

85

K-41





КІНЕЦЬ КОНЦЕМ

АЛЬМАНАХ ПРО СУЧАСНЕ ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО | КУЛЬТУРУ...



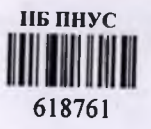
ШАНОВНІ ЧИТАЧІ!

- ▶ ЯКЩО ВИ НЕ ШУКАЄТЕ ВІДПОВІДЕЙ НА БУДЬ-ЯКІ ЗАПИТАННЯ — НАШ АЛЬМАНАХ ДЛЯ ВАС.
- ▶ ЯКЩО ВАС НІЧОГО В ЖИТТІ НЕ ЦІКАВИТЬ — ЧИТАЙТЕ НАШ АЛЬМАНАХ.
- ▶ ЯКЩО ВИ ІСТОТА САМОДОСТАТНЯ І ЛІНИВА — ПРИДБАЙТЕ АЛЬМАНАХ **«КІНЕЦЬ КІНЦЕМ»**.
- ▶ **«КІНЕЦЬ КІНЦЕМ»** — ВИРІШАЛЬНЕ В МИСТЕЦТВІ, КУЛЬТУРІ, ЖИТТІ.
- ▶ ЯКЩО ЗМОЖЕШ — ЧИТАЙ **«КІНЕЦЬ КІНЦЕМ»!**

Альманах видано завдяки фінансовій підтримці  **Центру Сучасного Мистецтва** (Київ) та видавництва  **«Лілея-НВ»** (Івано-Франківськ), а також за сприяння Благодійного фонду  **«Наш Станіслав»** (Івано-Франківськ) і фундації  **«Суспільність»** (Київ).

Редакція висловлює подяку директору фірми  **«Спалах»** (фотосервіс, м. Івано-Франківськ, вул. Вагилевича, 9/1) Володимирові Войцюку за допомогу у виготовленні фотографій.

85
K-41



1997

Ростислав Котерлін. Кінець як естетичний феномен	4
«БЕЗОДНЯ». Упорядкував Анатолій Звіжинський	9-112
Віктор Мельник. Дещо про розірвані кінці і можливі способи вузлов'язання	10
Василь Савчук. В кінці кінців...	13
Тетяна Павлова. Канони Нового Мамає	14

про головне

Тарас Петрів, Ігор Слісаренко. Кіна не буде, або чому не варто нічого висовувати в ілюмінатор, коли летиш до Венери	18
Дрїй Андрухович. Сучасне мистецтво України? Сучасне мистецтво Східної Європи і Україна?	29
Тарас Прохасько. ПРОЛОВИ	34
Володимир Ешкілев. Полікультурність митця і таємниця мистецтва: спроба неапробованого	35
Назар Кардаш. Діалог	37
Quentin Tarantino, інтерв'ю	38
Ігор Панчишин. Безволля. Безвілля. Дозвілля	42
Інтерв'ю з Ігорем Панчишином	43

про найголовніше

Павло Маков. Наш пейзаж. Епілог. До проекту «Музей Сучасного Життя»	46
Лідія Хом'як. ПОЧАТОК – ЧЕРЕЗ – КІНЕЦЬ	47
Інтерв'ю з Мирославом Яремаком	50
Гороскоп на 1999 рік	58-59

про і про

Яновський & Найденова. MANY-FAST (багато-швидко)	62
Олена Рубановська. Світ тварин Анни	63
Ярослав Яновський. Перевтілення	65
Тетяна Павлова. Парнографія	66
Дрко Кох. KOCHKUNST: was ist das?	67
Дрїй Андрухович. Про час і метод	69

PROCONTRA

Іздрик. «Денні» рефлексії в сутінках	73
Олег Сидор-Гібелінда. «Покоління Ікс». Начерк портрета	75
Інтерв'ю з Олегом Гнатівим	77
Олег Гуцуляк. Дезетатизаційний здви́г у площині української національної ідеї в другій половині ХХ сторіччя: надія на «РЕНЕСАНСНИХ БОГІВ»	81
Степан Процюк. Оспівування основного інстинкту	87
Олександр Вуценко. Яке століття, кажете, минає?	88

про таке

Тарас Прохасько. БОТАКЕ	90
Дрко Іздрик. Подвійний Леон	92

про це

Ростислав Котерлін. З пустоти у пустоту	106
Анатолій Звіжинський. Наприкінці...	109
Віталій Калгін. КАТАСТРОФКИ ПІД КІНЕЦЬ ДРУГОГО ТИСЯЧОЛІТТЯ	111
ABSTRACT	115
Про авторів	

Прикарпатський університет
ім. Василя Стефаника
БІБЛІОТЕКА
ІНВ. 618761



КІНЕЦЬ ЯК ЕСТЕТИЧНИЙ ФЕНОМЕН

РОСТИСЛАВ КОТЕРЛІН

У цієї історії немає кінця. Поміж тим ХХ століття дихає на ладан. Поміж тим значна частина світу пронизана раціоналістичним духом Нового часу, що зародився на ґрунті математичного природознавства, яке утворилося в XVII столітті і до цих пір є суттю Західного світовідчуття... котре все більш і більш стрімко реалізує себе в техніці¹.

Живемо в домі, який побудува-а-в?..

— Правильно!

В XVII столітті виникла естетика як філософська дисципліна. Іншими словами, у той час «любов до мудрості» звернулася до «прекрасного» або ж до чуттєвого пізнання.

Теоретики постулюють ЕСТЕТИЧНЕ як довершене і незацікавлене, що в основі своїй існує як чуттєве явище. На відміну від гносеології та психології естетика розглядає чуттєве пізнання зі сторони виявлення у ньому вищих, найбільш завершених, прекрасних форм. Зазвичай це культурні форми. Себто ті, які проявляються внаслідок переживання людиною зіткнень з реальністю, ірреальністю чи з мистецтвом.

Отже, якою є реальність, а відтак і мистецтво в кінці II тисячоліття н. е.? Про реальність промовчу (однаково не повірите), адже це те, що існує «ТУТ» і «ТЕПЕР», а «ТАМ» і «ПОТІМ» буде та сама й інша реальність (тоді й про неї поговоримо, хоча можливо поміж рядками цього тексту щось від «неї» і промайне). Щодо ірреального — то це, здебільшого, проблеми особисті. А що ж являє собою мистецтво наприкінці?..

Насамперед слід сказати, що мистецтва сьогодні дуже багато, та ще й на всі смаки. Воно затопило життя. Воно оточує нас скрізь: від цивільних клозетів, з їхніми графіті чи супердизайном, до вишуканих музейних чи галерейних експозицій. Усі можливі та неможливі джерела міжлюдської комунікації нині просякнуті мистецтвом: одяг, зачіски, жести, різноманітні нові технології у різноманітних сферах людського та машинного життя і т. д., і т. п.

А з іншого боку, мистецтва сьогодні вже начебто і немає — вмерло воно. Про що вже неодноразово проголошували як з високих, так і з низьких трибун; як зліва, так і справа, та й з середини. Згадаймо хоча б героїчний пафос Малевича наприкінці 1915 року: «Речі зникли, як дим, для нової культури мистецтва. <...> Мистецтво в якості самоцілі рухається до свого кінця»². Подібні відчуття на початку ХХ століття значною частиною творчих людей переживалися буквально, фізично. Але про це трохи пізніше, адже у цієї історії немає кінця.

Очевидно, що на сьогодні сучасне мистецтво радикалізується двома визначальними тенденціями. Перше — це його десакаралізація (як в наш час досягла свого апогею) і друге — це глобалізація та інтернаціоналізація сучасних комунікативних процесів (що дезорієнтувало багатьох художників насамперед зі сторони їхньої включеності або невключеності у сферу новітньої комунікації і породжує у них страх перед втратою самоідентифікації). «Глобальне село» остаточно ніби ще й не сформувалося, але його привид вже багатьох митців (і не тільки їх) зашугав.

1. Гадамер Г. Г. Актуальність прекрасного. — М., 1991. — С. 280.

2. Наков А. Русский авангард. — М., 1991. — С. 9.

3. Тіт Лукрецій Кар. Про природу речей. — К., 1988. — С. 94.

Більшість художників, рефлексуючи стосовно цих векторів, потрапляють в ситуацію перманентного абсурду, або ж кінцевості. Наскільки б вдалими, талановитими не були спроби окремих митців працювати з табуйованими в суспільстві феноменами (для прикладу — смерть, насилля, секс), їм однак не вдається уникнути кінцевості як стіни, за котру неможливо проникнути (одна справа смерть — як певний колективний феномен, а інша — коли вона твоя особиста). Парадоксально, але десакаралізація відповідним чином сакралізує сучасне мистецтво. Десакаралізація, наповнюючись до межових станів, звільняє місце есхатології. Як наслідок, сьогодні маємо ситуацію, де таке поняття, як «кінець» (характерне розширеною полісемією), набуває все більшого смислового наповнення, залишаючись потенційно здатним розростатися до масового психозу.

— Що то за прагнення, врешті, таке до життя ненаситне,

Змушує нас так ляжливо тремтіти при будь-якій скруті?³

Як вам питаньчко, поставлене славним римським поетом Лукрецієм Каром у його славетній поемі «Про природу речей».

Що то?.. Правильно!

Лукрецій вважав причиною усіх людських бід страх людини перед смертю — найстрашніший серед усіх страхів. Тут варто зауважити, що видатний атоміст був не першим і не останнім з числа тих, хто висловлював таку думку.

Що то? Що то? Що то? Що?..

Екзистенційний страх є свідченням людської минучості. Відтак, страх в усі часи невідступно чимчикує слідом за людьми (чи попереду них), але в окремі епохи його буває дуже багато. Попри усі цивілізаційні здобутки ХХ століття напевно небезпідставно можна назвати століттям страху. Адже кількість замордованих, застрашених і тотально звалтованих впродовж нього людей перевершує усі реальні та віртуальні книги рекордів Гіннеса. Чи не тому стільки кінців? Починаючи від Ніцше, котрий першим «помітив» і проголосив смерть Бога (щоправда ще наприкінці XIX ст.), усі наступні кінці (проголошувалися кінець мистецтва, філософії, літератури, історії, імперії, СНІД — ще один кінець) іманентно вкладалися у завершення Новоевропейської метафізики. Вдодток нині, за приписом календаря, увесь Західний світ опинився перед кінцем століття та тисячоліття.

Усілякі віщуни, теоретики космічних воєн і звичайні шанувальники прекрасного мають добру нагоду для того, щоб проголошувати «кінець часів», кінець прекрасного, Endkampf (вирішальну битву), початок початків, кінець світу і таке інше.

«У цієї історії немає кінця».

Однією з найхарактерніших рис в хронології ХХ століття була і є естетизація усіх сфер людської життєдіяльності, яка із становленням новітніх засобів масової інформації стала тотальною. Щоб уникнути страху перед реальністю, цю реальність старанно і кропітливо естетизують. Хто? Усі, кому не лінки

виправдовувати власне, а почасти і чуже життя.

Естет, або ж естетик передусім, намагається організувати своє життя, спираючись лише на власні сили. Перебуваючи у сфері естетичного, такий індивід прагне реалізувати будь-які власні можливості, будь-якою ціною. Сталим критерієм для нього залишаються романтизовані СИЛА і КРАСА. Однак жорстка соціосферна логіка пропонує для спраглих «краси і сили» ерзац цієї солодкої парочки — ВЛАДУ та ІДЕОЛОГІЮ. А усіляка влада завжди хоче виглядати гарною.



ФОТО О. РУБАНОВСЬКОЇ

Очевидно, не пощастило нині шанувальникам «красоти», адже розширення естетичного простору ледь чи не до безмежжя позбавляє будь-якого змісту саме поняття «краса». Відтак, можна вважати, що у сучасній культурі важливішим стає не створення мистецького продукту (картин, скульптур, фото і т. п.), а безпосереднє творення життя. Живи та й годі. Однак збереглося ще чимало творців, які змайстрували у своїх головах «вищий суб'єктивний принцип естетичної оцінки дійсності» — ідеал. Якщо такі креатори близько біля вершин політики — то бути біди (або кінцю — якщо хочете). Сьогодні можна собі лише уявити, які естетичні ідеали мотивували революційні діяння Сталін—Гітлера, та й, зрештою, їхнього старшого колеги Володі Улянова і багатьох тотожних їм тінювих вождів-естетів. Які спокусливі картини малювалися (і малюються) в черепних коробках різноманітних дуче. Показовим є той факт, що на сьогодні одним з фундаментальних класичних творів, знаних ледь чи не усім народом в Північній Кореї, є опера — корифея думки та теорії, генія керівництва і носія найблагороднішої моральності, великого вождя і батька, вічно живого товариша Кім Ір Сена⁴, — опера під назвою «Море крові»...

На початку століття англійський письменник Гілберт Кіт Честертон поставив дуже точний діагноз «новій» культурі, що почала своє розгортання: «нас оточують з усіх сторін ті самі симптоми, котрі викликали колись праведний гнів флорентійця, — гедоністи втомилися від щастя більше, ніж хворі від болю, а мистецтво, вичерпавши природу, звернулося до злочину».

Краса крові, поезія вбивства приналежать поетів і художників, як в XV столітті. Уява вичерпалася і люди перестали бачити, що жива людина набагато цікавіша за мертву⁵. Естетика кінця проектує таку модель світу, де буття всебічно проявляється лише через конфлікт, боротьбу та протистояння. У віддзеркаленні

таких межових станів представники і апологети кінцевої естетики черпають для себе енергію (життєву силу). Як результат у теперішньому, за всіма ознаками дискретному світі, владою мудаків⁶ ініціюється неперервно загрозлива ситуація протистояння. Вірус протистояння блукає як в свідомості окремої людини, так і в колективній свідомості, інфікуючи своїми химерними рецидивами культуру та соціум в цілому. Характерно, що в цьому контексті лексема «протистойть» без жодного спротиву може бути замінена поняттям «проституйть». У «світлі» естетики кінця світле протистойть темному і навпаки, природний світ протиставляється світу, сотвореному людськими руками і навпаки, дух протистойть плоті і навпаки, добро протистойть злу і навпаки, Ерос протистуйть Танатосу і навпаки, чоловіче — жіночому і жіноче — чоловічому (про це трохи згодом), естетика протистойть етиці, МИГ-29 протистойть F-16 і навпаки, бідні протистоять багатим, а багаті протистоять бідним, єврозійці протистоять мондіалістам і навпаки, чорні протистоять білим, а білі протистоять чорним... перелік можна продовжувати аж поки не скінчаться слова, поняття, образи і т. п., а вони можуть і не закінчитися (так воно й буде), бо може настати нарешті кінець протистояння (так воно й буде). Ви помітили, що два рази згадані вислови «так воно й буде» вже ледь-ледь протистоять один одному.

Трохи історії мистецтва. Тема кінця, смерті майже завжди була однією з домінуючих у мистецтві. Найвизначніші твори, де зображалися передсмертні стани або боротьба зі смертю, хвилювали увесь люд, від раба до імператора. Нерідко такі твори ставали предметом символічних одкровенень і спекуляцій (особливо із зачином Романтизму). Наприклад, відома суперечка, в котрій брали участь і Шопенгауер і Гете, — стосувалися стану, який виражає скульптурне обличчя античного Лаокоона. Питання ставилося так: «Що виражає Лаокоон, протест чи біль?» Маємо яскравий зразок вже згаданого вище протистояння понять (протест протиставляється болю і навпаки). А що виражає обличчя «революційного трибуна (улюблений вислів більшості радянських мистецтвознавців) Марата» з відомої картини французького художника Жана Луї Давида?

— Протест? Біль? Героїзм? Звільнення? Шок?

— Провина! — міг би відповісти на це Зіґмунд Фройд.

А Мішель Фуко напевно сказав би, що обличчя Марата виражає «археологію знання». А перший президент незалежної України (не плутати з М. Грушевським) сказав би: «Маємо те, що маємо» (вислів тотожний порожнечі). І всі ми сказавши щось, наблизилися б до істини, а істина, як відомо, лежить десь посередині, якщо не в кінці.

Ставлення до смерті, мертвого тіла, загробного світу змінювалося впродовж усієї людської історії. В уявленнях древніх загробне життя було перманентним продовженням природного життя людини. У Середні віки до смерті ставилися як до неминучого продовження життя. Середньовічне мистецтво насичене зображеннями фінальної сцени земного існування, коли душа людини розривається між Сатаною і архангелом Михаїлом перш, ніж Переможець відведе її в пекло або рай. Лише в XVII столітті між живими і мертвими виникає конфлікт. Кладовища відсуваються

4. Дізнатися про всі регалії і видатні заслуги товариша Кім Ір Сена ви можете в будь-якому номері журналу «Корея».

5. Честертон Г. К. Савонарола // Прометей. — М., 1967, т. 2. — С. 306-307.

6. Про мудаків див. Іздрик. Воццек. — Івано-Франківськ, 1997. — С. 42.

за межі міста, а вигляд мертвого тіла викликає огиду. Тенденція до витіснення феномену Смерті з колективної свідомості, поступово наростаючи, досягає апогею в наш час. Таке «вигнання смерті» відображає корінні зсуви в стратегії суспільства, що причинно пов'язано з несвідомо здійснюваним ставленням до природи. Деякі танатологи (Джефрі Горер «Порнографія смерті», Філіп Аріес «Людина перед лицем смерті») відзначали той факт, що у ХХ столітті перетворення смерті в табу одночасно супроводжувалося зняттям табу зі сфери сексу. Пристрасті, які розгортаються в сучасній культурі навколо людської сексуальності яскраво свідчать «про це»... Нині у суспільній міфології опозиція Ерос—Танатос набула особливого статусу. Поміж це двійко, або над ними, або під них (як собі вважає за потрібне) став невиліковний СНІД — хвороба наркоманів, гомосексуалістів, проституток і багатьох-багатьох нестримних «мандрівників» у царство тілесних насолод. Якщо ще якихось десять років тому СНІД вважався хворобою «вибраних», то сьогодні «чума ХХ століття» вже особливо не перебирає. Захворюють як вибрані, так і невибрані. На жаль. На диво проста схема EROS-AIDS-TANATOS виявилася і напрощуд дійовою. Очевидно, що СНІД певним чином повертає у колективну свідомість витіснюваний з неї феномен смерті, але таке повернення має відверто загрозливий (репресивний) і викривлений характер. Кінець, та й годі.

Категорія «жаху», «смерті» уже посилено розроблялася естетикою романтизму. Яскравим виразником цієї естетики був, безперечно, Франсіско Гойя. У 1820 році 73-річний Гойя розписав стіни головної вітальні свого нового помешкання, зафіксованого в історії мистецтва як «Будинок Глухого» — Quinta del Sordo. Вважається, що головні і найбільш відомі розписи «Сатурн», «Юдиф», а також «Шабаш» і «Паломництво до св. Ізидора» є свідченням глибокої кризи в особистому житті художника та кризи в житті Іспанії на рубежі 1819-1820 років. Відтак, сьогодні окремі мистецтвознавці небезпідставно називають ці твори Гойї «трагіко-гротескним» містком між ХІХ і ХХ століттями. Сатурн (Час) — пожирач своїх дітей — зображений художником у вигляді страшної надломаної фігури з демонічними, булькатими очима і гігантським дитородним членом в стані ерекції (пізніше реставратор Мартінес Кубельс затинив цю деталь, можливо через те, що вона здавалася людям ХІХ ст. занадто грубою)⁷. Фалос Сатурна міг бути знаком потужної космічної «виробничої сили», де Час, знищуючи одне життя, водночас вже готовий виробити друге (інше, наступне) життя, буквально — кінець «кінцем».

Однак цей страшний Сатурн пожирає тіло дорослої молодої людини.

Інший, не менш значущий образ з Quinta del Sordo — образ «Юдифі» — так само як і «Сатурн» втілює тему руйнації та смерті. З опущеними (невидячими) очима, наче в сомнамбулічному стані, Юдиф заносить меч над Олоферном. Механічний і «тулий» рух Юдифі до вбивства є немовби трагічною необхідністю. Деякі історики (А. Майер, Б. Гойкен) трактували образ Юдифі як символ війни між жіночою і чоловічою статями та війни між молодістю і старістю. Зрештою, в згаданих щойно розписах

Франсіско Гойї маємо яскравий мистецький вияв естетики смерті (кінця).

Стрижень кінцевої естетики пронизує фактично усі напрямки, стилі і течії у мистецтві ХХ століття. Цивілізаційна героїчна боротьба з перетворення дійсності, в якій розпиналися величезні маси «людського матеріалу», наскільки зачаровувала, — настільки й жала майстрів пензля, пера, слуг Мельпомени та інших митців (в тому числі і політиків). Адекватним фоном для різного роду «творчих» метаморфоз і мутацій виявилася війна — явище старе як світ і, зрештою, неперервне (показово, що нині перманентною «забавою» для мільйонів людей стала



сама лише ймовірність, віртуальність війни.

У нашому (покищо) столітті війни (І світова, ІІ світова, і ще чимало напів, на чверть глобальних, регіональних, районних та інших боєнь) характеризувалися особливою жорстокістю і тотальністю. А якщо війна тотальна, то й мистецтво тотальне. Прикладом може бути «Герніка» Пікассо, де вивільнена естетика протистоїть жаху руйнації і смерті.

Теодор Адорно у своїй «Естетичній теорії» писав: «Герніка» Пікассо — картина, яка у послідовній несумісності з приписами реалізму, власне завдяки своїй негуманній конструкції, набуває того виразу, котрий приналежить їй до соціального протесту, незважаючи на усі непорозуміння, викликані її спогляданням⁸. Естетика «Герніки» наскрізно суперечлива: форма бунтує проти змісту, плоть бунтує проти смерті... кінець кінців.

За спадковістю сучасній (кінця ХХ ст.) культурі притаманне тотальне видовище смерті, яке проявляється у найрізноманітніших формах. Першість тут належить новим засобам візуальної культури — відео, кіно і телевізії, які значно потіснили «на ринку» старіші — скульптуру, живопис і фото. Внаслідок незліченної кількості естетично опрацьованих і розтиражованих актів смерті (смерть через нещасний випадок, від рук коханця, вбивці, ката, коханки, садиста, збоченя, бандита, міліціонера, піонера, ліберала, професіонала, інопланетянина, від укусу змії, бультер'єра, вампіра, від раку, СНІДу, старості, простуди; смерть через страх, через героїзм, внаслідок самогубства і т. д., і т. п., перелік можна продовжувати довго й нудно, аж до безконечності), так от — внаслідок тиражування — феномен смерті в колективній свідомості перетворюється на фікцію, або ж на умовний рефлекс. Смерть як глибокий індивідуальний акт в житті людини приховується і витісняється з її свідомості. Естетика кінця, нехтуючи

смертю як змістом життя, перетворює її в формальний речовий знак (симулякр). У теперішніх численних телевізійних репортажах з «місця трагедії», різноманітних трилерах і горах маємо ту ж саму «Герніку»; однак не настільки прямолинійну і відверту, а повсякденну, тупу і бузглузду, до якої звикаєш, з якою живеш і не помічаєш її, як не помічаєш (за відсутністю дзеркала) власних вух. Таким чином, у дзеркалі теперішньої тотальної естетизації бунт плоти проти смерті непомітно перетворився на бунт плоти проти плоти (прикладів — за аналогією — море: фільми «Робот поліцейський», «Головний інстинкт», «За смертью заплачено», «Армія темряви», «Похорон», «Дона Бейжа» і т. д., і т. п., і, і, і...). Всесвітнє павутиння, інтернет, також насичене величезною кількістю естетизованого насилля та жорстокості. Наприклад, комп'ютерна гра «Квейк», де гравці, знищуючи супротивника, можуть отримувати чуттєву насолоду від споглядання бризків крові та шматків тіла, що літають по всьому екрану. Схоже на те, що естетика кінця — це вияв профанної есхатології, тієї, яскраво «розмальованої» есхатології, до якої підсвідомо прагне маса, натовп, колектив і, врешті-решт, індивід.

Дещо осторонь від згаданого щойно контексту перебувають художники, які досліджують «вічну круговерть життя» з усіма відтінками чорного гумору (Тарантіно, Жене, брати Чепмени). Скажімо, британські художники Джек і Дінос Челмени (Буратіно і П'єро, що шукають невинну Мальвіну), естетизуючи «кров, лайно і сперму», намагаються «дати» публіці «справжнє відчуття реальності», справжній життєвий досвід. Навіть якщо цей досвід втілюється у не зовсім привабливих формах. Направду, історія ця без кінця.

Ось так, поступово розгортаючись, проблематика даного тексту неухильно наблизилася до (щоб не зловживати словом) завершення. Але для початку трохи лірики. Кінець кінцем, не так просто вийти з-під влади дуалізму «кінець — початок».

...Кажу кожному лужко тесно зробити,
Щоби се од него не одкотити.
Тепер ложище зе всього ліса,
Викину нелюба із ним до біса.
Смертенко, матеренко, возьми ж ти мене,
Не бери його для всього діла,
Бо люде скажуть, што я дала зілля.
Люде б сказали што іншого.
Нехай же перша я умерою,
Хоть на серденьку жаль узнаю.

З української співанки ХVІІ ст.
«Ой што ж я маю, бідная, ділати...»⁹

Отже, задля повного висвітлення естетики кінця необхідно торкнутися ще проблеми «маскулінізація — фемінізація», а простіше — війни між чоловічою і жіночою статями. Про те, що така війна має місце, наголосують чимало представниць і представників феміністичного руху, руху — головною метою якого є рівність між статями (що в «ідеалі», звичайно, є явищем позитивним).

Насьогодні аксіомою стало твердження, що всі успіхи жіночої емансипації впродовж ХХ століття здобуто в боротьбі. Щодо цього, слід зауважити

декілька суттєвих моментів: 1. Фемінізм розглядає не біолого-анатомічні, а культурно-психологічні характеристики статей. 2. Послідовники фемінізму стверджують, що фундаментальні схеми культури втілюються лише в універсалізованому маскулінному вияві. Загалом немає сенсу далі описувати постулати фемінізму, бо в дискурсі естетики кінця (не забувайте про полісемію) усе вищезгадане справді існує, бо існує війна. Вислови на кшталт: «Всі баби суки», з одного боку, або «Всі чоловіки козли» — з іншого, — напевно чимало з вас, шановні читачі, чули неодноразово. Відтак вартувало б поглянути, яким чином «кінцева» естетика втілюється в сучасному мистецтві. Яскравим прикладом для цього може слугувати творчість австрійської художниці Ельке Криштуфек та фотохудожника Бориса Михайлова з України (м. Харків).

