

ВОЛОДИМИР ЛИЧКОВАХ

ДИВОСАД КУЛЬТУРИ

**Вибрані статті
з естетики, культурології,
філософії мистецтва**

Чернігів — 2006

ВОЛОДИМИР ЛИЧКОВАХ

ДИВОСАД КУЛЬТУРИ

**Вибрані статті
з естетики, культурології,
філософії мистецтва**

Чернігів — 2006

УДК 18+168.522+7.01
ББК Ю8+Ч11+Щ10
Л 66

Книга видана за сприяння

Личковах Володимир. Дивосад культури: Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. – Чернігів:

ISBN

У книзі доктора філософських наук, професора В.А.Личковаха аналізуються актуальні проблеми некласичної естетики, філософії українського мистецтва, сіверянської культурологічної регіоніки. Автор звертається як до теоретичних засад авангарду й постмодернізму, так і для художньої практики відомих українських митців. Окремі статті присвячені творчості О.Саєнка, О.Петрової, А.Фурлета, О.Кулакова, М.Небилиці, Ф.Кравчука, Т.Дєдової, діяльності Чернігівської галереї “Пласт-Арт”.

УДК 18+168.522+7.01

ББК Ю8+Ч11+Щ10

ISBN

З М І С Т

Вступне слово.

- Лариса Левчук. Володимир Личковах: людина з естетичною свідомістю.
- Ольга Петрова. Культурологічне безмежжя філософа Володимира Личковаха..... 5 - 7

РОЗДІЛ I. “ЗАДЗЕРКАЛЛЯ” НЕКЛАСИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ

- Етос культури та її постмодерний горизонт..... 8 - 15
- Світовідношення як переживання (онтологія, феноменологія та естетика “життя миттєвістю”)..... 15 - 27
- Трансгресія і художня творчість..... 27 - 38
- Світоглядні принципи естетики авангарду..... 38 - 52
- Естетичні ідеї Канта в проекції на мистецтво авангарду ХХ століття..... 52 - 66
- Авангард-постмодернізм-універсалізм: зміна парадигм некласичної естетики..... 66 - 83

РОЗДІЛ II. ФІЛОСОФІЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

- Sacrum як ідея святовідношення в українській філософії мистецтва.....84 - 98
- “Троїсті музики” з барвистого “дивосаду” (мистецьке святовідношення родоvodu Саєнків)..... 98 - 103
- Естетика українського авангарду: космополітизм versus національна ідентичність?..... 103 - 105
- Олексій Кулаков: літописні образи України..... 106 - 114
- Ольга Петрова на тлі українського трансавангарду..... 114 - 119
- Орієнтальні мотиви у творчості сучасних українських митців..... 119 - 123
- Реставратор астрального світу (творчість А.Фурлета крізь призму еніоестетики)..... 123 - 128

РОЗДІЛ III. ПІД СИГНАТУРОЮ СПАСА

- Універсалізм і регіоніка у сучасній етнокультурології..... 129 - 135
- Сіверянська культурологічна регіоніка..... 135 - 143
- Архетипи і кентипи в сучасній сіверянській образотворчості..... 143 - 149
- Культурні реалії Федара Кравчука..... 150 - 152
- Тетяна Дедова: польоти увісні чи наяву?..... 152 - 155
- Романтичний наївізм, або “гоп-арт” художника-півня (“дивовиди” Миколи Небилиці)..... 155 - 156
- Борис Дєдов: улюблений проект “мусейона” в новаціях Чернігівського “Пласт-Арту”..... 156 - 160

Замість закінчення. У пошуках українського “Нового Світу”..... 161 - 166

Відомості про автора..... 167

Відомості про публікації..... 168

ВСТУПНЕ СЛОВО

ВОЛОДИМИР ЛИЧКОВАХ: ЛЮДИНА З ЕСТЕТИЧНОЮ СВІДОМІСТЮ

Знайомство з рукописом книги Володимира Личковаха “Дивосад культури. Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва” логічно спонукало мене до певних роздумів щодо 60-річного ювілею автора, етапів його творчого шляху, зростання як теоретика та його місця в сучасній українській гуманітаристиці. Зрозуміло, що ювілейна книга має свою специфіку, і коротка передмова до неї передбачає низку епітетів, теплих слів, спогадів про минуле...

Не хотілося б формально приєднуватися до ювілейних привітань, але це не означає, що можна відмовчатися в такі пам'ятні для мого колеги дні і не висловити своєї високої оцінки його внеску у розвиток української естетики і виховання нового покоління дослідників. Адже сьогодні є всі підстави стверджувати, що вже кілька десятиліть позитивний рух української естетики пов'язаний, зокрема, і з іменем Володимира Личковаха.

І ще на одній особливості Личковаха-естетика слід зробити чіткий наголос. Це мозаїчність і творча пошуковість його теоретичних орієнтирів. Він береться за складні теми, кожна з яких завжди є помітним кроком вперед. Отже, динамічність наукових інтересів є чи не найвиразнішою ознакою професійної діяльності Володимира Личковаха. Це стосується і феномена пафосу, і проблем “евокативності” культури, і розвідок на терені універсалізму та регіоніки. Одним з перших в Україні він запропонував авторську модель постмодерністської естетики і можливі шляхи функціонування її принципів в українському образотворчому мистецтві межі століть.

Ювілеї, мабуть, для того і відзначаються, щоб не тільки ювіляр, а й, передусім, його друзі і колеги хоча б на хвилинку зупинилися й запитали самі себе: “А що свідомість підказує, коли згадуєш прізвище Личковаха?” Особисто для мене це його професіоналізм і почуття колегіальності, відкритість назустріч молоді, новим ідеям, новим мистецьким пошукам.

Переконана, що книга Володимира Личковаха, яка є своєрідним узагальненням значного теоретичного досвіду науковця, дозволить і його колегам, і широкому загалу читачів поспілкуватися з цим яскравим дослідником, а для самого ювіляра стане ще одним кроком на його подальшому естетичному шляху.

Лариса Левчук доктор філософських наук,
професор Київського національного
університету ім. Тараса Шевченка

КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ БЕЗМЕЖЖЯ ФІЛОСОФА ВОЛОДИМИРА ЛИЧКОВАХА

У час розпорошених, вузькоспеціалізованих знань непередбачувано-синкретичним являє себе інтелектуальному середовищу України філософ Володимир Личковах. Теоретик та історик культури, дослідник неklasичної естетики, педагог та ще й мистецтвознавець, який втручається в живу магму художнього процесу Чернігова та Києва, він аналізує явища, які як “сирий матеріал”, важко надаються до раціонального їх осмислення.

Мислитель В.Личковах тяжіє до універсалізму, що виглядає аж надто екстравагантно в добу деструкції, яку спостерігаємо в усіх сферах буття, зокрема, в культурі та мистецтві. В героїчному, що межує з утопічним, намаганні В.Личковаха охопити думкою картину неklasичної доби та її естетики в цілому є щось від будівничих Вавілонської вежі, яка зводилась, руйнувалась та знов підносилась новими зусиллями духу та подвижництва одержимих. Подібним бачимо чернігівського мислителя.

На початку 90-х рр. ХХ століття докторська дисертація В.Личковаха “Людське світовідношення як предмет естетичного аналізу” стала проривом — воротами, що нарешті відкрили шлях новому поколінню естетиків до розлогої історії та теорії найновітнішої естетики. Дисертація, яка з часом перетворилася на курс лекцій “Від Фауста до Леверкюна. Вступ до неklasичної естетики”, багато в цьому звільнила українську філософську думку від тягара численних “табу”, розсунула горизонти мислення колег-філософів, а головне — молоді, тих слухачів курсу В.Личковаха, за якими майбутнє інтелектуальних програм в Україні.

Просвітництво професора В.Личковаха є активним, цілеспрямованим, але не диктаторським. Повага до думки учня, що здійснюється на ноги у намаганні винайти власний концепт буття — основа педагогічної етики навчителя. В атмосфері доброзичливої вимогливості формується “школа естетики” В.Личковаха на кафедрі філософії та культурології Чернігівського державного педагогічного університету.

Евристичні здогадки — продукт мислення вченого, позбавленого інтелектуального егоцентризму (що само по собі є унікальним), — ідеї В.Личковаха набувають поліваріантності та діалогічної міці як у студентській аудиторії, так і на фахових “круглих столах”, на диспутах Вчених рад, на вітчизняних та міжнародних конференціях.

Володимир Личковах — дуалістичний: кабінетний вчений, естетик академічного гатунку та водночас художній експерт, зацікавлений у творчому процесі чернігівської галереї “Пласт-арт” (директор — художник Б.Дєдов). Експозиційна плинність художнього процесу в Чернігові, Києві, в інших мистецьких осередках України цікава В.Личковаху як досліднику, швидше, навіть як “будівничому” “культурологічної регіоніки в контексті етнокультурології”. Проблема

національної ідентичності в пост-модерний період розвитку мистецтва в Україні постійно лишається в полі уваги дослідника культурологічних процесів, людини живої, активної, мудрої та небайдужої до всіх проявів мистецького.

Дивовижною є активність В.Личковаха як автора статей у поважних фахових альманахах, часописах, в якості редактора та співзасновника Чернігівського культурологічного журналу “Дивосад”, бажаного дописувача “Мистецтвознавства України”, “Образотворчого мистецтва”, періодичних видань України.

Шанувальники подвижника В.Личковаха вітають його “акме”.

Ольга Петрова,
доктор філософських наук,
професор Національного університету
“Києво-Могилянська Академія”,
член Спільки художників України,
мистецтвознавець

РОЗДІЛ І. “ЗАДЗЕРКАЛЛЯ” НЕКЛАСИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ

ЕТОС КУЛЬТУРИ ТА ЇЇ ПОСТМОДЕРНИЙ ГОРИЗОНТ

Духовні горизонти культури, що визначають її гуманістичну сутність, є своєрідними “межами”, граничними засадами всього Людського у світі. Поки існує духовність, доти існуватиме людина, культура, історія. Як писав М.Рерих, “цивілізація означає щось у межах зовнішньої суспільності, але культура передусім має на увазі духовні цінності ... Цивілізація може загинути, може цілком зникнути, але Культура у невинищуваних духовних скрижалях створює великий спадок, який живить майбутню молоду поросль”. Відтак важливим завданням культурології є дослідження духовних горизонтів культури, особливо “духу епохи” як осереддя історії. Ця стаття присвячується актуалізації проблеми етосу культури в його категоріальних визначеннях та змістовних специфікаціях, зокрема в добу Постмодерну. То є важливим для осмислення культурної історії людства та її (пост)сучасного етапу в поняттях *некласичної філософії моралі, мистецтва і культури*. Метою статті є категоріальний аналіз духовних засад історико-культурного процесу, його моральної та естетичної наповненості.

Дух епохи, або етос історії. Намагання описати “дух епохи” просякає культурологічні студії *найрізноманітніших напрямків* – від вульгарно-соціологічних (І.Тен, Л.Уорд) до культурантропологічних (Е.Ротхакер, М.Ландман) і феноменолого-екзистенціалістських (М.Гартман, К.Ясперс). Так, спираючись на вчення Гегеля про об’єктивний дух та його історичний розвиток, М.Гартман вводить у некласичну філософію мистецтва поняття “об’єктивного духу, що склався історично”. Завдяки тому, що саме об’єктивний дух є творчим чинником діяльності митця і стилеутворюючим підґрунтям культурної форми, мистецтво, за Гартманом, виконує загальнокультурну, навіть метафізичну функцію. Вона полягає в об’єктивації духу епохи, естетичний вираз якого в мистецтві робить об’єктивний дух доступним для безпосереднього споглядання та глибинного переживання.

Духовну ситуацію часу намагається осмислити і К.Ясперс. Пошуки духу епохи для нього майже тотожні антропологічній визначеності, бажанню “бути людиною”. Разом з тим останнє означає “бути-у-часі”, тобто існувати у довгочасності, у конкретній історичній епосі.

Справжнє, осмислене самобуття людини є неможливим без “картини цілого”, у котрій сполучається бачення тотального історичного процесу та розуміння духовної ситуації свого часу. Але, за думкою К.Ясперса, спроба визначення культурно-історичного “цілого” – хибний погляд, омана. Адже “коли я визначаю ціле як духовний принцип, як своєрідне відчуття життя, як соціологічну структуру, як особливий господарчий устрій чи державність, в усіх цих випадках я досягаю не глибину походження цілого, а лише можливу перспективу орієнтацій” [1].

Як все ж таки визначити оте “ціле” людської історії та культури? Як схопити “дух епохи” в духовних горизонтах, в категоріях культурології, які ще досі не визначені в сучасних дослідженнях?

Для цього потрібна своєрідна *метафілософія культури* (так звана “культурософія”), тобто виявлення трансісторичних закономірностей культурного розвою з позицій універсальних гуманітарних цінностей і категорій. До таких категорій належать світовідношення, цінність, спілкування, діалог, толерантність, відповідальність, творчість, духовність, етос, пафос історії тощо. Культурософія як *некласична філософія історії культури*, що доповнює і розширює класичну культурологію, виявляє глибинні, універсальні виміри культури, її космічні, історичні, духовні детермінації. Зокрема, культурна історія може бути осмисленою і як історія творчості, наприклад, художньої. Адже закони творчості у мистецтві по-своєму репрезентують закони історії в цілому. Відтак *філософія мистецтва* стає своєрідною культурософією, навіть метафілософією (як, згадаймо, у Шеллінга).

Культурософська проблема *взаємозв'язку історичних і творчих закономірностей* є складною й багатогранною у гносеологічному, соціологічному, естетичному аспектах. З точки зору теорії пізнання важливо визначити місце принципу історизму у створенні нових наукових теорій, екстраполювати це знання на розробку програм і моделей соціокультурного розвитку. У світлі сучасної соціології посилюється інтерес до процесів соціальної творчості, особистісного розвитку людського чинника історії. Естетична наука виходить на розуміння творчого, майже художнього характеру природньо-історичного процесу, обґрунтовуючи правомірність так званої “естетики історії”.

Проте можливі й інші підходи до аналізу історизму творчості та креативності історії: соціально-психологічний, культурно-історичний тощо. На нашу думку, вони пов'язані з культурософським пошуком *загальних принципів людського світовідношення*, які виявляються у будь-яких діяннях, що перетворюють суспільство і культуру. Ці стійкі принципи складають так званий *етос історії*, в якому міститься духовно – субстанціональний зміст епохи, її спрямованість на вищі цілі та сенси. Говорячи інакше, в етосі історії виражається загальний моральний світопорядок, своєрідний “космос” діянь і вчинків, їхні вихідні, загальнолюдські принципи. У засадах етосу, як вважає Єва Анчел, і ми з нею згодні, лежить *універсальний елемент*, що об'єднує всіх людей, бо “у кожній людині, у людях взагалі споконвічне є заданою можливість етосу” [2].

Це означає, що саме етос є носієм духовного змісту світовідношення, виступає загальним принципом вчинків і дій людей. У ньому виражається і “дух епохи”, і “дух творчості”, у рівній мірі притаманні як історії в цілому, так і окремому індивіду. Творчий етос є атрибутивною, смисложиттєвою якістю людського буття, як на соціальному, так і на

особистісному рівні. Як принцип світовідношення, він об'єднує, здавалося б, такі різні полюси, як історична діяльність людей і творча самосвідомість особи. Історія немов персоніфікується і творить як “світова поетеса”, а творчість індивіда просякається духом історизму, сама здійснює загальнолюдський “зв'язок часів”. Отже, *етос* – це дух епохи, узятий в його конкретному, культурно-історичному вимірі. Це той горизонт культури, що визначає її духовний зміст, сенс історії.

Музичний етос культури. Характерно, що категорія “етосу” використовується і в естетиці, особливо у філософії (культурософії) музики. У мистецтві етос є його духовним стрижнем, морально-психологічною платформою, на котрій вибудовується образно-естетична тканина твору.

Цікавий аналіз етосу мистецтва дає французький естетик М.Дюфренн. Він знаходить первинний сенс поняття “етос” у Платона, котрий позначив їм специфіку чуття, що пробуджується в людині художніми творами. Наприклад, в античному вченні про етос характер дорійської музики є пов'язаним із культом Аполлона, а фригійської музики – із культом Діоніса. Аполлон уособлює “сновидське”, гармонійне світовідношення, а Діоніс пов'язується з “оп'янінням”, оргіастичним ставленням до життя. Тому в уявленнях давніх греків дорійська музика заспокоює й зміцнює душу (“аполлонійське” начало), а фригійська – збуджує, подразнює її (“діонісійське” начало). За думкою Аристотеля, такі види мистецтва, як музика і трагедія справляють катарсисний вплив на людську “етику і психіку”, викликаючи моральне очищення, пов'язане з насолодою. Іншими словами, з етосу мистецтва генерується культура.

Особливого значення у формуванні етосу людини надавалось музиці – “мистецтву муз”. Разом з гімнастикою вона використовувалась для творення в людині “калокагатії” – єдності краси і добра, естетичного і етичного. Якщо гімнастика формувала людське тіло і виробляла сильний та мужній характер, то музика формувала людську душу, пом'якшуючи її етос. Отже, тіло ставало гармонійно розвинутим, а душа – пластичною, психічно організованою.

Взагалі музика в античності усвідомлювалась гранично широко – як деякий *дух культури*, з якого витікали “аполлонійські” й “діонісійські” впливи на весь світ людини. Музика у Давній Греції – це не лише вид мистецтва, бездумне виконавство чи легке музикування, а своєрідна *парадигма чуття*, умістилище єдиного етосу космосу, полісу і людини. Через музику впорядковувалися й інші види мистецтва, що несли у собі її ритмічно організований, пластично виражений, “мусикійський” характер. Тому музика виконувала особливу роль у культурному космосі давніх греків. Як слушно зауважив М.Рерих, давньогрецький “музеон” – це храм мистецтв, осередок культурного життя. В ньому етос музики гармонійного тіла, починаючи з макрокосму і закінчуючи мікркосмом, просякає всю духовність Еллади.

Висування музики на перший план у системі культуротворюючих чинників є характерним також для багатьох ірраціоналістичних концепцій у західній культурології. Цьому методологічно сприяє *універсалізація* її емотивно-інтуїтивного начала, що розповсюджується на виражальні, пізнавальні та евристичні можливості музичного мистецтва. Музика, що розуміється як “потайна метафізична вправа душі” (А.Шопенгауер), виконує роль органону не лише у філософсько-містичному пізнанні, але й в культуромоделюючій діяльності “таємної мови світовідчування” (О.Шпенглер). Заснована на певних колективно-позасвідомих “пра-символах” чи “архетипах”, кожна культура у таких інтерпретаціях має власні різновиди і групи мистецтв, що адекватно виражають символіку спільного світовідчування, етос культури.

Музику як духовну сутність справжньої культури уявляв О.Блок. Протиставляючи збездужену цивілізацію гуманістичній культурі, він засновує останню на душі музики, зберігачем котрого (духу) виявляється глибинна підсвідомість народу. Всі твори різних видів мистецтва, за Блоком, музично детерміновані, вони лише “резервуари звуків”, сховища культурних досягнень і потенціалів. “Сама Венера Мілоська є деяке звукове креслення, що знайдене у мрамурі, і вона володіє буттям незалежно від того, чи розіб'ють її статую, чи ні” [3].

Занепад гуманізму О.Блок пов'язує з “відлітаючим духом музики”, що виражає його стиль у формі ритму. Європейська машинна цивілізація є ворожою етосові панритмічної цілісності, музичної сутності культури. Нова культурна епоха є можливою, за словами О.Блока, лише після музичної бурі революції, найкращим виразником якої є, за його твердженням, Рихард Вагнер. Носієм культури і гуманізму у майбутньому стане нова людина – “людина-митець”, що знову народжується з духу музики.

Звичайно, “містерія” ХХ століття, дегуманізація суспільного життя в екстремальних ситуаціях не могла не позначитись на розпаді *традиційних ідеалів і цінностей*. Відомий мислитель-гуманіст А.Швейцер вважав, що класичні ідеали Відродження і Просвітництва вичерпали себе вже у ХІХ столітті, коли дух раціоналізму в культурі змінився духом утилітаризму та прагматизму. Замість культу знання виникає культ речей, шляхетність вчинку замінюється активізмом і функціоналізмом, навіть наука сприймається перш за все з точки зору корисності. Класичне мистецтво поступається місцем шоу-бізнесу, еротика – порнографії, релігія – “окультизму” та обскурантизму. Традиційні ідеали істини, добра і краси поглинаються сучасною неоміфологією, апологією зла, естетизацією потворного. Цінності філософії, моралі, мистецтва оголошуються померлими, зпаплюжуються “масовою культурою”. Дегуманізація культури супроводжується її відчуженням.

Відчуження сфери культури і етос мистецтва. Відчуження в духовній сфері культури аналізується у сучасній культурології з позицій феноменології, герменевтики, соціодинаміки культури взагалі. Так, соціальний феноменолог П.Бергер (США) розуміє відчуження у світлі

концепції *конструювання реальності* на засаді знання, особистісних сенсів і значень. Якщо феноменологічний “соціальний порядок” ґрунтується на єдності об’єктивних і суб’єктивних елементів реальності, то відчуження настає при розкладі цієї єдності, роз’єднанні соціального та особистісного у людському світовідношенні, у світі сенсозначущих явищ. Відчуження у сфері духовності – це “втрата значення”, дезінтеграція або калейдоскопізація соціально сконструйованого знання.

“Духовне” відчуження відбувається на засаді *“реїфікації”* – опредметнення світу культури. Реїфікація призводить до дегуманізації світу людини: індивід стає в’язнем своєї власної долі. Творчий етос, дух “поезису” втрачається, горизонт речей тяжіє над людиною, естетичний інтерес до них змінюється споживацьким. У зв’язку з цим французький культуролог А.Моль відзначає появу так званої “туристичної емоції” у багатьох з відвідувачів музеїв. “Естетика туризму” витискує естетичні цінності й переживання поверховим, “фотографічним” поглядом. Все це призводить до “культурного” відчуження взагалі.

Споживацький дух епохи “модерніте” порушує традиційні зв’язки людини з речами. Людина як “міра усім речам” сама перетворюється у річ серед речей, володіння й псевдокультурне споживання стають її життєвими характеристиками. Втрачається феноменологічна здатність “конституювати” речі, наділяти їх буттям за мірою людини. Мова з означення буття трансформується в буття знаків, у “текст” і “дискурс”. Гине заповітна сутність речей, їх людський сенс. Називання речей позбавляється теургічного значення, замінюючись їх простим перерахуванням, калькуляцією, номенклатурою.

Чи не першу спробу подолати це “речове” відчуження в етосі творчості знаходимо в поезіях Рильке:

... *Быть может, мы здесь для того,
Чтобы сказать: “колодец”, “ворота”, “дерево”, “дом”, “окно”,
Самое большее: “башня” или “колонна”.
Чтобы, сказав, подсказать вещам сокровенную сущность,
Неизвестную им...*

(Дев’ята “Дуїнська елегія”)

Отже, поетична стихія перетворюється у “батьківщину слова”, наділяючи буття сенсом, а речі – осмисленістю. Саме через мистецтво долається відчуженість оточуючого світу, адже у мистецтві він стає людським світом. *Прорив людського у світ*, смислове конструювання світу людини і є найвищим етосом мистецтва, духовним горизонтом культури.

В етосі мистецтва здійснюються не лише моральні ідеали духу епохи, але й універсальні цінності, найважливіша з яких – свобода. Досягнення свободи в усі епохи йшло через подолання відчуження, чи то рабської праці, чи то речового опредметнення людини. Насмілимося сказати, що взагалі *мета мистецтва* – *духовне подолання відчуження* у будь-яких

його формах, від соціально-економічних до поведінкових. Художні ідеали так чи так протистоять пануючим у суспільстві відношенням, піднімаючи соціально відчужену людину до щабля духовної повноти і досконалості. У залежності від конкретно-історичної форми відчуження ідеали приймають той чи інший естетичний характер, певну образну форму. Подолання відчуження у творчості (контр-алієнація) – сутнісний етос мистецтва, його духовна мета, культурне “надзавдання”.

Постмодерний горизонт культури. Виконання такої ролі у сьогоденній ситуації належить феномену постмодернізму. У широкому культурно-історичному сенсі постмодернізм – це найновітня епоха, що йде слідом за епохою “модерніте”, тобто за Новим часом. Як відомо, вся класична, “фаустівська” культура (від європейського Ренесансу до початку ХХ століття) спиралася на парадигму наукової раціональності, на “лінійні” уявлення та “замкнені форми” в історії та мистецтві. Це була культура детермінізму, творчості, прогресу, досягнення мети.

На відміну від цього, з другої половини ХХ століття розповсюджується нова парадигма соціального буття, культури, мистецтва – постмодерна. У філософському плані вона спирається на ідеї М.Фуко, Ж.Дерріда, Ж.-Ф.Льотара та інших представників постструктуралізму. Вони відмовляються від класичної раціональності і, відроджуючи деякі риси середньовічного мислення, доходять до синтезів науки і містики, філософії і граматики, теології і герменевтики. Виникає “новий ірраціоналізм”, що сповідує принципи індетермінізму, гри, деконструкції, поліперспективності відкритих форм.

Вичерпаність традиційних методів мислення, жорстка влада дискурсу над умами філософів примушують їх шукати нових форм рефлексії. Вони зволівають занурюватися у буттєві та мовні сутності не стільки через “нарративи”, чи то розповідання про світ, скільки через вслуховування у нього. Пошук сенсів відбувається як робота із Текстом, в який перетворюється весь універсум в його природних, соціальних, духовних іпостасях. Для постмодернізму в культурі все є вже вичерпаним, і філософу залишається лише читати її “тексти”, відкриваючи їх наново через аналіз структурних одиниць, ритмів, пауз, через класичне “мовчання, що говорить”. Коли говоріння набридає, мислителі слухають тишу. В безмовності, німотності осягається незречене, приховане від мови. Думка здійснюється у своїй власній стихії, у безмежному просторі мислення як інтелектуального споглядання мультиверсуму.

Постмодернізм означає тому новий тип світовідношення, а відтак – нову парадигму культури. Головними її ознаками є плюралізм, поліцентризм, невизначеність, іманентність. Постмодерністська культура намагається увібрати до себе і “перетравити” все, що існувало в історії людства, особливо всі визначні й екзотичні досягнення культурного життя. Але робиться це за рахунок освоєння поверхні, а не глибини, “риторики”, а не “семантики”. Культурно-

історичні мутації й відмінності тут є більш важливими, ніж типи і причини. Виникають передпосилки розмивання “кодів” культури, її перекодування. Постмодернізм – це культура “суміші”, – свідомого, інколи іронічного поєднання різних культурних епох, стилей і жанрів (“пастіш”). Її характеризує повний “аісторизм” з одного боку, і яскрава “особистісність”, з іншого.

У постмодерністській культурній свідомості існує внутрішньо суперечлива, калейдоскопічно-“мозаїчна” цілісність найрізноманітніших уявлень про світ, суспільство та людину, які підпорядковуються *ідеї виживання*. Адже кінець ХХ століття з його апокаліптичним баченням минулого і майбутнього породжує страх перед історією (“кінець історії”), відчуття загибелі традиційних цінностей (“смерть культури”). Звідси намагання “зупинити миттевість”, жити вічним як теперішнім, насолоджуватись сьогоднішнім як актуально вічним. Як не дивно, сучасне культурне життя живиться некротизмом культури, її схильністю до самозаперечення, до декадентської свідомості занепаду. Може, загроза смерті штовхає до боротьби за життя?

Тому теоретики культури постмодернізму визначають такі її маніфестації, як екологічні та антиядерні рухи, різні форми духовно-життєвої реалізації особи, молодіжна контр-культура, інтерес до східних релігій та езотеричних форм безпосереднього знання, турбота про здоров’я й прагнення до самовдосконалення (зокрема, “добровільне опрощення”), підйом фемінізму, гендерна свідомість, тощо. Все це має бути альтернативою можливій загибелі людства, мусить сприяти його виживанню й культурному ренесансу на новій духовній основі, – на основі трансформації свідомості (“метаноїя”).

Отже, постмодернізм – це, з одного боку, “культура кінця”, а з іншого боку – “культура початку”. Тобто, постмодерністська парадигма культури породжується не тільки кризою сучасної цивілізації, але й її прагненням виходу з цієї кризи. Постмодернізм – це *культура перехідного періоду*, особливий стиль мислення, почування і життя на переході від “історичних” форм соціального буття до “пост-історичних”, від минулого до майбутнього. Більшість футурологів сьогодні вважає, що людство стоїть на порозі нової ери свого існування, яка визначається сучасними науково-технічними відкриттями, зокрема інформаційною революцією. На засаді розвитку інформатики і глобальних комунікацій йде *універсалізація культури*, ламання кордонів між її історичними і сучасними формами, між окремими демографічними і соціологічними вимірами.

Тому постмодерністська парадигма ґрунтується на ідеї поєднання елітарної та масової культури, “високого” і “низького” у стилі життя і смаках людей. Вона *розширює* поле сучасної культури. У мистецтві це викликає іронічне переосмислення, “перегривання” його історії, зокрема, класики і авангардизму. Якщо художні цінності знаходять в авангарді свою

десакралізацію, то в постмодерному мистецтві вони зустрічаються із “симуляціонізмом”, породжуючи справжню “індустрію текстів”. Художні образи вщент наповнені цитатами, варіаціями, парафразами на теми класичного і модерного мистецтва. Постмодернізм намагається вступити у гру, діалог, полілог з усією культурною спадщиною. Синтезуючи елітарну і масову культури, він породжує нові форми творчості, наприклад, сучасні стилі рок-музики, перформенси та асамбляжі.

Постмодернізм тяжіє також до зруйнування меж поміж культурою та життям взагалі. Для нього весь світ людини і вона сама – це певний “текст” культури, який треба дешифрувати і зрозуміти, перетворити у “малу історію”. Будь-які речі і феномени набувають у постмодерному мистецтві значення артефактів – витворів культури. На цьому ґрунтується естетика поп-арту, яка поетизує предметно-речове і знаково-символічне довкілля людини, естетика “акції” взагалі, де будь-яка творчість робиться мистецтвом. Замість традиційного предмета мистецтва у закінченій художній формі, постмодернізм проголошує насолоду самим процесом його творення, дією, діяльністю: своєрідний гедонізм “життя миттєвістю”. У сучасній культурі виникають такі форми колективної дії, співучасті у творчості, як “хеппенінг”, “перформенс”, що лежать на межі між мистецтвом і життям. Вони надають художній творчості відкритого, “демократичного” характеру, втілюючи уявлення постмодернізму про культурне значення гри, випадку, анархії, участі, комбінації та інших форм децентралізованого, не-ієрархічного життя, що є суспільним ідеалом кінця XX – початку XXI століття.

Отже, етос культури визначає її трансісторичну, субстанціональну змістовність, яка, змінюючись у формах, не втрачає своєї суті - виявлення гармонії людського співжиття в його космічних, соціальних та інтерсуб’єктивних вимірах. Ціннісно-комунікативні горизонти культури конституюються духом епохи, котрий феноменологічно існує в полі естетичного сприйняття і досвіду. Відтак через мистецтво підтримується “музичний етос” культури і здійснюється контр-алієнація. У надрах Постмодерну народжується новий Ренесанс, який може стати предметом постнекласичної філософії культури.

Примітки

1. Ясперс Карл. Духовная ситуация времени // Философские науки. – 1988. – №12. – С. 104.
2. Анчел Ева. Этос и история. – М., 1988. – С. 16, 32.
3. Блок Александр. Крушение гуманизма. – М., 1960. – С. 161.

СВІТОВІДНОШЕННЯ ЯК ПЕРЕЖИВАННЯ (феноменологія, онтологія і естетика “життя миттєвістю”)

Сучасна естетика дає чимало прикладів звернення дослідників найрізноманітніших напрямів до граничних засад людського буття, як до засад естетичного аналізу. Так, інтерес феноменології до естетичних проблем людського світоставлення є пов'язаним з ідеєю

“конститування” світу через здатність вироблення, переживання й переносу значень. Ще один з фундаторів феноменологічної естетики М.Мерло-Понті вказував на зв'язок людини зі світом через феномен сприйняття. Світоставлення розуміється тут як конституційована єдність суб'єкта, акту та змісту свідомості в їхній віднесеності до об'єктивного світу. Герменевтичний контекст думки, що є присутньою у світоставленні, надає йому рефлексивності, інтегральності й поліперспективності цілого, яке виявляється як “світосприйняття”. Світ репрезентований тут як продукт проєктивної та інтерпретаційної діяльності людей, що має естетичний підтекст, а інтерсуб'єктивне конструювання реальності ґрунтується на спільному перцептивному полі, тобто культурно-історичному способі світосприйняття.

Динаміка і зміст різноманітних типів ставлення до світу описується за допомогою понять “інтенціональність”, “життєвий світ”, “горизонтність”, “просторовість”, “часовість” і таке інше. Ці феноменологічні ключові поняття виступають як герменевтичні конструкти “другого порядку”. Їх використовують для теоретичного конструювання історії людського сприйняття на відміну від конструктів “першого порядку”, які категоризують безпосередній процес сприйняття, що його суб'єктами є самі “дійові особи” історичної та соціальної драми.

Відштовхуючись від філософії життя та герменевтики, перейнявши їхній інтерес до природи людського світоставлення, феноменологія намагається проїнятися історичним становленням “соціального порядку” світу людини. У протилежність традиційній гносеології та естетиці, феноменологічна свідомість спрямована на гуссерліанські “самі речі”, тобто значущі переживання людиною самої себе та свого інтенціонального світу. Теоретичні абстракції соціологічної та естетичної думки вона намагається привести у відповідність з буденними людськими переживаннями. Відправною точкою специфічної рефлексії стають конкретні, значущі переживання — “емоційний людський досвід, почування й пристрасті,... з яких народжуються найважливіші події суспільного життя” [1].

Феноменологічне розуміння світоставлення зводить його до переживань часу, простору, тілесності, емоційності. В кожному з цих феноменів життєвого світу так чи так присутній “дух епохи”. Через це людина переживає свою причетність до соціуму, до культури, до “стану світу” взагалі. При цьому “світ” з онтологічної та гносеологічної категорії перетворюється на феноменологічну категорію, що в ній наявні як об'єктивні (соціальні), так і суб'єктивні (особистісні) моменти. “Світ, — твердить, наприклад, американський феноменолог П.Бергер, — є соціально сконструйованим і соціально позначеним” [2]. Відтак соціальний порядок, інституціалізоване життя бачиться крізь особистісні значення. Повсякденна реальність — онтологічне “тут і тепер” — конструюється на ґрунті людського досвіду, світовідношення як переживання, відчування життя. “Життя миттєвістю” набуває культуруотворюючого характеру.

В ньому актуалізується і специфікується світоставлення в цілому, з'являються різноманітні феноменологічні виміри.

Так, часовий вимір світоставлення ХХ сторіччя “знімає” в собі темпоритм і динаміку урбаністичної трансформації способу життя. Прискорення життя технологічної цивілізації якісно змінює відчуття часу, миттєвість “скорочується” до найменших одиниць, “квантів” соціальної та психічної енергії. У переживання часу вдирається вплив механізації, автоматизації, комп'ютеризації, зміна транспортних, комунікативних, аудіовізуальних засобів людського спілкування (наприклад, поява кінематографу, радіо, телебачення, відеотехніки, інтернет-мережі, лазерної графіки тощо). Відбувається динамізація і темпоралізація не лише всієї соціальної реальності, але й людського світовідношення як такого, його ментальних і чуттєвих характеристик. Засадничим принципом світоставлення ХХ сторіччя стає переживання “розвитку-у-часі”, яке накладається на наукові концепції, художні образи, педагогічні моделі, соціальні програми, філософські парадигми.

Загострені часові відчуття живлять собою ідеї екзистенціалізму, естетизму, гедонізму. “Життя миттєвістю” стає в них найвищою цінністю, набуває статусу ідеологеми існування. Освоєння часу виступає загальним виразом сучасної інтерпретації ситуації людини в світі. У мистецтві це можна позначити появою футуризму або романом М.Пруста “У пошуках утраченого часу”, п'єсою І.Кочерги “Майстри часу”, сюїтою Г.Свиридова “Час, уперед!” і симфонічною п'єсою А.Онеггера “Пасифік 231”, ритмами рок-музики тощо [3].

Іншим феноменологічним виміром світоставлення є просторовість. Під цим розуміють перцептивну, “горизонтну” протяжність, тобто людиною зорієнтований простір. Він конститується в переживанні просторовості — як у людській спрямованості на світ, так і в орієнтованості світу на людину. Тут також спостерігаємо модифікацію просторовості, її урбанізацію та глобалізацію. Сучасні культурно-цивілізаційні засоби “стискають” простір, роблять його легко оглядальним і таким, що підпорядковується планетарним екологічним і технологічним процесам. У мистецтві виникають навіть нові види просторовості, які генеруються на засадах науково-технічних і художніх досягнень (наприклад, “романний” простір завдяки книгодрукуванню, автономний візуальний простір абстрактного живопису, постмодерністське сприйняття простору як телевізійного образу, “гіпертекст” комп'ютерного мистецтва і таке інше).

Але сучасна цивілізація відриває людину від природної “екології простору”, замінюючи живе переживання просторовості штучними моделями і вимірами (сучасні архітектурні інтер'єри, оп-арт, голографія, комп'ютерна графіка, топографічна символіка). Відстані вимірюються за допомогою часу (“світлові роки”), у трьохвимірний простір уриваються ейнштейнівські часові координати. Простір природи перетворюється на “цивілізацію

простору”. Фаустівська культура віддає Франкенштейну ще один людський вимір буття. Хронос пожирає Гею, час оволодіває матінкою-землею. XX сторіччя скорочує простір і прискорює темпи життя. Його радше переживають не географічно, а біологічно, навіть соматично.

На переживанні власної тілесності ґрунтується культурно-історична і особистісна форма світоставлення як втілення “Я” у світі. Без тілесності є принципово неможливим сприйняття як таке — це прийняття світу в мені, чуттєвій, а тому “страждаючій” особистості. Сприйняття трактується в сучасній феноменології як інтенціональний зв'язок між тілесним буттям і оточуючим світом, який завжди є культурним і історичним. Переживання власної тілесності у “житті миттєвістю” перетворюється в соціокультурну форму світоставлення. Вона забезпечує вираз людської суб'єктивності не тільки на рівні контактної перцепції, але й на рівні емоцій, пластики, еротики, всієї сфери підсвідомого та позасвідомого. Здається навіть, що тілесність інколи перевищує духовність, коли культуризм XX сторіччя витісняє класичну грацію, а порнографія справляє перемогу над художнім “ню”.

Світовідношення як переживання (“життя миттєвістю”) розкривається й у феноменологічному розумінні емоції. Через своє тілесне місцезонаження у світі людина переживає спонтанне, глибоко відчутне світоставлення, що має свій базис у відчуттях і почуттях, у яких людині є даним світ і все, що міститься у ньому. Це живе переживання буття-в-світі виявляється через емоцію як надрефлексивну свідомість, що зв'язує людську тілесність із світом. В емоції наче розкривається те “око в душі”, про яке казав ще Шекспір, змальовуючи процес творчості. Емоційній енергії сприйняття надається конститууючий характер. Людське “око” вибудовує світ, “розумні почуття” олюднюють його, створюючи “пейзаж культури”:

Коли від книги очі відведу я,
Як рідне й знане, все навкруг сприйму,
Бо й ззовні — те, що у мені існує:
і тут, і там немає меж всьому.

(Р.М.Рільке)

Отже, центральною категорією будь-яких концепцій світовідношення повинна бути категорія переживання. Від В.Дільтея до В.Тернера вона виступає визначальним предметом філософських та естетичних досліджень, вивчається і як наукове поняття, і як феномен людської тотальності, генералізованого вияву людського буття. Так, пошуки онтологічних визначень переживання на щаблях людського світоставлення притаманні представникам філософії життя, засновникам герменевтики — Дільтею, Гомперцу, Ріккертю. Перетворення філософії у “космотеорію”, “життерозуміння” поставило проблеми цінностей поруч з проблемами буття та його пізнання. Зародилася аксіологічна проблематика, проблематика цінностей в їхніх людських, антропологічних вимірах. Від філософії як світопогляду чекали,

природно, й певного “життепогляду”, тобто програми людського світовідношення. Останнє тут було не лише метою, але й засобом філософської рефлексії. Найкращий спосіб філософування вбачали у живому спогляданні, генералізованому переживанні абсолютного — у формі тотальності й цілісності людського буття. У такому переживанні генерується справжнє, шире розуміння як свого роду “емпатія” в світ. Людина живе миттєвістю як вічністю, емоційно-цілісно осягаючи абсолютне, усім станом своїм перебуваючи у Всесвіті духу. Мабуть, саме такий стан мав на увазі Чінгіз Айтматов, коли у романі “Плаха” писав: “Мое існування немов вийшло на позачасовий і позапросторовий обшир, де чудодійно сполучались усі мої пізнання та переживання”.

Філософування як “переживання” дозволяє відшукати концепт життя, виопрацювати герменевтику світоставлення. За В.Дільтеєм, наприклад, загальним предметом гуманітарних наук є “безпосередня внутрішня дійсність, яка виступає як нерозчленована цілісність, що внутрішньо переживається” [4]. Одиничність, зведена до шабля загальності, надає переживанню онтологічного вигляду.

Спосіб розуміння естетичних аспектів взаємовідношення людини і світу (феноменологічний, екзистенціалістський, інтуїтивістський, структуралістський підхід) визначає розуміння естетики як науки. Але як би там не було, під *естетичним аналізом* в історії світової естетики завжди розуміли науково-теоретичне, філософське розбирання проблем по-людському чуттєвого буття та свідомості в системі категорій мистецтва. У будь-якому разі естетичний аналіз виходить на теоретичне дослідження людського світоставлення в категоріях естетики як науки, тобто в категоріях мистецтва як практичної форми естетичного ставлення. Найважливішою категорією такого аналізу є “переживання” в його широкому, онтологічному й культурологічному сенсі. Мається на увазі феномен “життя миттєвістю”, де світовідношення переживається як цілісність людського існування, як почуття повноти, звершеності й досконалості буття.

У багатьох працях вітчизняних естетиків переживання розглядають у його психологічній формі, ототожнюючи з емоціями та почуттями (це, зокрема, естетичні концепції, що ґрунтуються на психологічному матеріалі, — психологія переживання чи психологія мистецтва). У кращому разі відшукують зв'язки естетичного переживання із соціальним досвідом, світоглядом, творчою активністю людини. Переживання не без підстав уключається до структури естетичної свідомості, досліджується як психологічний фактор художнього сприйняття та діяльності. Феноменові переживання звичайно надають вузьке значення внутрішньої визначеності людини, ототожнюючи з формами суб'єктивної, споглядальної чуттєвості. Але треба розкрити переживання не просто як психічний феномен, а як форму самого життя людини, її світоставлення, діяльнісного буття в культурі. У переживанні як “житті

миттєвістю” можна побачити естетичну реальність, що онтологічно стверджується в творах мистецтва. Адже саме мистецтвом визначається, “обмежується” характер переживання, а художній образ є чуттєвим ствердженням естетичного ставлення людини.

У західній філософії та естетиці поняття переживання з'явилося порівняно нещодавно. Воно довго конститувалося в німецькому романтизмі, а усталилося вже в течіях, альтернативних декартівській (раціоналістичній) і гегелівській (панлогічній) традиції. Картезіанські механістичні презумпції та гегелівський рефлексивний метод заступили інтуїтивістські й навіть ірраціоналістські підходи, в яких переживання стало не тільки методом, але й предметом пізнання. В антисцієнтистських напрямках загальність філософських категорій пов'язувалась з антропологічними властивостями, об'єкти дослідження набували антропоморфних характеристик. Це призвело до перебільшення життєвих, екзистенціальних, ціннісно-орієнтаційних функцій людської чуттєвості, проте прояснило ставлення людини до світу, виявило людський образ світу.

З іншого боку, онтологізація переживання була несумісна із психологізмом, особливо поширеним в естетиці. Наприклад, німецька психологічна естетика розбирала переживання лишень як “вчування”, “емпатію”, чим звужувала його сутність та функції в житті та мистецтві. Психологізм означав ототожнення цінностей з певними формами переживань, а такий його різновид, як “емоціоналізм” — розуміння переживання як суто емоційного поля мистецтва. У такий спосіб абсолютизувалася психологічно конституююча функція переживання та недооцінювалася його світоглядна, смисложиттєва, естетична самоцінність. Як зауважив американський дослідник М.Коген, психологічні версії теорії естетичної сутності ведуть до хибних концепцій природи та елементів мистецтва [5].

Якщо сцієнтистські концепції взагалі ігнорують культуротворюючий сенс переживання або надають йому вузького евокативного характеру, то психологічні концепції за суб'єктивною реальністю не бачать її об'єкта, можливих об'єктивних кореляцій. Потрібен вихід на аналіз переживання в його онтологічній, антропологічній сутності — як динамічного поля утвердження та вираження людських сутнісних сил.

Глибоко буттєвий, життєвий сенс міститься в концепції “переживання” вже за його етимологією та значенням в мовній реальності, у різноманітних дискурсах. Порівняння термінів у побутових мовах різних народів і особливо у національних мовах філософії виявляє їх розширене тлумачення, аж до еквівалентності поняттям “досвід” та “світовідношення”. Розуміння переживання набуває тут онтологічного змісту. Аналіз багатьох дискурсів виявляє відтак буттєві, життєві витoki філософування, внутрішню мудрість “життя миттєвістю”.

У російській та українській філософській мові переживання — це справжнє “перебування” в житті, тобто “проживання”, “рух-крізь-життя”, фундаментальна життєва

діяльність як така. Поруч із чисто психологічною та вузько гносеологічною трактовками переживання, відомою є традиція його широкого, “вігального” тлумачення — від Л.С.Виготського і С.Л.Рубінштейна до М.К.Мамардашвілі та В.П.Іванова. Переживання пов'язується з тим, що прожите та пережите, з повнотою індивідуального буття того, хто пізнає, з об'єктивними мислительними формами, з досвідом усієї життєдіяльності суб'єкта. Як підкреслює Ф.Є.Василюк, “переживання є саме діяльністю, тобто самостійним процесом, що співвідносить суб'єкта із світом та розв'язує його реальні життєві проблеми” [6]. Отже, онтологічна визначеність переживання вже етимологічно пояснюється його вкоріненістю в бутті, почуттям буттєвості, “перебування” людини в світі. Якщо загальною формою світоставлення є практика, то його індивідуальною формою є переживання як екзистенціальний прояв життя окремої людини, як “життя миттєвістю”. Тут маємо чуттєву рефлексію життя у формах самого життя, формах світоставлення, буття в культурі.

Особливо органічно поняття переживання (Erlebnis) увійшло до німецької філософії та естетики кінця XIX — першої половини XX сторіччя. Починаючи від філософії життя В. Дільтея аж до герменевтики Г.Гадамера воно було одним з фундаментальних понять усієї німецької гуманістики того часу. Прийшло воно до науки також з повсякденної свідомості та побутової мови. Ще на початку XIX сторіччя воно вживалося в значенні “пригода”, “подія”, маючи явно об'єктивованій і навіть відчужений характер. У художній літературі “переживання” було синонімом “пригоди”, “випадку” і таке інше. Але вже в одному з листів Гегеля дослідники знайшли вживання цього терміну в значенні “душечка!”, “серденько!”. З того часу й відзначається його суб'єктивованій психологічний сенс у нетеоретичному, емпіричному застосуванні (у Гудкова, Бісмарка, Розенкранца та ін.). У філософії життя поняття переживання стає універсальною категорією, що дає загальну схему для мислення, передумову філософування. З цієї точки зору методологія науки перетворюється у “філософію переживань”, і в ній постає питання про теоретичний сенс феномену і категорії переживання.

Цікаво, що філософський зміст поняття в німецькій мові первісно збігається з його етимологічним значенням. У лінії Шопенгауер — Ніцше — Дільтей — Шелер переживання у вузькому сенсі трактується як страждання, що виникає у тому разі, коли людина стикається з труднощами, перешкодами тощо. Надалі воно набуває більш широких екзистенціальних характеристик, виступаючи як необхідний компонент людського існування, а саме, страждання при “опорі світу” всім новаторським починанням. Філософську універсальність, тотальність життєвого сенсу надав поняттю В.Дільтей. У цілісному духовному переживанні він побачив унутрішній простір світу людини, своєрідний “космос” духовних явищ. Перевага переживання над іншими психічними та гносеологічними актами — у його нерозкладності, співставленості з усією цілісністю людського існування. Тому В.Дільтей надає йому світоглядного та

естетичного значення, що робить переживання опорою мислення, джерелом світогляду та мистецтва (поезії) [7].

Незвичайною є доля поняття в іспаномовній філософії та естетиці. Оскільки в іспанській мові не існувало словесного аналога німецькому терміну “переживання”, представники філософії життя та екзистенціалізму в Іспанії та латиноамериканських країнах звернулися до нового слова “vivencia”, утвореного від vivir — “жити”. Детальне роз’яснення сенсу поняття в іспанській філософській мові дає Х.Ортега-і-Гассет. За його думкою, у таких фразах, як “прожити життя”, “пережити події” дієслово “жити” набуває дивовижного смислу. Не залишаючи своєї цінності, воно прибирає перехідну форму, що означає такі безпосередні стосунки, у які входить або може увійти суб’єкт з певними об’єктиваціями. Але як називати кожен актуалізацію цих стосунків? — питає Ортега-і-Гассет і не може знайти кращого слова, ніж “переживання”. — “Все, що входить так безпосередньо в моє Я, що складає частину його, є переживанням. Подібно до того, як фізичне тіло є єдністю атомів, так Я або усвідомлююче тіло є єдністю переживань” [8]. Як бачимо, цьому поняттю також надається розширений смисл, у переживанні акцентується вияв життєвої цілісності, актуалізація людського світовідношення. Переживання занурюється до рівня онтології та феноменології “Я”, до реальності людського буття й свідомості у формах культури.

Концепція переживання в естетиці Ортеги-і-Гассета ґрунтується на понятті життєвої чуттєвості, яке пов’язане з фундаментальною ідеєю життя. З цієї точки зору естетичне переживання є виразом людської чуттєвості, “почування життя” в його безпосередній, звільненій від діяльності формі. Діяльність і споглядальність — дві полярні, виключаючі одна одну форми свідомості. Адже діяльність трансформується в зацікавленість, яка принципово є несумісною з “чистим” спогляданням, яке, в свою чергу, претендує на суворе безпристрастя, незацікавленість нашого зору, що відображує дійсність, не припускаючи ані деформації, ані щонайменшої її зміни. Ортега-і-Гассет пропонує феноменологічне трактування сприйняття творів мистецтва як інтенціональної, конститууючої діяльності. Це означає, що в естетичному переживанні увага накладає на предмети перспективу, моделі, ієрархії, які виходять з особистісного досвіду перцепієнта. У той же час апперцептивна природа сприйняття призводить до того, що людина співвідносить в мистецтві не з тим, що вона бачить, а навпаки, у творі бачить тільки те, з чим вона себе співвідносить завдяки життєвому та естетичному досвідові, почуванню життя взагалі.

Таке трактування переживання, до речі, є характерним для багатьох концепцій чуттєвості у феноменологічній та екзистенціалістській естетиці. Споглядальність у них протиставляється діяльності, “життєвість” — мертвим формам предметності. І це не випадково. Апологія живої чуттєвості була природною реакцією на її оречевлення за умов загального

відчуження. До невідчуженого, “чистого” споглядання звернулися як до антипода практичної діяльності. Постала потреба у новій чуттєвості, яка б ґрунтувалася на цілковитій розкріпаченості праці й уяви, на грі життя в мистецтві та на житті як грі.

В англійській філософській мові етимологія слова “переживання” (*experiēnce*), за свідомством В.Тернера, є також пов'язаною з дієсловами “намагатись”, “зважитись”, “ризикувати” [9]. Всі вони так чи так виражають драму людського життя, її екстремально-діяльний характер (давньогрецьке *dran* — діяти). У діяннях, спробах, ризику назріває драматичний сенс людського існування, той досвід життя, який стає її справжнім переживанням. Поняття переживання фіксує чуттєву єдність досвіду, його безпосередній, емоційний характер. Американський філософ В.Тернер є фундатором так званої “антропології переживання”. Аналіз переживання як категорії філософської антропології пов'язаний із спробою надати йому статус онтологічної реальності, життєвого світу людини. “Антропологія переживання” сформувалася під впливом ідей Дж.Д'юї та В.Дільтея. Так, Д'юї дає поняттю досвіду розширене тлумачення, розуміючи його як буттєвий, екзистенційний акт. У цьому сенсі досвід описується не суб'єктивно-психологічно, а навпаки, об'єктивно-онтологічно, означаючи не стільки сприйняття, скільки те, що було сприйняте в досвіді — світ подій і людей. Життя при цьому зводиться до соціальної драми, що має протоестетичну форму. Слідом за Д'юї і Тернер у будь-якій практичній дії, внутрішньому чи зовнішньому досвіді вбачає естетичну якість, імпліцитно присутню в будь-якому “нормальному” переживанні.

У польській філософській мові також існують різноманітні тлумачення терміна. Під “переживанням” (*przeżycie*) розуміється: 1) певний теоретичний конструкт, абстрагований з реального потоку свідомості; 2) внутрішній досвід конкретної людини в певний час і щодо певного предмету; 3) бажаний спосіб організації психічної активності в цілях успішного розпізнавання естетичних цінностей.

У сучасній польській естетиці існує, щонайменше, дві тенденції в розумінні сутності переживання. Одна з них зв'язана з традиційним, інтроспективним підходом, який зводить переживання до психічного процесу організації життєвих орієнтацій. Переживання тут — досвід, що витікає з аналізу суб'єктивно приступних виявів свідомості. Інша тенденція, ґрунтуючись на критиці інтроспективної психології, розширює смислове поле поняття до зв'язку переживання з об'єктивною зумовленістю та функціями людської свідомості. Зокрема, велика група польських естетиків феноменологічної орієнтації (Є.Галецькі, М.Голашевська, Б.Дземідок та інші представники школи Р.Інгардена) постулюють інтенціональний характер естетичної свідомості, конституювання твору мистецтва у процесі естетичного переживання. Ці дві тенденції відповідають інтроспективному та феноменологічному підходам до аналізу переживання, що випрацьовані у світовій естетиці. І якщо інтроспективний підхід абсолютизує

“внутрішній світ” людини, то феноменологія, досліджуючи “світ людини” в його цілісності, наділяє переживання атрибутами світовідношення.

Отже, світоставлення є переживанням людського буття крізь призму соціальності, крізь призму культури. У ньому отримують соціально значущі розв'язання головні смисложиттєві питання. Світоставлення визначає й покладає місце людини у світі, стає світовідношенням як цілісним станом взаємопокладання людини і світу. Розглядаючи світовідношення як переживання, я маю на увазі не будь-яке переживання в його вузько психологічній, емоційній формі. Мова йде про переживання “генералізоване”, що включає до себе універсальні прояви людського життя. У генералізованому переживанні (зокрема, в естетичному) узагальнюються найрізноманітніші сторони людського світовідношення, його об'єкт і суб'єкт не випадкові, а мають характер онтологічної та екзистенціальної цілісності. У такому переживанні світ виявляється не фрагментарно, у якихось своїх “аспектах” чи “іпостасях”, а як деяке ціле, єдність об'єкта та його горизонту. Навіть будь-яка окрема річ сприймається не у своїй одиничності й унікальності, а в системі її онтологічних зв'язків, як представник, “денотат” певної реальності.

Суб'єкт генералізованого переживання також виступає в усій своїй суб'єктивній тотальності. Особистість репрезентована тут не фрагментарно чи умовно, а як екзистенціальна цілісність, просякнута почуванням життя. Суб'єкт стає носієм смисложиттєвих цінностей, його переживання перетворюється у світоставлення. Такою є авторська позиція в багатьох творах мистецтва, де “голос” автора через прямий текст чи підтекст виражає певні ідеали, смаки, оцінки. В античній трагедії таку функцію виконував “хор”, як суб'єкт генералізованого переживання.

Феномен переживання проймає всю чуттєву структуру людського світоставлення. Ієрархічний взаємозв'язок переживання з іншими формами чуттєвості характеризується наростанням особистісного, соціального, духовного начала. В естетичному переживанні соціальність і духовність набувають чільного значення, сягаючи рівня родового “чуття життя”.

“Життя миттєвістю” найбільш яскраво виявляється в його естетичному вимірі. Натурально, будь-яке переживання виражає екзистенціальні особливості ставлення до світу, актуалізуючи життєвий досвід особи. Але гармонійна взаємодія, навіть “гра” чуття і думки, сприйняття і уяви, споглядання і фантазії досягається лише в естетичному переживанні.

Пошук сенсу життя, перетворення повсякденності у вічність — найвищі цілі мистецтва. Прекрасне утілення ідеалу є для людини вособленням сенсу життя. Зустріч з ним означає досягнення життєвих цілей, виконання особистісної програми самоздійснення. Краса викликає почування повноти життя, його довершеності (довершеної досконалості). Життєвий рух наближається до найвищої екстремальної точки, досягає апогею. Людина єднається із світом,

“розчиняється” в універсумі. Естетичне переживання підіймається до рівня світовідношення. Долаючи буденність та рутину, людина сходить до смисло-життєвого значення речей та подій, прихованих від профануючого погляду.

Дивлюсь на тебе, глиняний гладуне,
В тобі тисячоліть лунають луни,
Віки віків, з котрими б'єшся нині,
Дрібні, в твоїй зібрались порожнині;
І кожен вік, як вічності мазок,
Як пилюги тоненький волосок,
Відбив на черепку життя нове:
Століття помирають — мить живе!

(Т.Арgezі)

Безкорислива, незацікавлена природа естетичного почуття долає “Рубікон” прагматичної, відчужено-споживацької зацікавленості, занурюючись у соціально-ціннісну сутність людської життєдіяльності (минулої, теперішньої та майбутньої). Цей індивідуально незацікавлений *рух-кризь-життя* зумовлює таємницю і чарівність естетичного переживання, його смисложиттєву цінність.

У процесі естетичного переживання людина відтворює себе у всій своїй сутнісній цілісності. Переживання розгортається на основі суб'єктивно (інтуїтивно) сконцентрованого досвіду всього попереднього життя людини в суспільстві. Рух естетичної чуттєвості є жива, духовна форма досвіду, або справжнє переживання цінностей суспільного буття та культури. Цей процес відбувається в ігровій, часто неусвідомлюваній суб'єктом естетичній формі, непомітно й делікатно збагачуючи його соціальність, духовність, культуру. При цьому людині відкривається щасливе почуття рівноваги із світом.

В естетичному переживанні “рух-кризь-життя” є представленим в його стислій, екзистенціально здійсненій формі. Переживаючи естетично, людина проживає цілісний момент життя. Це й є “життя миттєвістю”. Життя, в якому спалахує й переживається ідеал довершеності. І миттєвість, яка увібрала в себе всю повноту життя.

Жизни лучшие мгновенья —
Сердца жаркие мечты,
Роковые впечатленья
Зла, добра и красоты,
Все, что близко и далеко
Все, что грустно и смешно,
Все, что спит в душе глубоко,
В этот миг озарено.

