригадування того, що вважалося мистецтвом у минулих епохах. Це взірєць постмодерністського мислення. Художник звертається й до хрестоматійних образів, таких як тема дзеркальності, анамофози, натюрмортів, просто красивих речей. До межі спрощені речі самі по собі, у Гнилицького, з одного боку — продо-

вження радикальних традицій руйнування художньої форми в модерністській культурі, але, одночасно й заперечення цього заперечення. Дарма що річ є реальною формою, вона викликає філософські, алегоричні, ностальгічні, асоціативні та інші образи. Річ Гнилицького (а разом із тим й ІНД) — це думка про річ, не матеріальну, не міметичну, це пригадування про ідею речі, що складно вловима десь у світі Ідей Платона — ідеальний об'єкт, що проявляється в нашому світі лише як мерехтливий образ з розмитими межами, близький до сновидіння: і реальний і вигаданий, і форма і антиформа, і заперечення і ствердження одночасно.

*Довкола діалогу  
про «абстрактне — реалістичне»*

Олександра Гнилицького та Лесю Заяць можна назвати адептами абстрактного нефігуративного медіа-арту, бо навіть коли в їх гібридах (так художники визначили власну техніку медіаінсталяцій) з'являються певні об'єкти, вони більшою мірою репрезентують абстрактність, ніж матеріальність речей. Серія «Медіа-Комфорт» — такий тип медіамистецтва, який можна було б назвати медитаційним. Як відомо, у східних традиціях головна мета медитаційних психопрактик — відсторонене спостереження за мінливістю думок, невтручання в потік вражень та образів. Такою самою технологією користуються Гнилицький та Заяць в серії медіагібридів, пропонуючи глядачу відключитися від власного потоку нескінченних думок-подразників й уважно, хоча б декілька хвилин, спостерігати візуалізацію цієї мінливості з відстороненої позиції. «Мінлива стіна» (2007), що була представлена на 52-й Венеційській бінале, — це не конкретна матеріальна стіна, закодована у відеоформаті. Це, очевидно, абстрактна ідея стіни, що включає в себе всю множинність синхронічного та діахронічного проявлення стіни у світі.

Для Гнилицького немає ніякої різниці — це стіна, лампа, телевизор, — будь-який предмет із щоденного побуту може стати репрезентацією ідеї нефігуративності, тому «медіаживопис» (або «живопис епохи медіа» — термін В. Бурлаки [3]) Гнилицького так тісно пов'язаний не тільки зі столітньою традицією кубізму, футуризму, дадаїзму, особливим поціновувачем яких був художник й звідки, очевидно, він брав натхнення, але й з шеститисячолітньою традицією безпредметності, починаючи від піктограм первісних людей, а також буддійських мандал і ісламських арабесок [15, с. 103].

Фігуративне мистецтво, навіть фотографічний реалізм, фактично виступає ієрогліфом, так само, як будь-яка абстрактна пляма в живописі Дж. Поллока чи В. де Куннінга. Реалізм Гнилицького скоріше є протилежністю реалістичним тенденціям в живописі, яких так само багато, як і варіантів абстракціонізму. Певний об'єкт може бути означником абстрактної ідеї. Так, коли в християнській традиції Святий дух зображають у образі голуба, це зображення є лише символічною візуалізацією, а не візуалізацією сутності Святого духа. В цьому випадку під абстрактним ми розуміємо фігуративне зображення, яке символічно репрезентує ідею.

Дещо з іншого ракурсу використання слова «абстрактний» дозволяє англійська мова, де дієслово “to abstract” означає вилучати, відокремлювати, витягати або віднімати. Зважаючи на таке семантичне навантаження слова «абстрактний», можна говорити про абстрактне зображення як таке, що відображає не тотальний об'єкт у множинності його потенційних проявлень, але лише певну його частину, екстракт, вилучаючи найнеобхідніші риси й редукуючи безліч важливих аспектів існування цього об'єкта, таких як об'єм, рух або послідовність змін цього об'єкта у часі. З такої точки зору будь-яке зображення саме по собі неминуче вже є абстрактним.