В умовах теперішньої рівності між статями навіть не знаю з чієї творчості розпочати. Обидвоє працюють з особистими психологічно-культурними характеристиками, котрі найяскравіше проявляються на біолого-анатомічному рівні. Окремі, достатньо промовисті роботи цих художників присвячені темі людського тіла загалом, і зокрема — проблемам статі та сексуальності! Мабуть розпочну з того, що бачив на власні очі.

В серії фото з красномовною назвою «Я — не Я» Борис Михайлов виступає головним персонажем (зрілим, досвідченим мужчиною), що проводить гротескні маніпуляції з власним «кінцем», а також з секс-шопівським приладом — гумовим фалосом. На згаданих фото власний кінець художника грає роль лише додатку до сечовипускання, а гумовий фалос відіграє роль предмета, котрий є найголовнішим символом чоловічого Я. Загалом у цих фотороботах Михайлов самоіронічно демонструє відмову від власного «кінця», в результаті чого настає кінець (смерть) його Я (Его), котре перетворюється у не Я. Не є таємницею, що людська сексуальність тісно пов'язана зі ставленням людей до тіла та емоцій. Людина переживає і усвідомлює своє тіло двояко: з однієї сторони, як «вмістилище» і кордон Я, а з іншої — як емоційно-експресивне начало та засіб самовираження. Перебільшений самоконтроль, емоційна зкутість, надмірна тілесна закритість сприяють процвітанню численних болячок, зокрема у психіці конкретної людини, а внаслідок масового кількісного вираження формують у суспільстві розбалансований, нездоровий психічний фон. Прекрасно усвідомлюючи усі теперішні навколосексуальні вихилі, комплекси і міфи, Борис Михайлов, у відкритій соматичній формі, стверджує, що одна з головних проблем людського (в даному випадку чоловічого) Я полягає у хворобливому ставленні Я до того ж таки КІНЦЯ — як свого, так і чужого.

До мистецького витвору підносить власне тіло (з усіма його психологічно-



7. Прокофьев В. Н. Гойя. Ансамбль расписей нижнего этажа Дома Глухого // Мастера классического искусства Запада. — М., 1983. — С. 160-161.

8. Adorno Th. Asthetische Theorie. Frankfurt a. M., 1973. — S. 360.

9. Українська поезія. Середина ХVІІ століття. — К., 1992. — С. 357.

фізіологічними аспектами) австрійська художниця Ельке Криштуфек. Одне з найгучніших дійств, втілених мисткинею під назвою «Сатисфакція», відбулося у віденському Kunsthalle в 1994 році. На фоні власної інсталяції художниця провела такий собі перформанс, а саме — прилюдну мастурбацію¹⁰. На відміну від подібних акцій 60-х та 70-х років, де людське тіло поставало в суспільно-політичному контексті, перформанс Криштуфек був цілковито аполітичний. Художниця намагалася віддати ТІЛУ ТІЛОВЕ. Звівши власне тіло до порнографічної проекційної площини, вона спровокувала в такий спосіб вуайєризм (хотіли того глядачі чи ні, але вони за цим дійством спостерігали). Через екзібіціоністське самовиставлення (не тільки у згаданій акції, але й у численних фото та відеороботах)¹¹ Криштуфек прагне зачепити проблеми жіночої сексуальності і чоловічих фантазій, які навколо цього виникають; також художниця недвозначно стверджує те, що нині у «публічному просторі» приватність особи стає фіктивною. Іншими словами, хочемо ми того чи ні, але нас завжди хтось бачить, за нами завжди хтось може спостерігати. Сатисфакція, запропонована Криштуфек, є досить-таки неоднозначною (проводячи аналогію з фотосерією Бориса Михайлова, її можна назвати Я-Я-Я). Це симулятивна ситуація, яка поряд з «самодостатньою сексуальністю» засвідчує також проблему жіночої самотності.

Загалом, як у творах Михайлова, так і у згаданій акції Ельке Криштуфек проводиться одна спільна тема, щоправда у різних аспектах, що, зрештою, цілком природно. Цю тему, з усіма полісемантичними відтінками можна визначити як — ПОДОЛАННЯ КІНЦЯ. Встановлюючи своєрідний психоаналітичний діагноз теперішнього «поінформованого» суспільства, де масова свідомість хворіє гіпертрофованою сексуальністю, художники (звичайно кожен зокрема і кожен по-своєму) пропонують говорити «про це» відверто і чесно. Висловлюючись цілком в дусі Жюльє Дельоза, таку творчість можна небезпідставно назвати радикальною мистецькою соціотерапією. Але чи це не є свідченням того, що значна частина суспільного простору, того простору, де ми «спільно» живемо — клініка?

Загалом в обидвох, щойно згаданих мистецьких проявах достоту гучно звучать антивоєнні настрої. Можливо це свідчить про те, що естетика кінця не така вже й «кінцева» штука. Однак існує ще одна прихована ніша, куди полюбляють ховатися усілякі

естетики (уся естетика), включно з кінцевою. Історія ця — цяця ця.

Напевно кожен з нас мав неодноразову можливість спостерігати дитячі ігри, наприклад «дочки-матері» — улюблена гра дівчаток, або «войнушка» —



крута забава між хлопчиками. Дівчатка домовляються між собою про те, що одна з них буде «так ніби» мама, а друга «так ніби» дочка. Хлопчачки, безстрашно воюючи і стріляючи зі своїх пластмасових автоматів або дерев'яних патичків, з кожним «влучним» пострілом кричать один одному: «Падай, так ніби я тебе вбив!» Діти у своїх забавах відображають світ дорослих, а дорослі, у своєму екзистенційному страху перед кінцем, — мавпують світ дітей. Дяді і тьоті втікають від реальності, від «неперервної страшної війни» у найпростіший спосіб, за допомогою отого дитячого «так ніби». Наприклад, майже щодня по телевізору можна бачити, як вороже налаштовані один проти одного люди, скажімо політики, демонструють між собою «так ніби» порозуміння, дружбу, мир, PEACE, Freundschaft, воссоединение тощо. І таким чином у світі триває вже не війна, а так ніби війна, і настає не мир, а так ніби мир, і панує естетика не кінця, а «так ніби» кінця. В результаті, коли в головах більшості людей міститься не розум, а так ніби розум, і вони вже повиростали з дитячого віку, а ще так ніби діти, — то естетика кінця може тривати ТАК НІБИ безконечно.

Мабуть, в теперішньому «культурницькому» дискурсі ось це «так ніби» є певним соціальним мімесисом, який, в цілому, неминуче тягне за собою різноманітні форми насилля. Відтак культура, в якій відбувається суцільне наслідування суб'єктів суб'єктами, в якій «так ніби» є своєрідним відхиленням від реальності, ця культура має усі ознаки інфантильності¹². А дітей, як відомо, майже нічого, окрім різноманітних забав та кінця мультфільму, не цікавить. Діти свято вірять, що завтра буде наступна серія, або ж новий мультік. А отже й кінця ніякого немає, є лише перерва для сну та їжі. Смачного! На добраніч! — Так ніби.

10. Прес-реліз з виставки Е. Криштуфек «I am your mirror» у віденській Сецесії. 31.1.—6.3.1997.

11. Показово, що творчість Ельке Криштуфек набуває широкої популярності. В жовтні 1998 року вона представляла свій мистецький доробок на XXIV Бієнале в Сан Пауло.

12. В наш час особливо увага багатьох дослідників прикута до впровадження у соціосфері за допомогою комп'ютеризації різноманітних форм віртуальної реальності. Однак, попри свою нелінійність, неоднорідність, поліфункціональність та глобальність — ВІРТУАЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ стосовно до РЕАЛЬНОСТІ, — також є «так ніби» реальність.

Finis coronat opus¹³.

Усі оті жахливі війни (за нові території, за речові та інтелектуальні цінності, за так звані «сфери впливу», за тіла і душі людей), які тривають на різних рівнях людського буття, ці війни відбуваються з єдиною метою — контролювати (віддаляти або ж наближувати) кінець; і насамкінець — заволодіти кінцем (ТІЛА, СВІТУ, ПРОСТОРУ, ЧАСУ, ЗНАНЬ, МОЖЛИВОСТЕЙ...) ¹⁴.

Для України типовим прикладом втілення естетики кінця міг би бути такий, скажімо, проект. Сьогодні український уряд не може дати собі раду з Чорнобильською АЕС-Захід вимагає її закриття. В таких умовах, враховуючи некрофільські інтенції в сучасній культурі, адекватним виходом буде, справді, закриття ЧАЕС з подальшою її естетизацією. На базі станції можна буде створити Музей Радіації (вітчизняний варіант Екомuzeю). Мабуть знайдеться чимало людей в усьому світі, котрі захочуть відвідати місце найбільшої техногенної катастрофи ХХ століття і пережити справжній екогенезний катарсис. Організовані тур-шоپی з відповідним антуражем (захисний костюм для кожного туриста, відвідини

ядерного реактора — іманентний обряд ініціації, зустріч з тваринами-мутантами, вивчення побуту колишніх місцевих жителів і т. д.) можуть дати реальні кошти для вирішення складних екологічних проблем. Найважливіше те, що подібні тур-шоپی могли б дати сильний поштовх для зростання самосвідомості та розуміння спільної відповідальності не лише українців, але й багатьох людей в цілому світі.

Ілюзія тотального приховування в сутності своїй здатна створити, виплести унікально тонку гру, наприклад — естетику кінця.

Істина є настільки, сповна, сама у собі відкритою, що викликає ілюзію тотального приховування.

Багато понять, значень, символів, образів, концепцій і форм можна звести до одного слова. Однак є в нас щось значно важливіше, ніж кінець нашого тіла, — шановні пані і панове, — кінець кінцем ▲

13. Finis coronat opus (лат.) — кінець — ділу вінець.

14. Інформація спеціально для любителів статистики: в даному тексті слово КІНЕЦЬ згадується 47 разів.

коли дивишся в безодню, пам'ятай, що і вона вдихається у тебе. Коли дивишся на небо, сам сповнюєшся ним.



Коли дивишся в безодню,
пам'ятай, що і вона вдихається у тебе.
Коли дивишся на небо, сам сповнюєшся ним.

Адигейська народна мудрість.

Чоловік паде з даху хмарочоса.
Пролітаючи кожен наступний поверх,
він промовляє сам до себе:
— Поки що все нормально!
— Поки що все нормально!
— Поки що все нормально!

Культура в наш час є звичайнісінькою патологією, збоченням, перверзією. Мистецтво намарно намагається вилікувати цю хворобу. Воно з моменту (в)падіння культури є її часткою. Хворий не вилікує хворого. Хотілося би в це вірити. Тим більше, що хвороба в принципі вже довела пацієнта до смерті. До клінічної смерті.

Тільки смерть у цьому світі стовідсотково гарантована. Чи звертали ви увагу на той факт, що в житті існує в усьому невизначеність, окрім смерті? Мало б бути навпаки, але єдина впевненість — це гарантія померти. Ось і все. Ви померете і це точно. Усе інше не точно і випадково — може відбутися, а може і ні. Що ж це за життя, де тільки смерть гарантована. Але це так, тому що в безсвідомому лише смерть і панує. Безсвідомість — шлях до смерті. Завжди, коли хочеться бути безсвідомим — хочеться померти.

▲ Продовження на ст. 31



Я ЯНОВСЬКИЙ «ALTER EGO», 1998

ВІКТОР МЕЛЬНИК

ДЕЩО ПРО РОЗІРВАНІ КІНЦІ І МОЖЛИВІ СПОСОБИ ВУЗЛОВ'ЯЗАННЯ

Зводити кінці з кінцями — справа невдячна. Але що зробити, коли у тебе невчасно тріснула шнурівка на мештах чи в пам'яті постійно щось уривається? Доводиться зв'язувати. Кожен обирає свій вузол: простіший або складніший; «морський», «риболовний», «стропильний» чи скажімо «ешафотний», який в'яже намертво. Мені імponує «музейний», саморегулюючий

КІНЕЦЬ

механізм якого в художніх експозиціях утримує на рівні прямого погляду все: іконну дошку, грайливого Пінзелівського пупто чи там концептуальну річ Ярослава Яновського. Мій перший «музейний» вузол був зав'язаний у місті з наново імплантованим в ХХ ст. іменем. Це місто належить місцевості, що її Тарас Прохасько визначає як «Роз-точка, Роз-часся, Роз-плинтя», місцевості, де «ландшафт вкопується у західну перепону і водночас починає кочувати на схід». Це один з найбільш загадкових кінців Галичини. Магічний шестикутник давнього Станіслава (Івано-Франківська), локалізований двома примхливими й непередбачуваними карпатськими річечками — Битрицею Солотвинською і Бистрицею Надвірнянською у той же спосіб, що й біблійний Вавилон Тігром та Єфратом, волею фундатора, краківського каштеляна і старости галицького Андрія Потоцького в сер. XVII ст. був поставлений у цьому болотистому міжр'іччі. Дуже штивне, але безнадійно хворе на ревматизм місто з вічно вологими підощвами старих кам'яниць, обшарпаними стінами і горбатими брукками — обтяжене вантажем часу, що минув. Тут вулиці, площі і цвинтарі заміновані порожніми п'єдесталами, розкопаними фамільними склепами, ностальгією та іншими прихованими пастками чужих традицій. В найкращому випадку на цій землі щось закорінювалося, трансформувалося, обточувалося, перетиралося; в найгіршому — мігрувало, репатріювалося, замулювалося, оберталося драперіями байдужості й лукавства. Для львівських, варшавських, краківських художників довоєнний Станіслав був «перелазом до Карпат». Івано-Франківськ — проміжний населений пункт між київським потягом і Яремчем. Його урбаністична культура знаходиться у «вавилонському полоні» плоскої орнаментальної свідомості, яка неспроможна пластику міста і пластику сільського пейзажу абстрагувати поки що в єдиному замислене місто, з притягнутим сакралізованим, екуменічним підтекстом, що під лінійку було спроектоване уродженцем Авіньйону, картезіанцем Франсуа Корассіні, до маргінальної прикінцевості відсунуло столичний Галич з його інакшим природним горельєфом і руїнами великокняжих соборів.

КІНЕЦЬ



І. ПЕРЕКЛІТА «КУПІДОН», 1999

На межі 1980—1990-х років з'явилося словосполучення «станіславський феномен», честь творення якого належить переважно тридцятилітньому на той час поколінню літераторів, а також авторам, які працюють з нетрадиційними візуальними формами художньої творчості. Нескладно помітити, що пост-модерністський ухил феномену, який звернув на себе увагу одних, викликав заздрість чи агресивне несприйняття інших — це більш чи менш результативне і одночасно парадоксальне борсання одинаків в атмосфері аморфного й закомплексованого середовища. «Четвер», «Рубероїд», «Рекреації», «Імпреза», «Воццек», «Плерома», «2000 рік настав!», «Повільний тероризм», «Ландшафт», а зрештою «Кінець-кінцем» — це проекти особистісного гатунку з чітко означеними інтровертними характеристиками. Словом, єдиним реально існуючим феноменом напівлегендарного «станіславського феномену» є живі люди, об'єднані не стільки ідейно-корпоративними

інтересами, скільки гіпертрофованою схильністю до інвенції — інтелектуальної чи відчуттєво-рефлексуючої творчої винахідливості й багатовимірного, пластичного способу думання. Здавалося б, тут все ясно, хоч би в тому сенсі, що ці люди щось репродукують, нехай навіть для не дуже широкого кола реципієнтів. Якось інша частина загалу живе фантомами того середовища, яке складає офіційно обумовлений контекст художньої культури міста, розподілений на спільчанські організації, музеї, освітянські художні заклади, керуючі управління і т. п. Іронічний «стьоб» чи незауваження зростаючої примітивізації пануючих в ньому відносин і механізмів, до якого звичайно вдаються послідовники нетрадиційних форм творчості, лише поглиблює самоізоляцію перших і посилює колективну психологічну кризу других. Програють треті, яких більшість і які часто нічого не підозрюють про існування як перших, так і других. Мораль цієї ситуації така: це місто



А. ЗВІЖИНСЬКИЙ «ТЕРОРИСТИ», 1996



ГДРОБ'ЯК «БЕЗ НАЗВИ»

у центрі Європи нагадує давно покинутий театр. Дрібні мізансцени, що відбуваються серед його припорошених, але все ще привабливих архітектурних куліс, не спроможні найближчим часом перерости в культурну містерію симультанного культурологічного дійства. Івано-Франківськ зовсім не схожий на Байрет, Канни, Кассель, Карлови Вари чи навіть Габрово. Не тому, що «акторів» не вистачає, просто партер напівпорожній... Остання велика «гра» відбулася тут року Божого 1751 в часі триденної жалобної «розрае fulebris» власника міста Юзефа Потоцького. Три тисячі гостей з різних кутків Центральної Європи, інстальована декоратором Павлом Гжицьким і скульптором Матвієм Полейовським «castrum doloris», що складалася з оточеного алегоричними статуями гетьманів різьбленого катафалку, гір трофейної турецької зброї, гербів і хоругв, обгортання стін фамільної усипальниці Потоцьких оксамитами й адамасками, як це робить тепер Христо і насамкінець «бароковий перформанс»: в'їзд вершників до переповненого людьми костюлу, які в знак жалоби нанесли собі символічні рани. Жодна з «Імпрез», найбільш масових за міжнародним статусом, числом авторів і відвідувачів (1989, 1991, 1993), не викликала у місті ажіотажу й розпруження почуттів, як той пам'ятний станіславський похорон. Здається, що саме бароко, яке віртуозно використовувало арсенал пластично афектованих акцій і яке у XVII ст. продірявило раціонально структурований простір ренесансного Станіслава заломаними розірваними фронтонів, вежами, шоломами, сигнатурами костюлів і вертикалями триумфальних стовпів — підштовхнуло образотворчість

краю на шлях автономної консервативності. Квітчаста великоукраїнська теза про вічно живу бароковість національної художньої свідомості західніше Збруча потребує коректив. Привнесений іззовні, полонізований варіант латинського бароко, навально і стрімко упокорював галицький ландшафт нарівні з війнами, дипломатичними каверзами, королівськими даровизнами і проповідями з амвонів. Чуттєво-пластична й тілесно-оголена формопластика, інспірована духом язичницької античності, чи пограничні стани реанімованої стилем бароко готизованої експресії загрожували порушити цілісність відформованого космологічного автохтонів з його нарративною й фольклорно-орнаментальною системою ендогенних кодів. Галицька ікона — цей універсальний вираз художньої свідомості періоду, дуже ревно оберігала моноліт візантійського канону, який на потребу часу маскувався й лиш зовні



декорувався ренесансною стилістикою, маньєристичною чи бароковою орнаментикою. Наприкінці XIX ст., коли розпочалися пошуки національного стилю в галицькому іконопису й архітектурі, ініційовані вищими церковними ерархами, очищена від «чужих впливів» пост-візантійська основа була фактично скалькована на реалізм академічного напрямку з доданням аксесуарів у вигляді вишитих сорочок для святих, пацьорків і «копаничок» на рамах. Художня свідомість виявилася якби затиснутою між Константинополем і Римом. Скільки лишати від першого, скільки і що саме брати від другого — вічне питання для галицького художника.

«Beautiful» Карпати канонізуються в якості «школи національного пленеризму», яка привчила ковзати естетичним поглядом з краєвида на краєвид і яка тиражує безперервний до цих пір потік «імпресій» з природи. Культурована нарративність традицій, що легко звужувалася до одновимірної декоративності, зв'язувала руки навіть митцям, які мали змогу навчатися і працювати у Кракові, Відні, Мюнхені, Парижі чи США (Григорій Крук, Михайло Черешньовський, Святослав Гординський, Михайло Бойчук). Фрагментовані й непослідовні прояви авангардистських напрямків в галицькому мистецтві початку XX ст. — це, перш за все, логічно продумані, естетизовані комбінації форми, що мало нагадують ту особливу «барокову стривоженість» боротьби конкретної чуттєвості з потягом до абстрактної і неправдоподібної безконечності, яка характеризує творчість



В. НАЙДЕНОВА, СЕРІЯ «СТАТУЮВАННЯ ЛАНДШАФТУ», 1997

Казимира Малевича, Давида Бурлюка, Олександра Архипенка. Самітником на загальному тлі виглядав графік Осип Сорохтей, якого Олена Кульчицька даремно кликала «за перелаз» в Карпати. Інтелектуальний експресіонізм «станіславського Бруно Шульца» вибухнув напівлітургійною вуличною драмою, в якій Христос і сам автор однаково були приречені й покарані винятковістю з правил гри, за наслідками рівнозначної падінню Ікара в пасторальному пейзажі.

В післявоєнний період і так не дуже багатий пластичний позем міста був грубо підчищений. Зникли не тільки фігуративні барокові доміанти з кількасотлітніх п'єдесталів, але й сам процес образотворчості був перерваний надовго через фізичне знищення, еміграцію і репатріацію місцевих авторів. Офіційна «гуцулізація» художніх структур піднесла «перелаз до Карпат» до рівня столиці «гуцульського краю».

Теперішнє покоління робить спроби відновлення метафізичного простору ландшафту. «Ніщо» повертається у «Все». Світ завжди сакральний (Ростислав Котерлін). У 1995 році художник змодельював його синкретичний час в просторово-пластичній візії «Медитації на стику», перепущеній через химерне середовище «музеефікованої» Колегіати XVII ст. Йшлося про «зв'язування» потоків перерваної інформації з тим, щоб «на межі відчуттєво намацати потік цілості», роздільне бачення якої з'явилося внаслідок хворобливого загострення технократичних процесів сучасної цивілізації. В проєктах наступних років: «1001 день і ніч до 2000 року», «Ното

В КІНЦІ КІНЦІВ МЕЖЕЮ КРАЮ Є БІЛЬ.

Василь Савчук, 11.12.1998, м. Тисмениця

chronicus» (1996), поштової акції «2000 рік настав!» (1997, спільно з А. Звіжинським) препаровано ще один задушений цивілізаційний комплекс: гонитву людини за календарним, лінійно опредмеченим часом та її страх перед тотально відкритим простором. Містичні інсинуації, політичні й соціальні прогнози та психози, зустрічні рекламні кампанії з увімкненням все нових неймовірно точних хронометрів, які відраховують дні до настання 2000 року — тобто лінійний час, що тхне насиллям, легко перевести в площину абсурдного поняття, якщо тут і тепер наша свідомість не зауважуватиме його «кінцевості». Намагання розрухати мистецьку ситуацію в місті, навіть такими неординарними концепціями, як «Повільний тероризм» (проєкт Анатолія Звіжинського) чи арт-версія про «ПЕРЕВТІЛЕННЯ» «рушничкового» образу Тараса Григоровича в Конфуція чи Рамзеса II, дуже скоро закінчилися проблемою з двома кінцями. З

одного боку більш видимою стала приреченість на андерграундну маргінальність існування в замкнутому середовищі колишніх тридцятилітніх; з іншого — відсутність реальних перспектив виходу у ширший соціокультурний, інформаційний і фінансовий простір. Можна «розпрощатися з рибою», як це зробив на останній «Імпрезі» 1997 року Іздрік чи відважитися на остаточний «похорон» самої «Імпрезі» (І. Панчишин), проститувати з кон'юнктурних мотивів, звихнутися на власній справі позавчорашнього дня, а можна піти або поїхати на ровері шляхом Ігоря Перекліти чи Павла Дроб'яка у «ландшафт». Головне не проминути при цьому певного «місця», буде воно десть у полях між Більшівцями і Нарасом, на Крилоській Горі, в Делятині або на березі Бистриці — не так вже й важливо. Відкрийся, і тебе перемкне відчуття неподільної й безтілесної порожнечі без розірваних кінців і змушених спроб вузлов'язання... ▲



Глядачі перших імпресіоністичних виставок бачили трупні плями на тілі «Оголоєної» Ренуара. Може таким самим казусом з сьогоднішньої точки зору є й одне з сильних вражень від виставки живопису харківського художника Вадима Петрова. Його аналіз вимагає якнайменше компетентного сучасного джерела, котрим в даному випадку, коли йдеться про тематику «натюрморту», може бути кулінарна книга. «Свіжа забита птиця, — повідомляється там, — має білу, з жовтуватими відтінками шкіру без розривів, м'ясо її щільне, очі випуклі, блискучі. Гузка птиці, яка псується, набуває червоного, а потім темно-фіолетового кольору. Внаслідок подальшого псування дзьоб птиці темніє, м'ясо втрачає пружність, жир стає м'яким, кінцівки зеленіють». В світлі такої інспекції речотвірний ряд натюрмортів Петрова підтверджує сміливі припущення першого погляду. Підозру, можливо пов'язану з сугестією темнозеленого фону, викликає не тільки птиця, але й свиняча і яловича голови, сіруватого кольору риба та розрізаний



Але ж вони всього лиш правдиво подають ті самі технологічні фази перетворення одушевленої тварі в «джерело незамінних амінокислот», проте зовсім без кулінарного апетиту Франса Снейдерса і азарту Олени Молоховець. Цей договір антропоцентризму з «братими меншими» необережно порушує Петров — неоднозначним поданням статусу своїх натюрмортів.

