

*Десь Герасимчук*

*ЧАС МІРАЖІВ*



*Десь Герасимчук*

*ЧАС МІРАЖІВ*

Видавництво  
Грота

Київ  
1998

У книжці розглянуті питання естетики, теорії й практики образотворчого мистецтва в сьогоденній Україні. Особлива увага приділена таким течіям, як пост-авангард і постмодернізм.

Автор розглядає проблеми термінології, зокрема елітних та субстратних структур.

Уся збірка складається з матеріалів, котрі є переглянутими і доопрацьованими варіантами виступів на міжнародних конференціях та публікацій у вітчизняній періодиці останніх років.

ISBN 966-95530-1-6

© Текст і дизайн - Лесь Герасимчук.

*«Чималі зрушення в осередді філософії свідчать про зміни у загальній культурній атмосфері, що, у свою чергу, відбивають зміни політичних, економічних та соціальних умов. Оптимістичний настрій та віра у поступ, котрі живляться науковими й технологічними успіхами, успадкованими від доби Просвіти, поступаються похмурому настроєві самокритичного копісування у досягненнях та підвалинах нашої цивілізації. Усі спроби цілісно оглянути ситуацію в сучасній філософії конче згадували цей факт і включали роздуми щодо його значення».*

*Г.Г. фон Вритт «Логіка й філософія  
у ХХ сторіччі»*

## ДО БІЛОГО БОГА ЧЕРЕЗ ЧОРНОГО

---

Інфантильність нашої сучасної — або як ще новомодно кажуть «постмодернової» — культури стала очевидним, dokonаним фактом. Підлітковість властива тій культурі, котра не мала справжнього, самостійного «дитинства». Ми якось завжди включалися на «чужу зрілість». Ми її використовували, як і личить підліткам: потужне проростання его в не-своє, в чуже, в «там». Ми ніколи до пуття не

встигали — або й не бажали — осмислити зріле середовище межових та етноконтактних зон. У нас не було коштів, нас гнобили, оточували вороги... І тільки ніч наша була, як море.

Порушення ентелехії (цебто нескінченно поступової енергії втілення) нашої культури — якщо брати на рахунок і прото-український період — припадає після Різдва Христового на 2-ге, 8-ме, 14-е й 20-е ст. ст. з приблизним «радіусом» в 125 років. Ентелехія етнічних (або суперетнічних у випадку України) еволюцій або перетворень, її до-цільність здійснюється на широкому ідеологічному терені від т. зв. малого й великого життєвих півмісяців до їхніх пізніших перекодувань у середземноморсько-чорноморсько-карпатському регіоні.

На цьому обширі — на відміну від інших європейських країв — субстратні ідеї в етнічній до-цільності завжди відігравали набагато більшу роль у минулому (а я схильний думати, що й тепер, попри зрослі можливості наскрізного маніпулювання підсвідомим і неусвідомленим в соціумах), ніж провідні державо- чи націєтворчі звершення. Цікаво, що від великих історичних «бур», як от етнічні трансміграції, світові війни тощо держави можуть виникати або зникати разом з їхніми «високими», «наріжними» ідеологіями, а субстрати (якщо лишень населення не винищується до ноги) лише множаться, ерархізуються, даруючи від часу до часу такі *несподіванки*, як революції, заколоти, непокора... Якщо ж вони вступають у резонанс з елітними етнокультурологемами, то ми стаємо свідками глобальних катаклізмів. За приклади може правити монголо-татарський пасіонарний «виплеск» або перипетії християнізації у Європі.

Стаючи на мову про елітні структури та субстрати, варто тримати на думці, що прикрий стан термінологічного апарату в етнокультурології та філософії часто-густо призводить до істотних перекручень у наших спробах з'ясувати картину вітчизняного розвою. Наша теперішня культура спирається не на правдиві

значення чи на значення, що приблизно правдиві, а на уявлення про седиментовану семантику. Седиментована семантика (або хиткі інтенційні значення) тому й породжує безліч інтерпретацій, що насправді за нею стоїть той же космос, як той, котрий ми хочемо за її допомогою збагнути й витлумачити. Задля прикладу можна взяти такі слова в етнічному й формальному часі, як матеріалізм, ідеалізм, романтизм, книжка... Або *національна еліта*. Це словосполучення у нашому повсякденному вжитку вже майже позбавлене змісту.

Седиментація значень, яку ми бачимо в діахронії, ілюзорна. Ці значення нагадують мені теперішні реставровані споруди, які поділяються, здебільшого, на дві категорії: 1 — новоспорудження того, що було таким, яким я його собі уявляю; 2 — приблизне збереження фасаду з повним перетворенням усередині. Ці значення, часто-густо, — навіть не духи загиблих реалій, а проекція мого «я» в минуле. Спроневірівшись (чи беручи під сумнів?) у майбутньому безсмерті, людина прагне це собі надолужити коштом минулої вічності.

Етнокультурний субстрат (або субстрати) набагато яскравіше й повніше відбиває сутність етнічного (або суперетнічного) буття, ніж панівна структуротворча ідеологія. Це наочно помітно у тих випадках, коли ми маємо до діла з якимись тоталітарними машинами — чи то релігійними, чи то секулярними. Наприклад, погляньмо на мозаїку фашистських або комуністичних партійних відламів: вплив субстратів на них очевидний. Звичайно, рівень структурованості розбудови держави (себто більша або менша варіативність тиску на особистість) і жорсткість конструкції панівної ідеології впливають на рівень виявленості субстрату. Проте, забороняючи субстрат, ми або просто сприяємо активізації його у підпіллі (стимування контр- і «мінус-»культури), або глибше вганяємо у суспільне підсвідоме. На зв'язок між «системократією» та процесами мислення вказував М. Мамардашвілі («Мысль под запретом», — у вид.: час. «Вопросы философии», 1992, №5, с.107). Надзвичайно важливу особливість руського субстрату в початках нашого літописання виявив Валерій Мільдон у розвідці «Земля» і «небо»

історичної свідомості» (час. «Вопросы философии», 1992, №5, с.90), де, зосібна, привертається увага до методу нашого першого хроніста, котрий спирався на «не-включеність» руського історичного ландшафту в світову історію. Тут ми вже маємо до діла з позаособистісністю державного мислення, що до певної міри виражає ідеї первісного юдео-християнського комунізму, про котрий ми знаходимо зворушливі пасажі у Карла Каутського.

Як зазначає п. Мільдон, «за такого ставлення годі, звичайно, відшукати в історії накреслений план (нехай Божеський) його реалізації, успіхів або невдач розрахованих задумів. Літописець достеменно здійснює засаду, що дала назву його ремеслу - за(о)писує». Отже, бачимо, що московський філософ дуже влучно помітив (хоч і не назвав) таку субстратну особливість ментальності, як тяжіння до «рівномірної» описовості або мітологізації у стосунку до тканини буття. Надзвичайно важливо і те, що п. Мільдон зауважив настановлення на «тишу» або «неподієвість» буття, що також входить до наших субстратних проявів.

Деякі частковості у нашій справі зачепив Джералд Голтон у лекції «Що таке «антинаука»?» (час. «Вопросы философии», 1992, №2, с.44): «Можна стверджувати, що у будь-яку мить історичного часу в пліні конкурентної боротьби між загально-вживаною картиною світу та різними її опонентами є такі царини, де це протистояння характеризується особливою напругою, особливою гостротою. У рамках будь-якої культурної «сучасності» є більш-менш тривкі вододіли, що довкола них постійно відбувається або досягає конфронтація».

Отож, в суперетнічній до-цільності субстрати, ці пасерби нашої науки, є чи не найтривкішим осердям етнічного (або суперетнічного) духу. Саме вони, а не *елітні* ідеї, у першу чергу залучаються до репрезентативних текстів культури й цивілізації. Саме в їхньому осередді народова ентелехія витворює тривкий ланцюг з архетипів, медіатипів і неотипів, котрі визначають поведінку груп і спільнот. Щось схоже, мабуть, мав на оці Карл

Юнг, коли розглядав психологічні обставини мітологізації на матеріалі суспільних рухів і психозів, пов'язаних з НЛО. Він передбачив існування т. зв. *емоційної матриці* та *афективної напруги*. Щоправда, Карла Юнга цікавив передусім не сам субстрат, а механізм його роботи. Натомість нам спочатку годилося б окреслити вітчизняні субстрати бодай у першому наближенні.

Майже уся дотеперішня загальна теорія нашої культури присвячена творенню державності або плинові національних еволюцій. Вона спирається - з легкої руки «польових дослідників» - на засади німецького класичного ідеалізму з усією його поетичною натхненністю й відірваністю від тверезого ґрунту дійсності (бо насправді процес почався на кілька сторіч раніше). Проте, на превеликий жаль, історія не формується на засадах «так має бути», — подієвість сама визначає береги своєї розповені. Природа не полюбляє насильства: торжество «розуму, честі й совісті», як тлумачать їх ті чи інші ідеалістичні або злочинні угруповання, щоразу коштують людськості мільйонів кривавих офір і понівеченого життя цілих генерацій. Ентелехія субстратів об'єктивно визначає обличчя етнокультури, етнічну поведінку, формує на коротший або довший час більш або менш тривкі конфігурації ментальності народів, що виявляють різючу відпирність на усі заходи центру. У вічних змаганнях центру з периферією центр найчастіше бере гору з погляду фізичної потуги (якщо йому стає снаги!), а периферія найчастіше життєспроможніша в ідеологічному виживанні. Так було з усіма реальними та ідеальними «кандидатами» на ролі Небесного Єрусалима чи Третього Риму.

Етнокультура — поняття радше регулятивне. Це невидима й недосяжна сутність, котра тим часом існує у приблизно визначеному напрямі та параметри котрої ми намагаємося простежити на рівні свого розуміння. Етнокультура, як «божество», відкривається нам у часі й просторі з огляду на рівень розвитку нашої свідомості та мислення. На відміну від «божества», вона має визначені параметри, що пов'язані (і здебільшого обумовлюються) психосферними

орієнтаціями. Так, проблема Україна-Захід — це для одних проблема «я»-«не-я», а для інших — «свій - чужий». В обох випадках — то проблема світоглядна й інтендована. Натомість, наприклад, «південь - північ» — проблема національної генези, де перекодований півмісяць за маршрутом «Балтія — Прикарпаття — Причорномор'я — Передкавказзя» у першій своїй частині співпадає з візантоскандинавськими та черняхівськими, а також тракійськими культурними взаємодіями.