(Я.Полонський)

Але чи є можливою цілісність світоставлення в ігровому, короткочасному, скороминущому почутті? Що надає універсальності цьому “життю миттєвістю”?

В естетичному переживанні відтворюється життєвий досвід людини, її інтимне почування життя. Життя миттєвістю — це не відрив від дійсності, а якнайповніше її творення в почуттях, уяві, фантазії. Відбувається все це не у формі реального відтворення, а у формі “гри”. Цілісність світоставлення досягається за рахунок оживлення всіх духовних сил людини, їх миттєвої концентрації. Адже ті, хто грає, насолоджуються, як правило, лише теперішнім моментом, виявляючи свої сили, здібності, можливості. У грі радіють умовному світові, де кожний стає тим, ким він хоче бути. Тут утілюється ідея “миттєвої особи” (Поль Валері). Тому гра — є відходом від життя, і підготовкою до нього. Наслідування минулого, репетиція прийдешнього.

“Ігрова” концепція естетичного переживання, незважаючи на окремі вади (забуття праці — необхідного, на мою думку, момента у генезисі естетичного), все ж є досить слушною. Мається на увазі її адекватність розумінню переживання як почування життя, “життя миттєвістю”, що виникає у про-живанні само-цільності моменту. Насолода самоцільністю, або ж “доцільністю без мети” є характерною для гри, що долає утилітаризм праці, але відтворює її діяльнісну структуру. В грі праця стає насолодою. Вона більше не переслідує зовнішніх цілей і повністю зосередилась на внутрішній доцільності, яка зв'язана з управлінням організму і досягненням позитивних, стеничних станів. Ланцюжок праця-гра-насолода спочатку “звертається” в почуванні життя, а потім за сприятливими обставинами “розгортається” в житті миттєвістю. Тому ігрова концепція розбирає естетичні переживання як “людичні” (від лат. *ludens*), тобто “ті, що грають”, як у Гейзінги, як життя миттєвістю. Саме гра розкриває сутність переживання, для якого є характерними : “ізоляція в часі”, “незацікавленість” тощо. Естетичне переживання виступає тут у формі ігрового начала, як споглядальна насолода актуальністю.

Щоправда, супроти такої концепції виступив свого часу ще Анрі Бергсон. Виступив з позиції естетичної цінності часу як форми виявлення “достотної тривалості” у людській уяві та інтуїції. Життя миттєвістю і постійний життєвий порив в естетиці Бергсона не збігаються. Проте співвідношення цих категорій можна розуміти за принципом доповняльності. Наприклад, за аналогією з корпускулярно-хвильовою теорією світла. У цьому сенсі “життя миттєвістю” в естетичному переживанні збігається з позачасовими смисложиттєвими цінностями, з чуттям вічності Життя і Краси.

Отже, життя миттєвістю — це найбільш повна й багата миттєвість життя. Вияв цілісності людського існування у формі гри. Це — саме життя, але таке, що є повторенням, відтворенням або творенням краси в переживанні. У цій миттєвості концентрується вища радість людського буття, час життя спресовується у хвилини. Почування життя стає вищою насолодою. Своє адекватне втілення воно дістає у мистецтві. Чудова ілюстрація до цього — у повісті М.В.Гоголя “Портрет”: “Все это было наброшено так легко, так скромно-свободно, что

казалось, было плодом минутного вдохновения художника, вдруг осенившей его мысли. Вся картина была — мгновение, к которому вся жизнь человеческая есть одно приготовление”.

Тому сенсожиттєва цінність естетичного переживання полягає не просто у прилученості до минулого, теперішнього чи майбутнього. Естетичне переживання є найповнішим почуванням життя, її апофеозом. Це — рух крізь життя від минулого до майбутнього, від пам'яті до надії та віри. Воно єднає всі часи у почутті вічності. Мистецтво здійснює цей зв'язок часів, перекидаючи “мости” між епохами та генераціями. Тонке, поетичне відчуття часу — характерна риса мистецтва. Митець завжди живе теперішнім як вічним, сьогоднішнім як завшнім. З пелюсток днів він творить квітку життя. Для нього кожен день — це справді “маленька вічність”. Вона складається з крихких миттєвостей. Зібрана в миттєвості вічність, яркий спалах, що висвітлює внутрішній світ людини, — ось в чому суть естетичного переживання. У ньому прекрасна миттєвість стає закарбованим образом вічності, образом смислу людського життя.

Примітки

1. Новые направления в социологической теории. — М., 1978. — С. 200.
2. Див.: Wallace R., Wolf A. Contemporary sociological theory. — N.Y., 1986. — P. 254.
3. Маловідома п'єса А.Онеггера є спробою музичного моделювання ідеї технічної потужності і швидкості найбільш досконалого паровоза 20-х років — “Пасифік 231”. За допомогою різних ритмічних фігур і темпових варіацій А.Онеггер створює музичну футуристичну картину могутнього руху машин. Образ набуває вселенських масштабів, символізує технотронність і часову насиченість сучасної цивілізації.
4. Dilthey W. Powstanie hermeneutyki // Pisma estetyczne. — W., 1982. — S. 291.
5. Див.: Varieties of aesthetic experience. — Lanham; New York; London, 1983. — P. 247.
6. Василюк Ф.Е. Психология переживания. — М., 1984. — С. 28.
7. Див.: Дильтей В. Введение в науки о духе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX - XX веков. - М., 1987. - С. 117.
8. Цит. за: Fernandez Pelayo H. Etimologico de Jose Ortega-y-Gasset. — Gijon, 1981. — P. 170.
9. Див.: The Antropology of Experience. — Urbana; Chicago, 1986. — P. 35.

ТРАНСГРЕСІЯ І ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ

Некласична естетика вбачає можливості прориву до творчості як завдяки подоланню раціонального світовідношення (А.Бергсон), так і завдяки аналітичному ставленню митця до світу (Ортега-і-Гассет). І справді, для авангарду і постмодернізму раціонально-аналітична, неоміфологічна позиція митця якраз є досить характерною. Багато яких сучасних напрямів у мистецтві – концептуалізм, “відео-арт”, “нова культура”, contemporary art – взагалі фундуються на постструктуралістських програмах, спеціальних текстах деконструктивістського характеру. З іншого боку, значним є вплив ірраціоналізму, сучасних форм містики, парапсихології, психоделіки (неосюрреалізм, віртуальне мистецтво тощо).

І все ж таки для авангардизму не існує будь-яких загальних закономірностей стилю, тим паче стильових обмежень. Авангард — це свого роду “анти-стиль”, або трансгресія стилю в

мистецтві. У статті ставиться завдання розкрити сутність і роль трансгресії, як “переступання стилю”, в художній творчості, особливо авангардистській.

Поняття трансгресії

Без поняття трансгресії неможливо усвідомити сутність великих змін, ”революцій” у мистецтві. Поняття стосується не лише раптових змін художніх парадигм, появи нових стилів. Воно з'ясує і сутність авангарду, котрий так чи так є “проривом” горизонтів існуючого мистецтва, “вторгненням” у художнє поле майбутнього, алгоритмом історії мистецтва.

Трансгресія – поняття сучасної культурології і гуманістики, в яким фіксується подолання історичних горизонтів культури, вихід за межі заданого людству світовідношення. Це стає можливим у соціальному, науково-технічному, педагогічному, художньому творенні нового, безпрецедентного [1]. Коли спробувати дати прямий, дослівний переклад латинського слова “трансгресія”, то у семантично адекватному вигляді їм виявиться, мабуть, російське слово “преступление”. Зрозуміло, не стільки у негативному, кримінально-правовому значенні (як “злочин”), скільки в етимологічному значенні (як “переступання”, “переступ”). Сама етимологія вказує на його зв'язок з порушенням міри, виходом за межі, переступанням порога дозволеного чи загальноприйнятого. У сучасній науці поняття трансгресії наділяється широким філософським, категоріальним сенсом, означаючи рух, перехід, прорив за наявне буття. В трансгресії досягається той *дух стрибка*, той “простір непередбаченого” (М.Лотман), який є потрібним будь-якому розвитку навіть у його циклічній формі.

Початкове зародження трансгресивних алгоритмів суспільного життя й людської психіки слід шукати, мабуть, у діалектиці суб'єкта та об'єкта, внутрішнього та зовнішнього, яка задана онтологічно як факт людського буття. У своїй соціально буттєвій формі внутрішнє і зовнішнє поставало для первісної людини через дихотомію “ми” і “вони”, “свої” та “чужі”. Внутрішнє було родовим, своїм, “рідним”, зовнішнє – позародовим, чужим, “ворожим”. Вихід за межі території роду і був своєрідною трансгресією, переступанням кордону, що межував життєвий, добродійний світ від злочинного, смертельно небезпечного, табуованого світу. Пізніше це наївне уявлення трансформувалося у протиставленні рідного поліса решті ойкумени, урбанізованої цивілізації – кочовому варварству. Переступання за межі роду або людського взагалі ставало злочином, тобто трансгресією.

Недарма соціальна сутність і соціологічне розуміння трансгресії пов'язані передусім з етнографічними і культурно-історичними дослідженнями. Так, етимологія й семантика поняття трансгресії можуть бути висвітлені на матеріалах давньоримської історії та культури. А саме, культурно-історичні та соціально-психологічні джерела феномена трансгресії закріпилися у специфічному значенні латинського терміна *transgressio* (“перехід”).

Цікаву етимологічну гіпотезу висунув видатний представник польської гуманістики Ст.Чарновський [2]. Він розробив топографічну модель життєвого світу давніх римлян, який складався з міста і суміжних з ним концентричних територій. У цьому світі є свої освячені, “сакральні” та буденні, “профанні” зони. У центрі давньо-римського міста знаходиться Форум, або ж “Ареа Сакра” – священна зона. Вихід з Форуму на міську територію, а з міста – у ворожі та небезпечні області – це і є трансгресія як така, пере-ступання у прямому сенсі слова. Давньоримська свідомість і світовідношення включали до себе трансгресію як алгоритм взаємопереходу “сакрального” і “профанного”, культурного і природного, героїчного прориву меж і кордонів оточуючого світу. Звідси географічна і культурна експансія римського духу.

Світоглядна свідомість давніх римлян постійно долала протиріччя поміж світом своїм і чужим, освоєним і невідомим, пізнаним та непізнаним. Трансгресія була для них могутнім пориванням до освоєння та пізнання, перетворення речевого світу у світ соціальний. Рух з речовості до соціальності ставав саморуханням відчуженого духу, його “поверненням” до самого себе. Римська експансія у світ була просякнутою духом соціального авангарду, хоч у культурі вони багато що запозичили від стародавніх греків. Проте Рим, раннє християнство, еллінізм, варвари і т.д. викликають трансгресивні алгоритми історії, її “авангардні” форми.

Отже, *трансгресія в культурі* – це “пере-ступання”, іноді “злочин” (переступ) щодо віджилих звичаїв і мертвих традицій, закоснілих стереотипів життєдіяльності. Для цього завжди необхідно зробити той рішучий крок, майже “злодіяння”, котре зразу ж виводить з історично успадкованої сукупності умов або умовностей Здійснюється рух з однієї системи соціокультурних детермінант до іншої, від попереднього кола, або “кода” культури до наступного, а від нього – ще далі і т.д. За естетичним законом антитези різко змінюються ціннісні орієнтації, погляди, смаки, оцінки. Звичні традиції, життєві стандарти та стереотипи замінюються незвичними, протиставляються їм, як віджилі, “старомодні”.

Дію трансгресії в історії влучно зобразив Ігор Качуровський в одному з віршів збірки “Свічада вічності”. Присвячений занепаду античної цивілізації, він має епіграфом: “Різьбили з мармуру невиданих богів”.

“Різьбили з мармуру”... А час робив своє,
І гнив античний світ (як наш тепер гниє).
Дичавіли думки, темнішали століття,
І меркли генії – ясних зірок суцвіття.
Майстерного різця ніхто вже не беріг:
Адже краса це зло, адже мистецтво – гріх.
Розбито статуї, розвалено кумирні,
Доценту спалено священні книгозбірні,
Повив печальний плющ ряди струнких колон,
І став дияволом владика – Аполлон [3].

До речі, ця проблематика історичного “злочину”, винищення старих культур

висвітлюється і в романі Д.Мережковського “Христос і Антихрист”. Всесвітня історія, магістральний розвиток культури тут подається як арена боротьби двох протилежних сил, як наперемінне воцаріння Христа чи Антихриста, добра чи зла в культурних ідеалах античності, еллінізму, раннього середньовіччя, Ренесансу, петровської епохи в Росії. Алгоритми соціального авангарду проймають всю історію, втілюються у сильних, мужніх, але “демонічних” натурах, здатних на подвиг як самозречення.

Поняття трансгресії має відтак і етичний вимір. З точки зору дієвої моралі, а не “безсилля в дії”, моральний вчинок – то є певне “переступання” через самого себе, через наявні умови та обставини, через інстинкт життя. Як це не парадоксально, але моральна дія інколи потребує “злочину” проти себе, тобто самопожертви заради інших. То є справжня моральність, “гуманізм дії”, а не думки, наміру чи ідеалу. То є етика вчинку.

Культурно-історичний символ такої трансгресії – Муцій Сцевола. Міфологічний давньоримський герой, що спалив собі руку в полоні на вогнищі ворога, він став персоніфікацією самопереборення й героїчного прориву до подвигу. У цьому сенсі будь-яке подвижництво, героїзм, “шаленість хоробрих” мають трансгресивний характер, пов'язані із переходом від рутинного до піднесеного, від тривіального до патетичного. Слова Муція Сцеволи “і робити, і перетерплювати сильне” набувають значення формули дієвого гуманізму, підтверджуються реальною історією людства від Трої до Чорнобиля.

Мабуть, можна говорити взагалі про “лінію Прометея” в історії культури, яка співпадає з титанізмом, “вогненністю”, завзятістю людського буття як вчинку, авангардної події. Вона протиставляється “лінії Протея”, спрямованої на пристосовництво, мімікрію, камуфляж. Гімн героїчній долі бунтівника Прометея, який кинув виклик олімпійським богам, проспівала Леся Українка:

Я честь віддам титану Прометею,
що не створив своїх людей рабами,
що просвітив не словом, а вогнем,
боровся не в покорі, а завзято,
і мучився не три дні, а без ліку,
та не назвав свого тирана батьком,
а деспотом всесвітнім і прокляв,
віщуючи усім богам погибель.
Я вслід йому піду...

Трансгресивні алгоритми людського світовідношення розкриваються через зміну і наступність історичних горизонтів культури. З цієї точки зору трансгресія є ефективним механізмом передачі й трансформації загальнолюдського досвіду як “етоса історії”. Завдяки подоланню рутинних, “застійних” форм культури в історії зберігаються й розвиваються такі інваріанти світовідношення, які виходять за рамки формаційних моральних і художньо-естетичних норм, несуть у собі гуманістичні цінності в їхній перманентній значущості. Так

здійснюється прорив з конкретно-історичних або субкультурних сенсів у сферу загальнолюдських культурних пріоритетів. Недарма проблематика авангарду так чи інакше співзвучна з ідеями космізму, універсалізму, “вселюдскості”. З авангардом пов’язана трансгресія у “понад-людське”, у творчість, де митець виступає як творець, а мистецтво розуміється як теургія.

Трансгресія як “механізм” творчості

А відтепер і надалі спробуємо застосувати поняття трансгресії до аналізу сутності й історичного розвитку мистецтва, що здійснюється через образні алгоритми авангарду, через пульсацію ренесансу і декадансу.

Естетичні засади художньої трансгресії закладені в духовно-чуттєвих особливостях творчості, в образній специфіці мистецтва. Художня творчість є неможливою без взаємодії митця і світу у формах переживання, уяви, фантазії, мрії, інтуїції, асоціативного мислення тощо. Художні образи мають не тільки елементи відображення, але й потужний заряд антиципації – передбачення майбутніх або ідеально можливих станів. Сам процес творчості в мистецтві моделює духовний прорив людства до нових ментальних та перцептивних систем.

На трансгресивних особливостях людського буття-у-світі ґрунтується філософсько-естетична концепція Ж.-П. Сартра. Людська реальність, яка несе в собі, за виразом Сартра, “небуття як ніщо”, полягає у постійному переході від попереднього до наступного. Цей рух існування відбувається як “перерив” буття, тобто через трансгресію, яка тут береться у формі самозаперечення, самознищення реальності. Між теперішнім і минулим знаходиться так зване “ніщо”, яке здійснює “неантизацію” людського існування, його перетворення у небуття. “Свідомість постійно проживає саму себе як неантизацію свого минулого буття”. У такий спосіб обґрунтовується онтологічна свобода людини, необхідність постійного вибору, самопроекування, самовизначення. Людина є “приреченою на свободу” онтологічно, все життя її перетворюється в низку трансгресій, що еквілібристично ведуть людину між Буттям і Небуттям. Суть людського існування і свободи виявляються у творчості.

Отже, естетична та мистецтвознавча застосованість поняття трансгресії забезпечується його домінантним становищем у *загальній теорії творчості*. Як би не розрізнялись творчі етапи, фази, операції, як би не змінювалось співвідношення свідомих і позасвідомих, логічних та інтуїтивних механізмів творчого осявання (інсайт), для останнього завжди є характерним головне: перетворення досвіду, модуляція світобачення, “переборення сприйняття”.

Зокрема, *народження нового* – це, мабуть, найпотаємніший і водночас найсуттєвіший момент творчості. М.Гайдегер, наприклад, бачив у творчості перетворення всіх сторін світовідношення, прорив (“за-скок”) від банального до оригінального, від тривіального до неординарного, від вульгарного до одухотвореного. “Творіння вводить нас у розверстість

сущого, вираджаючи нас із середовища звичного” [4]. У геніальному творчому акті переборюється явне і звикле, досягається невірогідне й безпрецедентне – здійснюється трансгресія.

У логічній структурі навіть індивідуального творчого процесу також існують спільні *алгоритми*, характерні для всіх його специфікацій. Вони відтворюють становлення культурно-історичного змісту творчості, розвиток її людиностворюючого сенсу. Ці загальні, необхідні риси творчої діяльності, що повторюються як в її філогенезі, так і в онтогенезі, приймають форму *принципів*, поза якими стають неможливими ніякі часткові евристики. Будь-які методики, програми, моделі творчості ґрунтуються, наприклад, на принципах кардинальної новизни та ефективного застосування.

Зрозуміло, що це аксіоматичні характеристики творчості, які відначально притаманні кожному відкриттю чи винаходу. Вони імпліцитно містяться у розумінні творчості як феномена, що виходить за межі існуючих онтологій та логічно завершених дефініцій. Як же з наявних структур буття і стереотипів світовідношення з'являється дещо принципово друге – “своє інше”, зокрема, в авангарді? Чи є принцип, що дозволяє хоча б схематично уявити рух від “визначених” до невизначених актів творчості? Тобто, образно кажучи, як із “сезанізму” виростав кубізм, а з постімпресіонізму – фовізм і абстракціонізм?

Як на мене, то саме трансгресія і є *загальним принципом творчості, алгоритмом переходу від старого до нового*. Адже через трансгресію відбувається порушення стандартної міри, вихід за нормативні межі, подолання звиклих досягнень. У трансгресії здійснюється перехід від рутинних, клишованих станів до творчих, нередукованих. У такий спосіб з “Одеського порта” В. Кандинського з'являється його “Містечко Мурнау”, а з “Весни у квітучому саду” К.Малевича його “Білий квадрат на білому тлі” і т.п.

Але в яких естетичних модифікаціях має потребу це поняття для інтеграції в естетичній свідомості авангарду і для категоризації в некласичній естетиці?

Творчість як певного роду трансгресію розумів маловідомий російський філософ початку ХХ століття (“зоряний час” авангарду!) К.Ерберг. Метафізичні засади творчості він вбачав у специфіці людського світовідношення, коли “дух” приходить до усвідомлення свого рабства перед природою. Проте закони людської свободи не дозволяють остаточно примиритися із законами природи, космічна інтуїція людства приводить до творчості. Людина стає “на шлях переборення законів необхідності у галузі науково-філософської та художньо-будівної діяльності” [5]. Кінцева мета творчості як трансгресії – осягання свободи.

Дійти волі можна лише через переступання кордонів, що обмежують її, але вони “межують” або із свавіллям, або з “абсолютною” свободою. Тому воля, реальна свобода є міра єдності людини і природи, особи і суспільства, це те “лезо бритви”, про яке писав письменник-

фантаст І.Єфремов, розробляючи славетну ідею філософа Оккама. Скоріше воля існує як ідеал, як тяжіння до нього, постійне “переступання кордонів”, аніж як деякий стан, як застигла цінність.

Відтак досягнення свободи посідає естетичну цінність, бо переживається ідеально, духовно, по-людськи сутнісно. А вияв процесу творчого переборення природи у мистецтві і є сама краса, тобто втілена мрія про свободу. К. Ерберг, слідом за В.Соловйовим, уводить у свою естетику старослов’янське, православноцерковне поняття “пресуществління”, у котрому, на мій погляд, і виражається трансгресивний, навіть сакральний зміст дій, які виводять за межі людських досягнень.

У творчій трансгресії здійсниться рух до нових, все більш досконалих форм буття, досягаються все більш високі цілі та ідеали. Колись прийняті у так званому “перфекціонізмі”, такі уявлення про творчість, свободу, ідеали стають досить характерними для посткласичної естетики авангарду. Барокові уявлення перегукуються із авангардними. До речі, це ще раз підтверджує дивовижну близькість ідей та образів “козацького бароко” на Україні XVIII століття із “історичним” українським авангардом [6] і навіть вітчизняним постмодернізмом.

Трансгресія в художній творчості

Творче поривання людської суб’єктивності у ціннісні сенси буття і “за-буття” може бути зрозумілим і як естетичне відношення. Внесення у світ піднесених ідеалів краси і виявлення *екстатичних* уявлень про сакральне складають естетичний модус фаустівського світовідношення, джерело й таємницю барокової художньої творчості. Бароко як “авангард” XVI-XVII століть відтворював всі світоглядні й стильові контрасти свого часу, доходив до осягання Ніщо – “порожнечі буття”, або забуття (майже за Сартром).

Мистецтво завжди було своєрідною моделлю творчої діяльності взагалі, образно-пластичним моделюванням домінуючого у суспільстві світовідношення. У самому мистецтві зливаються в одне ціле естетичні та евристичні засади, емоції стають матеріалом творчості, а творчий процес переживається як вища радість освоєння світу і духовного самовираження. Крім того, митець, і особливо авангардист, створює новий, автономний світ віртуального забуття, що є заснованим на трансгресивних механізмах творчості. Художня творчість, левекюнівський злочин “чорнобісся” веде до “потойбічності”:

В пустих ночах є біль сумного чорнобісся,
є рух тонких структур крізь коридор свічад,
є потойбічність – я... Та ти її не бійся –
хоч в пекло приведу, а хоч в Едемський сад [7].

У модерному мистецтві трансгресія в “за-буття” здійснюється в особливих формах. Вона стає багатовекторною.

Перших два вектори зв'язані із подоланням рутинної свідомості та самосвідомості митця. Один з цих векторів спрямований на просякання у глибинну, сакральну сутність об'єкта, що “переборюється”, інший – у власний суб'єктивний світ підсвідомого. Твір, який згодом “витворюється”, може бути описаний як результатна взаємодія двох шляхів до забуття – інтенціональності у світ і “поза нього” та інтроспекції до самого себе і “глибше”. В обох випадках вкрай необхідною є трансгресія, яка виводить у найпотемніше, у “сакральне”, в Ніщо.

Її *інтенціональний* вектор забезпечує художнє прозріння в "потойбічність", той творчий інсайт, коли потемний, невидний світ забуття зненацька починає світитися своєю глибинною сутністю. Особливо є важливим цей “зсув” художнього мислення для “кассандрівських” творів мистецтва, що передбачають майбутнє, на засаді футуристичної спрямованості світовідношення митця, його підсвідомості. Необхідна для цього єдність думки й почуття, уявлення та марева, логіки та інтуїції знаходить своє місце в емоційно-образному мисленні митця, в інтенсивному переживанні творчого екстазу як виходу “із- і понад-себе”. Це “хресний шлях” митця. Іntenція спрямовує хрест творчості на “прозріння-у-світ”. Як, наприклад, у Ігоря Качуровського:

Давно позаду втрачена мета.
Та в порожнечі нам блукати доти,
Аж доки ми тягар того Хреста
Донесемо до нашої Голгофи.

Інтроспективний вектор трансгресії “висвічує” підсвідомі, інтимні сторони творчого суб'єкта, доходячи до таких замаскованих глибин і культурно-генетичних архетипів, про які не мав підозри і сам митець. Таке пере-ступання у зовнішній і внутрішній, “об'єктивний” та “суб'єктивний” світ забуття надає художньому образу трансцендентної чи трансцедентальної новизни, статусу відкриття нової естетичної, часом віртуальної реальності.

Митець немов видобуває із свого “я” ті ціннісні та смислові шари, які здавались неіснуючими чи забороненими. Невипадково Дега одного разу вигукнув, що картину треба писати з таким саме чуттям, з яким злочинець здійснює злочин. У стані творчого екстазу Ван-Гог відкрояв собі лезом бритви вухо, аби зробити злочин щодо себе як природної істоти, що не дає шляху істоті духовній. Митець “викрадає” для людства такі “сховані” реалії, які природа, суспільство та людська психіка ніколи добровільно не віддають. Інтроспекція спрямовує хрест творчості на “прозріння-у-себе”. Будь-який творчий “злочин” тут дістає вибачення:

Хоч на твоїм путі отруйне зло цвістиме,
Та ми найтяжчий гріх і злочин непростимий

Тобі прощаємо, тому що ти – поет.

Ще один вектор трансгресії в мистецтві пов'язаний із цілісністю “сензитивних” і “екстрасенсних” структур людського світовідношення. У художній творчості вони мають естетичні засади, бо включають до себе духовну єдність чуттєвого і раціонального, позасвідомого і забуттєвого. Але ця єдність не є “рівноважною”. Було б утопією шукати “золоту середину” свідомості або підсвідомості митця, в якій досягалася б абсолютна гармонія його психологічних і парапсихологічних начал. Як правило, духовна єдність всіх душевних станів досягається у якісно новому, творчому переживанні, вихід до якого буде мати трансгресивний характер. Митець осягає гармонію у творчості, коли “переступ” веде до Нового світу.

Цей вектор трансгресії в мистецтві можна назвати *евристичним*, оскільки він забезпечує прорив у творчий стан митця, в екстаз і забуття. У ньому своєрідно сполучаються інтенціональний та інтроспективний вектори. Їх складання дає цілісне, майже містичне бачення світу і самого себе у цьому світі. Гадаю, що митець на “хресному шляху” творчості – то не “невротик” (З.Фройд), і не “психотик” (Г.Рід), а скоріше – “містик”, який бачить чуттями і має ментальний зір. Митець здобуває містичні здібності. У нього чуття стають “теоретиками”, а раціональна сфера поглиблюється до інтуїції, в якій зливається із всією особистістю митця. Художня творчість виходить у “забуття”, в містичне, у сакральне-міфологічне. Прикладом можуть слугувати готичні, барокові, символістичні, сюрреалістичні сюжети і образи. В українському мистецтві тонким сакральним світовідчуттям просякнуті малярські роботи А.Антонюка (“Жива вода”, “Моя Венеція”, “Зелене літо”), музика М.Скорика, кінообрази С.Параджанова, поезії Б.Бойчука.

У “зачарованій” свідомості авангардистів оживає культурна душа, може, загублена людством, коли розум відірвався від чуттів, “логос” від “естезису”. Недаремно В.Шекспір назвав творчість “оком у душі”, адже естетичне світовідношення митця тут вже виходить не стільки з його “голови”, скільки від “серця”. Нове у мистецтві створюється “прозрілою душею”, що побачила чуттями те, чого не бачив розум, особливо сплячий. Вона побачила “потойбічне”, за-буття, пульсуюче творчими потенціалами Ніщо.

Саме тому митець посідає особливе місце у соціальній “табелі о рангах”. Він стає “пророком”, “шаманом”, а інколи і майже “злдієм”, “партизаном”. Від Бодлера до Хічкока він може оспівувати “квіти зла”, створювати “естетику жахів”. Але все одно йому “все прощається”, бо він “приречений” на хресні муки творчості і “злочин” прозріння, трансгресії у невідоме:

Не має значення: тіара чи галера,
На раменах твоїх лахміття чи вісон.
Чи переступав чи пильнував закон.

І хто була вона – мадонна чи гетера.

Чепіги рільника, рушниця браконьєра,
І навіть міць берла, залитий кров'ю трон –
Не це важливо нам. Бо це міраж, химера,
А дійсність – тільки вірш і ліри чистий тон [8].

Твір мистецтва: “спів-буття” чи “спів-діяння”?

Отже, “центр ваги” естетики та мистецтва авангарду безперервно зміщується до індивідууму, – до егоцентричного, іронічного, імпульсивного “Я”. Особа митця стає все більш експансивною, що втручається у світ із своїм творчим кредо. З авангардом минули часи не тільки натуралістичного мімезису, але й антропоморфного відображення дійсності. Переборюється “людяне, занадто людяне”, відбувається “дегуманізація” мистецтва. Воно вступило в епоху *світотворення*, “теургії”, лаштування власного естетичного світу. І хай художній креаціонізм обертається лише міфотворчістю, митець-авангардист відчуває себе справжнім творцем, деміургом дійсності (рука скульптора у Родена – це рука Бога). Художньо-образне, неоміфологічне перетворення світу означає для нього створення твору, а художній твір перетворюється у “спів-буття буття”, чи то в “подію”.

До речі, цей досить модний для сучасної естетики термін, як здається, не зовсім пасує для позначення авангардистського твору. Спробуємо знайти більш адекватну для модерного мистецтва термінологію, або у всякому випадку, – нові смислові нюанси традиційного поняття в контексті посткласичної естетичної свідомості.

Дотепер існує гадка, що розуміння художнього твору як “спів-буття буття” належить передусім М.Бахтіну. “Співбуттєве” тлумачення мистецтва кочує з монографії до монографії, із статті до статті, стає пояснювальним принципом в аналізі естетичної проблематики світовідношення, культури, мистецтва. Посідаючи глибоким, евристичним змістом, поняття “співбуття буття” (як і “подія буття”) дійсно поглиблює методологічні підходи до розуміння мистецтва. Бахтінський термін підкреслює культурно-історичне значення мистецтва, його світоглядні, смисложиттєві функції у людському бутті.

Але заради наукової добросовісності треба зазначити, що М. Бахтін у цій концепції не є унікальним одинаком, першовідкривачем. Поняття “співбуття” у посткласичній естетиці використовувалось також у працях Г.Ріккєрта, М.Гайдегєра, інших представників західноєвропейської феноменології та герменевтики. Воно пов'язувалось з екзистенціальними структурами людського досвіду, переживання, образності в мистецтві. Саме “філософія життя” Ріккєрта уперше підійшла до аналізу теоретичного і практичного сенсу переживання як “співбуття”, або “події” нашого особистого життя. Гайдегєр, у свою чергу, бачив у художньому творі здійснення істини як неприхованого сущого. “Неприхованість” виявляється завдяки

“просвітку” в суцшому, виявленню сартрівського “ніщо”. Відтак художній твір стає “спів-буттям розчинення”, або ж так званим співбуттям буття.

На мою думку, в понятті “співбуття буття” фіксується одночасно і рефлексивна, і буттєва природа реалістичного мистецтва. Наприклад, “Тіні забутих предків” М. Коцюбинського містять у собі образне відтворення минувщини і його вічне, “тіньове” існування. У такому розумінні мистецтво постає і як самоусвідомлення буття, і як співпричетність йому і, врешті, як деяка культурна автономність, самоцінність. Світ художнього образу – це його внутрішній простір-час, естетичний хронотоп, що виражає певне світовідношення митця, а через нього – менталітет, етос і пафос епохи. Приміром, в “авангардних” творах Василя Чумака прямо аж пашиє духом соціалістичного “заспіву”: “Револуція. Соціалістична. Криза розумінь. Криза норм. Криза релігії. Розбиваємо старі скрижалі. Евангелю Першого несемо на аутодафе. Одразу ж мусимо творити: нові розуміння, нові норми, нову релігію. Евангелю – формулу революційного світогляду Пролетаріату в добу боротьби за гасла Соціалізму” [9].

Маючи світоглядний зміст, художній образ є співбуттєвим і цілісним, бо моделює світ у єдності його буттєвих і духовних координат. Художнє мислення бере участь у світотворенні як процесі цілепокладання, “воління”, “хотіння”, проектування нової форми буття й духовності. У справжньому мистецькому творі втілений зміст перевищує задум. Про це чудово сказав Леонардо да Вінчі: “Митець, який ніколи не має сумніву, досягає небагато чого. Коли ж твір перевершує задум митця, ціна йому велика”.

Художній образ є водночас і цілісний (синергетичний) світ-у-собі, із своїми буттєвими і духовними структурами. Із своїми енерго-інформаційними законами самобудування, самоорганізації і функціонування. Кожний образ має свій світ ідей, чуттів, прагнень, свого культурного героя, який виражає авторську позицію у прихованому “я” твору. У цьому сенсі будь-який художній твір – не просто автономний світ, а певного роду органічна, “життєва” цілісність, що має свої власні екзистенційні та духовні рівні синергетики, самокерованого буття.

Проте О.Шпенглер вважав, що художній твір як співбуття, тобто ізольоване сучасне, є властивим лише античному мистецтву. Такому розумінню сприяв, зрозуміло, пластично завершений, замкнений на себе характер давньогрецької і давньоримської скульптури. У західному, “фаустівському” мистецтві художній твір, за Шпенглером, перетворюється у “дію”, яка символізує органічний розвиток. У ще більшій мірі акціональний характер твору виявляється сьогодні у так званих хеппенінгах, у різновидах кінематографу “дій”, розмаїтих художніх “акціях”, у перформенсі.

У Франца Кафки акціональність творчості приймає форму ритуалу. Він описує

трансгресію у сакральні цінності як операцію роздягання, причому не тільки одежі, а всієї душі. Текст Кафки сприймається як справжній перформенс, де буття переростає у вчинки: “Перед входом до Свята Святих мусиш скинути черевики, але не тільки черевики, а й усе: подорожню одягу і лаштунок, і голість під ними, і все те, що під ними зберігається, а потім серцевину серцевини і все інше, а потім те, що залишилося, і вкінці сійво вічного вогню” [10].

Твір мистецтва як “спів-буття” витискується художнім вчинком, “спів-діянням”. І справді, модерне мистецтво стає не стільки співбуттєвим, скільки вчиненим феноменом творчості. Його суть – у діянні, самобутті, зробленості, в естетичній *чинності*. Буття твору художнього авангарду – це перманентний вчинок, сталє “non-finito”, акціональна незавершеність форм і сенсів, їхня полісемантичність. Вони народжуються з ексцентризму творчості й співтворчості, коли особа митця не співпадає з особою перцепієнта. Митець-авангардист відчуває себе тим “Я”, котре у Ж.Кокто оголошується у “молитовнику авангардиста”: “взрости те, чим тебе дорікає читач, адже це – ти”. Так твір модерного мистецтва стає діянням – співдіянням, своєрідним “чином” і навіть “злочиним”, тобто справжньою трансгресією.

Отже, через ідею творчості як “злочину” є можливим обґрунтування навіть не поняття, а *принципу трансгресії* в мистецтві. Свого часу Гете схарактеризував його так: “все, що є досконалим у своєму розряді, має вийти за межі цього розряду, перетворитися у дещо інше, ні з чим незрівнянне” [11]. Цю гетевську думку наводить в одній із своїх статей про мистецтво Томас Манн. Проблему творчості як злочину і мотив злочину в мистецтві він називає “безподібно-лихою” таємницею. Слідом за Шопенгауєром, Ніцше, Вагнером Т.Манн намагається відгадати таїну переборення світу, переступання кордонів пізнання у творчості. І справді, без переступання укритих мохом догм, мертвих традицій та віджилих авторитетів творчі процеси в мистецтві є неможливими.

Примітки

1. Культурно-історичну й загальногуманітарну інтерпретацію цього поняття вперше дали французькі етнологи М.Мосс і Р.Кайуа, польський психолог Ю.Козелецьки, історик мистецтва М.Порембськи, звертаються до поняття “трансгресія” М.Фуко і Ж.Батай (див., напр.: Батай Ж. Запрет и трансгрессия // Византийский ангел: международ.журн.совр.литературы. – 1999. - №4).
2. Див.: Porebski M. Sztuka a informacja. – Krakow, 1986.
3. Качуровський Ігор. Свічада вічності // Хроніка-2000: Наш край. – 1993. – №3–4. – С. 204.
4. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков. – М., 1987. – С.301.
5. Эрберг Константин. Цель творчества. – Петроград, 1919. – С. 162.
6. Див.: Макаров А. Світло українського Бароко. – К., 1994. Парахонський Борис. Бароко: Поетика і символіка // Філософська і соціологічна думка. – 1993. – №6.
7. Полянська Наталія. Сторінки випадкової подорожі: вибрані фрагменти // Новый круг. 1992. – № 1. – С. 136.
8. Качуровський Ігор. Свічада вічності // Хроніка-2000: Наш край. – 1993. – С.206.
9. Цит. за: Затонський Д. Про модернізм і модерністів. – К., 1972. – С.14.

10.Кafka Франц. Афоризм й гібрид //Світовид: літературно-мистецький журнал. – Число IV /13/, – Київ–Нью-Йорк, 1993. – С.5.

11.Цит. за: Манн Томас. Собрание сочинений. – Т.10. – С.107.

СВІТОГЛЯДНІ ПРИНЦИПИ ЕСТЕТИКИ АВАНГАРДУ

Розмаїття художнього авангарду зовсім не означає, що в ньому немає основоположних засад, які просякають різноманітний образний матеріал. Певні стрижневі ідеї, тобто принципи, упорядковують уявлення митця і сприймача, перебіг творчості і сприйняття, композицію і динаміку образності. Вони виконують роль світоглядних, філософсько-естетичних засад організації матеріалу, супроводжуючи задум, реалізацію та інтерпретацію художнього образу.

Наприклад, з точки зору формальної побудови образу, використовуючи деякі “категорії споглядання” Г.Вельфліна, можна позначити трансформацію принципів зображальності у класичному та модерному малярстві. При переході “від Фауста до Леверкюна” відбувається зміна світоглядно-ментальних принципів: 1) єдності — у множинність, 2) гармонії — у хаос, 3) ясності — у неясність. В аспекті образотворчості ментально-естетичні принципи змінюються так: 1) замкнена форма — у відкриту форму, 2) лінійність — у живописність, 3) площина — у глибину. На перетині нових візуальних принципів художнього світосприйняття й народжується поліперспективність образу, як відмітна риса авангарду.

Власне тому авангардизм інколи називають “мета-мовою” мистецтв, а його естетику — загальною лінгвістикою і семіотикою. Це означає, що авангард сприймається як “мистецтво мистецтв” (приміром, “нуль форми” Малевича, “Театр Театр” Юхановна), як деякий “пратекст” і “прасимвол” культури, або її першообраз, архетип. Авангардистська свідомість виступає і як скарбниця образності, і як кузня художніх мов, дискурсів, текстів, як “горнило” творчості, її естетичних принципів. Мабуть, не випадково відомий російський культуролог Вадим Рабінович пропонує розуміти авангард як “чернетку” культури [1].

Для мене ж авангард — це трансгресія стилю, тобто граничне переступання, екстремумний прорив культурних норм і стандартів. Історична зміна способів сприйняття і почування, розуміння і переживання приводить до кардинальної зміни художньої мови, всієї іконосфери, аудіовізуального середовища соціуму. *Принцип трансгресії* вказує на те, що без світоглядної динаміки образності, естетичної змінності чуттєвих відносин є немислимою історія вселюдського духу, розвиток універсальної культурної свідомості в її смислового багатстві та перманентному різноманітті.

Трансгресивна сутність авангарду

Кардинальна зміна людського світовідношення, яка викликала посткласичну трансгресію “культурної душі” та всіх формотворень культури, датується початком ХХ століття, а точніше — перцептивною революцією 1905-1915 років. Саме до цього часу відносять

появу цілком нових шкіл, напрямків, стилів у філософії, фізиці, математиці, малярстві, архітектурі, музиці, літературі, кінематографії, лінгвістиці, історіографії. Тоді змінився весь культурний комплекс, його знаково-символічний світ. Це відбилося в мові мистецтв.

Показово, що відома письменниця і гіперсензитив В'єрджинія Вульф пов'язує трансгресію культури і мистецтва з переворотом у “культурній душі” людства напередодні I світової війни. За її словами, у грудні 1910 року людський характер змінився. “І коли змінюються людські стосунки, у той самий час відбуваються зміни у релігії, поведінці, політиці та літературі” [див. 2].

До речі, саме у 1910 році (випадково це чи ні?) в Одесі була відкрита славетна виставка “Салону Іздебського”, яка започаткувала *історію українського авангарду*. В 1914 році під Києвом український кубофутурист Олександр Богомазов закінчує роботу над трактатом “Живопис та елементи”, в якому розкрив нову логіку, психологію та естетику модерного мистецтва задовго до знаних теоретиків авангарду 20-х років на Заході та у Росії.

Справжнім символом появи нової “культурної душі” став вихід якраз у цей час книги О.Шпенглера “Присмерки Європи”, у котрій обґрунтовувалось не тільки поняття душі культури, але й принципи її трансформацій у різні історичні епохи. Поява книги співпала з кризою традиційної західної цивілізації, яку охрестили “присмерками”, “занепадом” тощо. Шпенглер геніально вгадав відмирання застарілих, віджилих цінностей “фаустівської культури” і прихід нових ціннісних орієнтацій у посткласичній естетичній свідомості. Типовим героєм для культури XX століття Т.Манн уважав образ композитора Леверкюна (“Доктор Фаустус”), звідки ми розвиваємо ідею “леверкюнівської душі” авангарду [3].

Існує думка, що авангард — то цілком новий напрям у мистецтві, який нічого спільного із культурними традиціями немає. Це постійно маніфестується, декларується як митцями-авангардистами, так і теоретиками модерного мистецтва. Проте, на мою думку, авангардизм має художньо-естетичні витоки і спирається на такі джерела своєї трансгресивної образності, як постімпресіонізм (“сезанізм”), модерн (“сецесіон”), символізм, примітивізм (“наївізм”), первісне мистецтво взагалі, африканська дерев'яна скульптура і маска, зокрема. Все це мовний, образний потенціал авангарду.

На протязі XX століття у розвитку художньої мови та нового типу образності відбувається ціла низка естетичних мутацій і трансгресій. Непомітні зміни у традиційній стилістиці та індивідуальній манері супроводжуються їх різкими девіаціями, виникненням авангардистської й пост-модерністської “мета-образності”.

Авангардизм стає глобальним, справді планетарним явищем, виходячи на “космічні” виміри (приміром, супрематизм К.Малевича). Художні канони та стереотипи ламаються, відхилення від естетичних парадигм ведуть до формування нових принципів, горизонтів і перспектив світосприйняття, заснованих на зростаючому полі перцептивної культури людства.

Вторгнення фотографії, кінематографу, радіо, телебачення, реклами, дизайну, відео, голограми, комп'ютерної техніки, “віртуальної реальності” створює принципово нову іконосферу суспільства, а разом з нею — і нову естетичну чуттєвість людей, що має вселюдський, світоглядно-універсальний характер.

Разом з тим зберігаються і національні особливості модернізму. Нове мистецтво розвивається в багатьох країнах Європи. Так, хронологія українського авангарду сучасними мистецтвознавцями поділяється на три періоди:

1. Період утвердження (1905-1917 рр.), а саме: а) 1905-1908 рр. — неоімпресіонізм, постімпресіонізм (утворення групи “Вінок”); б) 1908-1912 рр. — неопримітивізм, неовізантизм, початки абстракції, кубізм; в) 1912-1914 рр. — кубо-футуризм; г) 1914-1917 рр. — абстракція, супрематизм, гіперреалізм.

2. Період визнання (1917-1924 рр.) — характеризується офіційним визнанням і підтримкою українських авангардистів у всіх стилістичних проявах.

3. Період зрілості (1924-1932 рр.) — відзначається спалахом власне українського авангарду (створення АРМУ — “Асоціації революційних митців України”, до якої прилучилися майже всі українські мистецькі сили, від передвижницького руху до безпредметників) [4].

Народження авангарду через принцип трансгресії стилю напрямки виходить зі сфери соціально-духовних відносин — а саме, культурного, комунікативно-символічного простору. Наприклад, польський мистецтвознавець М.Порембський вважає, що стилеутворююча формула мистецтва ХХ століття знаходиться в особливостях урбаністичного організму. І справді, місто як жива істота, персоніфікована технологічна цивілізація стало не тільки однією з основних тем “індустріального” мистецтва (тема міста). Воно вплинуло всім своїм образом, тобто простором, темпоритмом, атмосферою, іноді левіафанівською “душею” на становлення й розвиток багатьох напрямів мистецтва новітнього часу (від натуралізму Золя до сучасної поп-, рок- і панк-культури, графіті та урбаністичного пейзажу взагалі).

Велика “стилетворча пригода” модерного мистецтва починається в міському комплексі середини ХІХ століття, що включає до себе залізничний вокзал, будівлю опери і критий торговий пасаж, а закінчується в мегаполісі кінця ХХ століття з його аеропортами, телебаштами та супермаркетами. Зміна міського середовища, візуальної “міранди” культури викликає відповідні зміни у художньому стилі, котрий все більше деантропологізується і технологізується. Образність у мистецтві трансресує від антропоцентризму до “нової речевості” і поп-арту, від антропометричного імпресіонізму до звалищного дадаїзму, до самосеберуйуючого мистецтва “об'єкта”, кінематичної скульптури, media-арту.

В авангардизмі створюється особлива художня мова (“мета-мова”), заснована на трансресивних закономірностях сприйняття і творчості. Мистець-авангардист не стільки

відображає, скільки розкріпає, навіть розвінчує панівні комунікації, дає повну волю фантазії, інтуїції, асоціативному мисленню. Бунтівнича мова авангардизму є неможливою без дивовижно-метафоричного переносу значень, без руху від звичної системи образності до незвичної, від світу до “анти-світу” (наприклад, художній принцип “частина замість цілого” у С.Ейзенштейна, теорія “додатного елемента” у малярстві К.Малевича, ідея “хаосфери” у А.Тарковського, принцип деконструктивізму в постмодернізмі, поява художнього “дивовиду” взагалі).

Вочевидь, можна стверджувати, що коли для класичної естетики реалізму ключовою категорією була міра як основа гармонії краси, то для виникнення авангардизму базисною категорією виступає поняття трансгресії, яке позначає прорив традиційних горизонтів прекрасного у мистецтві, народження леверкюнівського “дивовиду”. Отже, трансгресія перетворюється у концептуальну категорію, в ідеологему, тобто принцип неklasичної естетики. У світоглядному плані вона набуває характерних рис “леверкюнівської душі” культури ХХ століття: від ексцентризму до маразмування у стадії імітації старечого недоумства, гри у “кінець культури”.

Принцип ексцентрики

Коли говорити про сутність світовідношення, що є репрезентованим у мистецтві “історичного” авангарду, особливо його початкового періоду, то найхарактернішою рисою його буде, мабуть, *ексцентризм*. В ексцентриці так чи так порушується “передусталена” класична гармонія, зміщуються звичні акценти і координати, змінюються часові, просторові, пластичні, емоційні “центри ваги” світу людини. Виникають незвичайні форми — дивовиди, що шокують своїми нестандартними пропорціями і новаторського духовною архітектонікою.

Деформація звичних величин і тривіальних образів епатує класичну, “рутинну” художню свідомість, своєю непересічністю закликає до свіжого сприйняття світу і самих себе, до “посткласичного” світобачення. А ХХ сторіччя вщент ексцентричне, оскільки по леверкюнівськи змістило майже всі традиційні виміри, масштаби, обрії й створило інноваційні відліки часу, простору, тілесності та емоційності людського буття. Авангард не випадково розпочався з постімпресіоністичного фовізму — “мистецтва диких”, коли на самому початку минулого століття на авансцену художнього життя прийшли “художники-дикуни”, яких прозвали так за ексцентрику кольорів та образотворчих формул (приміром, Анрі Матісс).

Ексцентричне світовідношення авангарду породжується не лише тотальними економічними та соціальними суперечностями, глобальною нерівномірністю історичного поступу, існуванням метрополій і колоній, “розвинених” і “відсталих” країн. Посткласична естетична свідомість ексцентрики людського стану в епоху “модерніте” спричинюється екзистенціальною хитлявістю, несталістю самого буття в умовах всезростаючої мілітаризації держав, всієї планети, космосу. Постійна загроза воєн, гонка озброєнь, екологічна небезпека, нові масові захворювання та інші глобальні проблеми викликали зсув традиційних детермінант у світогляді,

культури, всіх формах свідомості та “підсвідомості” суспільства. Сучасна ситуація людини у світі виражається *ексцентричністю світовідношення*: антропоцентризм класичної культури заміщується “антропоексцентризмом” посткласичної.

Ексцентризм світовідношення та мистецтва ХХ століття ґрунтується на внутрішньо суперечливому бутті людини техногенної цивілізації. Як відзначав К.Ясперс, людська свідомість у вік техніки посідає, з одного боку, впевненість у забезпеченні всім необхідним для життя, а з іншого, — живе (животіє) відчуттям нестачі та загрози небезпеки [5]. Людина почуває себе сьогодні то господарем буття, то рабом долі; то раціонально діючою істотою, то сліпим додатком до машини чи комп'ютера; то науково осягаючою світ, то повністю підлеглою ірраціональним силам природи та суспільства. Ексцентричні виміри її світовідношення коливаються між Прометеем і Протеєм, Фаустом і Леверкюном, “конкістадором” і “хаккером”.

Сучасна постіндустріальна цивілізація надає, здавалося б, масове упорядкування в забезпеченні існування, що дає привід західним теоретикам називати її суспільством “контрольованого споживання”. Але у цьому ж суспільстві можливі економічні кризи та соціальні катаклізми, виникає почуття соціальної незахищеності та невпевненості у завтрашньому дні. Раціоналізація діяльності, механізація праці, комп'ютеризація виробництва і побуту створює належні умови масового існування, але відбирає від індивіда відчуття своєї неповторності та унікальності, евристичності та свободи. Саме ці соціально-психологічні особливості світовідношення і породжують ексцентрику буття та духовності людей, *зміщуючи потреби у сферу розваг*. Ексцентризм існування полягає тут в об'єктивному задоволенні духовних запитів без особистої участі у творчості або в співтворчості. Пересічна людина начебто живе духовно, а насправді це імітація духовності, псевдокультура, що породжує “кіч” як уявлення посередності про високий ідеал.

Більш за те. Окремі теоретики намагаються обґрунтувати ексцентричне світовідношення онтологічно, надати йому статуса буттєвої категорії. Екзистенціальна ексцентрика сприймається ними як іманентна закономірність буття. Онтологізація часу і простору людської суб'єктивності, внутрішнього розриву між “очікуванням” і “здійсненням” стає характерною рисою посткласичного філософського дискурсу (наприклад, Ю.Габермас).

Парадокси існування людей виносяться зі сфери соціального життя до буття універсуму, де людина виявляється підпорядкованою вічній грі протирічливих сил всесвіту. Як наділена свідомістю й самосвідомістю істота, вона взагалі виявляється “не від світу сього”, і самим фактом осмислення свого “безсенсовного” існування стає по той бік природної гармонії, рівноваги, гомеостазису. Але непересічна людина не хоче бути Сізіфом, навіть в інтерпретації А.Камю (“людина, що бунтує”), її характеризує креативний пошук сенсу Буття, Часу-Простору, Екзистенції, Космо-Психо-Логосу, коеволюції природи і людства.

Філософсько-онтологічне обґрунтування ексцентризму людського буття й свідомості було розвинене у французькому структуралізмі, як філософії посткласичного мистецтва. Вже Ж.Лакан на засаді онтологізації психоаналізу виявив *екс-центричну тенденцію буття*, що полягала в трансгресивному потягу до саморозвитку, постійного виходу за межі наявності. Вже за своєю природою субстанція буття характеризується іманентним “розривом” у центрі, тобто воно (буття) є ексцентричним передусім само-в-собі. Цей розрив, або онтологічний проміжок в універсумі заповнюється свідомістю, котра стає справжнім співбуттям, подією буття. Проте свідомість ніколи не може стати абсолютно тотожною буттю, що є фундаментальною причиною їхнього онтологічного ексцентризму. “Буття і свідомість, — пише Ж.Лакан, — завжди непарні одне одному” [див.:6].

З їхньої взаємної співвіднесеності як спів-буття та спів-знання народжується ексцентрична тенденція, що посилюється у світовідношенні та мистецтві ХХ століття. Посилення ексцентризму є пов'язаним, як уявляється, із сталим розростанням “розриву” буття, тобто з розширенням сфери універсальної свідомості, виходом людства до космосу. Збільшення ролі епістемологічних і технологічних чинників перетворює свідомість у планетарну силу, посилює її ноосферну “спів-буттєвість”. Ексцентризм буття переплавлюється в ексцентризм свідомості, рефлексуючись у посткласичних напрямках філософії, науки, моралі, мистецтва ХХ сторіччя. Світовідношення в цілому, його психологічні, поведінкові та художньо-естетичні прояви наповнюються нетрадиційним, безпрецедентним змістом. Ексцентризм стає *світоглядним принципом і загально-культурною парадигмою* модерного і постмодерного мистецтва.

Гносеологічно естетика авангарду теж ґрунтується на ідеї ексцентрики як порушення суб'єкт-об'єктного взаємозв'язку. Від їхньої класичної гармонії в традиційній картині світу вона йде до протиставлення, від координації — до субординації і навіть взаємної сторонності в сучасній семіосфері:

Вже помічають тямущі звірі часом
Що нам зовсім не так вже й затишно
в тісному світі значень і знаків...

(Рільке — перекл. Авт.).

Ексцентрична настанова авангарду не бажає бачити світ крізь призму традиційного взаємовідношення суб'єкта і об'єкта. “Фаустівські” гносеологічні та естетичні моделі, засновані на суб'єкт-об'єктній координації та гармонії, замінюються новими, “леверкюнівськими” поглядами, трансформованими у бік суб'єкт-об'єктного зміщення, зсуву, нерівноваги, гіперболізації чи то суб'єкта, чи то об'єкта (на цьому ґрунтуються, відповідно, проекти авангарду і постмодернізму). У гносеологічні та естетичні моделі модерного мистецтва приходять ексцентричне перебільшення однієї із сторін світовідношення, трансгресивний “прорив” до

нового типу взаємозв'язку суб'єкта і об'єкта, коли один із них майже зникає (феномен сартрівської “неантизації”). Постійне прагнення в несталість, уникнення екзистенціальної симетрії стає парадигмою, принципом авангардистської творчості. Вона рухається від трансгресії до ексцентризму.

На засадах ексцентризму авангард створює естетику “ультраярничства”. У ній зрушуються всі усталені центри класичного мистецтва, його естетичний універсалізм. На зміну ренесансно-просвітницькому, універсальному, “фаустівському” баченню світу приходять кантівське і неокантівське “Я-схоплювання” буття. І оскільки левекюнівське “Я” авангардиста — це не суб'єкт пізнання взагалі, а носій індивідуально-монадного переживання й творчості, остільки мистецтво стає поліцентричним, “багатоособовим” у творчій самотності. Авангардизм образотворчості часто-густо породжують одинаки, фанатики, оригінали (П.Пікассо, С.Далі, М.Шагал, Д.Бурлюк, О.Кручоних). В авангарді кожне творче “Я” вибудовує ексцентрику художнього життя, її зорієнтованість на “ячність” — ексцентричний принцип світовідношення й творчості. Як задекларував фундатор естетики “ультраярничства” іспанський письменник Гільєрмо де Торре, “Я

сама собі причина

сама собі критик

сама собі межа.

На порозі славетних діянь, на які є здатним ультраїзм, я затверджую
висоту і незамінність ЯЧНИЦТВА
яке було й буде першою з духовних
чеснот новатора й бунтаря” [7].

Авангардистське ультраярничство має утверджувати перемогу творчого “Я” над вульгарністю художньої зрівнялівки, над стереотипами “масового споживання” в культурі. Воно перетворюється у принцип ексцентричного (пост)модерного прориву у нові горизонти мистецтва. Згодом навіть некро-естетика, “сортирний лексикон” , гра в маразмування допомагає авангардистам утверджувати свої особливі смаки і анти-цінності. Світоглядне “Ячництво” стає для них вершиною, куди прямують всі шляхи авангардизму через дивовижне перехрестя трансгресії та ексцентризму.

Принцип еквілібризму

За думкою представників посткласичної філософської антропології, ексцентризм — то атрибутивна якість відчуженої людини. І справді, втрата власного місця в природі та суспільстві призводить до світоглядної нестійкості, еквілібризму існування, до порушення гомеостатичної рівноваги “я” та світу. Втрачається ренесансно-просвітницька гармонійність

світовідношення, самовідчуття “Я” в якості осереддя буття. В кожній людині немов наново повторюється гріхопадіння Адама та Єви, вигнання із садів Едема, засудження на працю заради хліба насущного та муки народжування. Люди приречені на постійний вибір, “приречені на свободу”.

У зв'язку з цим філософ-антрополог Плеснер говорить про ексцентричну природу людини, що втратила свою самість і засуджена тому до вічного пошуку, до еквілібризму життєвих ситуацій (наприклад, кіркегорівське “або-або”, коли людина має обирати поміж двома полюсами цінностей етики та естетики, обов'язком і насолодою). “Вічним Фаустом” назвав людину ще один представник філософської антропології Шелер, маючи на увазі, вочевидь, і “доктора Фауста” в особі Леверкюна. Відчужена і відчуднена людина постійно міняє маски; вона, як Протей, увесь час різна, невловима, по той бік будь-яких цінностей, а тому в ситуації “анти-“ сталих цінностей.

Звідси ще один наочний прояв ексцентризму посткласичного світовідношення та мистецтва — принцип еквілібризму в тематичній побудові художніх образів, в їхній композиції, внутрішній структурі та динаміці. *Еквілібризм* для теоретиків і фундаторів (пост)модерного мистецтва — це “магічний вияв нового усвідомлення просторищ, що відкриваються перед нами” [8]. Принципові еквілібризму надається метафоричне філософсько-світоглядне, естетико-методологічне значення для створення й розуміння авангардистської образності. Отже, в чому його сутність?

Як ми згадали для прикладу, нестійка позиція світоглядного еквілібризму була виражена вже у відомій роботі С.Кіркегора “Або-або”. У ній протиставляються одна одній різні життєві позиції та настанови людей, і передусім — морального та естетичного світовідношення. За думкою Кіркегора, вони взаємно виключають один одного і перетворюють людину у нещасну істоту, що постійно вагається та безперервно вибирає. Людина немов засуджена на вічне коливання і перманентний вибір. Все її життя просякає принцип еквілібризму, і людині не залишається робити нічого іншого, як казати із пафосом: “або-або”. Пізніше трагізм постійного екзистенціального вибору підкреслює і Ж.-П.Сартр.