Кожний зокрема об'єкт натюрморту подається в об'ємному, реальному середовищі, однак збиті у суцільний блок вони сприймаються майже в стилістиці знакових комунікацій. Наприклад, це може прочитуватися як різдвяно-пасхальний комплекс зі стертою християнською символікою — крок, що інспірує піднесення стихії національних Пасхалій, котрі звично зводять зміст свята до певного набору страв: холодець, курка, коропи у сметані і т.д. Тоді семантикою розговорлення пояснюється і нав'язлива тема м'ясних страв. Специфічна динамічна дія цієї їжі, пов'язана також з її перетравленням та засвоєнням, стверджується через

знакових комунікацій. Наприклад, це може прочитуватися як різдвяно-пасхальний комплекс зі стертою християнською символікою — крок, що інспірує піднесення стихії національних Пасхалій, котрі звично зводять зміст свята до певного набору страв: холодець, курка, коропи у сметані і т.д. Тоді семантикою розговорлення пояснюється і нав'язлива тема м'ясних страв. Специфічна динамічна дія цієї їжі, пов'язана також з її перетравленням та засвоєнням, стверджується через

КАНОНИ НОВОГО МАМАЯ

ТЕТЯНА ПАВЛОВА

вздовж черевця кріль з випнутими нутрощами. Але ж це і не брутальна анатомія сьогоднішніх акцій. Предметний стан натюрмортів, репрезентуючи послідовні ступені препарування продуктів, вказує на традицію «кухонного» жанру. Ще не обчищена і не випотрошена риба вже лежить на тарілці, як потрібно для очищення від луски, тобто хвостом наліво від уявного кухаря. Відрубана сікочком свиняча голова, далі яловича голова без шкіри, але з ще не відокремленим м'ясом, освіжована кроляча тушка, м'якіть якої закривавлена, і, нарешті, начебто виварений для холодцю і обгризений коров'ячий череп.

Тосемниця зв'язку між життям і жертвою на відмінних щаблях природної драбини (що лише «поступово і послідовно сходять від людини до поліпа» /Бонне/) традиційно належить кухні. Тут негативне «трупне» алхімічно перетворюється в пластичну масу позитивного «живого». Дотримання певних процесуальних відносин з вихідним матеріалом в кулінарному контексті зазвичай надійно приховує «прокляті питання». І тільки допитлива натура художника пхається в шафу зі скелетами, туди, де нидіють душі дерев та китів. Шоковий вплив кухонних натюрмортів Гойї, Жеріко і Рембрандта на їхніх сучасників сьогодні можна сміливо віднести до акцій соціальної пластики.

ефект кільця натюрмортів — воно обертається навколо уявного свята (Різдва або Пасхи). Тим не менше відтінок огидливості, не властивий для картин достатку продуктів, домінує у враженні.

Ця двоякість зображень Вадима Петрова знайшла своє втілення у абсолютно полярних визначеннях основного змісту його творінь. В статті В.Федорова «Гробы, ходули и розетки» цей живопис досліджується через критерії «некрограматики», С.Сапеляк в есеї «Творчий акт як доля у Вадима Петрова» наділяє його значення «Vita-art» («цей дитячий мажорний ключ радості — пише поет, ще не раз привертатиме дослідників творчості Петрова до своєї загадки»).

Можливо, ця загадкова суть цілком протилежного існування є постановкою питання про парадигму національного характеру? І Гоголь був правий, описуючи українську натуру за допомогою геніально абсурдної сентенції, згідно з якою до одного і того ж місця, на думку українця, однаково далеко і близько. Очевидно справді виплеск Vita і некроаполіогії у творчих актах Петрова є долею як різновидом етнічної психології. Морфологія персонажів його живопису така, що вбачання у них розчленованих фігур залежить тільки від освітленості експозиційного простору і ступеню темних настроїв глядача. До того ж в цілому ряді його робіт «просто страшно» (за виразом О. Сидора-Гібелінди) ріжуть

«BERTRACHTUNG»

ВАДИМ ПЕТРОВ

БУДИНОК ХУДОЖНИКА

ХАРКІВ

2-22 Листопада

1997

курку чи кабана. Пригадується цехова традиція: на картинах джоттівських часів в сцені страти художник зображав себе поряд з катом. Схожим привидом совісті навісає над сільськими сценами Петрова дух самого автора.

«Джоттівське питання», да речі, — це питання «з бородою» для українського живопису. І йдеться не тільки про придатність цієї мови для вираження особливої пристрасності національного темпераменту, котра відрізняється, однак, від грузинської чи циганської, адже Україна, як відомо, це руська Італія, а не що-небудь інше. Проте є і більш вагомі причини того, що вже одного разу, через школу М. Бойчука, джоттоманія прорвала кордони національної самосвідомості. І Петров мав усі підстави скористатися саме їх вкладом асиміляції італійської «формальності». Можливо, це було притягненням і більш фундаментального пержджерела, яке а рїгогі знаходила західна критика в «російському» мистецтві усіх часів, а саме «ман'єра Бізантіна», ікони, як певного загальноновизнаного непізанованного феномену, що зіставляється із загадковістю слов'янської душі. Натомість, Джотто є видимою і пізнавальною частиною цього айсберга, себто духовної спадщини Візантії, але вже з «людським обличчям» чи усім тим, що вкладає у це поняття європейська культура Нового часу. Використання цієї метамови, вибудованої для трансляції ієратичного, надчасового і безособового, для передавання нових життєвих вражень у поєднанні з національним темпераментом — ось в чому суть синдрому «післяджоттівського покоління», що вийшло за рамки свого часу. Ось куди йде і досилання висловлювань художників «Нового українського часу», оголошеного Центральною Радою. За цим самим маршрутом і адресою відбувається і віднесення сьогоднішніх побутових подій назад у часі в картинах харківського художника. Актуалізація стилю епохи «перероблення», лексики повороту — суттєвий фактор, адже й сам Джотто пережив оголошений священним 1300 рік. Тому природа стильового плюралізму Петрова пояснюється і як версія виходу за межі гіркої долі часу перемін. Однак ще більш важливе тут співвіднесення з точкою світового розподілу мов: на духовну і тілесну, на національні і т. д., ніби випробовування долі ізнову почати мову Нового часу. Лаконічні композиції Петрова, де на двох-трьох — один жест, знову повертають до цієї вихідної точки, яка локалізує Подію творення мов. Такий епічний намір цього живопису ґрунтується не тільки на візантійсько-джоттівському ключі.

Друге джерело — українська народна картина, інтерес до якої зрозумілий в контексті прагнення до прамови. Поєднання її з іконним прообразом може бути прокоментоване вдалим висловом харківського

художника Володимира Шапошникова, котрий класифікував сучасний народний примітив як неперервну традицію ікони. З усіма силами редукції вона зберігає ряд своїх базових рис: площинну ліпку, декоративну поверхню, жорсткі контури, світлотінь у вигляді розбілу, що нагадує іконні движки і т. д. Ця стихія, попри усі її архаїзми, володіє буквально термоядерним потенціалом, щоб «переписати» будь-яку мову і текст. В її невичерпному обсязі Петров знайшов найсильніший прототип української харизми,



зосереджений в «Мамаї». Хоча його «козацькі» картини мають глибоко інтровертний характер і є психологічним коментарем до рідкісного тексту народної думи «про козака Донця», записаного художником разом з дружиною в сумському селі. На цю тему Петров написав цілий ряд фантастичних сцен, котрі могли б бути природним доповненням до іконографічного каталогу. «В народі козака вважали чаклуном, характерником, який з'являвся до простого люду в найскрутніші хвилини його життя, щоб допомогти мудрим

словом чи відвагою, любов'ю чи співчуттям»?. Його поява сьогодні — знак чергового періоду національного виснаження³. Якою виїде Україна з нових випробувань? Може найбільш Дикою Окраїною Дикого Заходу? На картинах Петрова Новий Мамай здійснює подвиги, які абсолютно не вкладаються в рамки змієборчих канонів. Хіба що дзеньські коани, на кшталт «Зустрінеш Будду — вбий Будду», можуть прояснити сюжети, на зразок того, де Мамай, у поєдинку зі змієм, перемагає його у апробований східний, а також освячений Юнгом, спосіб «злиття з Тінню (ворогом, негативом)», одержуючи в результаті цілісність і нову силу. Ця картина, де тіло козака переходить у хвіст змія, фіксує за допомогою даного монстра внутрішню фазу трансформації, і в наступній акції, що також має природу коана, в композиції, яка цілком ідентична іконографії «Чуда Георгія о змії», він здійснює «усікновення голови», однак на місці втілення сил зла — жінка козака. «Відрубати голову дружині» — це парадоксальний коан Нового Мамай, він також потребує долучення Юнга, котрий осягнув східну енігматику: «відрубати голову жінці» в символічному значенні — повернути її до традиційної жіночої місії (антифеміністична акція). Усі послання Козака, що в якості культурного героя піклується про виживання нації, і на цей раз мають спасенницький сенс, огорнений в незвичну форму.

Мотив відсікання голови має постійну напругу в живописній семантиці Петрова. Він упізнається і в «неповних» фігурах, в музикантах-каліках, жebraках («одинокі фігури») і в сценах різання худоби, і, нарешті, в натюрмортах, де В. Федоров і локалізував центр цієї напруженості — «розеткой-пятаккам на теле

«без голови»



третьої виставці мотив парома представлений вже стиком двох абстрактних площин і спроектованим на нього силуетом людини. Редукування власних сюжетів слугує тут цінному досвіду інтроспекції і самоузагальнення. Цікаво зауважити, що й перший живописний період Петрова перехрещується з культурою фрагменту. Фактура її була, безсумнівно, даниною захоплення екзотикою збільшеної і підсиленої поліграфією деталі (прикладом можуть бути книги, на зразок «Фрагментів живопису Ермітажу», з їх трансвою «фрагментацією»). Виховане на репродукції покоління втілило у життя деякі уроки цієї культури. І шлях самофрагментації Петрова несподівано став епосоносним. Відсічення все більш приватних частин у своїй абсолютизації особистого креативного зерна доходить до протилежної синкретичної точки узагальнення. Самоканонізація стає засобом виявлення в собі найбільш спільного з людьми.

Що ж це за багатократні усікнення? Їхня невід'язна настійливість нагадує принципівість пророчих тавтологій. Від лица українського Будди, повчального Мамає, транслюється те, що може бути прочитане як обезглавлення цілого народу, спільна знерухомість, як в національному, так і в соціальному плані, де передбачається широкий контекст, що охоплює історичну, радянську і сучасну проблематику. Однак відповідно до «неписаного» закону біфуркації, притаманної українцю, «погане» стає «хорошим», і в устах того ж Мамає

перетворюється у заповідь: так і жити «без голови», не за розумом, а за серцем, що завжди було сильною стороною українського організму

1. «Українські страви». Техніка. — Київ, 1964.
2. «Козаки-Мамаї». Марченко Т. М. Київ—Олішне, 1991.
3. Одне з найбільш яскравих вражень дитинства художника може бути символічною ілюстрацією. Воно пройшло біля Шостої притоки Дніпра, у Шостці (відомою тепер тільки своєю «хімією»), неподалік від Гамаліївського монастиря, притулку одного з останніх гетьманів України. І мабуть українську харизму можна відітнути сильніше, порівнявши її з іспанською, наприклад, співставленням двох великих могил: Івана Скоропадського і Сервантеса. Обидві могили сьогодні недоступні для відвідувачів. Перепоною для шанувальників творця «Дон Кіхота» є суворість звичаїв іспанського жіночого монастиря, де спочиває прах письменника. Скоропадський також був захоронений в жіночому монастирі. І хоча, згідно із заповітом Ганни Скоропадської він був перероблений на чоловічий, доля розпорядилася так, що сьогодні могила гетьмана знаходиться за колючим дротом, оскільки колишній Гамаліївський монастир нині слугує в'язницею.

умираючого жертвенного Рьла.

Типом фрагментації є і саме вище натюрморту. У цьому сенсі пізнавальний ключ до живопису Петрова дійсно знаходиться у першому враженні від «вінка» його натюрмортів «з душом». Після цієї таємної вечери (багата кутя), що констатує анорексію в національних масштабах, починається вже «просто страшна» і вбога реальність, яка виявляється під мінімалістською оболонкою «Одиноких фігур».

Споглядання фрагменту — це третє з названих вже джерел епічної тематизації живопису Петрова. Найбільш проявлене воно в останній виставці (жовтень 1997), де показані роботи, що представляють третю за стилістикою манеру художника. Кожна наступна, з точки зору формальної мови, узагальнює попередню. Це здійснюється паралельно з редукуванням деяких сюжетів до повної неупізнанності. Абсурдне збільшення деталей робить їх цілком загерметизованими. Можна навести як приклад — трансформації мотиву парома. У 80-і роки — це розгорнутий в емоційному просторі пейзаж, до горизонту заповнений реаліями експресивного живопису. В другому блоці (виставки показані у Харкові, 1994, і Києві, 1997) горизонт як опертя просторово-часового континууму щез, і виключені з нього сюжети набули дивного освітлення і змісту. На

... на язичку є близько 9000 смакових рецепторів. Найвища температура для їх роботи - 24 градуси за Цельсієм...



Національний університет
ім. Василя Стефанива
БІБЛІОТЕКА
ІНВ. №... 81

ТАРАС ПЕТРІВ
ІГОР СЛІСАРЕНКО

Завдяки новітнім комунікаціям на межі тисячоліть маклуганівське глобальне село звузилося до невеликого, навіть не шекспірівського, театру, або й такого собі помосту, кіна, або ще менше — кінця. І не варто шукати сенсу буття чи ключів історії, суїцидально ламатися у відчинені двері Всесвіту. Не треба хапати себе за горло, кричучи про кінечність і малоформатність місця й часу. На старе анаксагорівське задля чого б воліли народитися, аніж не народитися є проста відповідь: заради комунікування на цьому ж кінці — відтинку. Ми спробуємо тут пройтися шляхами і манівцями частки суспільно означених комунікаційних площин з медійними ознаками.

I. МАС-МЕДІА ТА ДЕМОКРАТІЯ

Відносини з мас-медіа, на загальне переконання, стали вирішальним фактом успіху або поразки учасників політичного процесу. З'являються терміни, що негативно оцінюють поточні тенденції. Так, під «медіакратією» або «телекратією» розуміють не менш

як заміну влади народу, тобто демократії, владою мас-медіа або, зокрема, телебачення, вірніше тих, хто має доступ до телевізійної трибуни — телекратії. Інший термін — «американізація» політичних кампаній — так само відображає, по-перше, домінуючу роль телебачення серед інших комунікаційних каналів, по-друге, підкреслює персоналізацію політичного процесу, перевагу іміджу конкретного політика над пропонованою ним програмою. Зростає професійність у виробленні стратегії щодо залучення ЗМІ. Нарешті, політики змушені не лише шукати уваги і підтримки мас-медіа, а й учитися задовольняти потреби преси. «Саунд-байти», тобто короткі і влучні фрази, здатні бути легко зацитованими, прийшли на зміну довгим промовам. Триває постійний пошук фотоможливостей — тобто шансів постати на телебаченні або на фото у пресі у виграшному ракурсі. Це все елементи політичного маркетингу — сфери, яка динамічно розвивається, в якій зосереджуються величезні фінансові, технічні та людські ресурси. Політичний маркетинг ми визначаємо як дії у сфері політичних кампаній, що застосовуються як особою, так і організацією, прибутковою або неприбутковою; дії, що заохочують, забезпечують і поліпшують обмін політичною інформацією задля задоволення потреб усіх сторін. На наш погляд, саме це визначення є найприйнятнішим з огляду на його нейтральність і неупередженість. Інший бік медалі — це дискусія як про користь, так і про шкоду політичного маркетингу. Прихильники першого табору доводять, що політичний маркетинг поліпшує політичну комунікацію в суспільстві, оскільки намагається максимально зблизити виборців і тих, хто бореться за виборну посаду. Завдяки політичному маркетингу кандидати мають змогу довідатися про потреби виборців і відповідно до цих потреб скласти власну політичну програму. Ті, хто зосереджується на негативному боці політичного маркетингу, передусім вказують на агресивну політичну рекламу, яка захоплює виборців лише зовнішньою ефективною обгорткою, але ігнорує зміст програм рекламованих політиків. Отож, доводять представники цього табору, політики за допомогою мас-медіа маніпулюють виборцями заради досягнення власних владних амбіцій. Популярним стало порівнювати політика із шматком мила: вони рекламуються абсолютно однаково, а сама реклама мало що каже про дійсні переваги цього товару (політика) порівняно з іншим. Передвиборча парламентська кампанія 1998 року в Україні дає підстави говорити на користь саме цієї точки зору: поверхові ролики політичних партій із заявленими образами (ковалі в ролику блоку «НЕР»; кандидати серед натовпу симпатиків), з банальними гаслами висловити довіру (партія «Громада»), обіцянкою не зрадити («НЕР»), та пошуком можливості закарбувати у пам'яті виборців номер у партійному списку (1+9+9+8=27, тобто СДПУ(о)).

Суперечливою проблемою є застосування владою прийомів публік рілейшнз. Нагадаємо, що публік рілейшнз — це функція управління, яка, зокрема, виробляє та реалізує програму дій, спрямованих на досягнення суспільного розуміння і схвалення. У нашому випадку, йдеться про урядовий публік рілейшнз, а саме, коли уряд намагається дістати суспільну підтримку своїм акціям. Засоби масової інформації відіграють вирішальну роль у досягненні цієї мети. Ми зосередимося лише на кількох методах урядового публік рілейшнз, які неоднозначно сприймаються і застосовання яких часто свідчать на користь звинувачень на адресу влади в маніпулюванні

засобами масової інформації та громадською думкою. На загал, урядовий публік рілейшнз в Україні розвивається не в напрямку всебічного задоволення потреб ЗМІ в отриманні інформації з уряду, а навпаки, переймає ті методи, що слугують для маніпулювання пресою. Передусім, це створення владою так званого медіа-істеблшменту — привілейованої касты журналістів, акредитованих у владних структурах і які мають першочерговий доступ як до самих можновладців, так і до урядової інформації. Наприклад, у США такою кастою є кореспонденти, акредитовані у Білому Домі. Їх пільговий доступ до президента і його оточення накладає на них число неписаних обмежень в інтерпретації повідомлень, зрозуміло, в бік позитивного висвітлення. Так само зрозуміло, що порушення цього кодексу поведінки призводить до виключення із привілейованої групи.

Незважаючи на традиційну практику прямого тиску на ЗМІ і журналістів, рух до створення подібної касты спостерігається і в Україні (тобто політика батога і пряника). У цьому прес-служба президента Л. Кучми значно активніша, ніж прес-служба його попередника Л. Кравчука, чийого прес-секретаря називали «великий німий». Вона відкинула звичку віддавати перевагу державним мас-медіа, впевнившись у низькій довірі аудиторії до контролюваних владою медіумів і заподалих журналістів. Увага зосередилася якраз на формально незалежних ЗМІ, які мають солідну репутацію і популярність серед аудиторії. Саме із представників цих ЗМІ влада формує новий медіа-істеблшмент. Вони не лише отримують першочерговий доступ до інформації і «тіла», як дотепно назвали можливість поставити ексклюзивне запитання до перших осіб держави. Вони отримують доступ на так звані «тіньові зустрічі» з лідерами. Це не офіційні наради з редакторами видань і телерадіокомпаній, звіти про які потім з'являються у пресі, а приватні зустрічі, здебільшого на дачах, де у неформальній атмосфері із провідними журналістами ведуться відверті розмови і пояснюються ті чи інші політичні акції з метою переконати запрошених у правильності цих дій і заздальгідь отримати позитивну інтерпретацію.

Спостерігається і явище рекрутизації владою провідних журналістів, тобто запрошення їх на роботу в урядові структури, передусім на посади речників. Так, у свій час американський президент Рональд Рейган призначив керівником свого впливового офісу комунікації Білого Дому впливового консервативного журналіста Пета Б'юкеннена. Речником британського прем'єра-лейбориста Тоні Блера став Алістер Кемпбел, редактор найпопулярнішої газети «The Sun», яка відверто агітувала за лейбористів на виборах 1997 року. У червні 1998 року заступником глави адміністрації президента України, а згодом у жовтні прес-секретором було призначено генерального директора інформаційного агентства «Інтерфакс-Україна», у чому природно побачили підготовку Л. Кучми до президентської передвиборчої кампанії 1999 року.

Інший метод публік рілейшнз, який все частіше застосовується владними структурами — виток інформації, тобто формально не санкціонована передача в ЗМІ певної інформації, здебільшого таємної. Як свідчить світова практика, переважна більшість таких випадків — свідомо акція самих урядовців, які керуються власними політичними переконаннями (наприклад, незгода з пануючою генеральною лінією) або переслідують амбіційні цілі

(приміром, викликати удар на свого шефа або суперника). Окремий вид таких витоків — передача пресі неправдивої інформації або ж попросту фальшивок. У Британії класичним прикладом фальшивки для преси вважається опублікований у 20-х роках напередодні виборів лист керівника Комінтерну Зінов'єва про нібито сприяння британським лейбористам у підготовці збройної соціалістичної революції. Цей лист, який згодом був визнаний фальшивкою, став головною зброєю консерваторів у передвиборчій кампанії.

У свою чергу, американський президент Рональд Рейган визнав, що свідомо говорив неправду журналістам про підготовку удару по Лівії, звинуваченій у підтримці міжнародного тероризму, оскільки хотів, щоб диктатор Муамар Каддафі «не міг спокійно спати», очікуючи увесь час американської атаки.

Ще одним прикладом негативного впливу на мас-медіа є фальшивки, що закидаються в пресу. Так, в одному з сюжетів на американському телебаченні ридуюча кувейтка розповідала про те, як іракські солдати вдерлися до лікарні, грабували й вбивали людей. Тільки згодом з'ясувалося, що ця очевидиця — донька кувейтського посла в Вашингтоні, а матеріал підготовлений відомими кліпмейкерами. В іншому разі, кадри, на яких американські солдати висаджуються на дах заміненого іракцями посольства США, мали свідчити про ризикованість акції і самовідданість армії, були блефом, бо виявилось, що за два дні тут вже побували парашутисти-мінери і ніяких мін не виявили.

Практика організації витоків для преси засвідчила свій згубний вплив на мас-медіа під час відомого секс-скандалу «Моніка Левінскі» — президент Клинтон у 1998 році. Виявилось, що дві супротивні сторони — і незалежний слідчий Кеннет Стар, який намагався довести факт сексуальних стосунків американського президента з практиканткою в Білому Домі, і команда Клинтон — систематично постачали в пресу у вигляді витоків неправдиву інформацію. Федеральний суддя змушений був відкрито звернутися до обох сторін з вимогою припинити цю практику. Зрозуміло, що репутація американської преси в цілому зазнала чималої шкоди, оскільки аудиторія побачила її слабкість у змозі протистояти маніпуляції властями. Водночас, необхідно зазначити (всупереч твердженням багатьох оглядачів), що висвітлення пресою скандалу Клинтон—Левінскі засвідчило як реальну свободу американської преси, так і виконання нею функції «сторожового пса демократії», перед яким не захищена навіть перша особа держави, яку підозрюють у протиправних діях (у випадку президента Клинтон це неправдиві свідчення у суді і примус інших брехати під присягою).

II. НОВІТНЄ КОМУНІКУВАННЯ

Щодо впливу нових масових комунікацій, передусім інформаційної мережі Інтернет, можна прогнозувати наступні явища як позитивного, так і негативного характеру. Щодо плюсів, то Інтернет не лише розширює можливість отримання і передачі інформації, а й зменшує залежність індивідуума від традиційних мас-медіа, через які, як вказувалося вище, намагаються маніпулювати аудиторією. Більш того, завдяки Інтернету будь-хто може виступати в ролі журналіста, тобто знищуються певна елітарність, кастовість і відносна замкнутість тих, хто працює в журналістиці. Інтернет сприяє участі громадян у демократичному процесі. Можна очікувати, що з

певним рівнем комп'ютеризації виникне можливість проведення на постійній основі електронних референдумів з тих чи інших суспільних проблем. Нарешті, Інтернет здатний змінити сам стиль життя пересічного громадянина: від побутових «дрібниць», коли електронні гроші замінюють не лише готівку, а й пластикові картки, до організації виробничого процесу, коли помешкання стане і робочим місцем.

Репресивні режими втрачають можливість контролювати інформаційні потоки, не говорячи вже про їх фізичне придушення (згадати можна «глушіння» радіо-, телестанцій). Головний міністр Сингапуру Лі Кван Ю, якого вважають засновником країни, що досягла, зокрема, вражаючого прориву в інформаційних технологіях і водночас зажила слави невідомої преси, визнав, що ці технології позбавили власті контролю над ЗМІ.

Щодо мінусів, це, передусім, необмежені і неконтрольовані можливості поширення через Інтернет інформаційної продукції людиноненавистницького змісту



(пропагандистські твори фашистів та расистів, звернення маніяків, садистів і тому подібних) та порнографії, передусім дитячої. Слід зазначити, що противники контролю застерігають проти порушення права приватності, оскільки розповсюдження інформації здійснюється через телефонні лінії, отже обмін інформацією в Інтернеті є, по суті, телефонною розмовою, з усіма правами на конфіденційність. Більш того, вони доводять, що вільне поширення такої інформації дасть можливість відстежувати і контролювати дії зловмисників. Уже сьогодні очевидно розшарування суспільства на тих, хто має матеріальні можливості користуватися Інтернетом, і тих, хто не може цього собі дозволити. Згадані електронні референдуми, застерігають критики, можуть призвести до ігнорування думки меншості.

Впровадження новітніх інформаційних та комунікаційних технологій спричинило різкий поштовх до створення інтегрованих об'єктів, коли персональний комп'ютер надає споживачеві широкі послуги водночас телебачення, телефонії, радіо, електронних газет, телеконференцій, візуальної освіти та торгівлі тощо. Так, японська компанія SANYO розпочала випуск Інтернет-телевізора, який через телефонні мережі стане мандрувати в WEB-просторі, а також зможе швидко переключатися на звичайне ТБ, або

приймає інформацію з відеоканалу ON-TV компанії View Call America. В свою чергу корпорація Curtis Mathes Holding запропонувала нові послуги, які передбачають пошук інформації в Інтернеті і її переведення в телевізійний формат, що дозволить продивлятися графіку на домашньому телевізорі.