Коли держава просперує, квітне, на ці нехтовні величини не звертають уваги, бо за суспільним розкошуванням світу не видно, а коли починаються космічні трагедії ніневій, вавилонів тощо, то калікуваті розумом політики знімають гвалт, роздирають на собі сорочки, заламують руки й репетують, що ніхто нічого не знав, не бачив, не розумів. Фахівці дописують до цього лементу музику...

Струсяча реакція небезпечна за будь-якої пори в бутті етносу, а у період порушення рівноваги ступінь ризику зростає багаторазово. Тим більше що протягом багатьох сторіч Україна (або її частини) була підрядним елементом у тих чи інших державних утвореннях, а отже її інтелектуальний потенціал вимивався або знищувався, пасіонарна потуга розпорозувалася.

Період порушення рівноваги виплескує на поверхню архаїчні моделі поведінки соціумів, а тому вже у нашому сторіччі ми мали нагоду побачити, як працюють бінарні, тернарні та інші моделі. Ми удосвідчили і оружне розв'язання проблем у тоталітарному оформленні на матеріалі глобальних та локальних конфліктів, і т. зв. мирні підходи. Нашу долю, замість прагматичних державців, рокували люди з психічними порушеннями, середня верства розмаїтих «цеховиків» (лірики, фізики, хіміки, інженери, а тепер оце або вихованці донедавніх партшкіл і орденів каральних мечів, або бухгалтери, крамарі тощо). Нагоджуються ще й журналісти, а «четверта влада» у двадцятому сторіччі — це тема окремої

захоплюючої розмови... «Русійні сили психологічного масового руху за своєю сутністю архетипальні. У кожному архетипі є нижче й вище, зле й добре; тому він здатний провадити до діаметрально протилежних наслідків. Від самого початку неможливо розібратися, чи буде він позитивний, чи негативний» (Карл Густав Юнг. О современных мифах. «Практика», Москва, 1994, с.344). Ці русії діють не від з'їзду до з'їзду, не від сесії до сесії, а протягом багатьох десятиріч або, навіть, сторіч, обіймаючи великі відтинки або й усе життя етносу. Час етносу вимірюється не людським, а «божеським» годинником, бо мить у Бога може тривати тисячоліття, а тисячоліття можуть минати, не зачепивши уваги.

З цього погляду українська історія набуває зовсім іншого вигляду. Ми починаємо розглядати те, чим живе народ, — себто ідеї та уявлення в їхніх багатоманітних, але простежуваних еволюціях, а не перипетії тимчасових систем. Бо до вподоби це нам чи ні, а людність однаково (у міру свого розуміння) розмовляє з Абсолютом, а не з (навіть найліпшою у світі) законодавчою, виконавчою або церковною владою. У рамцях клопітного повсякдення ми вимушені взаємодіяти з магами тих чи інших керівних утворень — від ЖЕКу і вище. У рамцях історії ми маємо до діла з елітними та субстратними етнологемами, котрі мають власні закони розвитку, свій пульс, періоди зростання й формування плоду.

Ці ідеї породжуються етнопсихосферою, котра має свої географічні та ландшафтні орієнтації. І якщо так ми розглядатимем шлях, перейдений нашим народом, то побачимо, що, попри усі лихоліття й знедолю, на українських етнотеренах ще з протоукраїнського часу частково або повністю творилися ідео- та культурологеми, які й сьогодні формують процеси, котрі точаться на континентальних просторах. Ідеться про той «внутрішній вогонь», про той субстрат, котрий у соціумах найчастіше живе на рівні підсвідомості, неусвідомленості, виявляючись через певні проміжки у суспільних вибухах чи катаклізмах або — постійно — у народних переданнях, віруваннях, схемах поведінки, витворах красних мистецтв (що наочно виявляється у запізнілому нашому постмодернізмі).

Українські вчені й чужинці чимало писали про це у минулому, але особливо багато у нашому сторіччі, хоча й, можливо, не на тому ступені систематичності, котрий у такій поважній справі потрібний. Тому багато аспектів залишаються нерозглянутими, обриси не скрізь промальовані. Але наразі, для більшої наочності, я спробую навести лише кілька субстратів, аби проілюструвати викладені вище філософські та етнокультурологічні міркування, привернути увагу до тих потужних первнів, котрі досі не опинялися у полі зору вченого загалу та того «широкого читача», що досі не втратив надії знайти певні відповіді на свої численні *чому*.

Отож, спочатку звернімося до богомилів або богумилів. Їхня діяльність мала виняткове значення для української культури, але інституціалізована церква зробила усе можливе, аби викреслити їх з нашої історії, керуючись передусім ідеологічними міркуваннями. Повністю це зробити не вдалося, проте увесь обшир богумильської проблематики залишився у нас поза спеціальним розглядом. Тим часом саме богумильство, як і рахдонітство, було потужним транспортом ідей в Європі, обіймаючи й ті регіони, котрі називаються гарячими точками сьогодні, й ті, котрі за допомогою наших сусідів можуть стати такими у завтра (трохи докладніші відомості про цю справу можна знайти у моїй статті «Чорний Бог - Білий Бог», - у вид.: час. ArtLine, ч.1, 1998, с.с. 60-63). Проблематика богумильства якнайтіснішим чином пов'язана з еволюцією середньо- і західноєвропейського протестантизму та еретицтва. Вона ж має безпосереднє відношення до концепцій багатьох народних рухів і заколотів. Богумильство несамохить - через освітянські настанови - прислужилося й генезі «національної ідеї».

Наступний субстрат, до котрого я дозволю собі привернути увагу, — це месіанізм у кабалістичному перекодуванні. Занепад Отоманської імперії збігся з активізацією месіаністичних настроїв, що творили напроцуд місткий ідеологічний субстрат. Відгомони сабатіанства з його «долиною візій» та «містерією Божої голови» в

Україні — тема особної розмови. А наразі слід згадати такий важливий для етнокультурного субстрату рух, як франкісти (наші відомості ми запозичили у першу руку з двох ґрунтовних розвідок: 1. Gerschom Scholem. Kabbalah. A Meridian Book, N.Y., 1978. 2. Його ж: The Messianic Idea In Judaism. Schocken Books, N.Y., 1971).

Сабатіанець Яків Франк (1726-1791) (уроджений Яків Юда Лейб) народився у подільському містечку Королівка; мати — з Жешува, дід — з Каліша. Освіту здобув у Чернівцях та Снятині. Його ідеологічні впливи поширювались на Середню Європу з виходом на Балкани. На Балканах і в Туреччині франкісти часто мішалися з денмегами, що їхні спадкоємці у 20-му ст. відомі як молодотурки. За даними Шолема, з франкістської родини (на Поділлі, у Карпатах, у Польщі від цього Франка виводиться чимало генерацій Франків) походить мати Адама Міцкевича й сім'я його дружини (Kabbalah, с.308-309).

Сабатіанці й франкісти сприяли розхитуванню європейської етичної й політичної системи напередодні французької революції (т. зв. якобитів ще й плутали з якобинцями). Франкісти, що сповідували вибавлення через гріх, з кінця 18-го ст. починають взаємодіяти з польським католицизмом і частина їх покатоличується, залишаючись тасмними месіаністами й кабалістами. Вони ж провадили своєрідну «екуменічну» політику в Україні, заступалися за низку сектантів, напр. пилипівців, перед польськими католицькими зверхниками.

Франкісти причетні до поважних львівських заколотів напередодні весни народів. Ось що пише Шолем у «Месіаністичній ідеї...»(с.137) про добу французької революції: «У той час як революція правила за екран для світу внутрішнього, було визнано, що самостійне значення має й підрив духовної та мирської влади, передусім влади ченців. Остання ідея була особливо до шмиги вірникам з австрійських гетто. чие захоплення окремими доктринами християнства (як от інкарнація) ступало підруч з глибокою зненавистю до священнослужителів та цивільних інститутів».

Сабатіанці й франкісти-вихрести завзято пропагували правильний шлях, котрий треба собі торувати (у цьому вони збігалися з каменярами, які сповідували шлях до істини через подолання різних злигод і випроб), практично закликали творити тасміні спілки під личиною лоялізму. Шолем цитує (там же, с. 131) один цікавий документ: «Наші предки завжди говорили, і що це доброго їм дало й чого вони досягли? Але над нами тяжіє тиша: нам треба мовчати й перетерпіти неunikне, — тому це й називається тягарем». І далі: «Коли людина переходить з місця на місце, вона повинна притримати свого язика. Так само з лучником, котрий натягує тятиву: чим довше він стримає дихання — тим далі полетить стріла. Тож і з нами так: чим довше ми втримуватимем дихання й мовчатимем, тим далі полетить стріла». З низин під тягарем тиші виникає святе знання. Прийти до знання можна лише через союз з іншими народами, зберігаючи серед них власне обличчя. Через це знання людина стане вільною, бо вона прямує до світлого життя. До цього Есау можна було прийти лише після зруйнування старого світу. В одному франкістському документі написано (там же, с. 139): «І я виведу сліпих шляхом, котрого вони не знають, стежками, котрих вони не відають, проведу їх, я темряву зроблю для них світлом, вирівняю для них вибоїсті дороги».

Особливо зручно простежувати різні відблиски богумильства, сабатіанства, апокаліптичні мотиви, різні форми глосолалії на прикладі таких неоднакових поетів, як Максим Рильський і Павло Тичина, Дмитро Павличко і Іван Драч, Борис Олійник і Оксана Забужко.

Поєднання апокаліптики з ексгібіціонізмом — це наш своєрідний Jugendstil. Це прагнення знайти сприймача, спочатку залякавши його. Щось такого було у французькому «наркотичному» символізмі, коли читач — спочатку через зачмелення запашностями, а потім через містику злиднів і катаклізмів у притемнених проваллях — потрапляв, нарешті, туди, куди треба: до «світла» пристрасті, любощів, божеського захвату. Цей відвертий Jugendstil я б ризикнув назвати неоман'єризмом. Ми намагаємося прийти до богумильського Білого бога через Чорного.