Усупереч цьому під виразом «абстрактне мистецтво» переважно мається на увазі «нефігуративне мистецтво», що традиційно відповідає художній практиці авангарду кінця ХІХ — початку ХХ ст., зокрема, абстракціонізму В. Кандинського та супрематизму К. Малевича (полотна яких щиро представлені в гібриді ІНД “PlateAria” (2005)). У використанні терміна «абстрактний» як синоніма нефігуративного, нерепрезентаційного в контексті сучасного мистецтва («абстрактність Гнилицького») є елемент анахронічності, про що застерігає голландський дослідник Кірк Варнеду. На його думку, «абстрактне» не може редукувати фігуративне, воно принципово походить від мистецтва «іншого рівня» [21, с. 47].

Перипетії абстрактного мистецтва неодноразово ставали головними проблемами досліджень класиків наукової літератури щодо проблем зображення, починаючи з праці Вільгельма Ворінгера «Абстракція і вчування» (1906) [24]. Також важливими в цьому ракурсі є «Живопис як мистецтво» Річарда Волгейма [23], «Мімесіс як вигадування» Кендала Валтона [22], деякі есе Клімента Грінберга та ін. Для аналізу творчості ІНД, у ситуації Гнилицького, важливим є розуміння живописної глибини/поверхні за Річардом

Волгеймом: картина є живописним відображенням дійсності, тобто є фігуративною, якщо в глядача виникає відчуття впізнавання об'єкта, а також відчуття глибини, незалежне від розуміння картини як пласкої поверхні.

### *Гра поверхні та глибини*

Граючись в переморгування понять поверхня/глибина, ніби за Жилем Дельозом, Гнилицький та Заяць редукують чітко розмежування цих понять. Фактура їх «Мінливої стіни» — пласка (навіть вентилятор, який з'являється час від часу, — це лише тінь вентилятора, що не має об'єму); тарілка в «PlateAria» (2005) — об'ємна, але мінливі зображення на ній вже однозначно визначити неможливо — вони вільно перетікають з плаского у тривимірне й навпаки; фактура «Кімоно» (2005/2008) ніби відсутня — це контурне зображення одягу на полотні, але, водночас, самі квіти на кімоно вводять в оману, пропонуючи глядачу ледь не весь спектр можливих квіткових орнаментів, що змушує вагатися в існуванні площинності полотна. Мерехтливі зображення на «Мінливій стіні», «PlateAria», «Кімоно» — поверхові, плинні, вони, як стрічка Мьобіуса, — образ чистої поверхні, в якій відсутня глибина. Згідно з М. Ямпольським, вода особливим чином виявляє очевидний містичний характер поверхні, що зберігає форму потоків, «відбитків» (в щоденниках Леонардо да Вінчі феномен поверхні тісно пов'язаний з категоріями печатки та відбитків) всупереч перемішуванню води. «Роль поверхні особливо виразно видно на прикладі брижів-деформацій водної поверхні під впливом вітру. Брижі виникають на воді саме в результаті процесу, описаного Леонардо, який стверджував, що неможливо підняти повітря не піднімаючи води. Рух повітря починає піднімати воду, яка буквально на власній поверхні (яка водночас є й поверхнею повітря) відбиває рух повітря» [16, с. 220]. Глибинні шари води позбавлені цієї чільної ознаки поверхні — наявності брижів, цих деформацій поверхні, відбитків повітря на воді.