Проте нерідко фахівці скаржаться на низький рівень переданої візуальної інформації. Тому нещодавно Microsoft інвестувала чималі кошти для розробки нових технологій в галузі Інтернет-ТБ, що має поліпшити передачу відеозображення по стандартних телефонних мережах. На початок 1999 року заплановано випуск телевізійної приставки, яка дозволить працювати в Інтернет використовуючи звичайний телевізор, а також конвертор, який «перетворює» телевізор на додатковий монітор. Разом з тим об'єднання широким можливостей комунікування зумовлює й пошук спільних площин для об'єднання тих, хто працює в галузі ЗМІ та комунікацій, і поєднання можливостей супутникової, кабельної та телефонної передачі інформації. Так, відома телефонна корпорація «Ей-Ті-Енд-Ті», купивши другу за величиною компанію кабельного телебачення США «Ті-Сі-Ай», створила проект підключення комп'ютерів до кабельної ТБ-мережі. Це, на думку фахівців, не тільки поліпшить якість зв'язку, але й відкриє перспективи для відеотелефонії.

Останні соціологічні дослідження свідчать, що 73% американських і 52% членів Палати Представників користуються Інтернетом, а 90% Конгресу — електронною поштою.

Депутат британського парламенту Беррі Ширман запропонував створити інтерактивний «віртуальний Європарламент», що дасть змогу парламентаріям не тільки швидко спілкуватися один з одним, але й дискутувати і обмінюватися матеріалами з керівництвом Комісії Європейського Союзу. Проте нові інформаційні технології, на думку вчених, реально загрожують можливостями маніпулювання громадською думкою і розповсюдженням дезінформації.

З іншого боку технологічні проблеми сучасного комунікування вже нині стають планетарними питаннями, як називає комп'ютерну проблему 2000-го року журналіст «Економіста» і автор книги «Смерть відстані» Френсіс Кейнкрос. Вона вважає, що «проблема-2000» відрізняється від стихійного лиха тим, що громадяни знають коли і де це відбудеться, але не можуть передбачити ступінь збитків. Недарма уряд США виділив на проведення попереджувальних заходів щодо цієї «глобальної біди» понад 5 млрд. доларів.

Правові норми глобальних інформаційних мереж потребують стандартизації. Нині в світі триває гаряча дискусія щодо регулювання змісту дотримання авторських прав, захисту приватної інформації, кодування та знищення матеріалів суспільно небезпечного змісту. При обговоренні правових проблем нових видів засобів масових комунікацій виникає низка запитань, що потрібно додати і змінити у вже існуючих стандартах права та як зберегти баланс між вільним розвитком Інтернет і потребами законодавчого регулювання.

Оскільки мережа Інтернет потужно розвиватиметься і надалі руйнуватиме усталені схеми інформаційного обміну та державні канони, ще не раз виникатиме проблема захисту приватної інформації. Адже тільки в останні роки в США, Бельгії, Нідерландах, ФРН широко дискутувалася потреба законодавчого забезпечення роботи WWW. У Росії за ініціативою Федеральної служби з

телебачення та радіомовлення навіть розроблено пропозиції щодо надання спеціальної ліцензії кожному власнику інтернетівського сайту, тим самим прірівнявши будь-яку вебівську сторінку до засобу масової інформації. І хоча на такі дії одразу надійшла відповідна реакція провайдерів та користувачів, у свою чергу російські спецслужби підготували інший проект із досить оригінальною назвою «Технічні вимоги до засобів оперативно-пошукових заходів на мережах документального електрозв'язку». Цей документ передбачає, що російська ФСБ за допомогою спеціальних виділених ліній зв'язку, приєднаних до провайдерів, «зніматиме» абсолютно всю інформацію про всіх користувачів глобальної мережі. Це б порушило Конституцію РФ, де громадянам гарантовано право на таємницю листування, телефонних переговорів, поштових, телеграфних та інших повідомлень.

Разом з тим проведення слідчих заходів, які обмежують права громадян на приватну кореспонденцію, допускається за рішенням суду. Проте спецслужби хочуть саме максимально контролювати мережі і «копіювати» весь обсяг інформації, а вже з нього вибирати те, що їх цікавить.

За такою схемою «електронного» підслуховування відбуватиметься потрошіння «ящиків», електронної пошти, перегляд маршрутів подорожей громадян по мережі, відстеження банківських операцій. Підходи нагадують схему, за якою громадяни добровільно встановлювали б підслуховуючі пристрої у власних домівках, відповідні органи вибирали, що їм слухати, а що ні.

На протипагу росіянам, в Сполучених Штатах слідчі для проведення відповідного підслуховування мають подати офіційні підстави і переконливі аргументи про те, що всі інші можливі засоби спостереження вичерпано. Раз на два тижні спецслужба має повідомляти суд про свої дії і контрольовані обсяги інформації.

Введення в дію російського проекту закону дало б змогу всім «зацікавленим» ще одним шляхом одержувати компромат на своїх супротивників, як це вже робилося за допомогою подібних механізмів операторів мобільного зв'язку. Як результат — компромат знайшов своє місце на шпальтах московської преси.

Ще один подібний скандал вже відбувся на міжконтинентальному рівні. Комітет з оцінки основних напрямків наукового та технологічного розвитку Європарламенту звинуватив Сполучені Штати в тотальному прослуховуванні світової системи супутникового зв'язку. Європейські експерти вважають, що на локаторних станціях, розташованих на військових базах США у Великобританії, ФРН, Австрії, Новій Зеландії, американська система електронного прослуховування під назвою «ешелон» протягом місяця перехоплює понад 100 мільйонів приватних і державних повідомлень, надісланих телефоном, факсом чи електронною поштою через супутники Інтелсат та інші системи супутникового зв'язку. Представник Європарламенту Ален Помпідю повідомив, що система використовується передовсім для промислового шпигунства і працює за принципом просіювання за ключовими словами. Роботи тривають з початку 80-х років за ініціативою американського Агентства національної безпеки.

Хоча таке прослуховування є порушенням прав та свобод громадян, проте міжнародне право поки що не передбачає покарання за несанкціоноване підключення до супутникових мереж.

У свою чергу, керівник одного з аналітичних проектів американського Центру стратегічних і міжнародних досліджень Арнауд де Борчгрейв (колишній редактор «Washington Times») нещодавно заявив, що близько 30 країн вже здійснили електронний напад на США в формі екологічного і військового шпигунства.

Новітні технології, як це не парадоксально, не тільки сприяють швидкому становленню інформаційної епохи, але й збільшують прірву між групою індустріальних країн та решти світу. Депутат Європарламенту Ніколя Абу вважає, що нині ні в якому разі не можна допустити, щоб «всесвітнє селище» перетворилося в техноджунглі, де найбагатші, яким доступні засоби зв'язку, могли експлуатувати бідність та слабкість інших.

Європейський союз має намір виділити значні кошти на чотириохлітню кампанію з очищення Інтернет від ресурсів, вільне розповсюдження яких заборонено законом. Уряди країн ЄС сподіваються застосувати системи фільтрування і моніторингу. За ініціативою ЄС в Європі буде створено «гарячі лінії», по яких користувачі Інтернет зможуть оперативно повідомляти про порушення провайдерів чи власників ресурсів.

Всесвітня торгова організація нещодавно прийняла рішення звільнити від митних податків програмні продукти, придбані за допомогою Інтернет, це дасть поштовх для розвитку електронної торгівлі. В майбутньому розвиток ідеї «великого супермаркету» надасть можливість традиційним мас-медіа в пошуку рекламодавців та споживачів.

III. АКТУАЛЬНІ ЗАГРОЗИ СВОБОДІ ПРЕСИ

Пошуки властями юридичних підстав для переслідування преси є сучасною ознакою взаємин преси та влади. У світі залишилося лише кілька диктаторських режимів, де пресу переслідують без формально визначених підстав.

Педальовання владою необхідності захисту національних інтересів, а тому і контролю діяльності мас-медіа часто супроводжуються сентенціями, які не лише не викликають настороги у пересічного громадянина, а й можуть викликати певну підтримку через уявну «користь» такого контролю заради вищих — національних — інтересів. Подібна риторика спрацьовує у суспільствах, де відсутні або слабкі демократичні норми, нерозвинене або неструктуроване громадянське суспільство. Україна належить саме до цього числа. Тому не випадкова популярність тези про користь авторитаризму у тому сенсі, що правитель має право робити будь-що в ім'я державних інтересів — *raison d'etat*. Більше третини респондентів, що взяли участь у опитуванні, проведеному фірмою «Соціс-Гелоп» та фондом «Демократичні ініціативи», готові підтримати ту політичну силу, яка вважає, що авторитарна влада, «залізний порядок» — найкращий вихід з кризи.

Разом з тим можна спостерігати нові загрози свободі преси. Зокрема, відбуваються кардинальні зміни у відносинах «преса-рекламодавець». Ще двадцять років тому, на переконання дослідників, американська преса завдяки порівняно невеликій чисельності могла диктувати свої умови, як фінансові, так і морально-естетичні, рекламодавцям. Натомість, сьогодні уже рекламодавці опинилися у привілейованій меншості: активно зростає число друкованих видань (лише у 1997 році у США очікувалася поява 1000 нових журналів), з'являються нові медіуми (кабельні

канали, Інтернет, ТБ на замовлення тощо).

Компанія «Крайслер», яка витрачає щорічно 370 мільйонів доларів на рекламу в пресі, посідає п'яте місце серед рекламодавців, вимагала права попереднього ознайомлення із статтями та «письмового огляду щодо

головних тем і статей у наступних номерах». Від часопису «Ескваер» компанія домоглася вилучення статті про проблеми гомосексуалістів з номера за квітень 1997 року.

Занепокоєні подібними випадками, об'єднання «Видавці журналів Америки» та Американське товариство редакторів журналів у вересні 1997 року випустили спільну заяву з рекомендацією своїм членам не давати право попереднього розгляду рекламодавцям. Лише тоді «Крайслер» зняв свою вимогу повідомити «про будь-який зміст, який стосується сексуальних, політичних, соціальних проблем та будь-який коментар, що може бути розглянутий як такий, що провокує або ображає». Водночас, за твердженнями, «Крайслер» домогся вилучення з квітневого числа часопису «Ескваер» статті Девіда Левітта про проблеми гомосексуалізму — хоча часопис заявив, що то було редакційне рішення. Компанія «Хатгі» — виробник памперсів вимагає від дитячих часописів вміщувати рекламу продукції поряд з редакційними матеріалами про «білих і чорних щасливих малюків».

За новою схемою управління, розробленою в газеті «Лас-Анджелес таймс», редактори і спеціалісти з маркетингу спільно вирішують долю редакційних матеріалів; передусім через потребу досягнути більшого продажу газети. Більш того, колишній керівник відділу маркетингу став керівником відділу новин.

У багатьох країнах церква переживає справжній ренесанс свого впливу на суспільство. Зокрема, в Україні результати численних соціологічних досліджень неодмінно свідчать про першість церкви у показниках довіри населення до існуючих державних і суспільних інститутів. Митрополит Ювеналій Російської православної церкви закликав росіян 9-го листопада 1997 року вимкнути свої телевізори у час, коли телеканал НТВ показуватиме скандальний фільм Мартіна Скорсезе «Остання спокуса Христа». Російська церква заявила, що кінострічка, яка зображає Ісуса Христа звичайною людиною і містить сміливі сексуальні сцени, нівечить християнські та моральні цінності. До цього РПЦ двічі блокувала показ фільму, який, слід зазначити, вже спричиняв бурі емоцій в багатьох країнах світу. Керівництво НТВ на третій раз вирішило не відступати перед церквою, заявивши, що канал сповідує ліберальні цінності. Більш того, на думку експертів, протести церковників лише допомогли збільшити кількість глядачів.

Не менш вагомий вплив на мас-медіа чинять і неурядові або ж громадські організації. Передусім слід зазначити, що цей вплив, як правило, позитивний. Саме завдяки ініціативі «знизу» було створено освітнє, а згодом громадське мовлення у Сполучених Штатах.

Треба зазначити, що в українському науковому середовищі ще панує наївно-романтичний погляд на українську державу, сформований у період недавнього руху за самовизначення, за вихід з радянської імперії. Набуття країною атрибутів державності, створення



власних державних інститутів, які мали замінити стару колоніальну адміністрацію, керовану з Москви, справедливо були пріоритетними завданнями одразу після 1991 року. Саме політики національно-демократичної хвилі ввели в обіг і досі активно вживають такі категорії, як

«державотворення», «розбудова і зміцнення української держави», «державницьке мислення» тощо. Водночас, колишня компартійна номенклатура адаптувала для власних потреб державницьку риторіку, передусім з метою легітимізації свого панування.

Російський політик Єгор Гайдар влучно охарактеризував посткомуністичну правлячу еліту Росії, що справедливе і для України: «У сьогоднішніх державників особлива ідеологія — ідеологія цинічного бюрократичного декадансу. Вони не ставлять перед собою глобальних завдань. Завдання стоять інші, суто приватного характеру: посилення ролі держави заради можливості шпінного збагачення за рахунок держави».

Чимало філософів ще до Маркса визначали державу як інструмент примусу, придушення і т. д. для забезпечення існуючого суспільно-економічного устрою. Щодо марксистських теорій, то їм закидають односторонність у визначенні природи держави, що пов'язується марксистами лише з типом виробництва. Натомість, держава знаходиться в системі складних відносин виробництва, громадянського суспільства та міжнародних відносин. Сучасна західна ліберальна думка також ґрунтується на веберівському визначенні держави як узаконеного застосування фізичної сили на певній географічній території (Вебер). Такий вислів як «застосування фізичної сили» сам по собі може викликати заперечення через удавану різкість. Це відзначає Бентілі, який, натомість, пропонує замість слова «сила» вживати слово «примус». Словосполучення «засоби примусу» вживає і Схоппел у своєму визначенні держави як організації, що контролює ці засоби примусу, які різняться від засобів, що застосовуються іншими організаціями на цій визначеній території; ця організація автономна, централізована та офіційно координована.

Наголосити на силі як головній ознаці та головному чиннику держави потрібно ще й тому, щоб підкреслити постійну суперечність між правами особи та державою. Але це зовсім не апелювання до абсолютної свободи абстрактної особи і поготів не анархістські заклики до знищення держави як організації. Немає потреби переконувати в необхідності не лише її існування, а й належного функціонування. Але треба свідомо визнати, що держава не лише забезпечує безпеку для особи, правам якої може загрозувати уявна абсолютна свобода іншої особи або групи індивідумів; вона — держава — є джерелом загроз уже визнаним правам особи або групи осіб в межах держави або нації. Показово, що як марксист (неомарксист), так і прихильники ліберальної теорії одностайні в таких застереженнях.

Триває постійний переговорний процес між державою та її громадянами щодо того, яким ступенем свободи готові поступитися ці громадяни в обмін на безпеку, гарантовану їм державою (Джон Лок назвав такі угоди соціальним контрактом).

Жодна теорія демократії не може обминути фундаментальної дихотомії «держава — громадянське

суспільство». Ще Гегель протиставляв державі громадянське суспільство, розглядаючи його як антитезу або альтернативу державі. Громадянське суспільство, тобто добровільні об'єднання громадян з метою самоврядування, для захисту прав і свобод, сприяння вільному обміну ідеями, покликане запобігати зловживанням владою з боку держави.

За дослідженням фонду «Демократичні ініціативи» через мережу «Соціс-Геллап», 88 відсотків українських громадян повністю не пов'язують себе з будь-якими асоціаціями — 88%. Зрозуміло, що годі й говорити бодай про зародковий стан громадянського суспільства в Україні.

Водночас, не можна обійти увагою негативні факти тиску з боку громадських об'єднань на пресу. У 1997 році виробники нової кіноверсії роману В. Набокова «Лоліта» зіткнулися з проблемами у прокаті фільму через небажання дистрибуторських компаній займатися розповсюдженням фільму у США. Дистрибутори побоювалися протестів з боку сімейних організацій, які б розцінили фільм як порнографічний та такий, що виправдовує, навіть заохочує педофілію. Фільм побачили лише критики, але їх рецензії лише додали олії в вогонь — вже за самим сюжетом комерційно вигідний фільм (професор середнього віку зваблює свою 12-річну падчірку) у новій версії виглядав «менш поетичним і значно еротичнішим і цинічнішим, аніж версія режисера Стенлі Кубріка 1962-го року».

IV. ФУНКЦІОНУВАННЯ ЗМІ У СУСПІЛЬСТВІ

Серед теоретиків і практиків ЗМІ утвердився погляд на діяльність мас-медіа як, передусім, економічну діяльність, а не ідеологічну, як все ще спостерігається в Україні. Загальноприйнятою стала і вимога дерегуляції як економіки в цілому, так і мас-медіа зокрема: мінімум законів, мінімум втручання властей. Зрозуміло, каменем спотикання є визначення цього мінімуму. Прихильники ліберального погляду на економіку обстоюють відомий принцип *laissez-faire*, тобто «залишити в спокої», для засобів масової інформації: мас-медіа, як і будь-яка інша галузь, діють на ринку і за всіма його законами з метою отримання прибутку, чому не слід перешкоджати; мас-медіа здатні саморегулюватися. Їхні опоненти справедливо вказують на недоліки такого погляду, оперуючи фактами якщо не намагання відомих медіа-магнатів отримати монополію на ринку, то принаймні наявність високого рівня концентрації преси в одних руках (особливо часто посиляються на Руперта Мердока).

Сьогодні інтернаціоналізація, тобто вільний рух капіталу, робочої сили та матеріальних ресурсів в ЗМІ стала природним явищем у світі. Очевидно, що відчутного прогресу в українському ефірі досягнуто тільки завдяки іноземному капіталу, оскільки лише для технічного оснащення загальнонаціонального телеканалу потрібно близько 15-ти мільйонів доларів. Тому надуманими і шкідливими виглядають обмеження, встановлені українським законодавством, на присутність іноземного капіталу у вітчизняних мас-медіа. Натомість, урядовці, як, наприклад, голова Національної Ради з питань телебачення і радіомовлення Віктор Петренко гордо оголошує, що вітчизняний інформаційний простір надійно захищений, зокрема положенням, що частка іноземного капіталу у статутному фонді будь-якої компанії може становити не більше 30-ти відсотків. Щонайменше кумедно виглядала заява В. Петренка з приводу зміни

керівника каналу ICTV, коли директор-американець за вимогою українського закону поступився посадою українцю (до речі, виконавчому секретарю Нацради), що, мовляв, тепер пограмна політика каналу стане більш українською.

Цікаво, що риторика влади про інформаційну безпеку тотожна з патетичними заявами її, здавалось би, непримиренними опонентами — соціалістами та комуністами. Заступник політради соцпартії Іван Чиж, хоч і справедливо картає владу за небажання забезпечити розвиток інформаційних технологій, а «кожній особі отримання будь-якої інформації, якає Україну «перетворенням її в інформаційну колонію». Загрозою цій інформаційній безпеці він вважає «однорічну спрямованість інформації, пропаганду ідеології «вільного ринку», яка в значній мірі інспірується ззовні (...), насиченість українських телеканалів передачами іноземних компаній (...), в яких пропагується насильство, проституція, аморальність, що значно деформують світогляд молоді».

Риторика властей про захист національного інформаційного простору має на меті не лише контроль за інформаційними потоками, а й забезпечення чиновництву можливості отримувати матеріальні вигоди від монополії держави на інформаційні послуги, що на прикладі надання урядом трьом державним компаніям виняткового права забезпечувати клієнтам доступ в Інтернет — доводить Євген Захаров з Харківської правозахисної групи.

Інша тенденція сучасного етапу — пошук гармонійного поєднання комерційних та громадських ЗМІ. На жаль, в Україні як через брак знань, так і свідомо, через політичну заангажованість, плутають громадське мовлення з державним, вважаючи ці поняття мало не тотожними. Державне мовлення як таке (тобто державне фінансування, призначення керівного складу урядом, втручання у програмну політику тощо) є явищем тоталітарних та авторитарних країн.

Демонізація, роздержавлення та дерегуляція у сфері засобів масової інформації розглядаються як провідні чинники у становленні демократичного суспільства. У колишніх соціалістичних країнах Східної Європи, які мають досвід успішних реформ, визнано за необхідне створити так звану дуальну систему, за якої функціонують громадське або суспільне теле- і радіомовлення, покликане забезпечувати універсальний доступ усіх членів суспільства до об'єктивної та неупередженої інформації, освітніх програм, загальнонавчаних здобутків культури, з одного боку, та приватні засоби масової інформації, з другого. Водночас, заперечується саме право існування державних мас-медіа, тобто засобів масової інформації, фінансованих владою і підзвітних їй. Першочерговим заходом демократично обрані після повалення комуністичного режиму уряди Чехії, Польщі, Угорщини визначили перетворення державного теле- і радіомовлення на громадське та приватизацію (показово, що за участі іноземного капіталу) державних друкованих видань. Перше визначення громадського (або суспільного) мовлення в Україні було зроблено в новій редакції закону «Про телебачення та радіомовлення» від 2 червня 1995 р.: «Суспільне мовлення — мовлення на одному каналі мовлення за єдиною програмною концепцією, що фінансується за рахунок держави (з правом на контрольний пакет акцій) та громадянських (так у тексті — Т. П., І. С.) об'єднань, телерадіоорганізацій, приватних осіб, частка участі кожного з яких не може перевищувати 10 відсотків. Управління суспільним

каналом здійснюється Громадською радою через уповноважений нею виконавчий орган». Таким чином, з самого початку було ухвалено горезвісний російський варіант — не роздержавлення каналу УТ-1, який де-факто є пропагандистським рупором виконавчої влади, а створення нового контрольованого владою каналу.

Окремої уваги і розгляду потребує аудиторія ЗМІ. Судження Болл-Рокеча (1986), що «аудиторії ЗМІ не слід розуміти лише як споживачів, які пасивно приймають будь-що, пропонуване мас-медіа, натомість, це активні індивідууми і члени соціальних груп, які споживають продукцію ЗМІ в контексті своїх особистих і соціальних цілей» виглядає дороговказом у дослідженні сучасної аудиторії мас-медіа.

Пильна увага засобів масової інформації примушує кандидатів в президенти «більше хизуватися перед камерами, ніж торкатися реальних проблем». Таку точку зору про роль преси у передвиборній кампанії в США виголосили 83% учасників соціологічного опитування.

Згідно з дослідженням 77% американців вважають, що ЗМІ «мають великий вплив на формування головних тем кампанії», 76% учасників опитування висловили переконання, що преса приділяє «невиправдано багато уваги лідерам» у боротьбі з Білим домом на шкodu іншим кандидатам, а на думку 67 респондентів — нинішні методи висвітлення передвиборчої гонки «відбивають у хороших людей бажання брати в ній участь».

Так під час минулих президентських виборів у США аудиторія досить критично оцінила пропонувані інформаційний, продукт. 70% опитаних громадською організацією «Фрідом форум» заявили, що отримана ними інформація про хід президентської кампанії «нерідко збиває з пантелику і виглядає туманно». При цьому 67% учасників дослідження назвали повідомлення преси головним для них джерелом знань про особистостей і позиції кандидатів. «В цілому безпристрасними» друк, радіо і телебачення США вважають лише 48% американців. 29% назвали національні ЗМІ «надмірно ліберальними», а 13 дуже консервативними». 22% опитаних заявили, що у передвиборній кампанії преса відає перевагу демократам, а 21% підозрює її в потаємних симпатіях до республіканців.

Найвищі оцінки з точки зору об'єктивності висвітлення президентських виборів і підготовки до них американців виставили телекомпанії Сі-Ен-Ен: 76 відсотків респондентів назвали її репортажі «збалансованими». На другому полюсі опинився консервативно настроєний ведучий загальнонаціонального радіо-шоу Раш Лимбо: його програми вважали безпристрасними лише 29 відсотків учасників дослідження.

Можна сміливо говорити про утвердження принципу «суверенітет споживача». Це, передусім, повна відмова від патерналістського ставлення до запитів і потреб аудиторії. Натомість, триває як постійна сегментація аудиторії за запитом, так і пошук шляхів задоволення запитів кожної специфічної групи.

Відмова від уніфікації та потяг до самовираження окремо взятої особи (інша прикмета сучасного етапу — явища постмодернізму) ставить не менш складні проблеми перед мас-медіа. Все рішуче заявляють про своє право мати трибуну в ЗМІ не лише расові, етнічні та сексуальні меншини, а й особи із своєрідним життєвим стилем та досвідом, які прагнуть публічно розповісти про це. Наприклад, телевізійне

ток-шоу Джеррі Спрінгера збирає щоденну аудиторію у сім мільйонів глядачів. Засуджене як прояв повного занепаду американської культури, це так зване «смітникове» шоу успішно продається в Канаду, Британію, Бельгію, Австрію і навіть у деякі країни Близького Сходу. Ось теми лише кількох програм: «Моя сестра переспала з усіма моїми трьома чоловіками», «Я вагітна, але не від свого чоловіка», «Я спокусила друга своєї 12-річної доньки», «Я відтяв собі чоловічі атрибути», «Я збираюся одружитися на транссексуалі». Щоденно на телестанцію дзвонять чотири тисячі глядачів, які хочуть взяти участь у програмі.

Ефір подібного шоу в Німеччині популярної ведучої Арабелли Кісбауер (теми: «секс — моє хобі», «Я отримати найкращий оргазм» і таке інше) на вимогу контрольних органів перенесений з полуденного на вечірній час. Подібного «атунку шоу вже з'явилося і в російському телевізії, зокрема на каналі НТВ — «Про це» та «Шоу для чоловіків» з темами на кшталт «Я сплю з подругою дружини». Адепти такої продукції захищаються високим рейтингом та аргументом, що аудиторія самостійно вирішує, що дивитися.

Поміж тим, деякі теоретики як Франсуа Пінє вказують на загрозу переважанню ЗМІ і зокрема телебачення сценами вбивств, насилля та іншими аномальними явищами, які нібито є абсолютною складовою щоденного людського буття. Споживачеві, за Мелон-Мартінезом, з кожним десятиліттям все більше нав'язується думка, що високотехнологічне суспільство нерозривно пов'язане з ескалацією жорстокості. Це свого роду пожертва на вівтар цивілізаційного розвитку.

В свою чергу низка американських соціологів та психологів, серед яких Сеймур Фешбах, Бруно Боттельгайм, Лео Богарт, не раз у своїх роботах стверджували, що перегляд сцен насилля може давати позитивний ефект, бо глядач таким чином «звільнюється через субінститути від внутрішньої агресивності», яка потенційно могла б проявитися в реальному житті.