Шлях більшовицької (і тоталітарної взагалі) ідеології — це прагнення повернутися до власної матері, збутися критичних проблем переходового періоду... Хоча батіг ригористичного ідеалізму не здатний перебити невідчужливу прорість природи. Не бажаючи порозумітися з нашою підсвідомістю, ми знову лупаємо ту скелю, на котрій люди споруджують досить тривкі споруди. Про це писав Фокилід з Мілету у 6-му ст. до Р.Х. Хоча його атористичні гноми, котрі я радше маю на увазі, повстали серед гебраїв-геленістів у 1-2-му ст. вже нової ери. Саме тоді почали творитися витoki тих ідей, що про них ми з вами вели мову.

Приклади сплесків богумильства, апокаліптики, месіанізму в сабатіанському або іншому кабалістичному варіанті тощо я навів лишень для більшої наочності. Можна було б навести складніші приклади з царини будівництва, музики, суспільної ритуалістики. Ці патерни добре також простежуються в системностях громадської поведінки. З цього ж погляду плідним полем для дослідження є марксо-ленінська теологія, котра спирається сьогодні на досить тривкі неотици. Отже, всебічне вивчення субстратів сьогодні — це не схоластика, а нагальна потреба, бо ми матимем змогу на цьому шляху витворити наукову концепцію нашої етнокультури в діахроніці, глибше розібратися з сучасністю й зрозуміти наші шанси на майбутнє.



## ЧУЖЕ ЧИ НАШЕ?

### (ПОБІЖНІ НОТАТКИ ПРО ПОСТМОДЕРНІЗМ У ЦИВІЛІЗАЦІЇ)

Уперше я слухав лекцію пана Джеймса Сайра на конференції у Ворзелі, де потім вдалося зіставити наші погляди у дискусії. Вони розбігалися у філософських і теологічних питаннях, але в одному ми з ним дійшли згоди: для цивілізації тривожним симптомом і дуже небажаним станом є втрата зв'язків самоідентифікації, що єдині можуть привести до істини. У своїй книжці «Всесвіт по сусідству» Сайр написав: «Світогляд має суб'єктивно задовольняти. Він повинен задовольняти наше розуміння персональної потреби так само, як тарілка гарячої вівсянки перериває піст надто довгого сну після ночі. Я навів цей останній приклад, бо це - найефемерніша якість. Якщо поставити це на перше місце, то можна було б гадати, що суб'єктивність — найважливіший фактор, а це також викликало б питання. Говорити про те, що адекватний світогляд має бути задовільним, означає ходити околяса. Бо питання постає так: Як може світогляд бути задовільним? І відповідь, либонь, зрозуміла: світогляд задовольняє, коли він істинний. Бо якщо ми думаємо чи навіть віддалено гадаємо, що щось у нашому розумінні дійсності ілюзорне, у нас з'являється тріщинка, яка може розширитися до шпари сумніву і розколоти мир нашого світу, прирікаючи його на інтелектуальну громадянську війну. Ні, задовольняти зрештою може лише істина. Але щоб визначити істину світогляду, нам слід повернутися до трьох (...) характеристик: внутрішня цілісність, адекватна обробка інформації та здатність пояснити те, що потребує пояснення.» (James W. Sire. *The Universe Next Door*. InterVarsity Press. 1988. P. 216). Оцю вже не тріщинку, а

шпарину між гіпертекстом, котрим є теперішня наша цивілізація, і референтами я називаю *порушенням сjarahчних зв'язків у цивілізації*.

Так було на схилку Риму, так було у Візантії перед падінням, так у нас діється зі зламів 18-19 сторіч... Відразу застережу, що ніяка то не катастрофа, а звичайна в історії культури трансформація. Зовні — в цивілізації — вона у різні часи виглядає по-різному. Сьогодні, у нашому часі, одним з проявів порушення налагоджених гіпертекстових зв'язків є постмодернізм.

Мовлячи про *наш час*, мені, трохи перефразовуючи В. Гігерича, хотілося б нагадати, що Час фізики та історії, астрономії та біологічної еволюції насправді не є часом узагалі, «істинним» часом. Це радше момент стрижневої культури. Цивілізація як набір репрезентативних текстів це також аспекти нашої етнічної культури. Наука, різновиди прагматичної діяльності є розробкою і розгортанням уявного осердя культури в етнічному часі. Але якщо Гігерич приходять до висновку про «інволюцію усього часу до одного з його моментів», то мені етнічний час уявляється якоюсь хвилеподібною (ундуляційною) структурою. Пригадуєте? — Вітмен казав, що вірші його схожі не на ходу кульгавого, як у двометрі, а на виплескування хвиль на пісок. Ритм цього виплескування — ритм дихання природи, віковичної сутності або Бога.

І от виокремлюється явище, як колись бароко чи романтизм, про котре ніхто нібито нічого окресленого проєкти не може. Бо сказати разом з Г. Клотцем: «Постмодернізм опинився напрочуд усеїдним: він прийняв у своє лоно у вигляді одного з референтів самий модернізм, поєднавши мистецтво стилів, мов і технік...», — значить нічого не сказати. У музикознавців теж є такий термін, до котрого вони вдаються, коли або не знають, як визначити конкретний стиль, або не хочуть образити автора, — полістилізм. Наші мистецтвознавці у цьому випадку пишуть щось на шталт того, що

придумала Катерина Дьоготь про Олега Голосія: «Образи художника виникають ніби миттєво і без зусиль. Це, звісно, міф, - але втілений у цілком зримій формі. З усіх картин Голосія нібито зіскроблено тягар праці. Ці полотна не те, щоб недороблені, тобто початі й незавершені; вони, скажімо так, взагалі не робилися, а з'явилися відразу як цілісні речі. У «справжній» картині художник малює щось зверху білого, що поступово поступається «нічому». У Голосія все виявляється одночасно, паралельно, причому «ніщо» не поступається, а проступає білястим крізь пори крупнозернистого зображення: і все насичене цією фіктивністю й нічим.» (Мистецькі імпресії. Центр «Укр. дім», галерея «Аліпій», 1994, с. 117).

Постмодернізм у світовій літературі визначають по-різному. Ось, скажімо, тлумачення з авторитетного American Heritage Dictionary: «postmodern — Про образотворче мистецтво, архітектуру або літературу, що є реакцією на попередні модерністські засади через поновне запровадження традиційних або класичних елементів стилю чи через допровадження модерністської стилістики і практики до крайнощів: “постмодерністський спосіб звуження завершень будівель” (Джейн Голд Кей).» Пол Голдбергер висловлюється інакше: «Деяке коріння постмодернізму має філософський характер: воно з'являється зі стриманих, антиутопічних прагнень, радше з віри в поступовий, непомітний рух, ніж у катаклізми, та з втрати віри в існування такої речі, як єдино вірний шлях або єдино прийнятний стиль. Для модернізму, звичайно, така віра була вирішальним ідеологічним фундаментом.» Роберт Стерн вважає постмодернізм поєднанням контекстуалізму, алюзіонізму та орнаменталізму. В італійських та французьких енциклопедіях можна прочитати про аргентинських будівничих, про французьких структуралістів і деструктуралістів (це здебільшого прототалітарні дослідники) тощо. Часові рамця теж широкі: від п'ятдесятих років (коло одностумців або послідовників Маркузе) до кінця сімдесятих (реакція на універсалії або космополітизм модернізму, схильність до випадкових референцій) або й до сьогодення (позаторішня споруда Нормана Фостера у Лондоні).

Київський літературознавець Т. Денисова виводить постмодернізм з теорії поезії. Вона пише: «Цей термін спочатку

стосували до «нової поезії» Америки 40-х — 50-х років. Але ж парадокс полягає в тому, що й самі «нові поети» підкреслювали певне своє протистояння модернізму — зокрема, Ч.Олсон творчість свого колеги Г.Лоусона називав «пост» або антимодерністською. Як підсумував через чверть віку М.Калінеску, один з метрів постмодернізму, «в шістдесяті роки доля постмодернізму виявилась невід'ємною від долі контркультури з її численними, часто суперечливими перехрещеннями анархізму, антиноміанізму, «нової готики». Не випадково відомий американський літературознавець Дж. Графф проголосив постмодернізм «одним з центральних міфів контркультури» (Тамара Денисова «Феномен постмодернізму: контури й орієнтири» у вид.: час. Слово і час. 1995, с. 19).

Більш радикально налаштований І. Бондар-Терещенко: «Адже постмодернізм — це не літературна чи там архітектурна школа, не стиль, не набір засобів. У першу чергу це філософія, що збудована на глибокому розчаруванні в самій ідеї історичного прогресу...» (Ігор Бондар-Терещенко «Тур вальсу з королевою Ю.Ж.Д.», - у вид.: там же, с. 38).

Чимало дослідників тепер поширює постмодернізм (і це вже ближче до мого розуміння справи) далеко поза царину мистецтв. Скажімо, Масуд Заважадег і Доналд Мортон у книжці «Теорія як опір» (Нью-Йорк, 1995) займаються питаннями педагогіки, соціології, філософії, тощо. Вони вважають, що «плюралістичне прийняття постмодернної та постструктуралістської теорії насправді допомагає зберегти поточні історичні трансформації, витворюючи ліберальніші інститути, що будуть спроможні навчати та контролювати «багатокультурну» робочу силу. Отже, суперечу між «правими» і «лівими» (...) вже заступає новий постмодерновий центр.»

Коли ми стаємо на мову про т. зв. глобальні стилі чи прямування, нам треба пам'ятати про кілька важливих обставин. А саме: 1) для одних цивілізацій це стиль, а для інших — історичний триб мислення (наприклад, бароко); 2) новаторство в одних системах може бути давниною в інших; 3) порушення етнокультурних референцій сьогодні робить творчість не інтернаціональною, космополітичною, а безваргісною (бо ритм, колір, форма, а тим більше архетипи, медіатипи, неотипи у різних етносів або й просто груп мають різні референції); 4) вторгнення окремих

«чужих» стилів чи трендів у цивілізацію може бути руйнівним або й згубним (наприклад, соцреалізм). Бо таки треба тримати на думці, що деструкція історії та ладу починається не з людського заколоту, а з того, що тексти (передусім репрезентативні тексти) і масиви ідей починають *звучати* та інтерпретуватися по-іншому.