Поверхня гібридів із серії «МедіаКомфорт» Гнилицького та Заяць — це межа між двома середовищами (твоїм та моїм, своїм та чужим, значущим та незначущим, мистецьким та буденним, цікавим та нудним), яка водночас не належить жодній з них. «Мінлива стіна» — репрезентація хисткості, нестійкості, будь-яких опозицій та протиріч: стіна то зникає, то з'являється, то стає кольоровою, то чорно-білою, то внутрішньою, то зовнішньою; фактура «PlateAria» кінематографічна, або анімаційна, чи фігуративна, то аб-

страктна, орнаментальна, то алеаторна. Око намагається вхопитися в образ, але це суперечить самій природі гібридів-метаморфоз. Нескінченний морфінг репрезентує те, що неможливо репрезентувати, мінливість самої мінливості, що стало однією з улюблених тем творчості художників «нової хвилі» в кінці 1980-х років, коли «попри всі судоми, психологічні, економічні та творчі складності мистецтво України вчиться функціонувати в ситуації творчої свободи» [9, с. 156]. Так охарактеризував творчість Гнилицького його друг-критик Володимир Левашов: «Живопис був для нього не єдиним інструментом. Улюбленим, але не єдиним. Разом із інсталяціями, об'єктами, фото, відео, аудіо, медіа та ін. він завжди слугував технічним засобом виготовлення одного нескінченно мінливого предмета на ім'я ілюзія. Гнилицький створював цю ілюзію й трошив, оточував бутафорією речей й доводив до довшеної прозорості. Мабуть, я не знав нікого, хто би не просто знав про повсюдне існування ефекту зацикленості, але був прямо-таки заворожений, центрований на одночасності присутності-відсутності. Й з нескінченною тихою упертістю прагнув його втілити» [6]. Нескінченна мінливість, ілюзія, завороженість — ці якості проявляються в будь-якій роботі ІНД, які можна об'єднати одним терміном — морфінг.

### *Морфінг:*

#### *кінематографічність образу*

Що розуміється під поняттям морфінг? Морфінг (від англ. *morfing* — «формозміна») — оптичний засіб, певний морфологічний зсув, деформація або трансформація образу протягом певного часу. Маючи у кожній роботі власні обертони, таке оптичне явище (переважно в галузі відеомистецтва), як морфінг, характеризується швидкоплинністю формальних рис образу у визначених координатах простору та часі. Цей прийом найбільш характерний для творчості тандему Гнилицького та Заяць, хоча елементи морфінгу можна знайти у багатьох медіа- та відеоінсталяціях сучасного українського мистецтва. Окрім згадуваних вище медіагібридів, у «Кабель-Сакура» (2006) та «Кои (Бонсай)» (2006) із серії «МедіаКомфорт» оптичний ефект морфінгу є провідним. Кожна робота — медитативна маніфестація нового жанру відеоінсталяцій, який можна умовно назвати медіаживописом, або медіа-медитацією.

Медіаживопис Гнилицького та Заяць корінням сягає до всієї історії європейського авангардного кінематографа, зокрема німецького

експресіонізму, який переважно був орієнтований не на театр чи літературу, а саме на живопис, але не реалістичний, а, скоріше, живопис суб'єктивного сприйняття. Несуттєвою різницею залишається лише статичність композиції картини, яка заміщується у відео- та кіномистецтві рухом зображень. Якщо в картині рамка ніби вирізає зображення із зовнішнього світу, то рамка медіагібридів Гнилицького та Зяць навпаки — розчиняється у просторі, зміщує межі реального та ілюзійного. В історії кіно та відеомистецтва дослідники часто наголошують на непоодинокі випадки поєднання живопису та кіномистецтва [4, с. 192–193]. Неодноразово великими режисерами ставали люди, за освітою художники, наприклад, Олександр Довженко, Пітер Гринуей, Джармен Дерек, Кім кі Дук, Фабрі Золтан, Мідзогуті Кендзі, Фріц Ланг, Йос Стеллінг, Альфред Хічкок та багато інших [4, с. 30–208]. Елементи живописності, звичайно, можна знайти у безлічі кіно- та відеоробіт в історії мистецтва рухомого зображення, але найбільшим синтетиком жанрів кіно та живопису, безумовно, є Пітер Гринуей. Такий бароковий принцип поєднання мистецтв Гринуей визначає як «інтермедійність». Його твори «Повар, вор, його дружина та її коханець», «Контракт рисувальника» та ін. сповнені алюзіями на живописні полотна, де поступово відчувається примхлива зміна кольорових гам, композицій, побудов, необумовлених визначеним сюжетом. Це ніби діалог з великими майстрами живопису.