Екзистенціальна еквілібристика між моральнісним та естетичним, мораллю та мистецтвом, “розумом” та “серцем” просякає й до структури художньої образності. Вона стає нестійкою, зламанною, ексцентричною не лише за зовнішніми формами (фактура, композиція, архітектоніка образу), але і за внутрішніми, змістовними шарами твору (тема, сюжет, світоглядне наповнення тощо). Еквілібризм змісту та форми авангардистського образу роблять його, зрозуміло, більш значущим, таємничим, породжуючи амбівалентність сенсу, семантичну багатозначність. В якості прикладу наводимо уривок з вірша сучасного польського поета Марека Даніелькевича:

Я асексуальний
 Рідко відкриваю краєць таємниці
 Але сьогодні винятковий день
 Кінчаю 33 роки
 Добре бути мужчиною
 Хоч не сплотив я сина,
 не збудував дому
 і не посадив дерева [9].

Як бачимо, пряма мова “негативної діалектики”, з одного боку, і незавершеність образу, з іншого, викликає перцептивне (недо)перевантаження, обертається психологічною перевтомою або здивуванням перципієнта. Часто “нон-фініто” багатьох авангардистських творів так і не сприймається адекватно багатьма читачами, глядачами, слухачами. Але еквілібрізм образності, “гойдалки сенсу” переходять в еквілібрізм сприйняття, ексцентрика захоплює перцептивне поле та естетичні настанови сприймача. Його світовідношення трансгресивно “проривається” на нові, “нестійкі”, мультикультуральні позиції.

Теоретико-естетична оцінка таких метаморфоз потребує світоглядних специфікацій та конкретно-історичних уточнень. Наприклад, футуризм може бути семантично різним у неоднакових політичних обставинах (російський футуризм і соціалістична революція — італійський футуризм і фашизм). Постаті Маяковського і Маринетті наочно персоніфікують культурно-історичну диференціацію ексцентризму в мистецтві, еквілібрізм окремих напрямків, які можуть утверджувати протилежні, на перший погляд, цінності або анти-цінності.

Отже, суть модерного мистецтва — осмислення особливостей світовідношення епохи “модерніте”, вираження її ексцентрики в адекватних авангардних і (пост)модерністських формах. Але оскільки світовідношення ХХ століття є гранично ексцентричним, то митець-авангардист часто-густо відчуває себе “еквілібристом” у своєму світогляді і творчості, йде у пошуках образу чи символу як по натягнутому над світом канату. Багатогранне буття й мозаїчна свідомість технологізованого, а сьогодні і комп’ютеризованого людства відкривається то однією, то іншою стороною художнього еквілібризму і в ту ж мить, немов НЛО, непомітно вислизає. У вічних спробах схопити бога випадків Кайроса за бороду проходять шукання сучасного Фауста-Левєркюна. Його творчість стає такою ж еквілібристичною, як і все світовідношення “матеріального” і “містеріального” ХХ сторіччя. Ексцентрику буття “левєркюнівська душа” намагається вловити еквілібризмом художнього образу.

Про еквілібрізм посткласичної естетичної свідомості засвідчує, наприклад, порівняння віршів американського поета О.Неша та польського поета Ч.Мілоша. Перший є грайливим та глузливым, бешкетує як саме життя і доля. Другий намагається засобами “мислячої поезії”

охопити увесь світ цілком. Але і у першого, і у другого образи вихоплюють лише фрагменти дійсності, то весело ковзаючи по буденних дрібницях побуту, то занурюючись у безодню таємниці. Відповідаючи на питання, чому сучасний досвід “вислизає від описання”, і що це за досвід взагалі, Чеслав Мілош зауважив: “Мова йде не про мій внутрішній досвід, а про досвід світу. Наприклад, я хочу виразити те, що бачив, відчував, досягаючи історичні факти ХХ сторіччя. У мене при цьому виникає таке почуття, що про це століття так і не було нічого оповідано. Ми постійно намагаємося заключити його в обійми, а він увесь час вислизає”.

У цьому ексцентризмі, еквілібристиці, “вислизанні” буття — виток і таїна світовідношення (пост)модернізму, його естетичного самоусвідомлення та самоствердження у “дивовижних образах”, що шокують здоровий глузд.

Принцип дивовижності

Ексцентричні особливості (пост)модерного мистецтва є помітними і в його пристрасі до “дивацтва”, чародійства, фантазмагорії та інших форм міфопоетичної свідомості. Найбільше розповсюдження мотиви дивовижності дістали, зрозуміло, у сюрреалізмі та неосюрреалізмі, де сновидіння та реальність, містика та дійсність стали єдиними. “Дивовижність” художнього образу — це і справді той “сон наяву”, про який казав ще З.Фройд. У сюрреалістичному мистецтві психоаналітичні образи стають домінантними, репрезентуючи сферу позасвідомого, уяви, фантазії, марення. В них так чи так є присутнім незадоволене бажання, мрія, симулякр, чарівний сурогат дійсності, як, наприклад, у віршах Мілі Лучак:

Відкриває брами
XXI вік
На столі стоїть коньяк
Авто везе снід

З алмазом в одному вусі.

(“Консерваторія слів”)

Доведення дивовижності до центральної категорії, до принципу пост-класичної естетики належить А.Бретону. У своєму “Маніфесті сюрреалізму” він заявляє: “Дивовижне завжди є прекрасним, прекрасне тільки те, що дивовижне” [10]. Сновидіння розуміється Бретоном як “протест” проти реальності, дивацтво сновидіння — як компенсація вульгарності життя.

Естетична сутність сюрреалізму ґрунтується на спробі зворотної трансформації культури у природу. Якщо сублімація позасвідомого конструює сюрреалістичну образність, то остання є закликаною повернути хворобливу фантазію, чарівництво, дивацтво у глибинні шари психіки людини. Сюрреалістична дивовижність викликає переживання культури як природи, і переживання природи як людського безсвідомого, — вважає сучасний німецький естетик Т.Штейнвакс.

Із поняттям дивовижності пов'язані й інші мотиви ексцентризму світовідношення та мистецтва. Не лише (нео)сюрреалізм, але й багато які “гіпер-реалістичні” та постмодерністські течії використовують фантазмагоричні сюжети загадкового, страхітливого, незвичайного та містичного у своїх образних побудовах. Характерно, що трагічне, як категорія традиційної естетики, поступається місцем саме страхітливому, котре ще в кінці ХІХ століття не вважалась естетичним феноменом.

Проте (пост)модерна естетика робить страхіття, жах, огиду і навіть гидливість предметом мистецтва, наприклад, у “некрореалізмі”, вводить негативні емоції у тканину зображення, зокрема, у всім відомих “триллерах”. Матеріалом таких “дивовижних” образів можуть стати і повсякденні побутові речі, але які “збожеволіли” та “збунтували” (досить популярний сюжет сучасної фантастики). І навпаки, такий само ефект досягається підчас перетворення людей у речі, коли естетизується мертва тілесність чи з'являється “зомбі”, або щось на подобу “кентавра”, у тому числі гібрида людини та речі, людини та робота.

Часто-густо чудернацьке, безглузде сполучення саме звичного і банального дає найнепередбачений, шокуючий ефект. Такою дивовижною ексцентрикою епатують глядачів Р.Раушенберг (“Резервуар”), М.Шемякін (“Пам'яті Якова Винковецького”), Е.Андієвська (“Обмін птахами”) та інші неоавангардисти. Окремі прийоми ексцентричної дивовижності були запозичені з авангарду “масовою” культурою та постмодернізмом (наприклад, київський гурт “Паризька комуна”, мистецтво “кібер-наївізму”).

Але чому саме у формах “естетизації потворного” досить часто розвивається мистецтво авангарду? Як пояснити появу таких дивовижних образів сучасної естетосфери?

Принцип маскарадності

Намагаючись позначити статус і сенс західно-європейського мистецтва початку ХХ століття, ще О.Шпенглер указував на його *карнавальний еkleктизм і маскарадну напівсерйозність* як вираження культурно-історичної ексцентрики. “Відбувається стомлива гра мертвими формами, і в такий спосіб намагаються зберегти ілюзію живого мистецтва” [11].

Ексцентризм, еквілібристика, “дивовижність” світовідношення ХХ століття виявляються у принципі маскарадності (пост)модерної ментальності, поведінки, стилю життя взагалі. Мода на “маски” просякає сфери етикету, мистецтва, розваг. У суспільстві відчужених “машкар” і не може бути інакше. Злодії та блазні змішалися у натовпі самотніх. І вже не до тям, чи то блазень надягає маску, щоб притаїти своє духовне убозтво злодія, чи то злодій примірює на себе блазеньський ковпак, потішаючи довірливу публіку та зриваючи неправдиві аплодисменти.

Маскарадність суспільного життя, людського спілкування та комунікацій відтворюється у пристрасті до відчуднених “масок” в усіх формах культурної свідомості. Метафорична теза про те, що “все життя театр, і люди в нім актори” набуває буквального значення. Життя у

відчуженому суспільстві вже не стільки “живеться”, скільки “грається”, людина з “розумної” перетворюється в “граючу”, як у Й.Гейзінгі. Потяг до життя як творчості підмінюється необхідністю життя як гри, карнавала, балагана, казино. Символічний інтеракціонізм у соціології розбирає людей як “гравців”, режисерів та виконавців драми (трагедії, комедії) свого життя. Справжній драматизм людського існування нерідко трансформується в показний, облудливий, юродствующий.

Гра масок, розподіл соціальних ролей, демонстративне зображення злодіїв і блазнів, порядних чи огидних героїв стає нормою публічного життя, потребою псевдокультурного існування. Але життя, замінюючись постійним маскарадом, обертається життям, позбавленим святкової карнавальності. Соціальний маскарад насправді є буденним ошуканством не тільки інших, але й самих себе. Життєвий ексцентризм перетворюється у самооблуду, що підтримується всіма можливими засобами — від політики і філософії до моралі та мистецтва, які через масові комунікації набувають характер кіча.

Витонченим знавцем нового, “маскарадного” світовідношення був теоретик російського символізму Андрій Бєлий. Життя буржуазно-правової цивілізації початку ХХ століття він сприймав як “веселий маскарад”. І все змішалось на тому маскарад! Щире визнання темноти життя належить добрій масці, а демагогічне утвердження моральних норм — масці злій. Як писав Андрій Бєлий в “Арабесках”, “є істоти загадково-дивні” — “перевертні, що надягли машкару... їхні обличчя — одягнуті маски. Вдивись, скільки масок з’явилося серед нас” [12].

У мистецтві ХХ століття маскарадні ексцентричність “граючого” світовідношення втілена у бурхливому розвитку таких видів і жанрів, як цирк, естрада, джаз, “мюзик-холл”, мюзикли у театрі, кіно, телебаченні. Ексцентрика, як бачимо, здобуває через маски не лише “елітарне”, але й “масове” мистецтво, його постмодерні форми. Домінантне місце у структурі художніх переваг та запитів займає детектив, наукова фантастика, “фентезі”, анти-утопія, бульварний роман, комікси, порно-продукція в літературі та зображувальних (видовищних) жанрах.

Особливо наочно маскарадний ексцентризм виявляється в інтересі до циркової тематики у мистецтві (від “Дівчинки на кулі” П.Пікассо до “Балаганчика” та “Маріонетки” М.Шемякіна). Надзвичайно популярними стають “маскарадні”, карнавальні образи: незлічені арлекіни, п'єро, гімнасти, клоуни, балерини тощо. Полотна імпресіоністів, фовістів, сюрреалістів буквально рояться сценами розваг, гулянь, пікніків, життя богеми. Цілі напрями зобов'язані своїм виникненням свідомій чи безсвідомій потребі шокувати публіку, створювати епатуючі маскарадні образи (кубізм, експресіонізм, дадаїзм, оп-арт, боді-арт, метафоризм, хешпенінг, перфоманс, “сама-себе-руйнуюча скульптура” й таке інше). У (пост)модерне мистецтво владно

вторгається образний парадокс, маскарадне протиставлення двох засад, їхньої невідповідності та несумірності. Як два клоуни у цирку, одне сміється над іншим, і кожне хоче бути правдивим, аж до зверхності.

Принцип іронії

Ексцентризм (пост)сучасного світовідношення виражений також в іронії. Взагалі іронічні елементи творів мистецтва знаменують собою початкові чи завершальні стадії його перехідних періодів. Іронія в історії та мистецтві виникає, як правило, коли суспільство спочатку розлучається з минулим, а потім сміється над ранніми, наївними формами такого розлучення. Історія повторюється не лише у формах трагедії чи комедії. Сама “комедійна”, як і “трагічна”, фаза має свої власні стадії. Вони ґрунтуються на зсувах, зміщеннях, ексцентровці у традиційних системах цінностей.

Починаються ці трансгресивні процеси з іронічного переосмислення попереднього стану суспільства і культури. Іронія тут доходить до негативізму і деструкції (первісна, “чорноквадратна” фаза авангардизму — так звані “нуль-форми”, естетика “хаосу”).

Заключна стадія переоцінки цінностей, коли від тотального заперечення й анархії треба перейти до конструктивної критики і створення нового соціального і художнього порядку, викликає трансформацію самого іронічного світовідношення. Від усе розуміючого і руйнуючого цинізму (сміх над цінностями без власних цінностей) іронія приходить до своєрідної, іноді маскарадної ностальгії за минулим. Її своєрідність полягає в саморефлексивності іронії, спрямованості не тільки на те, що пішло в історію, але й на саму себе, на форми розлучення з минулим (подвійна іронія, деконструктивізм постмодернізму, естетика “хаосмосу”). На еквілібристиці серйозного і несерйозного, у формі шаржу на друзів-поетів та сарказму на “спілку письменників” пише свій вірш Тадей Карабович:

поет Остап Лапський докоряє
собаці,
що гавкає білими рядками,
а не рифмованими стиртами віршів,
як це роблять тамті зі
спілки письменників [13].

Нова іронія намагається реабілітувати традиційні цінності, не забуваючи про їхні деформації у період деструктивізму. Повернення до старого відбувається через різноманітні парафрази, “цитати”, варіанти, модифікації минулого, через появу псевдостилів і квазіцінностей. Це новий вид постмодерністської іронії, що сміється над минулим у масці серйозності. Він цілком відрізняється від старого виду, де серйозне до хмурності знищення минулого натягало маски блазнів, клоунів, балаганних акторів.

Проте парадокс історії полягає в тому, що саме ексцентризм іронічного світовідношення та еквілібризм життєвих ситуацій людини (кіркегорівське “або-або”) штовхає людей до переходу в більш усталені екзистенційні стани і позиції. Часом виникає потреба у зміні існуючого положення, у метанойї, що призводить до перетворення суспільства, культурного середовища, “життєвого простору” тощо. Діє тенденція до соціальної ентропії — зняття суспільних напруг, протиріч, складностей. Однак, на відміну від природи, ентропія в суспільстві протиприродна, бо веде до стагнації, “застою”. Звичайно вона існує лише в тенденції, зрівноважуючи ексцентричні стани.

Тому іронія, як момент естетики ексцентризму, — це не лише характерна риса (пост)модерного мистецтва, але й сутнісний принцип, необхідний компонент культурно-історичного розвитку в цілому. Через леверкюнівське іронічне творення ексцентричних станів відбувається трансгресивний вихід, прорив, стрибок за наявно дані умови, “по той бік серйозності”. І все ж кінцева “іронія долі” виявляється в тому, що й нові життєві та художні форми також мають свої власні і “рівноважні”, і “зміщені” елементи, що потребують нового іронічного руху, і так до безкраю.

Таким чином, авангард був визначений мною як *трансгресія стилю*, тобто граничне переступання в мистецтві, екстремний прорив культурних норм і стандартів. Аналізувалися стрижневі ідеї, або світоглядні принципи, що упорядковують уявлення митця і сприймача, перебіг творчості і сприйняття, композицію і динаміку образності. Були відокремлені, зокрема, принципи трансгресії (трансгресивна сутність авангарду) та принцип ексцентрики (“леверкюнівська душа” авангарду). Світоглядні принципи структурують філософсько-естетичний простір авангардистської образності, а відтак впливають на становлення трансавангарду й постмодернізму (спільні принципи еквілібризму, дивовижності, маскарадності, іронії, маразмування).

Примітки

1. Рабинович В. Авангард — черновик культури? // Парадигми філософствования. — СПб., 1995. — С.125.
2. Lowe D. The History of Bourgeois Perception. — Chicago, 1982.
3. Ликових В.А. Леверкюнівська душа авангарду // Філософ. і соціолог. думка. — 1992. - №9; його ж. Від Фауста до Леверкюна: Вступ до неklasичної естетики. — Чернівці, 2002.
4. Нога Олесь. Мистецтво українського авангарду // Універсум. - 1994. — № 4-5(5-6).— С.42.
5. Ясперс К. Духовная ситуация времени // Философские науки. — 1988. — № 12. — С.107.
6. Lowe D The History of Bourgeois Perception. — P.121.
7. Гильермо де Торре. Ультраманифесты // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. — М., 1986. — С.237-238.
8. Бонтемпелли М. Четыре преамбулы // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. - М., 1986. - С. 177-178.
9. Даніелькевич Марек. Подарунок // Світо-вид: Літературно-мистецький журнал. Число III (12). - Київ-Нью-Йорк, 1993. - С.62.
10. Бретон Анри. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами. - С. 48.

11. Шпенглер О. Закат Европы. - С. 206.
12. Белый Андрей. Арабески: Книга статей. — М., 1911. — С. 131.
13. Карабович Тадей. Собака // Світо-вид. - Число III (12). - С. 34.

ЕСТЕТИЧНІ ІДЕЇ ІМАНУЇЛА КАНТА В ПРОЕКЦІЇ НА МИСТЕЦТВО АВАНГАРДУ ХХ СТОЛІТТЯ

Естетична спадщина І.Канта (1724-1804) має різні реінтерпретації в історії філософії та естетики. Традиційним було розглядати “Критику здатності судження” лише як опосередковуючу ланку поміж “Критикою чистого розуму” та “Критикою практичного розуму”, яка поєднувала в потенціях пізнання сфери природи і свободи, розуму і бажання. Наголошувався телеологізм здатності судження, що підпорядковував ідеї доцільності довершені об’єкти природи і мистецтва. Основний зміст кантівської естетики тлумачився як філософська “критика смаку”, що спиралася на аналітику і діалектику здатності судження. У вітчизняній філософії та естетиці таких позицій дотримувалися В.Асмус, М.Афасижев, К.Долгов, М.Каган, М.Овсянников, В.Шинкарук та інші відомі дослідники.

Ще одна традиція йде від прямих спадкоємців кантівської естетики — кантіанців і неокантіанців, які заклали підвалини “формалістичної естетики” (І.Ф.Гербарт, Е.Ганслік, К.Фідлер, Р.Циммерман). В естетиці Канта вони виокремлювали поняття “форми” і “чистого споглядання”, з яких виводили формалістичні інтенції кенігсберзького мислителя, його розуміння здатності судження як апріорної основи “чистого мистецтва”. Довгий час така позиція у вітчизняній естетиці, як правило, засуджувалась, адже вела до апології модерного мистецтва, яке вважалося несумісним із художнім реалізмом і світоглядним перфекціонізмом радянських часів. Натомість багато уваги приділялося аналізу природи естетичного відношення, категоріям прекрасного, піднесеного, смаку, таланта, генія тощо.

Уявляється, що кантівська естетика ще й досі не інтегрована в теоретичній і художній простір *філософії мистецтва*, тобто не розкрила своїх пояснювальних можливостей щодо тлумачення мистецьких артефактів як в історії, так і в сьогоденні художньої культури. Звичайно, сам І.Кант у своїй третій “Критиці” досить рідко звертається до конкретної проблематики мистецтва, бо будує свою естетичну концепцію як філософський аналіз здатності судження в його суб’єктивних, апріорних, трансцендентальних формах. Він і не ставить перед собою завдання детального дослідження природи художньої образності, бо від емпіризму й описовості йде до метатеорії мистецтва і, перш за все, до визначення кордонів і можливостей його сприйняття, оцінки, розуміння в продуктивній системі апперцепції. І це цілком відповідає логіці і духу кантівської “критичної” філософії в цілому.

Але, з точки зору історії естетики та мистецтва, естетичні ідеї І.Канта, вважаю, не є чужими для теорії та практики художньої культури, як у кантівські, так і післякантівські часи.

У статті ставиться мета дати у двох взаємододатних розвідках теоретичну “проекцію” естетики Канта на мистецтво ХХ століття в його (нео)авангардних формах, тобто екстраполювати виклад основних естетичних ідей філософа на розуміння “хронотопів” модернізму, зокрема, нон-фігуративного мистецтва (від В.Кандинського, П.Мондріана до К.Малевича і О.Богомазова) і неоавангарду.

1. Трансцендентальна естетика І.Канта і хронотопи мистецького модернізму

Говорити про “естетику” І.Канта треба надто обережно, оскільки німецький філософ доби переходу від Просвітництва і класицизму до романтизму, а згодом і позитивізму з емпіріокритицизмом, радикально переосмислював баумгартенівські конотації естетичного знання. З одного боку, це була своєрідна критика “ізсередини”, бо сам Кант ще досить міцно тримався раціоналістичної традиції філософування, особливо Ляйбніца і Вольфа. З іншого боку, лінія Ляйбніц-Вольф-Баумгартен перетиналася в Канта з лінією Юма, традиціями емпіризму і сенсуалізму англійської просвітницької естетики Шефтсбері, Берка, Хоума, Хатчесона. Відтак в “естетиці” Канта можна побачити елементи і “філософії чуттєвого пізнання”, і “критики смаку”, і “нижчої гносеології”, і телеології.

Переосмислюючи баумгартенівське розуміння предмета естетичного знання, І.Кант, слідом за передромантиком Гаманом, заперечує редукцію естетичного до нижчої сфери чуттєвості в структурі пізнання. Як і в інших своїх “Критиках”, кенігсберзький філософ намагається визначити статус, кордони і можливості естетичного (телеологічного) досвіду в системі апіорних пізнавальних здібностей людини. “Здатність судження” він розміщує поміж “чистим” і “практичним” розумом, надаючи йому характеру *душевного стану*, відчуження співвідношення розсудку та уяви на рівні чуттєвого уявлення про такий стан суб’єкта. Саме тому Кант критично ставиться до суто раціоналістичної спроби Баумгартена підвести критичну оцінку прекрасного під логічні принципи розуму й піднести “правила” оцінки під теоретичні принципи науки. Гранично негативне ставлення Канта до такого традиційно німецького, розуміння естетики як критики смаку, ґрунтується на його визнанні лише емпіричного характеру цих “правил”, які не узгоджуються з апіорними законами суджень стосовно смаку. (Подібне ставлення є характерним для “Критики чистого розуму”, написаного раніше “Критики здатності судження”, де аналізується саме судження смаку, щоправда, через трансцендентальність здатності судження).

Термін “естетика” набуває у Канта кількох сенсів і використовується у різних контекстах і значеннях. По-перше, філософ не погоджується з суто гносеологічним вживанням цього терміна для позначення “критики смаку” в традиціях німецького раціоналізму, філософії чуттєвого пізнання. На прикладі Ляйбніца, Вольфа і Баумгартена він показує, що різниця між

чуттєвим та інтелектуальним в них є лише *логічною*, а насправді вона є *трансцендентальною*, тобто стосується проблеми природи і джерел пізнавальних здібностей. За своїм походженням і змістом чуттєве (естетичне) є “формою сприйняття”, в якій ми не пізнаємо, а споглядаємо в цілісному душевному стані. Тому замість “нижчої гносеології” треба говорити про “критику здатності судження”.

По-друге, Кант вважає можливим залишити і зберегти назву “естетика” для такого вчення, яке на відміну від філософської критики смаку і буде являти собою справжню науку. Пояснюючи цю думку, філософ згадує давньогрецький поділ знання на “естетичне” і “ноетичне”, маючи, вочевидь, на увазі його практично-чуттєві та теоретично-рефлексивні рівні. Вважаю, що в цих заувагах Канта приховується передчуття майбутньої позитивістської естетики, яка, і справді, намагалася дійти щабля “науки” за рахунок верифікованості, практичного емпіризму знання. Як приклад, згадаємо про славнозвісну “естетику знизу” Фехнера, яка зверталася до аналізу естетичного на рівні фізіології та психології сприйняття, “наукових” (експериментальних) методів дослідження чуттєво-емоційних реакцій, в т.ч. на рецепцію мистецтва.

По-третє, Кант створює вчення про *трансцендентальну естетику*, яку розвиває і в “Критиці чистого розуму”, і в “Критиці здатності судження”. Термін “естетика” тут вживається в автентичному для ранньої кантівської філософії сенсі, позначаючи науку про “всі апіорні принципи чуттєвості”.

Кенігсберзький мислитель фактично розробляє власну естетику “чистого споглядання”. Це не є баумгартенівська філософія чуттєвого пізнання, предметом якої є сфера досконалості, краси, мистецтва, включаючи й “мистецтво прекрасно мислити”. Предмет трансцендентальної естетики І.Канта — чиста форма чуттєвості, пізнавальна здібність споглядання, яка існує в душі апіорі, в безпредметній формі будь-яких чуттів чи відчуттів. Філософ наголошує на суб’єктивному змісті естетичного як чуттєвого, що визначається не зовнішніми засадами, а внутрішньою дією — *здатністю судження*.

Відтак, І.Кант закликає “поділитися” баумгартенівською назвою “естетика” із спекулятивною філософією і вживати цей термін почасти в трансцендентальному, почасти в психологічному значеннях. Думаю, в першому значенні (трансцендентальному) мається на увазі спекулятивний, апіорний характер трансцендентальної естетики як вчення про принципи “чистої” чуттєвості на відміну від трансцендентальної логіки як вчення про принципи “чистого” мислення. У другому, психологічному, значенні естетики Кант має на увазі властивість суб’єкта піддаватися впливу об’єктів і в такий спосіб отримувати безпосередні уявлення, які у синтезі чуття, розсудку та уяви складають предмет спекулятивного дискурсу філософської

естетики (що, дійсно, у другій половині XIX століття породило знану німецьку “психологічну” естетику).

Але Кант найбільше розробляє проблематику трансцендентальної естетики як естетики специфічної пізнавальної здібності людини. Вона протистоїть як емпіричному, так і логічному, звідси її сфера — це і не досвід, і не понятійне мислення, а апіорні чуттєві форми, і перш за все, така форма споглядання, що передус об’єктам і знаходиться лише в суб’єкті, - це “форма зовнішнього чуття взагалі” [1, 132].

Серед головних проблем трансцендентальної естетики виокремлюється проблема форми споглядання і здатності судження. Вони є взаємодатними і слугують переходові від власне трансцендентальної проблематики до телеологічної і, врешті, художньо-естетичної. Хоча трансцендентальна естетика Канта не є “естетикою” в сучасному сенсі слова, але вона слугує методологічним підґрунтям для розуміння кантівської концепції “критики здатності судження” та її впливу на естетику і мистецтво авангарду XX століття, особливо в їх формалістичних і безпредметних інтенціях, на рівні “чистих” хронотопів.

Не торкаючись зараз дискусій навколо проблеми т.зв. “формалізму” естетики Канта [див., напр., 2], зазначимо, що концепт “форма” і справді має для неї сенсоутворююче значення, і є у Канта апіорним поняттям, характеризуючи суб’єктивні умови пізнання, як на рівні судження, так і споглядання.

Відомо, що дві “чисті” форми чуттєвості і апіорного споглядання, за Кантом, — це простір і час. В системі трансцендентальної естетики вони є внутрішніми можливостями споглядання, розгортаючи суб’єктивні умови чутливості й сприйнятливості людини. Простором Кант часто називає “чисте споглядання”, чуттєву форму сприйняття предметів поза нас. Вона відрізняється як від емпіричного споглядання, так і від інтелігібельного уявлення. Цікаво, що в художній проекції ці трансцендентально-естетичні ідеї Канта набули своєї “матеріалізації”, чи “візуалізації” в практиці нон-фігуративного мистецтва. Якщо згадати супрематизм К.Малевича, його вчення про “чисті” форми (елементи) живопису, то, вочевидь, вони буквально ілюструють кантівську “естетику” просторових форм споглядання. Знамениті квадрат, коло і хрест К.Малевича, його супрематичні композиції наочно уявляють просторові можливості живопису, апіорні (і навіть архетипні) просторові ідеї, що стають “нуль-формами” нового мистецтва, яке ґрунтується на п’яти вимірах, де крім трьох просторових, додається часовий і економічний (мінімалістський). Так само естетика “чистого” простору, візуалізація просторових ейдосів притаманна і неопластицизму П.Мондріана, який створює свою геометричну абстракцію перетинанням горизонталей-вертикалей, великих різнокольорових фактур-площин.

Живопис кубізму (П.Пікассо, Ф.Леже, Ж.Брак) взагалі оперує з просторовими формами як предметом і матеріалом художніх експериментів. Трансцендентально-естетична ідея

суб'єктивності простору, формування початкового уявлення про нього, як апіорного споглядання, лежить в основі побудови образів як “аналітичного”, так і “синтетичного” кубізму. Починаючи від його попередника П.Сезанна, ідея геометризації образу, пластичної формалізації й символізації предмета зображення стає провідною. Сезанізм і постсезанізм підкреслюють просторову фактурність зображення.

Для кубізму є характерним перетворення образу в символ в його знаковій, геометризованій, “елементній” формі. Йде пошук нових просторових перспектив бачення, образ підривається на лінійні та об'ємні співвідношення. Почався перцептивний розклад образу на елементні буттєві та просторові форми, на первинні площини та об'єми. Кубізм — це експеримент з простором та його художніми складовими, в тому числі на рівні трансцендентальної естетики “чистого” споглядання.

Відомий український кубофутурист Олександр Богомазов розумів мистецтво як довершений ритм елементів, що його складають. Наприклад, художню мову малярства він komponує з чотирьох елементів: ліній, форми, кольору і площини картини. Як і всі кубісти, О.Богомазов працював з живописними елементами, як поет із звуком: елементи римували, ритмізували, зіставляли округлості й кути об'ємів, досягаючи немов музичного звучання, як гармонійного, так і дисонансного (“гармонія дисонансу”). У своєму трактаті “Живопис та елементи” український художник обґрунтував такий мистецький зір, під яким, за словами Пастернака, “речі рвуть з себе личину” [3, 9], а, говорячи словами Канта, феномени трансгресують до ноуменів, здійснюється образний стрибок з емпіричного світу в апіорний, а також з іманентного — у трансцендентний.

Саме в кубістичних образах ідея просторової поліперспективності, багатовимірного “вибуху” буття і свідомості дістала своє наочне втілення. У кубізмі геометрична поліперспективність форм тому репрезентована немов у “чистому” вигляді. Кубістичне полотно або вірш трансформується, по суті, в n-вимірний простір, де суміщуються найрізноманітніші художньо-дослідницькі позиції та чуттєві (аудіовізуальні) перспективи.

Сприймається образ у кубізмі також неоднозначно. Діапазон сприйняття коливається від двохвимірної площини картини до багатовимірності кубістичних побудовань, які виражають не тільки зовнішні аспекти *речей-для-нас*, але й їхні глибинні образні сенси, архітектоніку сприйняття гіпотетичної *речі-в-собі*. Зображення тут перетворюється у перцептивний органон споглядання й пізнання, у свого роду візуальну філософію світу, причому світу ноуменального, який має свої відповідники в трансцендентально-естетичній сфері.

Естетичний суб'єкт кубістичного сприйняття й творчості накладає на світ свої власні чуттєві форми, виміри і перспективи, створює нові пластичні просторища та архітектонічні об'єми. В естетичній апперцепції виникає самобутня просторова концепція світу, образна

кубістична світобудова. У кубізмі, як відзначав американський дослідник Д.Лау, “замість дюрерівського вікна, що дивиться у світ, малярство розпочало художню концептуалізацію світу” [4].

Не менш важливим для трансцендентальної естетики та становлення ідей і хронотопів модернізму є кантівське розуміння часу. Як і простір, час — лише суб’єктивна умова людського споглядання, котре завжди має чуттєвий характер. Природа часу пов’язана із способом уявляти себе самого як об’єкта в емпіричній реальності, але аргіогі. Умовою входження часу в уявлення про предмети є споглядання в його “чистій” формі, як *спосіб сприйняття*. Кант підкреслює трансцендентально-естетичну ідеальність часу, яка виявляється не як субстанція, не як властивість, а як суб’єктивна умова чуттєвого споглядання.

Якщо екстраполювати ці кантівські ідеї на естетику модернізму ХХ століття, то передусім експлікується дискурс і художня мова футуризму й кубофутуризму. Саме італійські, російські, українські футуристи (Маринетті, Боччоні, Д.Бурлюк, В.Татлін та багато інших) намагаються відтворити “чисті” часові уявлення, наповнити образ матерією апостеріорного відчуття та ідеальністю апріорного сприйняття часу як такого. Ейдоси і форми (емпірична і трансцендентальна) часу виявляються через рух, динаміку, силу, що моделюються за допомогою спеціальної техніки художнього письма, зокрема, т.зв. “теле-графний стиль”.

Може, найбільш вдалою спробою (на жаль, поки що нереалізованою артефактно) надати ідеї часу, як “чистої” форми, знакового, символічно-пластичного вигляду стала татлінська модель “Вежі III Інтернаціоналу” (зараз планується зведення цієї висотної споруди в Берліні як пам’ятник Третьому тисячоліттю). За задумом В.Татліна, пам’ятник являє собою 400-метрову металеву спіральну конструкцію з діагональним напрямком, що символізує безупинний рух часу і навіть його іманентну природу за допомогою ажурних і стрільчастих елементів й осьових перетинів. Модель сприймається, дійсно, як деяка конструктивна чиста форма хронотопу, яка може бути насичена різноманітними символічними і реальними змістами. У конструкцію вежі Татлін заклав космічні просторові й часові виміри. Так, її висота саме у 400 метрів (на 100 м вище за вежу Ейфеля в Парижі) символічно виводиться з величини, яка є кратною периметру земної кулі (40 тис. кілометрів). Окремі рівні-обсяги мусили обертатися із символічною швидкістю: перший ярус — раз на рік, другий ярус — раз на місяць, і третій — один раз на добу. Як вважає український мистецтвознавець Д.Горбачов, смілива гра з простором і часом робить вежу пам’ятником уречевленому четвертому виміру — поєднаному простору і часу.

В кубофутуризмі цей ейнштейнівський хронотоп (часово-просторовий континуум) стає втіленим у парадоксальному сприйнятті зупиненого у формах часу і простору, що рухається. Живопис перейшов свої образотворчі кордони за рахунок звернення до ідей трансцендентальної естетики як естетики пізнавальної здібності, де “естетичні” судження розуміються Кантом як

визначення не об'єкта, а суб'єкта та його почуття. Мистецтво модернізму надає цим визначенням зовнішнього, образного, знаково-символічного характеру. До речі, вже Баумгартен мав намір розробити у своїй знаній “Естетиці” спеціальний розділ про семіотику, розкривши там вчення про знаки в мистецтві, не кажучи вже про подальший розвиток структурно-семіотичної естетики та її вплив на розвиток модернізму.

Вчення про форми споглядання в трансцендентальній естетиці Канта продовжується в його “Критиці здатності судження”. Сама здатність судження розуміється філософом як чуттєве втілення понять розсудку, яка надає власне “естетичного” забарвлення судженням трансцендентальної естетики, природа яких — логічна, а не естетична. Але спрямовані вони на доцільність без мети. Саме телеологічне вчення Канта уможливорює підведення явищ природи чи мистецтва під певні “правила”, що робить здатність судження — судженням смаку. Поняття *доцільного* (“цэле-со-образного”) теж набуває трансцендентальних вимірів, коли за аналогією з цільовою казуальністю природи говорить про естетичну діяльність у творчості й сприйнятті людини, таланта, генія.

На думку Канта, будь-яка формальна доцільність пов'язана з апіорним принципом. Зокрема, “закон” доцільності форми встановлюється на основі апіорних засад рефлектуючої здатності судження. У цьому сенсі із здатністю судження погоджуються і питання “кінцевих причин” у *природі*, і доцільність *мистецтва*.

Суб'єктивна доцільність як природних, так і художніх об'єктів супроводжується чуттям задоволення, несумісним з байдужістю або безпристрасністю щодо існування речей. Вже сама форма доцільності викликає задоволення без поняття, що має загальнозначущий характер. Почуття задоволення тотожне уявленню про суб'єктивну доцільність, складає середню ланку між пізнавальною здатністю і здатністю бажання, тому належить до здатності судження у сфері рефлексії та її форм [5; 156-157, 164].

Ці основоположні засади “Критики здатності судження” корелюють із вченням про трансцендентальну естетику зверненням до суб'єктивності і чуттєвості апіорних форм споглядання. У Канта не лише уявлення про час і простір, але й принципи естетичних суджень (суджень смаку) є “чисто суб'єктивними”. Вони співвідносять чуттєві споглядання з ідеями за суб'єктивним принципом відповідності пізнавальних здібностей (розсудка та уяви). Навіть принцип “всезагального почуття” є суб'єктивним, бо через нього виявляється смак, на відміну від повсякденного глузду.

Отже, трансцендентальна естетика І.Канта — це не лише один з розділів “Критики чистого розуму”, що має суто гносеологічний характер, обґрунтовуючи апіорні форми чуттєвості. Тут закладаються засади аналізу естетичної здатності судження, її трансценденталізму, апіоризму, формалізму, суб'єктивізму. Вчення про телеологічні судження

Кант виводив не шляхом теологічної дедукції, а шляхом дослідження природи доцільного як форми людського споглядання довершених об'єктів природи і мистецтва; а про трансцендентальність здатності судження говорив, виходячи з відомої антиномії принципу смаку. Кантівське розуміння різних “естетик” справджується в різних рівнях і способах філософсько-естетичного аналізу, кожний з яких має свою “сферу застосованості” у філософії модерного мистецтва.

Якою б не здавалася спірною, якщо можна сказати, “естетизація” кантівської трансцендентальної естетики, її проєктивний вплив на становлення іконосфери, природи хронотопів модернізму є, вважаю, безсумнівним. Кантівські ідеї суб'єктивності часу і простору, “чистих” форм споглядання, апріорності здатності судження через кантіанство і неокантіанство у філософії мистецтва відгукнулися в художніх образах кубізму, футуризму, кубофутуризму, дадаїзму, естетиці “Ячництва”, характерної для всього авангарду “першої хвилі”. Думаю, і для “другої хвилі” авангарду вони не є чужими. Наприклад, характеризуючи стильову концепцію неовангарду, російський мистецтвознавець О.Єрофєєв вбачає її суть у *геометричній абстракції*, переказаній мовою промислових виробів. Сполучення рефлексивності з “готовими об'єктами” є особливо характерним для поп-арту, який має глибинні знаково-комунікативні, сигніфікативні сенси. Навіть у постмодерністській мистецькій практиці “experience-planning” відчувається опосередкований вплив кантівської телеології через експозицію хронотопів майбутнього хеппенінга. (В усякому разі про це пишуть мистецтвознавці США, маючи на увазі введення елементів доцільності, планування, організації простору і часу в “живих” мистецьких акціях). А про вплив “формалізму” естетики Канта на розвиток нон-фігуративного мистецтва мова піде далі.

2. “Формалізм” естетики І.Канта і нон-фігуративне мистецтво

Чи був Кант “формалістом” в естетиці, і наскільки застосовні його ідеї про інтелектуальний інтерес до прекрасного і про розподіл прекрасних мистецтв до художньо-історичного процесу? Наскільки є актуальним його вчення про естетичну ідею і мистецтво “прекрасної гри відчуттів” у світлі розвитку нон-фігуративного (абстрактного, безпредметного) начала у зображальних і виразних видах художньої творчості, а також в їхньому синтезі і міжвидових гомологіях? Відповідь на ці питання складає мету наступної розвідки, в якій робиться спроба переосмислити традиційний мотив аналізу кантівської “Критики здатності судження” у контексті становлення не стільки “формальної естетики”, скільки естетичних концепцій і художньої практики нон-фігуративного мистецтва ХХ століття.

Проблема “формалізму” в естетиці Канта має солідну історію. Починається вона, однак, не з естетичних поглядів самого кенігсберзького мислителя, а з психологічного вчення про сприйняття мистецтва його послідовника І.Ф.Гербарта (1776-1841). Саме Гербарт,

відштовхуючись від кантівської теорії апперцепції, вперше в історії естетики висуває ідею абстрагування при сприйнятті й оцінці твору мистецтва (пізніше співвідношення абстрагування і одухотворення розгляне теж кантіанець, історик мистецтва В.Воррингер). За Гербартом, “складні естетичні переживання” ми одержуємо тільки через *відносини* формальних елементів: кольорів, тонів, ритмів тощо. “Справді естетичним” виступає тільки структура форми, що вимагає відмову (абстрагування) від загальних понять прекрасного і герменевтики змісту, а також від зовнішньої (неестетичної) сторони образу. Взаємини ”простих елементів”, що можуть бути виражені навіть математично, є основою (“формою”) естетичного досвіду і судження смаку як результату «повного сприйняття» елементних співвідношень.

Цим був покладений початок “формалістичної естетики”, чи естетичного “формалізму”, що, слідом за Гербартом, розвивали Р.Циммерман, Е.Ганслік, К.Фідлер та ін. [6]. В основному формалізм поширився в літературознавстві й у теорії музики. І, хоча в кантівській “Критиці здатності судження” немає ні єдиного звертання до конкретного художнього аналізу чи прикладів у галузі образотворчого мистецтва, в естетиці кантіанства і неокантіанства фактично почалося концептуальне обґрунтування революції в живопису на рубежі XIX-XX століть (постімпресіонізм, фовізм, кубізм). Передвісником естетики нефігуративізму став послідовник Гербарта К.Фідлер (1841-1895), що звів мальовничу реальність до світу кольорів, форм, відносин світла і тіні, не підвладних логіці, категоріям мислення і практичних оцінок. Безпосередньо звернулися до легітимації художнього авангарду теоретики-формалісти початку XX століття: К.Белл, Р.Фрай, С.Віткевич. У 50-60-х роках американський абстрактний експресіонізм популяризували також представники естетичного формалізму К.Грінберг і М.Фрід. Спираючись на ідею самоцінності форми і формотворчого новаторства, вони обґрунтували принцип нефігуративності в неоавангарді, зокрема, у “мінімал-арті”.

Так чи так, усі ці концепції зв'язуються з кантівською естетикою як їх першоджерелом, з вченням І.Канта про форму в логіці й телеології. Але чи був Кант дійсно «формалістом» у розумінні мистецтва, і що саме в його “Критиці здатності судження” корелює з естетичним формалізмом XX століття?

Існує кілька точок зору на цю проблему. У радянській філософії й естетиці твердження про “формалізм” Канта було майже загальноприйнятим і часто подавалося без особливої аргументації. У марксистській критиці теорії пізнання і логіки кантіанства можна було зустріти декларацію про те, що естетичне вчення Канта являє собою “одну з основних опор формалізму в царині естетики...Формалізм виступає, безумовно, як домінуючий момент у всім ученні Канта” [7]. Хоча, за рахунок “суперечливості” кенігсберзького філософа, його формалізм вважався не таким радикальним, як, скажімо, в Когена, і протиставлявся “ще більш

формалістичним” філософським системам логістики і неопозитивізму (Кутюра, Гільберт, Рассел та ін.).

Більш обережний підхід і зважену неоднозначну оцінку кантівського “формалізму” знаходимо в патріарха радянської естетики М.Ф.Овсянникова. У своїй статті про естетичні погляди Канта він не розглядає “Критику здатності судження” як Біблію “чистого мистецтва”. Історично і практично сучасник Гете і Шіллера не міг бути апологетом “мистецтва для мистецтва”. М.Ф.Овсянников у зв'язку з цим зауважує: “Звичайно говорять, що формалізм виходить з Канта. Однак кожному ясно, що не можна ставити знак рівності між Кантом і дійсними формалістами, на кшталт німецьких естетиків Гербарта чи Циммермана” [8].

Але який усе-таки зв'язок існує між вченням Канта про “понадчуттєве”, “естетичну ідею”, “гру” та формалізмом в естетиці й у мистецтві, особливо ХХ століття? Уявляється, що найбільш адекватну позицію з цього питання займає сучасний польський естетик Б.Дземідок у статті “Досягнення і слабості художнього формалізму” [див.2]. Розрізняючи формалізм художній та естетичний, автор відносить кантівську естетику до другого і тільки частково – до обґрунтування першого. Адже, “вважаючи форму сутністю прекрасного, Кант не випадково говорить насамперед про красу природи (у квітах, метеликах, співі птахів)” [там само,116]. Б.Дземідок посилається при цьому на праці М.Мазершил і Р.Лоранд, що зв'язують категорію “чистого смаку” винятково з природними предметами, а кантівське бачення мистецтва не вважають “формалістичним”, що виражає “чисту цінність”. Естетичний формалізм Канта (тобто його вчення про форму в концепції прекрасного і здатності судження) екстраполював на твори мистецтва, або на чисту структуру, дану візуально, К.Фідлер — представник художнього формалізму. Пізніше виник «методологічний формалізм» в аналізі літератури і мистецтва: російська “формальна школа” (Б.Ейхенбаум, Р.Якобсон, В.Шкловський, Ю.Тинянов, В.Жирмунський) і американський “неокритицизм” (Р.П.Лекмур, К.Брукс, Дж.Ренсон, А.Тейт).

Якщо тепер звернутися до текстів самого Іммануїла Канта і прочитати їх у контексті художньої історії, то виявиться, що в “Критиці здатності судження” нема, звичайно, *обґрунтування* формалізму в мистецтві, але є присутнім *передбачення* принципу нон-фігуративності, що прийшов в образотворче мистецтво на початку минулого століття. Мова йде не про термінологічну, а про імпліцитну присутність ідей, що в проекції дали ментально-естетичний простір становленню абстрактного, чи безпредметного (нефігуративного) мистецтва у творчості В.Кандинського, П.Мондріана, К.Малевича, О.Богомазова, Д.Штеренберга й інших представників “історичного” авангарду 1905-1915 р.

Художня епоха, в яку жив і яку філософськи успадковував І.Кант, — це перехідна від XVIII до XIX століття доба просвітництва, сентименталізму і класицизму, пізнього рококо і раннього романтизму. Природно, кенігсберзький мислитель був більше знайомий з

літературою свого часу (Ш.Батьо, К.М.Віланд, А.Ф.Вольтер, Г.Е.Лессінг, Ж.-Ж.Руссо), але і про інші види мистецтва він знав неповерхово, якщо не з особистого художнього досвіду (який в той час був обов'язковим для формування смаку як естетичної здатності судження), то з тих же книг університетської бібліотеки і компанійських застіль. У всякому разі, в іменному покажчику до “Критики здатності судження”, крім перерахованих вище літераторів, присутні імена давньогрецьких скульпторів Мирона і Поліклета, яких згадує І.Кант у своїй аналітиці і діалектиці здатності судження [див.9,367].

Зрозуміло, у чисто філософському трактаті, яким є 3-я “Критика”, нема рації шукати мистецтвознавчої конкретики, але авторське знання специфіки мистецтва і його окремих видів відчувається при читанні як першої, так і другої частини кантівської праці з естетичної проблематики.

Сам феномен естетичного Кант зв'язує зі здатністю *споглядання* і свідомістю *понадчуттєвого*, що є вираженим у мистецтві через гру емоційних, інтелектуальних і інтуїтивних аспектів його образності. Коли ідеї співвідносяться “зі спогляданням за чисто суб'єктивним принципом відповідності пізнавальних здібностей (уяви і розуму)”, вони “тоді називаються естетичними” [там само, 216]. Суб'єктивно особливо важливою є сфера “понадчуттєвого”, чи трансцендентного. Саму природу естетичних ідей Кант виводить із прагнення до того, що знаходиться за межами досвіду, зі спроби наблизитися до зображення інтелектуальних ідей (понять розуму). Але естетичним ідеям, за Кантом, не може бути цілком адекватним ніяке поняття. Естетична ідея є, таким чином, деяке споглядання, або представлення уяви, що не допускає пояснення в його вільній грі. Вже в цьому кантівському положенні криється можливість гри різних форм споглядання як у реалістичному, так і нереалістичному (імагінативному) мистецтві.

Що стосується безпосередньо живопису, як мистецтва “почуттєвої ілюзії”, то в його основі також лежить уява естетичної ідеї, точніше, її вираження в почуттєвому спогляданні [див.там само, 195]. Саме в концепції образотворчого мистецтва І.Кант позначає естетичну ідею як *archetypon, прообраз*. Сутність малярського художнього образу він, відповідно, розуміє як *вираження* цієї ідеї — *ектурон, відтворення* — у формі, “як він малюється оку”. Тут також передбачається ідея нефігуративності, оскільки архетип, відповідно до вчення К.Юнга, не зображується, а тільки виражається, точніше, *маніфестується* в мистецтві. Виникнення абстрактного, нон-фігуративного живопису і постулюється прагненням виразити реалістично невимовний архетипний зміст “духовного” (В.Кандинський) в естетично “значимих формах” (К.Белл). Український художник і теоретик нефігуративізму Олександр Богомазов (1880-1930) у своїй теоретичній роботі “Живопис та елементи” розкриває це положення в аналізі співвідношення лінії-форми-кольору-ритму-інтервалу як елементів картинної площі. Живопис

він визначає як “зроблений ритм складових її елементів” [10,69], а художника — як чуттєвого резонатора, що виявляє їхнє живописне розходження.

Більш того, і в Канта зустрічаємо міркування про “мистецтво прекрасної гри відчуттів”. Він допускає можливість діставати живе задоволення від співвідношення різних ступенів настроєності почуття. Взагалі *гру відчуттів* він знаходить в азартній грі, грі звуків (музика арабесок) і в грі думок (гумор як привід до сміху). У музиці і гуморі гра естетичними ідеями здійснюється тільки завдяки тому, що вони змінюють одна одну. Естетичне поживлення тут носить тільки “тілесний характер” і скоріше зв'язане з “приємним”, аніж з “прекрасним” мистецтвом.

Подібно до цього, за Кантом, можлива і художня *гра відчуттів зору* в живописі. Малярство він зв'язує не тільки з мистецтвом малюнка, але і зі здатністю проникати в царину естетичних ідей значно глибше, ніж інші види образотворчого мистецтва. З іншого боку, розширення сфери споглядання в живописі відбувається через мистецтво “прекрасної гри відчуттів”, а не лише естетичних ідей. Досягається це, зокрема, у живописному *мистецтві колориту*, як грі кольорів, тонів і їхнього зорового сприйняття. Іншими словами, І.Кант був близьким до передімпресіонізму й імпресіоністичного підходу до живопису, коли колористична аура предметів, принцип розкладання і гри барвистих поверхонь і плям, “пуантилізм” мазків і мальовничість імпресії вийшли на перший план. Звичайно, до К.Коро й імпресіоністів було ще досить далеко, але вже були колористичні досягнення і передімпресіоністичні тональні ефекти у Ф.Гойї (сучасника Канта), ще раніш, по ретроспективі, — в А.Ватто і Тиціана. Їх “мистецтво колориту”, крім, звичайно, глибоко змістовного начала, викликало “прекрасну гру відчуттів”, зокрема, мальовничих вражень зору, що передувало імпресіонізму, а через постімпресіонізм (сезанізм) — і нон-фігуративному мистецтву живописної абстракції.

Ідеї “трансцендентальної естетики” І.Канта (згадаємо вчення про апіорні форми чуттєвості) знайшли, мабуть, найбільш адекватне вираження в неопластицизмі голандського художника початку ХХ століття Піта Мондріана (1872-1944). Його абстракція в геометричній манері, звертання до безпредметності великих колористичних площин, музичних ритмів строгих вертикалей і горизонталей часто трактуються в контексті теософських впливів (як, утім, і творчість Кандинського, Малевича і Купки) [див.,напр., 11]. Теософське бачення людини, що трансформує енергію космосу в духовну силу, виявлення “духовності” через чистий декоративізм і пластичні ритми, дійсно, обумовило змістовну сторону неопластицизму Мондріана, що безпосередньо відчув вплив теософії О.Блаватської й антропософії Р.Штайнера.

Але вже в 1852 р. Флобер пророкував появу візуального мистецтва, що, подібно математиці й музиці, буде спрямованим на “чисте” вираження *законів* гармонії та пропорції в обмеженому наборі форм і кольорів. Це теоретичне передбачення ідей неопластицизму

П.Мондріана і групи “Де Стайл” у певному сенсі спирається на кантівське розуміння простору, як апіорної форми чуттєвості, про що йшлося вище. Отже, у трансцендентальній естетиці І.Канта імпліцитно закладена можливість художньої побудови “чистих”, апіорних просторових форм, що знаходять своє візуальне вираження в геометризмі, декоративності, орнаментиці живописного образу.

Крім того, П.Мондріан, та й весь абстракціонізм у цілому, концептуально й образно розгортає, по суті, кантівську ідею *естетичної мови модифікацій світла*. Говорячи про інтелектуальний інтерес до прекрасного, І.Кант указує на “відчуття, що допускають не тільки почуттєве сприйняття, але і рефлексію про форму цих модифікацій почуттів” [9,175]. Мова йде не тільки про естетичні, але й про інтелектуально-моральні значення кольорів, їхньої здатності налаштувати душу до певних ідей і чеснот, бути джерелом прекрасного як символу доцільного і морально доброго.

У нон-фігуративному мистецтві просторові виміри починають жорстко співвідноситися з колористичними, “чиста” форма корелювати з “чистим” кольором. Вже в кубізмі (вище згадані П.Пікассо, Ж.Брак, Ф.Леже) відбувається відмовлення від барвистої багатомірності життя й образу. На кубістських полотнах домінують коричневі, зелені й сірі тони. Колористика підкоряється ідеї форми і втрачає свою мальовничу самоцінність. Кольори лише підкреслюють фактуру й архітектоніку кубістичного образу. Якийсь час під цим впливом знаходився і П.Мондріан. Основи свого неопластицизму він вбачає в обмеженні пластичних засобів у живописі заради адекватного відображення структури і духовних законів “тонкої матерії”. Мондріан в основному вживає три основних кольори: жовтий, червоний і блакитний, і три додаткових як би “не-кольори”: білий, сірий і чорний. Неопластицистська і супрематична редукція живопису до чистих кольорів і простих форм не тільки відповідає кантівським ідеям про апіорну природу простору, грі відчуттів і естетичній мові модифікацій кольору, але навіть, як вважає А.Бушко, віталася б Платоном, який музику ставив вище за живопис, саме через “міметичність”, ілюзіонізм останньої [див.11,195].

Зближення живопису і музики на основі ритму, гармонії і безпредметної гри тонами (як музичними, так і живописними) характерно і для Василя Кандинського, може, навіть у більшому ступені, ніж для П.Мондріана. У своїй теоретичній роботі “Про духовне в мистецтві” і ряді статей в альманасі “Синій вершник” Кандинський, звертаючись до спадщини Гете, Скрябіна, Захар’їної-Унковської, розвиває ідею абстракціоністської синестезії, взаємодії звуку і кольору, музики і живопису. Його теорія нефігуративного (абстрактного) мистецтва ґрунтується на музичному значенні кольорів, на семантиці духовних вібрацій світу і душі, що виражаються в основних тонах живопису. Подібно Канту, що вибудував сім кольорів у їхній послідовності від червоного до фіолетового з погляду їхніх морально-психологічних впливів,

Кандинський вибудовує свою колірну символіку, зв'язуючи її зі звуковим рядом. Зокрема, блакитний колір, за його теорією, виражає чистоту почуттів і шляхетність намірів, жовтий - підступництво й агресію, недовіру й низовину інстинктів [див.12].

Синестезична концепція В.Кандинського стала основою не тільки його “музичного живопису” (абстрактні імпровазації і композиції), але й “колористичної драми” — “Жовтий звук” (1911 р.). Ця композиція для сцени повинна була представляти “живу пластику в просторі”, зв'язану зі складними світловими і барвистими ефектами, що продовжило попередні шукання “музичної міфології” Р.Вагнера, “містерії” А.Скрябіна [див.13]. Ідеї Кандинського органічно вписувалися в популярну тоді концепцію мистецтва як *теургії* (В.Соловйов – М.Бердяєв) і навіть хромотеософії (А.Белій). Мистецтво тут розглядалося як “універсальне ділання”, що допомагає через кристали форм, які вибудовуються, побачити відблиски усевишнього Світу. І в цьому пункті розуміння мистецтва також можна побачити зв'язок абстракціоністської, некласичної естетики з естетичними основоположеннями І.Канта, зокрема, з його відрізнанням доцільності мистецтва від доцільності природи. Теургічна ідея “універсального ділання” художника-творця прямо корелює із зауваженням Канта, що “*мистецтво відрізняється від природи, як ділання (facere) від діяльності чи діяння взагалі (agere)*” [9, 176].

Як і в авангардизмі, що на перший план висуває художника-творця з його суб'єктивною естетичною автономією, так і в естетиці Канта геній не підвладний природі і навіть художній традиції. Кантівська “Критика здатності судження” фактично дає повну свободу творчості художній геніальності, переборюючи нормативність класицизму і просвітительський дидактизм. Сутність мистецького генія І.Кант визначає як саму здатність до естетичних ідей, зв'язану з оживляючим принципом у душі, зображенням понадчуттєвого. Художник-творець виходить зі своєї апріорної чуттєвості, з чисто суб'єктивних принципів відповідності пізнавальних здібностей, особливо з вільною грою уяви. “У добутках генія правила його мистецтву дає природа (суб'єкта), а не продумана мета “створювати прекрасне” [там само,218].

Отже, саме трансценденталізм естетики І.Канта, її апріорізм і суб'єктивізм стали живильним ґрунтом виникнення теорії й практики художнього авангарду. Кантівський “формалізм”, через вчення Гербарта, Гансліка, Воррингера, Циммермана й інших неокантіанців, вплинув на становлення некласичної естетики і мистецтва, зокрема, на розвиток нефігуративного живопису. Абстракціонізм В.Кандинського, супрематизм К.Малевича, неопластицизм П.Мондріана, діяльність групи “Синій вершник”, об'єднання “Де Стайл”, Баухауза, пізніше американський абстрактний експресіонізм так чи так вибудовувалися навколо естетичних ідей “чистої” форми і рефлексії про форму, початок яких заклав І.Кант у своїй знаменитій “Критиці здатності судження”.

Примітки

1. Кант Иммануил. Критика чистого разума //И.Кант. Сочинения. – Т.III. – М.,1964.
2. Dziemidok B. Osiagniecia i slabosci formalizmu artystycznego // Sztuka i filozofia. – W.: UW, 1993. - №6. – S.106-126.
3. Див.: Богомазов Олександр. Живопис та елементи //Україна: Наука і культура. – Вип.23. – К.,1989, а також: Горбачов Дмитро. “Пророчий рукопис”. – Там само.
4. Lowe D. The History of Bourgeois Perception. – Chicago, 1982.
5. Кант Иммануил. Критика способности суждения //И.Кант Сочинения. – Т.V. – М.,1966.
6. Див.: Шмидт И. Гербарт //История эстетической мысли.—Т.3.—М.,1986. — С.290-291, а також: Татаркевич В. Історія філософії.—Т.3.—Львів,1999.—С.46-47.
7. Попов С.И. Кант и кантианство.—М.: изд-во МГУ,1961.—С.128-129.
8. Овсянников М.Ф. Кант //История эстетической мысли.—Т.3.—М.,1986.—С.32.
9. Кант Иммануил. Критика способности суждения.—М.;Искусство,1997. — 367с.
10. Богомазов Олександр. Живопис та елементи. — К.: ”Задумливий страус”—1996.
11. Buszko Anna. Piet Mondrian // Sztuka i filozofia.—W.:1993.—S.190-202.
12. Кандинский В. О духовном в искусстве.—М.,1992.
13. Турчин В. “Желтый звук” — синестезическая композиция В.В.Кандинского //Декоративное искусство.—1993.—№1.