Наріжною засадою простору емпіричностей, дихання цивілізації є аналогія й послідовність: злютованість елементів і їхньої функції, щільність етнічного контексту, органічна еволюція знакових побудов. В рамках етнічної цивілізації може йтися про періодичну систему ритуалу і побудов на взір архетип-медіатип-неотип.

Особливістю цивілізації до періоду порушення рівноваги є ерархічний зв'язок між гіпертекстами і референтами, а при порушенні рівноваги гіпертекстові відсилання мають стохастичний характер. Отож, що станеться, якщо ці зв'язки перервати? Це принаймні не просто у тих народів і держав, які ці зв'язки хочуть зберегти. Яскравим прикладом стала драма, що розігралася торік у північній частині Лондону. Подружжя Йорам і Сабіна Аміга придбали тут садибу в стилі двадцятих років нашого сторіччя (т. зв. псевдофармерський будинок) і замовили архітекторові Рону Араду постмодернову споруду. Скандал вийшов неймовірний: громада воліла зберегти ідентичність архітектурного простору. Суд зважив на її бажання, і тепер родина Аміга продає стару садибу і їде геть. На псевдофармерський будинок вже є покупець, а Рон Арад вивершуватиме постмодернові споруди деінде. Там, де це відповідає новокультурним трендам у державі (як от у США), де громаді байдуже або урядникам начхати на думку громади (як от у нас у Києві, де будують всі, будують все і як попадає).

Відмітною ознакою постмодернізму, який на заході та на сході вже вичерпався чи допіру вичерпується, а до нас тільки уторував дорогу, є не просто, як пишуть, полістилізм (це явище давнє: у музиці цим вирізнявся Стравинський, а в архітектурі багатьох країв є храми, що самі є енциклопедіями архітектурних

стилів), а проникнення людей (зовсім не обов'язково фахівців) з одних сфер діяльності в інші. Оздоблювачі вітрин універмагів роблять тепер постмодернові інсталяції, дівчата з клубної самодіяльності стають балеринами (майже послідовниці хрущовізму в мистецтві), аматори екстатичного співу з дружніх вечорниць клепають постмодернові кліпи, мовознавці й поети споруджують будинки. А ті, хто й до того всього нездатний, просто роздягається, вмикає комп'ютер, плеєр і починає сам чи гуртом із кимось робити те, що умовно можна назвати гепнінгом у мультимедійному просторі. Тільки дуже умовно...

У минулому сторіччі один літературознавець і філософ дотепно пояснив, чим американський романтизм відрізняється від європейського: у першого нема руїн, по яких має витися плющ поезії. У низці країн чи країв, де нема руїн, еkleктика постмодернізму саме до шмиги: під звуженими дахами натяки на що зволите, цитати з усіх усюд у комбінації, схваленій замовником. Є споруди, що вражають своїм функціоналізмом, наприклад лікарні, стадіони, станції, супермаркети або аеропорти. Але з огляду на технічний поступ вони навряд чи зберігатимуться у теперішньому вигляді довший час.

Літературний постмодернізм існує у вигляді гіпертекстів. Це не стільки вид творчості, скільки непоганий продукт для продажу. До нас літературний постмодернізм ще не дійшов. Є спроби в театрі, але то радше інтернаціональний стиль. Багато спроб у так званих музичних жанрах, так званих, бо там не стільки людського хисту, скільки використання можливостей заліза і програмного забезпечення. Трапляються цікаві мультимедійні політичні шоу зі спробами вітчизняних референцій, хоча тут ще можна сперечатися, де кінчається карнавальна культура, а де починається власне постмодернізм. 21 жовтня 1998 року Міністерство культури й комунікації Франції подало до загальної відомості інтерв'ю з Бенуа Тибержаном, мистецьким керівником музичного фестивалю

“Тридцять восьмий зашарілий” у Греноблі. Отож, пан Тибержан вважає, буцім “часто-густо нове народжується з зіставлення мов, гібридизації форм, привласнення й запозичення методів, метисації думки” (Lettre d’Information, p. 16). Він же відверто визнає, що такі заходи є радше “музичною авантюрою, що приваблює людей, хоч і ріже вухо деяким етномузикознавцям”.

Але й це усе краще б залишити для тих країв, де нема руїн, а в нас хоч руїн подостатком. І доки вони в нас ще є, краще б подбати, аби плющ поезії вився саме по них. Це не тому, що я прихильник думки, ніби ми теж вітчизна слонів, а тому що сьогодні про це кажуть тверезі люди по багатьох країнах. Ось, наприклад, Едам Вулфсан торік так завершував ґрунтовну статтю «Новий та старий ідеалізм»: «Аби відновити громадянське суспільство, ми маємо спочатку повернутися (...) до питання чеснот і вад окремих осіб. (...) Це означало б повернення до індивідуалізму, що знаходить «щастя» не в персональному вивільненні, а в стриманості; ба навіть до індивідуалізму, чесноти якого не в персональній ідіосинкразії, а в людській універсальності.

Очевидне заперечення на таке повернення - проста недовіра: чи поміняють теперішні індивіди приступні їм нині можливості удовольняти «особливі фантазії» на прозаїчні чесноти підприємливості та ошадливості, поміркованості та стриманості? (...) Мабуть, ні. А проте, якби давні чесноти знову набули б привабливості й повабу (...), якби культура знову шанувала і винагороджувала володарів таких чеснот, з’явилися б підстави для обережного оптимізму, — принаймні мені так здається. А альтернатива — віддати наші послаблені спільноти на розсуд постмодерновим індивідуалам.»

З паном Вулфсаном важко не погодитись. Але до нас це розуміння, либонь, прийде з таким же запізненням, як і постмодернізм.

## КАТАЛОГ ЯК ДЗЕРКАЛО НАШОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

---

За останні роки, либонь, в Україні не було осяжнішого заходу, ніж цей, що триває під опікою Президента країни, – «Мистецтво України ХХ сторіччя». Про це свідчить і однойменний нещодавно виданий у Бельгії каталог (1998 рік). Лишень перелік залучених організацій та фахівців, котрі здійснювали задум Віктора Хаматова, справді непересічного організатора й натхненника багатьох заходів, Тамари Лі та Олексія Титаренка, обіймає не одну сторінку дрібним шрифтом. Підсумок вітчизняного образотворчого розмаю за сторіччя, жива енциклопедія ще не завершеного процесу потребували титанічних, інтелектуальних зусиль і копи грошей, аби в першому наближенні побачити і упорядкувати вітчизняне надбання з позицій тих, хто опікується творчими інформаційними плинами.

Такий перетин цікавий з багатьох міркувань: ми точково бачимо, що врятувалося (чи *має бути врятоване?*) на схилі несамовитого віку, ми докладніше розуміємо, хто і що рятує, нам очевиднішим стає структурування образотворчої царини. Нам на очі подано концепцію доби, виплекану і трактовану офіційними носіями теперішньої творчої та образотворчої ідеології. Це тим більше цікаво, що патронрована Президентом акція триває на тлі ювілею виплеканої сталінськими ідеологами спілки українських художників.

Бігме вже тільки цьому важко переоцінити значущість події та відданість своїй меті людей, причетних до неї. То є привселюдно заявлений світогляд, відбитий у монументальному чудовому каталозі, що теж на свій копил претендує на енциклопедичність. Як гадає голова оргкомітету пан М. Жулинський, під одним покрівцем тут об'єднуються усі паростки нашої образотворчості, що відтепер можуть «на величавому порозі до третього тисячоліття відкритися світові унікальним феноменом – мистецтвом України!» (цитуються з передмови до каталогу).

Зрозуміло, що в кожній справі, а тим більше такій великосяжній, можливі свої більш або менш дрібні недогляди чи прорахунки: супереки щодо вибору експонатів, побудови експозиції, подання матеріалу, тощо. Але на ті марниці шкода зараз мови.

Мене наразі цікавить принциповий розгляд не того, *що могло б бути, якби...*, а *як стоїть справа з тим, що є*. Тобто, як дали наші провідні мистецтвознавці раду обраним темам або *чи відповідає дійсності їхній погляд*. Менше про те, чи є в нас теоретичні напрацювання для енциклопедичних узагальнень, бо завше з чогось треба починати, а в цій галузі подальша забарність просто небезпечна. Передусім небезпечна втратою безцінних матеріалів, текстів, контекстів...

Концепційно з усієї історії мистецтва сторіччя, що минає, виокремлено тринадцять аспектів: «Сторінки української сецесії. Історія та сучасність» (І. Горбачова), «Український авангард» (Д. Горбачов), «Спецфонд» (С. Рябічева), «Тоталітарне мистецтво (1930-1980)» (Л. Ковальська, О. Сидор-Гібелінда), «Ноїв ковчег. Живопис другої половини ХХ ст.» (О. Петрова), «Нефігуративний живопис (1950-90)» (О. Титаренко), «Пінакотека. Нова фігуративність» (О. Соловійов), «Собор. *І побачив я нове небо і нову землю...*» (Д. Степовик, Л. Гопанчук), «Мистецтво скульптури ХХ ст.» (Л. Лисенко, Я. Хоменко), «Графіка ХХ ст.» (О. Лагутенко), «Народне декоративне мистецтво ХХ ст. Фрагменти» (Н. Розсошинська), «Професіональне декоративне мистецтво України другої половини ХХ ст. Трансформація образу» (З. Чегусова), «Передній край» (О. Клименко, Т. Лі).