З точки зору морфінгу, тобто ледь рухомого зображення, дуже повільної, ледве помітної формозміни, трансформації, значущим є фільм «Z00», деякі фільми угорського режисера Бела Тарра та Андрія Тарковського. Довгі статичні кадри, мабуть чи не відсутність монтажу, неспішні рухи кінокамери — це те, що спонукає глядача не тільки до інтелектуальних побудов, але й до споглядальної довіри очам та серцю. Уповільненою трансформацією в своїх відео («Натюрморт» (2001), «Я закохна в німецьку кінозірку» (2001) та ін.) завоювала популярність британська художниця Сем Тейлор-Вуд. В «Кабелю-Сакурі» ІНД формозміна повністю відповідає назві — звичайний кабель під час споглядання починає повільно проростати тендітними молодими квітами, а в «Кои (Бонсай)» нерухома пральна машина приваблює погляд завдяки червоній рибиці, що неспіхом мандрує внутрішнім простором побутового акваріуму. ІНД підтримує традицію споглядального кінематографа, додаючи твору візуального мистецтва магічний елемент ілюзії, таким чином

перетворюючи філософські інтенції на атракціон. Але в цьому атракціоні немає нічого революційного, галасливого, «негативістського» [10], брутального, що відчувалось в ранніх роботах Гнилицького. Про його ранню творчість Ольга Петрова у 1997 році писала так: митці на взірць Гнилицького «є останньою жертвою тоталітарного радянського суспільства. В брутальності це покоління через себе живає запас радянської в'язниці й антилюдської політики, а також таємничі психофізіологічні комплекси» [9, с. 156]; або «категорія «ніщо», потрактована як «культурний нуль», давала змогу використовувати впливові відеометоди для безсоромної демонстрації табуованого» [10, с. 85]. Буквально за десять років стратегія художника змінилась кардинально, натомість, революційного запалу та брутальності тепер прагне сучасний кінематограф розваг, користуючись невпинними досягненнями розвитку технологій.

### *Бінокулярна імерсія*

Використання стереотехнологій у сучасному кінематографі-атракціоні та в ілюзійних медіагібридах ІНД — це своєрідне змагання, в якому не може бути переможця, бо вони йдуть в різних напрямках. Під стереотехнологіями (якими, до речі, користувався Гнилицький ще у 1996 р. в «Стереокартинках») в кіно ми розуміємо, насамперед, такі загадкові аббревіатури, як 3d та IMAX, котрі шляхом активного (доречніше, агресивного) впливу на органи чуття глядача передбачають повну зануреність у штучно сконструйований часопростір фільму. Гібриди Гнилицького та Зяць представляють інший тип імерсії, не агресивний, а органічний, що заснований на співіснуванні, рівноправному діалозі, в якому глядач не стає невільником споживання запропонованого продукту, а власноруч конструює смисли у своєму режимі на ніби задану художником тему.

На виставці “Media-comfort” в “Stella Art Foundation” в Москві (2006–2007) художники сконструювали мінімалістичний медіальний комфорт домашнього інтер'єру, для якого достатньо було дивана, торшера та декоративної тарілки: «разом вони створюють основу для реалізації найважливіших функцій людського існування: розміщення тіла та зорового сприйняття (разом із самим об'єктом-видовищем). У ІНД кожна з цих речей не тільки стає побутовим і дизайнерським об'єктом, але також потенційною рамкою/екраном для твору мистецтва», — так охарактеризував виставку у прес-релізі Володимир Левашов [7]. На протигау короткочас-