V. ВПЛИВ МАС-МЕДІА НА ЗОВНІШНЮ ПОЛІТИКУ

У січні 1898 року різко загострилися відносини між Сполученими Штатами Америки та Іспанією щодо Куби, яка була іспанською колонією. Американська преса вимагала війни. Газета «Нью-Йорк Джорнел» друкувала з номера в номер побрехеньки про звірства іспанських воєнків на острові. Її власник Вільям Рендолф Герст відрядив до Гавани художника, який мав надсилати малюнки злочинів іспанців. Коли той не знайшов на Кубі чогось подібного, Герст надіслав йому телеграму, зміст якої став широко відомим: «Перебувайте на місці. Ви забезпечите малюнки, а я забезпечу війну». І досі багато дослідників використовують цей факт як приклад впливу американської преси на владу та її політику. Насправді Герст діяв у унісон з американським урядом, оскільки достеменно знав, що війни з Іспанією бажав провляти істеблшмент і сам президент МакКінлі. Влада потребувала підтримки громадськості і намагалася сформувати потрібну громадську думку через засоби масової інформації. Та ж «Нью-Йорк Джорнелл» надрукувала і секретний лист шефа дипломатичної місії Іспанії у Вашингтоні, в якому про американського президента говорилося образливим тоном: МакКінлі було названо «слабким» та «ручним» президентом.

За характеристикою Б. Коена, яка виявилася

справедливою аж до 60-х років, преса була служницею уряду, його пропагандистським рупором, коли справа стосувалася зовнішньої політики. Тобто правляча еліта використовує засоби масової інформації для поширення лише тої інформації, оприлюднення якої вигідне цій еліті. Головною причиною такого становища, на думку Коена, був мізерний громадський інтерес до подій на міжнародній арені: «Головним ринком для висвітлення зовнішньої політики американською пресою є невеличка політична еліта...». Отож, американські мас-медіа не були зацікавлені, передусім через причини комерційної недоцільності (мізерна аудиторія не заохочує до співпраці рекламодавців) розвивати висвітлення міжнародних процесів. Нарешті, не варто забувати про американську специфіку, що визначається тривалим періодом ізоляціонізму, відсутністю загальнонаціональної преси у звичних європейських формах. Таким чином, американський уряд виступав не лише майже єдиним джерелом зовнішньополітичної інформації, а й її тлумачем.

Не дивлячись на те, що Коен розглядав становище в американській пресі, його оцінки в той період були справедливими і для європейських мас-медіа. Показова історія із впливовою британською газетою «Таймс» у 30-ті роки, коли її редактором був Джеффри Даусон. Його дружба з прем'єр-міністром та міністром закордонних справ Британії не була ні для кого секретом. Тому у самій Британії, так і за її межами на «Таймс» дивилися як на урядовий голос.

7 вересня 1937 року «Таймс» опублікувала редакційну статтю, присвячену гострій проблемі судетських німців, які за підтримки нацистської Німеччини вимагали відокремлення Судет від Німеччини. У статті був такий пассаж: «Можливо, чехословацькому уряду слід подумати (...) над перетворенням Чехословаччини у більш однорідну державу шляхом виключення чужого населення...».

Ця стаття, як стало відомо згодом, була суто редакційним судженням, уряди європейських країн розтлумачили її як офіційну позицію, а саме так, що Британія не буде заперечувати проти анексії Німеччиною чехословацьких Судет. Укладання сумнозвісного мюнхенського пакту тільки підсилювало впевненість у тому, що британський уряд використав «Таймс» як неофіційний канал для оприлюднення необхідної владі інформації.

Попри критичні стріли на адресу мас-медіа, той же Коен водночас зазначав, що «оскільки уряд залежить від новин (мається на увазі інформаційна діяльність ЗМІ), преса є учасником формування зовнішньої політики». За точку відліку змін, які сталися, можна узяти війну США у В'єтнамі. І це справедливо. За загальним переконанням, спершу американський уряд програв ту війну на телевізійних екранах самої Америки. Згідно з дослідженнями, понад 90 відсотків усіх показаних матеріалів на трьох головних каналах — Ей-Би-Сі, еН-Би-Сі та Сі-Би-еС — негативно оцінювали американську політику у В'єтнамі.

Яскравою ілюстрацією ворожості позицій уряду та мас-медіа щодо в'єтнамської війни може служити історія з сюжетом в програмі новин телемережі Сі-Би-еС 3-го серпня 1965 року. Молодий журналіст Морлі Сейфер передає репортаж про каральну акцію, яку американські військові провели у селі Кам Не. Запідозривши селян у посібництві комуністичним партизанам, солдати вигнали в'єтнамців з домівок і прямо на очах спалили все село. Репортаж завершувався словами Сейфера: «Потрібно буде щось більше, аніж обіцянки президента, щоб переконати цих селян, що ми на їхньому боці». Наступного ранку президента новин Сі-Би-еС Френка Стентона розбудив телефонний дзвінок. «Френк, ти що, зібрався мене трахати?» — «Хто це?» — спантеличено спитав Стентон. «Френк, — голос бринів від гніву, — це говорить твій президент». У трубці дійсно був голос президента США Линдона Джонсона, який вів далі: «Вчора твої хлопці випорожнювалися на американський прапор».

Погляди на мас-медіа як слухняного передавача зовнішньополітичної інформації подекуди зустрічаються і сьогодні, коли той чи інший автор вибирає кілька прикладів, коли уряд та ЗМІ діють в унісон, приміром повна підтримка американськими мас-медіа бомбового удару по Лівії у 1988 році, коли адміністрація президента Рональда Рейгана вирішила показово покарати цю країну за її підтримку тероризму. Але тут радше має місце збіг позицій уряду та мас-медіа.

Телесигнал, так само як радіо, не лише здатний проникати у найвіддаленіші куточки Землі, але мало що здатне перешкодити йому. Диктаторські режими у більшості своїй позбавлені можливості контролювати і вирішувати, що дивляться громадяни. Так, не дивлячись на заборону супутникових антен в Ірані,

населення встановлює їх ногами, щоб дивитися зарубіжні канали. Ісламістський рух Талібан, чияю метою є створення «чисто ісламської держави» в Афганістані, у липні 1998 року наказав громадянам позбутися телевізорів, відео та супутникових антен. Щоб домогтися виконання, релігійна поліція та служба безпеки вдиралися до помешкань афганців і трошили апаратуру. Талібану довелося потім оголосити, що спецслужби не повноважені чинити такі рейди, що застало вагання серед ісламістів. Сумновідомі в радянські часи «глушилки» є надзвичайно дорогим знаряддям. Рішення радянського керівництва на чолі з Михайлом Горбачовим у 1987 році припинити глушіння західних радіостанцій було продиктоване не лише політикою гласності, а посиленням економічних негараздів. На разі, лише комуністичний режим Куби, попри економічну кризу, дозволяє собі глушити телесигнал американської телестанції «Ті-Ві Марті». Проте, свого часу під час протестів проти ядерних випробувань на ятолі Муруроа військово-морської сили Франції активно «глушили» радіопередачі екологічних організацій. Інший прийом застосувала комуністична влада у Корейській Народно-Демократичній Республіці,



де існує суворий облік кількості теле- і радіоприйомів, але це стало можливим завдяки повній примітивізації матеріально-технічного та культурного життя всього суспільства, включно з неподільно правлячою елітою, яка, здавалося, мала б повною мірою насолоджуватися передовими інформаційними технологіями. Показова фотографія посла КНДР в Україні, опублікована разом із інтер'ю в газеті «Голос України» у 1997 році: посол сидить у робочому кабінеті, а на столі стоїть старенький радіоприймач ВЕФ.

І досі для багатьох жителів планети телебачення та радіо є кіба єдиним вікном у світ. Населення багатьох сільських районів Індії та Пакистану дізнається про події у власних країнах завдяки радіопрограмам британської Бі-Бі-Сі, яка веде мовлення місцевими мовами.

Розвиток новітніх технологій, зокрема телебачення, задає шалений темп для усіх ЗМІ. Нова інформаційна епоха зробила в деяких випадках з журналіста простого спостерігача. Так, перші трансляції Сі-Ен-Ен під час бомбардування авіацією союзників Багдада якнайкраще засвідчили відблиски вибухів у вікнах готелю «Аль-Мансур» і кулеметні черги в нічному небі, а наступного року — розстріл танками будинку російського парламенту.

Чимало спостерігачів досить схвально оцінюють матеріал типу «no comment». Проте, піддають сумніву можливість в такий спосіб повного інформування через брак технічними можливостями всебічного охоплення події. Разом з тим тільки цензурованням можна пояснити, чому при сучасному обладнанні Сі-Ен-Ен, такими скупими були повідомлення з Іраку.

Але, чи краще це того, коли журналістів зовсім не пускають на місце події, як це було під час американських акцій в Гренаді чи Панамі, або висадки британців на Фолклендах?

Події останніх років дають підстави стверджувати,

журналісти переконують, що історія на боці дотримання універсальних прав людини і що західні демократії, передусім США та Британії, повинні бути рушійною силою в розв'язанні цієї проблеми. Для лібералів не існує різниці між мораллю особи та мораллю суспільства. Те, що не є прийнятним у діях особи, не є прийнятним і для дій держави. У Британії першим речником цих ідей був лідер ліберальної партії Вільям Айворд Гледстоун. У 1876 р. його приголомшили повідомленням про звірства турків в окупованій Болгарії. Гледстоун ініціював та очолив широку пропагандистську кампанію як демонстрації, так і серій газетних памфлетів за європейську інтервенцію на Балкани.

Головним опонентом Гледстоуна був прем'єр-міністр консервативного уряду Дізраелі, прихильник іншої течії — реалізм у зовнішній політиці. За очі Дізраелі називав Гледстоуна «непринциповим маньяком», а на публіці всіляко спростовував газетні публікації про жорстокість турецьких окупантів. Головним аргументом Дізраелі були національні інтереси Британії (на переконання американського історика Шлезінгера, категорія «національні інтереси» служить надійним компасом у міжнародній політиці). Уряд Дізраелі виправдовував поблажливе ставлення до Туреччини необхідністю протистояти військово-політичній машині Росії. Британський посол в Туреччині усіяло наполягав, що британські інтереси «не повинні страждати від сумнівів скільки людей загинуло: 10 тисяч чи 20 тисяч».

Щодо позиції преси, можна стверджувати, що тривалий час її курс визначався залежно від того, хто керував зовнішньою політикою: ліберал чи реаліст. За точку відліку змін варто узяти президентство Джиммі Картера, незаперечного ліберала, який першим проголосив пріоритет прав людини, дистанціював Америку від найбільш одіозних режимів — союзників США. На прикрість, ці режими, позбавлені американської допомоги, змінилися на менш репресивними, але з відверто антиамериканською політикою. Так, у 1979 р. в Ірані перемогли ісламські фундаменталісти, а до влади в Нікарагуа прийшли підтримувані Кубою та СРСР марксистки. Це здалося свідченням слабкості політики Картера і помилковості пріоритетів прав людини у зовнішній політиці. Тому перемога Рейгана сприймалася як повернення до влади реалістів.

Тепер, через роки, можна стверджувати, що популярне президентство Рейгана було унікальним випадком поєднання ліберальних та реалістичних принципів побудови зовнішньої політики. Рейган апелював до національних інтересів Америки і водночас закликав підтримувати всіх борців за свободу і проти комунізму в усіх куточках світу. Його визначення Радянського Союзу як «імперії зла» мало моральний підтекст.

Сьогодні, коли Сполучені Штати мають клопіт із виробленням політики щодо Китаю, поновилися дискусія між реалістами та лібералами. Перші наполягають на важливості Китаю як велетенського ринку збуту, а другі вимагають пов'язати відносини і пільги з дотриманням КНР прав людини. Американська та світова преса однозначно підтримують лібералів і пильно стежать, часом підозрюють і звинувачують президента Клінтона у прибічництві до реалістів.

Щодо мас-медіа України, то необхідно передусім вказати на її неоднорідність. З одного боку, існують ЗМІ, засновані та контрольовані урядом, а з іншого боку, працюють формально незалежні, приватні та партійно-опозиційні ЗМІ. Оскільки перша група

Ж

И

Н

А

служить пропагандистським рупором уряду, то жодних суперечностей між урядом та ЗМІ щодо зовнішньої політики не виникає. Незалежні та опозиційні правлячій еліті ЗМІ натомість критикують урядове політику, оскільки моральний фактор не відіграє помітної ролі у зовнішньополітичній лінії України. Серія репортажів кореспондентів ТСН про сучасне життя Куби та кубинців викликала зливу невдоволення, навіть образ і погрози. Кубинське посольство надіслало ноту протесту МЗС України і вимагало від Національної Ради з питань телебачення і радіомовлення розібратися з журналістами. І Рада не забарилася звернутися до компанії «Студія 1+1» з вимогою вилучити з ефіру програму «Післямова». Своє невдоволення висловила і прес-служба Верховної Ради, голова якої Олександр Мороз різко покритикував програму «Післямова» за тональність і форму висвітлення його візиту до Куби. Долучилися і кубинські лобісти в Україні, а саме асоціація друзьби «Україна—Куба», чий голова, до речі, керує Київською державною телекомпанією, оголосивши журналістські матеріали «провокаційною акцією». Уважно стежать незалежні українські мас-медіа і за порушеннями демократичних норм і прав людини в Білорусі. І тут знову простежується розюча відмінність у підходах з боку української дипломатії. Тепер колишній міністр закордонних справ Геннадій Удовенко, відомий своєю «багатовекторністю», на запитання кореспондента ТСН назвав проблему прав людини в Білорусі «питанням філософським».

Саме незалежні мас-медіа ставлять питання про моральність української зовнішньої політики, коли повідомляють про спроби продажу зброї або обладнання для її виробництва Іраку та Лівії, військові поставки Індонезії, яка всупереч резолюціям ООН окупує Східний Тимор.

VI. ПЕРСПЕКТИВИ ЗМІ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНІ ІДЕАЛИ

Серед культурологів не раз поставала проблема збереження культурних цінностей нації на фоні засилля аномальних явищ в інформаційному та комунікаційному полі. При швидкості і великій кількості обробки матеріалів в наступному столітті зростає вага «якісного, творчого та особистісного журналістського продукту». Поряд з тим, що нові технології розглядаються як основа економічного росту та створення нових робочих місць, провідні вчені та політики наголошують на збереженні соціально важливих матеріалів інформаційного суспільства.

Відомий американський ведучий з Сі-Бі-Ес Ден Разер застерігає від так званої «голівудизації» новин за стилем «take nice, not news», бо сам пройшов через спокусу більше розважати, аніж повідомляти. Нині є небезпека панування на межі тисячоліть «поверхневої» журналістики, яка не бажає розбиратися в складних проблемах, йде тільки по верхах, або й зовсім забуває про те, що жваво обговорювалося нещодавно. Як приклад, становиче в Сомалі, яке нині майже зовсім не цікавить мас-медіа. Може й про страшну природну катастрофу — ураган Мітч з тисячами загиблих згодом й не згадуватимуть, як це сталося з страшними повеннями в Бангладеш. Німецький журналіст Рудольф Хімеллі вважає, що треба критично осмислити те, як неймовірно складні процеси стають метеликами-одноденками. Також спрощення мовного словника поняттями типу «хірургічні удари» (в Іраку), «зачистка території» (в Чечні) також понижують рівень поінформованості та розуміння того, що відбувається.

Ключем до визначення сценаріїв можливого політичного розвитку планети (і відповідно його відтворення ЗМІ — Т. П., І. С.) на період до 2020 року професор паризького Інституту політичних наук П'єр Асснер називає правильну інтерпретацію трьох парадоксів: одночасної глобалізації та фрагментації світової системи; розповсюдження ліберальної демократії внаслідок перемоги капіталізму і в той час виникнення кризи демократії; значне скорочення кількості воєн між державами і разом з тим ріст насилья в національному і міжнародному масштабі. До цього варто було б додати ще один парадокс, який впливає з аналізу глобальних інформаційних потоків: в світі відбувається «технологічно-інформаційна революція» і поряд залишається величезний сирій простір відсталості і непоінформованості.

Соціально зорієнтованому інформаційному суспільству в майбутньому загрожуватиме концентрація комунікаційних та інформаційних можливостей в одних руках. Представники великих промислових груп складають нині за американським публіцистом Крістофером Лашом нову «аристократію» інформаційної доби, котрі прагнуть самостійно визначати шляхи розвитку інформаційного суспільства.

На Всесвітньому філософському конгресі в Бостоні поміж іншого обговорювалися питання «соціальної солідарності» та «чи може філософія виховати людство». У цьому контексті звучала критика «кордонів журналістського мислення». Зазначалося, що ЗМІ створюють і розповсюджують логічні стереотипи, спрощують складні проблеми сьогодення.

Тим часом, пересічний споживач, на думку німецького вченого Ганса Дітріха Рільке, переважаний хвилею комунікаційного буму, в майбутньому фізично не зможе використовувати безліч новітніх технологічних пристроїв. Проте, кількість прихильників нових технологій зростає, бо навіть любителів послухати радіо через Інтернет, а не



традиційно з радіоприймачем, збільшилося до 18 мільйонів чоловік. У Фінляндії, Швеції, Норвегії, Данії, США та Японії кількість користувачів мобільного зв'язку перейшла межу 300 телефонів на 1000 жителів. Тільки у Німеччині до 2000 року працюватиме понад 10 мільйонів апаратів. Вже нині 6 мільйонів німців віком від 14 до 59 років користуються Інтернет в режимі on-line. Німецька спілка вивчення попиту повідомила, що споживачі найбільше використовують WWW для відправлення та одержання пошти, пошуку довідкової інформації та розваг.

Одним з найбільш успішних проєктів майбутнього



що ЗМІ представляють новоутворені держави. Приклади країн колишніх СРСР та Югославії свідчать про необхідність отримання новими країнами визнання світових ЗМІ, що сприяє визнанню їх світовою спільнотою.

Українська журналістика на міжнародну тематику — порівняно молода сфера з огляду на її кількарічний розвиток після проголошення незалежності України.

У світовій пресі міцно утвердилася ліберальна ідеологія, яка вимагає від влади дотримання моральних засад у виробленні та здійсненні зовнішньої політики. Як і політики-ліберали, так і

Комунікування, на загальну думку, будуть сателітні мережі. Протягом наступних 10 років буде запущено понад 2 тисяч супутників найрізноманітнішого комерційного призначення. Вже до 2000 року обсяг бізнесу, пов'язаного з використанням супутників, збільшиться втричі і досягне 29 мільярдів доларів. Різко зросли темпи запуску космічних апаратів: якщо в 1996 році 22 ракети вивели 29 супутників, то вже в 1998 році з допомогою 61 носія планувалося запустити 121 супутник. Обсяг ринку послуг для виведення супутників збільшиться з 14 мільярдів доларів до 25 мільярдів доларів на період до 2010 року. Кількість проектів з найбільшими фінансовими і технічними обсягами поки що не перевищує 10, проте вони є досить масштабними. Один з них — проект створення супутникової системи прямого телевізійного мовлення, коли цифровий сигнал надходить до супутника безпосередньо на антену телевізора, забезпечуючи доступ до великої кількості каналів і високу якість зображення і звуку. Планована до 2002 року така система об'єднала б 30 мільйонів передплатників, що склало б 12 мільярдів доларів прибутків. Ще одним актуальним проектом є створення глобальної супутникової системи мобільного телефонного зв'язку, коли можна буде зв'язатися з будь-якою точкою планети.

Існують плани створення мережі мобільного телефонного зв'язку сільських районів таких країн-гігантів, як Китай, Росія, Індія, де людям доводиться 5–10 років чекати підключення до місцевої телефонної мережі. Плани створення супутникової системи зв'язку, яка забезпечить підключення домашніх комп'ютерів до мережі Інтернет і супутникового телебачення, охоплюють обсяг ринку до 10 мільярдів доларів, їх можуть поділити між собою компанії Моторола, Лорал, Дженерал Електрик, Хью Електронікс, Ай-Сі-Оу та об'єднання Біла Гейтса та Руперта Мердока. До речі, останній продовжував збільшувати свої можливості та посилювати свої позиції в галузі глобальної індустрії, засобів масової інформації та розваг. Прибутки New Corporation Limited Worldwide, яку очолює Мердок, значно виросли і склали 11,2 мільярда доларів. Цього року було досягнуто завдяки покращенню якості і розширенню вибору продукції. Спортивні програми компанії FOX за допомогою кабельних мереж охоплювали 55 мільйонів американських будинків, а згодом вийшли на ринок Латинської Америки та Азії.

Н Р. Мердок також посилив напрям з розробки дитячих програм. З червня 1997 року він викупив міжнародну компанію Femaly Entertainment, яка охоплює 67 мільйонів будинків у Сполучених Штатах. В цьому ж році запущено FOX News Channel, котрий охоплюватиме 40 мільйонів будинків. На думку Мердока, 75 відсотків населення Землі в найближчому майбутньому одержать доступ до величезної програмної бази News Corporation. Адже тільки потенціал супутникових поставок і програмного бізнесу має колосальні резерви. Так, наприклад, у Китаї проживає 1,3 мільярда осіб, але тільки в 40 мільйонах будинків є доступ до багатоканального телебачення і тільки 60 тисяч будинків мають супутникову антену. В Японії 46 мільйонів будинків охоплено телевізійними послугами і налічується


11 мільйонів власників супутникових тарілок, проте споживачі вимагають більш високої якості телевізійного мовлення.

Жителі Канади, США, Нідерландів і Японії нині утримують абсолютну першість у світі за кількістю одержаної інформації. Лідерами серед міжнародних постачальників інформації є США, Великобританія і ФРН, котрі домінують в радіо- і телемовленні на зарубіжні країни, міжнародній торгівлі друкованою продукцією і комп'ютерними банками даних. Японія відстає від цих країн через мовні бар'єри.

Більше половини американських журналістів були змушені скоротити свої накладі. Головною причиною стали падіння читацького попиту і збільшення цін на папір. Досить серйозне зменшення тиражу пережили тижневики «Нешинал інквайрер», «Стар», а також популярні «ТіВі-Гайт», «Піпл». В майбутньому державні органи будуть все більше звертати увагу на соціально важливий інформаційний продукт. Вже нині у Сполучених Штатах мають намір збільшити час дитячим освітнім програмам. Персонажі пізнавальних передач «Вулиця Сезам», «Вчений хлопець Білл Най» потіснять на телеекрані героїв диснеевських мультфільмів. Цьому сприяє ініціатива Президента США Б. Клінтона в галузі розвитку дитячого телебачення. Під час зустрічі з представниками провідних американських телекомпаній Б. Клінтон запропонував надати на кожному телеканалі як мінімум 3 години ефірного часу на тиждень дитячим освітнім і інформаційним програмам. Американський президент повідомив, що найбільші телекомпанії країни Ей-бі-сі, Сі-бі-ес і FOX, а також Національна асоціація радіо- і телемовлення підтримали пропозиції, розроблені за активної участі громадських організацій, які займаються проблемами сім'ї та освіти.

У 1998 році з ініціативи конгресмена-демократа Едварда Маркі було прийнято закон про розвиток дитячого телебачення, який передбачає обов'язковий показ телекомпаніями дитячих програм і робить це однією з умов продовження ліцензії на мовлення. В 1997 році в США введено класифікацію передач і обладнання всіх телеприймачів спеціальною системою блокування каналів, яка допоможе обмежити американських підлітків від телевізійного насилля і ненормативної лексики. Згідно з опитуванням громадської думки більшість батьків висловлює серйозне занепокоєння щодо одноманітності і примітивності змісту дитячих і підліткових телепрограм.

Майбутнє інформаційної епохи ставить безліч запитань. Серед них: чи зможуть громадяни адаптуватися до новітніх технологічних змін, чи не зменшать інформаційні і телекомунікаційні технології кількість робочих місць, або зруйнують уже існуючі можливості соціального консенсусу, і найсуттєвіше — чи не створить це прірву у спілкуванні поколінь і загрозу втрати національної культурної ідентичності.

На думку англійського письменника Пола Джонса, засоби масової інформації не тільки можуть, але й повинні внести моральний вклад в культуру, виступати в ролі своєрідної світської церкви, призначення якої в тому, щоб розвіювати сутінки невігластва, виключати помилки і встановлювати істину. 

ЮРІЙ АНДРУХОВИЧ

1. Мені подобається те, що обидві теми нашого зібрання сформульовано як запитання. Для мене тут є принаймні два сумнівні поняття — «сучасне мистецтво» і «Східна Європа». Почну з другого, бо з ним простіше. Східна Європа як певне соціумно-географічне утворення, здається, перестало, коли вже зараз не перестало, існувати. Значну частину її по суті вже інтегровано до Європейського Союзу, тобто «Європи Західної». Європа перестало бути поділеною на захід і схід, вона знову трансформується у щось єдине. На жаль, ця трансформація не стосується нашої з вами країни. Ми залишаємося частиною іншого, т. зв.

«пострадянського» простору, по суті справи, «оновленої радянської федерації», в необхідності якої так палко переконував Горбі років тому сім-вісім. Як бачимо, збулося. Тому формулювання проблеми як «Україна і Східна Європа» нині вже може здаватися доволі архаїчним, м'якше кажучи, позавчорашнім. У тому, що поїзд пішов, винні передусім наші політики, однак пам'ятаймо, що наші політики є загалом такими, яким є наше суспільство.