Вже з самих назв розділів з'ясовується, що заявлене репрезентативне видання таким не є, бо мистецтвознавці (або оргкомітет) або не знали, за яким принципом слід класифікувати й періодизувати образотворче мистецтво, або просто хотіли *виправдати* показ того, що є в полі зору. Для цього нашвидкуруч придумано журналістські підходи та обґрунтування: власники коштів «клянуть» на масштабність задуму, а споживач усе-таки ще раз побачить улюблені або й рідкісні твори. За своєю сутністю це не «Мистецтво України ХХ сторіччя», а погляд певного гурту фахівців (втім, дуже різних за своїм світоглядом) на таке явище, як українське мистецтво за сто літ (при цьому вийшла симптоматична помилка: наші вчені ніяк не можуть втямити, що 1900 рік - не початок нового, а кінець старого сторіччя, а тому не можна брати його за точку відліку, як зробили це *задумники* каталогу).

І справді, що за стиль чи напрям у мистецтві «Спецфонд»? А якщо це неодмінний наслідок мудрої політики комуністичної партії в царині духовного життя народу, то хто й чому перепроваджував ці антигуманні настанови в життя, хто віддавав накази, хто був у тих художніх радах, хто писав мистецтвознавчі й парткабінетні

висновки...? А якщо з якихось причин автори проекту вирішили цих тем не торкатися, то про віщо йдеться у відповідному розділі – про те, що де-не-де часом хтось якось не те робив, що слід було б робити? А чи часом хтось із тих, чиї твори потрапляли до спецфондів, не робили так само негарно, схвалюючи й уславлюючи протинародну згубну систему? Тобто, я хочу сказати: ми або починаємо про щось говорити і щось висловлюємо з цього приводу, або з тих чи інших міркувань тих або інших організаторів акції не зачіпаємо небезпечну тему взагалі.

Мені не до тями, що за поділ у мистецтвознавстві: фігуративність – нефігуративність. Чи існує якась стильова змінність у вітчизняному мистецтві двадцятого сторіччя, чи існує якась періодизація українського мистецтва, що відмінна від періодизації турецького, японського, російського, китайського... мистецтва? Чи мали в двадцятому сторіччі для нашого мистецтва значення історичне відношення до Австро-Угорської імперії, стосунки з Польщею, Румунією, Молдавією?

Ми багато і слушно пишемо про самотність, питомість вітчизняної *штуки*, про велич національного духу тощо. Багато і слушно пишемо, але так-таки й не визначаємо, що таке *національний дух* і *національна ідея*. Це ж і школяреві зрозуміло, що наріжні дефініції не можна замінювати *розпливанням по дереву* або популярними польовими дослідженнями.

А чи є в нашому мистецтві взагалі й у двадцятому сторіччі зокрема таке явище як *епігонство*? Адже епігонство – не лайка, а констатація тих чи інших особливостей творчості. Якщо в якомусь митцеві я бачу відверті відгомони Бердслі або краківської сецесії, або нью-йоркської плеяди малярів, або суміш із Дейнеки з Гуттузо, прямі до непристойності цитати з Раушенберга й Ротко, то це оптична омана, чи має якось називатися? Важливо також з'ясувати для себе: це поодинокі запозичення, чи якийсь такий напрям в *елітних* мистецьких колах багатьох періодів, коли митці

користуються браком інформації та боязкістю (чи неспроможністю?) мистецтвознавців називати по-науковому ті явища, з якими ми маємо до діла. Чи ми обстанемо за Ганною Іщенко та Петром Мамчицем, котрі нещодавно написали в статті «Практика культурного людожерства» (час. ArtLine, ч. 7-8, 1998, с. 70): «Десакралізація чого-небудь давно стала традицією, межі спеціального знання зводяться до рівня абсурду, де вже не видно кордону між капіталізмом і психічним розладом, лікуванням та хворобою. Але такий настирливий злам підтверджує лише той факт, що межа все ще існує, і хтось її відбудовує знову і знову».

Як відомо, мистецтво існує не в безповітряному просторі. Воно певним чином взаємодіє з естетичними й філософськими теоріями, науково-технічним поступом, машиною соціального й політичного замовлення тощо. На нього в двадцятому сторіччі потужний вплив справили фотографія, кінематограф, телебачення, комп'ютер. Те, приміром, що коїться сьогодні в нашому т. зв. авангарді або постмодерні, або постпост... – це дійсно новаторство й свіжий погляд, чи повторення чиеїсь теорії й практики двадцяти-тридцятирічної давності, або й сімдесяти-вісімдесятилітньої давності, якщо йдеться про т. зв. інсталяції, мувінги, гелпінги? Ніхто з теперішніх ейреалістів або їхніх інтерпретаторів не згадує про мінімалізм і пост-мінімалізм або живий театр. Я вже не кажу про понадсторічні ідеї театралізації дійсності, космізації естетичного довкілля тощо. Усю цю проблематику наші мистецтвознавці воліють не згадувати.

Статті каталогу різні за методологією, настановами, поглядами на естетичні та соціально-політичні аспекти розвитку вітчизняного мистецтва, але є ще одна відмінна ознака, що їх розрізняє: достовірність, докладність сповіщуваної інформації. Якщо в одних випадках (незалежно від того, чи погоджується ви з авторською концепцією) ми маємо до діла з глибокою картиною, що спирається на попередні дослідження й впливає з теперішнього рівня розвитку нашого мистецтвознавства (статті

Д. Горбачова, Н. Розсошинської, З. Чегусової), то в деяких випадках читач не може вийти з дива.

Наприклад, з допису Л. Лисенко та Я. Хоменка випливає, буцім від доби українців-трипільців до М. Лисенка (автора низки радянських пропагандистських помників, зокрема Леніну й Щорсу) та скульпторів двадцятих років нічого особливого в нашій різьбі не відбулося. А творчість цілої низки лакуз і кар'єристів подається як данина часу, як неунікний побічний продукт конгеніальної творчості. Між, іншим у багатьох наших мистецтвознавців простежується кумедна тенденція самочинно розставляти якісь віхи в історії у зв'язку з власними звершеннями, або здобутками родичів чи близького кола знайомих.

Д. Степовик і Л. Гопанчук починають свою статтю, присвячену принагідним міркуванням з приводу доробку кількох митців діаспори, суперпарадоксальним твердженням: «Майже до ХІХ-століття (*sic*, – Л.Г.) в українському мистецтві протривав стан, коли естетична свідомість не була відшарована від духовного (християнського) світовідчуття. Як в іконописові, так і в народній картині, в орнаментиці – присутні виміри Божого абсолюту». Таке складається враження, що наші шановні вчені мистецтвознавці не зазирали до праць митрополита Іларіона або забули, що багато ілюмінованих рукописів духовного змісту походили з нехристиянських джерел. Ніби їм не до тям, що естетична свідомість, доки вона в нас не відшарувалась, складалася також і з поганських, антихристиянських, *сретницьких*, а подеколи (тьху, прости Господи) й з диявольських і соромітних джерел. Згадуючи про іконопис, автори забувають нагадати читачеві, що достеменні ікони не малюються, а творяться. Через це нам слід радше дотримуватися традиційного іконописець, а не привабливого новотвору ікономаляр. Не згадуються *незручні* питання канонічності й неканонічності ікон та ін. Не порушуються проблеми традиції та школи, семіотики. Тобто автори можуть писати про свої враження і концепції в межах наданої їм площі що завгодно, але якщо з-під

пера має вийти твір про ікони, то мову варто вести про ікони, а не про загальники з царини малярства. Можна, навіть, спрощуючи виклад, дати кілька посилань, де шановні вчені автори вже розглянули згадані аспекти *української ікони* в двадцятому сторіччі, включно з питаннями її канонічності.

О. Клименко й Т. Лі – либонь для епатажу – пишуть: «В мистецтві нашої країни в ХХ ст. представлені майже всі «великі» стилі і напрями, притаманні аналогічним періодам у світовій історії мистецтва. Тут ми бачимо модерн, який явив Врубеля, Максимовича, класичний авангард, який із «провінційного» парадоксально перетворився у «хрестоматійний», - Малевич, Архипенко, Богомазов. Найкращі приклади тоталітарного мистецтва розвиненого соціалізму, на наш погляд, за вектором колективної параної (*sic*) «розіндивідуалізації», тотожні «тоталітарному» мистецтву імперіалізму - творам Уорхола, Розенквіста, Раушенберга, Поллака... Відмінність справді невелика - і те і те мистецтво самозакохано оспівує конкретну правлячу ідеологію, стиль життя, канони мислення, розваги панівного класу. Цей феномен синхронізації і певного паралелізму культурної динаміки, на наш погляд, недостатньо вивчений і навіть замовчуваний у зв'язку з протистоянням конкретних політичних систем». Особливо тішить оте «протистояння систем» у більшовицькому дусі. А якщо говорити поважно, то погано прочитаний у кепських російських перекладах Герберт Маркузе не є і не може бути виправданням таких парадоксальних оцінок, як «найкращі приклади тоталітарного мистецтва розвиненого соціалізму». Бо з погляду більшовиків-комуністів у нас справжнього розвиненого соціалізму не було, а з погляду незаангажованої людини усебирний соціалістичний реалізм – це напрям, що обслуговував пропагандистські потреби людиноненависницької ідеології, а тому не стосується царини власне мистецтва.

Мистецтво є образним унаочненням витиснутого на рівні не тільки індивіда, але й історії етносу. Мистецька уява оформлює несвідому пам'ять про несправджене визволення і нездійснені сподівання. У теперішньому світі, де панують визначальні вимоги продуктивності й споживання, мистецтво протистоїть будь-якому

інституціоналізованому придушенню людини як теоретично вільної особи, але створити образ хиренної волі серед практичної несвободи мистецтво може тільки шляхом заперечення суспільного ярма і маніпулювання (тоталітарного і нетоталітарного). З часу пробудження свідомості волі в кожному справжньому творі мистецтва живе архетипний (медіатипний, неотипний) зміст: самовираз як заперечення несвободи. І, якщо говорити поважно, саме отой самовираз має бути єдиним предметом мистецтвознавства, а не *протистояння політичних систем*, бо це вже тема інших наук – історії, політії, політології тощо.

Шановні мистецтвознавці також мали б знати (навіть якщо ми будемо користуватися їхньою вульгарно-марксистською термінологією) відмінність між соціалістичним та імперіалістичним тоталітаризмом, бо ніякий режим за всю історію людства не винищив стільки власного люду з такою диявольською жорстокістю, як це зробили комуністи в радянській імперії. Це, звичайно, до слова, бо наразі нам ідеться про інше. І зрозуміло, що ні Полек (так насправді звучить це прізвище), ні інші згадані митці до всього цього не мають аніякісінького стосунку.