ному комфорту, який створює затемнена зала кінотеатру, в медіаінсталяції не закладена примусова однозначна поведінкова стратегія. Диван одночасно і об'єкт споглядання (бо на нього проєктуються мінливі абстрактні форми), але разом із тим він і не позбавлений своєї природної функціональності. Торшер, що, як здається, написаний на полотні, час од часу стає світловою інсталяцією, коли за полотном запалюється реальне джерело світла, неоднозначно перетворюючи пласке зображення в містичний об'єкт присутності потойбічного (по той бік полотна), а «декоративна тарілка на стіні стає екраном для множини зображень інших тарілок, ніби уособлюючи родову пам'ять тарілки як форми ужиткового мистецтва» [7].

В обох випадках, і в кінотеатрі, і в галереї, перед нами екран, який імітує в першому випадку — глибину простору, зануреність у реальність, у другому — ілюзію відстороненого спостереження за кінореальністю завдяки проєктуванню рухомого зображення на поверхню полотна чи об'єкта побуту, який у медіагібридах виконує роль екрана. Стереокіно — не винахід ХХІ ст., ця технологія, заснована на феномені бінокулярного зору, набула популярності ще у 50-х роках ХХ ст. в Америці, але й дотепер продовжує дивувати новими вдосконаленнями. Створюючи ілюзію тривимірності, зображення переступає межі екрана, виривається за границю його пласкої поверхні й інтерактивує глядача, узурпує його простір. Ця ілюзія вторгнення, коли глядач наперед знає, що ніякого вторгнення не відбудеться, — лише фокус оптичного сприйняття, який, всупереч цьому, має цілковитий вплив на всі органи чуття заручника кіноподії.

У більш ускладненій ситуації опиняються «співрозмовники» гібридів «Медіа Комфорту», яка ближче переживанням глядачів фільму «Прибуття потягу на вокзал Ла Сьота» братів Люм'єр (1896), коли достеменно не було зрозуміло, що відбувається, й мали місце побоювання щодо реальності поїзду (сцена «прибуття потягу» увійшла у список «Найстрашніших сцен кінематографу» за даними сайту Filmsite.org [19]). Таких глибоких вражень складно досягнути, навіть використовуючи дедалі складніші стереотехнології: чим досвідченішою є людина (бо сучасний глядач вже занадто добре орієнтується в технологіях й наперед дізнається, з чим йому пропонують зіткнутися протягом кіносеансу), тим охочіше вона бажає нових, більш завершених розваг, випереджаючи реальний розвиток технологій.

Інтенсифікуючи відчуття глядача «бомбардуванням звуком» [11, с. 279–282], яскравістю ко-

льору, а далі — дотиком та запахом задля створення все більш удосконаленої ілюзії проникнення реального та віртуального світів, індустрія розваг стикається з феноменом швидкої набридливості тих технологій, що, як здається, тільки з'являються на ринку кінопрокату. В постійній гонитві за новими технологічними розвагами, через неспівпадіння темпів зростання бажань нових технологічних прийомів глядачем й самих можливостей їх надання кіноіндустрією, для досвіченого глядача неминучим є ефект набридливості, який неодмінно призведе до розчарування в так званих новинках 4D, 7D, й навіть 9D, що не додає жодного сенсу для сприйняття.

Але навіть уже в ХІХ ст., на думку М. Маклюєна, «ілюзіонізм» нормального людського ока поступово змінюється синестезією «тактильного простору», що доведено історичним розвитком живопису, який призвів до революційного кубізму й досяг кульмінації в пориванні сучасного мистецтва до «тотального втягнення», яке усуває межі між художником та реальним [17]. Удосконалення технологій, що розчаровує, — та найбільша небезпека, яку оминає «співрозмовник» Гнилицького та Заяць на інтерактивній виставці «Media-comfort». Відбувається дуже важливий процес звертання до живого, нетехнологічного, оригінального мистецтва, що не піддається споживанню, а тільки спогляданню, яке вимагає від глядача активної присутності.