АВАНГАРД — ПОСТМОДЕРНІЗМ — УНІВЕРСАЛІЗМ: ЗМІНА ПАРАДИГМ НЕКЛАСИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ

Рух естетичного дискурсу в ХХ столітті нагадує химерну “мінотавромахію”: він здійснюється і в потаємних лабіринтах палацу мистецтв, і на відкритій арені жертвовного філософування. Несвідоме в художній творчості, стикаючися з раціональністю філософської рефлексії, переплавляється в некласичні форми естетичного знання, набуває вигляду пікассівського Мінотавра — могутнього і трагічного “людино-звіра”. Як і в Пікассо, “мінотавромахія некласичної естетики — це антитеза прекрасного та потворного, людського та звірячого, кохання та брутальної сили, що походить із духовної кризи культури. Тут протистоїть одне йому (в парадигматичній формі “діалогу культур”) цнотливість розуму та еротизм тілесності, антична гармонія та неоміфологічна експресія, світлий спокій надії та морок приреченості.

Що ж стоїть за цією образною алегорією? Які культурні реалії викликають відчуття "мінотавромахії" у сучасній естетичній свідомості?

Естетика завжди була філософією мистецтва, онтологією чуттєвості, феноменологією виразних форм. Як зазначає В.Татаркевич, її традиційні поняття склалися з філософського осмислення мистецтва, краси, форми, творчості, мімезиса, естетичного переживання. Маючи перманентний, трансісторичний характер, вони переходили з однієї естетичної системи до іншої, змінюючи лише своє змістове наповнення. Але у будь-якій концептуальній конструкції вони так чи так зберігали своє домінантне становище, виконуючи навіть системоутворюючу функцію. На засаді або навколо певних понять вибудовували естетичні концепції, формували так звані “мотиви” в естетиці, визначаючи

головну спрямованість теоретичних досліджень і побудов. Майже вся класична естетика спиралася на реалістичні й романтичні традиції мистецтва, на “аполонівську” й “фаустівську” душу культури, вважалася їхнім “дзеркалом”. Класичне мистецтво було парадигмою традиційного аристотелівсько-баумгартенівського естетичного дискурсу, що зберігався у різних модифікаціях аж до кінця XIX — початку XX століття. (Стиль “модерн” виявився “лебединою піснею” традиціоналізму в мистецтві та естетиці й водночас — “першою ластівкою” модернізму у широкому сенсі слова.).

Становлення сучасної естетичної свідомості, лінію “класика — авангард — постмодерн” можна уявити у вигляді “музею”, де зберігаються шедеври мистецтва як кореневище єдиного мистецького дерева (плюралістичний принцип різоматики у розумінні художньої еволюції). Взагалі ідея музею є досить плідною для науки, культури, виховання. М.Федоров, М.Реріх, В.Кандинський, А.Мальро, І.Войнар, М.Епштейн вдавалися до неї для обґрунтування зв'язку часів, спадковості в культурі, живого виховання вкореного в культурних традиціях. Музей як “дім муз” — це наочне втілення історії людського світовідношення, актуальна презентація вищих надбань і цінностей духу. Разом з тим у музеї особливо гостро відчуваємо часовість, епохальну визначеність артефактів культури, їхню хронологічну обмеженість і взаємодоповняльність, історичну відносність й універсальність.

Історію мистецтва, перехід від класики до авангарду, тобто “від Фауста до Леверкюна” цікаво подано у праці французького естетика Андре Мальро “Уявний музей”. Його ідеальний музей “Уяви” складають “старий” та “новий” музеї, де експонуються відповідні кожній епосі мистецькі твори. Особливу увагу приділено становленню модерного мистецтва.

У витоків “нового” музею Мальро розташовує малярство Ф.Гойї та Ф.Гальса, де можна спостерігати перші вторгнення сучасного світовідчуття у мистецтво. Далі він розміщує образи Мане, Гогена й Ван-Гога, як головні віхи становлення авангардного ренесансу, котрий замінив класичну тону гармонію контрастним колористичним акордом. І якщо “старому” музеєві мистецтва відповідає трьохвимірний живопис “схожості” та закінченості образів, то “новому” — живопис двохвимірний, його підкреслена фактура образності, відмова від завершеності художніх творів [1].

На відміну від міметичної або експресивної природи класичного мистецтва, авангард ґрунтується на принципі світотворення. В авангардизмі створюють автономну естетичну реальність, принципово новий хронотоп із специфічним художнім текстом. Сучасні дослідники взагалі схильні розглядати авангард (і постмодернізм) як деяке *текстобудування*, як побудову знаково-символічної системи із специфічною семантикою та евокативно-інформаційним полем.

Найважливіша особливість авангардизму — поліперспективність художнього тексту, породжувана багатозначністю образів, символів, смислів, дискурсів. Художній текст немов відтворює Текст людського буття, *естетика* стає свого роду *лінгвістикою*, як і передбачав Б.Кроче.

Сутність поліперспективності всього поля сучасного світовідношення — у появі розмаїтих “перспектив” (зв'язків, векторів, відношень) усередині простої, візуально неподільної перцептивної сфери. Замість ньютонівського підходу до простору й часу приходять ейнштейнівська модель універсум, яка стверджує відносність усіх систем вимірювання, їхню багатоваріантність. Бачення дійсності конституують у ХХ столітті “електронною культурою”, колосальним впливом засобів масової інформації та комунікацій, потужною аудіовізуальною технікою, що знищує індивідуальну цілісність, осмисленість і автономність безпосередньої перцепції.

З переходом від: лінеарності до поліперспективності час, простір та індивідуальність не є вже абсолютними координатами сприйняття. Перцептивне поле, художній текст стають “мозаїчними”, коливальними, мерехтливими, що припускає відносність позиції суб'єкта сприйняття у візуальному (або віртуальному) просторі й часі. Художні образи набувають якості багатовимірності й легко вписуються у найрізноманітніші світоглядні, естетичні та перцептивні системи. В мистецтво вдираються будь-які значення, і “текстом” відтепер може бути все що завгодно.

Проникнення неопозитивістського світогляду в контекст культури, зокрема, популярність ідей “революції у природознавстві”, емпіріокритицизму й релятивізму перетворюють природничу та художню картини світу. Зміна ментальної парадигми розуміння світу мала викликати і зміну його образів у мистецтві. Так, модерн і авангард початку століття уявляють “текст” світу як єдине ціле, символізм — як органічний світ, футуризм — як динамічний світ, кубізм — як геометричний світ тощо.

Теорія відносності А.Ейнштейна вплинула на пошуки нових систем художньої образності, заснованих на ідеях багатовимірного світу. Приміром, супрематизм К.Малевича побудований на “п'яти вимірах” буття: до просторово-часових координат мистецтва художник додає “принцип економії”, вважаючи останню найважливішим виміром нового світовідношення ХХ століття. Багатовимірний світ потребує поліперспективного бачення в мистецтві, яке стає не тільки багаторівневим, але й багатозначним. Традиційний образ уже не може увібрати до себе нові ідеї та сенси. Він стає все “безрозмірнішим”, символічним. З'являються художні тексти “першої хвилі” авангарду.

Наприклад, перетворення образу на символ, знаковий концепт в його елементній, геометризованій формі є характерним для *кубізму*. Образ “вибухнув” ізсередини, розклався

на ряди й групи співіснуючих, навіть взаємоперетинних геометричних фігур. Бачення предмета стало поліперспективним, даним одночасно з різних точок зору, у всіх можливих ракурсах і конфігураціях. Поліперспективність кубістичної образності означала появу нового художнього тексту, трансгресію в лінгвістичні концепції його багатовимірності й релятивізму. Так визрівала естетика концептуального мистецтва, яке створює не Образ, а Текст, і не Чуття, а Дискурс.

У “другій хвилі” авангарду розкриття поліперспективності тексту повсякденного буття людини і світу її речей здійснюють надалі в *pop-art*. Останній протиставляє утопічним ідеалам та ілюзійним цінностям реальну значимість речей у багатогранності їхніх вимірів. З точки зору художньої семантики, поп-арт — це спроба показати смислове багатство предметного світу культури, самоцінність речей як “текстів” урбанізованого буття. Тут ми стикаємося із своєрідною філософією, а точніше, “феноменологією речі”, втіленою в естетиці поп-арту. Колажні тексти вимагають специфічного тлумачення, власної “герменевтики” чи навіть “граматології”.

Поп-арт як мистецтво технологічної цивілізації другої половини ХХ століття намагається передати все функціональне багатство речей, їхню історичну, буттєву, культурну самоцінність. Одночасно поп-арт виступає як художня критика так званої “чистої речевості” у мистецтві, відірваної від людських горизонтів та вимірів буття. Спрямований він і проти рекламних стереотипів та пропагандистських штампів, що нівелюють справжню самотність речей і подій. Поп-арт протестує як проти однобічно побутового, утилітарного підходу до предметного світу культури, так і проти рекламно-клишованого сприйняття.

Але повернення речей у багатогранні горизонти людського світовідношення тут часто відбувається через іронію, пародію, гротеск і навіть цинізм стосовно повсякденного маніпулювання з речами. У поп-арті предмети культури набувають статуса багатозначних символів різноманітних перспектив людської життєдіяльності. Кожний тип світовідношення дістає в ньому свою художню інтерпретацію через консервацію, часом абсурдну, деяких абстрагованих аспектів буття речей. Реальні взаємозв'язки і контексти предметного світу культури набувають у поп-арті гіперболізованого значення. Побутовий натуралізм трансформується в буттєвий символізм. Речі стають знаками відношень, тобто символами самих себе. Виникає *текст речей* зі своєю лінгвістикою, семіотикою та сигніфікою.

Предмет естетичної перспективи поп-арту, образно сигналізуючи людині про свої глибинні буттєві якості та властивості, сприймається як річ-“десигнат”. У десигнації здійснюється зв'язування сенсів з предметностями, ідеальних структур з матеріальними носіями. У текстуальному просторі поп-арту предмет виступає як десигнат вже тому, що у своєму “діалозі” з перципієнтом він приймає на себе суб'єктну активність, і, як сказав би

Р.Карнап, “власне ім'я”. Сприйняття речей-десигнатів у поп-арті носить тому естетичний характер, бо є зв'язаним зі сферою виявлення й розуміння “значимих форм”.

Саме “значимі форми”, їхні евокативні, знаково-символічні функції створюють художні тексти в авангардизмі. Вся історія авангарду — це історія “текстобудування”, у широкому сенсі - естетичне світотворення.

Художній авангард, як новий елемент соціокультурного буття, супроводжує й нова, “посткласична” естетична свідомість. Разом з мистецтвом змінюється вся сфера художньої культури: “виробництво” і “споживання”, зберігання і розповсюдження, теоретичний аналіз і суспільна пропаганда творів мистецтва. Створюють нетрадиційні наукові концепції художньої творчості та сприйняття, оцінки й розуміння мистецьких текстів авангардизму. Ламаються стереотипи звичних переживань, відбуваються кардинальні зміни у змісті естетичних переживань, смаків та ідеалів. Естетична свідомість зазнає сутнісних трансформацій на всьому масиві знань, від теоретичного до буденного рівня. Нове поле сприйняття, “некласичні” тексти авангарду викликають необхідність переосмислення традиційних естетичних концепцій, ламання утверджених способів почуттєвості. Виникає нова парадигма естетики – *некласична*.

Що стосується її філософських ідей, то вся літературна “романістика” авангарду виросла із “шинелей” Шопенгауера, Ніцше, Фрейда та їхніх талановитих послідовників. Так, М.Пруст (“У пошуках втраченого часу”) використовує філософами А.Бергсона, Т.Манн (“Доктор Фаустус”) — Т.Адорно, Р.Музиль (“Людина без якостей”) — О.Шпенглера і М.Бубера. Такі письменники-авангардисти, як Д.Джойс і Г.Гессе, спиралися на традиції східного й англійського сенсуалізму, німецького романтизму, фрейдівського психоаналізу. Так чи так західно-європейський авангард звертається до почуттєвої “горизонталі” людського буття, пошуку глибинних емоційних компонентів і форм культури.

Разом з тим у некласичній естетиці з'явилася тенденція обґрунтовувати творчість, зокрема, авангардистську, аналітичною позицією суб'єкта, його раціоналізованою, “вертикальною” дистанцією у ставленні до об'єкта. Наприклад, іспанський теоретик авангарду Х.Ортега-і-Гассет наділяє митця статусом стороннього спостерігача й байдужого оглядача. Фактично він виводить митця-авангардиста у позалюдське та імморальне, виправдовуючи дегуманізацію мистецтва особливостями елітарної свідомості. В ній, уважає він, немає місця “масовидним” емоціям, вона звільняється від патетичності або сентименталізму “повсталих мас”. Митець перетворюється на безпристрасного, хоча й блискуче володіючого технікою творчості агента витонченого пізнання форм та якостей предметів, а не їхніх ціннісних сенсів. Так, Ортега-і-Гассет не тільки раціоналізує художню творчість, але й надає їй естетичної

рафінованості та елітарності — цих характерних рис модернізму, як нової парадигми естетики й мистецтва ХХ століття.

Авангардизм своїм історичним місцем і функціями в культурі є закономірним і необхідним явищем. Він дозволяє вижити у періоди її найглибших криз, і, будучи виявленням кризи, в той самий скрутний час, зі свого боку, трансформує духовність. Збереження традицій через їхню трансформацію й зондування майбутніх можливостей культури — така, мабуть, історична та естетична місія авангарду. Вона здійснюється на шляху “від Фауста до Леверкюна”, що з'єднує історію в єдине універсальне ціле — у “світ людини”.

Цікаво, що в романі “Йосип та його брати” Томас Манн створює символічний образ культури як “колодязя часу”. Пригадаймо, що падіння й перебування молодого Йосипа у колодязі виявилися своєрідною трансценденцією, накопиченням нових енів “по той бік” повсякденності. Саме “випавши” з буденного життя, можна натрапити на вічні цінності культури, що зберігаються у тайниках духу. Тут і твори мистецтва немов спресовують час, кладуть його на збереження у суспільні схови-тексти, архетипи й алгоритми культури. Авангард — то й є падіння, або ж “впадіння” у колодязь часу, де від цього збурюються накопичені культурні сенси. Як Йосип, модерне мистецтво, хоча й виходить з того колодязя духовно оновленим і вдягається у нові шати, все ж таки не втрачає своєї родової пам'яті, залишається ланцюгом у зміні поколінь і формацій.

Це стосується й зміни загальнокультурної парадигми, переходу “від Фауста до Леверкюна”. Як писав Микола Бердяєв, “на шляхах нової, ренесансної, гуманістичної історії вже все є вичерпаним. Фауст на шляхах зовнішньої безмежності прагнень вичерпав свої сили, виснажив свою духовну енергію. І йому залишається тільки рух до внутрішньої нескінченності. В одному своєму аспекті Фауст цілком має віддатися зовнішній матеріальній цивілізації, цивілізованому дикунству. А в іншому своєму аспекті він мусить бути вірним вічній духовній культурі, символічна сутність якої виражена містичним хором у кінці другої частини “Фауста”. Така є доля фаустівської душі, доля фаустівської культури” [3].

Відтак доля авангарду, історичний сенс “леверкюнівських” новацій також здійснюється трансісторично і метакультурно. Вичерпуючи себе у порівняно короткий термін, авангардний експеримент підживлює, “реанімує” вмираючу культуру, надає їй “свіжої крові”. Завдяки авангардизму у людства, що біжить на довгій дистанції містеріальної історії, з'являється “друге дихання” оновлюються творчі сили й потенції. Авангард лікує від “імпотенції культури”, яка з'являється у виродженому академізмі або маньєризмі. Офіруючи себе духові прогресу, він рятує культуру від самовпевненості обмеженого раціоналізму, пихатої зарозумілості “здорового глузду”. У такий спосіб авангард стає метакультурою, перетворюючись фактично на певну позицію щодо культурних ідеалів минулого і сучасного, на

творчу лабораторію культурного духу майбуття. Інакше кажучи, він потрапляє до “колодязя часу”, до історії культури.

Авангардисти тому й є *авангардистами* (у прямому сенсі слова), що вони завжди намагаються крокувати попереду самосвідомості мистецтва, постійно виходячи за межі традиційних норм художньої мови. Так, Кандинський і Богомазов утверджують самоцінність нефігуративних елементів живопису; Бретон і Далі відкривають мову підсвідомого; Арто і Беккет упроваджують несюжетний хід театрального спілкування; Штокгаузен репрезентує музику як скомпоноване звучання; Уорхол усвідомлює естетичну цінність речі; Саррот робить дискурс і мову художнім образом, артефактами мистецтва, а концептуалізм від Рейнхардта і Дюшана є “чистою” рефлексією, самосвідомістю й аутентичним текстом авангардизму. Так складається метамова мистецтва, знаково-символічний код і арсенал модерної культури.

Але після модернізму закономірно приходить доба постмодернізму. Кінець ХХ століття позначився появою культурно-історичного періоду, який і подосі дивує своєю “декадентністю”, багатовимірністю, непередбаченістю. На наших очах “новий” музей стає немов “антимузесом”, виносячи культурні цінності за мури традиційного розуміння-збереження. Весь історичний простір, все життєве середовище людини перетворюється на “музей під відкритим небом”, надаючи статусу мистецтва будь-яким артефактам культури або “анти-культури”.

Сакральна межа століть і тисячоліть стала часом виникнення різноманітних фантазмів, парapsихологічних і метакультурних явищ. Ідеї й бачення Апокаліпсису сплавилися з тугою за “золотим часом” історії, зневіра щодо майбутнього та зневіра щодо сучасного набули форм гри у кінець культури. Демістифікація й демузеефікація цінностей стали невід’ємними від містифікації та музеєфікації анти-культури.

У постмодернізмі починається плутанина стилів, концепцій, методологій, технічних сценаріїв розвитку. Сміття цивілізації вивозять на *звалище культури*, де його збирають ганчірники духовності, голодні пси та масні коти, щоб поласувати “покидьками” та “викидами” традицій, духовних надбань предків, ласими шматочками ще живої, теплої історії. Все тут перетворено на “фекалії” культури, й дитина, яка бавиться на купі сміття, складає з них калейдоскопічні й мозаїчні візерунки, грає у бісер Вічності. Так триває гра часу, але за іронією історії щоразу випадають одні й ті самі “грані”. Всі учасники чекають на появу нових правил гри, нових “гральних костей”. Знову потрібна зміна парадигми буття і культури. Виникає постмодернізм.

Цікаву концепцію свідомості постмодернізму пропонує відомий теоретик модерного мистецтва С.Ануфрієв. Історію він порівнює з Медузою-Горгоною, або з “Горгон-тєю”, що безперервно пожирає час і перетворює світ на “музей” або “смітник”. У сфері свідомості, мови

та культурних текстів здійснюється “горгональна агресія”, відбувається зкам’яніння світу. Саме постмодерне мислення зробило спробу дистанціюватися стосовно Медузи... Для цього воно з’явилося у світі як Персей” [4]. Його щит — це рефлексія, релятивістське мислення, яке відсторонюється від речей та ідеологем. Аби захиститися від усе-пожираючого Горгонтюа, постмодернізм усе перетворює на “тотальний архів” (Дерріда), на архі-текст. Його метод — це “боковий зір”, Понтогрюель, який охороняє межу між відомим та Невідомим, тим, що попереду, й тим, що позаду. Постмодернізм стає парадигмою свідомості, мислення, почуттєвості другої половини минулого сторіччя.

Постмодернізм у мисленні — це нудьга за визначеністю, “оскомина” від безмірного говоріння. У постмодерністській ситуації треба “з’їсти” й “перетравити” все, що встигла створити культура. І справді, філософування тут уподібнено травній діяльності Гаргантюа, коли поглинають усе, що є їстивним, і перетворюють в якийсь новий продукт, котрий викликає подив, ба й навіть гидливість. Коли чогось не можна з’їсти, тоді Гаргантюа перетворюється на Горгонтюа і своїм “горгональним” зором робить каменем те, що не піддається травленню, у тому числі й бунтівний камінь сізифової долі. Цей момент “фекалізації” й “зкам’яніння” культури у постмодернізмові вважають за необхідну ланку її саморозвитку і розглядають як негативну силу визволення із безвиході.

Поява “анти-естетики” у лоні постмодерної філософської рефлексії знаменувала повне розвінчання “естетичного” як чогось специфічного, позитивного [5]. У лабіринтах Мінотавра, у “задзеркаллі” неklasичної естетики з’являються “негативні” естетичні категорії, які описують мистецтво вже не на рівні “мімезису”, а на рівні “симулякру” — фантомного заміщення реальності. На місце артефактів культури приходять віртуальні об’єкти, пов’язані з анонімністю, утилітарністю, банальністю “гіперреальних” текстів.

З точки зору культуролога О.Геніса, пострадянське мистецтво теж вийшло у постмодерне естетичне коло — “простір непередбаченого”. Воно дедалі активніше опановує сучасну “хаосферу” мовою метафор, алегорій, символів. Але у підґрунті такого мистецтва все одно лежить певна філософська концепція чуттєвості. Якщо ідеологемою “радянської метафізики” був “Порядок” (в межах якого навіть твори Прокоф’єва і Шостаковича сприймали як “сумбур замість музики”), то постмодерною концепцією творчості у постсоціалістичних суспільствах дедалі певніше стає “хаосологія” І.Пригожина. Завдання сучасного мистецтва — освоїти хаос, надати абсурдові деякого сенсу, створити “нову чуттєвість” трансформованого суспільства, перетворити відчужені біографії людей на Образ, на художній Текст. Все це неможливо зробити без нових концептуальних підходів та естетичних рішень.

Постмодерна культура демонстративно синтезує мистецтво й анти-мистецтво, естетику й анти-естетику, психологію і фізіологію, психоаналіз і шизоаналіз. Зокрема, у сучасній

культурологічній літературі ментально-естетичний простір постмодернізму досить часто розглядають крізь призму метафори маразму з усіма атрибутами маразматичної свідомості (розклад психічних функцій, розумова деградація). Естетика Хаосу й Абсурду, започаткована в авангарді, доходить краю, де починається стареча недоумковість та слиняво-поносна розпушта. Це ніби зворотний бік сакрального, його містифіковане інобуття у профанних, звульгаризованих, фекальних формах. “Героєм” маразматичного мистецтва стає олігофрен, “семантичним полем” — звалище, “кенотипом” — обглодані костури собак, як у “Дебільному марші” Юрія Бедрика:

Крізь підворотень дух епідемічний,
Очима в небо, сонне та бліде,

Минаючи в журбі майдан столичний,
Немислима процесія іде.

Б'є барабан, повискують кларнети,
Оркестрик суне грізний, наче рать,
І двох собак об'їдені скелети,
Хитаючись попереду біжать.

Якщо класичне мистецтво було спрямованим на утвердження сенсів історії та життя, авангард — на пошуки їх з позицій трагічної безсенсовності, то постмодернізм — це умисна втрата сенсів, навіть їхнє параноїдальне винищення. У постмодернізмі маємо автентичний пафос безсенсовності, доведений до цинічної демонстрації, до “собачої” диверсії, до свята “злочину”. У такий спосіб намагаються надати культурі можливості звільнитися від “тотальної циклічності” (П.Пепперштейн), від усталених стереотипів культурно-історичних сенсів.

Пафос десакралізації сенсів бере свій початок з філософії постструктуралізму Ж.Дерріда, стиль мислення якого склався під впливом ідей Ж.Батайя, З.Фройда, М.Гайдеггера, Р.Магритта, Д.Бодрійяра. Мотив маразмування перетворює його метафізику, аж страшно вимовити, у “фаллогоцентризм”, своєрідну рефлексію “фаллічної стадії розуму”. Тобто, у стилі дискурсивного мислення і текстотворення Ж.Дерріда присутня “сексуалізація тексту й текстуалізація сексу” (С.Кофман), а “деррідаїзм” модифікується у “філософію оргазму” [6].

Десакралізацію сенсу здійснюють за допомогою принципу деконструкції у побудові текстів історії, культури, філософії, мистецтва. “Деконструкція” — це деякий синтез деструкції і конструкції, руйнації і лаштування, що призводить до утвердження через негацію й навпаки. Це принцип мислення й дії у будь-якій ситуації “пост”-, яка вимагає руху “транс” - для подолання чергового глухого кута цивілізації. Недаремно стиль де-конструктивних текстів Дерріда дослідники визначають як телеграфний стиль: у термінах його “анти-онтології”

зустрічаємо всі нюанси “пере”(шизо)-понять. Вони піддають сумніву, де-містифікують будь-який звичний сенс, роблять його транс-шизоїдним. Відбувається “дебільна” десакаралізація традиційних цінностей, понять, тотемів, табу, — всього соціально освяченого.

Той же принцип деконструкції, текстологічний “шизоаналіз” (Ж.Дельоз, Ф.Гваттарі) здійснює сакралізацію абсурду, безсенсовності, хаосу. Перші спроби виявлення абсурдності буття належать, як відомо, дадаїзму, сюрреалізму, театрові абсурду, екзистенціальній естетиці. Але то була лише фіксація відсутності сенсів, сізіфова безглуздя марного існування. Постмодернізм є принциповим творенням абсурду, маразматичним протиставленням хаосу “тоталітарному порядку”.

Невипадково постмодерна свідомість з'являється у періоди соціальних потрясінь, загибелі старих культурних схем, розкладу духовності, появи “хаосології”. Як не дивно, свідомість і апологія абсурду, декадентська естетика Ніщо і Небуття допомагають вижити не тільки культурі, але й соціуму в цілому, врятувати духовну, “внутрішню” людину як таку.

Саме у вищенаведених контекстах деякі дослідники вважають український постмодернізм “переграванням постколоніального синдрому” (Т.Гундорова), — такою грою у переосмислення і безсмыслення, яка переорганізовує культурну свідомість. Йдуть пошуки нових означень, подвійних правил “гри у квадраті”. Щоправда, перегравання це, за законами жанру-жарту, набуває спочатку форм маразмування, сакралізації абсурду в традиційних темах і образах. Як, наприклад, у вірші одного з “бубабістів” В.Неборака “Міф про Прометей”:

... І мчиш вниз головою,
Прометей
підбитий ангел з черепом рахіта,
тінь слова...
міфічне чудо, видіво й любове,
носій, двигун для вітчизняних пальт,
відвідувач бістро і туалетів.

Приблизно такі ж саркастичні інотації звучать і у вірші І.Малковича “Шанування першоджерел”, де пере-грається не будь-хто, а “лисий Фауст”. Мефістофель знов святкує перемогу, але вже над Фаустом-Левкеркюном, “постарілим Писарєвим”, який змінив нігілізм на скепсис.

Крім “бубабістів” (В.Неборак, О.Ірванець, Ю.Андрухович), український постмодернізм репрезентують літературні групи “Нова дегенерація”, “Пропала грамота”, “Пост-поступ”, музичні гурти “Брати Гадюкіни”, “Сестричка Віка”, “Океан Ельзи”. Як і в російській рок-групі “Звуки Му”, саморефлексія маразмування, шизоаналіз життя і мистецтва тут виходять на рівень *подвійної гри в абсурд*.

Але щирого, “неігрового”, а може, мета-ігрового вигляду маразмування набуває у так званій “некроестетиці”, об’єктом аналізу в котрій виступають метаморфози форм і кольору трупів. Її представники — лідери “паралельного кіно” (студія “Мжалалафільм”) — винайшли метод “некрокінохірургії”, за допомогою якого прямим текстом інтерпретують міф про смерть кінематографу в контексті модерного мистецтва (Є.Юфіт). Цей міф відтворюється у формах “некрореалізму”, що оспівує масові бійки, вбивства, самогубства, побутовий травматизм з використанням “чорного гумору”. Саме тут досягається найвищий ступінь десакралізації життя і навіть смерті, контр-естетичної сакралізації блюзнірства і тупоумства. Наприклад, кінорежисери брати Алейнікови “за ступенем маразмування вже є близькими до бар’єру, за яким почнеться щось метафізичне... Хорошої тупості вони вже набралися” [7].

Безперечно, на некроестетику “паралельного кіно” справила неабиякий вплив сучасна рок-культура, особливо її панк-складова, весь “культурний андерграунд”. Адже постмодернізм є *хаосферний синтез* авангарду й масової культури, елітарного мистецтва і кіча. Тут іронічно переграється і жахливий Едгард По, і романтизм “у стилі Блока”, і балади “у стилі Драча” (“Дядько Онисим не знає англійську //Випив сивухи, в зубах біломор”). Бунт проти культурних сенсів взагалі, особливо проти “життеутверджуючого пафосу” офіційного мистецтва народив, наприклад, і такі рядки у стилі некрореалізму:

“Наши трупы пожирают разжиревшие жуки,
После смерти наступает жизнь, что надо, мужики!”.

Така “естетика” (анти-естетика) співзвучна із шизоаналізом Дельоза і Гваттарі. Зберігаючи фрейдівське протиставлення Ероса і Танатоса (Любов і Смерть), вони наповнюють його новими значеннями, денотатами мови. На боці Ероса виступають “шизо” і “машина”, а на боці Танатоса — “паранойя” і “тіло без органів” [8]. Саме параноїдальний інстинкт смерті викликає ідею “тіла без органів”, що призводить до абсурду, алогізму, сприйманню власного тіла як відчуженої речі .

Звідси і народжується *квазі-маразматична “посткультурна” свідомість*, в якій руйнується діалектичний зв'язок єдності і дистанції поміж словом і дією, простором і часом, минулим і теперішнім, пам'яттю і мисленням, спогадом і уявою, дитинством і старістю. Вона адекватно репродукується в естетиці постмодернізму, який створює метакультурний хаос. Скажімо, абсурдистську художню понад-реальність, де олігофрени співають під мелодії Вагнера (соліст “Павук” з російської групи “Корозія металу”), а психоделічна музика сприяє досягненню справжніх маразматичних станів (бразильська група “Год флеш”). Теми ілюзії, брехні, божевілля, смерті стають визначальними у демістифікації цінностей реальності, у десакралізації культурно-історичного буття [9].

Таке мистецтво стає зло-чином, переступанням соціокультурних меж, або ж справжньою трансгресією.

У культурі ХХ століття постмодернізм корелює з авангардом. Історія модерного мистецтва послідовно проходить фази “першої” і “другої” хвилі авангарду (а також “неоавангарду”, “трансавангарду”), після якої йде “дев'ятий вал” постмодерну. Він змиває й вбирає до себе все, що було в культурі, її живі та скаменілі залишки, “вартості” і “фекалії”. Але якщо авангард маніфестує повне, іноді нігілістичне заперечення минулого, то постмодерна рефлексія — це майже завжди його іронічне переосмислення, “перегривання”. Отже, постмодернізм — це продукт іронічного (за визначенням М.Бахтіна, “серйозно-сміхового”) світовідношення, перенос у стилістику, образність, мову мистецтва протилежних відображенню контекстів (наприклад, сучасні українські гравюри за мотивами П.Брейгеля, спектакль “Енеїда” у стилі “бурлеск-шоу” за мотивами однойменних творів Вергілія та Котляревського тощо).

У мистецтві постмодернізм виступає як “монтаж” образів та сенсів, як “колаж” художніх цитат і текстів, як “гібрид” елітарної та масової культури. Як “мінус-поняття” авангарду (Г.Далюзер), постмодернізм і збігається з ним, і має протилежні риси, доповняльні мета-визначення. Тобто, зміна парадигм некласичної естетики визначається, передовсім, співвідношенням авангарду й постмодернізму, їхньою взаємодоповняльністю, соціокультурною інверсією.

Таким чином, якщо авангард — це “революційне” заперечення традицій, то постмодернізм — то вже своєрідне заперечення “революційності” самого авангарду. Модерне мистецтво ґрунтується на цілком нових, саркастично-деструктивних методах творчості, постмодерне — на іронічно-синтетичному ставленні до історії мистецтва. Авангардисти руйнують “школу” надзвичайно серйозно, до фанатизму зречення від культури взагалі (“анти-культура”). Постмодерністи роблять це неначе жартома, ніби граючись “у школу” за власними правилами гри, а іноді й без правил.

Авангард — це сарказм і футуристичний пафос майбутнього, а постмодернізм — це іронія й ледве прихована ностальгія за минулим в усій його пістрявості. Авангард працює на перспективу, постмодернізм — на ретроспективу. Перший — то “руйнуючий оптимізм”, другий — то “конструюючий песимізм” у культурі й мистецтві. Але і той, і той є напрямками сучасного мистецтва взагалі, художніми течіями епохи переходу до нової, інформаційної цивілізації.

З точки зору співвідношення парадигм некласичної естетики, авангард — це “інставрація” нового, а постмодернізм — це технологія “інкрімінації”. У першому бачимо пошук стилю, у другому — індустрію текстів.

Суть авангардизму розкривається через “трансгресію”, суть постмодернізму — через “деконструкцію”. Перше символізує початок культури, її “чернетку”, друге — кінець культури, її “архів”.

Авангард ґрунтується на еґоцентризмі, на філософії “ячництва”. У постмодернізмі суб’єкт немов щезає, зсуваючи образність у бік предметності, речевості, “зробленості” (ready made), де зникає різниця між художнім образом і предметом як таким (object art, естетика “готового об’єкта”). Тому в авангарді панує релятивізм, а у постмодернізмі — плюралізм.

В авангарді маємо десакралізацію ідеалів, а в постмодернізмі — десакралізацію сенсів, маразмування. Духовні цінності в авангарді знаходять свою демістифікацію і демузеефікацію, а в постмодерному мистецтві стикаються із “симуляціонізмом” або “некротизмом” культури.

Поява авангардистської “анти-культури”, постмодерна гра в “кінець культури” викликає переосмислення, перегравання традиційних понять і підходів. Некласична естетика походить від “леверкюнівської” душі культури, засвоює парадигми багатьох сучасних наук — від лінгвістики і семіотики до психоаналізу і синергетики. Вона долає ренесансно-просвітницькі, баумгартенівські ідеали, що мали раціоналізований, “лінійний” характер. Спираючися на артефакти авангарду й постмодернізму, вона стає стратегією різноманітного, простором невизначеного, часом вірогідної “подорожі поза форми” (Р.Бабовал). У сучасній естетиці сповідують неklasичний принцип “недвоїчності” у тому сенсі, що на межі недвоїчного існує якась таємниця в царині нествореного, невідомого, потойбічного, за-буттєвого. Лінійність мислення та ідеалів витискують синергетичні зв’язки, ідеї хаосології, метафізики “Ніщо”.

Класична парадигма естетики як “дзеркала” художньої творчості набуває рис “задзеркала”, тобто відмовляється від *відображення* світогляду митця і прямує до *створення або симуляції* ментального простору мистецтва. Саме там, “поза-дзеркалом” творчості вирують сліпі, ірраціональні сили невизначеного і невимовного (“мінотавромахія”), з “ніщо” з’являється “дещо”, хаос перетворюється у космос, ентропія — у красу. На відміну від класичних принципів мімезиса або експресії в мистецтві, нова естетика утверджує принцип *творення естетичної реальності* у формі текстобудування, якому нема аналогів у цьому, “дзеркальному” світі. Виникає певного гатунку віртуальний “світ” у мистецтві, що заперечує прозу банального життя і механістичну рефлексію мислення, породжуючи свої естетичні хронотопи й нову логіку, суміжну із шизоаналізом — “фаллого-центризм” (Ж.Дерріда).

Неklasична парадигма естетики ґрунтується на роздвоєнні світу й людського “я”, образу та ідей у “дзеркалі” й “задзеркалі” буття, між тут- і там-існуванням. Це естетика помежевих ситуацій, переходів, трансгресій з одного світу до іншого, від буттєвого до за-буттєвого, від реального до сюрреального (гіпер-реального). Центр ваги тут постійно зміщений, що викликає ексцентричне порушення звичних балансів і перспектив. Виникає “поза-

дзеркальність" естетичної рефлексії, яка наче подвоює світ, вдаючися до аналізу "другого світу", або "анти-світу" культури.

Естетика авангарду й постмодернізму як естетика всіх можливих світів та "анти-світів" використовує міфологічні, містичні, парапсихологічні, езотеричні вчення й доктрини. Посткласична естетична свідомість то є *неоміфологічна свідомість* з усіма її "архетипами" й "кенотипами". Світ не реальний, а уявний; не суцільний, а умовний; не дійсний, а абстрагований (анти-світ) стає тереном її пошуків і переживань. І тут свідомість звертається до глибинних, первісно-міфологічних ретроспектив та інтроспекцій. Некласична естетика ґрунтується на вивченні архаїчних культур, на різноманітних дослідженнях атавістичних форм мислення, почування, творчих станів.

Для прикладу можна згадати про дилему Хаосу й Порядку в постмодерному мисленні. Саме в цьому протиставленні народжується уявлення про "світ" і "анти-світ" людини, про хронотоп невизначеного та ймовірного у бутті та забутті, які генерують сучасну естетосферу. На відміну від звичного, антропоцентричного простору й часу, сьогодні конституюється *антропоексцентризм* топономії і хронології, які дедалі частіше сприймаються як деяка "хаосфера" і потребують особливих наукових та художніх підходів.

У науці це породжує хаосологію і синергетику (І.Пригожин), в естетиці — структурний психоаналіз (від Ж.Лакана до Ж.-Л.Бодрі) з властивим йому шизоаналізом, географією та різоматикою мистецтв. Постмодернізм розширює "екологію творчості", доводить елітарність авангардизму до самонегатії, до "само-перегрівання", до іронічного поєднання з традиціями та маскультом.

Некласична естетика використовує й наголошує такі принципи модерного мистецтва, як ексцентризм, еквілібризм, дивовижність, іронія, нігілізм, трансгресивність, поліперспективність, евокативність, шизоїдна діалектика сакрального тощо. Феномен естетизації потворного привносить в її поле ідеологеми злочину, жаху, огиди, маразмування, некроестетики й таке інше. Ці "негативні" категорії надають можливість віднайти відповідні номінації для художніх реалій, непояснювальних традиційними термінами (прекрасне, ідеал, мімесис, калокагатія тощо).

Але сутність естетики авангарду й постмодернізму не можна зводити лише до термінологічних новацій або некласичних підходів. Вона набуває якісно нового теоретичного характеру, стає *мета-естетикою*. Інакше кажучи, некласична естетика виступає вже не просто як підпорядкована рефлексивній системі похідна "філософська дисципліна", а як сама-собі-філософія, культурософія і саморефлексія модерного мистецтва.

Що саме я маю на увазі?

Перше за все, я називаю неklasичну естетику "мета-естетикою" тому, що коло її проблем, її предмет не збігаються з традиціями класичного естетичного аналізу. Від "естезису", почуттєвості, смаку вони модулюють до універсального світовідношення з усіма його реальними, ірреальними, мета- і транс- аспектами. Весь світ (анти-світ) людини — культурний і контр-культурний, екзистенційний і містичний, образний і знаково-символічний, буттєвий і текстуальний — у його евокативних формах - стає "предметом" нової парадигми естетики. Понад те. Саме історико-естетичне знання, з його традиційними гуманітарними "суб'єктом" та "об'єктом" естетичного відношення, у новій структурі ексцентричного світовідношення є вже трансгресивно перебореним і перевершеним (з точки зору модерного мистецтва).

Неklasична естетика виходить у нові галузі знання, про які ми вже згадували. З'являються навіть власні методи й моделі дослідження, яких не знала класична естетика, - структуралізм і постструктуралізм, феноменологія, герменевтика, різоматика, шизоаналіз тощо. Естетика у старому сенсі слова стає історичною, архівною, "музейною" дисципліною. Звернення до неї для авангардиста чи постмодерніста вже означає заглиблення в археологію науки. Тому ж бо нова естетика — є Мета-естетика. Вона вийшла за історичні рамки й прямує до культурних перспектив на зламі епох, на початку XXI століття й третього тисячоліття.

Попри зовнішній антагонізм класики й авангарду, "Фауста" й "Левекюна", між ними існує майже кривна спорідненість. Цей зв'язок ґрунтується на універсальній духовності, що змінюючи зовнішні форми вираження, все ж таки зберігає субстанційну тотожність в усіх історичних формах культури. Навіть за умов духовної кризи і краху цивілізацій у суспільстві можна відшукати деякий культурний "залишок". Він є присутнім і в екстремістських формах контркультури, як у вигляді банального наслідування (ретро або кіч), так і у вигляді шокуючого епатажа (авангард). Є такі "залишки", хоча й у вигляді "фекалій" культури, і в сучасному постмодернізмі, де наче об'єднується "низька" і "висока" культури. За словами М.Бердяєва, духовна культура, якщо й гине у кількостях, то зберігається й перебуває у якостях. Хоч би якою вона з'являлася у своїх культурних модифікаціях та іпостясах, вона задає принцип спадковості у розвитку культури, лежить у підґрунті проекту естетики універсалізму, що виростає з постмодерного синтезу традицій та авангарду, "елітної" та "масової" культури, з мультикультуралізму.

У світогляді універсалізму людство знаходить загальнокультурну парадигму майбутнього, "новий спосіб мислення" (Я.Кучиньскі) [10]. Універсалізм — то сучасний інтелектуальний рух, пов'язаний із розв'язанням глобальних екологічних, соціальних і культурних проблем людства на зламі XX-XXI століть. Гасло руху — "До солідарності всіх

людей!", створення "третього Заповіту для третього тисячоліття". Головна мета — переборення війн і людської злиденності, відмова від междержавних та міжетнічних конфліктів. На перший план виступається завдання захисту національних культур, духовних потенціалів будь-яких етнічних груп. Свободу, любов і надію проголошують як вищі етичні цінності людського існування. Гуманістика універсалізму ґрунтується на ідеї розвитку Людини Універсальної, а *"людство стає людиною, уперше як ціле олюднюється"* [11]. Майбутнє людство можна уявити як *глобальну солідарність людських істот у союзі з природою*.

Проект універсалізму в естетиці ґрунтується на тому, що сучасні вияви світовідношення (від промислового дизайну й реклами до функціонування засобів масової інформації й інтернету) народжують нові поняттєві рівні естетичного осмислення їх. Глобалізація форм людської життєдіяльності зумовлює необхідність адекватних категоріальних форм аналізу.

У сучасній естетиці це виявляється, зокрема, у появі методологічних настанов на міждисциплінарні, "контекстні" дослідження проблематики мистецтва.

Спроба побудови *естетики універсалізму* ґрунтується на переборенні постмодерністської ситуації в культурі, на реінтеграції змісту історії естетики та мистецтва. Такий поворот в естетиці, на мій погляд, пов'язаний також з її предметом. Хоч би як формулювали дефініції предмета естетики, всі вони так чи так звернені до ідеї *цілісної людини* в її універсальному, "естетичному" відношенні до світу. У понятті естетичного саме й схоплено *чуттєвий вираз світолюдської цілісності*, тобто факт переживання, як "спів-буття", як певної онтологічної та екзистенційної події. Це перетворює естетику на універсалістську науку, надаючи їй важливого значення у сучасних інтеграційних процесах людства. Естетика універсалізму постає як метафілософія цілісної людини, як "Filouniversale" (А.Бергсон).

Які ж головні риси мають бути притаманні естетиці універсалізму? Що треба враховувати у побудові її проекту?

По-перше, розширення самого предмета естетичних досліджень, які мають поширитися на нові сфери людської життєдіяльності й соціальних комунікацій. Приміром, естетичні виміри візуальної інформації ("міранда") набувають глобального характеру і стають планетарною силою.

По-друге, поглиблення інтересів учених-естетиків у царині мистецтва, мистецтвознавства, культурології. Естетика тут може відігравати синтезуючу, "холістичну" роль, надаючи цілісного вигляду міждисциплінарним дослідженням.

По-третє, поява новітніх методів естетичного аналізу, які потребують залучення природничих і гуманітарних категорій (залежно від обраної методології та методики досліджень). Адже естетика — це як спеціально-філософська ("онтологія чуттєвості",

"феноменологія виразальних форм"), так і загально-гуманітарна дисципліна її предмет має не тільки видову специфіку, пов'язану з філософією мистецтва, але й родові характеристики гуманітарного пізнання взагалі, — атрибуту універсалізму.

Чому саме в такий спосіб змінюється парадигма неklasичної естетики?

На мою думку, у майбутньому існування опозицій "культура й анти-культура", "мистецтво й анти-мистецтво", "естетика й анти-естетика" має поступитися місцем визнанню інтегрованих, універсальних засад людської діяльності й духовності. Проект естетики універсалізму як онтології новітньої чуттєвості ґрунтується на *панестетичній* позиції і критерії оновленого буття, яке стане *мистецтвом жити, спілкуватися, творити*. Як відзначав французький естетик Ежен Сурію, "для прихожого людства і для землі, яка перетворюється, є важливим, аби роль естетичної точки зору в цьому перетворенні була добре показаною і стала всім ясною" [12].

З точки зору "нової чуттєвості", універсального світосприйняття це буде "поворотом до аперспективності" (Ж.Гібзєр), в якій парадоксальним чином мають з'єднатися ірраціональність і раціональність, у цілісній єдності душі мають інтегруватися переживання, досвід, сприйняття й мислення. Завдяки універсальній "аппреціації" світу, де в "цільному знанні" відбувається злиття науки й релігії, філософії й мистецтва, буденного досвіду й езотеричних переживань, людина відчує свою причетність до Космосу, до культурно-історичного людства, до природного й соціального універсуму.

В естетичній свідомості та художній творчості вже сьогодні це викликає так звану "стратегію розмаїтості", яка спрямовує мистецтво на використання різноманітних взірців та прийомів творення. Як уважають сучасні естетики універсалістської орієнтації, мистецтво майбутнього може конституюватися: 1) з освоєння ідей та понять, типових не для мистецтва, а для культури взагалі, для сучасного стилю життя; 2) з переінакшення художніх зразків минулого у позиціях ситуаціонізму; 3) за рахунок об'єднання багатьох елементів історії мистецтва й культури. "Завдання полягає в тому, щоб пристосувати нові відкриття, хай то будуть засоби комунікації чи прийоми логічної інформатики, скопіювати їхню естетику (зовнішню схожість), а потім виявити їхні принципи й таким чином переінакшити прийоми, щоб вони набули культурної автономності" [13]. Все це охоплює "стратегію розмаїтості", й мистецтво приходить до "гри взаємодій".

Як і інші панестетичні концепції, естетика універсалізму спрямована, передусім, на *гру мистецтва й життя*, на їхнє взаємоперетворення. Красива мрія про єдність буття і творчості, соціуму й естетосфери, соціальної поведінки та художньої дії вже віддавна бентежить естетичну думку, в тому числі й неklasичну і постнеklasичну. Іntenції естетичного універсалізму, світоглядного панестетизму закладені в історії естетики від Давньої Греції (що

так чудово висвітлив О.Лосєв) до авангардизму й постмодернізму (що проголошується практично в усіх маніфестах модерного мистецтва). У цьому — умова й сучасного естетичного плюралізму, мистецького мультиверсуму. Адже тільки з багатоканальності естетичного розвитку, з його вкоріненості в бутті з'являються нові горизонти бачення світу, образні потенціали універсального "святівідношення" (остання розумію як панестетичну святковість світовідношення). Як зауважує Франсіс Пікаб'я, сучасному художникові "належить бути кочовиком, мандрувати по ідеях, як по країнах та містах... Треба мандрувати по життю червоним чи блакитним, цілковито оголеним, з чарівничою музикою ловця душ, що поспішає на свято" [14].

Багато митців-авангардистів творили не для "музею", не для індивідуальної втіхи, не з нарцисизму, а для суспільності, для оновлення життя та духовності. Вони перетворювали мистецтво у життєтворчість, в естетичне світобудування, в універсальну теургію. Так, представник "першої хвилі" авангарду О.Родченко вважав, що мистецтво майбутнього не буде затишною прикрасою сімейних квартир, його місце — це вулиця, площа, місто, увесь світ. І сьогодні дуже популярною є думка про "анти-музей", тобто про нові форми експозиції художніх творів, про злиття мистецтва та середовища, образу та об'єкта. Як підкреслює сучасний мистецтвознавець Р.Гольдберг, "нам треба визволити мистецтво з його ув'язнення в музеях та закладах і якнайбільше інтегрувати його у наше повсякденне життя" [15]. Найвище мистецтво з точки зору універсалізму — це творчість самого життя, яке має бути як індивідуальним, так і глобальним, особистісним та універсалістичним.

Ще одна "гра взаємодій" в естетиці універсалізму — це явище *синтезів і синестезії* в мистецтві. В цьому аспекті художні образи майбутнього мають виникати, по-перше, в контексті єдності (синкретизму) всіх форм духовності — філософії, науки, моралі, релігії, мають бути носіями універсальних духовних змістів, "цільного знання". По-друге, можна передбачати не тільки подальшу інтеграцію окремих видів мистецтва (як, наприклад, у перформенсі), але й сполучення естетичних здібностей людини з її іншими психічними якостями й життєвими виявами.

Все це може здатися фантастикою, коли б не існування вже сьогодні кольорової музики, об'єктного живопису, комп'ютерної графіки, гіперреальної літератури, голографії, віртуального мистецтва з його "кібер-спейсом". Історія авангарду й постмодернізму, від "композицій" Кандинського до "об'єктів" Тінгелі та Юккера, від літератури потоку свідомості до світової художньої літератури засвідчує появу нової естетосфери, яка має перетворити всю ноосферу планети, ментальну ауру людства через метанойю - зміну свідомості.

Примітки

1. Див.: Мальро А. Воображаемый музей // Искусство. – 1989. - №6. – с.78; див.також: Wojnar I. Museum Kultury duchowej // Studia estetyczne. – 1978. – Т.15. – Warszawa, 1980. – S.125.

2. Lowe D. The History of Bourgeois Perception. – Chicago, 1982. – P.113.
3. Бердяев Н. Предсмертные мысли Фауста // Литературная газета. – 1989. – 22 марта.
4. Ануфриев С. “Понтогрюэль бокового зрения” // Искусство. – 1989. - №10. – С.43.
5. Див.: Мигунов А.С. Анти-эстетика // Вопросы философии. – 1994. - №7-8. – С.82.
6. Гараджа А. Деконструкция — дерридаизм в действии // Искусство. – 1989. - №10. – С.41.
7. Див.: Независимый журнал “Сине Фантом” // Искусство кино. - 1989. - №6.-С. 135.
8. Див.: Маньковская Н.Б. Структурно-психоаналитическая эстетика Ж.Делеза й Ф.Гаттари // Философские науки. - 1989. - № 12. - С. 35.
9. Див. напр.: Симонов К. Бытие абсурда как форма метафизической игры // Язык и текст: Онтология и рефлексия. - С.-Петербург, 1992, а також Ruthrof Н. The Postmodern of Meaning // Парадигмы философствования. — С.-Петербург, 1995.
10. Інколи універсализм розуміють як класичний тип філософування, з'язаний з традиціями культури епохи “Модерну” (Нового часу) — ренесансно-просвітницькі, кантівсько-гегелівські універсальні філософські системи. Але сучасний універсализм, не заперечуючи будь-яких інтелектуальних досягнень історії, є принципово новим типом філософування, оскільки його породжено в цілковито відмінній культурно-історичній і геополітичній ситуації. Крім того, він ураховує досвід авангарду й постмодернізму в культурній історії ХХ століття, здійснюючи духовний синтез класичних і некласичних парадигм культури, “Модерну” й “Постмодерну”. Поряд із тим ідеї сучасного універсализму не протистоять національним або регіональним цінностям, а доповнюють їх бачення цілого контекстним, “холістичним” аналізом.
11. Эпштейн М. Эпоха универсализма. Парадоксы новизны. – М.,1988. – С.388.
12. Див.: Суріо Е. Естетичні цінності і діяльність // Філософ. і соціол. Думка. – 1992. - №4; див.також: Antologia wspolczesnej estetyki francuskiej. – Warszawa, 1980. – S.224.
13. Гонсалес-Форстер Д., Нуэ Ж.-П., Шиппер Э. Взгляд на регион сквозь призму современного искусства // Искусство. – 1989. - №7. – С.31.
14. Цит. за: Там само. – С.20.
15. Goldberg R. The Holistic Revolution in the Arts // New Renaissance. – 1993. – Vol.4. - №2. – P.11.

РОЗДІЛ II. ФІЛОСОФІЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

SACRUM ЯК ІДЕЯ СВЯТОВІДНОШЕННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ФІЛОСОФІЇ МИСТЕЦТВА

Вступ. Чи потрібна та як можлива філософія сучасного мистецтва?

Неориторичне та апіорне на перший погляд питання набуває дискусійності у “світі мистецтва”, як інституалізованій формі художнього життя, що склалося останнім часом в Україні. Чи є місце філософам у тому “контексті сценарію” сучасного мистецтва (А.Б.Оліва), який створюється “суб’єктами культурного виробництва” — художниками, критиками, галеристами, музеєзнавцями, колекціонерами, громадськістю, мас-медіа? Адже кожний з цих агентів системи арт-культури є носієм “філософії”, а надто — “ідеології” творчості, яка закономірно прийшла на зміну офіційним догматам нормативної естетики. Мозаїчність, калейдоскопічність, світоглядний плюралізм автоестетичних позицій засвідчує якраз повну свободу творчості, “незаангажованість” художніх інституцій.

Але філософія сучасного мистецтва — то не традиційна естетика як “калістика”, “або наука про красу” в її ідеально-імперативних формах. Сьогодні вона набуває (пост)некласичних рис, стає саморефлексією мистецького авангарду й постмодернізму. Це не “естетика зверху”, а “естетика знизу”, чи за словами І.Франка, не дедуктивна, а індуктивна естетика, для якої предмет мистецтва — не “краса”, а психологічні виміри людської душі в її численних ликах і личинах.

Водночас сучасна філософія мистецтва — це “метафізика творчості”, яка в ситуації авангарду й постмодернізму часто йде у “задзеркалля” підсвідомості, у за-буття психіки і тут-буття фізіології. Некласична естетика стає онтологією чуттєвості і феноменологією виразних форм, які створює і концептуально, і візуально-пластично мистець як філософ.

Чи є підґрунття для національної моделі некласичної естетики?

В Україні існує потужна традиція розуміння “митця як філософа”, що йде від Т.Прокоповича і Г.Сковороди до Є.Маланюка і Р.Бабовала, трансформуючись у своєрідну “культурософію мистецтва” (наприклад, у часописах “Art-Line”, “Парта”, Четвер”, “Terra Incognita”, “Світо-вид”). Філософська аура сучасного українського мистецтва ґрунтується на теоретичних працях О.Богомазова (“Живопис та елементи”), К.Малевича (“Про супрематизм як безпредметний живописний реалізм”), Д.Бурлюка (“Голос імпресіоніста на захист живопису”). До цієї спадщини додаються естетичні розвідки з українського авангарду О.Грищенка та О.Флакера, Д.Горбачова та А.Макарова, О.Петрової та Г.Рудик, мистецтвознавчі дослідження теоретиків національного трансавангарду (група О.Соловйова, І.Диченко, О.Сидор-Гібелінда, Г.Скляренко, О.Тарасенко, О.Титаренко та ін.).

Отже, художньо-естетичні передумови для концептуалізації мистецького процесу в Україні є, проте візуальна філософія образів ще не дістала своєї артикуляції, тобто не стала дискурсом, мовою теоретичної рефлексії на рівні філософії мистецтва. Одна з причин — майже забобонний жах перед будь-якою “естетикою”, навіть такою, що вийшла за традиційні межі “прекрасного і потворного” і перебуває “по той бік добра і зла” як естетика (анти-естетика) всіх можливих світів (і антисвітів).

В українському “світі мистецтва” вже багато хто звик жити без “естетики” в її заідеологізованих та імперативних формах. І це добре. Але сучасне мистецтво без (само)рефлексії заходить у глухий кут інваріантних повторювань, цитатних евфемізмів, кітчевих імітацій. Воно стає наслідувальним, а тому — провінційним, не в географічному, а в культурографічному плані. Як показує світовий досвід (приміром, Ж.Леенгардт), неklasичне концептуальне мистецтво потребує мистецтва концептуалізації, тобто осягнення світу в єдності образу-архетипу і думки-кенотипу.

Філософування конституює не лише сенс теперішнього, а й проект майбутнього мистецтва. І можна не страхатися якоїсь “універсалізації” чи “уніфікації” художнього мислення. Зараз “світ мистецтва” в Україні потребує “філософію” не як узагальнення, а як форму спілкування, діалог суб’єктів культури, в їх хоча й автономному, проте “інтерсуб’єктивному” та “інтертекстуальному” творчому взаємоіснуванні.

Іншими словами, мистецтво сьогодні є неможливим без системи художньо-естетичних взаємодій і комунікацій, без інформації, реклами, промоції та наук про мистецтво. Світова практика арт-ринку та арт-бізнесу все більш підтверджує цю технологію “паблісити”, коли успіх митців часто забезпечується через опосередковуючі ланки, пов’язані з роботою цілої команди мистецтвознавців, галеристів, журналістів. До цього переліку я б додав і естетиків, як фахівців з філософії мистецтва.

Проте, чого все ж таки бракує сучасному українському “світові мистецтва”? Як на мене, вельми важливого — наукової школи сучасного мистецтвознавчого аналізу. З її теоретично розробленою методологією, системологією й водночас здоровими традиціями змагальності й конкурентності. Боронь Боже, я аж ніяк не думаю ставити під сумнів відомі чесноти й достоїнності українського мистецтвознавства як у минулому, так і в сьогодні. Мова йде про *сучасну школу філософії мистецтва*, теоретично адекватну значному мистецькому потенціалу України кінця ХХ-початку ХХІ століть, який ми, на щастя, маємо, але, на жаль, ще не осмислили у філософсько-естетичних формах. Тобто, у “контексті сценарію” нашого мистецького життя ще немає дійсної *системи* теоретичного аналізу процесів, котрі відбуваються в естетосфері сучасної України (починаючи з легендарних вже “шістдесятників”).

Відтак історично й теоретично визріла нагальна потреба у розробці сучасної української філософії мистецтва, яка б спиралась, з одного боку, на традиції вітчизняної естетики, а з іншого, — на сучасний мистецький процес в його відрефлектованих (мистецтвознавчих) формах. Але можливою така філософія є, перш за все, за наявності провідної (базової) естетичної ідеї, яка виявляє етнонаціональний стрижень естетики і художньої культури, є засадничою у побудові системи сучасного знання про мистецтво, категоріальних форм аналізу української естетосфери.