Забгато історичної недостовірності й плутанини в матеріалі О. Петрової, відомої більше як мисткині (графіка і окремі цикли олійних робіт). Авторка має право на некритичне ставлення до власного доробку, що перетворилось у неї останнім часом, на жаль, на гобі чи манію. Такою прикрістю для мене особисто стала замітка Ольги Петрової “Мистецтвознавство для XXI століття” (час. “ArtLine”, ч. 7-8, 1998, с. 62), де в *енциклопедично* стислих рядках зроблено спробу схарактеризувати картину мистецького дослідництва в Україні “від 20-х років XX століття” ... до “О. Петрової і ще багатьох”. Авторці, звичайно, вільно називати свій курс лекцій унікальним і писати, буцім він відкриває новий напрям у мистецтвознавстві. Чому б, зрештою, самій про себе зайвий раз не написати? Втім, я вже мав нагоду докладніше про це явище говорити на шпальтах тижневика “Українське слово”...

Але перекручувати історію нікому не вільно. Наприклад, абсолютно не зрозуміло, за якими джерелами мистецтвознавець перераховує центри інтелектуального й мистецького життя в Україні в шістдесяті й сімдесяті роки. Не названі цілі родини українських інтелектуалів, де формувалася опозиція до панівного режиму (наприклад родина Тараса Франка, до речі, цікавого примітивіста), не згадано цілі учбові заклади, де творилося мистецтво і потім шаліли кадебешники (Київський університет, медінститут, інститут легкої промисловості, інститут фізики, тощо, - і це ж лишень у столиці), пропущено клуби, товариства, гуртки. Частина митців, про яких згадує О. Петрова (наприклад Ірина Вишеславська-Макарова), не мали аніякісінького відношення до Івана Світличного. Деякі митці, котрі подаються майже як дисиденти, такими не були: вони любісінько виставляли на численних виставках підлабузницькі твори, одержували комсомольські й партійні премії, засідали по всіх можливих президіях, якомога усувалися від будь-якого натяку на інакшесудство, потай від ока знайомих магнували портрети Сталіна на замовлення фонду для *периферії*.

Є у пані О. Петрової уступи, позбавлені будь-якого змісту, як от таке: “«Архетипи» В. Володька дихають як «розумний космос» В. Вернадського – співвідносяться із творчістю західноєвропейських «ритуалістів»”. А що мають означати у солідного мистецтвознавця такі слова: «Після розпаду СРСР митці опинилися в унікальній, небаченій ситуації – відкривалася нічим не обмежена творча свобода. Можна констатувати нову еру непримусової творчості – багатостильового пошуку без заборон і жахів». Я не буду наразі зачіпати питання про режисуру розвалу імперії (це питання окремої відвертої розмови, – воно не тичеться роздумів про каталог), але про яку творчу свободу може йтися за умов централізованого перерозподілу коштів і фондів, кланового контролю за окремими видами видавничої та культурної діяльності, тощо? Та сама шановна радянська еліта очолює в літературно-мистецькому житті всі реально впливові дорадчі й виконавчі органи, ті самі прізвища на чолі мистецьких



рад і комісій... Не кажучи вже про підхід криміналізованих нуворішів: «Я тобі плачу, і ти робиш те, що я жадаю». Так у нас малюються картини, споруджуються будинки, змінюють своє обличчя міста.

І вже зовсім неприпустимим для доктора філософії мав би бути такий пасаж: «Справжній бенькет полістилізму. 1989-1995 роки дали дві хвили художнього поставангарду (точніше – полістилізму). Основний пошук провадився в царині позараціонального, суб'єктивного, що за Шопенгауером-Бергсоном-Гуссерлем, є вищим типом осягнення буття. Інтуїції та «духовному зору» віддавалися привілеї. «Новий ідеалізм» українського живопису 90-х років дозволяв «вхопити тонку плоть, подолати закон непроникності (за М. Бердяєвим). Нова естетична парадигма починала формуватися в творчих групах «Седнів-1» та «Седнів-2», очолених Т. Сільваши». Про Т. Сільваші слушніше було б мовити - про «одну з нових парадигм»... Але то дрібниці. Важливіша ота сукупність Шопенгауер-Бергсон-Гуссерль + Бердяєв. Адже ми пригадуємо, що в першого йшлося про те, що воля до життя є засаднича реальність і що ця воля як постійне змагання є невиситимою і зрештою дає тільки страждання. У другого – про важливість інтуїції як засобу здобування знання і життєвої сили, присутньої в усіх існуючих речах. У третього – розпрацювання феноменології, що справила важливий вплив на екзистенціалістів. Бердяєв з «тонкою плоттю» якимось сюди не пасує, а як з усім цим пов'язаний один з найпомітніших і найдіяльніших наших малярів Т. Сільваші, у котрого дедалі відвертіше виявляються світоглядні паралелі з американськими малярами (з тим же Ротко), збагнути просто неможливо.

Мені особисто також не до серця концепція нашого мистецтва як скрині Ноя. Бо Ной рятував створене Богом життя на Землі, а на життя більшості наших митців, принаймні в останні пару десятків років, ніхто не зазіхав. Тому *вирятовувати* їх нема від чого. Радше кожному треба віддати своє, відокремивши зерно від половини. Історія малярства - це не якась сукупність різних особистостей та груп, а насамперед - ерархія вартостей і хисту,

про що наші мистецтвознавці ладні забувати. Бо одна ситуація, коли митцеві загрожують горлорізи з НКВС, а зовсім інша, коли просто кортить отримати грант, нагороду чи зручну посаду.

На окрему увагу заслуговує О. Сидор-Гібелінда, обдарований і - на відміну від багатьох - освічений мистецтвознавець, зі своїм матеріалом «УРСТ (Українське Радянське Соціалістичне Тіло). Give body a chance». Написано це в балаганній манері стьобу. Схожі за тональністю матеріали бували в часописі «Авжеж» і газеті «Слово», доки вона не здегенерувала до націонал-фашизму. Власне, стьоб для нашого мистецтвознавства – явище нове. Може й справді тим часом лише в такий спосіб можна вияскравити всю ту ахінею, котру шановні творці українського радянського мистецтва мололи й витинали, ніби нема на них суду Божого. Зручний прийом, бо від гніву ще цілком реальних класиків можна сховатися за ненауковість, літературну бурлескність викладу. Шкода лишень, що автор не дуже добре орієнтується в особливостях української національної історії: такі дати, як 1947 рік, можуть для нас означати лише відлік до нових репресій, бо справжня історія війни в Україні досі не написана. Знімаючи на глузи радянські трафарети, він також забуває якимось натякнути, що зі смертю УРСТ майстри пензля швиденько перелицювалися і тепер (як і майстри пера та інші бійці ідеологічного фронту) здебільшого просто підставляють нові імена, нові знаки натомість старих. А що буває з новим вином у старих бордюгах, ми знаємо. І нові дурниці виглядають не набагато краще за старі. Чи місце стьобу в подібних каталогах?.. Про це, мабуть, варто посперечатися.

Звичайно, я навмисно одібрав лише кілька уступів з великого текстового обсягу в каталогі, аби тільки мигцем висвітлити поважність проблем, котрі він зачіпає, і неоднозначність (теж рецензійний штамп!) їхнього розв'язання. У кожному разі ми тепер різкіше бачимо рівень нашого провідного мистецтвознавства і розуміємо, де треба братися орати перелогі.

Мені здається, що й самі виставкові заходи, котрі обіймає каталог, більше орієнтувалися на обмежені кошти й теперішні реалії функціонування мистецтва. Організаторам відверто йшлося більше про показ, презентацію, виставковість, створення іншого мистецького простору. Може для ринку так і треба: товар на видноті й подається вигідніше. Проте якщо йдеться про результати напруженої роботи творчого духу, про розмову з Духом, з Богом... Але то нібито слова з іншої епохи, і мені щиро хотілося б вірити, що не з минулої, а – з майбутньої.

## ЗАМІСТЬ ВИСНОВКІВ

Щойно ці роздуми було дописано, мені до рук потрапило два видання: ювілейний спілчанський випуск “Спілка художників України” (1998 р., редактор О. Міщенко) та часопис “Образотворче мистецтво”, ч. 1, 1998. І я зрозумів, що каталог, про котрий у нас точилася мова, і справді - надзвичайно типове явище для нашої мистецтвознавчої думки. Так, у спілчанському випуску академік АМУ Михайло Криволапов знов подає перелицьовану концепцію українського радянського мистецтва, де ядром було життя офіційної радянської України, а в центрі перебувала сталінська спілка художників. Періодизація цього мистецтва також цілком радянська. Витоки спілки примозовуються до російського пересувництва. Пан академік дозволяє собі писати й таке: “Навіть у ХІХ столітті не існувало такого поняття, як історія культури, проблеми її дослідження, не існувало і фахівців-дослідників у цій галузі” (с. 6).

Я розумію, що приємно собі гадати, що якби не російські пересувники та не київська спілка, то ніде в світі взагалі нічого не було б, вважати, що вся проблематика “за” і “проти” оберталася довкола царських заборон в “тюрмі народів”. Але ж я не припускаю, буцім наші академіки мистецтвознавства зовсім не

чули про все, що пов’язано з Україною, котра тимчасово не була Малоросією, про те, що її представники мали певне відношення до європейських університетів, працювали і публікували праці за брамою “тюрми”. Щодо культури, естетики і всілякої всячини, то вченому панові годилося б пам’ятати, що в Радянському Союзі, де більшість сьогочасної мистецтвознавчої еліти отримувала свої офіційні знання та звання, була чинна заборона на глибоке і правдиве вивчення усього, що не пасувало до “родини слонів”. І тому десятки вчених (справжніх вчених) навіть на Східній Україні друкували свої численні праці, пов’язані і з теорією культури, і з мистецтвом, у самвидаві та прихильних до нашої справи закордонних виданнях. До речі, дуже допомагала у цій царині *протирежимна* російська інтелігенція. А що вже діялося на теренах поза “тюрмою”, то пан академік любісінько може прочитати навіть у низці українських енциклопедичних видань. Не радянських, звичайно.