### *Мінімалістичний пафос художнього нігілізму*

«Мінлива стіна», «PlateAria», «Лампа настільна» (2008) асоціативно відсилають «співрозмовника» до мистецтва мінімалізму: ці речі майже позбавлені естетичної привабливості. Гнилицький навмисно обирає такі предмети (стіна, тарілка, лампа), які є найбільш нейтральними щодо нашого формального уявлення, предмети безособові, невиразні, серійні, але водночас містично ліричні. Вони натякають на певну випадкову закинутість в цей страшний світ людської емоції. Але якщо мінімалізм прагне повної відмови від людського елементу, то Гнилицький та Заяць все ж таки дають прозорий натяк щодо присутності людини у Всесвіті.

Ліквідує конкретну індивідуальну форму предмета, художник дає загальну схему, в яку має вписатися індивідуальний об'єкт кожного «співрозмовника». Це — звернення до особистого досвіду, пам'яті, асоціацій, певного колективного архетипу речі. Тут на перший план виходить не так життєва позиція художника, як контекст епохи загалом, в яку формувався художник — ра-

дьянську епоху соціалістичного реалізму, стандартизованих речей, обмеженості різноманіття і, згодом, постмодерністської вседозволеності. Всупереч епосі, Гнилицький прагне пуританської простоти форми, тим самим підкреслює свою неучасть, відстороненість від твору, самостійного і незалежного від автора. Живописні об'єкти Гнилицького та Заяць — платонівські тіні-ідеї на межі між думкою, почуттям і матеріальною реальністю. Вони — утопія чистої форми, що додає відчуття таємності.

«Світ повний предметів більш чи менш цікавих. І я не хочу додавати до них нові. Я волюю просто вказувати на існування речі в термінології часу та простору», — говорить американський концептуаліст Дуглас Гюблер [18, с. 43], ніби заперечуючи комерційність ринку мистецтва. З хронологічної точки зору, після того, як домінуючою думкою модерністського мистецтва стала відмова від реалізму, в якому вбачали набридливе повторення того, що існує, і після того, як художники прагнули створення нових об'єктів, а не зображення старих, в концептуалізмі відбувся поворот до повної відмови від об'єкта та звернення до мови, друкованого коментаря-опису цієї відсутності об'єкта. Також варто згадати піонера заміщення образу концептом, М. Дюшана, який замість очікуваного художнього твору прислав на виставку записку з описом цього об'єкта.

На протипагу такому художньому нігілізму, відмова від конкретики об'єктів Гнилицького та Заяць видається іншим способом представляти речі, не створюючи їх словами, не впускаючи у власний світ, не зациклюючись на них: жодний об'єкт (чи слово) не є кращим за інший. Не буде лампи («Лампа настільна»), буде тарілка («PlateAria»), не буде тарілки, буде стіна («Мінлива стіна»), не буде і цього об'єкта — буде інший, нічого не зміниться, вони взагалі не відіграють жодної ролі. З точки зору концептуалізму, художник не має витратити час на створення мистецтва — все, що він вербалізує, буде мистецтвом: для творчості Гюблера взагалі не потрібна ніяка матерія, потрібна лише документація, «лінгвістичне мистецтво», мовленнєве вираження творчого прагнення. У Гнилицького та Заяць вже немає і цієї документації (на виставках, окрім описів та «концептів», часто відсутні на-

віть назви робіт), а тільки невербальні та невловимі представлення самої мінливості речей, які, проявляючи свою внутрішню красу, самі по собі є безвартісними, позбавленими будь-якої функціональності та мети.

\* \* \*

Насамкінець, якщо умовно провести розрізнення між фігуративним та нефігуративним, де в першому випадку, описуючи картину, інтуїтивно ми будемо користуватися назвами зображених об'єктів, а в другому — лише кольорами та формами на живописній поверхні, то стає зрозумілим, що фігуративними гібриди Гнилицького та Заяць роблять перш за все саме назви об'єктів, або їх занадто очевидна і зрозуміла образність. Самі зображення, проекції, що лунають під ембієнтну коліскову на об'єктах-екранах — не мають жодного стосунку до конкретики будь-якого предмета, й в дисонансі з назвою, що апелює до фігуративності зображень, створюють парадоксальний ефект зачарованості мінливою поверхнею.