Естетика святовідношення в українській художній культурі

З часів О.Шпенглера відомо, що кожна культурна епоха і мистецький стиль мають власний системоутворюючий принцип, репрезентований як певна категорія, символ, чи то “душа” культури. В них маніфестується спосіб людського світовідношення, через який виявляється історична й естетична цілісність духовного життя епохи, гомологічні зв’язки формотворень культури в контексті “цілого” (гегелівський “цайтгайст”, шпенглерівська “культурна душа”, “менталітет” історичної “Школи Анналів” тощо). У цьому сенсі говорять, наприклад, про “софросюне” античності, “фаустівську душу” доби Модерну, “леверкюнівську душу” Постмодерну. Але чи можна категоризувати (або символізувати чи навіть персоніфікувати) естетичні особливості етнонаціонального світовідношення, виявити його онтологічні та феноменологічні засади, знайти домінантні образи, архетипні символи, культурні універсали? Виявляється, можна, і це довела філософсько-естетична та культурологічна думка останньої третини ХХ століття, коли на порядок денний висунулась проблема національної ідентичності у зв’язку із тенденціями, з одного боку, “глобалізації”, а з іншого, — “децентралізації” світу [1].

Наважимося стверджувати й надалі обґрунтувати в цій статті, що українська естетична ідея в мистецтві пов’язана із СВЯТО-відношенням як в історії, так і в сьогоденні національної культури. *Світовідношення як святовідношення* — це виявлення універсальної цінності *sacrum* у українській “культурній душі” з її глибокою релігійністю та естетизмом, а відтак — софійністю, кордоцентризмом, містеріальністю. Українська етнокультура просякнута тяжінням до дива, прагненням до дивовижності буття як “свята” в його барокових вимірах “чудного та містеріального”, а також у метарелігійному значенні святого, освяченого, зачарованого.

Ця єдність сакрального та естетичного в українському “святотворенні” знаходить свій архетипний вираз в ідеї та образі “дивосаду”, який символізує собою особливості етнонаціонального світовідношення, менталітету, художньої культури.

В українській етнокультурній і релігійній ментальності є багато понять, пов’язаних із “дивом”. З давніх-давен широко відомі такі світоглядно-міфологічні й естетичні уявлення, як “диво-світ”, “диво-цвіт”, “диво-слово” тощо. Естетика дивовижності, зачарованості, казковості

стали невід'ємною частиною і українського фольклору, і українського академічного мистецтва та літератури. Від зображення анімістичної, одухотвореної природи у “Слові про Ігорів похід” і “Зачарованої Десни” Олександра Довженка до містичних сцен життя у Миколи Гоголя, Михайла Булгакова і Юрія Андруховича простягаються обрії “дива” у метарелігійному світогляді й образній системі українства.

Невипадково саме художня традиція “чудного та містеріального” набула свого національно довершеного вигляду в стилістиці українського бароко. Втаємниченість і пишність почуття, здивування й замилювання світом як “морем” або “садом” органічно поєдналися з європейськими художніми формами на засадах синтезу народної естетики, візантійського стилю, барокової ідеології та образності. Цьому сприяв кордоцентризм та панестетизм “української душі”, її надзвичайна поетична чутливість, ліризм, романтична спрямованість до “чуда”, очікування справдженої мрії.

З іншого боку, українська етнокультурна ментальність напрочуд екофільна. Любов до природи, шанування Матінки-Землі з часів Трипільської культури визначали землеробський, селянський стрижень світогляду нашого народу, який, як Антей, завжди був міцно пов'язаним з ґрунтом, з довкіллям, з природним середовищем. Навіть філософія наша інколи набувала “хутірського” характеру, як то було у Пантелеймона Куліша. А мистецтво постійно зверталося до архетипного образу “Землі”, як у Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Олександра Довженка. Українські авангардисти створюють згодом неологізм “лугосаду”. Відтак природа для українства завжди *оброблена* — чи то працею, чи то піснею. Вона уквітчана, поетизована, тобто стає садом, в якому і відбувається етнонаціональна ідентифікація.

У такому розумінні “Сад” збігається з “Культурою”, як “другою природою” — облаштованою людиною, рукотворною. Мрія кожного українця — жити в Саду, що естетично відтворилося не лише в численних казках і піснях, але й в історичному побутуванні, повсякденній життєвій реальності нашого народу. Звідси походить і глибока релігійність “української душі”, її дійсно природна налаштованість на вищі сакральні вартості, на сасити святовідношення. Язичницький пантеїзм наших слов'янських пращурів органічно з'єднався з християнськими уявленнями про рай як Едемський сад, про “сад душі” як спогад і мрію про вічний вирій.

Архетип “Саду” є спільним для України і всієї культурної Європи. Наприклад, ренесансний живопис у сцені “Благовісту” часто використовував мотив “зачиненого саду” (*hortus conclusus*), як символу цнотливості Матері Божої Марії. “Садом божественних пісень” назвав свою збірку віршів на біблійні сюжети Григорій Сковорода. Образи саду, садово-паркового мистецтва надихали барокових і класицистських поетів, мистців, архітекторів. Ідеї “регулярного саду” й (російською мовою) “сада расходящихся тропок” перейшли від

класицизму до авангардизму й постмодернізму. “Садівниками світу” називають сьогодні людей майбутнього сучасні західні інтелектуали.

Отже, “дивосад” — це глибинний архетипний образ української культурної ментальності, який має духовне коріння в етнонаціональній та європейській традиції, у фольклорі та релігії, в мистецтві та екологічній свідомості. Він поєднує в собі уявлення про природу і культуру, життя і казку, історію і майбуття, естетичне і сакральне.

Естетика народного святовідношення, архаїчне розуміння й втілення *sacrum*’у образно представлені перш за все в українському вишивальництві.

“Я – ПТАХ”, або архаїка *sacrum*’у в українському вишивальництві і дивовидах традиційної образотворчості

“Полотняний фольклор” України несе в собі багатий потенціал традиційного світовідношення, — є символічним образом світу, національного характеру, етнонаціональної ментальності. Твір вишивального мистецтва з цієї точки зору можна розбирати як певну світоглядну концепцію, а самий світогляд доводить у ньому до художньо-образної, іконографічної форми.

Більш за те, образна природа вишивального мистецтва робить його справжнім *“органомом”* народного світовідношення, виконуючи функції міфопоетичної творчості, створення художнього світу, побудови естетичної моделі світогляду в архаїчно-сакральних мотивах СВЯТО-відношення. В українській естетичній ідеї святовідношення вбачаємо традиційний, трансісторичний синтез сакрального і святкового, екофільного і релігійного, язичницького і християнського, утилітарного й естетичного, притаманний естетизму, навіть артистизму народної душі. Зокрема, українська вишивка, як слушно зауважує Р.Захарчук-Чугай, зберігає в своїй іконографії давні архаїчні магичні мотиви [2].

З яких же архетипів етнокультурної ментальності впливає естетика архаїчно-сакрального святовідношення в українському вишивальництві? Тут треба звернутися до філософського аналізу провідної української естетичної ідеї.

Sacrum, або поняття сакрального ми беремо у гранично широкому, архаїчному контексті, який пов’язаний з прадавніми екзистенційними ситуаціями людського світовідношення як святовідношення. Взагалі сакральне у світовідношенні — це свого роду “екстремуми”, крайні точки, що окреслюють його “нижній” та “верхній” кордони, це полюси “напруги” людського родового життя. В якості кордонів, граничних засад людського існування, сакральні позиції світовідношення можуть бути і піднесеними до “святості”, і скинутими до “гріха”. Сакральне одночасно і божественне і демонічне, і освячене і прокляте. У ньому виявляється крайні, екстремальні полюси людського світовідношення як святовідношення, “межеві” ситуації непересічного етнокультурного буття.

Такі уявлення впливають з тлумачення понять “сакральне” і “профанне” у працях французьких етнологів і соціологів, представників Дюркгеймівської школи (Г.Губерт, М.Мосста та інші). Вони відмовляються від жорсткого антипсихологізму і приходять до вивчення “тотальної”, універсальної природи людини. На основі аналізу родової життєдіяльності архаїчних суспільств декотрі з них (наприклад, Р.Кайуа) узагальнюють найбільш фундаментальні явища, екзистенційні ситуації етнічного буття в концептах “sacrum” і “profanum”.

“Профанне” (*profanum*) — це все повсякденне, поширене, тобто буденне, звичне, пересічне, банальне й таке інше. Воно виявляється у докучливих стереотипах свідомості, мови, поведінки та нетворчої, рутинної діяльності людей.

Є слова — як докучлива муха,
Що мусиш слова такі
Відганяти від вуха [3].

Стереотипи репродукують стандартизованому масову свідомість, клишоване бачення сірості, несвятковості дійсності. Теперішнє вони роблять пересічним; чорні, червоні та білі фарби життя (що, до речі, домінують в українській вишивці) — сірими. Вони далекі від естетики буденного і повсякденного, яке в народній творчості стає святковим, уквітчаним “гобеленовою ниткою”.

“Сакральне” ж (*sacrum*) позначає не тільки святе, чи освячене. Це ще і все чуже сірій повсякденності, тобто небуденне, ексцентричне, що виходить поза рамки звичного. У цьому сенсі сутність сакрального пов’язана з трансгресією як “пере-ступанням” межі, святковим “злочином” проти профанного. І справді, досягнення незвичайного, безпрецедентного, непересічного стану стає можливим лише у переборенні повсякденного, буденного, стереотипного, яке пригнічує прозою вульгарної утилітарності.

Сакральне досягається через культурну трансгресію, тобто граничне переступання, що здійснюється в ім’я духовного оновлення і самозбереження. З іншого боку, тільки в трансгресії, як подоланні культурних меж, і виявляється суть останніх. У цьому подоланні оголяється щось позамежне, тобто “заборонене”, архаїчно-сакральне як таке. У людському житті воно виявляється у вигляді екстремальних, “межевих” ситуацій, у стані естетичного “за-буття”.
Наприклад,

Є слова із проміння прядені,
Є слова — із чужого вкрадені,
Є слова — ніби крикають ворони,
Є слова, у сухотах заморені [Там само].

У балансуванні між граничним і позамежним, стійким і хитким, особисто безпекою і нормованим жахом і полягає сутність сакрального світовідношення як святовідношення. Воно

ексцентрично коливається між життям і смертю, доводячи психічні стани людини до того ступеня напруги, коли вони межують з насолодою самозабуття. Приклади таких станів в архаїчній культурі соціологи та етнографи знаходять у сексі, грі, війні, святі. В них досягається так званий “пароксизм суспільності”, своєрідна ініціація, в якій бере участь участь клан, соціальна група, родова спільнота, етнос в цілому.

Саме цим сучасна етнологія пояснює інституалізоване, ритуальне винищення продуктивних надлишків, матеріальних благ, домашньої худоби і навіть людей (полонених) у багатьох первісних племенах. Пізніше воно замінилося редукованим до символізму обрядом жертвоприношення, феноменом тотемічної міфології. “Первісний комунізм” потребував примітивної рівноправності і справедливості, котрі досягалися за рахунок відмови від понаднормованого споживання. Виникаюча у процесі виробництва “проклята частина” продукції, яка перевищувала мінімум споживання, знищувалася з урочистими ритуалами, що перетворювалися в церемонію, обряд, свято з їх міфологічно-казковою, “зачарованою” свідомістю.

У дослідженнях етнологів і соціологів Дюркгеймівської школи феномен свята тлумачиться досить широко, — як деяке космогонічне явище, що має глибокий онтологічний, соціальний і духовний зміст. Граничне, сакральне значення свята — це створення “космосу” з неупорядкованого “хаосу”, формування нових буттєвих і естетичних структур. Соціальна космогонія переживається як кошмар і рай одночасно, адже руйнування старого і досягнення нового відбувається через “межеві”, екстремальні ситуації, завдяки сакральному прориву в “поза-межеве”, у святкове “забуття”.

Сакральне святовідношення набуває тут характеру власне ініціації, тобто обряду, комплексу дій, спрямованих на виправдання “економіки споживання”, на перехід від буденних форм життя до святкових. Завдяки цьому настає розрив кайданів пересічної повсякденності, знищення “дозволеного” порядку речей, досягнення нових, раніше “заборонених” рівнів буття соціуму, родової та індивідуальної тотемної культури.

Відтак сакральне — це одночасно і “святе” і “тріховне”, і благословенне і прокляте, і бажане і заборонене, і привабливе і відразливе, і благочестиве і злочинне, і надихаюче і огидне.

Слова буденні,
Слова святкові,
Слова зелені
І малинові.

/Ганна Черінь/

Кажучи інакше, в естетичній *діалектиці сакрального* виявляється ексцентризм архаїчного світовідношення, крайніми, екстремальними точками якого виступає сакралізація й десакралізація, космізація й індивідуальна тотемізація родового буття.

Саме у значенні такого “святівідношення” архаїчна діалектика сакрального складає основний зміст вишивального мистецтва. Тобто сенс вишивки — у поверненні до архаїчних, інстинктивно-імпульсивних виявів родового, “тотемного” життя, до “спогадів про майбутнє”, про “рід його”, який є міфологічно вічним. Одвічність, непересічність, космічний універсалізм етнонаціонального світовідношення як святівідношення — то є щось майже утрачене, але й те, що обов’язково колись відшукається.

...Ти — гість
там, де дитинні людства кроки.
Назад немає вороття?
/Олександр Маландій/

Естетичні корені діалектики сакрального — в архаїчній чуттєвості, що освячена піднесеними, а так само і забороненими предметами: язичницьким божеством, героїкою, сексом тощо. Сакральне виявляється тут, за словами Г.Ріккєрта, у “переживаннях одвічного”—релігійному, титанічному, еротичному.

Основою сакрального у вишивальному мистецтві є “одвічні” переживання, або ті *архетипи*, які ще К.Юнг та Е.Дюркгейм розбирали як виявлення “колективного позасвідомого”. Архетипи сакрального у “полотняному фольклорі” беруться з підсвідомості митця, а також з прадавнього казково-міфологічного типу художньої свідомості (мистецький “примітивізм” як “наївізм”). Вони протистоять повсякденному, рутинному змісту нетворчих стереотипів, що знебарвлюють палітру буття і творчості.

Подумалось: як добре, що твій пращур
По праці йшов ген-ген за краєвид...
/Олександр Маландій/

Якщо утилітарний стереотип закріпачує, стандартизує образ, то естетичний, маніфестований архетип, навпаки, є його рушійною силою, свого роду творчою ідеєю. Адже архетип — це немов своєрідна “схема” мислення і сприйняття, загальна структура образу, що апіорно присутня у свідомості кожної людини і потребує живого художнього наповнення в “іконемі” і “морфологемі” мистецького семіозису.

У вишивальному мистецтві “профанне” і “сакральне”, утилітарне й естетичне, стереотипне й архетипне набувають вищої єдності завдяки *архаїчності святівідношення*, яке завжди поєднувало різні полюси родового буття в синкретичних формах народної творчості, в естетизації життя етносу. Теоретики українського “примітивізму” (наївізму) вбачають шлях чуттєвої емансипації відчуженої від етнокультури людини в народному мистецтві, зокрема, у вишивальництві. Це є можливим через прорив у глибинні шари іконографії й естетичного переживання, часто зовсім не зачеплені техногенною цивілізацією.

Сучасні дослідники шукають в естетиці архаїчно-сакрального особливі, “одвічні” цінності національного духу, які під впливом, скажімо, “української нитки” можуть бути

порозбуджені та видобуті з-під пізніших культурних нашарувань. Повернення до цивілізаційних атавізмів, протоестетичних образних і символічних форм вважається гарантом семантичної “чистоти” мистецтва вишивки, її безпосереднього, “пралогічного”, евокативного характеру. Таке занурення в сакральні архетипи родового підсвідомого (часів Трипільської культури й “Велесової книги”) і знаходимо в наївізмі давньоукраїнських стилів, натуралістично-магічній і символічній фігуративності сучасного “полотняного фольклору”. Тяжінням до одвічного, родового, тотемного, “пташиного” сприйняття є, до речі, і вірш Олеся Ільченка про вишиванку як образ архаїчно-сакрального “святотвідношення”:

Вишиваний рушник:
птахи на правічному дереві.
Дивлюся на них,
спокійних птахів.
Оглядаюся довкола пташиними очима.
Я птах.

***“Богородице-Діво, радуйся”:
сакральні мотиви в українському трансавангарді***

Історія сакрального мистецтва засвідчує, як правило, конфесійну приналежність релігійної образотворчості, її орієнтацію на певний церковно-естетичний канон. Наприклад, розуміючи храмове дійство як “синтез мистецтв”, о. Павло Флоренський створив учення про храмову чистоту ікони, її “включеність” у православний контекст богослужіння, зв’язок з іконописними традиціями Візантії, Київської Русі, східного християнства взагалі. Папа Римський Іван-Павло II у листі “До митців” спирається на традиційне католицьке розуміння Митця як образ Бога-Творця, вказує на плідотворний зв’язок між Євангелією і мистецтвом, на взаємозалежність Церкви і мистецької краси. Свого листа він присвячує усім, хто з пристрасною жертівністю шукає нового “богоявлення” краси, щоб подарувати його світові своїм мистецьким творінням. З позицій культу Богородиці він закликає: “І нехай Пречиста Діва Марія, “найпрекрасніша”, вас супроводжує, Богоматір, яку у своїх творах змалювали численні митці, яку славетний Данте споглядає у сьайві Раю — “Краса, й на неї радо всі святі дивились” [4,10].

Незважаючи на конфесійні особливості, *sacrum* у сучасному мистецтві так само пов’язаний з естетикою святотвідношення, з відтворенням архетипів і хронотопів вічного як актуального. З точки зору релігійної естетики мистецькі події, як і шлюби, складаються “на небесах”. За традиціями візантійського іконопису, вони ще навіть не “по-дії”, а “перед-дії”, власне ті прообрази або архетипи, які надають творчий, духовно-енергетичний імпульс художньому від-творенню *sacrum*’у як святотвідношення. Справжні вартості у сучасному мистецтві відтак визначаються не “об’єктами” чи “фактами”, але духовно-субстанціональними “артефактами”; не “акціями”, але соборними вчинками; не “повідомленнями”, а одкровенням,

чи то “осяянням”, і не мінливим псевдоморфозом, проте естетичним спів-буттям (універсальною подією) творення — етосом творчості як теургії.

У цьому сенсі актуальним у мистецькому житті є, за словами релігійного філософа Володимира Соловйова, не те, чого не було вчора і не буде завтра, а те, що є “вічним”, мета- і транс-історичним. Відтворення “небесних” пластичних ідей, ейдосів-архетипів у традиційних чи нетрадиційних “земних” образах художньої іконосфери не знає лінійного часу, долаючи профанне розуміння актуальності, цивілізаційного “прогресу”. Християнська традиція сакрального переживання часовості йде від св.Августина Блаженного, для якого існує тільки теперішнє: “теперішнє минулого” і “теперішнє майбутнього”. Сакральне мистецтво несе в собі чисту енергетику “вічності”, перетворюючи її у візуально-пластичній інформації образних хронотопів святовідношення. Звідси і народжується постнекласична *енергоінформаційна естетика*, або так звана “еніо-естетика”, як вчення про енергоінформаційні, тобто “духовні” (міфологічні, релігійні, фольклорні) потенціали мистецтва [докладніше див.:5].

Відтак сакральні та енергоінформаційні потенціали мистецтва ХХ століття прозоро виявляються через “релігійність” і “містицизм” художніх комунікацій. В некласичній естетиці ці мотиви знаходять місце у прагматичній концепції релігійного та естетичного досвіду, неотомістському тлумаченні літургійного спілкування, в екзистенціальному вченні про “безпосередню чуттєвість”, у персоналістичних інтерпретаціях індивідуального переживання. Багато які ідеї еніоестетики беруться з т.зв. “нетрадиційних релігій”, а також з індуїзму, буддизму, філософії та естетики дзен, східного релігійно-містичного сенсуалізму взагалі. (Доказ тому — факт зустрічі французького неоавангардиста Р.Філіу з Далай-Ламою і спільне обговорення проблем “духовного”, “нематеріального”, тобто енергоінформаційного в сучасному мистецтві, що відбивається в “еніоестетиці”).

Головним досягненням некласичного мистецтва, особливо постмодернізму, є *еніоестетика і містика Ніщо* — “пустого” простору, монохромної колористики, беззвучної тиші. У творах подібної “дзенівської” спрямованості на перший план виходять споглядання та інтуїція (медитація), які стимулюються не лінією чи звуком, але їхньою відсутністю, паузою. Еніоестетична чуттєвість тут зливається з містичною. На такі настанови розраховані, мабуть, деякі картини групи “Амаравелла”, українських художників О.Костецького, О.Петрової, О.Дубовика, Т.Сільваші, твори монохромного живопису, оп-арту та віртуального мистецтва. В них сприйняття трансформується до стану ілюзії чи галюцинації, а візуальна гіперреальність уводить до перспективного за-буття, в сакральну трансцендентність святовідношення. В Україні ця естетична ідея набула реактуалізації в київській школі трансавангарду, як одна з її філософських засад.

На порозі радянського і пострадянського просторі трансавангард виник як передчуття кризи марксистського “перфекціонізму” — ренесансно-просвітницької і дарвіністської ідеології прогресу в безупинному вдосконаленні суспільства. Дискредитованій ідеї “лінійного” розвитку була протиставлена ідея “коловороту”, “вічного повернення” історії та її культурних образів. Українські митці (А.Савадов, О.Харченко, О.Гнилицький, О.Ройтбурд) відчували себе не стільки “рупором часу”, скільки “кочовиками”, навіть “блудними синами”, які повернулися в рідні домівки після тривалих мандрів. Збагачені досвідом історії мистецтва, в тому числі й національного, вони не позбавились “комплексу Одісея”, і в своїх мареннях і художніх перцепціях синтезують культурні “душі”, “мови” і “коди” всіх епох — від пірамід і сфінксів до відео-арту і віртуальної реальності.

Часто-густо на перший план виходять *етнічні архетипи* художньої свідомості, ті архаїчні підвалини мистецького “колективного позасвідомого”, які сягають в часі трипи Артанії й льської культури і будують “український Стоунхедж”, візуальний простір українського духовного космосу (наприклад, проект “Автентична туга” куратора О.Титаренка, художники О. і Т.Бабаки, В.Бажай, П.Гончар, М.Журавель).

Український трансавангард існує сьогодні у тому світовому контексті, де, за словами А.Б.Оліви, домінує дві тенденції: “глобалізація” (універсалізм) і “трайболізація” (етнічний партикуляризм, або “племенна роздробленість”)[6]. Філософія сучасного мистецтва має включити артефакти української культури у транс-національний процес самоусвідомлення людства себе як Людини, тобто визнання планетарних форм ноосферної свідомості. З такої точки зору найвищої уваги заслуговують ті феномени національної культури, де етнічні традиції сполучаються з цивілізаційними досягненнями модерної та постмодерної епох.

Зокрема, естетика українського трансавангарду пов’язана з традиціями “візантизму”, точніше, християнського, візантійсько-православного *ісіхазму* — релігійно-аскетичним вченням про вищий вияв пізнання софійної, біблійної мудрості, гностичного зв’язку із світом. Ісіхазм виступає філософсько-релігійною основою української естетичної ідеї “святівідношення”. Візантійські й вітчизняні ісіхастичні відмовою від говоріння, мови, “слова буденного” аскетично та естетично наближалися до сакрального змісту тиші, внутрішнього осягання Слова Божого. Адже вимовлене слово втрачає свій метафізичний зміст, стає пустою звуковою оболонкою. Майже, як у Романа Бабовала:

Мої листи до тебе — вигадки
Пусті

і слово — звабна бульбашка
в устах вітрів.

Естетичний ідеал цього сучасного поета з української діаспори — слова, що залишилися невимовленими, “оббризкані густим мовчанням”. Його поезія хоче бути “без слів, але живою” [7].

У сучасному українському малярстві сакральні (архаїчні, біблійні, православно-ісіхастські) мотиви зустрічаються у багатьох представників трансавангарду т.зв. “південної хвилі”. Це, наприклад, роботи “Андріївський собор” Ю.Луцкевича, “Увіровання апостола Фоми” Б.Михайлова, “Передвічне” і “Букет Спасу” Г.Лекаревої-Нікітіної, “Той, хто з крилами” Т.Лисенка, “Великодня Неділя” Г.Неледві, “Він та ми” і “Складень” М.Журавля, “Замріяний пророк” і “Мудрість Храмів” І.Пилипенка, “Тепло рідного краю” М.Демцю, “Молитва” Т.Дєдової, “Стрічення” В.Колесника, “Спокуса” М.Сіробаби, “Символ віри” і “Трійця” Л.Гопанчука, “Сусанна” О.Анда та інші. Окремо зазначимо домінуючий сакральний план творчості Ольги Петрової — київської мисткині, мистецтвознавця, доктора філософії, професора Національного університету “Києво-Могилянської Академія”.

Серед сучасних чернігівських мистців сакральні мотиви з’являються у творчості Є.Кріпа (“Архангел Гавриїл”), В.Ємця (“Святий Феодосій”) та деяких інших, хто сповідує українську естетичну ідею. Сакральна естетика “зачарованої Десни” породжує сьогоденний романтизм, символізм, “дивовижність” образів тих чернігівських художників, які знаходяться в пошуку нових виражальних форм, зберігаючи внутрішній зв’язок з традиціями народного і релігійного мистецтва, художнього стилю Київської Русі, козацького бароко, вітчизняного авангарду.

Невипадково початок ХХІ століття в художньому житті Чернігова ознаменувався відкриттям культурно-мистецького центру “Пласт-Арт”, а саме, виставкою-містерією “Шлях до Благодаті”. Друге народження першої в місті галереї сучасного мистецтва припало на сакральний час (Різдвяні свята) і сакральне місце (древній Вал-Дитинець).

Виставка представляла твори сучасного українського образотворчого мистецтва (живопис, графіка, скульптура) на сакральні теми. Жанр містерії, як релігійної вистави, був обраний з огляду на святковість події й святість тематики, на відновлення барокового духу традиційного українського вертепу під час святкування Різдва. Глядачу пропонувалося пережити естетично-ігрову форму сучасного метарелігійного досвіду через містеріальний синтез художнього і сакрального святовідношення. Всі твори так чи так розкривали вищий Sacrum — священне, освячене, сферу виявлена абсолютних цінностей Духу і Благодаті. Організатори виставки сподівалися на те, що синтез осягання сакрального та естетичного є можливим у спогляданні, переживанні й медитації перед образами, навіяними історією християнства, перипетіями національної ідентифікації українського народу. Адже трагічна історія України теж набуває сакрального характеру і закликає до очищення, зокрема у формах естетичного катарсису.

Образи, представлені на виставці-містерії, викликали відчуття сакральності історичного та есхатологічного часу, реактуалізували вічні теми християнського мистецтва і моралі. Традиційні вітчизняні ідеї святості ("Печерський патерик"), "закона й благодаті" (митрополіт Іларіон) виявилися через образи Старого і Нового Завіту, через живописні, графічні, пластичні іпостасі української релігійної душі.

Естетична концепція виставки передбачала цілісну експозицію різноманітних творів стилістично розмаїтих українських митців на ґрунті їх ідейно-образного гуртування в єдиний мета-образ духовного руху. Треба було "зняти" перцептивні кордони між реалізмом і символізмом, фігуративністю та абстракцією.

Враховуючи складність експозиції та її сприйняття, візуальний ряд виставки-містерії був побудований на ідеї релігійно-естетичного руху від реалізму до символізму, і тематично - від стражденного "Несення хреста" до чистих образних "архетипів". Цей рух відтворювався подвійною містеріальною ходою виставковою залю за коловоротом: "за сонцем" і "проти сонця", тобто від "Землі" до "Неба", і зворотньо.

З одного боку, глядачу пропонувався образно-естетичний шлях духовного платонівського сходження до вищих сакральних цінностей. "Сходи краси" починалися з реалістичної "фігуративної" образності і підіймалися через алегорію, метафору, символ до пластичної ідеї *sacrum*'у в його абстрактних, "нон-фігуративних" вимірах. Не описуючи всіх "сходинок" цього висхідного шляху, зупинимось на основних образних акцентах, візуальних "актах" виставки-містерії.

Експозиційний "куточок" О.Кулакова розпочинав хресний хід двома картинами молодого київського митця: "Несення хреста" і "Моління про чашу". Суворий трагізм Христової і загальнолюдської долі влучно доповнювався символічним розп'яттям українця в "Чорному ріллі" скульптора О.Михайлицького.

Тематично й стилістично наступну експозиційну стіну із канонічною Орантою посередині (картина "Мудрість храмів" І.Пилипенка) обрамляли незвичайні образи Феодосія Гуменюка. Це "Чумацька доля" і "Моїм землякам". Відомий український художник, керівник майстерні історичного живопису Національної Академії образотворчого мистецтва Ф.Гуменюк звернувся до маловідомих фактів історії вітчизняної культури. На основі музейних експонатів і народних переказів він відтворив неканонічні чумацькі ікони, зроблені з риби, як давнього символу Христа.

У час нещодавній, трагічний своїм безвір'ям, ведуть експресивні образи А.Гайдамаки - "Хрещення" і "Політ". Невипадково б'ють на сполох дзвони Володимира Подлевського, лунає вічна музика небесних сфер і з'являються янголи-провідники до нової реальності, чи понад-реальності духовного буття.

Центральна стіна експозиції мала “олтарний”, іконописний характер. Композиційно вона об’єднувалась пластичним образом Богородиці Оранти з янголами (скульптор Ю.Сінкевич), який органічно увібрав до себе і особливості народного “двовір’я”, і богородичний архетип української барокової естетики. По обидва боки від Оранти, майже симетрично, розташовувались стилізовані під іконопис твори Л.Берната та Н.Папірної на біблійні та апокрифічні сюжети. Богородичний мотив так само симетрично-гармонійно був підсилений “нон-фігуративними” образами Є.Кріпа, в яких зразу відчувався скорботний силует Божої Матері і настрій релігійно-естетичної містерії. До речі, напівмістичність і сакральне таїнство Слова як Образу відчувалось і в графічних текстах-лабіринтах К.Гжегоцької. Після містеріального шляху скорботи і очищення, медитативного споглядання богородичного “іконостасу”, після таємних лабіринтів життєвої долі й духовних пошуків глядач опинявся перед картинами Т.Дєдової. І це було як раптове “кольорове сновидіння”, живописно-радісний спалах звільнення від гріховності на шляху до Благодаті. Відчуття ейдетичного “неоплатонізму” яскравої колористики підкреслювалось пластичними формами В.Дубового (“Янгол”) та І.Гречаника (“Янгол”).

І, нарешті, — не “стіна Плачу”, як в Єрусалимі, - а стіна “чистої Духовності”, яка сформувалася майже монохромними абстракціями. Нон-фігуративний відеоряд центрується хрестоподібно розміщеним тетраптихом Є.Кріпа “Архетипи I, II, III, IV”. Його “чисті”, суто кольорові сенси доповнюються вчуванням у символіку безбарвної, але химерно-вигадливої графічності В.Денбновецької та Б.Єгізаряна.

Знаменно, що “перше коло” експозиційного руху завершувалось білокольоровою плямою картини “Початок”. Глядачу немов пропонувалось досягнути містичну єдність кінця і початку, знову стати на “шлях життя”, як це підказувала ще одна робота Б.Єгізаряна, вміщена майже напроти входу. Перспектива, лабіринт, коловорот — все є на цьому шляху.

Відтак, з іншого боку, зворотній хід виставковою залю “Пласт-Арту” продовжував переживання низхідного руху від Абсолюту до речевості. Відчувалося, що повнота Духу призводить до його еманції у світлоносній субстанції краси, яка, немов Благодать, розливається по сакральних образах виставки-містерії. Благодатна єдність Істини, Добра і Краси витікала на глядачів спадними хвилями *sacrum*’у в його духовно-ієрархічних образних формах.

* * * * *

Отже, сформулюємо остаточну відповідь на поставлене у вступі питання “Чи потрібна та як можлива філософія сучасного мистецтва?”

Необхідність її існування, як галузі філософського знання обумовлена, перш за все, складністю і структурованістю “світу мистецтва” в цілому і сучасною мистецькою ситуацією в

Україні, зокрема. Соціокультурні, світоглядні, естетичні проблеми художнього життя вимагають відповідної рефлексії, осмислення нової мови культури і мистецтва у відповідному філософському дискурсі. Взагалі зміна лінгвістичних практик породжує нові форми і стилі філософування, в т.ч. і у сфері естетики як філософії мистецтва.

Що стосується *можливості побудови* концептуальних засад, теоретичної системи чи навіть академічної школи сучасної філософії мистецтва в Україні, то вона впливає з етнонаціональних традицій естетичної думки і мистецтва, з наявності національно ідентичного художнього світогляду, дискурсу і мови. Вважаю, що провідною естетичною ідеєю, що може мати засадничий, системоутворюючий характер для української філософії мистецтва, є естетика святовідношення, або народного, (мета)релігійного *sacrum*'у. Генетично вона пов'язана з особливостями української культурної ментальності, а історично народжується з архаїчних джерел. Феномен “дива”, архетипні образи дивовижності, святковості, софійності буття просякають всю історію української образотворчості, набувають трансісторичних естетичних форм. Універсального вияву естетика *sacrum*'у набуває в художній метамові бароко як єдиного національно довершеного стилю в українському мистецтві.

Стилістика святовідношення, архетипні “дивовиди” розповсюджені в культурній історії України від архаїки до сучасного трансавангарду. Як для традиційної образотворчості, так і для постмодерної національної іконосфери сутнісними є сакральні мотиви в (мета)релігійному та естетичному значенні СВЯТО-відношення. Тим паче, сфера *sacrum*'у сьогодні розширюється, трансгресує в бік непересічного, незвичайного, дивовижного. Стильова формула бароко “чудне та містеріальне” стає, таким чином, основоположною для української естетичної ідеї *sacrum*'у як святовідношення. Разом з тим це лише одна з багатьох концептуальних засад філософії сучасного мистецтва, не говорячи вже про проблеми її інституалізації.

Примітки

1. Див., напр.: Гачев Г. Образ в русской культуре.—М.,1976; Кримський С. Дім. Поле. Храм //Синтези.—1994.—№1; Його ж. Під сигнатурою Софії // Філософ. і соціолог. думка.—1995.—№5-6; Табачковський В. Гуманізм та проблема діалогу культур // Філософ.думка.—2000.—№1. Універсальні виміри української культури / відп.ред.О.С.Кирилюк.—Одеса,2000; Личковах В. Глобалізація і слов'янська ідентичність // Філософ.думка. - - Чернігів,2004. - №1. - С.88-90.
2. Див.: Захарчук-Чугай Р.В. Українська народна вишивка.—К.,1988.—С.7.
3. Черінь Анна. Слова: Роман у віршах.—К.,1991.—С.16.
4. Лист Папи Івана-Павла II “До митців” //Поступ.—Львів.—1999.—№90.
5. Личковах В. Энергоинформационные потенциалы искусства XX века: эниоэстетика авангардизма //Научные основы энергоинформационных взаимодействий в природе:

- Международ. конгресс «ИнтерЭНИО-97».—Крым, Україна, 1997. Його ж. Энергоинформационная эстетика: проблема актуальных хронотопов //Международ. чтения по теории, истории и философии культуры.—С.-Пб., 2000.
6. Оліва Акілле Боніто. Культурний номадизм та діаспора.—К., ЦСМС, 1996.
7. Івашко Василь. Однокрилий янгол // Роман Бабовал. Мандрівники ймовірного: Поезії.—К., 1993.—С. 14.

"ТРОЇСТІ МУЗИКИ" З БАРВИСТОГО "ДИВО-САДУ" (мистецьке святовідношення родоводу Саєнків)

20 серпня 2004 року виповнилося 105 років з дня народження Олександра Ферапонтовича Саєнка - відомого українського художника, нашого славного земляка (1899-1985).

Народився він у Борзні, де зараз знаходиться його садиба-музей, і все життя духовно був пов'язаний з рідною чернігівською землею. Мистецьку освіту дістав від знаного В. Кричевського, товаришував з бойчукістами, добре знав традиційне народне мистецтво. Один з фундаторів сучасного українського декоративно-ужиткового мистецтва, він працював у техніках живопису, аплікації соломою, вибійки, розробляв ескізи керамічних виробів і килимів. Роботи Олександра Саєнка сьогодні зберігаються у багатьох музеях України, зокрема в Чернігівському історичному та Чернігівському художньому, а також в його садибі-музеї у Борзні.

Донька Ніна Олександрівна Саєнко та онука Олена Майданець гідно продовжують традиції свого батька і діда, працюючи в "саєнківських" жанрах декоративно-ужиткового мистецтва, передовсім килимарстві ("гобеленова нитка"), інкрустації соломою та батику. Роботи усіх трьох митців з роду Саєнків можна було побачити на ювілейній виставці в Чернігівській художній галереї "Пласт-Арт". Виставка засвідчила існування самобутнього феномену української культури - *естетики саєнківського декоративізму*.

Древо життя митців інколи відрізняється від "звичайних" генеалогій естетичною спадковістю, коли наслідується талант і навіть образна манера. Між іншим, це одне з джерел неперервності традицій народного мистецтва, етнокультурної трансляції фольклорного світовідношення й мистецького досвіду. Родинна творчість, передача знань, навичок і професійних "таємниць" від покоління до покоління забезпечує певну інваріантність образності, її стали національну визначеність. Особливо це стосується декоративно-ужиткового мистецтва, де матеріал, форма й світоглядні лейтмотиви, як правило, мають архетиповий, духовно-генеалогічний субстанціональний характер протягом багатьох поколінь.

Закони спадковості та еволюції декоративних жанрів в образотворчому мистецтві наочно простежуються у творчості роду Саєнків. Від знаного діда Олександра, через його доньку Ніну, до онуки Лесі б'є неперестанний алгоритм української декоративності, невгамовно пульсує сонячним сяйвом інкрустація соломкою, світиться завітчаною веселкою гобеленова нитка. Всі три гілки мистецького древа, три шляхи єдиної мистецької долі доповнюють і підтримують один одного, як ті “троїсті музики” на веселому святі, що відлунює музикою і чарує око мереживом танців.

Це свято української образотворчості, де постійно генерується особливе світовідношення нашого народу, можна б назвати СВЯТОВІДНОШЕННЯМ. Мається на увазі сакральне ставлення до природи, землі, праці, одухотворене сприйняття тварин і птахів, рослин і квітів, а головне - людини в її простій і високій земній вдачі. Народне святовідношення успадковує язичницькі й християнські цінності, поєднуючи святкове і сакральне, екофільне і релігійне, утилітарне й естетичне. Все те є притаманним українській декоративності з архаїчних часів Трипілля та Артанії, закарбовуючись у гончарстві, килимництві, “полотняному фольклорі”, різьбленні тощо.

Зокрема, у мистецькому святовідношенні родоводу Саєнків на перший план виступає прадідова правічна мрія про “диво-сад”, “райське” життя у завітчаному красою довкіллі. Про це мріяв ще батько майбутнього художника Феропонт Петрович, який у Борзні на Чернігівщині був учителем і агрономом. Його ідеї повсякденного буття у “квітковому раю” вплинули, безперечно, на естетичні та екологічні ідеали нащадків. До того ж, і Мотрона Саєнко, мати художника, була давнього козацького роду, з монастирською освітою, що зумовило її високу духовність і шляхетність. Саме такою, у барвистому вишиваному вбранні, в оточенні символічних квітів і дерев зобразив свою матір Олександр у 1922 році. Живописний портрет Мотрони Саєнко, як і жіночі портрети 1924-1925 років, що насичені українською орнаментикою, вже звернені до декоративізму, святковості й сакральної урочистості зображення людини. Тут з'являється і характерний символізм, зображувальна умовність, що сягає архаїки прадавніх цивілізацій, і не лише праслов'янських.

Особливості художньої мови Саєнків формувалися в умовах українського ренесансу початку 20-х років минулого століття. Це був зоряний час братів Кричевських і братів Бойчуків, Георгія Нарбута і Ганни Собачко-Шостак. У традиціях неонаївізму, сецесії та візантизму вони намагалися включити національне мистецтво у світове, розширити культурно-історичну ауру української образотворчості.

Але, якщо Бойчуки йшли до іконописних методів Візантії, то Олександр Саєнко занурився у візію Стародавньої Персії та Єгипту. На багатьох його образах, від соломкових панно 20-х років до гобеленів 70-х років, лежить печатка “єгиптизму”, східної

фігуративності й орнаментики. Звичайно, це лише стилізація орієнталізму, прагнення надати українським сюжетам “класичного” звучання, наблизити фольклор до академізму. І такий модерністський прийом виправдав себе, вводячи українську образотворчість у світовий художній контекст. Водночас мелодії, ритми і гармонії саєнківських образів залишилися етнонаціональними, бо за змістом і формою відтворювали українську душу.

Зверненість “троїстих музик” до народних джерел, використання суто фольклорних, міфологічних та історичних сюжетів можна побачити у творчості Ніни Олександрівни Саєнко. Успадковуючи самобутні прийоми свого батька, особливо у техніці інкрустації соломою та килимарства “українською ниткою”, мисткиня додає свій голос у родинний “хорал”. Маючи (як і дід-садівник) екологічні уподобання і навіть біологічну освіту, поєднавши їх з мистецькою енергетикою родоводу Саєнків, вона створює із соломи справжні зразки українського декоративізму. Її “Купальська ніч”, “Синій птах”, “Орнаментальна квітка” - це майже автентичні етнографічні витвори, які поєднали в собі народне святовідношення і професійно виважену стилізацію. Є у Ніни Олександрівни і розробка традиційних мотивів “диво-саду” роду Саєнків.

Перш за все це вітряк, який мисткиня називає “зачарованим”. На триптиху із соломки він стоїть посеред квітучої природи, оздоблений символічним зображенням дарів людської праці. Цей мотив бачимо і в батьківському “Вітряку”, і в його панно “Дума про хліб”, у композиційному центрі якого знаходиться дід-вітряк із пшениці, що символізує багатий урожай.

По-друге, лейтмотивними у всіх Саєнків є стилізовані зображення птахів, квітів, дерев. Вони притаманні художній ментальності українського народу, позначаючи мрію про райське життя, про “диво-сад”. У Ніни Олександрівни про це промовисто говорять гобеленові образи “Птахи”, “Райське дерево”. А стилізовані зображення “дерев життя” у “Золотій осені” та інших творах нагадують ранні батьківські роботи, починаючи з “Кіз під деревом” (1920 р.) і орнаментики на згаданому портреті матері. Мало які роботи Олександра Саєнка обходилися без символічного дерева (“Вівчар”, “Збирання яблук”, “Козак Мамай”, “Рече та стогне Дніпр широкий” тощо).

Те ж саме сакральне розуміння “древа життя” бачимо і в Олені Саєнко (Майданець). Проте улюблена тема в неї трансформується, проходячи модернізацію з точки зору стилістики і семантичного наповнення. Стилістично міфологічний символ вічності родового буття набуває умовних форм, перетворюючись у знак, позначку світоглядних сенсів, у “фасцинацію”. Семантично це означає розширення значення від архаїки “древа життя” до його змістовного наповнення сучасними, а надто футуристичними сенсами. Лесине “древо життя” стає лейтмотивом “Слов'янських мотивів”, домінує в “Присвяті Олександру Саєнку”.

Семіотика, тобто знакова сфера Лесиних образів, імпонує поєднанням традиційного і модерного в родоводі Саєнків. Олена Майданець створює фактично нову декоративну знакову систему, переносячи сучасну художню мову на гобелени, килими, тканину і навіть... писанки. Художні прийоми народного мистецтва, творчі “техніки” свого уславленого діда талановитого онука доповнює досягненнями українського авангарду, сучасними візуальними схемами. На наших очах створюється нетрадиційна орнаментика, яка все ж таки має етнонаціональний колорит, відтворюючи світоглядні й художні коди українського декоративно-ужиткового мистецтва.

Ще один спільний мотив усіх Саєнків - це їх повага до слов'янських коренів нашого народу. Йдеться не лише про безпосереднє звернення до слов'янських сюжетів, як, наприклад, у “Декоративному сюжеті з фігурами” та жіночих портретах Олександра Саєнка чи в “Трипільській легенді” та “Київській Русі” його онучки. Всі троє з мистецького роду Саєнків наслідують давньо-слов'янське святовідношення з його пантеїзмом, язичницьким поклонінням Сонцю, Землі, усьому живому і квітучому. Естетичні особливості їхньої декоративності народжуються із слов'янської душі праукраїнців, що започаткована в орнаментальній культурі Мезинської стоянки, Кам'яної могили, Артанії й Трипілля. Мелодика і ритміка орнаментальних композицій Саєнків мають найдавніші архаїчні джерела.

До речі, саме древня нефігуративна орнаментика і традиційна опозиція червоного-чорного виявляється в абстрактних образах Лесі – “Вічність”, “Червоне і чорне”, “Ритми часу”. Ці та інші роботи “читаються” як вічні тексти культури, своєрідні філософські есе, в яких оповідь-нарратив виголошується від імені Часу, для котрого минуле і майбутнє зливаються у теперішньому. Може, тому сучасні авангардні писанки теж сприймаються, як і завжди, в їх традиційному світоглядному значенні - як символ життя, безперервного породження, безсмертя природи і народу. Підсвідомий рівень національної ментальності виявляється і у філософській символіці гобеленів (“Світило”, “Український соняшник”), батику (“Миттевість”, “Чумацький шлях”), живопису (“Надія”). “Український стиль”, який зароджувався у 20-х роках у майстерні діда та його друзів-бойчуків, домінує і в образах на сучасні моральні та екологічні теми (“Живуть тополі у мені”, “Гармонія”).

З іншого боку, творчість Саєнків органічно увійшла в європейський художній простір. І не тільки тому, що мати і донька є членами Європейської текстильної асоціації, виставлялися у Польщі, Франції та інших західноєвропейських країнах. Починаючи з діда, мистецький рід з Чернігівщини звертається до пошуку певних паралелей між українським та світовим мистецтвом. Міфологічні змісти та художні праформи, історичні сюжети та світоглядні акценти роблять саєнківські образи близькими до європейської культурної

свідомості, викликаючи зацікавленість західноєвропейського глядача східноєвропейським декоративізмом. Художні витвори Саєнків - це своєрідний феномен, естетичний артефакт не лише української, але й європейської культури в її поліетнічному багатстві, міжнаціональному полілозі.

Мистецьке світовідношення родоводу Саєнків просякнуте музикою народного святовідношення. Воно має неповторну метрику, витончену ритміку горизонталей і вертикалей, малюнка і тла, гармонійних композицій постатей або символів. “Музичність” майстрів української декоративності є цікавою і з точки зору особистісних біографій. Відомо, що Олександр Саєнко з дитинства був глухонімим, що, мабуть, і викликало його психологічну перебудову в бік “синестезії” - підсилення одних органів чуттів за рахунок інших в єдиному естетичному полі. А онука Леся грає на бандурі й співає українських пісень — теж не тільки голосом, а й своїми співучими образами. Поет Микола Сингаївський, пишучи про “гобеленову нитку” живого родоводу Саєнків, порівнює їхнє “ніжне шиття” з піснею, що квітне барвами: “то співає душа у майстрині, то руками чаклує вона”.

Ми ж сприймаємо саєнківський ансамбль митців як *“троїстих музик” української декоративності*, що творять свято народної душі у барвистому “диво-саді”, мрія про який зародилася понад 100 років тому на Борзнянщині. Мистецьке “дерево життя” росте далі, стаючи деревом майбутнього, деревом надії.

Примітки

Докладніше про життєвий шлях і творчість О. Ф. Саєнка див.: Олександр Саєнко: Альбом /Вступ. стаття Г. А. Местечкіна; Упоряд. Н. О. Саєнко. - К., 1980. - 23с. текст., 68 п. репродукцій; Саєнко Н. Про мого батька // Наука і культура. Україна: Щорічник. - К., 1989. - Вип. 23. - С. 518-525; Ніна Саєнко. Олесь Майданець: імена // Родовід. - 1994. - №9. - С. 10, 93; Адруг А. Від рідної землі і сонця // Чернігівські відомості. - 1994. - 19 серпня; Велігоцька Н. Самобутня палітра митця (О. Ф. Саєнко) // Образотворче мистецтво. -1984. - №3. - С. 20-21; Жук А. К. Чисте золото барв.- Народна творчість та етнографія. - 1975. - № 1. - С. 75-79; Качкан В. “Торкнись зозулиного крила” //Київ. - 1983. - № 10. - С. 159-163; Куценко П. Знак Сонця - долі благовісний знак: Із урочистого відкриття худож.-меморіального музею "Садиба народного художника України Олександра Саєнка" у Борзні //Деснянська правда. -1996. - 12 листопада; Молочко Я. Золоті стебла Олександра Саєнка // Гарт. - 1996. - 15 листопада; Найден О. С. Виставка творів О. Ф. Саєнка // Народна творчість та етнографія - 1984. - № 4. - С. 89-91; Невичерпність джерела // Ранок.- 1978.- №7.-С. 12-13; Сіверська Н. Чарівний світ Саєнка // Урядовий кур'єр.- 1999. - 21 серпня; Українські радянські художники: Довідник. - К., 1972; Федорук О. К. Шлях поступу // Народна творчість та етнографія. - 1990. - № 7. - С. 74-78; Юхимович В. Струни і крила // Україна. - 1975. - №2. -С. 12; Искусство стран и народов мира: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство /Краткая художественная энциклопедия. - Т. 4. - М., 1978 та ін.

ЕСТЕТИКА УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ: КОСМОПОЛІТИЗМ VERSUS НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ?

Естетика українського авангарду початку ХХ століття стала предметом спеціальних досліджень лише в останні 10-15 років. Українські дослідники мистецьких новацій “першої

хвилі” авангарду звертаються перш, за все, до його художньо-естетичних особливостей в окремих видах мистецтва: літератури (Т.Гундорова, В.Мельник, С.Павличко), малярства (Д.Горбачов, О.Петрова, О.Тарасенко), музики (В.Панасюк, Н.Семененко), театру й кіноматографії (Н.Корнієнко, О.Левченко, О.Онищенко) та ін. Системних, філософсько-естетичних досліджень світогляду, теоретичних маніфестів і мистецької практики українського авангарду, на жаль, бракує. Є лише поодинокі випадки звернення до цілісного осмислення “ідеології” та “іконосфери” авангардистського руху в Україні початку минулого століття (Л.Левчук, М.Каранда, Л.Канішина, Г.Меднікова, Д.Наливайко, О.Флакер). Естетика українського авангарду, як онтологія чуттєвості та феноменологія виразних форм у контексті філософії вітчизняного мистецтва доби “сецесіона”, символізму й власне авангардистських шукань, ще тільки конституюється в сучасних розробках естетиків, мистецтвознавців, культурологів.

Природа, хронологія, історичні й стилістичні особливості українського авангарду багато в чому співпадають з відповідними характеристиками модерністського процесу в Європі, його руху від постімпресіонізму (сезанізм) й модерну (символізм) до основних напрямків “історичного” авангарду: кубізму, футуризму, абстракціонізму, експресіонізму. Навіть “леверкюнівська душа” європейського мистецтва доби “сутінок Європи” має український корелят у вигляді Левенка, чи Левенця. В цій народній, фольклорно-міфологічній постаті, що символізує “угоду з чортом”, так само закладений (у номінації та конотаціях) потенціал маннівського Леверкюна як Фауста ХХ століття, що тікає від тяжкої кризи культури. Продовжуючи традиції української демоніади, карнавальності й вертепності у мистецтві, Левенок є одночасно і слов’янським переломленням європейських ціннісних орієнтацій, і представником власних етнокультурних джерел авангардистської свідомості (колективного позасвідомого), що бореться із загрозою “духовного безпліддя”.

Не випадково з України початку ХХ століття походять не лише наслідувальні, але й оригінальні, “автохтонні” напрямки авангардизму: кубістична скульптура О.Архипенка, кубофутуризм Д.Бурлюка, О.Богомазова, супрематизм К.Малевича, конструктивізм В.Татліна “Кольоропис” В.Пальмова, “візантизм” братів Бойчуків, “український стиль” у мистецтві 20-х років (Г.Нарбут, Г.Собачко-Шостак, брати Кричевські, О.Саєнко тощо). Здійснюється дивовижний синтез загальноєвропейських мистецьких форм (експресії, абстрагування, стилізації) з етнонаціональною ментальністю, з традиційними змістами, з образно-символічними архетипами “народної душі”.

Народження естетики українського авангарду нагадує становлення українського бароко, коли європейські барокові форми “українізувалися” на підвалинах візантійського стилю і традицій вітчизняної дерев’яної архітектури, народної естетики в цілому. До того ж єдиний в

Україні національно довершений стиль українського бароко є одним з джерел українського авангарду, а останній можна відтак зрозуміти як своєрідне “необароко”, що відтворює автентичне бароко не лише за його національним духом і художньою метамовою, а й за синтезами західноєвропейської і власне української “культурної душі” модернізму (Левекюн і Левенець).

Ідея українського культурного “синтетизму”, в якому виявляється етноестетична ідентичність, є, на думку, несумісною з твердженням про “космополітизм” мистецтва вітчизняного авангарду (див., напр.: Прокопович М. До проблем космополітизму та індивідуалізму //Образотворче мистецтво. – 1993. - №1. – С.2-4, 32-33).

Звичайно, в роботах українських авангардистів є мотиви космізму, універсалізму, загальнолюдських архетипів — чого варті, скажімо, хоча б супрематичні композиції К.Малевича, які мають і справді “безнаціональний” характер (якої національності “Чорний квадрат”?). Естетика українського авангарду адекватно спирається на загальнозначущі положення естетики символізму, сецесіона, кубізму, футуризму, абстракціонізму. Так, відомий український кубофутурист Олександр Богомазов розумів мистецтво як довершений ритм елементів, що його складають. Зокрема, художню мову мистецтва живопису він komponує з чотирьох елементів: ліній, форми, кольору і площини картини. Як і всі кубісти, О.Богомазов працював з живописними елементами, як *поет із звуком*: елементи римували, ритмізували, зіставляли округлості й кути об’ємів, досягаючи наче музичного звучання, як гармонійного, так і дисонансного. У своєму трактаті “Живопис та елементи” художник обґрунтував такий мистецький зір, під яким, за словами Пастернака, “речі рвуть з себе личину”.

Як часо-просторові форми буття, просякнуті “космічним динамізмом”, сприймалися в Європі і пластичні роботи українського “Пікассо скульптури” Олександра Архипенка. От що писав один з тогочасних французьких поетів Блез Сандрар про його композицію “Голова”:

Скульптура Архипенка
перше яйцеподібне яйце

Воно тримається у пружній рівновазі
Немов непорушна душа
На вістрі
Швидкості
Воно виходить
Із барвистих хвиль
Із кольорових зон
І обертається в глибинах
Голе
Новітнє
І тотальне.

І все ж таки в естетиці українського авангарду репрезентований не лише “космополітизм, як потяг до наднаціонального у людській підсвідомості” (М.Прокопович). Етноестетичні параметри модерного мистецтва виявляються в колористиці, символіці, архетипності зображень, які ґрунтуються на традиціях українського художнього мислення: візантійського стилю, метамови бароко, народної орнаментики і декоративізму. Провідною ідеєю філософії українського мистецтва, втіленою і в авангарді, є, на мою думку, *сакральне ставлення до світу*. Світовідношення виступає тут як святовідношення, де світ сприймається як свято, а святковість стає перманентним началом як народної естетики, так і мистецької *profession de foi*. Сакральність, дивовижність, містицизм, барокове “чудне та містеріальне” набувають в українському авангарді свого другого народження й трансформації в новій художній мові онтології чуттєвості та феноменології виразних форм. *Українська естетична ідея сакрально-святкового світоставлення* органічно синтезується із загально-європейськими мистецькими напрямками: кубізм (О.Екстер), футуризм (М.Семенко), абстракціонізм (О.Грищенко), експресіонізм (О.Новаківський), конструктивізм (В.Татлін).

ОЛЕКСІЙ КУЛАКОВ: ЛІТОПИСНІ ОБРАЗИ УКРАЇНИ

Тарас Шевченко, як академічний художник-графік, залишив нам у спадок “Живописну Україну”. І досі вся українська пейзажистика приймає Шевченкові образи за свої “архетипні” виднокруги, в яких народжується живописне чуття рідної природи. Але вже у нього бачення ландшафту часто зливалось з відчуттям історії, відкриттям історичного краєвиду з його козацькими могилами, архітектурними пам'ятками старовини.

На жаль, тема історії, власне “мистецька історіографія” не набула в подальшому розвитку українського малярства належного самостійного значення на відміну від монументального, історичного (в т. ч. батального) жанру. В Україні не розвинулися жанрові мистці-баталісти такого масштабу, як, скажімо, Я.Матейко в Польщі, А.Муха в Чехії, К.Брюллов і Г.Семирадський в Росії. Заснування П.Кулішем історичного жанру в українській літературі, а М.Лисенком у музиці не супроводжувалось аналогічними явищами в малярстві, незважаючи на окремі спроби С.Васильківського, К.Устияновича, М.Самокиша, І.Іжакевича, М.Пимоненка, О.Куриласа, А.Перфецького, П.Андрусіва, сьогодні — Ф.Гуменюка, В.Гонтаріва. Мабуть, у складній українській історії це пояснюється незрілістю панорамного бачення минулого у зв'язку з відсутністю власної держави впродовж довшого часу і нерозробленістю національної філософії історії. Перші кроки, які зробив М.Грушевський у становленні української державності та історичної науки, були перервані епохою, котра не сприяла поглибленню етнонаціональної самосвідомості та “естетики історії” українства, мистецької хронографії його історичного духу.

Можливо з цих, а думаю, ще й з інших причин, творчість художника Олексія Кулакова сприймається сьогодні в Україні не тільки як мистецьке відкриття власної історії, а й як своє академічне слово в історичному і батальному жанрах. Його полотна на історичну тематику (а їх вже більше десятка) вирізняються автохтонним відчуттям минувшини й сьогодення, поєднанням мистецького й наукового осягання української “повісті временних літ”. Як ще досить молодий художник-літописець (народився в 1967 р.), мистець Олексій Кулаков складався поступово, маючи для того родовідні й життєві потенціали. Батьки його (батько родом з Києва, мати — з Чернігівщини) дали синові гарну художню освіту. Побачивши мистецькі здібності хлопчика, віддали його спершу до художньої школи, згодом до художнього училища в м. Харкові, де проживали родиною в 1960 - 1980-х роках. Цікаво, що ще у дореволюційний час дядько його батька закінчив Київське імператорське художнє училище. Батько Олексія теж тяжів до живопису, але, як син “ворога народу”, не міг реалізувати професійно свої мистецькі прагнення.

Справжнім учителем, який навчив Олексія рафінованому академізму в малярстві, був професор Харківського художньо-промислового Інституту А. Константинопольський. В його

майстерні станкового живопису учні навчалися високій культурі академічних жанрів, мудрому ставленню до історії, життя, творчості. З любов'ю написав Олексій портрет свого вчителя, образ якого став для нього насправді архетиповим і зустрічається на декількох полотнах, присвячених міцним духом людям (гетьмани, запорозькі козаки, монахи-ченці).