Тепер відносимо «сучасного мистецтва». Як певна ціннісна категорія «сучасність» мистецтва, вочевидь, не виникла ані в передкласичну, ані в класичну, та навіть у позитивістську епоху. Вона є цілковитим породженням епохи модерної, себто століття модернізму у світовій культурі, коли критерій «сучасності/модерності» опинився на самій вершині ціннісних критеріїв, очолив культурну ієрархію. Нині ця епоха переважно позаду, модерність як така перестало бути безумовною цінністю. Іншими словами, сьогодні ми живемо «після сучасності» або «поза сучасністю». Наважуюся стверджувати про це з усією гіркою роздвоєністю автора, який іноді публікує що-небудь у часописі з назвою «Сучасність». Сучасне мистецтво — це вже швидше історико-культурний термін, це термін музейний, канонізований, такий, що окреслює завершене явище. Він

СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ? СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО СХІДНОЇ ЄВРОПИ І УКРАЇНА?*



цілком перебуває в межах історії мистецтва, нехай новітньої й найновішої та все ж історії. Сучасне мистецтво — це, можливо, Пікассо або Архипенко, у кращому разі який-небудь Раушенберг чи Воргол. Воно і справді дуже «сучасне» — своєму часові, який минув. Гадаю, організаторам цієї акції йшлося про інше — про мистецькі процеси наших днів, дослідження нашого «післясучасного» стану. Я запропонував би для всього цього комплексу дещо обережну, а проте неперетинну назву «теперішнє мистецтво». Нам не важливо підкреслювати його переваги над усіма «попередніми мистецтвами» в силу того, що воно, скажімо, сучасне, співзвучне цьому часові — таке вже було. Ми не вивищуємо й не занижуємо його — просто констатуємо відмінність: воно теперішнє, тобто твориться тепер, ми його свідки й учасники.

2. Я не можу зарахувати себе

ані до мистецтвознавців, ані до галерейних менеджерів. Я загалом погано підготовлений у багатьох теоретичних прийомах і комерційних прийомах. Усе, що мені залишається, — це розрізнені спостереження, іноді тут, на місці, іноді з відстані. Згідно з цими спостереженнями:

— звільнене постоталітарне мистецтво наших днів і нашої «частини світу» у переважній своїй частині не перестало бути ані кон'юнктурним, ані конформістським. Зрештою, це нормально. Власне кажучи, уявлення про те, що мистецтво має бути неконформістським і некон'юнктурним, цілком належить

усе до тієї ж. епохи модерності, причому до її ранніх, відверто антибуржуазних стадій. Згодом було виявлено, що цю антибуржуазність можна також зовсім успішно і вигідно продати. Нинішній успіх митця — все той же: вміння продатися. Я навіть не згадую тут про «особистості рейтингів», про цю свого роду мистецьку еліту, зусібіч оточену ділерами й обмежену контрактами щодо максимально можливої кількості художніх самоповторів, іншими словами, витиснення максимуму «капусти» зі сприятливої, однак завжди тимчасової ринкової

ситуації. Ця досить, зрештою тонка гра може нагадувати хіба що біржову і принаймні завдяки цій ознаці (ігровій) ще залишається спорідненою з ідеальним, чистим мистецтвом. Я, проте, маю на увазі передовсім інший конформізм та іншу кон'юнктурність. Я маю на увазі той «середній клас» нинішніх митців, які переважно живуть заповненням аплікацій — до фондів, центрів, інститутів і банків (а в наших українських і донедавна «східноєвропейських» умовах — ще й західних посольств). Але отримання стипендій чи грантів неможливе без кон'юнктурного намагання сподобатися і конформістського «попадання в струю». Сутнісна переорієнтація значної частини нинішніх митців на акцію, перформенс, на публічну (незалежно від кількості «публіки» чи публічного розголосу) дію диктується, на мій погляд, тією ж залежністю від грантодавця. Важко уявити собі фонд, який дасть гроші на щось вельми примарне — як, скажімо, просто написання певної кількості малярських робіт. На те він і фонд, аби бути скупим. Зате

* Текст призначався для виголошення під час конференції з проблем сучасного мистецтва «Круглий стіл І» (Івано-Франківськ—Яремче, 19-22 серпня 1998 року).



він обов'язково кляне на яке-небудь «осіннє пожирання свині» — це, як кажуть, можна помацати, його зручно вкласти в кошторис та й з ідеєю громадянського суспільства ніби все гаразд.

І звідси — з цієї необхідності переконати грантодавця, в апікативно-вербальній формі виграти конкурс — інша ознака теперішнього мистецтва:

— його концепційність. Причому концепція мусить бути ясною (функціонерам фонду має бути гранично зрозуміло, на що підуть гроші), вкладатися у кілька апікаційних речень і вказувати на певну соціальну виразку. Ельке Криштуфек досягає оргазму публічною мастурбацією — протест проти «усуспільнення інтиму» в сексистському суспільстві. Герман Ніч обляпує велетенські білі площини тоннами літрів тваринної крові, доставленої з найбільших віденських боєнь — протест проти поїдання м'яса як форми вбивства. Олег Кулик кусає дамські литки перед входом на ювілейну виставку дадаїстів — протест проти комерціалізації дадаїзму як явища. Можна згадувати ще безліч «екологічних», «екуменічних», «політологічних» чи «психофізіологічних» перформенсів.

Концептуалізм подібних акцій фактично виключає критерій «невисловлюваності», очуднення, ще з ранньосередньовічних часів означеного як *imponderabile*, яке, власне, і вважалося сакральною ознакою справжнього, завжди дещо затемнено-герметичного, мистецтва. Можливо, вперше в історії візуального мистецтва відбувається революція, коли власне візуальність відступає на задній план. Натомість перемагає вербальність. Деактуалізується стара істина про те, що «краще один раз побачити». Акціоністське мистецтво не обов'язково бачити — аби оцінити сповна його мистецький продукт, достатньо почути або прочитати опис. Митцеві наших днів понад усе важливе не спілкування з творами як такими, а «інформація про них».

Відеофіксування існує також швидше як форма опису, до того ж неможлива без вербального супроводу. У зв'язку з цією вербалізацією можна говорити про нові міфи чи принаймні про нові анекдоти. І справді — найбільше шансів на успіх мають концепції, сформульовані дотепно, такі, що викликають сміх і легко переповідаються іншим співрозмовникам.

3. На завершення я хотів би запропонувати вашій увазі саме два описи. Твори, описані мною, я мав нагоду сприймати особисто, мої ж тексти прошу сприймати власне як спробу міфологізації. Чи — знову ж таки — анекдотизації. Це буде, крім усього, повернення до означеної в нашій темі «Східної Європи», позаяк обидва згадувані мною митці походять якраз із цієї химерної «частини світу» і демонструють досить успішний варіант інтегрування цієї останньої до Європи «Великої», власне, єдиної.

БЕЗОДНЯ МІЖ БЕЗОДЕНЬ

У самому центрі Відня (хоч це поняття страшенно широке з точки зору топографії) міститься величезний комплекс споруд, подвір'їв, переходів і галерей, що за благословенно-гротескових часів Дунайської монархії виконував почесну функцію цісарсько-королівських кінних стаєнь. Любов останніх Габсбургів, надто ж імператриці Єлизабет, званої також як Сіссі, до коней, виїздки, перегонів і просто верхових прогулянок — тема цілком особлива і достатньо цікава, наприклад, для фрейдистів, однак епоха коней відійшла разом із Габсбургами, і я про інше. Назвімо це інше «трансформацією місця».

Вражаючий своїми масштабами і можливостями, захаращений уламками, будівельними відходами і минулорічними листям простір колишнього кінного комплексу сьогодні віддано, як сказали б у нас, «під культуру». Називається це *Museumsquartier*, що з великою приблизністю можна перекласти як «музейний осередок». Виставкові зали, павільйони, кілька музеїв, театр-кабаре, спілка архітекторів — але й банк «Австрія», зрештою, відомий як один з найщедріших спонсорів для найголосніших мистецьких акцій. І все це ніяк не досягне між собою згоди, гарячі

суперечки про те, як найкраще опанувати колишні стайні, точаться в суспільстві роками, політичні, комерційні, групові (у нас би сказали «кланові»), естетичні, егоїстичні (які там ще?) інтереси, а також відсутність будь-яких інтересів утворили достатньо складний лабіринт можливостей і перешкод.

Група молодих митців з різних країн світу запропонувала своє бачення, точніше, багато своїх бачень трансформації місця. У кількох залах і коридорах *Museumsquartier* було вситуйовано ряд об'єктів, про які міг би відгукнутися відомим слівцем «цікаво», бо були там і 50 тонн піску, і відеопровокації, і містичний тупіт копит по бруківці, і навіть глибинний голос, що з'являється в момент переходу з одного залу до іншого. Але було тут і щось таке, що заслуговує, на мій погляд, окремої уваги вже хоча б тому, що досі сниться мені.

Об'єкт називається «Діома». Його автор — 39-річний словак

MATEJ KREN 'DIDOM', GALERIE JEI SVETSKA, 1994



Матей Крен, який нині мешкає у Празі.

Уявіть собі посеред залу, на всю його висоту — від стелі й до підлоги — круглої форми вежу, діаметр — два сімдесят п'ять. Уявіть собі, що ці книги склеєні палітурками, корінцями, вони різнокольорові, вони громадаються одна на одну, вони творять бездоганну форму, але вони вже не для читання — тільки для споглядання. Вони розсіюють навколо свою предметну енергію, але від неї, від цієї книжкової енергетичної маси робиться страшно. І страшно солодко. Ви сторожко обходите цю вежу, час від часу вихоплюєте з неї сигнал знайомого імені чи назви і раптом бачите в ній отвір, і ви туди зазираєте («а що там всередині?» як головне питання філософії) — і опиняєтеся завислим між безоднями. Насправді це тільки дзеркала, одне вмонтоване в стелю, інше в підлогу, це ефект відображення книг у дзеркалах, взаємне відбиття книг і дзеркал, взаємне проникнення, але ви дивитесь вгору — книги тягнуться в безконечність, ви дивитесь вниз — книги тягнуться в безконечність, немає ні дна, ні стелі, книги — це безодня, людина — це безодня між безодень, ви про це знали й раніше, але щойно тут, щойно зараз, обмануті дзеркалами, книгами і автором, на мить відчули, що це таке — бути часткою Великої Невгамістості в занедбаному лабіринті колишніх цісарських стаєнь.

ОЧИЩЕННЯ ДУХУ

Кілька днів тому, а саме 26 листопада, мандрівний румунський акціоніст Дан Мігалціану за сприянням об'єднання «КультурКонтакт» презентував у Відні свій найостанніший проект — «КультурКоньяк». Мене при цьому вже не було, однак цілком виразно можу собі уявити перебіг дійства: старезна фабрика в 10-му окрузі, якісь напівадміністративні споруди, запалені свічки теплим вогняним пунктиром вказують шлях непевним себе гостям, бо надворі вже давно шаміло, нарешті всі

збираються в Дановому тимчасовому ательє. Потім декілька обов'язкових виступів і — починається власне презентація, себто розпивання нового, створеного тут, у Відні, напою.

Бо Дан Мігалціану займається дистилляцією напоїв. Це вже п'ятий його проєкт, здійснюваний при підтримці всіляких європейських фондів і меценатських установ. Починається все з того, що його не розуміють: «Ви щось пицете або малюєте?» Я дистилюю, відповідає Дан. Я роблю бренді, шнапси, лікери. «О, це дуже цікаво, але де тут мистецтво?» Кожну нову ідею слід коментувати. Вона щоразу інша і щоразу та сама. На початку її завжди текст, завжди книга. У Німеччині він робив ягідний шнапс за мотивами «Страждань молодого Вертера». В Англії — віскі за Чосеравими «Кентерберійськими історіями». А вдома у Бухаресті — лікер, замішаний на статуті румунської піонерської організації та шамких спогодах із дитинства, «Sweet Child in Time Liqueur».

Віденський «КультурКоньяк» почався з невеличкої книжечки, похованої й напіврозсипаної — повного зведення службових інструкцій цісарсько-євролівських прикордонних застав Австро-Угорської імперії. Дан Мігалціану кохається у таких предметах, його стихія — крамнички з дешевим антикваріатом, блошині базари, звалища. Він оточив себе, та ні, засипав з головою кумедними старими речами, якимись пляшечками з-під сотню років тому випитих напоїв, якимись фотографіями, амулетами, серветками.

Найбільше він любить усе, що нефункціональне. Що може бути нефункціональнішого від збірки ніколи не виконаних інструкцій неіснуючих прикордонних служб неіснуючого державного утворення?

Іншим прототекстам була «Людина без властивостей» Роберта Музіля — своєрідна есхатологія тієї ж імперії.

Потім береться багато вин — червоних, білих, рожевих, напівсолодких, будь-яких. Головне,

що ці вина мають походити із теренів колишньої монархії. З кількох десятків назбраних Даном пляшок найбільше було, ясна справа, австрійських та угорських. Однак і словенські були там, і словацькі, і фріулійські (з околиць Трієсту). В останню мить до них приєдналася привезена зі Львова пляшка закарпатського «Столового білого».

По всьому світу Дан возить за собою свій компактний дистилляційний пристрій, себто нашому «самогонний апарат» — з кубом і змійовиком, усе, як належить. Суміш вин, перегнана через цю штуку (тонкощів технології, на жаль, не знаю та й знати не можу), дає нову субстанцію — дистиллят, він же шнапс, він же бренді, він же «культурконьяк».

Вино — це культура. Це квінтесенція клімату, землі, способу життя, почуттів, легенд і музики. Ми кружляли втрьох навколо Данових пляшок — проєкт ще тільки готувався, але нас було запрошено з огляду на мій недалекий від'їзд, ми придивлялися до їхньої, пляшок щоразу іншої форми, торкалися шляхетного скла, вчитували безліч корисної або зайвої інформації з етикеток різними мовами, паралельно ми пробували потроху всього — рислінгів, токаїв, вельтлінерів, якихось вин із назвами, котрих не пам'ятаю, навіть для «столового білого» знайшлося місце.

Але на завершення нас було допущено до дистилляту. Прозора і вельми духмяна рідина, щось на кшталт ракії або цуйки, суцільний дух, дух у чистому вигляді, те, що німці називають *Geist*, а англійці *spirit*, звідки вже й зовсім близько до спиртового промислу та спиритуалізму. Чистий, покликаний з набуття дух, суміш лоз і земель, колись об'єднаних, нині переважно дуже взаємно віддалених, але ось тут, у цій пляшці, знову втілених у чомусь єдиному. Випущений з пляшки дух робив нас ближчими, і навіть німецька мова не заважала розумітися ▲

Не знаю, чи політив хто небудь, що однією з головних особливостей життя є уособленість. Без покрову плоти, що огортає нас, ми помираємо. Людина існує лиш настільки, наскільки вона віддалена від свого оточення. Череп — це шолом астронавта. Залишайся у ньому, а ні то загинеш. Смерть є розвінченням, смерть — це приріднення. Прирідним, може бути, змішатися з краєвидом, але це кінець делікатного «я».

П'ЯТА АХІЛЛЕСА



П'ЯТНА КІСТКА БЕРЕ НА СЕБЕ ВЕЛИКЕ НАВАНТАЖЕННЯ. НАВАНТАЖЕННЯ ЩЕ БІЛЬШ ЗРОСТАЄ, ЯКЩО ВИ ПОЧАЛИ НАБУВАТИ ВАГИ. П'ЯТНА ШПОРА САМА ПО СОБІ НЕ МОЖЕ БОЛІТИ, ОДНАК ЗАПАЛЕННЯ ТКАНИНИ, ЩО ЇЇ ОТОЧУЄ, МОЖЕ ПРИВЕСТИ ДО ГОСТРИХ БОЛЬОВИХ ВІДЧУТТІВ.

МОЗОЛІ НА СТОПІ МОЖУТЬ БУТИ РЕЗУЛЬТАТОМ ФУНКЦІОНАЛЬНО-РУХОВИХ ВІДХИЛЕНЬ АБО Ж ВІДХИЛЕНЬ СТРУКТУРНО-АНАТОМІЧНОГО ХАРАКТЕРУ. ПОРУШЕННЯ БІОМЕХАНІЧНОЇ ФУНКЦІЇ ТА ВТРАТА ЖИРОВОГО ПРОШАРКУ НА СТОПАХ МОЖЕ БУТИ І ПРИРОДНИМ НАСЛІДКОМ СТАРІННЯ.

ПЕВНІ ПРОБЛЕМИ З НОГАМИ МАЮТЬ СПАДКОВИЙ ХАРАКТЕР.

П'ЯТА ПЕТРА ІВАНОВИЧА



П'ЯТА КОЗАКА МАМАЯ



Всередині є глибокий потяг до смерті, інакше людина б рухалась угору, росла. Фройд в останні роки життя зіткнувся з дуже глибоким явищем: він назвав його «танатос» — стремління до смерті. Все життя він думав про «лібідо» — теорію, що проголошувала існування людської істоти, яка воліє до життя, але чим більше він проникав у волю до життя, тим більше він був у цьому непевен. Чим більше він починав розуміти волю до життя, він віднаходив усередині волю до смерті. Фройд було важко, він був одномірним логіком. Це, для нього, було дуже суперечливо, що за лібідо, волею до життя, стоїть воля до смерті, танатос. Він був цим зоскочений. Але це так і є, людина почуває себе настільки непотрібною, порожньою, сповненою розчарувань, що хочеться померти. Лишень впадаючи у безсвідоме, проявляється бажання померти, бо безсвідоме то тимчасова смерть. І усюди, де тільки можливо себе загубити, людина почуває себе щасливою. Якщо є можливість себе загубити в політиці, стати «ідеологічно свідомим» і загубити себе в натовпі, стає добре, бо це смерть: вас вже нема, існує натовп, існують відмазки.

Ось чому диктатори мали в наш час успіх — через людське бажання померти. Ось чому існують війни, і вони будуть існувати — адже людство не змінюється. Людина не трансформує себе. Війни будуть існувати, тому що вони від глибокого бажання померти. Хочеться вбивати, хочеться бути вбитим. Якщо ви до цього часу не здійснили самогубства, то це ще не демонструє вашої глибокої любові до життя.

Ні, це швидше страх. Ви боїтесь. Хто любить життя, той росте у ньому, той проживає його тотально. А більшість по різному старається уникнути цієї можливості, — існує з мінімумом життя, щоб не бути занадто живим. Існування набуває автоматизму, все перетворюється в механічність, за годинником, за розкладом, з мінімумом несподіванок, з перестраховкою... Життя знає про смерть так само мало, як сусід про сусідку, незнайомиць про незнайомку.

Моральність — різновид смерті: до того як вас вб'є смерть, вас уб'є суспільство. В теперішній свідомості почуття гріха пов'язане з ідеєю смерті, і таким же чином почуття гріха пов'язане з задоволенням. Справді людське задоволення не виникає без якої-небудь непристойної ситуації, без зриву якої-небудь заборони, непристойної — і в той же час найсильнішої — формою якої в наші дні є заборона оголеного тіла.

В основі еротизму лежить сексуальна діяльність людини. Але ця діяльність попадає під заборону культури. Дивина та й годі! Заборонено займатись любов'ю! Можна займатися нею лиш ховаючись від інших.

В світі, де не залишилося нічого святого, сексуальність є єдиною можливою сферою розділення почуттів.

Маркс у своїй праці «Різниця у філософії природи Демокріта та Епікура» пояснює, що в кожну епоху народжуються філософи волосся, філософи нігтів, філософи масажу п'яти, філософи екскрементів, філософи черева і т. п. XX століття очевидно є часом філософії статі (сексу). Дрібно-міщанська за духом західна філософія (східної не існує) базує своє мислення на примітивних ринково-торговельних законах: товар-гроші-товар, я тобі — ти мені, причина — наслідки!

Мистецтва і сексу це стосується також: нема такої інтелектуальної вправи, котра в результаті не принесла б користі. Дуже важко щось повернути у відповідь, коли не знаєш, що конкретно і скільки. В коханні найжахливіше — неможливість чітко символічно розрізнити, хто кому скільки заборгував насолоди, хто кого вграв, хто влетів при цьому Тут і накочують спогади про борг і з'являється страх опинитися в боржниках. Сексуальність може відіграти важливу роль в нашій культурі лише тоді, коли вона говорить, і лише стільки, наскільки вона промовляє.

Будь-яке філософське вчення — це спочатку деякий правдоподібний опис всесвіту; мінають роки, і ось воно лишень розділ — якщо не абзац, чи не одне ім'я в історії філософії. В літературі (мистецтві) подібне старіння ще більш явне. «Дон Кіхот» колись був цікавою книжкою; сьогодні він причина для патріотичних тостів; для зарозумілих граматиків; для непристойно розкішних видань. Слава — це непорозуміння, а може навіть гірше. Чи назвеш ти мені такого, хто цінував би час, хто знав би, чого коштує день, хто розумів би, що вмирає з кожною



1. Сьогоднішні економічні та фінансові проблеми пов'язані з розвитком неоліберальної системи в політиці. Після того, як у 70-ті роки західні країни вирішили більше не прив'язувати долар до золота, щось було зламано в механізмі світової економіки: відбувся розподіл між продукцією і торгівлею з одного боку та між грошовими потоками. Грошові спекуляції стали найприбутковішим видом бізнесу. Неоліберальна система зруйнувала

ПОЛІКУЛЬТУРНІСТЬ МИТЦЯ І ТАЄМНИЦЯ МИСТЕЦТВА: СПРОБА НЕАПРОВОБОВАНОГО*

Дерріду можна цитувати без обмежень. Його своєрідний спосіб герменевтики прекаатегоріальних уламків не гірший за танок шамана: він зачаклює. Hear the voice of the Bard!

«Є таємниця. Скільки б про неї не говорили, цього недостатньо, щоб її порушити. Про неї можна говорити без кінця, оповідаючи різні історії, проголошувати всі промови, котрі вона правокує, переповідати сюжети, що їх вона зав'язує або розв'язує, бо таємниця нагадує тайну історію і, навіть, викликає до неї цікавість. Таємниця залишається таємницею, мовчазною, непристрасною, як хора, відчужена від всіх вимислів (...). Вона мовчить не для того, щоб зберегти якість слова у резерві чи для відступу, але тому, що залишається чужою для слів, — можна сказати, використовуючи красиву античну: «таємницю — це те, що у мові втікає від слів».**

Таємниця мистецтва мешкає поза спектром мистецьких практик. Наблизитись до сфери її мешкання одною дорогою неможливо. Навіть те, що дотично таємниці у третьому-четвертому ступені опосередкованості, вислизає з-під прямого спостереження у найдальшій пустелі чергової Внутрішньої Монголії. Ad infinitum. Виникає спокуса інтелектуальної інтерференції. Найпростішим серед способів її досягнення видається спосіб полікультурного буття дослідника. На кордонах мовних і ментальних просторів репресовані голоси з сфери мешкання Таємниці можуть прорватися кризь репресанти метафізичних нагромаджень. Можуть. Теоретично.

Інший аспект: традиція встановила, що певні ментальні простори обумовлені певним **гендерним знаком**. Так германський ментальний дискурс пов'язаний з чоловічою (легітофільною) символікою гендерної дихотомії, український — з жіночою. Зазвичай в католицькій Європі гендерний знак неважко визначити, знаючи стать святого покровителя певної держави, або ментальної території. Не здається позаепістемною думка, що полікультурність (зокрема білінгварність) митця має відверто гендерний характер. Єврей, котрий мешкає в Києві, а пише

російською мовою, можливо здійснює віртуальний гендерний акт, встановлює в межах «пошуку таємниці» певну і питому сексуальну ієрархію, яка не має нічого спільного з фрейдівськими сублімаційними настановами. Це скоріше деконструкція ґрунту, «ексодус».

Інший аспект: в ситуації постмодернізму трансформується аксіологічний контекст стосунків «митець — мистецтво». Перефразовавши Жіля Дельоза, можна маніфестувати наступний парадокс: ситуація постмодернізму остаточно деактуалізує позицію «людини мистецтва» і робить ціннісною лише позицію «друга мистецтва». Відповідно актуалізується полікультурність: більш ціннісною стає самоідентифікація: «я друг двох (трьох) мистецьких гештальтів». Постмодернізм, знімаючи можливість утримання митцем через мистецькі практики універсальності сенсу буття, дарує йому ціннісність симулякру іншої універсальності — космополітичної. Не буде перебільшенням твердження, що вся історія мистецтва ХХ століття нанизана на стрижень цього симулякру. Позиція «друга мистецтва» набагато мобільніша і динамічніша за позицію «людини мистецтва». «Друг мистецтва», інтегрований до постмодерністської Гри на теренах космополітичного симулякру, легко і безболісно обтанцює сферу мистецької таємниці орбітами декількох культурних площин.

Дешевизна подібного типу ускладнення Гри в умовах релятивності всіх цінностей майже непомітна. Зате сама по собі динаміка збільшує потенціал гендерності і приховує сенсову порожнечу ситуації.

Інший аспект: інерція національних наративів. Єврей, що прийняв умови космополітичного симулякру та інтегрувався у полікультурний дискурс, все одно знаходиться в межах національного наративу боговибраності єврейського народу, над росіянином тяжіє національний наратив боговідміченості, над японцем — реліквії богині Аматаерасу тощо. Постмодерністична ситуація переносить сферу дії національного наративу з метанаративної сфери у мікронаративну, з концепту на «дружній» коментар. Фактично у другій половині ХХ ст. національний наратив (вужче — національне мистецтво) може існувати або поза сучасним мистецьким дискурсом (фольклор), або в межах коментаря до іншого національного наративу. Українське «хуторянство», яке існує виключно як метакоментар до історії арійських народів Євроазії є блискучим тому прикладом.

Попри перераховані аспекти, таємниця мистецтва залишається поза сферою концептів, симулякрів, рефлексій. Але ця недосяжність сама концептуальна, формалізована прагненням чути репресовані голоси. Це концепт неогнітивної апофатки

Наш час — остання можливість вилловлювати монстрів. Ловці часом можуть навіть привести їх живими за собою і чекати поновлення у поколіннях покручів. Ще трохи і монстри піддадуться плеканню. І тоді не знатимеш — що робити?

Тим часом можна лиш помінятися місцями. І замість вражень ловця фіксувати переживання гнаного, навчившись мислити так, як переслідуваний.

Йдеться про те, що завжди лишалося поза увагою мистецтва і культурології.

Про логіку і стратегію вірусів.

Мистецтво найближчого майбутнього — це школа вірусології.

ТАРАС ПРОХАСЬКО



Тарас Прохасько
Тарас Прохасько
Тарас Прохасько

Десь між текстом і матерією. Десь між формою і суттю, між ритмом і часом, метою і призначенням.

Віруси є всім і нічим, собою і іншим. Вони вже тут. І наші ходи часто визначені їхнім календарем.

Вони вибирають нас, переписуються на нашій матриці, розчиняються, існуючи у формі палімпсесту, а потім вибухають, робляться матеріалізованими з нашого ж матеріалу множинними копіями. Потім буде хтось наступний.