Мета художника — не говорити, а мовчати про красу, проявляти беззвучність цієї краси, це не концепція, а радше — музика. Гнилицький від живопису переходить, разом із Заяць, до медіаоб'єктів, речей нової цифрової доби, але відчуття, досвід залишаються тими самими, як і в живописі: медитативне спостереження за речами, їх трансформацією, зміною, яку оспівував ефеський філософ Геракліт. Це мистецтво, яке, попри наявність зображення речей, тим не менше, неможливо побачити оком, бо воно тече і змінюється. Незважаючи на різні техніки і види мистецтва, до яких звертаються митці, — живопис, скульптура або медіаоб'єкти, — на світ ідей ці коливання поверхових змін вплинути не можуть.

Ці об'єкти — тільки натяки на присутність сенсу, відчуттів, які кожен повинен розіграти сам для себе. Але у Гнилицького та Заяць це вже не постмодерністська заява щодо нісенітності буття, в якому існують тільки розрізнені, нічим не пов'язані об'єкти, а поетичне відтворення оточуючої реальності у безкінечно змінній формі, вдумливе спостереження та відмова від філософування на користь споглядання за річчю, її «розгортанням» у просторі та часі, відмова від надавання константних визначень та характеристик.

#### Список літератури

1. Авраменко О. Митець із серця «нової хвилі» українського мистецтва кінця ХХ століття / Олеся Авраменко // Художня культура. Актуальні проблеми : Наук. вісник / Ін-т проблем сучас. мист-ва Акад. мист-в України; [редкол.: О. Федорку (голова), В. Сидоренко, І. Безгін та ін.]. — К.: ІПСМ АМУ, 2009. — Вип. VI. — С. 633–636.
2. Алфьорова З.І. Посттоталітарні змісти візуального мистецтва в Україні: загальний соціокультурний контекст / З.І. Алфьорова // Культура України: зб. наук. пр. / М-во культури України, Харк. держ. акад. культури; [за заг. ред. В. М. Шейка]. — Х.: ХДАК, 2012. — Вип. 36. — С. 152–161.