Почуття історії, інтерес до української старовини, закладені ще в дитинстві, художньо виявилися і зміцніли під час інститутської практики в Хатках поблизу гоголівської Диканьки, в Суздалі з його живим історичним духом і архітектурними пейзажами, біля Валаамського монастиря і в харківському Покровському соборі. Все це так чи так утілилось у дипломній роботі “Дарування волі”, що розповідає про героїчну смерть П.Калнишевського, постать і гордий характер якого нагадували йому вчителя.

Після двох років викладання академічного живопису в Харкові, Олексій з картиною “Старий чернець” поступає на асистентуру-стажування в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури. Тут, у Києві, незабутній вплив на нього справляє “легенда українського малярства” Голембієвська, яка стає художнім керівником, творчим наставником молодого живописця. За її кураторства Олексій пише випускню роботу “Куміри”, присвячену встановленню християнства в Русі-Україні.

Спираючись на велетенський науково-історичний, релігієзнавчий та архітектурно-мистецький матеріал, випускник аспірантури Академії відтворює найдраматичніший акт християнізації: повалення древніх язичницьких богів. Володимир Великий у візантійському вбранні і церковному оточенні непорушно височить над поваленим сріблясто-золотим Перуном. На вірність князю й вірі присягають воїни-дружинники з лицарськими оселедцями та бойовим спорядженням. Картина вражає майстерним поєднанням статичності і динаміки: статичними є архітектурні форми і впевнені постаті представників нової релігії, динамічними є характерні рухи прибічників золотовусого Перуна. Безліч деталей підкреслює глибоке знання історичних фактів, викликає почуття автентичності зображеного (наприклад, елементи романської архітектури й візантійські статуї коней у характеристиці палацу князя Володимира, який буквально реконструюється майже з “нічого”).

Характерна риса мистця: не тільки як живописець, але й як вчений-історик, він працює над літературними джерелами, бере консультації в історичному музеї, вивчає архітектуру, одяг, речове середовище, релігійну й церковну атрибутику, військово-вбрання і зброю літописних епох. Сам виготовляє давньоруські й татарські шати, шоломи, окремі “знакові” речі, які є “натурою” для написання етюдів і картин з історії Київської Русі й козацької України. Один з таких “історичних натюрмортів” прикрашає зараз приймальню ректора Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури в Києві. Показово, що багато репродукцій з графічних і

живописних образів О Кулакова вміщено в китайських навчальних виданнях про академічні роботи студентів українських художніх вузів.

Помітним явищем у мистецькому і громадському житті України стала картина “Битва князя Ігоря” (1999 р.). Написана до 900-річчя утворення Новгород-Сіверського князівства і святкового відкриття реставрованого Спасо-Преображенського собору в давній столиці Сіверщини, вона органічно “вписалася” в історичний і соціокультурний простір літописної землі князя Ігоря. Батальний образ увічніює дух незламної стійкості наших предків, княжий заклик до з’явлення слов’янської богині перемоги Слави.

Всупереч сучасним, в основному маскултним стереотипам зображення війни, картина О.Кулакова не смердить некрореалізмом смерті, не відлякує кров’ю голлівудських бойовиків і анатомічними подробицями фільму жахів. Навпаки, художник зосереджується на моральному, духовному пафосі батального образу, підкреслюючи водночас драматичну й героїчну суть “вічної” битви, яку й досі веде князь Ігор у нашій пам’яті. Причому мистець робить це у кращих традиціях академічного малярства, з високою професійною майстерністю поєднуючи світоглядні ідеї образу з виваженою композицією і витонченою живописною технікою.

Доволі велике полотно (розмір 270x150) немов розділене майже по діагоналі на два світи. Лінія “розтину”, що складається із руського списа і подовжується помахом Ігорового меча-кладенця, підсилюється колористично, поділяючи в цілому тривожно-похмурий колорит картини на більш світлі або темні площини. Червлений княжий стяг (колір Юрія Змієборця) протистоїть чорній масці “песиголовця”, як часто називали на Русі ворогів-кочівників, котрі для настрашки надягали звірячі шкури із страхіливими головами. Темне, чорне начало (колір нечистої сили) домінує в живописних характеристиках поганців.

Взагалі внутрішнє світло має в картині особливе значення. Тут немає сяяння перемоги чи тріумфального блиску слави. Скоріше, це світло сонячного затемнення, яке віщує Ігореві біду, але не зупиняє хороброго князя. Присмерковий колорит картини своєрідно знаменує “сутінки Русі”, водночас підсилюючи очікування вранішньої зорі, яку серед слов’ян називали Зимцерлюю. І як у древньокиївському язичницькому храмі Зимцерли людям давалась упевненість у завтрашньому дні, так і від картини світиться надія, випромінюється сподівання на краще.

Образ нескінченної битви за життя у Кулакова не є агресивним. Це з поганського боку списи очерилися, наче зуби Змія Тугарина. З руського боку списи підняті догори, символізуючи стійкість і незламність слов’янського духу. Схрещення дворучного руського меча і кривої половецької шаблі в композиційному верхньому центрі картини означає не наступ, а оборону, не насилля, а захист від жорстокості. Цей “пацифічний” настрій підкреслюється єдиним мертвим тілом — вбитим руським воїном, який, однак, виглядає

немовби живим серед ратників, щільно закутих у лати з шоломами і залізними масками. А у вбитого молодого воїна-русича лише християнський хрестик на шиї, та вишивана сорочка проглядає крізь кольчугу. Цей юнак, як і Христос, теж “смертю смерть поправ”. Навіть майстерно зображені коні, що нажахані передчуттям смерті, разом із скинутими вершниками складають багаторакурсну композицію відчайдушної боротьби за життя.

В образі “вічної” битви є ще один цікавий світоглядний сюжет, пов’язаний з погруддям скіфської кам’яної баби в нижньому лівому куту. Як пророчі попередження будь-якому народові, тут згадуються легенди і перекази Нижньої Наддніпрянщини про богатирів-великанів, яких звали асилки, велетні, або ж великдони. Вони ще до створення сонця зрушували з місця гори і ріки, викликали бурі та громи. Але, самовпевнені та пихаті, розсердили небесних богів і були прокляті, від чого зменшились і покам’яніли. Отже, художник нагадує через “кам’яну бабу” про сумну долю і самої культури, якщо вона, як великдони, “плює на сонце” у запеклій боротьбі з природою та богами.

Картина Олексія Кулакова “Битва князя Ігоря” — це одночасно і “психологія” людської битви, і “машинологія” нелюдської війни. Гуманістичні виміри образу — в сіверських “онуках Дажьбога”, яких поглинув кочовий степ, а також у незримій присутності богині печалі Карни, яка першою оплакує загиблих далеко від дому. Бо й досі ходять по Русі-Україні, за безіменним автором “Слова”, Карна і Жля з поминальним обрядом. Може тому так вражає нас на картині ота “машинерія” смерті, де нема облич людей і навіть чорних воронів, а є залізо і жорстока механіка битви. Але то є битва за життя, за волю, за власну історію. Нескінченна битва, яку безперервно веде наш народ — хлібопашець і миротворець. Битва за Сонце у кожному нашому серці, адже всі ми на конях історії, всі ми — вершники Долі.

Тій самій темі — “Слову про Ігорів похід” — присвячена ще одна картина Олексія Кулакова “Слово про князя Ігоря” (2000), яка зараз зберігається в Дирекції художніх виставок у Києві при Міністерстві культури і туризму України. На відміну від попереднього, новий образ сіверського князя сяє перемогою, немов персоніфікуючи мудрий рядок із “Слова”: “Слава тим, хто не шукав хвальби”. У самому центрі батальної композиції, на білому коні із переможно піднятим мечем, Ігор уособлює вічну славу захисника Вітчизни, червоним плащем і щитом, всією поставою нагадуючи Юрія Зміборця. Другий образ “Слова” — це вже не “машинерія” битви, проте “апофеоз” перемоги, що підкреслює ширяння жовтих і блакитних стягів на тлі жовтогарячого, степового українського неба.

Історичні сюжети відтворюються і в інших роботах художника: це напів'язичницькі “Легенда” і “Казка”, жорстоко-справедливий “Запорізький суд”, портретні образи духівників українства — від святих ченців до Пантелеймона Куліша. Любі серцю українські мотиви представлені також у пейзажах і натюрмортах з суто етнічною атрибутикою (наприклад,

“Серпневий вечір”, “Яблучка” тощо). Останнім часом Олексій захоплюється сільськими краєвидами, більшість яких створюється на Київщині та Чернігівщині з їх лагідною природою, що освячується давніми спокійними храмами.

Окремою сторінкою у творчій біографії мистця є творча співпраця з художником і графіком Наталкою Папірною, яка буває не тільки співавтором, але й домашнім “критиком”, першим “експертом” праць Олексія. Чернігівська галерея сучасного мистецтва “Пласт-Арт” відкрила публіці цей художній “тандем” на експериментальній виставці двох мистців “Традиція. Новація. Конвергенція (Олексій Кулаков + Наталка Папірна)” наприкінці 1998 р. Галерея надала місце спробі експозиційного і навіть артефактного поєднання двох різних стилів і технік. Кажучи алегорично, якщо у Рубенса є “союз Землі та Води”, то дуєт Наталки Папірної та Олексія Кулакова репрезентував “союз Батіку та Олії”. На виставці можна було бачити дві лінії творчості, які в перспективі зливалися в єдиному горизонті Кентавра відео-образу. Наступало зближення, конвергенція, взаємопросякнення малярства і графіки, живописності та декоративності, класичної статичності і футуристичного динамізму. На цій виставці роботи Олексія нетрадиційно для сучасних галерейних експозицій продовжували класичні традиції. Його палітра (з густою теплою фарбою і улюбленим сонячно-жовтим акордом) та чуття форми (з математично-інтуїтивно вивіреним композиційним портрета та імпресіоністичною розробкою сталих мотивів пейзажу) наслідувала візуальні ідеї історії живопису 17-20 століть (від Рембрандта до І.Грабаря).

З іншого боку було видно, що Наталка, як випускниця майстерні станкової графіки київського професора І.М.Селіванова, постійно шукає новацій в синтезі з традиціями вже “історичного” авангарду. Її образність вітражно калейдоскопічна (з вишуканою оптичною орнаментальністю), водночас колористично не пістрява, а навіть прохолодно свіжа (з провідними у ранніх кубістів зеленуватими, брунатними, палевими тонами). Відтак вельми атракційними для публіки були їх спільні роботи, де технічно і перцептивно відбувалася відео-конвергенція двох мистців, технік, шкіл, традицій та інновацій (з натяком на комп’ютерну графіку).

Директор галереї “Пласт-Арт” Борис Дєдов ще під час навчання Олексія в аспірантурі допомагав йому, і як галерейник, і як друг, у створенні умов творчої праці, у промоції його виставок і картин (зокрема “Битви князя Ігоря”, яку Президент України подарував Новгород-Сіверському на 900-річний ювілей давньоруського князівства). Цікавою, наприклад, була участь О.Кулакова у колективній виставці “Шлях до Благодаті”, де молодим київським митцем були представлені трагічні образи Христа у “Несенні хреста” та “Молінні про чашу”, з яких починалася експозиція сучасного українського сакрального мистецтва.

Але, мабуть, найповажнішим “музеєм” для Олексія Кулакова став славнозвісний будинок Верховної Ради України, в якому до 10-річчя проголошення Акту Незалежності було репрезентовано його полотно “Відродження”. У лічені дні цей, вже історичний, образ став відомим через мас-медіа всій Україні, а також за кордоном. Пролунало багато різноманітних оцінок, в основному публіцистично-диспутових, найчастіше з проблем традицій і кон'юнктури у вирішенні “державотворчого” сюжету і соціального “замовлення”.

І справді. Первинна, ще “абстрактно-теоретична” ідея картини про історичні події в Україні в серпні 1991 р. народилася у віце-спікера українського парламенту С.Гавриша (який, до речі, є давнім шанувальником образотворчого мистецтва взагалі, і О.Кулакова зокрема). Ідея була схвально прийнята і в ідеологічних, і в мистецьких колах, і за півроку до Свята Незалежності мистець приступився до роботи.

Олексій Кулаков зрозумів “офіціоз” держзамовлення в своєму традиційному “амплуа”: як картину на історичну тему, як картину-символ не просто політичного, а соціокультурного явища. В картині немов розсуваються часові кордони події — це не стільки самий акт, скільки історичний і навіть духовний процес державотворення в Україні. Всі знання української історії та академічні навички мистця в історико-батальному та сакральному жанрах стали йому в нагоді у роботі над великим (500x200) і композиційно складним (більше ста персонажів) полотном, ще й у такий стислий термін (роботи подібного масштабу та ідейної експресії можуть писатися роками!).

Перше враження від картини О.Кулакова у багатьох глядачів викликає певні асоціації з відомими картинами Іллі Глазунова — “Росія. Сто років” та “Містерія ХХ століття”. І це не дивно, адже ці свого часу скандальні образи добряче врізалися в історичну пам'ять з епохи горбачовської “перебудови”. Вони стали кітчевим феноменом пострадянської масової культури (а І.Глазунов - “Королем кітча”, як писав колись “Огонек”), і в цій іпостасі зразу впливають на поверхню. Але перші асоціації — це ще не сутнісні визначення для історичного живопису, цієї своєрідної мистецької хронографії.

Як на мене, Олексій Кулаков у “Відродженні” спирається на більш глибокі академічні традиції, і не на рівні поверхневої подоби, а на рівні ментально-естетичного аналізу пафосу епохи, з академічним відчуттям форми як ідеї. В цьому плані слід згадати такі художньо-історичні образи державності та соціальності окремих епох, як засідання англійського парламенту при королі Едуарді I з мініатюри 16 століття, картини Д.Веласкеса “Здача Бреди”, Д.Якоба “Груповий портрет корпорації амстердамських стрільців”, Х.Рембрандта “Нічний дозор”, Ж.Л.Давіда “Клятва в залі для гри в м'яч”, нарешті, “Святкове засідання Державної Ради” І.Репіна. Все це — картини “на замовлення”, з історично точними портретними характеристиками, які сьогодні сприймаються і як документи, і як художні образи часу з

властивою йому естетикою і стилістикою. Для самого ж О.Кулакова мистецькими авторитетами, гідними творчого наслідування, є художники класицизму, а також Серов, Цорн, Суріков, Рєпін, Васнецов. Їм притаманне академічне розуміння і художнє відтворення форми як графічно-колеристичного виявлення глибинної філософії образу.

Картина О.Кулакова “Відродження” ідеологічно продовжує той духовний стрижень української гуманістики, що сполучається з “богородичним” і “софійним” лейтмотивами національної релігійно-культурної ментальності та мистецтва. Мається на увазі принципове значення образу Богородиці (“Оранти”) та сигнатури святої Софії — уособлення української історії, духовності, мудрої організації державного і народного буття. В цьому сенсі державно-історичний образ О.Кулакова стає візуальною “Книгою буття українського народу”, унаочнюючи релігійно-сакральні, культурно-історичні та державні цінності вітчизняного Відродження.

Вже за своєю композицією картина замислена у традиційно українському, “вертепному” плані. Як і в старих барокових вертепах, тут ми бачимо два яруси, два “поверхи” дії: “сакральний” і “профанний”. На верхньому, “горньому” ярусі розгортається духовна, “есхатологічна” історія України, яка з небес провіщає й благословляє земну Історію. У духовному центрі картини, звичайно ж, Богоматір-Покрова — покровителька й захисниця війська запорізького, всього люду українського. Центральний для української державної ментальності образ пов’язаний з найдавнішими українськими архетипами Древньої Праматері — Магна Матер — Берегині — Оранти. Її покровом фактично стає великий синьо-жовтий прапор, що довжелезним рядом вкриває трибуну і стіл президії Верховної Ради з історичного 1991 року. Біля Богородиці зліва — свята княгиня Ольга з книгою, ангелами і Нестором — державницьким літописцем поруч, справа — князь Володимир Великий з хрестом і “державою” як символами українського державотворення, які підсилюються тризубом в руках янголів.

Думаю, і справді “історія пишеться на небесах”. В усякому разі, її сакральний, духовно-історичний зміст розкритий на верхньому поверсі картини. Крім “богородичної групи”, представлені і перші православні святі — Борис і Гліб, а також стилізовані лики “всіх святих”, які наче благословляють “птицю-трійку” Русі-України, що увінчується атрибутами Слави і Достатку. Вдало використані типові алегоричні постаті і предмети (гілка, вінок, ріг) у традиційних іконописно-барокових звучаннях.

Рух з небес до земної історії розпочинається групою воїнів-святих і архангелом Михаїлом з вогненним мечем і давнім українським хрестом на щиті та Юрієм-Змієборцем із алегоричним списом і в золотому панцирі києворуського обладунку. Ряд захисників Вітчизни продовжується вже на землі відомими гетьманами України, серед яких П.Сагайдачний, Б.Хмельницький, П.Дорошенко, І.Мазепа... Але справжній перехід від “горнього” на долішній

рівень відбувається через духовних провідників нації і від напівмістичних Сковороди і Гоголя до заповітного Шевченка, несамовитого Куліша, по-материнськи архетипної Лесі та інших видатних українських пророків, групу яких історично і логічно завершує М.Грушевський, як перший український Президент.

Не буду говорити про постаті народних депутатів, які схвалили Акт Незалежності в 1991 році. Вони легко впізнаються і мають точні портретні й психологічні характеристики (художник працював навіть з відеозаписом історичного засідання). Історія ще скаже своє слово про кожного з них. Зупинюсь краще на символічних постатях і деталях, які є концептуальними для націології та естетики картини. Серед духовних образів “літературної групи” впадає в очі Шевченкова Катерина — уособлення трагічної долі України, але — з немовлям, що символізує будучність, народження нового життя. Поруч з Катериною — кобзар-бандурист, що оспівує історію, з хлопчиком у вишиванці, який так само несе надію і радість майбутнього народного свята. Біля М.Грушевського з державницьким “Універсалом” — жертовно-трагічна група з жінкою в траурних шатах і загиблим юнаком з рушницею на тлі українського рушника і прапора. Це справжня українська “пієта” — нагадування про Крути як символ жертв за незалежність України. Від цієї групи національний прапор спинається все вище і досягає апогею в руках В.Чорновола, за словами художника — “великого романтика української історії”.

Як і належить бути в класицистичній традиції, історичний образ у О.Кулакова насичений численними алегоричними і символічними аксесуарами. На передньому плані зліва — меморіальна дошка з прізвищами депутатів, хто голосував “за”, і підписаним протоколом. Старовинна чорнильниця з гусячим пером, як і національно-державний прапор, символізують історизм процесу державотворення і самого Акту проголошення Незалежності. Невипадково в кутку справа з-за колони виглядає лицарська постать, схожа на князя Святослава (як на картині “Кумири”): Літописний воїн-захисник мовчки і схвально спостерігає за історичною дією, яка почалася ще в княжі часи...

Картина “Відродження” органічно вписалася в інтер’єр Верховної Ради. Зображена архітектурна дуга і колони зали засідань непомітно переходять у “купол-небо”, де розгортається есхатологічна історія України. Сходи і килими, ретельно виписані внизу картини, немов продовжують достеменні сходи, що ведуть від входу вгору — до історичного полотна. Світло від вікна зліва посилює колористичну гаму і світлові поверхні картини.

В цілому художній образ О.Кулакова сприймається як світлоносна і доленосна субстанція історії України, як “відродження” всього історичного процесу державотворення. Обриси храму святої Софії та дзвіниці на Софійському майдані символізують єдність земної та небесної історії, переживання автентичності всього зображеного. Філософське осмислення

української історії, еволюційна державотворча дія відбувається “під сигнатурою Софії”, в знаково-символічному контексті української столиці з її духовною величчю, яку напрозорчив св. Андрій Первозванний.

Сподіваюсь, що цей монументальний, “державницький” образ Олексія Кулакова не завершує серію його картин на історичні, “літописні” теми. Навпаки, молодий київський мистець-хронограф тільки розпочинає художнє освоєння багатющої історії України в її стародавніх і сучасних вимірах. Зроблене О.Кулаковим — добра підстава як для власного мистецького зростання, так і для формування історичної школи українського малярства в ХХІ столітті. Головне, щоб мистецька хронографія України не стала її збайдужілою хроноскопією.

ОЛЬГА ПЕТРОВА НА ТЛІ УКРАЇНСЬКОГО ТРАНСАВАНГАРДУ

Близько 30 років у Києві існує вже інституціонально захищений національний варіант “трансавангарду” — художньої течії, що є універсальною (трансісторичною) і претендує на статус саме “сучасного” (contemporary) мистецтва. Точніше, трансавангард позначає деякий особливий стан мистецтва, яке перебуває між авангардом і ще “чимось”, що зараз попереду, тобто між минулим і теперішнім, у ситуації “post”. Виступаючи з лекціями в Києво-Могилянській Академії з проблем трансавангарду, його теоретик і фундатор, італійський професор Акілле Боніто Оліва висловив думку, що в Україні є всі духовні потенціали для гідного входження до планетарної “діаспори” постмодерних митців.

Трансавангард, долаючи й одночасно розвиваючи традиції “історичного авангарду” початку ХХ століття, створює синтез художніх епох і стилів — так званий “мультикультуралізм”. Знаходячись у трансісторичній парадигмі мислення й візії світу, трансавангард актуалізує всю духовну історію людства, а надто модернізує культурні феномени й артефакти у сучасних художніх контекстах. Його засаднича особливість — полістилізм, взаємне накладання розмаїтих стильових домінант через їхнє цитування й діалог (полілог). Виникає феномен “інтертекстуальності”, коли різноманітні тексти мистецтва, стикаючись один з одним, утворюють нове художнє ціле зі стильового кодомовного “пограниччя”. В художній культурі поширюється “номадизм” — перетворення митця й сприймача у “кочовика”, який вільно мандрує по всій території історії мистецтва. В трансавангарді органічно поєднується класичні, модерні й постмодерні прийоми творчості – міметичні, експресивні, синергетичні, симуляційні. Виникає “колаж” (пастіш) не лише текстів, а й методів художньої творчості.

У літературі подібні прийоми використовують У. Еко та В. Єрофеев, Х.Борхес та Ю. Андрухович (як і група “Бу-Ба-Бу” в цілому). В музиці сучасний полістилізм репрезентований іменами Дж. Кейджа, К. Пендерецького, А. Шнітке, Ю. Ханіна, В. Сильвестрова. В малярстві трансавангард знайшов своє місце й визнання на останніх в ХХ ст. Венеційських Бієнале,

куратором яких був А.Б. Оліва. Він відкрив світові італійських художників С. Кіо, Е. Куккі, М. Палладіно, Д. Клементе, Де Марія, багатьох представників інших країн. Його теоретичний вплив на розвиток італійського та світового трансавангарду настільки значний, що у декого навіть виникає питання про те, хто сьогодні створює мистецтво — художник чи арт-критик? Сам А.Б. Оліва, визнаючи цілковиту автономію творчості та критики, наголошує на системному характері мистецтва, на інтеракціональності його складових: митця — галериста — критика — глядача. Критик часто-густо виконує функції теоретика, куратора, “програміста” художніх акцій. Феномен А.Б. Оліви як фундатора трансавангарду є досить переконливим. Він відкрив новітній семантичний простір мистецтва, завдяки чому воно вижило після останньої в часі “лінгвістичної катастрофи” — зміни наукової й художньої мови (дискурсу) наприкінці ХХ ст.

Зокрема, в контексті філософії сучасного українського мистецтва наважимося виокремити з досить широкого кола митців і кураторів київського трансавангарду своєрідну постать Ольги Петрової. Її своєрідність — у неповторному поєднанні художника і філософа, що викликає кінцевий ефект мистецтвознавця, вимогливого передусім до себе як до митця. Вона сама — ”людина-колаж”, в якій емоційно-інтуїтивне начало майже постійно рефлексується в раціонально-дискурсивних планах критичного самоаналізу. Вона — художник з очима хірурга. Іноді це їй заважає. Але тим більший її власний “життєвий порив”, навіть деякий “екзистенціальний героїзм”, коли доводиться цілком по-кіркегорівськи коливатися між підсвідомим “або — або”, і все ж таки обирати своє художнє ество, свою мистецьку самість у перманентному творчому еквілібрисмі. Її графіка, живопис, мистецтвознавча діяльність “вписані” в історію українського мистецтва останньої третини ХХ століття і тому її постать митця і культурника є репрезентативною. А закон співвідношення “фігури” і “фону” має не лише психологічні, але й естетичні характеристики...

Отже, у становленні українського трансавангарду, який гідно репрезентував себе на “Арт-фестивалі” в Києві 1997 р. майже трьома сотнями митців (300 українських “спартанців?”), помітне місце належить і Ользі Петровій, яку добре знають і в Україні, і за кордоном (виставки “Бог є любов”, “Маски”, “Я — клоун”, “Рай”, “Іспанія без кориди”, “Збулося літо”, “Сестра самурая”). Та кожна нова її виставка розкриває ще одну іпостась невлітимої психологічно, а надто концептуально мисткині, яка сама про себе (може, навмисно?) говорить: “Я — клоун”. Світ намагається спіймати її, але даремно, бо вона — поза буденним світом, у власних “райських” хронотопах, на сторожі яких лежить Сфінкс багатоликий — символ таємниці буття і за-буття.

Велич мистецтва визначається не пошуками шляхів до Сфінкса, а тим, що на цих шляхах інколи спалахує лик Творця. І мистецтво стає “божественною комедією” — за вселенською

панорамністю і смисложиттєвою досконалістю своїх образів-ідеалів. Світ Ольги Петрової в малярстві — саме такого гатунку; він підноситься і до “раю” з його чистотою помислів і відчуттів, і грає в клоунаду життя з її трансавангардною сумішшю форм і цитатних гештальтів.

Про ексцентризм і одночасно цільність (навіть до-цільність) художнього мислення “клоуна-тут” і “янгола-там” засвідчують дві виставки зимового сезону 1996—1997 рр. (грудень — галерея “Ірена”, лютий — Національний художній музей). Вони примушують уважно глянути на паралелі “горнього” і “дольнього”, на два яруси малярського театру Ольги Петрової.

Вертепний характер її творчості буквально “висвітлюється” в галереї “Ірена”, коли раптово (!) згасла електрика, і клоунада ожила у місячному сяйві, у відблисках свічок і “вогнів великого міста”. Образи та зліпки інсталяції перетворили всю залу в театр ляльок, де різнобарвні клоуни і навіть окремі фрагменти розчленованого тіла розпочали оповідання про комедію й трагедію людського життя, про драму пізнання, кохання й творчості. Це був німий полілог ляльок, що наче випадково, саме на Різдво Христове, зіграли “профанний” план вертепної вистави у багатокольорових зрізах земного шляху до осягання екзистенціальних сенсів. Ольжині ляльки відтак - не манекени і не маріонетки, а візуалізовані пластичні душі людей.

Сакральний план вертепу Ольги Петрової сам собою розкрився на виставці в Національному художньому музеї. Її “Рай” став справжньою еманациєю світла, добра, любові. Божественна комедія розгортається тут не стільки тематично, скільки кольорово, воістину живописно. Найвищі шаблі сходів Якова, якими підіймаються візії мисткині, сягають білосніжної чистоти й цнотливості вищого розуму. Білий (як інтегральний і потенційно кожен!) колір домінує в характеристиках “інфратонкого”, де Бог є Дух і є Любов.

По-різному сприймається кольористика Петрової, іноді аж до заперечення адекватності художнього задуму. На мою думку, в її картинах світлова енергетика поширюється через пульсацію (ультра)фіолетового-синього та (інфра)червоного-помаранчового, доходячи до символічно-кольорових сполучень “холодного” і “теплого”, Істини і Життя. Фіолетові і жовтогарячі тони першостихій у візуальній філософії Ольги Петрової є носіями світлової еманції Творця, що співпадає із символікою кольорів у багатьох релігійно-естетичних вченнях (зокрема, від П.Флоренського до Абд-Ру-Шина). “Райські” полотна і справді пульсують, випромінюючи хвилями чи то навіть вибухами енергетичне поле Добра як Божественної Премудрості і Благодаті.

З найвищого, абстрактного рівня чисто кольористичної візії духовних сутностей впливає авторська концепція священної та земної історії. Вона набуває біблійних та лірико-еротичних форм, які не суперечать одна одній, адже “Пісня над піснями” — то теж із Біблії. Відтак “Еротика” стає у мисткині частиною “Раю”, а точніше, еротичний ярус її вертепу

підпорядковується сакральному. Це тільки підтверджує дюркгеймівське розуміння сакрального як двоїстого, що складається з освяченого і забороненого, цнотливого і гріховного, божественного і демонічного.

Роль даймоніїв (людських душ) і виконують у божественній комедії Ольги Петрової ангелоподібні ляльки її вертепу. Вони постають як очищені від зовнішніх випадковостей ейдоси людей, де сутність імені сприймається у візуалізованій ідеї. Відбувається редукція людського до “даймонічного”, котре набуває такого м'якого, милого, чарівного характеру. Життя небесне і земне перетворюється у гру ляльок, але ж таку витончено-експресивну і принадну. Чого тільки варте “ню” із яблуками там, де їх шукає бажання і розташовує спокуса! Вся творчість Ольги Петрової предстає українським різдвяним вертепом, в якому розігрується божественна комедія і вічного, і скороминущого життя. На всіх ярусах її вертепу — від клоунськи-профанного до ангельськи-сакрального, від “еротичного” до “райського” — твориться історія духу згідно з біографією та автобіографією Творця. Гомології земного і небесного, людського і божественного ґрунтуються на пракультурних текстах, на біблійних сюжетах і архетипах. І коли вони набувають театральньо-лялькового, вертепного характеру з легким іронічним, супрематично-ігровим і полістилічним присмаком — то це вже позиція трансавангарду, яку так послідовно обстоює художник, мистецтвознавець і філософ Ольга Петрова.

“Віфлеємська зірка” українського трансавангарду засяяла на київському небосхилі також немало чим завдячуючи подвижницькій діяльності Ольги Петрової. Починаючи з епохи “шістдесятників”, вона як мистецтвознавець-експерт стала на захист мистецьких новацій. Постраждала від офіціозу сама, взяла під крило опіки й підтримки знехтуваних у чиновницькому “салоні”. Допомогала вижити тим, хто не був допущеним “до столу”, хто не вкладався у “прокрустове ліжко” офіційного догматизму й нормативності творчості.

У Миколи Реріха є влучна думка про те, що оборона Вітчизни — то є оборона культури. Адже культура живить собою національний дух, як та флейта Тіртея, закликаючи до єдності і перемог. Не випадково, що саме Петрова стала натхненником рубіжної виставки “Мистецтво Вільної України”, котра експонувалася з великим успіхом не лише у Києві, але й у чотирьох найбільших містах Великої Британії. Директор Всесвітньої служби Бі-Бі-Сі пан Джон Гьюса високо оцінив її талант експерта та менеджера, рідкісне поєднання завзяття, смаку і здібності до безпристрасної оцінки.

Мистецтвознавча діяльність Ольги Петрової, яка розпочалася у “відлигові” 60-ті роки, розквітла в сучасній ситуації “пост”, коли вона взяла під свій “оберіг” різноманітні проекти трансавангардного гатунку в якості експерта Центру Сучасного Мистецтва Сороса (ЦСМС).

Серед них — проект “Мазепа”, експертиза виставок “Варвари”, “Музей архітектури”, “Аналіз крові”, “Синдром Кандинського” (Одеса), “Ноев Ковчег”. Як мистецтвознавець та експерт, Ольга Петрова послідовно проводить стратегію підтримки художників 60—70-х рр., які у свій час не виставлялися або зазнавали обмежень чи навіть інсинуацій у своїй творчості. Найвидатніша постать з цієї когорти митців — Сергій Параджанов, який є “хрещеним батьком” українського трансавангарду і займає чільне місце в теоретичних розвідках і “мистецтвознавчому просвітництві” Ольги Петрової. Успадковуючи його добрий і вимогливий дух, кредо любові як справедливості, сьогодні вона дає життя тим, хто “не відбувся” вчора, створює ментально-естетичний простір для експериментів у царині нової художньої образності. У колі її однодумців — художники О. Животков, В. Рижих, Т. Сільваші, В.Шеришевський, Д. Кавсан, Г. Неледва, О. Ройтбурд (Одеса), Є. Найден (Черкаси), молоді майстри пензля Т. Гершуні та О. Харченко. В організації виставок ”Polistilismus'90”, “Музик Фест'94”, в роботі комісії культури і мистецтва з програми “Трансформація гуманітарної освіти в Україні” критеріями добору завжди були гарний смак, компетентність, професіоналізм, які сягали аристократизму духу.

Багато уваги Ольга Петрова приділяє інституалізованим формам мистецького життя — галереям, виставкам, художній критиці. На її думку, позиція мистецтвознавця в саморефлексії трансавангарду має бути поліцентричною — адекватною до позиції самого митця. Адже поліцентризм (або ексцентризм) — то засадничий принцип ментальності постмодернізму в мистецтві та критиці, що виявляється як суміш, чи то “пастіш” у різноманітних цитуваннях, варіаціях, переграваннях традиційних стилів або стилізацій. З цієї точки зору показовим, концептуально взірцевим був проект Олега Сидора-Гібелінди “Неіснуюча виставка” (презентація каталога), яка за своїм творчим ейдосом нагадувала ідею Анрі Мальро про новий “уявний музей”, де репрезентовані всі образні “центри” сучасного мистецького світу. Трансавангардний поліцентризм представлений і в каталозі “Мистецтво України ХХ століття”.

Фахову оцінку неодноразово діставали галереї “Бланк-Арт” та “Ірена”, які перетворилися на справжні лабораторії української постмодерної образності, надали Києву європейськості в культурі експозиції й сприймання візуального мистецтва. Без Ольги Петрової був би неможливим і “перший крок” у розробці єврейської теми в сучасному українському мистецтві. І справа не лише в її персональному циклі “Зірка Давида” чи знаному полотні “Бабин Яр”. Групова виставка “Нісайон” (“Випробування”), куратором якої була мисткиня, відбулася з великим резонансом в Україні та в Ізраїлі. Останнім часом її приваблюють іспанські та японські теми.

Як мистецтвознавець та естетик Ольга Петрова свій досвід вивчення дантеани у світовому малярстві, так само фольклористики в етнонаціональних традиціях використовує для

аналізу процесів, що відбуваються в сучасному українському мистецтві. Доктор філософії, вона відшукує естетичні сенси і цінності в малярстві “шістдесятників” і київського “андерграунду”, взагалі всіх “полістилістів”. В її теоретичних статтях про форми художньої свідомості українського мистецтва 1985—1995 рр., про сучасних вітчизняних митців аналізуються стилістичні досягнення необароко, неоекспресіонізму, неопримітивізму, фольклоризму, неопластики, мінімалізму, неоархаїки тощо. Зазначені течії розвиваються на семантичному перехресті традиційної Мови і новоствореного Коду, тобто як “КодоМовне” мистецтво, або образний полістилізм. Але й тут робота із формою потребує культури, смаку і знань, які є трансісторичними категоріями естетичної свідомості. Виступаючи на підтримку художніх новацій, піклуючись про розвиток українського трансавангарду, Ольга Петрова інколи по-донкіхотськи нагадує про відповідальність митців перед майбутньою історією мистецтва, про широкий естетизм чуття художньої міри, який завжди є актуальним.

Бажано, щоб ці ідеали захищала ціла когорта мистецтвознавців, об'єднана на засадах некласичної естетики. Український трансавангард чекає серйозних досліджень. Звичайно, важко і відповідально робити це в умовах вируючого духу пробудження нації, відмови від стереотипів і міфологем, що заповнили підсвідомість народу. Але пройти лабіринтами постмодерної культури і перемогти мінотавра можна тільки за допомогою нитки тієї Аріадни, яка зветься в Україні Березиня.

ОРІЄНТАЛЬНІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ МИСТЦІВ

Орієнталізм в українському мистецтві - явище органічне. Адже сама історія, культурна географія і ментальність України витікають з її “серединного” положення між Сходом і Заходом, Азією та Європою. Арійські, індоіранські, тюркські впливи на становлення пра-української культури добре відомі в історичній, етнографічній та культурологічній літературі, від концепції “шляху аріїв” до ідеї “крейсерування” етнокультури. Уже всередині самої української ментальності існують чисельні архетипи орієнтального походження, які прийшли з Великого Степу разом із кочівниками арійського та іранського походження, скіфами, хозарами, сарматами, печенігами, половцями, татарами, великими моголами, турками. Козацький стрижень української етнокультури багато в чому базується на “русько-ординських” і “русько-отоманських” (тобто атаманських) елементах, які стали органічними для східнослов'янського феномена українства. Але, крім етногенетичних впливів, існує стійка східна “екстравертність” України, традиційна “відкритість” української нації не тільки Заходу, але й Сходові, звідки й походить культурний універсалізм українського мистецтва.

Зокрема, орієнтальні мотиви в історії українського малярства пов'язані з періодами романтизму, символізму, модерну (сецесії), нео-бароко. І це не лише тематичне звернення до

Сходу, але й використання деяких архетипів та художніх методів образотворчості. Особливий “східний” вплив відчувається в колористиці, орнаментиці, декоративності. Скажімо, у творах відомого українського художника О.Саєнка (родом з Чернігівщини) з’являється і характерний зображальний символізм, і характерна стилістична умовність, що сягає архаїки прадавніх цивілізацій, і не лише праслов’янських.

Особливості художньої мови О.Саєнка сформувалися в умовах українського ренесансу, становлення “українського стилю” на початку 1920-х років. Це був зоряний час братів Кричевських і братів Бойчуків, Г.Нарбута, Г.Собачко-Шостак, К.Білокур. У традиціях неонаївізму, сецесії та візантизму вони намагалися включити національне мистецтво у світове, розширити культурно-історичну ауру української образотворчості. Але, якщо Бойчуки і “бойчукісти” йшли до іконописних методів Візантії, то О.Саєнко занурився у візію Стародавньої Персії та Єгипту. На багатьох його образах, від соломкових панно 1920-х років до гобеленів 1970-х років лежить печатка “єгиптизму”, східної фігуративності й орнаментики. Звичайно, це лише стилізація орієнталізму, прагнення надати українським сюжетам “класичного” звучання, наблизити фольклор до академізму. І такий модерністський прийом виправдав себе, вводячи українську образотворчість у світовий художній контекст.

Особливо цікаво орієнтальні мотиви звучать у сучасному українському постмодернізмі та трансавангарді. Згадаймо, що для постмодерну є суттєво характерним “цитування”, ретроспективне звернення до різних історичних та етнокультурних ареалів, зокрема “езотеричних” східних культур. Суміш стилів, мистецький “пастіш” створює особливу духовну езотерику, осягнення “синергетики архетипів”. Саме архетипи східної медитації – “тиші”, “мовчання”, “чистоти”, “прозорості”, “просвітлення” - стають сутнісними для естетики постмодернізму. Вони характерні і для семантики форми, де домінантного значення набуває тло, а не малюнок, і для семантики змісту, де провідними є маргінальні сенси, а не породжуючі “ейдоси”. Східний дзен-буддизм в естетиці та малярстві корелює з візантійсько-православним ісіхазмом, з християнським містицизмом.

Трансавангард уже безпосередньо звертається до принципу “номадизму” - *кочовництва* у просторі культури (А.Боніто Оліва). Він долає крайнощі “глобалізму” і “трайболізації” через ідею діаспори – “розсіяного” існування етнонаціональних культурних комплексів. У трансавангарді досягається вихід, навіть прорив не тільки за межі культурно-історичних хронотопів, але й за кордони етнічного партикуляризму та пуризму. Це - культура “мультикультуралізму”, полістилізму, культура “пограниччя”. Етнокультурні гомології та поліетнічні синтези, зокрема відношення “Схід-Захід”, для трансавангарду є пріоритетними.

Наприклад, сучасний київський художник О.Клименко у своїй творчості немов поєднує традиції європейської “бурі і натиску” із східним архетипом “вітру і потоку”. Він, як справжній

представник мистецького номадизму, здійснює “велику подорож” по історико-культурній Євразії. Велика китайська стіна в одному з його образів символізує зустріч двох ареалів культури, яка у прямому сенсі в картині дійсно “існує на кордонах”. За концепцією “нової хронології” в реконструкції всесвітньої історії саме тут проходив кордон Русі-Орди і Китаю. Власне тому китайська стіна у художника - це символ таємничої зустрічі двох світів, що не стільки розмежовує, скільки поєднує їх у чарівній ірреальності вранішнього очікування зорі нового дня.

Вивчаючи східну філософію та езотерику, мистець перейнявся глибинним переживанням “Світла зі Сходу” і майже медитує в своїх образах, які від неореалізму та ірреальності йдуть до “віртуального світу”, - як абстрактно-ієрогліфічного, так і музично-пластичного. Художник мріє про “радикальну реставрацію” світу і мистецтва на засадах (ре)сакралізації краси древніх культур, (ре)актуа-лізації духовної енергетики Сходу і Заходу. Це видно і навіть “чутно” на картині О.Клименка “Дзвіночки Лао” (із серії “Реставрація 2000”).

Напівмістичне звернення до архаїчних джерел синергетики культури через пробудження духу давніх цивілізацій Сходу притаманне і творчості киянки В.Хайдурової. У постмодерній цитації стилю “ар-нуво” вона використовує давньоєгипетські мотиви безплотно-графічного зображення душі “ка”, вишукано-тендітної пластики лежачої дівчини, тонкої рослинної орнаментальності, схожої на пір'я птахів і крильця комах. Давньоєгипетська “культура вічності” оживає в серії офортів “Послідовність рухів життя”, які буквально ілюструють самодостатність кожної ситуації “життя миттєвістю”. Хоча зображення єгиптично-статуарні, самовдоволено-блаженні, але у своїй серіальності відтворюють насолоду різними станами душі на рівні тонких відчуттів.

Вплив східної естетики позначається тут на домінанті делікатного нюху і ніжного дотику, а не по-європейськи цефалізованого зору і слуху. Насолода оксамитовим ароматом і духмяним шовком життя сприймається із заплющеними очима, парфумно-тактильно. Здійснюється синестезія нюху і дотику. Музика вишуканих ліній доповнюється спогадом про щастя самозаглиблення у квітучий лотос душі. “А навколо, на периферії вгадані, але недосяжні ієрогліфи, символи, сплески зкристалізованої у графічній розчерк свідомості. Це Древній Єгипет, а може бути, “чорний ящик” нашого мозку” [1].

Естетична рафінованість орієнтальних образів з'являється і в інших мистців. Візерунковою графічністю і вишуканою декоративністю вирізняються твори на “східні” теми київської мисткині А.Іванової (“Танок Шамана”, “Чудова квітка Мавки” із серії “Про що співають сухі трави”). Естетикою екзотичних квітів навіяна програма “Знаки любові” художника, поета і перекладача Л.Піши. Її роботи з лотосами із серій “Народження людини” та “Жінка-квітка” (в техніці енкаустики) були представлені галереєю “Тадзіо” в Японії та Україні. Вже згадана окремо мисткиня, естетик і мистецтвознавець О.Петрова просто закохалась у культуру і мистецтво Японії. Після кількох

поїздок до країни естетики дзен-буддизму з “поетикою тіні”, вона написала серію живописних полотен “Сестра самурая”, підкреслюючи свою внутрішню близькість до духу Басьо.

У своїх нонатках про подороги духовною Японією мисткиня нагадує, що “тут є вартісні: простота – “вабі” і “собі” – сум швидко вислизаючого часу. Нам, що поцінують яскраве світло і освітлення, якими живимось з традицій Середземномор'я та фольклору України, сенс “вабі-сабі” відслонюється поступово... Традиція символічного знаку як культура безмовного діалога – у традиціях буддистської медитації” [2].

Орієнтальні мотиви позначаються не тільки на сюжетах і колористичні, але й на техніці, особливостях композиції й образотворчій манері мистців. Скажімо, О.Стратійчук у “Вертикальному натюрморті” використовує двохвимірний, вертикально-площинний простір китайського живопису. В.Григоров зображує свою “Валерію” в японській традиційній манері малюнка тушшю на папері.

Інколи захопленість східними культурами впливає навіть на стиль творчого мислення, на естетичний світогляд і мистецьку ментальність художника. Так сталося, зокрема, з чернігівським дизайнером В.Василевським. Друзі інколи жартома називають його “китайцем”, “східною людиною”. Він і сам не заперечує зв'язку своєї творчості з орієнталістикою, з особливостями японської графіки, з настановами східної філософії. Показово, що як митець, Віталій сповідує внутрішній стан гармонії, до якого йде через споглядання-медитацію-мислення. В його плинні образи треба “перетікати”, розчиняючись у них на манер станів естетики дзен. Навіть графічні роботи, зроблені на півночі Росії, у Кіжах, “віддають джонками”, тобто мають “східний” самозаглиблений дух, що походить від асоціативно-споглядального світовідношення мистця.

У традиційній китайській філософії є, як відомо, ключове поняття “дао”, яке позначає “шлях” до “гармонії світу”, що пізнається у природності людини, через медитацію і принцип “недіяння”. Мистецьке “дао” В.Василевського ґрунтується на споглядальності й конструюванні образу, а не на агресивному активізмі та “вламунні” у світ. Митець хоче сприймати довкілля як “дзеркало води”, не порушуючи його спокій, внутрішню гармонію. Його світ - це його сприйняття, для нього існувати - означає вибудовувати образ, тобто його “дао” - скоріше “шлях до серця”, а не “шлях розуму”. Власне такий шлях йому підказали твори Гурджієва, Успенського, Лазарева - відомих представників езотеричних, в т.ч. і східних, релігійно-філософських знань. Вплинуло, звичайно, і мистецтво Сходу з його лаконічним естетизмом.

А талановитий прилуцький графік В.Карась під час творчої поїздки створив цілу серію літографій “По Індії”. Його зацікавила природа, історія, архітектура, “культурна душа” неповторної Індії, як далекої-близької для нас країни вселюдської пракультури. Його привабили і “звуки океану”, і “ритми часу”, і “гаури на світанку”, і “дівчина з Бубанешвару”. Він натхненно

зображує вічно сяючий Тадж-Махал і ранок у Бомбеї. Неповторна духовна енергетика Індії відтворюється у “Портреті гуру”, у “Поезії в камені”, у “Холі - святі фарб”. Сіверянський художник відчуває щось знайоме і в штаті Оріса, і на околиці Гопалпура, і над водами Гангу. З одного боку - це “земля Богів”, а з іншого – “країна йогів”, рибалок і продавців мушлів. Митця вражає наскельна архітектура і стародавні храми, ритми Індійського океану і різнобарвні міста Делі, Агра, Варанасі. Він вивчає невичерпне багатство індійської культури - від традиційних свят та експресивно пластичних танців до національного одягу та життєво мудрої психології. Графічні роботи В.Карася експонувалися на персональній виставці “Індія та Україна” (Український дім, 1995 р.), яку організувало Посольство Індії в Україні.

У такий спосіб орієнтальні мотиви входять і в сучасну українську образотворчість, і в культурну ментальність нашого народу. Розпочинається плідний діалог культур, їхнє взаємозбагачення в контексті світогляду та естетики універсализму - естетики синергії, планетарної єдності розмаїтого. Освоєння “східного” матеріалу в українському візуальному мистецтві засвідчує також і його вихід на світовий, “загальнолюдський” рівень культурного взаєморозуміння й порозуміння в планетарній духовній системі “Захід-Схід”.

Примітки

- 1.Лагутенко Ольга. Після заходу сонця: Віта Хайдурова. Виставка.- К., 1996.
- 2.Петрова Ольга. Японія. Дневник туриста в “розових очках”: Рукопись. – К., 2005.

РЕСТАВРАТОР АСТРАЛЬНОГО СВІТУ (творчість Анатолія Фурлета крізь призму еніоестетики)

Вступ. Світоглядні ідеї філософії космізму знайшли своє образно-естетичне виявлення у малярстві М.Реріха, К.Юона, художників групи “Амаравелла”: П.Фатєєва, Б.Смирнова-Русецького, С.Шиголева, В.Чорноволенка. Існувала також радянська школа космічного мистецтва на чолі з А.Соколовим. Космічні мотиви характерні й для творчості сучасних митців, зокрема, членів Міжнародної асоціації астрономічних художників, малярської школи “спейс-арт” (П.Лі, Д.Тук’яроні, Д.Фостер). Метафізичні, енерго-інформаційні плани присутні в живопису О.Петрова і О.Кореневої (Росія), Л.Дімкової (Болгарія), О.Костецького (Україна). На разі проаналізуємо езотеричні, “астральні” виміри творчості Анатолія Фурлета — відомого київського художника, який є світоглядно близьким до енерго-інформаційної естетики, пов’язаної з філософським космізмом і мистецьким символізмом.

Аналіз досліджень і публікацій. Образи Анатолія Фурлета кожному здаються знайомими. В загадкових силуетах сармато-, русько-, чернечо-, та ангелоподібного штибу багато хто вбачає “знайомих незнайомців”, а містична символіка викликає відчуття колись розгаданого ребуса. У тих, хто вже писав про “дивоцвіт” живопису Фурлета, з’явилися асоціації з маревом, сновидіннями, жіночністю кохання, вишуканим мереживом тендітної емоційності. І

це справді так, якщо зупинитись на вході до країни чудес, куди запрошує нас фурлетівська “Чорна курка”. Емоції, лірико-поетичний словесний потік переповнює кожного, хто стоїть на переході від світу щільного, “проявленого” до світу тонкого, “непроявленого”. А що ж там, у “задзеркаллі” буття і свідомості, у світі, який називають Астралом, і який представлений, на мою думку, у творчості А.Фурлета? Розкрити метафізичний, езотеричний, “астральний” план його живопису і складає *мету статті*.

Виклад основного матеріалу. У сучасній езотеричній та парапсихологічній літературі тонкий (астральний) світ описується як такі природні утворення, котрі зв’язані з реальним психофізичним простором, в якому знаходиться людина, через особливі енергоінформаційні зв’язки. Властивості астрального світу, натурально, відрізняються від звичної для нас фізичної метрики і топології, а особливі зв’язки людини з ними є можливими лише у змінених станах його психіки (транс, екстаз, гіпноз, інтуїтивно-образний інсайт взагалі). Перепрошую за цю словникову довідку, але без неї, як і без спеціальної термінології, важко увійти в Астрал, який художніми засобами моделює, а я думаю, що радше “реставрує” митець, який не випадково любить працювати в “чалмі” - бандані. Він, як Гуру, знає і розповідає про тонкий світ, і не стільки метафізично, скільки естетично.

Його картини сприймаються як візуалізований “покрив Майї”. Давньоіндійське уявлення про майю тлумачить дійсність як марення божества, а світ розуміє як божественну гру. Стосовно богів Майя позначає позитивну магичну силу, дивовижну метаморфозу. Майя — божественна жінка небесного походження — персоніфікує ілюзорність буття, за зовнішнім покривом якого ховається його справжня суть. Так і на картинах Фурлета присутні різні плани буття, які вступають у “гру” між собою, і ще невідомо, який з них є більш або менш оманливим чи реальним. Художник інколи навмисно підкреслює ідею “покрива Майї”, вибудовуючи такі собі “картини в картинах”, немов натягуючи полотно на полотні чи навіть зшиваючи їх незграбними, грубими стежками (“Сієста, “Леді Ді”, “Сарматка”).

Що ж на покриві і за покривом образів Фурлета? Які світи зображує художник, і як до них потрапити у сприйнятті-інтерпретації? Думаю, “ключем” до розуміння творчості А.Фурлета може слугувати його картина “Реставрація”. Через різнокольорові шари основних космічних субстанцій, прямо з-під землі до неба, проростає жіноче тіло, як відродження із забуття до тут-буття. Згадується федорівська ідея воскресіння предків, оживлення всіх людей для космічного крейсерування в інших світах. Воскресителем у картині виступає сам митець, він, як “реставратор життя”, видобуває його з тліну непам’яті, з підземних і позаземних просторів потойбіччя. Воскресіння здійснюється художніми засобами: саме як реставрація картини життя і земного образу живої плоті через нашарування нових, все більш органічних кольорів. Реставраційна акція Фурлета на разі здійснюється у зворотному порядку: не в глибину, до

найнижчих шарів, а назовні — через прирощування матеріалу. Тут не ми йдемо до Астралу, а навпаки, астральні сутності матеріалізуються по дорозі до нас. Але шлях “засвічений” і структурований вже по всіх щаблях переходу. Обіцянкою воскресіння - реставрації просякнутий і “Великдень” з його світовим яйцем, сповненим потенції вічного життя, і “Молитва”, яка твориться вже в чистих просторах благодатної синергії.

Художник і гуру А.Фурлет реставрує астральний світ, виходячи з горизонтального ритму кольорових поверхнь. Тільки горизонти йдуть не вдалечінь, а вишукуються один над одним, утворюючи барвисту ієрархію. Вона, на мою думку, відповідає будові видимого і невидимого світів, а надто, — ієрархії Вищих Сутностей (Енергія, Слово і Сила, які породжують сім “Великих Логосів” у семи “Космічних Планах”). За сучасними езотеричними уявленнями, від Бога-Творця походять і 7 “планетарних духів”, які еманують через семиричну еволюція: 1) світ Бога, 2) світ Незайманих Духів, 3) світ Божественного Духу, 4) світ Життєвого Духу, 5) світ Думки, 6) світ Бажань, 7) Фізичний світ. Цікаво, що саме семиричний ритм пронизує і астрологічні ери, і еволюційний процес на Землі, і історію людських рас, і навіть будову людського тіла. Так чи так, цей ритм стає композиційним принципом фурлетівських образів з їх горизонтальними нашаруваннями астральних планів космічного, земного і людського буття.

Підпорядковуючись логіці Астралу, художник свідомо чи, може, позасвідомо використовує насиченість і динаміку кольорів, їх присмерковість чи осяйність для характеристики рівня і значення подій в їхньому “тонкому” існуванні, на переході від одного плану духовної ієрархії до іншої. Нечисленні монохромні роботи пов’язані, мабуть, з початком руху, або його стабілізацією у певному горизонті Астралу. Таким початковим значенням входу до астрального світу відрізняється “Колискова” і та ж сама “Сієста”. Фіксує стани сновидіння і релаксації, спираючись на домінанти брунатного і олівкового кольорів, вони вказують на порогову ситуацію, з якої починається реставрація тонких матерій. Вже тут художник запроваджує метод “латання” полотна-покрови, часто позначаючи “латки” реставрації сакрального особливими знаками (хрести, зірки, геометричні фігури, мозаїчна орнаментика).

Наступний щабель переходу здійснюється через езотеричне “Звернення”, ісіхастську “Молитву” і навіть символічне “Жертвоприношення”. Всі ці моменти проявлення “непроявленого” світу набувають метарелігійного значення, коли розширюються до переживання сакральності буття та історії, до бачення Астралу як перманентного свята. Реставрація продовжується через відкриття святості й святковості інфратонкого світу, в якому відтворюються духовні сенси земного існування, де існують, а можливо, і створюються першообрази космічних та історичних подій. Фурлетське “Свято” є універсальним, що

символізується зодіачним вселенським конем під хрестоподібними зірками. В ноосфері святовідношення знаходиться “Таке це літо золоте”, “День, що пролітає над нами...” (з присвятою пам’яті митрополита Іларіона — Івана Огієнка). Метарелігійний контекст, з обрядовими, молитовними і храмовими деталями, притаманний і “Святу весни”, і “Духу України”, і всім роботам, де є присутність Того, хто “Світло твого дня”.

Езотеричні прозріння і духовно-реставраційна діяльність мистця можуть бути зрозумілими через поняття психічної енергії — так званого “космічного флюїда”. З точки зору сучасної еніології, космічний флюїд — це астральний прообраз усіх видимих і невидимих структур у Всесвіті, що передає програми їхньої еволюції, сконцентровані в Духовному імпульсі. Він являє собою вібруючу пластичну субстанцію, яка формує Творчий Дух і є посередником між Духом і Матерією. Як на мене, цима флюїдами, якщо не просякнуті, то викликані до життя картини А.Фурлета, які дійсно вібрують, мерехтять, калейдоскопічно змінюються (“Закутана в пахощі сонця і м’яти”, “Ранок”). Цим характерні і портретні роботи, адже людина з її свідомістю також належить до астральних структур психічної енергії.

Звичайно, будь-якому художнику важко передати суть енерго-інформаційних зв’язків з Астралом, адже вони невидимі. Натомість, у живопису А.Фурлета існують символічні форми контактів з тонкою матерією. Вони представлені священними сосудами, обрядовими дзвіночками, митрополичими посохами, атрибутами жертovníків, екзотичними рослинами, метеликами, птахами і навіть бульбашками води. У “Водохрещі” сакрально стилізовані ополонки увінчуються складною композицією з антропоморфним синтезом риби-птаха-рослини. Здавна найнадійними провідниками до потойбіччя, дороговказами Астралу вважалися метелики (які у Фурлета пов’язуються з жіночністю — “Вона”, “Аукціон” тощо), та особливо птахи (які у художника набувають характеристик “Дивоптаха”, котрий щедро розсіює свої пір’я павича на шляху реставрації потойбіччя). Невипадково “пташині” мотиви зустрічаємо в “Мандрівниках”, “Арлекіні”, “Жриці”, а “Весна” ототожнюється не лише з квітами, а й з міфологічним птахом-людиною. Весь астральний світ в цілому, його енерго-інформаційна суть закономірно постає перед очима художника як випромінюючий світлову енергетику “Жовтий птах” (взагалі золоті акорди і жовтосині кольорові гармонії є у Фурлета домінантними).

Крізь призму вічності реставрується і далека історія, і прекрасні миттєвості життя. У міфологічному часі “вічного повернення” розгортаються сюжети про “повелителя”, Соломію, Гонту, інших українських персонажів “під хоругвою”. Астральні хронотопи художника-сталкера прикрашені дорогоцінними тканинами біблійної та античної історії, скіфським і сарматським золотом, складними органічно-механічними конструкціями, художніми стилізаціями “під старовину”.

Цікаво, що всі зображені речі втрачають свій “речовинний” характер, а стають радше знаками, “мітками” проявлених сенсів. Астральна предметність в образах Фурлета — це, скоріше, *Deus in rebus* (“Бог у речах”), естетичний пантеїзм тонкої матерії. Може, тому так святково сприймаються і сюжети про природне життя, які реставровані художником в їх астральному значенні (“Весняний передзвін”, “Білий ранок”, “Ранковий туалет”). Насичені небесною і ангельською символікою, вони перетворюються в духовні ландшафти життя з ізидівським покликом до вічної таємниці.

Так само втаємничено виглядають і люди, зображені на портретах у своїх астральних вимірах А.Фурлет і тут йде по шляху реставрації людського тіла і духу за семиричним принципом їхньої будови. Згідно з еніологією, конституція людини складається з чотирьох матеріальних тіл (фізичне, ефірне, астральне, ментальне) і трьох духовних (розум, душа і дух духовного тіла), пов’язаних із сім’ю чакрами. Художник інтуїтивно вибудовує цю езотеричну анатомію через різнокольорові шари-горизонти і орнаменти-калейдоскопи. І не золоті корони прикрашають голови прекрасних жінок (“Оксана”), а золотава райдуга, мереживо психологічно-особистісних кольорів позначають ауру зображеної людини, її неповторно-індивідуальне енергетичне поле (“Жінка в сірому”).