Що пишуть вихованці цієї заювілеєної школи (далебі не всі!)? Ласкаво прошу. Ось цитата зі згаданого мистецького часопису, з рубрики “Проблеми естетики та теорії мистецтва”. Мистецький критик Марина Протас у статті “Сакральна енергія кольору як статус свідомості мистця” пише достоту таке (с. 2): “Втім, світло, колір народжуються від Логосу: “Спочатку було Слово... і Слово було Бог” (1 Іоан., 1), у точних науках це констатується тим, що швидкість вібрації звукової хвилі вища за колірну”. Дуже конозить мене познайомитися з точними науками, де народження кольору від Логосу нарешті констатується вищістю вібрації колірної хвилі!

Отож, дзеркало - воно і є дзеркало. А може це вже якесь задзеркалля?

### (НОТАТКИ ПРО ТВОРЧІСТЬ ІВИ ПАВЕЛЬЧУК)

У мене так рідко буває: постійне відчуття якоїсь пригадуваності, баченості, коли я ходив виставкою Іви Павельчук у музеї Тараса Шевченка в Києві чи колективною експозицією в лаврській галереї або роздивлявся її полотна у продовгастій майстерні на вулиці Шота Руставелі, що вся нібито скерована у вікно, до світла, у київську встояну старовину. Після довгого розмислу я збагнув, що трапляється так тоді, коли оте *не-ваше*, те, що протягом усенького життя зрозуміло і недосяжно поза вами — і раниць, і вабить, і дратує, і дражнить, — те, що зібгалося в метафори, те, що, наче киклопи й лестригони Кавафі, ступає в сліди за вами і в рідній стороні, і по всьому широкому світі, і барвисто, клично, вбирно виходить наперейми і визивно дивиться: ось я.

Звичайно, це не перша зустріч з доробком пані Павельчук (бачив на виставках, чув, читав), але так зовсім упритул — справжня новина.

Все, що відразу спадає на гадку при цій зустрічі з полотнами, — полістилізм. Так писали років тридцять тому про Стравинського, так намагаються тепер говорити про постмодерністів, але

то все не те: не те за емоційною та за глибинною сутністю. Виходить надто просто — рамця з кількох слів, і ... до каталогу.

Ні, з панею Павельчук (та й ні з яким іншим митцем, що лунко у вас відгомонив) так не вийде. У неї і розсуд не від раціонального розсуду, і аналіз не від холодного розтину. Навіть коли світ розідрано навпіл чи натрое, навіть коли многості повсякдення стають змаганнями живописних рефлексій: напруга ліній, мазки, що притулилися один до одного, роздивляються, оцінюють один одного. Мисткиня позирає на світ під кутом непримиренної й неприборканої творчості. Це саме те (але зовсім у жменьки людей), що давніше відродили ідеї українського андерграунду шістдесятих: гордість і гордота творчості в ім'я самого бентежного і палючого цього слова. Це саме те, що в пані Павельчук не завважив Гаральд Новочин... Щоправда, український андерграунд заперечують не тільки в Німеччині, а й наша держбезпечно вихована мистецтвознавча професура, весела еліта, що надалі спеціалізується на довоккола і позамистецьких іграх та інтригах. На доказ цієї ганьби можна назвати десятки *акцій* останніх років .. Але менше з тим.

Випадково зустрівши пані Іву на життєвій дорозі, нікому не спаде на думку, що в цьому тендітному створінні яріє така жага творчості. Я б наважився сказати, що в неї далеко нетипова для нашої сучасності працездатність: участь у понад тридцятьох різного рангу виставках у країні й за її межами за якихось десять років. Власне, пусте слово *участь*. Адже є, на жаль, митці, для котрих *участь* — як неунікність щомісячної сплати за помешкання. А в пані Іви кожний витвір є наслідком надзвичайно складної взаємодії з панівними трендами в мистецькому житті. Гадана полістилієвість її картин — не творча засада, а прагнення з різних боків підійти до діалогу з тим, що є поза психосферою митця. Якщо тепер поцінувати, що ж являтимуть собою такі картини, то виявиться, що факти у звичайному для позитивізму розумінні загубляться в них, щонайбільше займуть нікчемне місце невиділеного змісту, а інший безбережний зміст буде заступатися співвідношеннями референтних трансформацій — тобто мета-

форизуючими оцінками. Власне малярський твір, що прагне стати полем осмислення або джерелом розпросторення за межі дійсності полотна, стає таким спресованим гіпертекстом, що переважає Всесвіт. Інстанція такого всевідчущання перенасичується референціями, квапливим бажанням нагадати, видобути з себе нестримний жест відкритості, що геть забиває ієрархію форм, екземплярність сутнього. Французи у такому випадку кажуть про *міражування сутнього*, але той міраж треба ще схотіти і змогти побачити...

Так, і в «Пейзажі», і в «Північному сьайві» пані Іви перше, що випадає в око — це збудованість зображального ряду на архетипах, магії чисел, бінарних опозиціях (типовий для низки київських митців мотив *світової ріки як трансформації первісного океану*). Але по глибших роздумах ви бачите, що емоційне насичення настільки сильне (воно хоч і приглушується холодними тонами, але випинається крізь фактуру), що на зміну прадавності виразніше звучать *неотити*. Вже на цьому рівні можна відчутти напругу творчого процесу, складність мистецького світу кінця ще одного віку.

Мистецький світ розколовся задовго до Другої світової війни. Його представники даремно попереджали про катаклізми, — їх ніхто не слухав. Цікаво, що різні масові субститути мистецтва, зокрема шоу-бізнес, кодифікувались саме перед війною в тоталітарному середовищі. Шоу-бізнес — це не карнавальна культура, як його іноді пробують подати, а один з досить ефективних способів дистракції та маніпулювання етнічною психікою. Катаклізм війни не об'єднав, а ще більше роз'єднав людськість. Він з усією очевидністю показав швидкоплинність і непомічність нашого існування, що викликало і в індивідах, і в групах несамолюбне прагнення максимально використати цю свою минуність, боротися за своє *тут і зараз*.

Тому щоб зв'язати в якійсь певній ознаці часткову структуру і цілісний зримий вигляд довільної іпостасі чимало наших митців вдаються до нового у нас різновиду організації дискурсу:

створений ними гіпертекст має дуже зашумлені та індивідуально кодовані референції. Це ніяк не втеча від дійсності, не ескапізм, не бажання заховатися у мікросвіті, а намагання осмислювати *не-я* сконденсованими, спресованими до атомарного рівня знаками. Ці барвисті чи чорно-білі тексти важко читати, але знайшовши до них підхід, сприймач справді одержує *космос на долоні*.

І якщо давніші твори пані Іви («Лавра», «Натюрморт з чорними яблуками», «Натюрморт з трьома предметами») позначені ще настроями, відомими нам з естетики пізнього вікторіанства й Метерлінка (безперечно в опосередкуванні вітчизняних інтерпретаторів першої чверті сторіччя), то тепер ви зіштовхуетесь з варіантами цікавих концепцій, розроблених ейреалістами й прибічниками плотерного мистецтва. Цікава у зв'язку з цим роль цитат. І прямих, і невірних. Так, якщо у Будникова ми можемо спостерегти посилання на Раушенберга, а у Сільваші на Ротко, то спогади про Бердслі (або Максимовича?) у ранніх роботах пані Павельчук неусвідомлені, багаторазово опосередковані. Тобто в останньому випадку ми можемо казати про міграційні художні відносини.

Чи маємо ми право мовити у цьому випадку, як це інколи трапляється в творах аматорів постструктуралізму з посиланнями на Барта й Деріду, про драму без п'єси, голос без автора, критику без аргументу тощо. Зрозуміло що ні. Нове тлумачення магії та ритуалу, а, отже, космічної драми кольору в нашому повсякденні творення якраз дає нам і п'єсу, і автора, і критика... Лише цілком інших. Не підмосткових, а замкнених. Я навіть ризикнув би припустити, що є в цьому щось від покори тій обставині, що вас не хочуть ані слухати, ані чути, ані дивитися, ані бачити.

Отже, в останніх творах пані Павельчук є невтамованим почуттям осмислений *мотив сітки*, що покинув незгасний слід в історії малярства. Тоже два види функціонування сітки, оголошення сучасності

модернового мистецтва. Один - просторовий, інший - часовий. У просторовому трактуванні сітка претендує на автономію королівства мистецтва. Згладжена, геометризована вона підкреслює анти-природність, антимиетичність, антиреальність. У відрегульованій організації це результат не імітації, а естетичного декрету. Це шлях скасування вимог природничих об'єктів, пропозиція власних правил гри для світу *не-я*. Можна повернутися в історію мистецтва, щоб знайти попередні приклади сіток, наприклад в п'ятнадцятому й шістнадцятому сторіччях, до робіт по перспективі й до тих вишуканих студій Учелло або Леонардо або Дюрера, де перспективні ґратки надписані на зображеному світі як арматура організації. Але вивчення перспективи - не найранішні випадки сіток. Перспектива - шлях, яким дійсність і її уявлення змогли мапуватися одна на одну, шлях, яким розфарбоване зображення і реальність — світовий референт — фактично існували поокремо: перша є формою знання про другу.

Можна сказати, що фізичні якості поверхні мапувалися на естетичні виміри тієї самої поверхні. З погляду Мондріана й Малевича, сітка — сходи до Універсального, і творець *не зацікавлений* тим, що коїться нижче, в конкретиці. В нашу добу стався чіткий розподіл пластики зображення і зображення пластики, кольору зображення і зображення кольору тощо. Тобто мистецький текст структурується на один-два рівні вище. Це не вищість стосовно попередніх митців, а підтягування структури відверта до нашого часу мислення.

Або от ближчий до нас приклад: Об'явлення Райнгарта. Він барвує низку чорних дев'ятикватратних сіток, у яких неминуче з'являється грецький хрест. Тобто через сторіччя ми знову беремо участь у драмі, що колись розігрувалася поза цариною мистецтва. Аматори структуралізму бажали зрозуміти функцію мітів поза собою, розв'язати проблему історії в своєму просторі й часі. Вони розв'язували проблему конфлікту в діалозі формалізацією аналізу розмаїтості реальних космічних чи нових

мітів. Формальна функція міту повинна дозволити уявленням включитися в естетизований структурований простір.