3. Бурлака В. Живопись эпохи медиа / Виктория Бурлака // Прошай, оружие : Каталог выставки : 1 октября — 14 октября, Киев / Ред. В. Бурлака. — К. : [б.в.], 2004. — [без паг.] : ил.
4. История и теория кино : учеб.-метод. комплекс / каф. культурологии Тюм. гос. акад. культуры и искусств ; [авт.-сост. Н. П. Соколова]. — Тюмень : РИЦ ТГАКИ, 2007. — 240 с.
5. Круглий стіл «Актуальність бароко» в рамках виставки «Міф «українське бароко» / Національний художній музей. — 25 травня 2012. : [Електрон. ресурс]. — Режим доступу : <http://namu.kiev.ua/ua/print.html?printid=49&nid=129>.
6. Левашов В. В конце жизни (некролог) / Владимир Левашов. — 2009. : [Електрон. ресурс]. — Режим доступу : <http://os.colta.ru/art/events/details/13767/>.
7. Левашов В. Институция нестабильных мыслей. Media-comfort / Владимир Левашов. — 2006 : [Електрон. ресурс]. — Режим доступу : <http://www.safmuseum.org/exhibitions/308/>.
8. Личковах В. А. Дивосад культури: Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва / Володимир Личковах. — Чернігів : РВК «Десянська правда», 2006. — 160 с.
9. Петрова О. М. Від андерграунду до полістилізму та мистецтва «гіпертексту» (3 мистецького досвіду України (30–90 років) / О. М. Петрова // Наукові записки НаУКМА. — 1997. — Т. 2. — С. 150–156.
10. Петрова О. М. Шокує як мистецтво — від бунту до ринку / О. М. Петрова // Наукові записки НаУКМА. — 2011. — Т. 114. — С. 83–87.
11. Подорога В. А. Блокбастер. Поэтика разрушения / В. А. Подорога // Фантастическое кино. Эпизод первый : сб. статей / [сост. Н. Самутина ; науч. ред. Н. Самутина]. — М. : Новое литературное обозрение, 2006. — С. 274–296.
12. Сидор-Гибелинда О. Южнорусская Волна / О. Сидор-Гибелинда // Альтернативная культура. Энциклопедия. — М. : Ультра. Культура. Д. Десятерик, 2005 : [Електрон. ресурс]. — Режим доступу : [http://alternative\\_culture.academic.ru/](http://alternative_culture.academic.ru/).
13. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ—ХХІ століть / Віктор Сидоренко / Ін-т проблем сучасн. мист-ва Акад. мист-в України. — К. : ВХ [студіо], 2008. — 188 с. : іл.
14. Складенко Г. «Нова хвиля» і українське мистецтво кінця ХХ століття / Галина Складенко // Сучасне мистецтво : Наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мист-ва Акад. мист-в України. — К. : Фенікс, 2009. — Вип. VI. — С. 188–196.
15. Юр М. Абстрактний живопис України: тенденції та національні традиції / Марина Юр // Там само. — С. 90–103.
16. Ямпольський М. Демон и Лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис) / Михаил Ямпольский. — М. : Новое литературное обозрение, 1996. — 335 с.
17. Burnham J. Alice's Head: Reflections on Conceptual Art / Jack Burnham // Conceptual Art: A Critical Anthology / [ed. A. Alberro and B. Stimson.]. — Cambridge : MIT Press, 1999. — P. 216–220.
18. Celant G. Arte Povera: Conceptual, Actual, or impossible Art / Germano Celant. — London : Studio vista, 1969. — 240 p.
19. Greatest Scariest. Movie Moments and Scenes : [Electronic resource] . Access mode : <http://www.filmsite.org/scariestscenes1.html>.
20. Oliva A.B. Transavantgarde international / Achille Bonito Oliva. — Milan : Giancarlo Politi Editore, 1982. — P. 300. : ill.
21. Varnedoe K. Pictures of Nothing : Abstract Art since Pollock / Kirk Varnedoe. — Princeton : Princeton University Press, 2006. — 297 p.
22. Walton K. L. Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts / Kendall L. Walton. — Cambridge : Harvard University Press, 1993. — 480 p.
23. Wollheim R. Painting as An Art / Richard Wollheim. — Princeton : Princeton University Press, 1987. — 384 p.
24. Worringer W. Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style (1906) / Wilhelm Worringer. — New York : The World Publishing Company, 1967 ; в рос. перекладі див. : Воррингер В. Абстракция и вчувствование / Вильгельм Воррингер // Современная книга по эстетике : Антология / [пер. с англ. Э. Н. Глаголевой; М. Закладной; Ю. С. Иванова]. — М. : Изд. ин. лит-ры, 1957. — С. 459–475.

*T. Elfska*

### THE POETICS OF INCONSTANCY: ARTISTIC MEDIA-MEDITATIONS BY ALEXANDR HNILITSKY AND LESIA ZAIATS

*The article is dedicated to analysis of the effect of morping in meditative art-pieces of Ukrainian artists Alexandr Hnilitsky and Lesia Zaiats (Institution of Unstable Thoughts) in “Media-comfort” series (2005–2008). The research is based on the exploration of phenomenon of inconstancy within the oppositions “abstract/realistic”, “depth/surface”, “cinematic/pictorial”, etc.*

**Keywords:** New Media Art, morping, inconstancy, Ukrainian art, Alexandr Hnilitsky and Lesia Zaiats, Institution of Unstable Thoughts.

*Матеріал надійшов 29.01.2013 р.*