Знаменно, що самого себе, своє “астральне тіло” і творче існування художник ототожнює із святом Березілля, з весняними символами і передзвонами. Мотив священного дерева, зокрема, берези, як символа ритуальної чистоти, зустрічається у багатьох роботах (“Весна”, “Без назви”) і позначає, на мою думку, присутність автора у своїх образах, його жіночу “Аніму” на перетині світів. Автопортретним характером відзначається і зображення павича, який має широкий спектр астральної символіки — від космоса в його повноті і зоряного неба до сонячного і місячного кола. Ще в Давній Греції візерунки, що прикрашають розкішний хвіст павича, називали “очима Аргоса”, який за наказом Гери повинен слідкувати за місячною короною Іо. Відтак павич позначає чоловічу душу художника — “Анімус”, і пов’язується з мистецьким спогляданням і милуванням. Ці автохарактеристики розкриваються через домінування синього кольору, в якому, думаю, душа художника — гуру і сталкера — зливається з Астралом.

Ще один автобіографічний сюжет міфопоетично передається через мандри ангела, що торує шляхи в астральному світі. Вони пролягають від фата-моргани в Саккарі до високих небес із зірками-квітками, за якими вгадується ще одне небо. Не завжди буває благодатно на цьому шляху, і мандруючий ангел може стати пораним в “клоунаді” життя, звідки потяг до “золотого часу” і очікування “бажаних гостей”. Душа художника тяжіє до реставрації нових непроявлених світів.

Але попереду — ментальний світ, що має ще більш тонкішу природу, ніж світ астральний. За “покровом Майї” він пов’язується з чистою енергією думки, виявляючись у творчих мисле-образах. Тому “реставраційна” діяльність митця стає тут інставрацією — творчістю загальних родів буття в нефігуративних універсалиях. Мудрістю інставрації назвав мистецтво французький естетик Ежен Суріо. Вона полягає в сукупності спрямованих і мотивованих починань, котрі відверто тяжіють до удосконалення певного буття. Анатолій Фурлет через реставрацію-інставрацію підіймається до ментального світу, який проявляє в серії творчих дій, спрямованих до покладення істини вічного буття в міфопоетичне образне існування. Для цього митець використовує арсенал енерго-інформаційної естетики, або словами поета Данила Кубая, стає “хвилеподібним” і “розчленованим”:

Розділився на кілька мітів,
потім став співом
хоча був і шулікою
викраденого звуку,
став одним з кількох
розділився знову
і зрозумів,
що єдине, яке єднає
то необхідність ділитися.

Висновки. Живопис Анатолія Фурлета розвиває й доповнює традиційні мотиви космізму в образотворчому мистецтві. Він звертається не стільки до космічних тем як таких, а до їхніх метафізичних, езотеричних, “астральних” змістів. Творчість художника просякнута естетикою енерго-інформаційних взаємодій, що входить в об’єкт метафізики духовного життя. Відтак здається перспективним подальший розвиток еніології та еніоестетики на основі відповідних досліджень класичного і сучасного мистецтва.

Примітки

1. Амаравелла: Каталог произведений группы “Амаравелла” из коллекции Ю.В.Линника. — Петрозаводск, 1989 (без нумерації сторінок).
2. Журавлев В.И. Современное миропонимание. — Донецк, 1999. — 486с. Он же. Энергоинформационная модель реального мира и человеческой психики. — Донецк, 2001. — 366с.
3. Личкова В.А. Космизм в философии и символизм в искусстве //Русский космизм: по материалам II и III Всесоюзных Федоровских чтений. — М.,1990. — С.124-126. Его же. Энергоинформационные потенциалы искусства XX века: эниоестетика авангардизма //Научные основы энергоинформационных взаимодействий в природе. — Международный Конгресс “Интер-ЭНИО-97”. — Крым, Украина, 1997. — С.81-83.
4. Проект земного шара будущего: каталог выставки. — М., 1990. — 54с.

РОЗДІЛ III. ПІД СИГНАТУРОЮ СПАСА

УНІВЕРСАЛІЗМ І РЕГІОНІКА У СУЧАСНІЙ ЕТНОКУЛЬТУРОЛОГІЇ

Становлення сучасної етнокультурології відбувається в умовах двох суперечливих тенденцій цивілізаційного розвитку: “глобалізації” і “трайболізації”. Якщо глобалізація пов’язана з формуванням планетарної, ноосферної, урбаністичної цілісності людства, то трайболізація (дослівно “племінне подрібнення”) означає рух до етнонаціональної ідентичності, аж до етнічного партикуляризму й автаркії. Як вважає італійський арт-критик, фундатор трансавангарду проф. А.Б.Оліва, “трайболізація є відповіддю в ключі селянських цивілізацій тієї мікротериторії, до якої належить те або інше плем’я, і пошук тотожності здійснюється через відступ, через право крові до визначення розбіжностей” [5, с.3]. Подібні погляди на основне етнокультурне протиріччя сучасної цивілізації висловлюються й у “Зеленій книзі” А.Каддафі, де аналізуються альтернативні моделі розвитку суспільства, зокрема, т.зв. “Третя світова теорія”; у польській збірці матеріалів конференції “Слов’янські народи стосовно глобалізації [див.: 8], де висувається холистична ідея “глокалізації” світу.

До вирішення цих та інших проблем співвідношення мегацивілізації й етнічних культур, дослідження культурогенезу й сучасного стану культур окремих суперетносів, етносів і субетносів покликана сучасна етнокультурологія. Вона поєднує філософське, космологічне осмислення культурної проблематики появи й існування етносів (напр., Л.Гумільов) з аналізом культурних ситуацій історичного життя національних спільнот, як на “автохтонному”, так і “діаспорному” рівні (напр., А.Кримський). Ідеї етнокультурології дістали філософсько-методологічне обґрунтування в працях Г.Сколімовського (США), В.Клюксена (Німеччина), Д.Уорнера (Швейцарія), А.Стельмаховського, С.Козака (Польща), В.Жидкова, М.Ковалькової, В.Поліщука (Росія), В.Горського, В.Данилейка, А.Кримського, М.Поповича, В.Скуратовського (Україна) і багатьох інших дослідників національно-культурної спадщини, особливо в зв’язку із сучасними процесами етнонаціональної ідентифікації, що охопила увесь світ.

Як відповідь на виклик часу в ситуації “post” (постколоніалізм, посттоталітаризм, пострадянський простір, постмодерн тощо) з’явилася навіть *метафілософія універсалізму*, що поширюється, зокрема, і на етнокультурологію з погляду холистичної парадигми єдності різноманітного, ідей діалогу, комплементарності, толерантності, “прикордоння” етнокультур. Засновником і провідним теоретиком цього вчення є професор Варшавського університету Януш Кучинський [див.: 7]. Відбулися Всесвітній і три Європейських конгреси з універсалізму, учасником яких був автор цієї статті [див., напр.: 2].

У метафілософії універсалізму стверджується ідея А.Бергсона про “Filouniversale” — здатності сприймати речі цілісно, у повному обсязі їхніх рис, кольорів, у всій складності форми і змісту. В універсалізмі досягається цілісне, холистичне, “інтегральне” світовідношення, що лежить в основі будь-якої культурної парадигми.

Рух універсалізму консолідується з діяльністю ООН, ЮНЕСКО, Римського клубу й інших міжнародних організацій, здатних вплинути на майбутнє людства. Сучасний світ розглядається як постмодерне суспільство, покликане перебороти недоліки соціального і національного протиставлення, на шляхах конвергенції підійти до нового світоустрою. Суспільство, засноване на ідеях універсалізму, уявляється “міжкласовим”, “міжнаціональним”, “межрелігійним”. Воно розуміється як Глобальна Солідарність Людських Істот у Союзі з Природою. У холистичній парадигмі універсалізму людство осмислює себе Людиною (М.Епштейн), приходить до планетарної самосвідомості, збагаченій духовною співтворчістю націй і народів.

Уже засноване Міжнародне наукове суспільство універсалізму, до якого входять національні відділення багатьох країн світу. Видається Всесвітня бібліотека універсалізму, щокварталу виходить теоретичний журнал “Діалог і Універсалізм”. Універсалісти фокусують свою увагу на таких напрямках суспільної і гуманітарної думки, що широко поширені в національних і етнічних культурах як “загальнолюдські” (наприклад, співвідношення універсалістської макроетики та етнотеки). Будівництво кращого майбутнього людства починається з грандіозного інтелектуального процесу, творчого проекту солідарності, взаєморозуміння і співробітництва всіх націй і народів планети.

Філософія універсалізму пов'язана з так званою “глобалістикою” – науковими теоріями, що мають планетарний масштаб і значення (від космізму й екофілософії до фемінізму й етнокультурології). Універсалізм підіймається до рівня метафілософії, спрямованої на інтеграцію наук і гуманістики, на міждисциплінарну наукову кооперацію. Виходячи з холистичної ідеї універсальності буття, суспільства й особистості, складається універсалістична філософія історії, культури, антропології, етики, бізнесу. Відтак досягається гармонія теорії й практики, уніфікація наукових, культурних і освітньо-етичних вимірів, взаємодія представників науки і громадянського суспільства. Найновіші приклади практичного втілення ідей універсалізму — “Болонський процес” у системі вищої освіти Європи і світу, поява т.зв. “євро регіонів”, в т.ч. і на Чернігівщині.

У центрі уваги метатеорії універсалізму знаходяться і етнокультурологічні проблеми, що вимагають сучасних підходів з погляду збереження культурної спадщини народів і налагодження діалогу культур:

- співвідношення модернізму і постмодернізму, етнічних традицій та інновацій у контексті історії, культури і мистецтва;

- побудова “універсального”, “відкритого”, правового суспільства на основі ідей справедливості, міжнародного права, культурного співробітництва народів;
- інтеграція наук, культур і релігій у перспективі нового синтезу (синкретизму) духовності;
- творення глобальної, планетарного масштабу культури людства на основі діалогу етнонаціональних культур (подолання етнічного партикуляризму, автаркії і нарцисизму);
- вироблення нової методології етнокультурології на основі екогуманізму, етнетики, національних моделей універсалізму. Це є можливим тому, що незважаючи на етнонаціональні і релігійні розходження, людство усе більш усвідомлює себе єдиним планетарним організмом.

У той само час універсалізм не є тотожним космополітизму і має свої специфікації в етнокультурних і релігійних моделях способу життя, філософії, мистецтва, освіти. Притаманно це перш за все тим регіонам та етносам (суперетносам), котрі знаходяться на “стику”, “пограниччі”, “помежев’ї” культур (зокрема, слов’янських). Якраз тут, на “кордонах” національних культур і відбувається, за М.Бахтіним, їхня “зустріч” і “діалог”, здійснюється загальнолюдська функція інтеграції народів, геополітичного “Заходу” і “Сходу”, “Півночі” і “Півдня”. Саме у культурному “полілозі” нації досягають розуміння своєї ідентичності, знаходячи в поліфонії духовного космосу своє неповторне й унікальне місце (унікальне виявляється через універсальне, як і навпаки!). Виникнення і розвиток суперетносів, багатонаціональних спільнот людей доводить цивілізаційну закономірність та перспективність інтеграційних процесів у світовому контексті універсалізму. Адже антитеза універсалізові — національне і культурне відчуження, чи то етнічний партикуляризм, або духовна автаркія нації, її самообмеженість, нарцисизм, провінційність. Останні долаються через діалектику національного та універсального, де цивілізаційні крайнощі опосередковуються через етнокультурну спільність суперетносів, “діалог” та “полілог” між ними.

Наприклад, духовно-релігійна ідея слов’янської інтеграції (від “Товариства об’єднаних слов’ян” і Кирило-Мефодіївського братства до I Всеслов’янського конгресу 1848 р. в Празі) має чисельні витоки і прояви в українському, російському, польському, чеському тощо родовому бутті й свідомості. Ще М.Бердяєв відзначав, що “всеслов’янська самосвідомість” включає до себе кілька культурно-історичних та релігійних типів, і за обсягом вона є ширшою, аніж будь-яке етноцентричне слов’янофільство (в тому числі і т.зв. “месіанізм”).

“Весною народів” назвали ще в середині XIX сторіччя пробудження національної самосвідомості багатьох європейських народів, національно-визвольний рух в імперських супердержавках. В авангарді “весняного” відродження Європи були численні слов’янські народи, що входили або були розпорошені серед різних імперських державних утворень, до того ж не завжди слов’янських (Австро-Угорщина, Османська Туреччина). Слов’янство все

більше усвідомлювало свою етнокультурну окремішність, своє особливе місце і неповторну роль в європейській цивілізації. Здавна народи Центральної і Східної Європи були цивілізаційним місцем “зустрічі” й “діалогу” Заходу і Сходу, римсько-католицької та візантійсько-православної моделі європейських культур. Під впливом “весни народів” виникають проекти національного ренесансу, потужний слов'янофільський рух, різноманітні концепції “панславізму” та слов'янського федералізму (конфедерації).

Зокрема, на Україні ще 180 років тому утворилося “Товариство об'єднаних слов'ян (до речі, за участю декабристів-чернігівців), згодом — славнозвісне “Кирило-Мефодіївське братство”. Тарас Шевченко, Пантелеймон Куліш, Микола Костомаров та інші українські мислителі закликали слов'ян до волі, до етнонаціонального самовизначення і зближення, щоб “потекли в одне море слов'янської ріки”, “щоб усі слов'яни стали добрими братами”.

Ідеї українських “братчиків” були співзвучними ідеям історичної, релігійної, мовної та літературної взаємності слов'ян, що висунули в Чехії та Словаччині П.Шафарик, Я.Коллар, а пізніше — російські слов'янофіли, А.Гуровський в Польщі тощо. З 1846 року в багатьох краях Центральної та Східної Європи виникають “матиці” — культурно-просвітницькі товариства етнонаціонального і всеслов'янського духовного спрямування. Вони з'являються серед сербів, чехів, хорватів, лужичан, нарешті у Львові — “Українська матиця”.

На Україні становлення ідей слов'янського духовного універсалізму відбилося у творчості багатьох українських поетів ХІХ століття. Наприклад, у Бориса Грінченка:

Друзі кохані! Ми будемо жити
В спілці із людьми-братами:
Бо ми великої людськості діти, —
Згода хай буде між нами!

Поєднання універсалістичного світогляду та християнського миролюб'я із національно-державною ідеєю бачимо у Володимира Жаботинського: “Ми одностайно мріємо про ті часи, коли всі люди будуть братами один одному...”, але для цього потребується “право й можливість бути і залишатися самим собою і голосно називатися своїм національним ім'ям: лише за цієї умови здійсненне справжнє братство...” [6, с.9].

З огляду на це, найважливіше місце в сучасній етнокультурології посідає *регіоніка*, що, утім, не протистоїть універсалізму, а виступає його умовою, бо універсальне виявляється через транскультурний діалог, комплементарність, різноманіття регіонального. Універсалізм звертається до ідей децентралізації, плюралізму, маргинальності, регіональності культурних ситуацій у постмодерному світі, намагаючись перебороти їхню роз'єднаність і конфронтацію. А регіоніка в етнокультурології вивчає “мультиверсум”, синтез, прикордоння культур в їхньому реальному, живому стані, на рівні конкретно-унікального, культурно-історичного і геокультурного

“хронотопа”. Універсалізм і регіоніка — це полярні і взаємододатні категорії теорії цивілізаційного розвитку, дослідження етно- і культурогенезу, міжнаціональних і міжцивілізаційних відносин. Більш за те, “загальнолюдські” і “глобальні” проблеми найчастіше фокусується в регіонах (Чорнобиль), а маргінальні події часом здобувають планетарне значення (“гарячі точки”).

Отже, регіоніку можна визначити як комплекс вчень про регіональні виміри людського буття. Пошукові обрії регіоніки простягаються від природно-ландшафтних і соціально-історичних до сучасних економічних і культурних умов життєдіяльності народу на субетнічному рівні, у межах певного краю. Для України, наприклад, розподіл на регіони обумовлений як географічно (ландшафтним характером місцевості), так і історично (найдавнішим розселенням племен і племінних союзів у процесі етногенезу), а також адміністративно (процесом “державотворення” – державного будівництва). Чималу роль у регіоналізації етнокультурного буття грали і грають прикордонні зв'язки, характер трансграничних відносин з найближчими сусідами (для України – Росія, Білорусь, Польща, Словаччина, Угорщина, Румунія, Туреччина). З іншого боку, незважаючи на всю субкультурну розмаїтість України, як “країни колишніх окраїн” (Богдан Осадчук), український народ поєднує єдиний культурогенез, розвиток етноментальності, мови, фольклору, традицій, “соборності” багатонаціонального, поліетнічного існування. Українську культуру іноді називають навіть “крейсуючою”, маючи на увазі її геокультурний та історичний рух між Заходом і Сходом, слов'янськими і тюркськими елементами. Культурогенез і розвиток етноментальності в Україні просякнуті величезним масивом цінностей багатьох світових культур: скіфсько-сарматської, мусульманської, іудейської, античної, візантійської, західноєвропейської, польської, російської. І в цьому її суть і життєва сила, тому що “культура живе на кордонах” (М.Бахтін). Регіональні і субетнічні особливості української культури складають різні транскультурні взаємодії: російсько-українські, польсько-українські, слов'яно-тюркські (україно-турецькі, україно-татарські), слов'яно-іранські, східно- і південно-слов'янські, слов'яно-індоарійські. Зокрема, багато уваги дослідженню тюркського впливу, особливо в кримському регіоні, приділяли відомі українські етнокультурологи П.Куліш і А.Кримський. Сьогодні відроджується інтерес до етнічної культури кримських татар, до етногенезу і релігійних особливостей невеликого тюркського народу караїмів.

Регіоніка в етнологічному, історичному й економічному вимірах повинна розкрити субетнічну неповторність і самобутність соціального життя краю, його особливу причетність до становлення і розвитку єдиної державної нації. У культурологічному аспекті регіоніка може бути репрезентована як своєрідна “культурографія” регіону з її специфічною “духовною метафізикою” і “духовною етнографією” (термінологія Фосильйона). У цих вимірах регіоніка і стає складовою частиною етнокультурології, або “культурологічною регіонікою” [4, с.58-62].

Як можлива побудова концептуальних моделей культурологічної регіоніки і навіть “естетики регіону”? Уявляється, що цей розділ етнокультурології може бути побудований не тільки на загальнометодологічних, універсальних наукових засадах, але і за допомогою специфічної, етнокультурологічної категоріальної системи. Адже вже за визначенням будь-яка регіоніка повинна містити в собі національно-іманентні, “етно-онтологічні” поняття й образи, що імпліцитно існують в етноментальності, в духовній метафізиці, або, говорячи постнекласичною мовою, в енергоінформаційному просторі регіону.

Концептуальні моделі культурологічної регіоніки можуть інтегрувати в собі поняття і категорії, дослідницькі підходи і принципи, сполучені з універсаліями й архетипами певної етноментальності [див., напр., 1]:

1. Універсальні категорії українського світовідношення і менталітету: “софійність”, “кардіоцентризм”, “антеїзм”, “екофільність”, “панестетизм”, “калокагатійність” та інші, розроблені в працях В.І.Мазепи, С.Б.Кримського, В.С.Горського, В.Г.Табачковського, В.А.Малахова, Л.Т.Левчук.
2. Розуміння українського світовідношення як “Святовідношення”, що поєднує святкове і сакральне з екологічним і побутовим. Аналіз естетики “святковідношення” в народному та професійному мистецтві окремих регіонів України.
3. Провідні поняття і принципи етнокультури, особливо її фольклорної складової. Аналіз основних міфологічних і фольклорних мотивів в історії традиційного і сучасного мистецтва в його субетнічних вимірах. Дослідження ментально–естетичного простору “елітарної” та “масової” культури крізь призму фольклоризму, примітивізму, неоміфології, неонаївізму, національної форми як світогляду та “художньої націології” взагалі (роботи О.Петрової, Д.Русіна, М.Маричевського, Г.Міщенко та ін.).
4. Етнонаціональна і регіональна інтерпретація таких архетипів, як “Дім”, “Поле”, “Храм”, “Земля” і “Небо”, які є фундаментальними в онтології “тут-буття” М.Гайдегера, репрезентуючи екзистенціальну феноменологію як життя і роздуми на “польовій дорозі”, на Путівцю.
5. Духовно-світоглядне і художньо-естетичне наповнення таких традиційних українських понять, як “обійстя”, “хутір”, “дивовижжя”, “дивосвіт”, “дивосад”, “парсуна” тощо [9]. Філософсько-естетична розбудова, приміром, поняття “Хутора” як категорії української культурології в розумінні Пантелеймона Куліша (“хутірна філософія”, “хутірна поезія”) та сучасних мистецтвознавців і мистців (напр., журнали “Образотворче мистецтво”, “Art–Line”).
6. Засадничі принципи енергоінформаційної естетики (еніоестетики) в їх регіональному, етнокультурному вимірі. Що стосується сіверянської еніоестетики, то вона постає як довженківська естетика “зачарованої Десни”, з її напівмістичною замріяністю і романтичним символізмом [3]. Дослідження енергоінформаційних зв’язків між давньослов’янськими

архетипами, візантійським стилем, українським бароко та необароко початку й кінця ХХ століття.

7. Аналіз і творче використання понятійно-категоріального інструментарію у творах видатних представників культури, естетики і мистецтва певного регіону. Наприклад, для етнокультурної регіоніки Чернігівського краю – це творча спадщина Лазаря Барановича, Іоанна Величківського, Пантелеймона Куліша, Михайла Коцюбинського, Михайла Жука, Павла Тичини, Івана Кочерги, Олександра Довженка та інших сіверянських геніїв українського народу.

Єдність універсалізму і регіоніки в сучасній етнокультурології корелює з методологічними шуканнями французької “Школи Анналів” на теренах історичної психології і психології народів, з роботами М.Бердяєва і М.Грушевського в області етнології. Взаємодатність двох зазначених підходів пов'язана з постмодерністичною спрямованістю на “децентралізацію” культурографічної проблематики через її регіоналізм і поліцентризм. Запропонована методологія етнокультурологічних пошуків, сподіваюсь, буде служити і подоланню загрозливих для сучасної культури тенденцій її односторонньої “глобалізації” чи “трайболізації”. Сучасна етнокультурологія покликана розвивати ідеї філософського дослідження “фізіогноміки”, “психології” та “еніології” культурної душі народів, їх неповторного етнонаціонального і субетнічного буття-в-культурі.

Примітки

1. Кримський С. Універсалії українського менталітету // Кур'єр ЮНЕСКО. – 1992. – №9-10.
2. Личковах В. Новий камінь Сізіфа? (Міркування про I Всесвітній конгрес універсалізму) // Філософська і соціологічна думка. – К., 1994. – №3.
3. Личковах В. Сіверянська еніоестетика: слов'янські архетипи // Сіверянський літопис. – Чернігів, 1998.
4. Личковах В. Під сигнатурою Спасу. Сіверянська культурологічна регіоніка // Вісник Чернігівського педагогічного університету. Серія: Філософ. науки. - Випуск 14. – Чернігів, 2002.
5. Оліва Акілле Боніто. Культурний номадизм і діаспора. – К., 1996.
6. Україна. – 1993. - №8. – С.9.
7. Kuczynski Janucz. Wstep do uniwersalizmu. Tom.1: Ogrodnicy Swiata. – Warszawa, 1998.
8. Личковах В.А. Глобалізація і слов'янська ідентичність [Рецензія на:] Narody slowianskie wobec globalizacji // Філософська думка. – 2004. - №4. – С.153-156.
9. Див.: Дивосад: Чернігівський культурологічний журнал. №1. – Чернігів, 2000.

СІВЕРЯНСЬКА КУЛЬТУРОЛОГІЧНА РЕГІОНІКА

1. Досліджувати регіональну культуру.

У світовій гуманістиці останнім часом все більшого значення набуває регіоніка — комплекс вчень про регіональні виміри людського буття. Яке значення має регіоніка для дослідження відмінностей і спільностей, особливостей та єдності українського буття і української людини? В указі Президента України про заходи щодо підтримки краєзнавчого

руху (від 23 січня 2001 року) говориться про відродження традицій та історичної пам'яті народу на засадах розроблення наукових проблем історії та теорії краєзнавства, з урахуванням специфіки регіонів України. Регіоніка в історичному, економічному, культурологічному аспектах має розкрити неповторність і самобутність соціального життя краю, його особливу співпричетність до становлення і розвитку єдиної державності. Чуття “малої Батьківщини” формує любов до Вітчизни. А “без розбудування національної культури неможлива навіть елементарна форма державності”, — підкреслював наш чернігівський “другий Тарас”, Пантелеймон Куліш.

Чернігівщина, як “колискова”, “джерельна” земля України, ще з часів Київської Русі мала виняткове культурне, духовне значення для формування етнонаціональної ментальності, історичної самосвідомості українства. Сівери, як найдавніші племена східнослов'янського ареалу, разом з полянами заклали підвалини праукраїнської державності, створили древньоруську геополітичну і геокультурну вісь “Чернігів-Київ”. Саме в просторому регіоні Десни і Дніпра, Прип'яті, Сожа і Снова з'явився “поліський трикутник”, який став колискою і архаїчно-язичницьких, і християнських цінностей нашого народу. Варто згадати хоча б легенди і перекази, зібрані П.Іловайським, хрещення киян і чернігівців у 988 – 989 роках, будівництво київської Софії й чернігівського Спаса, Остромирово Євангеліє, ізборники Святослава, “Слово о полку Ігоревім”, життя святих Антонія і Феодосія, Михайла і Федора... Вся історія Чернігово-Сіверщини глибинно просякнута культурними подіями і славними іменами — від князя Ігоря і архієпископа Лазаря Барановича до Пантелеймона Куліша і Олександра Довженка.

Краєзнавчий рух на Чернігівщині має давні традиції й достойні здобутки. Особливо слід відзначити діяльність чернігівської “Громади” і “Просвіти” ХІХ століття, етнографічні розвідки Ганни Барвінок, Бориса Грінченка, Михайла Коцюбинського, наукові праці ніжинської та чернігівської історичної школи. Сьогодні помітну роль у краєзнавстві та етнології відіграє історичний факультет Чернігівського державного педагогічного університету ім. Т.Г.Шевченка, науковий часопис “Сіверянська думка”, культурологічний журнал “Дивосад”, шанувальники історії рідного краю в інших регіональних виданнях і товариствах. За місцевою ініціативою створений інститут управління та економіки, науковці якого значну увагу приділяють розв'язанню регіональних економічних і державотворчих проблем.

Але “культурологічна регіоніка”, як дослідження історії культури і мистецтва, сучасного духовного життя Чернігівщині, ще не набула належного теоретичного і громадського статусу. Звичайно, не можна сказати, що у нас немає дослідників або пріоритетних напрямків аналізу культурної історії краю. Навпаки, у багатьох вузах і школах, культурно-просвітницьких організаціях і музейних закладах ретельно вивчають традиційні для сіверянської культури теми, творчість наших видатних земляків. Проте дослідницькі сили у нас розпорошені, нема системи,

методології, наукової стратегії в цілісному дослідженні регіональних проблем культури як в її історії й сьогодні, так і на перспективу.

Виникає необхідність створення на міжвузівській або академічній базі Чернігівського Культурологічного Центру — “Інституту регіональної культури”. Його завданнями стали б дослідження історії й сучасного стану духовної культури краю, розвиток регіоніки в галузі естетики, мистецтва, літератури. Він би об’єднав і спрямував наукову діяльність культурологів та істориків, мистецтвознавців та етнографів, журналістів та літераторів. На його базі виявилася б можливою освіта адміністраторів і менеджерів культури, широка просвітницька діяльність, розвиток туризму і краєзнавчої справи, формування сучасної культурної політики в регіоні.

Організаційні та кадрові потенціали для створення інституту (центру) регіональної культури існують. Крім єдиної в області університетської кафедри філософії та культурології, яку я представляю, створені різноманітні недержавні культурно-просвітницькі організації й благодійні фонди. Центр може об’єднати дослідницькі зусилля археологічних експедицій, бібліотек, музеїв, “Фонду Пантелеймона Куліша”, “Фонду Розума”, культурно-мистецької громадської організації “Пласт-Арт”, інших закладів та меценатів, що опікуються станом духовної культури. До речі, в Чернігівському культурологічному журналі “Дивосад”, який я редакую з 2000 року, вже стверджується наукова концепція і стратегія дослідження регіональних вимірів української культурної ментальності. На кафедрі філософії та культурології досліджуються міфопоетичні архетипи етнокультури, естетичні погляди Лазаря Барановича, Пантелеймона Куліша, Михайла Коцюбинського, сучасних чернігівських митців. Проблематика культурологічної регіоніки аналізується на традиційному міжвузівському методологічному семінарі “Некласична філософія моралі, мистецтва і культури”, матеріали якого друкуються у “Віснику” Чернігівського державного педагогічного університету (випуски 8, 14, 20, 26, 32). Разом з “Пласт-Артом” підготовлена до друку книга “Дім. Поле. Храм. — Дивовижні музи Сіверського краю”. Можливим і вкрай необхідним є створення регіонального благодійного фонду “Чернігівський Спас”, який би об’єднав зусилля місцевих меценатів і спонсорів у галузі підтримки культури і мистецтва Чернігово-Сіверщини. Уявляється перспективною і творча співпраця з благодійними фондами інших слов’янських країн, які представлені в єврорегіоні “Дніпро”.

Отже, духовне підґрунтя до теоретичного аналізу й наукового прогнозування розвитку регіональної культури в області є. Залишається сконцентрувати наші спільні, в тому числі з учителями загальноосвітніх шкіл, зусилля на засадах систематичної та інституційно організованої роботи. Чи підтримає цей проект становлення культурологічної регіоніки місцева влада і громадськість? — ось питання для обговорення і пропозицій. Відтак перейдемо до

аналізу теоретичних засад регіональної етнокультурології, естетики і мистецтва нашого Чернігово-Сіверського регіону.

2. “Дім”, “Поле”, “Храм”: духовний простір мистецтва Чернігівщини

У найновішій культурології досить часто говорять про “метафізику Петербурга”, “метафізику Києва”, маючи на увазі їхній духовний “ландшафт”, приховану від повсякденності духовну енергетику, естетичну ауру. Проте чи є така енерго-інформаційна естетика “в глибинці”, у тому провінційному світі, з пограниччя з яким столиця дістає й запліднює національну культуру? Натурально, є, але розкривається вона лише в прилученні до сучасного культурного космосу, до світу мистецтва, коли “душа провінції” починає звучати в унісон з душею національною, і ширше для нас – європейською.

Ще відомий французький естетик Андре Мальро запропонував концепцію “уявного музею”, де зібрав тих майстрів мистецтва ХХ століття, які вийшли за межі традицій і створили нову іконосферу сучасності – “новий музей”. А.Мальро побудував справжній “Музей Уяви”, який образно відтворив основні тенденції розвитку духовної метафізики, нової естетики “безумного раціо-віку”.

Спробуємо репрезентувати також “уявну галерею”, тільки вже сучасних сіверянських мистців. Всі вони представляють особливу, “дивовижну” метафізику Чернігівщини, пов’язану з язичницьким слов’янським пантеїзмом, з візантійським стилем православних храмів, з християнською аскетикою Антонія Печерського, бароковим універсалізмом Лазаря Барановича, з духовною енергетикою святого Феодосія, з імпресіонізмом Михайла Коцюбинського, з символізмом Михайла Жука, з відчуттям “зачарованості” придеснянського краю Олександра Довженка.

Наразі звернемося до образів сіверянської естетики, як вона виглядає у творчості сучасних мистців, що модерно-інноваційно (а значить “дивовижно”) продовжують духовні традиції древньої Чернігівщини, і перш за все – візантійського стилю та українського бароко.

Згадаємо, зокрема, що саме естетика бароко, стилістика якої визначалась в Україні як “чудне а містеріальне”, стала провідною для сіверянської духовності з XVII – XVIII століть. Поетичні твори Лазаря Барановича і Іоанна Величківського, Троїцький собор і Катерининська церква, “чернігівський стиль” релігійного співу відзначались високим пафосом, чуттєвою пишністю, візуально-образною дивовижністю. Традиційні художні ідеї, що походять ще з Київської Русі, трансформувалися під впливом європейських мистецьких форм. Візантійсько-православні духовні цінності зв’язувалися, з одного боку, з народною естетикою, а з іншого, – з поетикою Бароко. Виникав дивовижний феномен чернігово-сіверського мистецтва, в якому наочно виявилось так зване “двовір’я” поліського краю, де органічно поєдналися міфологічно-язичницькі і християнсько-православні ідеали.

Надалі бароко XVII-XVIII століть інноваційно відтворюється в авангардних формах “необароко” XX століття. Сьогодні теж маємо ретроспективне повернення до традиційної української художньої стилістики в різноманітних творах постмодернізму й трансавангарду. Традиції переходять у новації, естетика – в “еніоестетику”.

За доби соцреалізму у вітчизняному мистецтві панували відомі стереотипи зображення, що тематично пов’язувалося з ідеєю будівництва нового суспільства і виховання нової людини, а за формою – з “передвижництвом” та італійсько-іспанським академізмом. У зв’язку з трансформацією соціального буття і людської свідомості в останнє десятиріччя з’являються не тільки оновлені вирішення традиційних тем і сюжетів, але й небували досі чи “добре забуті” старі образні схеми. Мова йде передовсім про так звані *архетипи*, або першообрази творчості, в яких енерго-інформаційна естетика українського образотворчого мислення виявляється через відтворення традиційних етнонаціональних образів та символів. Виникає “еніоестетика” архетипів.

Сіверянські художники і графіки звертаються до слов’янської міфології, християнської релігії, українського національного типу тілесності, ментальності, етнопсихології та етнокультури. Пейзажі, “портрети в інтер’єрі” і навіть батальні сцени набувають характерних “ландшафтних” рис регіону, насичуються архетипними “першообразами” рідної природи з вітряками і церквами, тихою водою повені і ріками дитинства. За мотивами православних ікон, творчих схем “козака Мамає” і “парсун” гетьманської України з’являються нові жанри портрету, вибудовується іконосфера духовно насичених образів. Все частіше звучать сакральні мотиви, відтворюються образи Христа, Божої Матері, архангела Гавриїла, святого Феодосія, релігійно-естетичні та енерго-інформаційні потенціали біблійних сцен, молитов, Благовіщення, Вознесіння тощо. Етнонаціональні архетипи художньої форми зберігаються й набувають нового дихання також у представників декоративно-ужиткового мистецтва, в монументальному живопису, кераміці, ковці, витворах з дерева і металів, сучасних дизайн-проектах з камінами, панно й вітражами.

У той же час низка сіверянських майстрів пензлю переходить до творення “кенотипів”, цебто за термінологією М.Епштейна, – “нових образів”, небачених в історії класичного мистецтва. Вони ґрунтуються на модерному або постмодерному переживанні соціокультурного хронотопу – часу і простору (пост)сучасного людського буття. З’являються абстракції та образні колажі, експресіоністична гіперболізованість форм та сюрреалістична сутичка сенсів.

Не тільки традиційні сюжети і мотиви, а навіть історичний та урбаністичний пейзаж набувають вигляду кенотипів. Надто, виникають синкретичні міфологічно-релігійно-психоаналітично-еніоестетично заряджені образи індивідуального та колективного позасвідомого. Йде заглиблення у “втрачений світ”, “передчуття”, у “сон”, в “місячну ніч”,

плекається мрія про “пробудження” й “святкові розваги”. Вся історія культури, світової й вітчизняної, “небесної” та “земної” стає предметом образного експериментального дослідження, новітньої теургії як творення кенотипів. Звідси і нон-фігуративний живопис, і графічний неокласицизм, і численні цитати з реалістів, імпресіоністів, символістів, з Куїнджі, Реріха, українського “сецесіону” і навіть Іллі Глазунова. Невипадково дехто звертається до постмодерно-іронічного переосмислення-перегривання класичних образів, до синтезу культурних епох в єдиний імідж-пастіш (пост)сучасної відео-сфери. Прорив до етнонаціональних архетипів доповнюється виходом на релігійно-субетнічні та планетарно-універсальні кенотипи. “Чернігів древній” межує з “Черніговом святковим”, а Тарас Шевченко знаходиться поряд з російським Толстим та індійським “туру”.

Відтак сіверянські “архетипи”, або “першообрази” мистецтва Придесення набувають зараз модерного звучання, стаючи “кенотипами” – новими образами омолоджених муз. З цієї точки зору в сучасній сіверянській образотворчості утверджується вічність, художня невмирущість духовної метафізики нашого краю, естетично неповторного простору мистецької “соборної” України.

Попри всієї розмаїтості, навіть строкатості мистецьких шкіл, напрямів і образотворчих концепцій, мабуть, можна, хоча б уявно-галереїно поєднати наших мистців-земляків через ідею сіверянської еніоестетики “зачарованої Десни” (О.Довженко). Бо естетика “вища” за творчість, то її “філософія”, методологія образотворчої дії та сприймання. Як доведено в сучасній філософії мистецтва, переживання художніх хронотопів (часово-просторових образів) обумовлюється передусім навколишньою природою, етнонаціональним ландшафтом, усталеними для життєвого середовища “образами руху”. Відтак будь-яка естетика, творче кредо має не лише етнонаціональні, але й субетнічні, регіональні виміри. Одним з них є енерго-інформаційний, тобто злитий з духовною енергетикою творчості, з архетипами історії рідного краю і навіть його географії – неповторним природним і духовним ландшафтом.

Отже, надалі мова піде про *естетику регіону*, про субетнічні виміри філософії національного мистецтва. Позачасовість мистецьких архетипів, їхній духовний, енергоінформаційний потенціал пов’язується тут з певним просторовим виміром, з етнографічним ландшафтом, який будує регіональну метафізику культури. Тому, наприклад, “автентична туга” відомого київського мистецтвознавця Олександра Титаренка за Українським Стоунхенджем об’єктивується, на мою думку, не лише в музейних залах з “об’єктними” роботами. Автентичний Український Стоунхендж знаходиться в просторому дніпровсько-деснянському регіоні селищ Радуль і Радичів, де віддавна існує праслов’янський сакральний космос. Тут розташований і архаїчний “поліський трикутник” із мезинською стоянкою – один з перших осередків найдавнішої ци вілізації, в котрому вже існувала своя меандрова

орнаментика. А таємнича “Дівич-гора”, відома в усій ойкумені ще за часів Геродота, складає своєрідний центр сіверянської еніоестетики, тобто естетики енерго-інформаційних взаємодій, що просякають часо-простір духовної метафізики нашого краю.

Інакше кажучи, наша “Дівич-гора” –це і є дивовижний сіверянський Парнас, хіба що “хоровод” муз тут водить вже не Аполлон, а Лада і Лель. І дійсно, досить ще раз згадати “зачарованість”, пантеїстичний містицизм, бароковість образності від “Слова про Ігорів похід” до творів Олександра Довженка і Левка Ревуцького, щоб усвідомити існування енерго-інформаційних архетипів “дивовижності”, які перманентно підживлюють “те, що не вмирає”. Ландшафтно, гідросферно і навіть атмосферно (з точки зору “рози вітрів”) сіверянська земля і небо породжують-встановлюють естетику тиші, спокою, ісіхастського православно-аскетичного “мовчання”. Естетика нашої природи, історії та духовності насичена енергетикою антропокосмічних інформаційних взаємодій – а точніше, *синергетикою* мистецтва, де зливаються людські та вселенські, небесні та земні енергії. Гео-, етно- та культуро-графічно художня синергетика України має свій слов’янський “дім, поле, храм” і на кучеряво-закруглених просторах між Десною і Дніпром, Сожем, Прип’яттю і Сновом...

Таким чином, сучасну сіверянську образотворчість можна зрозуміти через феноменологічне вчення про “життєвий світ”, в якому формуються сенси регіональної культури. Духовний простір мистецтва Чернігівщини розгортається за структурою основних універсальї “життєвого світу”, які розкрив ще німецький філософ Мартін Хайдеггер і актуалізував український культуролог Сергій Кримський: “Дім”, “Поле”, “Храм”. В архетипах і кенотипах місцевої образотворчості вони візуально відтворюють природний і соціокультурний ландшафт субетнічного буття, образно встановлюючи “землю” і “небо” Чернігово-Сіверського краю. Категоріальний ряд нашої сіверянської еніоестетики понятійно репрезентує і вчення українського філософа Григорія Сковороди про трисдину структуру буття: “макрокосм” – “мікрокосм” – “світ символів”.

Говорячи про молоді, “дивовижні” музи Придесення, ми підкреслюємо їхню “вкоріненість” в Чернігівсько-Сіверянський “Дім”, “Поле”, “Храм”.

ДІМ

Історичний та архітектурний пейзаж Чернігівщини є “колисковим”, “джерельним”, “архетипним” для всієї України. Чернігів, Новгород-Сіверський, Любеч, Остер – старовинні міста її північного Лівобережжя. Одна з найдавніших у Київській Русі Сіверська земля стала “домом”, де народилися знані діячі вітчизняної історії: князь Ігор, архієпископ Баранович, гетьман Полуботко, граф Розумовський, колишній президент України Леонід Кучма. Чернігово-Сіверська “земля” і “небо” породили шедеври національної культури: від П’ятницької церкви до творчості Іоанакія Галятовського і Леоніда Глібова, Михайла Коцюбинського і Бориса

Грінченка, Марії Заньковецької і Михайла Жука, Павла Тичини і Олександра Довженка, Григорія Верьовки і Левка Ревуцького.

Мистецький “макрокосм” і “мікрокосм” Чернігівщини, наш сіверянський “Парнас” і “Монпарнас” знаходять образно-символічне виявлення в особливій художній мові, що стилістично відзначається естетичним пантеїзмом, довженківською “зачарованістю”, пастельною м’якістю колористики. “Замріяна” художня мова визначає і казково-зачаровану, “дивовижну” стилістику традиційного та інноваційного образу. Звідси й особливий регіональний стиль, як естетично адекватне виявлення й оформлення субетнічного народного ідеалу (наприклад, “червоне – то любов, а чорне – то журба” в колористичних особливостях чернігівської традиційної вишивки, в роботах Олександра Сасенка та його мистецького родоводу).

ПОЛЕ

Природний ландшафт, мальовниче довкілля Поліської землі та “незайманої дівиці” Десни відтворюються в сучасному сіверянському мистецтві пейзажним розділом. Музи чернігівської поезії, музики, театру, візуального мистецтва напрочуд ліричні, м’які, щирі, широкі. Їхня дивовижна задушевність породжується м’якістю самої природи, її “чистими” тонами, і не тільки соковито-зеленими чи дзвінко-блакитними, а навіть волого-сірими. Географія українського Полісся, спокійні, застигли краєвиди з лісом і полем, озерами і чистоводною річкою Десною надихають мистців і поетів на казково-пантеїстичний, напівмістичний захват рідними місцями, екологічними домівками. Це і є чародійне “поле” життєвого світу нації та людини, де відбувається їхнє етнокультурне буття, безпосереднє переживання історичного існування.

“Поле” – це сакральне місце народження і смерті, праці і побуту, кохання й батьківського щастя, а тому – “дивовид”, що породжує дивовижність образів. Мотив “поля” в сіверянському мистецтві розкривається темою народних звичаїв та обрядів, українських традицій і свят, як язичницьких, так і християнських. “Мистецька етнографія”, представлена через “дивовиди” сіверянських мистців розширює наші уявлення про “макрокосм”, “мікрокосм” і “світ символів” субетнічної, регіональної культури Чернігівщини.

ХРАМ

Сучасна сіверянська образотворчість також представляє “святі місця” Чернігово-Сіверської землі. Це теж наші архетипи-дивовиди, які надихають багатьох мистців. Найдавніший Спасо-Преображенський собор, домонгольська П’ятницька церква, підземні споруди Троїцько-Іллінського монастиря, барокова Катерининська церква, інші храми в Чернігові, Седневі, Новгород-Сіверському, Козельці – це образи православної Лівобережної України, архітектурні іпостасі слов’янського духу. Вони неодноразово з’являються у творах

чернігівських майстрів, якщо неявно, то внутрішньо, духовно, – на рівні еніоестетики. Мабуть, їхня духовна енергетика і викликає феномен “дивовижності” сіверянських муз, естетичної здатності сучасних мистців до духовних пошуків, до експерименту в контексті енерго-інформаційних традицій і новацій, архетипів і кенотипів. Синергетика храму переходить у синергетику образу, в художній “дивовид”.

Відтак українська релігійна душа, що втілилась на Чернігівщині в ікону Єлецької Богородиці, в святого Антонія і святого Феодосія, розгортається в сіверянському мистецтві через біблійні й духовно-сакральні сюжети. Від зображення хрещення чернігівців у 989 році до реставрації старих храмів і будівництва нових простягається діапазон “богоугодної справи” наших майстрів. Духовно-релігійний план сіверянської культурологічної регіоніки ґрунтується на сковородинівському розумінні Біблії як “світу символів”. Це дістає наочного виявлення через поєднання природного “макрокосму” і людського “мікрокосму” в цілісну картину буття українського народу, в “Дім – Поле – Храм” Чернігово-Сіверської землі в її історії та сучасності.

Примітки

1. Личковах В. “Я – птах”: естетика архаїчно-сакрального святовідношення в українському вишивальництві // *Образотворче мистецтво*. – 1999. – №1–2. Етнонаціональна архітектоніка образів Олександра Саєнка // *Там само*. – 1999. – №3–4.
2. Личковах В. Сіверянська еніоестетика: слов’янські архетипи. // *Сіверянський літопис*. – Чернігів, 1998. – №6.
3. Личковах В.А. “Троїсті музики” з барвистого “Дивосаду”: (мистецьке світовідношення родоводу Саєнків) // *Сіверянський літопис*. – 1999. – №6. – С.72-76.
4. Личковах В.А. Візантійсько-православний архетип “Храму” в творчості сіверянських митців // *Християнство: контекст світової історії та культури*. – К., 2000.
5. Личковах В.А. Пам’ятник святим Михайлу та Федору як символ єдності православ’я в Україні // *Екуменізм і проблеми міжконфесійних відносин в Україні*. – К., 2001. – С.174-176.
6. Личковах В.А. Универсализм и регионика в современной этнокультурологии // *Тюркские народы: Материалы V Сибирского симпозиума «Культурное наследие народов Западной Сибири»*.—Тобольск-Омск, 2002.—С.285-288.
7. Вісник Чернігівського педагогічного університету. Серія: Філософські науки.—Вип.8.—Чернігів, 2001.—Вип.14.—Чернігів, 2002.—Вип.20.—Чернігів, 2003. – Вип.32. – Чернігів, 2005.
Дивосад: Чернігівський культурологічний журнал.—№1.—Чернігів, 2000.—№2.—Чернігів, 2001.—№3-4.—Чернігів, 2002.

АРХЕТИПИ І КЕНОТИПИ В СУЧАСНІЙ СІВЕРЯНСЬКІЙ ОБРАЗОТВОРЧОСТІ

Вступ. Регіоніка в сучасній українській естетиці

Пошуковий вектор сучасної української естетичної думки досить довгий час закономірно переміщався від гносеологічної до аксіологічної, діяльнісної, світоглядної, світоставленнєвої (“мироотношенческой”), онтологічної і, нарешті, етнокультурної

парадигматики мистецтва. В цілому це відповідало загальнофілософському планетарному “повороту” від класичної до некласичної, від “модерної” до “постмодерної” методології. Вплинули, звичайно, і національні традиції естетики і художньої творчості, а також соціокультурна ситуація в державі, що склалася в останнє десятиріччя ХХ століття.

На сьогоднішньому етапі в розвитку української естетики, крім традиційно-академічної та інноваційно-постнекласичної проблематики, з’являється, як на мене, новий напрям естетичних досліджень, пов’язаний з регіональними вимірами національної культури. Його можна окреслити як “регіоніку”, що в цілісному вигляді складається з потужного комплексу соціально-гуманітарних дисциплін, спрямованих на виявлення природно-географічних та культурно-історичних особливостей розвитку окремих регіонів України, її субетнічних соціально-економічних та духовних потенціалів.

Художні образи сіверянської еніоестетики у творчості сучасних чернігівських мистців

З наших сучасників одним з перших відтворив найдавніші слов’янські ейдоси і архетипи сіверянської еніоестетики художник *Віталій Лук’янець*. Народжений на Чернігівщині, попри московське зовнішнє життя, він до останніх днів перебував у сакральному хронотопі свого дитинства – у “Світло-ярі”. Його візія космічних аналогій поміж англійським Стоунхенджем і сіверянськими Радулем та Радичевим відбилася у живописних образах “Річка мого дитинства”, “Красуня Десна”, “Древній Чернігів”, “Дорога на Любеч”, у графічних роботах “Чернігів”, “П’ятницька церква”, “Радуль”. Художника приваблює і космогонічна тема (“Світостворення”), і історичний портрет (“Княжна Ольга”), і сюжети народних казок, з яких він вловлював енергоінформаційні, антропокосмічні архетипи давньослов’янського культурного світу.

Під кінець земного шляху Віталій Лук’янець звернувся до теми старообрядництва, український топос якого, мабуть, не випадково знаходиться в районі Любеча-Радуля. В стародавніх традиціях православ’я, в народному двовір’ї він вбачав найдавніші впливи аріянської духовної енергетики, трансформовані інформаційно-символічні потенціали, що прийшли на праслов’янську Сіверщину через індійців, іранців, кельтів, антів та інших індоєвропейців. Від кольорової символіки “північної землі”, що позначалась в арійців чорним кольором, виводив не тільки географічну назву Чернігова, але й його енергетичну потужність, яка увібрала до себе, як та “чорна дірка”, різноманітні культурні, в т.ч. і космічні еманції. Так Чернігівщина стає “світлояром”, українською “чакрою”, де відбуваються енерго-інформаційні комунікації етнічної субкультури Полісся із суперетнічною метакультурою слов’янського мегасвіту (Україна – Росія – Білорусь).

Мотиви поєднання регіонального та універсального, язичницького та християнського притаманні і творчості молодого графіка *Марини Кондратенко*. Маючи генетичні коріння у старому чернігівському роді, вона глибинно відчуває загальнослов’янські архетипи

сіверянської еніоестетики. В її роботах є місце і чернігівським історичним легендам, і православно-церковним сюжетам, і напівміфологічним образам епохи Гетьманщини. Недарма з таким натхненням вона ілюструє дитячі книжки та часописи.

З народно-міфологічної, “казково-зачарованої” свідомості з’являються алегоричні образи в акварелях “Десна і Дніпро”, “Княжна Чорна”, “Золото Полуботка”. Проживши дитинство біля славнозвісної П’ятницької церкви, Марина на все життя закарбувала в собі сакральну ауру того архітворю, який став майже “логотипом” міста Чернігова. Енерго-інформаційне, духовно-сакральне поле православ’я висвітлюється не лише в зображеннях візуалізованої душі архітектурної Параскеви П’ятниці, але й в роботах “Хрещення чернігівців у 989 році у Святому озері”, “З’явлення Єлецької Богородиці”, “Янгол-охоронець”. Але і в “православній” серії є сліди язичницької енергетики та антропокосмічної синергетики. Адже традиційна релігійна амбівалентність, феномен двовір’я в колективному безсвідомому давніх слов’ян підсилюється географією українських “поліщуків”. З давніх-давен живучи в “чорнобильському трикутнику”, в районах межиріччя, старих лісів і боліт, жителі Полісся вже природою були “ізолювані” від цивілізаційних контактів, зберігаючи свою прадавню, “стоунхенджівську” еніоестетику. Сучасні етнографи відзначають тут тривале побутування численних дохристиянських обрядів, зокрема, обрядодійств “водіння куста”, “проводи русалок”, зв’язаних з ідеєю шанування батьків, культом предків. І сьогодні, коли чорнобильська катастрофа негативно вплинула і на духовну енергетику Полісся, знищуючи “екологію” та “інформатику” етнічної субкультури, художнє втілення давніх слов’янських архетипів протистоїть сучасній енерго-інформаційній ентропії.

Від псевдо-історичної “хаосології” до культурно-історичного космосу, від ентропії забуття до синергетики національної пам’яті ведуть пластичні витвори *Геннадія Єршова*. Він звертається до слов’янських архетипів в їхньому персоніфікованому, особистісно-енергетичному виявленні. Скульптором задумана ціла серія пам’ятників, що увіковічить духовне подвижництво наших далеких предків. З тих проектів вже створений і нещодавно встановлений пам’ятник 900-літтю любецького з’їзду руських князів.

Так, саме в сакральній зоні сіверянської еніоестетики – у місті Любечі, на крутих дніпровських схилах – там, де стояв колись замок чернігівських князів, – з’явився скульптурний образ ченця-літописця. Сидячи з пером і пергаментним сувоєм у руках, він пише ще одну “повість временних літ” – про історичне намагання князів руських зберегти цілісність своєї держави. З мармурового постаменту виступає шість горельєфних бронзових портретів, що складає єдине ціле у кубічному об’ємі символічного хронотопу. Це реконструкції портретних рис князів, котрі брали участь у любецькому з’їзді – Володимира Мономаха, Олега та Давида Святославичів, Давида Ігоревича, Святополка Ізяславовича, Василька Ростиславовича.

Показово, що скульптор працював за методом енерго-інформаційної актуалізації та пластичної візуалізації життєописів князів та їх портретних характеристик, відомих з літописної та наукової літератури. Окрім того, був використаний архетипний безіменний пластичний образ, створений ще в студентські роки, як естетичне узагальнення родоводу автора, як образ слов'янського пращура взагалі.

З православних ікон, згідно з іконографічною традицією зображення, Геннадій Єршов “зняв” і “трансформував” духовно-енергетичну інформацію і для проекту пам'ятника святому князю Михайлу та боярину Федору в Чернігові. Скульптора вразила ідея патріотичного та духовного подвигу двох чернігівців, які у ставці Батия не зреклися своєї віри. Призначений для встановлення біля церкви Михайла та Федора в історичній частині міста на Валу або на березі річки Стрижень, пам'ятник цей має історико-церковний та громадянський характер. На тлі бронзової арки, що стилізує портал православного храму, розміщуються дві постаті святих. Князь Михайло, як і завжди на іконах молодший від свого духовного наставника Федора, тримає хрест у правій руці та меч у піхвах – зліва. Він – оборонець православної віри й слов'янського народу. Боярин Федор у священному пориві зложив персти для моління. Він – духовний захисник церкви та релігійної громади як Тіла Христового. Обидві постаті у підкреслено довгому вбранні дещо гіпертрофовані, “готично” витягнуті у висоту для акцентуації їхньої сакральності. Водночас вони розміщуються майже на рівні профанного ґрунту, що наближає їх до сучасних жителів міста. У такий спосіб скульптор об'єднує часи, ідеї, високі почуття.

Невипадково, що Геннадій Єршов є автором і пам'ятника жертвам Чорнобиля, відкритого у Чернігові на Алеї Героїв до 10-ї роковини катастрофи. Тема жертвовного подвигу набула парадигматичних рис стражденної людини атомного віку. Крізь розірвану оболонку енергетичної моделі атома простягає руки із життєдайним даром один з тих, хто загинув у ядерному вибуху. Енергоінформаційний потенціал образу наче впливає із старовинних поліських легенд про “полин-траву”, з есхатологічних та апокаліптичних візій майбутнього “страшного суду”. Проте ця людина, як апостол віри та обов'язку, міцно тримається свого призначення – рятувати душі людей, зберігати дух народу, земне місце його історичного побутування. Прадавні слов'янські архетипи стають “теперішніми”, перекидаючи місток між минулим і прийдешнім. Сіверська земля у художніх архетипах і кенотипах продовжує бути неповторним топосом історії слов'янського духу, що справджується в “земних” і “небесних” вимірах, в етнонаціональних і релігійно-універсальних образах сучасного мистецтва.

Тому, мабуть, закономірно художник *Євген Крпін* у своїх образах втілює середньовічні ідеї, зокрема, візантійсько-православні архетипи творчості. Його тяжіння до естетичної цілісності образу, до повного збігу задуму і реалізації майже адекватно відтворює

середньовічне філософське вчення про універсалії – найбільш загальні поняття, що мають родову форму. В кріпових абстракціях універсалії – це породжуючі ідеї, наближені до архетипів – “першообразів”. Архетипи одвічно відтворюють візуальні схеми образотворчості. Художник наполегливо шукає цей “філософський камінь” мистецтва, стаючи іноді таким собі “алхіміком” малярства.

Понад те. Подібно до того, як у середньовічній філософії існувала боротьба “номіналістів” і “реалістів”, так і в мистецькій “фаустівській” душі Євгена йдуть приблизно такі ж змагання. Згадаємо, що “номіналізм” вбачав суть універсалій в іменах, а “реалізм” уявляв їх як деякі речі – самобутні духовні сутності. Тобто “номіналізм” схилився до розуміння ідеї через символ, знакову позначку, а “реалізм” – через її первинний образ, власне “архитип”, “понад-ідею”.

Приблизно такі ж “терези” існують і у творчості Євгена Кріпа. Два полюси його фаустівської життєвої вдачі і мистецького хисту (він – “водолій”) вагаються поміж логічним та інтуїтивним, знаково-символічним та архетипним. Від середньовічної філософії та символіки іконописного мистецтва унаслідував він розробку двох основних ідей – 1) ідею просторовості та 2) ідею пластичності. Просторовість співвідноситься з “номіналізмом”, бо надає ім’я, “найменування” образному сприйняттю (“поки простору не покладеш, образу не маєш”, – стверджує художник). Пластичність корелює з “реалізмом”, надаючи естетичній ідеї статусу реальності художнього образу (зі стихії матеріалу “художник повинен викинути зайве”). Саме тим Євгена приваблює старе малярство, бо творилося воно на “земляних фарбах”, що дозволяло досягти художніх ідеалів просторовості й пластичності.

У своїх змаганнях поміж “номіналізмом” і “реалізмом” сам художник більше тяжіє до класицизму, ніж до романтизму. Для Євгена Кріпа, скажімо, розсудливість Сезанна ближча, аніж експресіонізм Ван-Гога. Хоча, з іншого боку, він не згодний і з “чистим” концептуалізмом, коли ідея набуває самоцінного значення, а художник намагається “засмоктати” символіку речей. Довгий час Євген розробляє специфічне релігійно-художнє мислення, де “іконостас” являє собою візуальну трансформацію системи архетипів.

У колористичному плані художник спирається на тональні гами іспанської школи, без експресивної гіперболізації та зайвої пістрявості. Улюблений колір у Кріпа, як не дивно, – сірий, хоча він високо шанує будь-який колористичний ефект, називаючи його дорогоцінним акцентом. Але все ж таки, на думку художника, “в живопису не повинно бути багато кольорів”, і свої “програмні” роботи (“Архитипи I, II, III, IV”, “Українка”) він вирішує в спокійній, виваженій, раціонально колористичній манері. Євген вважає, що проблема кольору має вирішуватись із знанням психології його сприйняття. Навіть улюблені деснянські і дніпровські, “рибацькі” пейзажі Кріпа витримані в академічній кольоровій гамі.

Достойно репрезентуючи в Чернігові “львівську школу” малярства, Євген Кріп входить до Національної Асоціації мистців України. В його образотворчості присутні і національні і європейські традиції, і середньовічні і сучасні “універсалії”, і архетипи і кенотипи.