Подальша художня необхідність вдатися до індексації уявлень очевидна в зверненнях експресіонізму з його відбитками й слідами кольору. Протягом шістдесятих років проблеми індексації були кодифіковані майже одночасно в абстрактному авангардизмі, постмодернізмі й мистецтві АВС. Це створило основне тло мистецтву в сімдесяті роки. Тривало відділення від середовища і будь-якого певного місця дії.

Цікаво, що після деякої перерви (може навіть під впливом Ротко, якого у нас таємною любов'ю освячують численні метри живопису) знову так або інакше висаджується або розривається цілісність поверхні й створюються розривні або кластеризовані зображення кольору. Живопис перебудовується на природничий континуум, шлях нетвірного логосу, що вказівним жестом (індексацією) ізольовує частину реального світу і заповнює значенням. Картини заповнюються значенням тільки при наявності упізнаваних референтів, фізично відмежовуючись від об'єктивної реальності. Площинність інтелектуальної підтримки позбавлена різних формальних функцій в ім'я як захисту цілісності *я*, так і в пропозиції випадкових референтів глядачеві. Вас запрошують не стільки до діалогу з митцем, скільки до діалогу з власною пам'яттю.

Це далєбі не редукаціонізм, а спресованість діалогу в розжареному часі, як ми його розуміємо. Щоразу по-іншому.

З погляду такої стисненості або стислості треба розглядати й функцію барви, барви як тону й тональності у зовсім останньому доробку пані Іви. Йдеться про цілу низку творів 1995-1997 р.р. («Палітри», «Мерохромії лабораторного типу», чимала серія «Колір»), у яких реалізована ідея *мерохромії*, що набула у нас віднедавна певної популярності. Самі теоретики мерохромії викладають її засади трохи спрощено і плутано:

«Метою «Мерохромій» було створення «колеристичного ряду» до заданого фону семи кольорів у трьох температурних режимах:

- кольоровий контраст світліший від фону;
- кольоровий контраст наближений до фону;
- кольоровий контраст темніший від фону.

З умовою, що кожен окремих колір при зміні температури мав перемінити не тональність, а безпосередньо відтінок, тобто, розглядалися ситуації коли, наприклад, «Червоний», в окремих випадках трансформувалася у «Фіолетовий» або «Жовтий», але сприймався на даному фоні як «Червоний». Тобто, по суті, фіолетова, чи жовта фарби були підібрані до фону так, щоб глядач бачив не фізичний колір, а їх «Червону сутність». Пошуки 1995-1998 років еволюціонували від створення геометричних абстракцій лабораторного типу («Мерохромії») до некоординованих «випадкових винайдень» («Палітри»).

Але саме в цьому — в розривності між засадами тієї чи іншої теорії й порівняннями власної творчості — якось мені уміщується вся пані Павельчук. Може, саме тому і не слід надто покладатися на *рознаковувальну* критику, бо то буде тільки-но ще одне перекладення органної п'єси для балалайки.

Значення не можна добувати, наче з копальні, бо у світі маляра ми живемо власним світом і спомином. Ми не тлумачимо його світ, а в його світі прочуємо свій. Для видобування слід розтинати, припускати спосіб відносин між позначенням і конотацією, бо вони функціонують у межах мегатексту. Адже найбільше, що може дати такий підхід, - це розшифрування коду, а не вияв почуття.

Власне, якщо говорити «поважно», то т. зв. «мерохромія» - лише один з доконечних складників малярства від саміських його витоків. Просто ознака теперішньої думки - виокремлювати з набору властивостей одну якусь підмножину та робити з неї осібну теорію.

Як в Арістофана у «Жабах» мовить Еврипід:

Не півнеконей, присягнусь, не ланкозерогів.

Як ти робив, як пишуть їх на килимах мідійських.

Коли від тебе я прийняв поезію трагічну,

Розпухлу від надутих слів та речень гордо-пишних,

Я перше висушив її, позгонив з неї тіло

Наваром з білих буряків, піснями, моціоном,

Екстрактом з просторікання, що процідив з книжок я,

А потім поправляти став удвох з Кефісофонтом.

Ніколи не базікав я, що набіжить на думку!

Герой, на сцену вийшовши, розповідав у мене

Своє походження.

(Пер. В. Свідзинського)

Це *своє походження* є у пані Іви і в серії «Фактури» останнього часу, і в фактурі раніших *навіяних* творів, — і саме воно мовить про наскрізну стрижневість, світоглядну одностайність її творчої сутності. Міняється не мисткиня, а способи її спроб контактувати з не-я, з жорстким світом поза естетикою *штуки*. Ідеться про вдосконалення крок за кроком цілком індивідуального гіпертексту. Цікаво, що певна група митців почала у нас вести мову про температурні зрушення в кольорі, котрі можна було б розглядати, як варіації сприйняття *правильної міри, співвідношення*. Інтуїція мистецького мовлення довільно використовує переходи значень.

Гіпертекст картини називає, а отже й створює нову сутність, котра починає існувати. Це називання створюється кольором, котрий єдино є істиною, витворюючи з себе і форму, і саме своє тривання. Дуже цікаво порівняти гіпертекст пані Павельчук з донедавніми американськими пошуками в комп'ютерній графіці в програмі Fractals, коли трансформувалися *сюжети з горами*, і з т. зв. *трасуючим променем*. Це зіставлення *людського й машино-людського* витворів уміщує в собі всю драму і митця, і — ширше

— сучасної людини серед одновимірних людей, як висловився б Маркузе.

Традиційний, *реалістичний* зміст спирається на хронологію, тобто на систему заперечень, а гіпертекст у пост-індустріальній картині має в собі власний *донароджений* зміст, береже істину творіння світу *з себе*. У цьому маляр подібний до міма, котрий значно *посерйознішав*, на відміну від старожитніх своїх побратимів. Це абсолютна міметична грануляція часу в нескінченну серію незалежних і монадичних теперішніх часів, і однаково повний і абсолютний детермінізм єдиного вічного теперішнього часу.

Отже, доробок пані Павельчук, що репрезентує один з найяскравіших шарів сьогоденної творчості, змушує нас звертатися до одного з наріжних, через сторіччя відродженого питання трансцендентальності творчості. Значне удосконалення трансцендентальної теми та нових емпіричних царин після 17 ст. революціонізувало не лише природничі, але й передусім гуманітарні галузі. Авангардове мислення почало спиратися на граматику уявлень про стосунки суб'єкта й об'єкта у новому трансцендентальному полі. Суб'єкт починає висувати свої безоглядніші *засікання* на трансформацію минулого теперішнього та майбутнього. Історія почала розглядати попередні події не з погляду *як воно було* або *як могло бути*, а з погляду *так мушило бути*. Власна історія перетворюється з логічного наслідку космічної подієвості на виплекану зламом 18 і 19 ст. ст. концепцію історії, як обґрунтування *мене* і *моїх*. На обрії всіх дійсних уявлень точиться боротьба за *гієрогліфізацію* дійсних текстів. Цей погляд з'явився в Європі після походів наполеонівського війська до Африки і швидко заволодів світом, яким ще володіла поезія. Чимало провідних мислителів вважали гієрогліфи за таємничі кодування реальностей. На їхню думку, за ними повинні були стояти складні й специфічні тексти. Єгиптологи розібралися з гієрогліфами, але концепція гієрогліфічної трансцендентальності, котру впродовж

минулого сторіччя від часу до часу підігрівали різні відлами її послідовники кабалізму, варіантів магії, гностичних трансформацій тощо, почала надалі жити власним життям. Спочатку це був символізм, виплеканий романтичною філософією й теологією, потім цілий ряд явищ в гуманітаріці, пов'язаний з новим розумінням, часу, простору, кольору, структурою висловлювання, що поволі та в іншому вигляді відродив формалістичну, ритуальну і надреалістичну магію наших давніх орнаментів. Над цим працювали етнологи і теологи, мовознавці та оптики, фізики, математики та психологи. Ідеї діалогістів, досліди *гештальт*-психологів, феноменологи дали митцям підстави рушити глибше у світ первнів: переінакшується досить давня теорія архетипів, барва сприймається не тільки як рухомий складник дійсності, а як ритуал, закодований у тих чи інших тонах і в їхніх співвідношеннях.

Дискурс, а під ним давніше слушно розуміли процес або здатність розсуду, був уже на іншому щаблі скерований на встановлення зв'язку між уявленням змісту *мого я* і уявленням вираження у слові, організації й трансформації площини, простору, розумінні тривання часу. З'явилася породжуюча і генеративна граMATика, яка почала диктувати уявлення про *не-я*. Цій граMATиці підвладний, наприклад, такий твір пані Павельчук, що, попри свою складність, зажив навіть деякої популярності (багато моїх співбесідників згадує про мисткиню саме в зв'язку з цим твором), як «Колоски» з серії «Колір» (1997 рік): тональні й *температурні* ундуляції барви, число, тло, бінарність в основі композиції. То все складники тієї трансцендентальності, що пунктирно простежуються від бароко через довоєнне до так званого пост-авангарду.

Мерохромісти прагнуть осягти алхімічну істину краси, естетизму, видобуту *з себе*. Ми розуміємо, що це ще один міраж постмодернізму. Але без міражів — чого вартий увесь наш шлях?

## ЗМІСТ

До Білого бога через Чорного . . . . .	3
Чуже чи наше ? . . . . .	14
Каталог як дзеркало нашого мистецтвознавства . . . . .	21
Час міражів . . . . .	34

*Текст і дизайн - Лесь Герасимчук*

*Художній редактор - Андрій Іващенко*

*Відповідальний за випуск - Віктор Зінченков*

*Здано до набору 21.11.98. Підписано до друку 27.11.98. Формат А5.  
Друк офсетний. Папір офсетний №2. Обл.-вид. обсяг 6 арк. формату А3.  
Тираж 1000 прим. Зам. № 148.*

*Видавництво «ПРОТА», 253160, м. Київ-160, Харківське шосе, 121.*