І не знати, який клаптик нашого тексту вони заштрихували, а який вирвали і понесли за собою.

Це стратегія, не описана жодною наукою про суспільство. Першим має бути нове мистецтво. Можливо, осмисливши переслідувачів, можна буде розвернутися знову і продовжити вічну гонитву. Лови будуть тривати, перетворившись у тотальні ▲

* Текст був виголошений під час конференції з проблем сучасного мистецтва «Круглий стіл І» (Івано-Франківськ—Яремче, 19—22 серпня 1998 року).

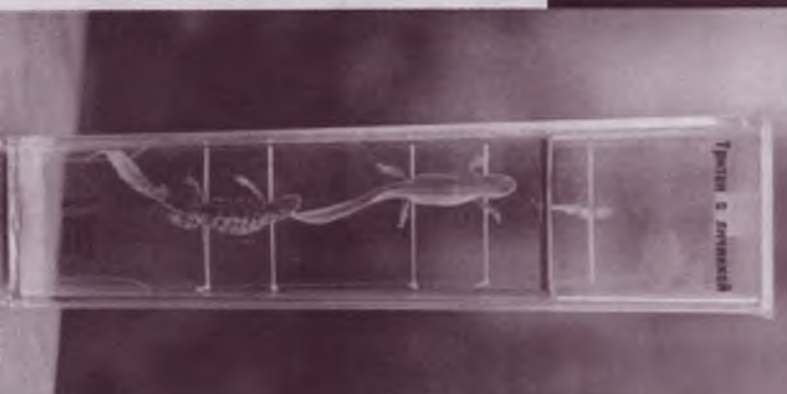


ВОНИ ВИБИРАЮТЬ НАС

ПРО ЛЮДИ



Найбільше спільного у мистецтві з ловами. Полюванням. Гонитвою. Сподианням і колекціонуванням трофеїв. Потім — прирученням і розмноженням тих, кого змучився переслідувати. Може здаватися, що всі тисячі років існування візуального мистецтва воно ловило звірів, риб, змій, чудовиськ, комах, винишпорювало рослини, дерева, квіти, папороті, водорості. Воно вивчало міміку, поведки, конструкції, ряди, подібності, відмінності і аналогії. Звірі, квіти і гади ставали архетипами. Портрети людей не могли не бути подібними до виразу тварин. Тисячні гравюрні листи і колекції розібраних комах. Еволюція мистецтва — це еволюція атласів, визначників. Еволюція мистецтва — це одночасний, але протилежний рух від біологічно очевидного до біологічно невидимого та неохопного. Двадцять століття довело лови до країв заселеного тваринами і рослинами світу. Живі істоти навіть віком поза межі, і мистецтво було змушене вискокувати за ними, перелазячи межові бар'єри. А там, поруч з втікачами зустрічалися монстри, бастарди і чудовиська.



із таємницею мистецтва — воля абсолюту.

Сумнів: чи може існувати полікультурна сповідь?

Сумнів: чи може у сфері апофатичного взагалі існувати «надто людська» дихотомія «монокультурність — мультикультурність»?

Сумнів: чи потрібно очікувати дива (апофатичних лун репресованих голосів) конче на кордоні між культурними гештальтами?

Спробую завершити ці сумніви

цитатою того ж філософа, котрим почав сумнівність:

«Є таємниця. Але вона не приховується. Ворожа прихованому і темному, нічному та невидимому, тому, що піддається прихованню, тобто тому, що у загальному не розкриває себе, вона не надається до розкриття» ▲

* Тези доповіді на конференції «Поліетнічність Європи та національна література». Львів, 09.—12.12.1998 р.
** Derrida Jacques Essai sur le nom, Paris, Gallilee, 1996, p. 31.

передбачає існування дива як позаантропного акту, в якому волить себе єдине, що можна поставити на один буттєвий рівень

Площа нюхової зони носа - п'ять квадратних сантиметрів. Тут розташовано близько мільйона нервових закінчень. Шкіра у первісному нюховому волюмі великі імпульси, на його змінювання має потрапити приблизно вісім молекул пахучої речовини. Шкіра величезно відчуття запаху, у такі збудження має перебувати не менш як 40 нервових волокон.

годиною? У тому то лихо наше, що смерть ми вбачаємо попереду: а більша частина її у нас за плечима, — адже стільки років життя минуло, все належить смерті... не гай часу. Утримаєш в руках сьогоднішній день — менше будеш залежати від завтрашнього. Інакше, доки будеш відкладати, все життя спливе. Все у нас, Луцилію, чуже, один лиш час наш. Тільки час, що вислизає і втікає, дала нам у володіння природа, але й його, хто хоче, той і відбирає. Смертні ж безглузді: отримавши будь-що мізерне, дешеве і таке, що напевно, легко відшкодується, вони дозволяють пред'явити собі рахунок, а ті, кому приділили час, не вважають себе боржниками, хоча лише час не поверне найбільш вдячний. Ні в чому, що загрожує сьогодні людям, нема матеріальної насолоди. В принципі матеріальна насолода протилежна накопиченню багатств. Але накопичення багатств, — частково, — протилежність насолодженню, котрого ми можемо очікувати від багатств; накопичення багатств веде до перевиробництва, єдиним виходом з якого є війна.

Безодня війни.

Кімнатна муха залетіла в супермаркет і в пошуках виходу підлетіла до вітрин. В одній з них демонструвалися інсектициди. Великими буквами на вітрині було виведено рекламне цитату: «Новий аерозоль. Гарантуємо негайне знищення мух!» Муха, прочитавши це, стрімко полетіла в протилежний бік, бурмочучи собі під ніс: «Цей світ переповнений ненависті».

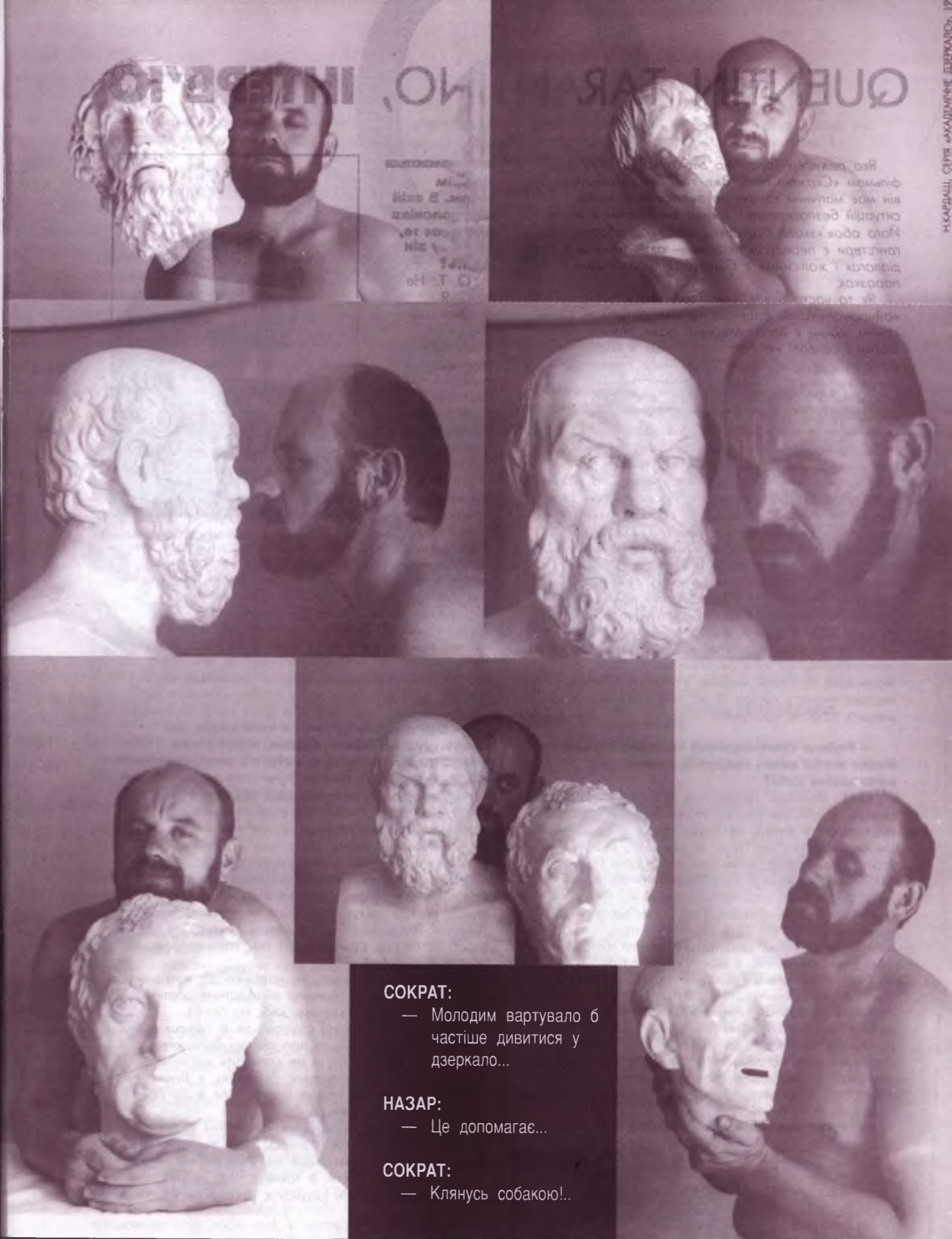
Війни будуть продовжуватись, насилля буде продовжуватись, і люди далі будуть нищити одне одного. Адже було докладено шалених зусиль, щоб витворити водневу бомбу — спосіб для всесвітнього вбивства. Чому вчені присвячують своє життя створенню руйнівних речей (Нобель, Ейнштейн...)? Це найглибше бажання — померти, як-небудь померти. Багато разів говорилося: «Краще було б взагалі не народжуватись». Грецький філософ Філон, кажуть, казав: «Перше щастя — взагалі не народитись, друге — померти, чим швидше». І він доводив, що це два єдині щастя. Сам Філон прожив дев'яносто сім років. Хтось запитав його: «Але ти ж не здійснив самогубства?» Він відповів: «Я терплю життя лише для того, щоб передати послання іншим: послання, що померти, — це єдине вирішення проблеми».

Самогубство — глибоко вкорінений інстинкт. Але ви помираєте повільно усе життя, та глибоко всередині переконані: чим швидше, тим краще. Ви не здійснюєте самогубства лиш тому, що дуже налякані — що станеться далі?

Залишається терпіти життя, не насолоджуватись ним як божим даром, а просто терпіти. Відбувати строк існування, очікуючи моменту, коли можна буде зіскочити. В Уелсі на похоронах був такий ритуал: труну ставити на попа в головному куті кімнати. Мрець був зодягнений у найкращий костюм, на голові — циліндр. Близькі, родичі померлого запрошували усіх його друзів, котрі віддавали останні почесті тому, хто їх залишив, танцюючи до знесилення та напиваючись до нестями за його благополуччя. Мова ж йде про смерть іншого, але в таких

бар'єри для вільного руху капіталу, і зараз національні уряди не мають ніякої можливості спостерігати за тим, що відбувається на біржах, і це має важкі наслідки для країн третього світу. Коли фінансова криза трапляється де-небудь внаслідок чистої спекуляції, вона відбивається на багатьох з нас, тому що країни не мають кордонів, не мають захисту. В сучасному світі існує свобода руху капіталу, але нема свободи руху робочої сили. Та проблема не лише в тому, що кордони розмиті. Довгий час проводиться свідомо політика послаблення державних організацій шляхом певних структурних змін, коли урядам доводять, що їхні адміністрації не спроможні контролювати ситуацію, зменшивши адміністрацію пропонується залишити владу за приватним сектором. Але приватний сектор, за своєю природою, не надається тотальному контролю і відповідальності. Приватний сектор, наразі, не має ніякої етики, для нього важливим є лише

▲ Продовження на ст. 40



СОКРАТ:

— Молодим вартувало б частіше дивитися у дзеркало...

НАЗАР:

— Це допомагає...

СОКРАТ:

— Клянусь собакою!..

QUENTIN TARANTINO, ІНТЕРВ'Ю

Яко режисер Тарантіно дебютував в 1992 році фільмом «Скажені пси». Вже тоді була відзначено, що він має магічний талант до змалювання героїв і ситуацій безпосередньо і живо вихоплених з життя. Його обов'язково бруральні, вимахуючі зброєю гангстери є передусім людьми — автентичними в своїх діалогах і жалісними в безперервно-повсякденних поразках.

Як то часто буває, сам Тарантіно є найнормальнішим фацетом під цим сонцем — таким самим, якими є його теперішні фани. Носить влітку шорти і сандалі на босу ногу, і має в носі всякі фраєрські атрибути зірки шоубізнесу. Незважаючи на всесвітню славу, залишається прагматичним романтиком стосовно свого місця в історії кінематографу. Хоча реакція публіки відносно останнього опусу «Джеккі Браун» залишається прохолодною (м'яко кажучи), сам метр вдоволений цим кіном і реакцією публіки, яку він мав в Тих пару мільйонів зелених, що назбиралося на рахунок після продажу трьох сценаріїв, продюсування двох фільмів та головної сенсації — «Кримінального читива», дозволяють невибагливому Квентіну не надто переживати за майбутнє. У вільний від роботи час дозволяє розгулятися своїм почуттям «по повній програмі», як то надавати по писку при зустрічі в ресторані продюсеру «Природжених вбивць» Дону Мерфі, чи закохатися «по вуха» в молоду галівудську акторку Міру Сорвіно. В просторій, заграатованій двокімнатній норі в Голівуді, котру він називає своїм помешканням, не чути безперервного писку факсу. Якщо хоче почитати часопис «Variety», позичає чергове число у сусіда. А на запитання відповідає швидко, просто, зрозуміло.

— Робиш стопроцентно чоловічі фільми. Може маєш якийсь секретно, незвично нечоловіче хобі?

Q. T.: Розповім краще про ті чисто чоловічі справи, котрих не роблю. Наприклад, не граю ані в більярд, ані в покер, не ходжу також на футбол. Перегляд спорту по ТБ — то для мене найбільша тортюра. Звичайно, можу піти на стадіон Dodgers, щоб попоти доброго лива і поглядіти на людей. Матч — то другорядна справа. Але не можу зрозуміти, чому середній американець не годе висидіти дві години в кінотеатрі, зате спокійно витримує ідіотичний, потворний і нудний двох-трьох-годинний футбольний матч (мова звичайно ж йде про американський футбол). Маю кілька приватних теорій на різні теми. Одна з них проголошує, що насправді ніхто не любить спостерігати спортивні ігри, але в товаристві вважається, що потрібно цим захоплюватися. Відповідно більшість вдає, що так воно і є. Подібне ставлення маю до групи The Who. Не вірю, що насправді хто-небудь любить той гурт. Люди просто вбили собі в голову, ніби варто їх слухати, і ніхто не наважується крикнути, що король голий.

— Часто чоловіки дуже сильно

ототожнюються зі своїм автомобілем. В якій мірі чоловіка визначає те, на чому він їздить?

Q. T.: Не знаю. Я особисто не обожаю автомобіля. Машина має просто перевозити мене з місця на місце, не більше. Червоний Chevrolet з «бульварного читива» Травольти мій.

Я б розставив з ним без жалю. По суті маю з ним лише клопоти. Тому він майже весь час стоїть в гаражі і не морочить мені голови. Волю їздити своїм Geo Metro. Пробував продати Chevrolet комусь під час зйомок фільму. Він в ідеальному стані і всім подобається. Але очевидно боялися, що з ним щось не так, якщо я так вперто намагаюся його позбутися. Переконавав усіх потенційних покупців: «Ні. Маю просто до нього відразу. Просто ненавиджу його. Набрид вже. Дай мені тільки стільки, скільки я за нього заплатив, і він твій». Та щось ніхто не повіяв.

— Ось перелік сучасних винаходів, що «полегшують» життя. Скажи, котрі з них вважаєш за чоловічі, а котрі ні: мікрохвильова пічка, факс, Stair Master (тренажер для бігу на місці), спортивні велосипедні труси в обтяжку?

Q. T.: Мікрохвильова пічка однозначно для чоловіка. Самотній хлопець не любить витратити час на готування їжі. Яюсь так є, що не дуже смакує те, що сам собі готуєш. Маєш зморнувати на те годину часу, а потім напхатись тим поспіхом навісточки. І це немає ніякого сенсу. Простіше підігріти готове. Щодо факсу, не класифікував би його як чоловіче чи не чоловіче. Він швидше ділить людей на тих, хто заробляє більше середнього, і тих, хто заробляє менше того рівня.

Stair Master, напевно, не належить до чоловічих приладів. Справжній чоловік виглядатиме ідіотично, топчучись на місці і вдаючи, ніби він біжить. Природніше побігати на стадіоні, де й турніки поряд. І якщо вже мова зайшла про справжніх чоловіків, думаю, велосипедні труси не належать до їхніх улюблених предметів туалету. Звичайно, в Лос-Анджелесі в них ще можна ходити. Але в Детройті? Не думаю. (Замислюється).

Знаєш, що ще вважаю не чоловічим? Піднімання рук під час танців над головою. Мені видається, що чоловічі кордони знаходяться на рівні плечей. Вище — то вже гомосексуалісти. В такий спосіб можна протанцювати цілу ніч (розмахує руками перед



грудьми). Але коли починаєш робити так (маніпулює долонями над головою), перестаєш бути чоловіком.

— Контори Голівуду переповнені пхконів; чи репутація «твердого мена» дає тобі якусь перевагу?

Q. T.: Час від часу чую про себе, що є невиліковним ньюйоркцем. Це як діагноз. Але мова не про те. Може маю зовсім іншу систему вартостей. Продюсуючи фільми, багато часу проводжу в товаристві менеджерів, продюсерів, директорів, адміністраторів. В моїй присутності часто погано говорять про акторів, режисерів. В такій ситуації завжди запитую себе: «Курва їх мама, чи мають мене за ідіота, чи за порожнє місце?» Сьогодні не плікують в той спосіб про мене, але завтра і на мені не залишать сухого місця. Така ситуація — найнеприємніша риса цього бізнесу. Ці люди змішують усе з болотом, одже мають дике щастя працювати в найпишнішій галузі на світі. А самі власне ні до її розвитку не вносять, тримаючись за свої крісла, завдячуючи тому, що кожен рік з'являється достатньо добрих фільмів. Нехай їх буде десять на рік. Десять чудових фільмів. Але це дуже оптимістичний підрахунок.

— Кіно має величезний вплив на масову свідомість. Чи використовуєш цей козир чи навпаки відкидаєш ідеологію з відразом?

Q. T.: Скільки разів силуєшся провести у фільми якусь високу ідею, і завжди так ніби хочеш вкусити себе за лікоть. Передусім фільм має бути хорошим, якщо так трапиться, що ще щось з нього виникне — чудово. Але не повинна то бути висока ідея. Вистачить чогось малого, з чим кожен у свій спосіб зможе впоратись. Якщо робиш фільм про те, що війна страшна, маю бажання спитати: нащо морочити собі голову зйомкою цілого фільму на цю тему? Вистачить двох слів: «Війна страшна».

— Багато сцен в твоїх фільмах не для вразливих. Чи тобі також трапляється отримувати на зйомках якісь емоційні потрясіння?

Q. T.: Дуже часто. Але у фільмі не найголовніше, коли хтось комусь відстрілює голову. Такі моменти можна пережити як вдалі трюки чи логічні елементи фабули. Мене більше цікавлять справи реальні, людські стосунки, котрі можуть статися з тобою. Здрігаюся, коли хтось може порізатись папірцем (і це показано blow up). Стрільба на всі боки з «узі» видається мені менш переконливою.

— Звідки береться насилля в нашій щоденній житті?

Q. T.: Нізвідки. Сидиш собі десь з усмішкою від вуха до вуха і зненацька все змінюється на сто вісімдесят. Дівчина знімає з ноги мешту на шпильці, тлумить фацета обцасом по голові, розкриває йому череп, як гарбуз, на половинки. Пам'ятаю, як один раз в Нью-Йорку чекав опівночі на автобусній зупинці, в околиці, де крутиться багато повій. Недалеко від мене зупинився чорний трансвестит. Різно загальмував неподалік фургон, з якого вискочив підліток-мексиканець з бейсбольною ключкою, і почав підкрадатися до того негра ззаду. То було так сюрреалістично, що не міг витиснути з себе навіть слова. Трансвестит відчув щось, бо раптово повернувся і побачив те щось, котре вже замахнулося до удару. Тоді повія — бо то була «вона!» — грізно промовила: «Не роби того, я вагітна!», що було в тій ситуації шокующим текстом. Красуня мала

приголомшливу реакцію. Я онімів від враження. Мексиканець заляк на мить з занесеною над головою ключкою, ніби вникаючи у почуте. Вона тим часом повторила: «Не роби того, до холери». І раптом — бах! підлітку по писку. Я затрявся. Вони почали шарпатись, розмахуючи руками, а тоді з фургону вискочило ще декілька типів. На той момент я, та й повія вже взяли ноги в руки, і стрімко бігли. Такий воно вигляд має в житті.

— Чи уряд має вирішувати про право володіння зброєю середніми громадянами?

Q. T.: Я особисто не маю зброї. Але не мав би ніці проти того, щоб це питання жорсткіше контролювалось. Може б сталося чудо, бо ситуація на вулицях жахлива. В Європі почуваш себе як на шкільних ваканціях, відпочиваєш від насилля. Там теж гинуть люди, гвалтують жінок. Але з тим, що твориться в Америці, то ні в яке порівняння не йде.

— Поясни, чим пояснюється драматичне багатство фіналів твоїх сценаріїв, в котрих немає перемоги?

Q. T.: Ніколи не бачив, щоб в кіно розігрувалась така послідовність. Це значить, що краще перестріляти один одного, бо і так нема ніякого виходу. В більшості фільмів хтось когось цілує, але відомо, що це не кінець, після очікується вагітність і ситуація цим розладнується. Хтось в кінці хапається за зброю, чи щось подібне. Не думаю, що так було в житті. Атракційність мого улюбленого фіналу в тім, що він остаточний. І ту останню секунду перед вибухом люблю присвятити дискусії (а поговорити). Можна її максимально розтягнути, думаю, так воно ближче до дійсності.

— Але кохання?

Q. T.: Ні, ну кохання — це обов'язково. Це ж божественний подарунок. Це навіть краще за кіно. Тому воно заслуговує на кіно.

— Що думаєш про сучасну напругу між статями? Чи існує вона?

Q. T.: Жінка переживає це безперервно. Наприклад, вона йде вулицею міста, а за нею якийсь чоловік. Нізвідки, ні з того, ні з сього з'являється напруженість: «Чи той тип щось хоче від мене? Замислює щось? Що, власне, діється?» Жінки на таке дуже чутливі. Мужчини можуть бути теж. Ось я, наприклад. В такій ситуації маю бажання викрикнути: «Гей, я просто йду в той самий бік. Так трапилось». Але йду їй по п'ятах і знаю, що вона має мене за потенційного гвалтівника. Починаю почувати себе винним, хоч до холери, ніці не зробив. Винний, але теж трохи злий, бо за кого мене мають. Власне чому повинен перепросити за те, що йду за нею, а вона денервується, чому, до чорта, не може спокійно собі йти вулицею. Раптово, в зовсім необґрунтований спосіб з'являються напруженість і почуття гніву.

— В твоїх фільмах дівка, на котрій варто зупинити увагу, Іст' гамбург'ери, слухає Преслі і Джоніс Джоуплі, і з легкістю ставиться до сексу. Що це має робити, аби сподобатись?

Q. T.: Якщо любить сидіти в кінотеатрі в третьому ряді, я на сьомому небі. Таку дівчину я б запримітив одразу. Хотів би також, щоб не мала пунктика з приводу моєї особистої гігієни. Мусить в цьому відношенні надати мені крихту свободи. Не обов'язково має толерувати мої погляди на це. Але кожен чоловік має свій природний, індивідуальний запах, я також. Вона мусить його прийняти. Якщо матиме з тим проблеми, то це початок кінца.

— До речі, що це за історія про «Великого Джері»?



— О, та я думав, що вона обійшла усі ЗМІ. Але спочатку трохи інша історія. Маленький Джонні запитує в батька: «Скажи, тату, а звідки я тут взявся?». Батько зненацька заскочений цим запитанням, все ж зібрався з думками, він вважав себе сучасним чоловіком, і почав оповідати історію його кохання з мамою хлопчика. Джонні мовчки дивився на татечка широко відкритими очима, думаючи, що той верзе, відповідаючи на таке просте запитання — звідки я прибув, але не перебивав. Батько ніяковіючи, але все впевненіше оповідав, як він займався коханням з мамою хлопчика. Усю технологію сексу. Коли він скінчив, втираючи піт з чола, запитав у малого: «Усе зрозумів?». «Але ти ні слова не сказав, звідки я прибув. Ось Джон каже, що він приїхав з Айленду, Мері з Джерсі, Нік, той з Бостона, а звідки я? Як я буду виглядати в їхніх очах, коли почну переповідати те, що ти мені оповів? Вони скажуть мені, що хтось прибув звідти, хтось звідти, а ти дуже дивний хлопець». Ось і ми використали під час нічних зйомок «Джекі Браун» страх бути піднятим на плинні. Щоб ніхто не спав, не дрімав під час роботи, в найближчому секс-шопі було куплено

найбільшого гумового пеніса, у «сонному» стані. І тільки хтось десь мостився куняти, одразу ж побіля нього ставили той кінець і спалахували спалахи фотоапаратів. До ранку він вже лиш думав, як би вициганити плівку у того, хто його клацнув. Це був чудовий протиснодійний засіб.

— А що чоловіки можуть пізнати про жінок, слухаючи жіночі капелі?

Г. Т.: Кохаю дівчачі гурти (сміється). Але співають вони майже завжди про своїх хлопців. Так що не думаю, що можливо щось істотного з тих пісеньок довідатись. Якщо насправді хочеш зрозуміти, що почуває жінка, думаю, треба послухати когось з роду Suzanne Vega.

— Що такого чудового ти знаходиш у півсяних пластівцях на сніданок?