Коли спробувати виокремити провідний лейтмотив яскравобарвних образів малярства *Володимира Подлевського*, поєднуючи в єдину творчу лінію його “ірреальні” картини, – це буде, безперечно, цілісний художній комплекс “*архітектура і душа*”. Два, здавалося б, протилежних полюси світовідношення – архітектонічний і психологічний – зливаються у Володимира в єдності конструктивно-органічного або душевно-символічного. Виникають естетичні феномени “душі архітектури” та “архітектоніки душі”, пов’язані глибинними, майже містичними співвідношеннями конструктивних форм і духовних символів.

До “*органічної архітектоніки*” Володимир приходить під час творчих студій у Гурзуфі. Південна килимна барвистість осяяла кримські архітектурні пейзажі екстравагантною, карнавальною колористикою, зробивши їх “живими”, схожими на букети квітів. Як не дивно, гурзуфське “натюрмортне” бачення архітектури позначилось згодом і на сприйнятті Італії. Серія картин “У країні Данте” приворожує відчуттям карнавальності душі архітектури.

Глибинне переживання органічної тектоніки образу, уподібнення архітектурної форми з молекулою чи живою клітиною, з біологічним та духовним організмом склалося поступово. Відчутний вплив зробив вже Львів, де навчався мистець, з його готичною та ренесансною архітектурою, з особливою духовно-релігійною аурую. Потім було відчуття сіверської еніоестетичної “зачарованості” Чернігова, на яке наклалися енерго-інформаційні потоки Гурзуфа і навіть Самарканда з їх персидською килимовістю архітектурної душі ісламу. В результаті – синтез архетипних національних форм і кольорів в універсально-містичних візіях кенотипу “вічного міста”. Архітектурні тканини стають символами душі, що шукає себе в неземних географіях часопростору.

До *символіки душі* Володимир теж прийшов від архітектури. Спочатку це було зсередини осяяне вікно, яке символізувало світіння чи навіть горіння чистої душі, що проживає в невибагливому будинку. Потім з’явилися дзвони, човни, кулі, колеса... Всі вони символізували рух до вічності, нагадуючи алегоричні образи пізнього середньовіччя та раннього ренесансу і всі вони мають характер архетипів, що стають кенотипами.

Дзвони лунають у “Храмі”, у “Вічності”, у “Народженні”. Вони – на баштах і в ковчехах. Це символи “другого народження” людини, пробудження її душі. Музика дзвонів у вічності пов’язується з тривогою у душі, з її сумним поривом до безсмертя, з дантівським ходженням по пеклу, чистилищу і раю. Душа художника прагне до “вирію”, до вічного життя там, де постійно лунають малинові дзвони й ллється чарівна музика.

Човни на картинах Подлевського – це справжні кораблі безсмертного духу, ковчеги

вічності. Сприймаються вони також архітектурно – як будинки душ, які “у човні часу” мандрують по невизначеному й безмежному простору. Причому вони не пливуть, а “котяться”, адже їхні колеса – це теж символи вічності. Котять їх, як правило, янголи (чи демони?), що зодягнуті в стилістично чернечий довгий одяг. Ці покровителі та охоронці людей везуть їхні душі від народження до вознесіння у вирій.

Кулі і колеса ще з часів естетики Відродження мали символічне значення, позначаючи архітектоніку Космосу, вічний рух і найвищу досконалість форм. Переходячи у Володимира Подлевського в символіку душ і доль з доброю синергетикою, вони трансформуються у магичні кулясті сфери янголів, звичайнісінькі м'ячі дітей і навіть... у легендарний гарбуз у руках української дівчини.

Перехід від органічної архітектури до архітектоніки душі характеризуються в художника енерго-інформаційним “злетом”, який розуміється як “повернення до себе”. Показово, що символ човна з його водною і часовою стихією замінюється символом птаха з його повітряною і просторовою стихією.

Птахи Володимира – різні як люди, а люди з душею птаха стають янголами. До образу птаха, як і човна, мистець теж прийшов у Гурзуфі, де дійсно відчув і побачив у чайках душі загиблих моряків. Потім до “пташиної” теми додалися загрозливо тривожні “півні” з маминого села на Житомирщині. Здається, що це вже не півні, а переодягнуті люди. Може, саме вони стали “віщунами” прориву художника у місячний світ, у дивовижні часопросторові “архітектони” вічності.

Останнім часом Художник-візіонер все частіше звертається до улюбленої теми “карнавалу”, з його універсальними та національними персонажами, архетипами і кенотипами. На ньому змішалися янголи та демони, святі та грішні, люди і тіні. Традиційний італійський “карнавал” переходить в українські “святкові розваги”, люди стають птахами, душі – ляльками, і навпаки.

На театралізованому *карнавалі життя* В.Подлевського панують взаємні метаморфози психічного і матеріального, органічного та неорганічного. Архітектура в нього дематеріалізується у безплотних енергетичних формах. Невипадково у багатьох “карнавальних” образах звучить музика: це сяючі вогнем янголи (чи добрі демони як “тіні” людей?) на небачених інструментах виграють небесну мелодію вічності.

Під музику небесних сфер у Володимира Подлевського яйцеподібний віз-човен рухається як жива “машина часу”, душі-янголи злітають у безкінечний “вирій”, душі-демони і олюднені ляльки шукають “шлях до істини”, а Харон все пливе і пливе через річку вічності Стікс...

Отже, з точки зору еніоестетики образотворчість сучасних чернігівських мистців

“пульсує” *поміж традиціями та новаціями, архетипами та кенотипами*, зберігаючи, з одного боку, традиційні засади творення образу, а з іншого, – виходячи на модерні та постмодерні виміри. Навіть стереотипна пейзажна і портретна тематика набуває нових підходів і образотворчих засобів. До суто реалістичних прийомів додаються методи імпресіонізму, постімпресіонізму, експресіонізму, сюрреалізму, абстракціонізму тощо. Особливо популярною стає пастельна техніка, яка найбільш адекватно передає колористичні особливості сіверянської еніоестетики і образотворчості: м’якість, ніжна напівтональність, майже леонардівське “сфумато”, тонка енергетика приглушених, “зачарованих” кольорів.

На мій погляд, основним результатом образотворчості чернігівських митців на межі століть є реактуалізація ідеї єдності субетнічно-регіонального, етнонаціонального, європейського та вселюдськи універсального, відтворення сіверянської еніоестетики в художніх візіях минулого, теперішнього й майбутнього. На берегах Десни і Дніпра, Удая і Снова, як і в інших енерго-інформаційних “чакрах” планети, зароджується естетичний проект архетипів і кенотипів, спрямованих у XXI століття. “Зів’яла квітка” має ожити, а зигзагуватий “біг спутаних коней” має перейти у вільний літ пегасів.

КУЛЬТУРНІ РЕАЛЬНОСТІ ФЕДОРА КРАВЧУКА

Живопис Федора Кравчука (народився 1953 року, член національної Спілки художників України) належить до традиційного за жанрами, стилістикою, технікою. Чернігівський митець і не збирається “шокувати” публіку модерністськими прийомами, “епатувати” глядача ексцентричними знахідками. На відміну від новочасного трансавангарду у нього все, начебто, простіше, спокійніше і, може, мудріше. Випускник живописного відділення Чебоксарського художнього училища і художньо-графічного факультету Ленінградського педуніверситету ім. О.Герцена, він має “школу”, відпрацьовану традиціями російського реалістичного живопису (його вчителями в інституті були відомі художники Л.В.Кобачек і В.О.Ледньов). Вже на Україні Федір Кравчук краще пізнав і високо оцінив творчість О.Мурашка і Ф.Кричевського, які найближче припали йому до душі композиційною і колористичною манерою.

Але Федора Кравчука, як художника, не можна по-справжньому зрозуміти лише через клишовані стереотипи “форми, “змісту”, “композиції” тощо. Його творчість потребує не стільки зовнішніх характеристик (бо вони відкриті кожному, “прозорі”), скільки внутрішніх, з точки зору тих культурних реальностей (а вони “всередині” образу), які створює мистець. Навіть традиційні теми архітектурного пейзажу, “бузкового” натюрморту, дитячого і жіночого портрета вирішуються полісемантично, тобто з певними сенсами і значеннями в контексті історичних, естетичних і психологічних реалій. Звичайно, “реалії” митця формуються живописними зовнішніми засобами, через які “проступає” культурна епоха, ліричний настрій, людський характер. В цьому аспекті три провідних академічних жанри у творчості Ф.Кравчука (пейзаж — натюрморт — портрет) є взаємопов’язані внутрішньою ідеєю “психологізму” образів і зовнішньою ідеєю “культурних інтер’єрів”.

Показово, що і з точки зору духовної біографії митця всі ці жанри співіснують у часі і немов доповнюють один одного у спільному художньому просторі. Вже у Ленінграді з’являються як акварельні пейзажі історичного міста (іноді в стилістиці Сомова і Бенуа), так і портрети ветеранів, теж нав’язані історією. Починає формуватися єдина культурно-історична і психологічна аура творчості, в якій художник стабільно розгортає свою власну образність. Фактично він створює культурні реальності через жанрові взаємоперетини, коли архітектурні пейзажі стають “портретами” міста ще й мають натюрмортно-декоративний характер, а портрети “вписуються”, а надто “вбудовуються” в архітектурні і природні чи побутові деталі. Виникає ефект художньої поліфонії, коли навіть натюрморти сприймаються як ансамблі, або ж “групові портрети” квітів з їх символізмом кольорів та інтер’єрних форм. Яскраві, музично насичені фарби об’єднуються гармонією і динамікою композиції. А пейзажні зображення (“Польові квіти”) набувають музичного звучання і тематичного значення.

Відтак, пейзажі Федора Кравчука — це не копії природи чи міста, а маленькі оповіді, часом казкові або міфологічні. Різні чернігівські, седневіські, деснянські краєвиди він психологізує і гармонізує, допускаючи певні “зсуви” у компоновці матеріалу, заради пошуку художнього ритму і естетичної довершеності. Деяка “зміна реальності” надає привабливості і свіжості сприйняттю добре знайомих ландшафтних та історико-архітектурних місцевостей (“Казкове місто”). Урізноманітила його бачення природи і робота на пленерах у сусідній Білорусі.

У своїх композиціях художник враховує не лише чисто технічні правила живопису, але й психологічні закони руху погляду глядача, його апперцепції (сприйняття на основі культурного досвіду). Саме тому з’являється перцептивний резонанс не тільки на рідні пейзажі (з чернігівськими храмами), але й на ландшафтні образи Криму, волзьких просторів, білоруського Полісся. З дитинства художнику є близьким дух старовини, історії, а може, і казкової вічності, який закорбовується в багатьох його пейзажах (“Чернігів. Вал”, “Іллінська церква”, “Кримський мотив”).

Такий само настрої життя миттєвістю, в якій щось вічне, притаманний і натюрмортам Федора Кравчука. В нього, і справді, це вже не “мертва натура”, а скоріше, естетизована “друга природа”, власне культурна реальність як така. Його троянди, гвоздики, півонії, ромашки, хризантеми, соняшники і, нарешті, такий весняний “Бузок на вікні” уособлюють самий час життя, квітучі пори року людини. І як любить художник ранкові пейзажі, так само полюбає він весну і осінь в природі, а мені здається, - і в людині. Чи не тому його натюрморти такі “психологічні”: вони з настроєм, характером, відчуттям людського апофеозу цвітіння життя. Пишне різнобарв’я, до якого поступово прийшов митець, характеризує імпресіоністичну насолоду миттєвістю, якщо хочете, гедонізм його мазка. І наче боячись швидкоплинності квітучої краси, художник часто вміщує її в композиційні рамки: вікна, ваз, меблів та іноді церковних куполів. Принцип “рамки” і надає звичайним букетам “портретного” характеру, справджуючи жанровий перетин як характерний метод творчості митця.

Що стосується портретного живопису Федора Кравчука, то я б визначив його через поняття “психологічного реалізму”. Стверджуючи, що мистецтво це не документ, художник дозволяє собі відступати від “зовнішньої” реальності, але – не від “внутрішньої”. Він любить писати портрети з деякою фантазією, інколи не “за подобою”, проте завжди — психологічно, інтроспективно. У портреті головного режисера Молодіжного театру Г.Касьянова доходить до чистого абрису, знайомого силуету із кольоровим шарфом, але ж наскільки індивідуально точно! Згадуючи класиків, Ф.Кравчук звертається до “загальноцікавого” в людині, зображує те, що є цікавим і йому, і глядачу. Допомагає ще студентський інтерес до фізіогноміки, хоча, як і всі портретисти, він психолог-практик, який живописно будує візуально-пластичні моделі

людських душ, характерів, індивідуальностей. Невипадково викладання образотворчого мистецтва у нього поєднується з естетикою, культурологією, із знанням людини. Федір Кравчук — антропологічно і антропометрично мислячий художник.

Особливо приваблює митця дитяча тема (“Оксана”, “Подруги”, “Хлопчик біля вікна” та ін.). Думаю, що тут спрацьовує не лише загальнокультурний архетип “дитинства” в мистецтві ХХ століття. Художник вельми чутливо сприймає дитину як носія культурних потенціалів, чистоти природи і моральності. Крім того, як досвідчений викладач загальноосвітньої та художньої школи, Ф.Кравчук високо оцінює психологічну пластичність та естетичну сприйнятливості дітей, зокрема дівчаток. Тому їх образи такі щирі, безпосередні, наївно-зворушливі. Цікаво, що дитячі портрети нещодавнього часу (80-ті роки) вже мають історико-культурологічне значення: відчувається вже призабута канонізована атмосфера тодішньої школи. А головне, художник зобразив вічні дитячі характери, такі різні темпераменти, динаміку почуттів, особливо у групових композиціях. Вже працюючи у вузі, Ф.Кравчук закономірно звернувся до написання кандидатської дисертації з педагогіки і методики образотворчого мистецтва.

І, нарешті, - ціла галерея жіночих портретів, від студенток Чернігівського педуніверситету до актрис Молодіжного театру. Портрети характерні тонким гендерним розумінням психології жінки (згадується Ренуар!). У жіночій темі змінюються навіть технічні прийоми художника: живопис стає м’якішим, більш пластичним, одухотвореним на візуально-чуттєвому, колористичному рівні. Майже кожний жіночий портрет у Ф.Кравчука випромінює таємницю, романтичний смуток, сподівання й обіцянку щастя.

Як правило, всі портретні образи художника — це портрети в інтер’єрі. І жіночі, і чоловічі образи “живуть” на тлі доквілля. Це перетворює зображення в артефакт культури, у художнє свідчення цілісної культурної реальності. Навіть пейзажі і натюрморти митця мають свою “психологію”, гендерне начало, що надає їм соціокультурного значення. Невипадково напередодні свого 50-річчя Федір Кравчук створює диптих “Україна-Білорусь”. Країни-сестри тут персоніфіковані двома портретами — смуглявої україночки та русявої білорусочки — на тлі спільного поліського красвиду з білофігурними хмаринками.

ТЕТЯНА ДЄДОВА: ПОЛЬОТИ УВІСНІ ЧИ НАЯВУ?

У зачарованому місячним саявом, на перший погляд, суто ліричному малярстві Тетяни Дєдової закладена потужна психологічна і соціальна програма. Її яскраво колористичні композиції сприймаються попервах як поетичний світ мрії, марення, сновидіння (коли "місяць у повні"), але... з подальшим психотерапевтичним ефектом. Мисткиня свідомо робить ставку на поглиблений психологізм образу, що приходить до неї від Рембрандта і Гойї, імпресіоністів і

символістів. Хоча вона любить літературу "діалектики душі", все ж налаштована проти "літературщини" не тільки в белетристиці, але й в малярстві. Не схвалює "сюжетності", яка йде від нарративу, від раціональної оповідальності навіть у "сюрреалістичній" фантазмагорії, есхатологічних уявленнях І. Босха. Тетяна проривається до буяння своєї уяви не від думки, а од відчуття, часто-густо імпульсивно.

Художня логіка мисткині походить з її глибинного, інтуїтивно безсвідомого, внутрішнього світу. Знаменно, що ідея майбутнього твору народжується вже на рівні тілесного задоволення дотику до матеріалу. Художньо-еротична помітність пластичного тіла, фактури, обсягу надихає на творення, на любов до художництва, до "пласт-арту". Майже за Платоном, що порівнював філософію з еротичним потягом до істини, Тетяна підіймається "сходами краси" у прагненні до досконалості, чистоти художньої ідеї. Вона сама стає у творчості чистим, "трансцендентальним" суб'єктом, відмовляючись від земних, бутєвих, точніше побутових реалій.

Психоаналітика тетянової образності ґрунтується на принципі антитези мистецтва і життя (повна протилежність кондовому реалізмові). Показово, що така антитеза притаманна сьогодні й іншим мистцям. В єдиній естетосфері Чернігова, наче в паралельних світах, існують схожі почуття в поезії й малярстві (а Тетянин живопис є вельми поетизованим). Як і чернігівський поет Сергій Дзюба, що з мрії створив "кракатунчика" ("це країна і жінка"), Тетяна пише сюрреалістичні образи, що безпосередньо походять з польоту фантазії, казкового сновидіння.

Попри деякий естетизм, здавалося б, "чисту" замріяність образу, світ тетянової ідеальності виконує компенсаторну функцію, приховуючи смуток, а може, і трагізм життя. "Акварельні сни" Тетяни – це своєрідна втеча від бруталності, художній "ескапізм", що забезпечується відривом від грішної землі, польотами у снах і наяву. Мисткиня ширяє попід калейдоскопічним зоряним небом, змахуючи "сльозу Фаетона, настояну на мелодіях зірок" (С. Дзюба). Так поетика візуального образу об'єднується також з музикальністю, мелодикою.

І ось парадокс. Художня мова Тетяни – весела, грайлива, бешкетливо декоративна, а внутрішній настрій її картин-снів – часто із сумом, тугою за ідеалом. Ця суперечливість походить із соціально-психологічної настанови на переборення хвороб суспільства, де буває так незатишно і сіро. У творчості Тетяна постійно перебуває поміж двома світами, між енергетикою вічності і тихим щастям Дому, між колористичною абстракцією Космосу і портретними характеристиками настрою Душі. Говорячи і надалі словами Сергія Дзюби, її "надихає мозаїка облич, які мешкають у володіннях Вашої величності", для неї "дім – це місце, де дивляться сни", а "музика і сни пов'язують з небом".

Відтак компенсаторна функція тетянової образності поєднується з катарсисною. Із "суперечності" форми та змісту, веселкової абстракції й лірично-печального профілю і з'являється, у цілковитій відповідності з психологічним вченням Льва Виготського, катарсис – душевне очищення. В польоті увісні чи наяву не лише "відпочиваєш" (рекреація), а й "переживаєш" у душі спокій, мир і гармонію (зживання, витіснення, сублімація). Здійснюється таємниця психотерапії, де від хвороб суспільства і душі людина через переживання краси шагалівського польоту, як Ікар, злітає до країни квітів власної "психеї".

Мисткиня розумом критично ставиться до "парапсихологічних" концепцій із спекулятивними теоріями езотеричного чуда. Ментально для Тетяни Дєдової є дуже близькою, скоріше, постмодерністська царина "гуманістичної психології" з її "відчуваючим мисленням". Сенситивність і екстрасенсорика приваблює її на рівні наукового осмислення відчуття синестезії – поєднання поезії, музики та малярства. Фрейдівське розуміння мистецтва як "сновидіння наяву" набуває у Тетяни образного виявлення через космізацію та поетизацію образу. Невипадково для неї є чужим просвітницький класицизм (реалістична "м'ясна лавка") і чистий, "супрематичний" авангард ХХ століття. Естетичні взірці Т. Дєдової – це, наприклад, вміння Гоголя створити з приземленого побуту дещо космічне, синестезія образу в Андрія Тарковського, де кінематографічний кадр вбирає до себе поезію, музику, живопис – як це робив Чурльоніс. Естетично зрозумілими є для неї техніка і символіка Петрова-Водкіна, Лентулова, Філонова, Архипенка. Синтез мистецтв, союз дивовижних муз вибудовується у Т. Дєдової через пастельну техніку, через "збільшений" імпресіонізм, що має свою поетику, мелодику, пластику.

Один з численних мотивів польоту Тетяни – це образ птаха. На рівні психоаналізу, символіки сновидінь і міфологічних архетипів, птах позначає ідею польоту, звільнення від жахів, духовний злет від "юдолі скорботи" до горніх висот, до вирію блаженства. У кожному з нас живе "білий лелека, що літати учив по світах увісні" (С. Дзюба). Цікаво, що міфологічний архетип лелеки символізує людську душу, взаємну приязнь батьків і дітей. "Птах" Тетяни Дєдової – саме такого гатунку.

Невипадково останнім часом мисткиня "прилетіла" до сакральної, міфологічно-релігійної образності. Її "молитва", "воскресіння" органічно і художньо-логічно продовжують лінію польоту душі. Тільки це вже не сон, і не реальність наявності, а той особливий метафізичний світ віри, який так тонко відчуває мисткиня. Це духовний світ, який не рефлектується, не артикулюється, а саме відчувається і переживається на грані образно-емоційного та раціонального. Тетяна знає про нього не як вчений, і не як проповідник, а як Художник. Вона не мислить і не оповідає (чи робить "казанє") про нього, а зображує, показує його. Сновидіння вона робить явним, мрію перетворює в молитву.

В плані соціальної ефективності це не тільки "психотерапія – для – себе", це психоаналітика і естетотерапія "колективного позасвідомого", зрештою, спасіння культурної душі суспільства чи "просто" якогось життя. Як у Сергія Дзюби:

Можливо, ті мрії
вбережуть чиюсь
душу –
вони нагадують
молитву.

Від сновидіння до молитви, і від молитви до спасіння – такий "маршрут" польотів Тетяни Дедової у снах і наяву. Цей головний маршрут долі називається "смуток і радість життя".

РОМАНТИЧНИЙ НАЇВІЗМ, АБО “ГОП-АРТ” ХУДОЖНИКА-ПІВНЯ (“Дивовиди” Миколи Небилиці)

За творчою вдачею і навіть художньою манерою Микола Небилиця – справжній “художник-півень”. До речі, народжений у рік Півня, під знаком Вогню, з домішкою грузинської крові, він мав талант бійця, лицарсько-козацьку ментальність нонконформіста. Вже в дитинстві його звали “Кока”, по-вуличному точно позначаючи задиркуватий і сміливо-наступальний характер “півня”. І, о диво, астрологічний і психологічний “код” Миколи перейшов у його творчий генотип, породивши дивовиди образності, які дехто по-доброму називає “небилізмом”.

Сам мистець колись визначив свій стиль як “гоп-арт”: “це епатаж, карнавальні фарби, пустощі, абсурд”, де оптимізм межує з ідіотизмом. Це український різновид поп-арту і соц-арту, які спочатку існували у нас, як “інше”, “альтернативне”, “андеграундне” мистецтво. Художник прийшов до цього стилю і як природжений нонконформіст, і як тонкий гуморист, що володіє національною скарбницею сміху.

В мистецькому плані шлях художника до “гоп-арту” був складним, досить драматичним, але по-своєму цікавим та історично-репрезентативним. Постраждалий від владного офіціозу за свій “сірий період” в часи шестидесятництва, Микола десять років майже нічого не пише, можливо, “висиджує яйця” (див. “Птах з яйцями”). З часів перебудови відкрилося “друге дихання”, вилуплюються нові образи-курчата. Працюючи в обласних газетах як графік-поліграфіст, Микола надібав жанр карикатури і ставши таким собі “чернігівським Вольтером”, засудив на сміх не одного монстра. Мабуть, звідси і з'являється картина-шарж “Моя дружина – піранья”, яка переходить у картину-анекдот “Дурна баба”.

Хоча мистця начебто не цікавить класика, він своєрідно репрезентує і сатиричну лінію в історії мистецтва (від Пітера Брейгеля до Франциско Гойї та Оноре Дом'є), і авангардні форми

кубізму і сюрреалізму (від Пабло Пікассо і Фернана Леже до Амадео Модільяні, Хуана Міро та раннього Марка Шагала). Особливий вплив відчув “на переламі” від образів Анрі Матісса. Миколу приваблює в ньому “мозаїчна” кольорова гама, метод “аплікації” з використанням широких монохромних площин і різнокольорових суміщених фактур. Колористика художника-півня також сприймається як “кок-тейл”, тобто півнячий хвіст, що грає райдугною чистих і яскравих кольорів сонячного спектру. Але найбільшу спорідненість пан Микола відчував із сучасним латиноамериканським художником Фернандо Ботеро, який так само звертається до наївізму народних картин, переломлюючи крізь нього соціально-гостру, “публіцистичну” проблематику сьогодення.

У “дивовидах” Миколи Небилиці документалізм поєднується з декоративізмом, типовий український гумор передається через народний живописний “примітивізм”. Взагалі сучасні українські сюжети гумористично-містичного штибу поступово витискують в ретроспективі улюблену політичну тематику. Невипадково домінантний колись сірий колір зараз заступає жовтий. Дивовижні образи Миколи просякнуті всіма градаціями “вольтерівської посмішки”: від тонкої іронії та дружнього шаржу до в’дливого сарказму і гротескного мотиву маразмування. Крім традицій фольклорного гумору на “дивовидах” Небилиці позначилися традиції естетики комічного І.Котляревського, М.Гоголя, М.Булгакова, сучасної сатири й народного анекдоту.

В той же час творчість художника-півня не можна звести лише до чистого гумору та фантазмагорії. Бо в душі Микола був романтиком, між іншим, дуже вразливою і поетичною людиною. Вірші молодості у зрілому віці художника живописно виявляються ліричними темами (“Сяйво старого місяця”), зверненням до глибинної почуттєвості в образотворчому дусі Ф.Леже (триптих “Смак цитрин”, тетраптих “Купальниці”). Дивовиди Миколи – це, за словами журналіста С.Дзюби, дійсно “поетичний живопис”, який корелює із сучасним українським постмодернізмом в поезії групи “Бу-Ба-Бу”. Відтак “гоп-арт” і романтичний наївізм Миколи Небилиці співпадають і утворюють “чистісінький реалізм” сучасного українського буття (“Здрастуй, кума!”, “Тиждень у Мньові”). Водночас “небілізм” – це і своєрідний, сіверянський варіант українського постмодернізму, що так неповторно витворює “дивовиди –небилиці”.

БОРИС ДЄДОВ: УЛЮБЛЕНИЙ ПРОЕКТ “МУСЕЙОНА” В НОВАЦІЯХ ЧЕРНІГІВСЬКОГО “ПЛАСТ-АРТУ”

“Я вранці завітав до галереї.
Там чисту втіху пив я, неоспалий...”
(Генрік Ібсен)

Дизайн-проект – не тільки фахове, але й життєве покликання Бориса Дєдова, він сам – “людина проектів”. Його творчий шлях спрямований на створення дизайну речей, середовища, художніх комунікацій. Все довкілля, “життєвий світ” Бориса перетворюється в просторий

об'єкт *експозиції*, мистецтву якої він вчився у Харківському художньо-промисловому інституті, і яка стала для нього “другою натурою”. Долею покликаний для експлікації цінностей духу в предметно-речовому і комунікативному світах, пан Борис постійно мріє й поступово вибудовує найголовніший проект свого життя – проект “мусейона” як “Храму Муз”.

Ідея “мусейона” в якості принципу та форми художнього життя обґрунтована Миколою Реріхом. У реріхівській статті “Пізнання прекрасного” під Мусейоном розуміється той “храм муз”, котрий створили ще давні греки, і який став культурною реальністю в елліністичній Олександрії. У “мусейоні” живуть музи, вирує дух науки і мистецтв; тут не стільки музей, скільки творча лабораторія, “майстерня” мистців і науковців. Над всім і всіма панує музична душа культури, бо музика як “мистецтво муз” не зводиться лише до музикування, до гри на інструментах, а є *гармонією*, що скріплює культурну реальність і світ людей.

Саме це “мусичне” тяжіння до гармонії в речовому, комунікативному і художньо-експозиційному середовищі характерне для Бориса Дєдова як художника-монументаліста, прикладника-дизайнера і арт-менеджера. Його творчий шлях, розпочавшись з проектного мистецтва (промислові інтер'єри, панно, вітражі), доходить до декоративно-ужиткового і дизайнерського (кераміка, каміни, оздоблення архітектури “малих форм”, дрібної пластики, інтер'єрів).

Але, мабуть, найвищого рівня мистецтво Дєдова досягає в дуже рідкому і складному жанрі – естетиці експозиції. Тут пан Борис виступає водночас у кількох іпостасях: як художник, дизайнер, галерист. Мало хто замислюється над тим, скільки естетичного чуття, смаку і мистецтва комбінаторики потребує будь-яка експозиція – особливо художня. Не тільки музеї (в тому числі і пожежної техніки в Чернігові, але й різноманітні виставки (в тому числі в галереї сучасного мистецтва “Пласт-Арт”) знають Борисові вишукані, формально-оптимальні й змістовно ефективні композиції візуальних образів. До речі, в сучасному мистецтві Франції вже влаштовуються атракційні виставки *мистецтва експозиції*, де принципи і схеми розміщення об'єктів стають самостійною естетичною цінністю. Архітектоніка форм, площин, об'ємів, просторові й кольорові “ходи” мистця, наочні ритми “монтажу”, “колажу”, “інсталяції” сприймаються як своєрідне “станкове” мистецтво, як музейна чи галерейна імпреза. Це і є творча царина Бориса Дєдова, на якій він продовжує розгортання свого улюбленого проекту.

Як попередній результат суміщення в Борисові художника й арт-менеджера, з'явилася перша в історії Чернігова галерея сучасного мистецтва “Пласт-Арт”.

Але чого варта художня галерея в сучасному невеликому українському місті? Чи тільки “чисту втіху” можна дістати там, на жаль, нечисленним в провінції “неоспалим” шанувальникам мистецтва? Що може зробити галерея для просвітницького і культурницького руху, для естетизації повсякденного життя в його регіональних вимірах?

Експерименти і новації Чернігівської галереї “Пласт-Арт” – пошук можливих відповідей на ці як теоретичні, так само і прагматичні питання. Вже 8 років на базі галереї функціонує міський громадський культурно-мистецький центр, що об’єднує художників, мистецтвознавців, журналістів, науковців, освітян. Кожна виставка стає подією в житті міста та області. Це стосується передовсім виставок київських мистців Олексія Кулакова та Наталії Папірної (“Традиція. Новаторство. Конвергенція”, презентація картини О.Кулакова “Битва князя Ігоря”), Ольги Петрової (“Бог є любов”, “Іспанія без корриди”, “Сестра самурая”), Анатолія Фурлета (“Реставрація астрального світу”), відомого харківського художника Віктора Ковтуна, відзначення 100-річчя з дня народження Олександра Саєнка виставкою його художнього родоводу (“Троїсті музики з барвистого дивосаду”), проєктів “Культурний герой”, “Портретний образ сучасника”, “Діти твої, Україно!” (останній був представлений на Венеціанському Бієннале). Серед сіверянських майстрів пензлю “Пласт-Арт” з повагою репрезентує творчість Євгена Кріпа, Євгена Павлова, Миколи Небилиці, Володимира Подлевського, Тетяни Дєдової (групові виставки “Архетипи і кенотипи”, “Дивовижні музи Сіверського краю” та ін.). Експозиції галереї відомі на художніх ярмарках і арт-фестивалях, які проводилися в Києві у Центрі “Український Дім” з 1994 по 2002 роки, в галереї “Совіарт” під час Слов’янського базару-99, на 900-річчя Новгород-Сіверського князівства, у Посольстві України в Білорусі.

Друге народження Чернігівського “Пласт-Арту” сталося на Різдвяні свята 2000 року, коли галерея отримала нове приміщення на древньому чернігівському Валю. Початок ХХІ століття і 2000-ліття Різдва Христового ознаменувалися відкриттям Всеукраїнської виставки-містерії “Шлях до Благодаті”. На виставці були представлені твори на сакральні теми київських митців Ф.Гуменюка, І.Пилипенка, Ю.Синькевича, Л.Берната, О.Михайлицького, А.Гайдамаки, І.Гречаника, Б.Єгіазаряна, В.Денбновецької, львівського графіка К.Гжегоцької, чернігівських художників, що звертаються до релігійних мотивів творчості. Виставка-містерія зазначила нові підходи до експозиційної діяльності (ідейно-естетичний проєкт, літературний сценарій, синтетизм мистецтв, полістилізм тощо), мала значний резонанс у засобах масової інформації та на теоретичних конференціях з проблем естетики та мистецтва.

Галерея “Пласт-Арт” налагодила творчі контакти з Посольством Польщі в Україні, Польським Інститутом у Києві. Вже відбулися виставки польських мистців Й.Пех та Р.Каларуса, художників-графіків А.Струмільло та Ф.Старовейського, спільний українсько-польський пленер. Роботи, написані учасниками зборів в Чернігові, після виставки в “Пласт-Арті” експонувалися в Києві та Варшаві. Є надія зробити українсько-польський пленер молодих митців традиційним, як і виставки творчої мистецької молоді Чернігова.

Серед відомих українських митців, що виставлялися останнім часом у “Пласт-Арті”, відзначимо В.Лопату (автор української гривні), А.Гайдамаку (зокрема, проєкти пам’ятників

свв.Михайлу та Федору, героям Крут та ін.). Ф.Гуменюка (історичні полотна), М.Бабака (проект Венеціанського Бієннале). Разом із Спілкою Галерей України проведена презентація концептуального проекту “БІБІків бульвар” у рамках Всеукраїнського фестивалю “Культурні герої”.

Але не тільки виставки, навіть “резонансні”, - мета галереї. Останнім часом “Пласт-Арт” виступає ініціатором проведення культурно-просвітницьких імпрез, висуває проекти відродження культурних традицій, започатковує нові форми мистецького життя: фестивалі, конкурси, творчі зустрічі. Багато уваги “Пласт-Арт” і його директор Борис Дєдов приділяє створенню музею-садиби Пантелеймона Куліша на хуторі Мотронівка Борзнянського району. У форматі діяльності Міжнародного фонду П.Куліша вже відновлені святі могили, збудована капличка, реставрується старовинний парк і будівлі славнозвісної “Ганниної Пустині”. “Пласт-Арт” співпрацює також і з Фондом Розума, взяв участь у проведенні науково-практичної конференції на честь останнього гетьмана Лівобережної України Кирила Розумовського. Створюючи концепцію культурологічної регіоніки, підготовлений до друку рукопис книги про сучасне мистецтво Чернігівщини – “Дім.Поле.Храм. – Дивовижні музи Сіверського краю”. Побачила світ книга “Гоп-Арт Миколи Небилиці” про нашого художника-земляка, що подарував Україні неповторний авторський стиль.

Важливою подією в духовному житті міста та області стало проведення фестивалю мистецтв “Радуйся, Діво-Богородице!”, присвяченого 2000-річчю Різдва Христового, ініціатором якого виступив культурно-мистецький центр “Пласт-Арт”. Відкриття фестивалю на древньому Валу було відзначено концертом камерного хору ім.Д.Бортнянського, виставками Богородицької ікони та історико-художніх матеріалів з приводу 200-ліття першого видання “Слова о полку Ігоревім”. Під час фестивалю була висунута ідея створення пам’ятника святим Михайлу та Федору – знаним чернігівським духовникам-патріотам, які загинули за християнську віру, за народ. Пам’ятник православним святим – чернігівцям має бути встановленим у древньому українському місті як символ єдності православ’я.

“Пласт-Арт” став і співзасновником Чернігівського культурологічного журналу “Дивосад”. Вже вийшло друком чотири числа журналу, в якому представлені естетичне кредо, історія і перспективи культурно-мистецького центру, відкрита своя, журнальна “галерея” з кольоровими репродукціями мистецьких образів, закладені постійні рубрики “Обійстя”, “Парсуни”, “Дивоцвіт”, “Пласт-Арт”, “Культура і ринкова економіка”, “Культурна політика”, “Слов’янська душа”, “Мистецтво і мораль”, “Дивовиди історії” тощо. Чернігівський “Пласт-Арт” продовжує шукати нові форми організації культурно-мистецького життя в обласному центрі.

Художньо-експозиційні й менеджментні ідеї Бориса Дєдова набувають культурної реальності, перетворюючи останнім часом галерею у чернігівський “мусейон”, де пройшло вже біля 80 виставок, де зустрічаються не тільки художники й шанувальники візуальних мистецтв, але й представники різних муз, творча й наукова інтелігенція, підприємці, журналісти й просвітяни, студентська молодь та школярі.

Одним з найулюбленіших художніх геніїв людства є для Бориса Дєдова Мікеланджело Буонаротті. І це невипадково. Титанізм, творча енергетика, мистецьке око живописця-скульптора-архітектора, яке було у Мікеланджело, приваблює пана Бориса як взірець, як ідеал життєдіяльності. А головне, безмежний універсалізм ренесансного мистця, вміння поєднати в собі художника і ремісника, генератора ідей та їх практичного виконавця є взірцевим життєвим проектом для Бориса, який вже знайшов свою “сродну працю”. Але “чернігівський мусейон”, справжній “Дім культури” столиці Сіверянського краю – ще попереду. Бориса Дєдова очікує важка, але улюблена праця, тернистий шлях пізнання й творення художніх комунікацій, проектів регіональної культури.

ЗАМІСТЬ ЗАКІНЧЕННЯ. У ПОШУКАХ УКРАЇНСЬКОГО “НОВОГО СВІТУ”

Сьогодні всі шукають Користь. Хто від продажу речей, а хто - і від спекуляції ідеями. На ярмарковий розпродаж виноситься усе: від старих бабусиних сервізів і “темно-вишневої шалі” до новітніх зразків ерзац-культури, особливо епатажної, шокуючої, агресивної. Наростає експансія войовничого безкультур'я, що навмисно створює хаос для “ловлі рибки” у відомо якій воді. Разом з базарним рекетом з'явилося і якесь “духовне гангстерство”, що із задоволенням “бомбить” або “мочить” те, що хоч якось претендує на істинність, гармонію, шляхетність. А як же, конкуренти для того і конкуренти, щоб їх “прибирати” якщо не фізично, то морально, і бажано – через високі ідеї корисності. Адже якщо немає миттєвої Корисності ні “еліті”, ні “юрбі”, то яке пуття від того ж мистецтва? Навіщо, скажемо, художні виставки, що не збирають особливо екзальтовану публіку, що звикла до скандалів і сенсацій? Чи потрібний каталог, що є науковим експериментом, а не ресторанним меню, з детальною калькуляцією і проставленими у доларах цінами?

Ці сумні і безадресні думки народжуються з піни деяких столичних видань, коли знайомишся з замовленими матеріалами з “культури”, “мистецтву”, “арт-ринку”, “арт-бізнесу”. Начебто б все і на місці, і ідея є, і інтелектуальність, і дотепність, що інколи переходить у бешкетне глузування. Навчилися ми вже “трі в бісер”, і знищувати (принижувати) вміємо натхненно, легко, витончено. Тільки от “не вірю”, і все отут. Чогось не вистачає у витончених пасажах, якийсь ринковий дух сакральної Користі ширяє в добротні вибудованих, блискучих граматичних конструкціях. Чи таки не свою територію “мітять” цербери художнього ринку, спекулюючи на ідеях “професіоналізму” і “нонконформізму”? Спробуємо розібратися вже без демонстративно пародійних емоцій, спокійно, “по науці”.

Естетик як арт-критик і куратор мистецького життя. Фундатор мистецтва трансавангарду італійський професор А.Б.Оліва вважає, що сучасний “світ мистецтва” вибудовується за допомогою низки посередників між митцями і публікою. До його переліку, куди входять мистецтвознавці, галеристи, журналісти тощо, я б додав естетиків як фахівців з філософії мистецтва. І справа не лише в тім, що естетика певним чином визначає світогляд митця і його творче кредо. Професійний естетик може виступати і як арт-критик, звичайно, не підмінюючи мистецтвознавця як такого, а пропонуючи новий ракурс бачення художнього твору, вводячи його в широкий соціокультурний контекст філософсько-естетичного аналізу. Саме таким підходом відрізнявся в Україні Іван Франко, в Росії — Г.Плеханов, у Західній Європі — Воррингер Вельфлін та інші. Сучасна західна естетика все більше ототожнює себе з

арт-критикою і все частіше звертається до поєднання філософського і мистецтвознавчого аспектів естетичного знання.

Більш за те. Реалії культурного життя в Україні сьогодні вимагають безпосереднього “втручання” естетиків у “світ мистецтва” і на рівні менеджменту, створення і реалізації художніх проєктів. Мається на увазі участь представників філософії мистецтва у роботі державних і недержавних закладів культури, художніх рад і фондів, творчих союзів, музеїв, галерей, філармоній, в системі шоу-бізнесу.

Фахівець з естетики може тут виконувати роль куратора різноманітних проєктів, “генератора ідей” і навіть експерта в оцінці творів того виду мистецтва, в якому він професійно спеціалізується. Адже хто краще за естетика сформулює “ідеологію” мистецького твору чи художньої імпрези, піднесе їх на рівень концептуальності та морально-естетичної одухотвореності? Звичайно, це не означає ретроспективного повернення у часи ідеологічного “контролю” і “цензури”, партійного “керівництва” художньою творчістю. Боронь Боже! Мова йде про толерантне *кураторство*, професійну кореляцію і апробацію творчого процесу з точки зору розуміння його глибинних філософських, психологічних і естетичних засад. Можна говорити і про *менеджмент* у сфері культури та мистецтва, де естетичні знання є вирішальними. Як приклад, можна навести організаційну діяльність того ж проф. А.Б.Оліви, який є не лише теоретиком мистецтва, але й фундатором і куратором знаних Венеціанських Бієннале. Естетик через осмислення мистецтва надає імпульси соціального, світоглядного, морально-естетичного самоосмислення художньої культури, в тому числі і з точки зору її духовних функцій!

Яка "користь" від мистецтва? Перш ніж знову перейти на публіцистичний стиль, згадаємо для початку Іммануїла Канта, котрий говорив про прекрасне як про “доцільність без мети”. Мистецтво є самоцільним і самоцінно милує доцільним по своїй сутності, за природою художнього образу. Не май ставлення до людини як засобу, не перетворюй у засіб і твір мистецтва, вони - вища мета, етична і естетична цінність. Це протистояння “користі” і “краси” колись алегорично передав нікарагуанський поет і публіцист Рубен Даріо у притчі “Народження капусти”. Майже дослівно передаємо її зміст.

“Якось променистим ранком у сад, до найкрасивішої із троянд з'явився злий дух:

- Ти прекрасна.

- Так! - відповіла троянда.

- Найкрасивіша і найщасливіша, - продовжував диявол, - яка добірність, колір, аромат!

Тільки ...

- Що тільки?

- Ніякої користі! Подивися сюди - вітки дерева унизані жолудями. Не стану сперечатися, густа крона дуба прекрасна, але цього замало. Не тільки притулок надають сотням живих істот ці дерева, але і їжу. Так, троянда, врода - це ще не все...

І троянда відчула спокусу і зажадала користі, ще й так сильно, що навіть сполотніла. На другий день у сад вийшов садівник, Бог-отець.

- Батько, - звернулася до нього королева квітів, трепетлива і красива. – Я хочу приносити користь!

- Принось, дитя моє, - відповів садівник. Так світ знайшов капусту”, - підсумовує зі смутком Рубен Даріо.

Дійсно, не тільки “капустою” (у прямому і переносному значенні) живе людина. Їй потрібна ще й “троянда”, і така, що само “ім'я троянди” викликає естетичний стан: “Ах, как прекрасны были розы!”. Уже такий спогад і складає, мабуть, духовну користь.

У цьому сенсі що очікувати нам від художніх виставок, від арт-ринку, що активно складається сьогодні? “Користі” комерційної чи естетичної, фінансового успіху або духовного? Не хотів би здаватися “чистим” естетом або святенником-ханжею, наполягаючи на суто ідеологічних чинниках творчості і виставкової діяльності. Часи класицизму і соцреалізму давно минули, і живемо ми в епоху, коли ідеї ринку стають новою ідеологією. Земне і небесне немов зливаються в одному обрії. Алі, віддаючи “кесареві – кесарево”, я хотів би віддати належне і тому, хто вище його. “Мертве мертвим, а живе –живим”.

Нехай заповнюються комерційні й ідеологічні засіки арт-ринку, нехай процвітає арт-бізнес, але, дозвольте, для чого ж все-таки мистецтво? І взагалі, “чи був хлопчик”, якого ми можемо втратити у пошуках вищої ефективності і доцільності менеджменту в культурі, або виплеснути з музейних і галерейних залів разом з пошуком і експериментом?

Тільки б не сплутати мутну воду з нектаром творчості, не замінити б бочкою дьогтю - ложку з медом! Адже, за великим рахунком, мистецтво, за вченням В.Соловйова і М.Бердяєва, є подібним теургії - божественному, “універсальному” діланню. Образом Бога-Творця називав художника папа римський Іоанн Павло II. Мистецтво створює світлодайний світ вищих цінностей, відкриваючи “Новий Світ” значень і знаків. А саме “світла” змістів нам зараз і не вистачає. – “Вогню в залу!”. Світло культури, національних моделей добра і краси стає відтак, якщо бажаєте, і ринковою, і ідеологічною цінністю, здобуває атрибутику духовної користі, як вищої мети художнього виробництва. Тільки як нам його організувати, щоб “і вовки ситі, і вівці цілі”, - і ринок, і мистецтво залишалися при своїх інтересах?

Мистецтво як світ мистецтва в "контексті сценарію”. Вже згаданий засновник трансавангарду, італійський мистецтвознавець проф. А.Боніто Оліва відомий не тільки

як “винахідник” нового напрямку в живопису, але і як творець концепції “нової актуальності мистецтва”. Мені пощастило слухати його повчальні лекції в Києво-Могилянській академії. На його думку, у наш час існує не мистецтво як таке, а ціла система, “світ” мистецтва. Відповідно до функцій суб’єктів культурного виробництва, у нього входять художники, критики, власники галерей, директори музеїв, колекціонери, торговці, засоби масової інформації і, природно, публіка. Цей органічно зрослий ланцюг складає контекст сценарію, в якому розгортається сучасне мистецтво, створюються художні твори.

Отже, мистецтво сьогодні неможливе без системи художніх взаємодій і комунікацій, без інформації і науки про мистецтво. Світова практика арт-ринку й арт-бізнесу тільки підтверджує цю технологію “пабліситі”, коли успіх до художників приходять через опосередковуючі ланки, що зв’язані з роботою цілої когорти мистецтвознавців, музейників, галеристів, журналістів. Це вже аксіома, здається, і для нас. Тільки чи є справжній “світ мистецтва” у сьогоднішній Україні, чи склалася дійсно в нас чітка і струнка система художнього життя з усіма його атрибутами і складовими? Зовнішні ознаки цього маються: усе немов на місці, від прес-релізів до фуршетів — і виставки відкриваються, і критичні статті друкуються. Чого ж таки так виразно бракує в нашому “контексті сценарію”?

Художники талановиті є. Про це свідчать уже регулярні “Арт-фестивалі” в Українському Домі, численні виставки сучасного мистецтва в Національному музеї і незліченних галереях столиці й провінції. Видано прекрасні (і дорогі) каталоги, випускаються журнали й альманахи з образотворчого мистецтва і навіть з галерейної справи. Усе, як у людей. Відомі також імпульсивні, хоча часом і приречені на невдачу, індивідуальні спроби створення “арт-ринку”. Це різноманітні акції В.Хаматова, М.Кузьми, Є.Онуха, О.Петрової, А.Соловійова. З великим інтересом читаються оригінальні есе і статті О.Титаренка, О.Сидора-Гібелінди, Д.Горбачова, Г.Мищенко, Г.Скляренко і багатьох інших українських мистецтвознавців. Незважаючи на фінансові труднощі, виходить докладний журнал “Образотворче мистецтво” (ред. М.Маричевський). На жаль, припинений випуск унікального в Україні журналу “Арт-line”, в якому гідно і цікаво було представлене сучасне візуальне мистецтво. Видаються досить привабливі альманахи “Тегга Incognita” (ред. М.Вишеславський), “Артанія”, “Парта”, “Четвер”, численні регіональні видання. З’являються навіть свої, українські меценати, готові підтримати творчі починання і зусилля художників, кураторів і галеристів своїми благодійними фондами. Надходять кошти і з закордонних джерел.

Так чого ж не вистачає українському “світу мистецтва”? Як на мене, досить важливого – наукової школи сучасного мистецтвознавчого аналізу. З її “усталеною” системологією, традиціями “внутрішньовидової” змагальності і здоровою конкуренцією. Боронь Боже, я аж ніяк не думаю ставити під сумнів неоціненні заслуги і достоїнства

українського мистецтвознавства, як у минулому, так і в сьогоденні. Мова йде про *сучасну школу філософії мистецтва*, адекватну тому художньому потенціалові України кінця ХХ століття, що ми, на щастя, вже маємо, але який, на жаль, ще не осмислили. У нашому світі мистецтва, у контексті сценарію нашого художнього життя бракує справжньої *системи* теоретичного аналізу тих процесів, що відбуваються в естетосфері України в заключну третину століття (починаючи з легендарних уже “шестидесятників”).

Окремі спроби, природно, починаються, особливо останнім часом. Я маю на увазі передусім масштабний проект “Мистецтво України ХХ століття”, підтриманий благодійним фондом “Культура України і світ”. У випадку успішної реалізації цього проекту можна буде говорити про дійсно культурне відродження України, про її входження у світовий художній простір. Це буде відкриттям “Нового Світу” для сучасного українського мистецтвознавства, тому що очікується титанічна робота з виявлення й опису своєї власної невідомої “Америки”. Те, що є добре відомим у самосвідомості культур багатьох європейських народів, для нас усе ще залишається справжньою “Терра incognita”. Виданий уже каталог “Мистецтво України ХХ століття”, який виконує фактично “штурманську” або ж “лоцманську” функцію в наближенні до берегів “Нового Світу”, у нагромадженні й осмисленні артефактів національної культури. По суті, це своєрідна презентація великого поля майбутніх досліджень, пропедевтика до вивчення як унікальної, так само і лабіринтної історії українського візуального мистецтва. Провідні мистецтвознавці України ледве не вперше зробили героїчну спробу представити окремі періоди національної образотворчості в контексті цілого — усього ХХ століття. А головне, творчий задум проекту став візуалізуватися у цілій серії виставок. Уже представлена “лінія Модерну” (І. Горбачова), “Класичний авангард 10 - 20-х років” (Д. Горбачов), “Тоталітарне мистецтво” (Л. Ковальська, О. Сидор-Гібелінда), “Спецфонд” (С. Рябічева), “Нефігуративний живопис” (О. Титаренко). Унікальним явищем у контексті сценарію художнього життя стала експериментальна виставка “Реалізм і соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу” (автор проекту Ю.Манійчук).

Складне завдання випало на долю Ольги Петрової у реалізації проекту “Ноїв ковчег” (Національний музей, січень-лютий 2000 р.). Згідно із задумом куратора, необхідно було показати зміну світоглядних і художніх парадигм в українському образотворчому мистецтві другої половини ХХ століття. А це період найбільш строкатий, суперечливий, “незачісаний” як у художній практиці, так і в науковому мистецтвознавстві.

Тут і позначилась нерозробленість теоретичних (методологічних) аспектів мистецтвознавчої науки України, її естетичне “відставання” від вітчизняного художнього авангарду з усіма його нео-, транс- і пост-варіантами. Чудово, що “Ноїв ковчег” викликав таку

бурю в художній критиці. Оголилися сховані мілини і рифи, підводні течії й побіжні вітри. Ми раптом побачили Атлантиду, про яку багато чули, але мало що знаємо. І ще ми зрозуміли, що виявилися пасажирами одного корабля, вибачте, ковчега. Виникла, натурально, проблема сумісності. Як погодити такі різні точки зору на склад і структуру сучасного художнього процесу? Як співіснувати в єдиному розумовому і естетичному полі в пошуку основоположних ідей новітньої української образотворчості?

Вихід, мабуть, один – давно бажаний, “ринковий” плюралізм позицій, поглядів і оцінок. Плюралізм у поєднанні з толерантністю, заснованої на повазі до справи, роботи, творчим акціям. Не годиться говорити про професійну етику серед професіоналів, але насмілюся нагадати, що наука і мистецтво без моралі втрачають свій зміст, стають блюзнірством, духовним лицедійством.

Але якщо вже мова йде про сучасну рефлексію над художніми образами нової України, то будемо терпимими до авторських точок зору, до гіпотез, що мають потребу у верифікації. Давайте уточнювати позиції, дискутувати і критикувати один одного, але без користі і спекуляції “користю”. Безкорисливість потрібна не лише мистецтву, але й художній критиці. Тільки тоді моральні цінності культури стають “корисними”, реалізуючи себе в суспільному житті. Зі спільної роботи мистецтвознавців, естетиків, культурологів, галеристів успішніше піде й освоєння величезної території нашого “Нового Світу”, де кожний знайде собі місце або на блакитному узбережжі із пляжем, або на “дикому Заході”. Думаю, що нова філософія українського мистецтва почнеться з філософії “спільної справи”. У цьому випадку нам потрібний уже не тісний ковчег, а ціла флотилія, що пливе в одному напрямку – до світла. І в майбутньому хтось першим з нас викликне “Бачу землю!”, а може, й небеса “дивосаду” культури.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Личковах Володимир Анатолійович (1946 р.нар.), доктор філос.наук, професор, академік АН ВШУ. Закінчив філософський факультет Київського державного університету імені Тараса Шевченка (1974 р.), аспірантуру кафедри етики та естетики того ж університету (1978 р.). Захистив кандидатську дисертацію “Естетичне переживання і соціальна активність особи” (1981 р.) і докторську дисертацію “Людське світовідношення як предмет естетичного аналізу” (1996 р.). Працює у Чернігівському педагогічному університеті ім. Т.Г.Шевченка з 1976 року. Завідувач кафедр: теорії та історії культури (1990-1997 р.р.), філософії та соціально-гуманітарних дисциплін (1997-1998 р.р.), етики, естетики та культурології (1998-2001 р.р.), філософії та культурології (з 2001 р.). У 2001 році присвоєно вчене звання професора, у 2005 році обраний академіком АН Вищої школи України. Читає курси: історії філософії, культурології, етики та естетики. Підготував навчальний посібник “Від Фауста до Леверкюна: Вступ до некласичної естетики” (Чернігів, 2002 р.) та низку методичних посібників з філософських та культурологічних дисциплін (як автор і редактор).

Сфера наукових інтересів: некласична естетика, етнокультурологія, культурологічна регіоніка, філософські проблеми славістики та універсалізму. Опублікував біля 250 наукових праць, у т.ч. 2 монографії: “Переживание красоты” (Київ, 1987), “Світ людини в мистецтві” (Чернігів, 2005). Головний редактор навчального посібника “Людина і світ” (1994 р.), зб. наук. праць “Русская философия культуры в XX столетии” (2005 р.), “Вісник ЧДПУ” (Серія “Філософські науки”, 2001-2006 р.р.), Чернігівського культурологічного журналу “Дивосад” (2000-2003 р.р.). Науковий керівник з написання кандидатських дисертацій в аспірантурі при кафедрі філософії та культурології ЧДПУ. Член 2-х спеціалізованих вчених рад із захисту докторських дисертацій при Державній Академії керівних кадрів культури і мистецтв (м.Київ) та Східноукраїнського державного університету ім. В.Даля (м.Луганськ). Учасник I Світового і II Європейського конгресів з універсалізму (м.Варшава, 1993, 1998 р.р.).

Заслужений працівник народної освіти України (з 1992 р.), академік Міжнародної Академії Духовної Єдності Світу (з 1997 р.), нагороджений нагрудним знаком “Відмінник освіти” та Почесною грамотою Міністерства освіти та науки України (2005 р.).

Відомості про публікації

- Етос культури та її постмодерний горизонт. – Перша публікація: Вісник Чернігівського педагогічного університету: Серія “Філософські науки. – Вип.20. – Чернігів, 2003.
- Світовідношення як переживання (онтологія, феноменологія та естетика “життя миттєвістю”). – Перша публікація: Філософська та соціологічна думка. – 1993. - №5
- Трансгресія і художня творчість. – Перша публікація: Вісник Державної Академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К.,2004. - №2.
- Естетичні ідеї І.Канта в проекції на мистецтво авангарду. – Перша публікація: Філософська думка. – 2004. - №5.
- Світоглядні принципи естетики авангарду. – Перша публікація: Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб.наук.праць. – К.,1999.
- Авангард – постмодернізм – універсалізм: зміна парадигм некласичної естетики. – Перша публікація: Філософська і соціологічна думка. – 1996. - №5-6.
- Sacrum як ідея святовідношення в українській філософії мистецтва. – Перша публікація: Філософська думка. – 2003. - №6; 2004. - №1.
- Троїсті музики з барвистого дивосаду. – Перша публікація: Сіверянський літопис. – Чернігів, 1999. - №6.
- Естетика українського авангарду: космополітизм versus національна ідентичність? – Перша публікація: Людина – світ – культура: Актуальні проблеми філософських, політологічних і релігієзнавчих досліджень. – К., 2004.
- Олексій Кулаков: літописні образи України. – Перша публікація: Образотворче мистецтво. – К., 2002. - №1.
- Ольга Петрова на тлі українського трансавангарду. – Перша публікація: Київська старовина. – К., 1998. - №4.
- Орієнтальні мотиви у творчості сучасних українських митців. – Перша публікація: Мистецтвознавство України: Зб. наук.праць. – Вип. другий. – К.,2001.
- Реставратор астрального світу (творчість А.Фурлета крізь призму еніоестетики). – Перша публікація: Contemporary art — нові території: Міжн.наук.-практ. конф. – К.,2005.
- Універсалізм і регіоніка в сучасній етнокультурології. – Перша публікація: Тюркские народы: Материалы V Сибирского симпозиума “Культурное наследие народов Западной Сибири”. - Тобольск-Омск, 2002 (рус.яз.).
- Сіверянська культурологічна регіоніка. – Перша публікація: Філософія освіти і педагогіка: Наук.-метод.зб. – Чернігів, 2003. - №2.

- Архетипи і кенотипи в сучасній сіверянській образотворчості: Перша публікація: Артанія. – К.,1999.
- Культурні реальності Федора Кравчука. – Перша публікація: Мистецтво та освіта. – К., 2003. - №3.
- Тетяна Дєдова: польоти увісні чи наяву? – Перша публікація: Дивосад: Чергів.культуролог.журнал. – Чернігів, 2002. - №3-4.
- Борис Дєдов: Улюблений проект “мусейона” в новаціях Чернігівського “Пласт-Арту” . – Публікується вперше.
- У пошуках українського “Нового Світу” // Зеркало недели. – 2000, 18-24 березня. – с.14.(рус.яз.).

УДК 18+168.522+7.01

ББК Ю8+Ч11+Щ10

Л 66

Науково-популярне видання

Личковах Володимир. Дивосад культури: Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. – Чернігів:

Комп'ютерний набір О.М.Тютюнник
Технічний редактор

Підписано до друку

Формат _____ Друк _____ Папір _____

Гарнітура _____ Умов.друк.арк. _____ Обл.вид.арк. _____

Тираж 300 прим.

Віддруковано у