Г. Т.: Пластівці належать до моїх улюблених дарів — головне тому, що не вимагають клопітливих приготувань, а так сенсаційно смакують. Одна біда з ними: життя сортів, які стають улюбленими, дуже недовговічне. І через півроку вживання їх вже неможливо віднайти на полицях магазинів. Потрібно куштувати і при звичаюватись до нових ▲

(За матеріалами зарубіжної преси).

Міжлюдська ситуація, яка не може бути зрозуміта

випадках смерть іншого завжди буде образом власної смерті. Ніхто не міг так веселитись, якщо б не одна умова: той хто в труні (інший) дає свою згоду на веселощі, а той хто гуляє, несе у собі смисл мертвого. Смерть найтіснішим чином зв'язана зі мною і з



Р. КОШІЦЬКА

моїм тілом, вона вкорінена в мене. Але при цьому вона і не має до мене абсолютно ніякого відношення — адже вона безтілесна, її огнюва — у ній самій, а отже у мені. Смерть має початок і кінець. Але смерть — то хибна ідея. Людство створило ідеологію смертності, тому що воно тяжіє до надійності. Якраз бажання безпеки і надійності опозиціонує смерті та породжує страх за життя. Але єдине, що підтримує життя — це ризик: чим більше ризику, тим живішим є ризикуючий. І коли прийде розуміння цього, не з відчаю, не від безпорадності, але від усвідомлення — тоді залишиться лиш здригнути ся від надзвичайної краси цієї можливості.

Людина може з відчаю стати божжем: але упускається сутність. Якраз тут екзистенціалізм проминув попри саму суть. Екзистенціалісти підійшли дуже близько, були вже поряд, щоб сповнитись блаженства; вони розчарувались, через те, що життя не має сенсу, що життя не має цілі, що в житті нема гарантій. Це їх страшенно заскочило; життя розбилося вдружки. А замість розчарування і печалі треба було вибрати ризик, стрибок у невідоме. Це ж прекрасно, що життя не є надійним, є можливість для відкриттів і здивувань. У іншому випадку неможливо було б радість, неможливим був би сміх, танець життя. Життя є таким, яким воно є. Треба з ним увійти в згоду, йти разом з ним, без особистих, приватних бажань, ідеологій, без понять про те, яким воно має бути.

сьогоденне виживання і накопичення... Така система веде до зруйнування системи фінансів, до знищення виробництва, до неекологічного розподілу ресурсів і доступу до них. Заборгованість бідних країн багатим — один з найважливіших інструментів маніпуляції цієї системи. Гніт боргів використовується як фінансовий механізм контролю, що зв'язує руки країн-боржників, примушуючи їх проводити «лібералізацію» та «приватизацію» цілого ряду секторів, виконувати усі рекомендації МВФ. Цей фінансовий механізм контролю не є лише номінальним договором між боржником і кредитором. Фінансові інститути не зацікавлені в отриманні своїх грошей назад. При існуючій ліберальній системі заборгованість існує і використовується для додаткових змін в економічній політиці країн третього світу. Існує думка,

▲ Продовження на ст. 45

Оглядаючись на близьку для нас історію більш-менш масштабних мистецьких ініціатив як в Україні, так і у світі, щоразу пересвідчуємося у висновках, несподівано неадекватних тим завданням, що декларувалися. Великі амбітні програми, покликані бути узагальнюючими або вихідними маніфестами (згадайте навіть назву «Маніфеста»...), що означають хід поступу чи розвитку. Але висновок, в **кінці кінців**, невтішний.

Виникнення і поява будь-якої «радикальної» ініціативи все ж обумовлюється і означається лише самою появою. Все! Світ рефлекторно очікує оцінки і від кожного нового проголошення сподівається одкровення. А це ще більше підкреслює параліч засад новітньої історії. І ми, розпочавши обстежувати і приміряти одяг відкритого суспільства за встановленими правилами, потрапили, як корова на лід.

Спроби й собі влаштувати форуми (чи ярмарки) приводять до **ВЕЛИКОГО МУРУ**, який неможливо розібрати під карнавальні вогні й танці, як це вдалося в Берліні. Паралізований організм неможливо заставити танцювати, хоч яким би толерантним і відкритим не був дансинг.

З іншого боку досвід «повернення до життя», який матимемо ми тут, в Україні, з часом може бути справді цінним для світу, що давно послуговується лише можливостями тієї системи, до якої його привели справжні радикали ще століття тому.

Впродовж останніх десятиліть, що передували періоду великих форумів (біенале, тріенале, мистецькі ярмарки, фестивалі), не відбувалося «справжніх» суттєвих відкриттів і одкровенень.

Вся система мистецтвостоживання ґрунтується на кількох насправді значних і відчайдушних моментах. Лише дехто, як от Бретон, Гропіус, Воргол,

БЕЗВОЛЛЯ БЕЗВІЛЛЯ ДОЗВІЛЛЯ

ІГОР ПАНЧИШИН

можливо Бойс з друзями, Дженкс з Олівою і ще дехто, опинившись вчасно (contemporary) в «точці запитання», визначили вектори, за якими у двадцятому столітті розмістилися (зручно для вживання) безліч побутово важливих речей та ідей. Я б запропонував якийсь час користуватися терміном **АДЕКВАТНЕ МИСТЕЦТВО**.

Якщо кінець XIX — початок XX століть також означувався глобальними виставками, ярмарками — то відомо, що це були великі промислово-політично-мистецькі форуми, значення яких було здебільшого економічне. Теперішні ж події обумовлені плином часу і правилами, про які кожен знає з описів Маркса та Вебера.

Ця велика зупинка, на яку не погоджується все ж молода цивілізація, підштовхує до знову радикальних кроків. В кожній декларації (проекті) усілякий більш-менш значний автор лиш намагається усвідомити герметичну капсулу — самого себе. Пізнати себе і знайти своє маленьке місце в потоці часу. Зовнішня значущість адаптованих оточуючими прийомів не грає жодної ролі. Видима послідовність і системність — лише спосіб оприлюднити (пустити в потік, конвеєр) думки, ідею, врешті-решт — себе. Це ж стосується корпоративних ідей. Адаптувати себе в натовпі. Не загубитися і засвідчити лише ту частину дискретного часу, який обіймає автора.

Тобто, як не крути, в **кінці**

кінців, більшість наочних декларацій стосується не предмета дослідження, а самого «дослідника». Так кожна ідея персоніфікована. Але справжні висновки мусять бути філософією і системно конструйованими. У першу чергу всупереч засадам своєї появи.

Отож, коли програма, що претендує на всеохопність, намагається мати продовження, узагальнюючи явище і пропонуючи інші шляхи, це мусить бути процес, а не конструкція. Ще не було спроби об'єднати розірвані елементи суспільної конструкції і втрутитись в засади політичні, ментальні (можливо, біологічні) таким чином, щоб не культивувати собі комфортне середовище в існуючій системі цінностей.

Так от, повертаючись до великих акцій, можливо з прагненням не стільки наздогнати цей досвід, а створити органічну, у нашому випадку, альтернативу, доходимо до висновку, що жодна зі значних акцій не посягала на якийсь суттєвий аспект дійсності. Це не означає революції. Наразі це може означати лише оцінку своїх дійсних, а не уявних можливостей.

Не хотілося б зупинятися на очевидному висновку, що справді радикальний крок — вже в галузі політики. Але насправді початок століття теж був позначений змінами геополітичними, технологічними, що відобразилися і у мистецьких маніфестах. І навпаки — вивільнення можливостей свідомісних дало несподівані плоди в суспільно-політичних змінах. Мистецтво по-справжньому втрутилося у життя. У нас діячі культури не стали політиками.

Нині ж мистецькі спроби є «прирученими» і ця адаптація артикулюється великими формами та акціями. Якщо наші перші кроки в сучасній мистецькій аналітиці спрямовані на суттєве, для цього є всі передумови — неструктуроване

суспільство, ембріональна демократія, нерозробленість дефінітивна, відставання технологічне, — необхідно спостерігати усе теперішнє мистецтво як частину тотальної цивілізаційної трансформації і як частину глобальної політики. Тільки в такому контексті можна розглядати функціонування сучасного мистецтва і всієї його інфраструктури: креаторів, кураторів, адептів, фонди, індустрію розваг (дозвілля), шоу-бізнес, благодійність та меценатство, окремі мистецькі одкровення та рефлексивні породження (в різних видах та жанрах).

Справжніми прогресорами (і аналітиками) виявилися Гаммер, Рокфеллер, Форд, Гейтс, Сорос, Валенберг, Крупп та подібні до них, а їхні антиподи з лівих, правих та альтернативних ідеологій породжені ними ж і споріднені з ними як необхідні для виживання системи, антитіла.

Мистецтво зайняло підготовлену нішу неможливих мрій. Але у відрегульованих

суспільствах це дотується і дозується, або в найкращому випадку підтримується як амбіція у зайнятті політикою, то у нашому випадку йому просто немає пояснення, а відтак і місця. Отож, повторювати зовнішні атрибути (виставки, форуми, конкурси, ярмарки і т. ін.) — це однаково, що розмальовувати жовте листя в зелений колір, щоб продовжити літо.

В кінці цього століття мистецтво виявилось політикою. Відбулося взаємопроникнення суспільного та ідеального. Ці взаємовідносини дуже нагадують протолошення (увічнення) пісуара навпаки. Викладання на вітринах окремих мистецьких галузей для створення сприйнятної суспільної експозиції.

Такий собі цивілізаційний реді-мейд.

Ми будуємо храми — не тому, що прагнемо до Бога.

Ми будуємо державу — не тому, щоб усвідомити себе нацією.

Ми створюємо демократичні засади — не для гармонії, а

для створення норм і т. д.

Ми проводимо великі виставки — не для подальшого поступу чи самооцінки.

Все це і все, що відбувається — суть зовнішні ознаки неусвідомленого створення нової системи. Віртуальна конструкція. Всі нові мистецькі утворення, фонди, спілки є часткою системи, яка нам пропонується взамін справжньої філософії чи мистецтва. Вони мусять існувати як віддих, відрижка, виділення конвеєрної колективної системи.

Те ж саме, можливо на радість нам, відбувається і в решті світу. Чи це прояви сучасного (незрозумілого) експериментаторства в мистецтві. Чи це традиційні форми — ніщо не пропонує радикального погляду на процеси посвячення в так зване «світове співтовариство». Хтось може згадати вислів: «Перемелювання води в ступі». Я б сказав **WATER MALLETING POT** ▲



ІГОР ПАНЧИШИН — архітектор, художник, акціоніст, активний громадський діяч, куратор. Є одним з ініціаторів та організаторів проведення в Івано-Франківську міжнародного мистецького біенале «Імпреза». Розглядає сучасне мистецтво як невід'ємну частину в структуруванні суспільно-політичних і культурних процесів.

Тотальною неадекватністю вважає відсутність у переважній більшості українського політичного істеблішменту серйозних зацікавлень новітніми мистецькими і культурними явищами.

Анатолій Звіжинський. Люди живуть вчорашнім днем. Ти про «завтра» думаєш?

Ігор Панчишин. Про завтра? Завтра буде червоний день календаря, і це мене не тішить.

А. З. Гаразд. Як ти вважаєш, «Імпреза» буде продовжуватися, чи «Імпреза» має якийсь кінець?

І. П. Wszystko ma swoje kresy. Все добре, що добре кінчається (...смійх...).

А. З. Себто, ти підтримуєш чисто американську ідеологію happy end?

І. П. Ні, це просто гра слів, якась. Щодо «Імпрези». Вже на другій «Імпрезі» все стало ясно.

ІНТЕРВ'Ю З ІГОРЕМ ПАНЧИШИНИМ

Але стояло завдання підтримати ритм і тепер — підтримати ритм — це означає кожного разу робити щось інакше. Тобто змінний ритм. Ну там рік-два, — щось побудувати, можна п'ять. Але на п'ять років ні у кого немає терпцю. Якби сказати — робити квадриенале в Україні? Тут не відомо, що буде через рік, а не те вже на чотири роки розраховувати. Хоча я б із задоволенням на сім років відклав «Імпрезу» і спокійно пожив.

А. З. Я сподіваюсь, це не є паузою, безробіттям?

І. П. Ні, навпаки. Адже два роки — це дуже мало часу. Мало часу, щоб зробити адекватні висновки. А за цей час ціла генерація нових людей з'являється і стає активною, актуальною, і, крім того, вона щось робить самостійно, і, нарешті, вона може навіть втратити потребу підтримки.

А. З. А подібні виставки — це, перш за все, підтримка?

І. П. Ні, ні. Ми не можемо сказати, що ми

підтримка для конкретних людей. Ні. Але ці виставки, в принципі, — це елемент структури суспільної. Він мусить бути. Так як мусять бути бійки, п'ятки, Верховні Ради, свята і т. п. Це підтримка державі. Без цього немає життя.

А. З. Це означає, що без таких виставок життя неможливе?

І. П. Ці виставки потрібні як частина самоусвідомлення, частина суспільної структуризації. Інша справа — вони мусять бути зроблені таким чином, щоб там кожного разу був новий висновок, перестрибування на новий рівень, створення чогось нового, — перспективи, шансу. Створення тканини «горизонтальної»

А. З. Тобто «Імпреза» завжди повинна мати певний «мейн стрім»? Вона повинна диктувати моду, чи фіксувати те, що є?

І. П. Моду диктують конкретні люди, ті люди, котрі працюють. Себто суспільство працює як кровообіг, як організм; і в ньому мусять бути і аномалії і якісь геміальні речі. Хоча повноцінне суспільство не є замкненим саме на собі, а відкритим, самодостатнім, але відкритим. Суспільство — це

якась критична маса громадян, котрі визначилися, в яких законах вони живуть, створили якісь норми, канони, традиції, — механізм. І вони його дотримуються, удосконалюють, псують час від часу, от. Якщо цього не відбувається — значить це суспільство не для людей, це вже щось інше. Отже, якщо суспільство відбулося, сформувалося, — тоді, безумовно, кожна виставка, кожна подібна акція має сенс, оскільки є певною цеглиною в регуляції цього суспільства.

А. З. А хіба подібна ініціатива не має певної прибутковості і не є елементом чисто ринкового досвіду існування мистецтва?

І. П. Якраз про ринок менше всього йдеться. У нас, фактично, взагалі ринкових засад в мистецтві не існує. І тому не можна говорити, що це «цеглинка» в ринковості мистецтва. «Імпреза» не частина створення засад ринку, це самостійний процес мистецький. Я б хотів, щоб було саме так. Щоб цілі в першу чергу були мистецькі; в тому сенсі, — щоб відбувся процес формування нової свідомості — естетичної, мистецької.



А. З. Мистецтво що, розширює якісь межі естетики?

І. П. Певно, так. Так, в якійсь мірі.

А. З. Воно намагається кожен раз привнести ту саму «новизну» і зробити її настільки звичним явищем, щоб назавтра вже ніхто цього не лякався і не боявся?

І. П. Можливо, це навіть не буде тільки мистецтвом. Подібно, як говорять «сучасне мистецтво» і не знають, що це таке, хоча усвідомлюють, адже відбуваються явища, акції; але напевно з часом ми зупинимося перед тим, що не зможемо назвати щось мистецтвом, проте будемо знати, що це мистецька діяльність.

А. З. Тобі не видається, що політика «Імпреди» мала б бути більш агресивнішою?

І. П. Так, напевно. Це теж певні складові ідеології «Імпреди». Можна сказати, що будь-яке явище відбулося, коли воно контекстуальне, цілісне у всіх своїх проявах: і в організації, і у естетичних якостях, і в завданні, виконанні, проведенні, перебігу акції, результатах і т. д. Стосовно «Імпреди» завжди існує певний брак чогось. Або не вистачає агресії у «вибиванні» грошей,

або немає агресії при відборі учасників (щоб були тільки скандалісти), або немає «м'якості» в роботі з адміністративними органами; тобто внутрішня пружина, потенція цієї акції виявляється у кожному кроці, у кожній клітині цієї акції. Цього немає тому, що образ української сучасності, реалії наших не є цілісним. У його організмі атрофовані цілі зони.

А. З. У тебе особисто чиясь творчість в Україні це якийсь інтерес викликає?

І. П. Творчість уся цікава: музична, лінгвістична тощо. У різних видах творчості щось відбувається, можливо з різними темпами, у різних дисциплінах і різними успіхами. Можу ствердно сказати про живопис, що він ніби «прокручується» на місці; продукується якась його кількість, котра, можливо, з часом переросте і в якість. Те саме з відео. Добралися туди люди «від техніки» і взяли не за свою роботу...

А. З. Твій рецепт від похмілля?

І. П. Мій рецепт від похмілля? — Виспатися! (...сміх...). І своєю мармизою не псувати людям настрої! (...гучний сміх...) ▲

ДОВІДКА:

«Імпреза» — міжнародна мистецька бієнале, що була започаткована у 1989 році в місті Івано-Франківську трьома художниками Михайлом Вітушинським, Миколою Яковиную та Ігорем Панчишиним.

БІЄНАЛЕ «ІМПРЕЗА '89», жовтень 1989:
— 260 учасників з 400 претендентів;
— більш як 700 з 3000 надісланих робіт;
— 19 країн.

АУКЦІОН «ІМПРЕЗА '89» (каталог), травень 1990:
— 182 роботи виставлено;
— 51 придбано.

БІЄНАЛЕ «ІМПРЕЗА '91», жовтень-грудень 1991:

— 600 учасників;
— 2380 робіт;
— 48 країн.

«ІМПРЕЗА. ПРОВІНЦІЙНИЙ ДОДАТОК № 2» паралельна виставка молодих художників України, листопад 1991.

ВИСТАВКА ГРАФІКІВ: Антоні Міро (Іспанія), Емма Андієвська (Німеччина), Мирослав Яремак (Україна) — в рамках бієнале, червень 1992.

ВИСТАВКА ЖИВОПИСУ Павла Тараса Голоцвана (Аргентина), серпень 1992.

«ІМПРЕЗА-МІЖСЕЗОННЯ»: Колекція Імпреди (Український Дім, Київ), серпень 1992.

БІЄНАЛЕ «ІМПРЕЗА '93» (каталог), грудень 1993 — лютий 1994:

— 440 учасників;
— 1500 робіт;
— 42 країни.

«ЗАІМПРЕЗА» — фестиваль відео-арту і перформансу в рамках бієнале, куратор М. Яремак, грудень 1993.

«ART UKRAINA» — виставка української графіки з колекції бієнале в Іспанії (каталог), грудень 1993.

«ІМПРЕЗА-МІЖСЕЗОННЯ» — наукова конференція (збірка виступів), травень 1995.

ВИСТАВКА «СЬОМЕ ВІКНО» (Н. Кардаш, В. Мулик, Р. Котерлін, Я. Яновський) в рамках конференції, травень 1995.

ВИСТАВКА «СУЧАСНА ЯПОНСЬКА ГРАФІКА» з колекції бієнале «Імпреза» в рамках конференції, травень 1995.

«ІМПРЕЗА-МІЖСЕЗОННЯ» — виставка нагороджених робіт на бієнале «Імпреза» (Український Дім, Київ).

«МЕДИТАЦІЯ НА СТИКУ» — виставка-акція Р. Котерліна в рамках бієнале, листопад 1995.

Розслабтесь. Прагнення надійності вбиває, бо життя — це несподіванка, від акту народження і до випадку смерті. Усі гарантії фальшиві. Жінка сьогодні кохає вас, а завтра хто його знає? Як хтось може бути впевненим у завтрашньому дні? Можна навіть піти в ЗАГС зареєструвати свій союз, взяти в церкві шлюб, зробити запис у паспорті, сподіваючись, що і завтра вона буде коханою. Вона може залишитись дружиною за обов'язками, але кохання може щезнути. Любов не знає законів. Шлюб створюється для надійності. Для надійності створюються страхові товариства, партії, країни. Для надійності ходимо проігнорними стежками. Життя дике! Любов дика! І Бог зовсім дикий! Він ніколи не прийде у ці занадто цивілізовані квартири, будинки, міста. Тут забагато культури.

Бездонна жінки.

— Жінки, — проголосив Джонсон Тейт, — загадкові створіння. Мені одразу ж стало прикро. Не для того я всівся з ним тутечки, аби вислуховувати цю стару, як світ, гіпотезу, цей заношений, давно вже заперечений, облізлий, вбогий, порочний, без будь-якої логіки, відвертий софізм, цю давню, настирливу, грубу, недовершену, безсовісну брехню, котру жінки самі ж винайшли і самі усяким чином підтримують, роздують, розповсюджують і вміло навіязують усьому світу з допомогою різних тасмичних, витончених і підлих пасток, для того, щоб виправдати, підсилити і укріпити свої чари і свої плани. Жінка не існує і жінка не існує в якості реального, в якості інстанції, але лиш — в якості символічного, в якості артефакту чоловічих фантазій, чоловічого безсвідомого, продукуючого жіночий гештальт, жіночий сексуальний ландшафт на основі картографії власних бажань; коди чоловічих бажань в якості пер, рейсфейдерів, штангенциркулів і лекал опрацювали поверхню жіночого тіла і його складки, долини і вершини.

БІЄНАЛЕ «ІМПРЕЗА '95» (каталог), грудень 1995.

Конкурси у розділах: фото (куратор Р. Кондрат);
— 28 учасників;
— 74 роботи з 182 надісланих;
— 8 країн.

графіка (куратор В. Гуменний):

— 35 учасників;
— 78 робіт з 246 надісланих;
— 13 країн.

ФЕСТИВАЛЬ ВІДЕО-АРТУ «РЕ-ВІЗІЯ» (каталог), куратор О. Гнатів, серпень 1996.

ПРОЕКТ «ЛАНДШАФТ», (каталог), куратор Я. Яновський, серпень 1996.

БІЄНАЛЕ «ІМПРЕЗА-ФОРУМ», жовтень 1997; куратори: І. Панчишин, В. Мельник, А. Звіжинський.

У програмі бієнале:

ВИСТАВКА ХУДОЖНИКІВ м. Зальцбургу (Австрія) та Івано-Франківська.

ПРОЕКТ Р. Котерліна «НОМО CHRONICUS».

ВИСТАВКА ПРОГРАМНОЇ ЕКСПОЗИЦІЇ БІЄНАЛЕ.

ПЕРФОРМАНС «ВУЛЬФ ЖИВИЙ» (О. Фурдіяк,

Г. Бутенко, Р. Андрияшко, О. Воронков).

ВИСТАВКА «ПЛІН ЧАСУ ЗБАГАЧУЄ ЗМІСТ

ЕНЦИКЛОПЕДІЇ ВСЕСВІТУ» (І. Токарук, М. Варення).

ПРОЕКТ І. Чичкана «СПЛЯЧІ ПРИНЦИ УКРАЇНИ».

ІНСТАЛЯЦІЯ Ю. Іздрика «ПРОЩАННЯ З РИБОЮ».

ОБ'ЄКТ М. Яремака «ПЕРМАНЕНТНЕ РІЗДВО».

ПРОЕКТ С. Браткова і С. Солонського «ФАКЕЛЬНА

ВИСТАВКА».

ГРАФІКА А. Міро (Іспанія).

ПРОЕКТ В. Найденової та Я. Яновського

«ТАТУЮВАННЯ ЛАНДШАФТУ».

ПЕРФОРМАНС «РЕПЕТИЦІЯ ПАРАЛЕЛЬНОГО

МИСТЕЦТВА 10 X 10 + 1» (куратор М. Панаков) ▲

що західний світ, світ багатих, більше не є християнським, і існує протистояння між світом кредиторів і світом боржників (так, очевидно, сьогодні потрібно називати країни третього світу). Європа, Америка, Японія — все менш релігійні простори земної кулі. Хоча у них тепер є своя релігія — золотий телець.

2. Тероризм за своєю природою — зброя людей, що впали у відчай чи

«...Ніхто не знає, де воно, це Місце. Ніхто не знає, що в ньому, хочуть лише одного: щоб не лізло, не торкалось, сиділо б собі Там, було Нічим. Як тільки намагаєшся описати його, тут-таки з-під ніг відпливають усі змісти — нема з чим порівнювати, а значить і пояснити неможливо. Потрібна ще одна мова, спільна для всіх, щоб хто-небудь це зрозумів. Але люди і від власних мов втомилися, де вже тут вчитися нової, незрозумілої і ніби непотрібної.

Візуальна мова, що є більш доступною і менше потребує перекладу, могла б послужити, але й тут вимагаються оповідання, історія, котра проявила б темні місця та незрозумілості. Навряд чи хто-небудь, за винятком жмені професіоналів, буде це читати, однак важливий сам факт існування історії...

«...усвідомлюючи безпорадність будь-яких намагань описати усі ці місцеві «артефакти» з точки зору так званого «мистецтва», ми вирішили звернутися до антропології та історії з надією отримати від цих наук більш переконливі пояснення з приводу Місця.

Так вийшло, що близький для нас історик і антрополог живе в Скандинавії, а, як відомо, ми вже закликали варягів в надії, що ті наведуть порядок у наших місцях... Тепер ось ще одне майже міфічне зусилля, тільки завдання на цей раз поставлене більш скромне пояснити нам, хто ми такі, в кінці кінців, і чому ми так себе не любимо.

Цілком можливо, що це ще один приречений твір на тему «Хто винен і що робити?» (насправді, відповіді завжди були відомі: ніхто і нічого), проте як знати, раптом повезе? і найголовніше — що мені ще залишається робити?..»

Наш пейзаж. Епілог. До проекту «Музей Сучасного Життя». Павло Маков. Вересень 1998.



ПЛАКОВ. ОБ'ЄКТ № 2

При спробах більш-менш адекватного осмислення традиційного надмогильного пам'ятника, такого розмаїтого у своїх проявах на теренах Галичини і такого життєздатного навіть в лихі для нього часи заборони та нищення, було б злочинним розглядати народні надгробки як окремо взяті, замкнуті в собі мистецькі об'єкти. Перебуваючи у сфері живого побутування, мовлення, похоронних обрядів та звичаїв, надмогильний пам'ятник вплетений в складну мережу багатьох інших текстів, константою яких є характер колективних настанов українського етносу щодо смерті.

Реальність, що, без зайвих коментарів, виникає при калейдоскопічному зіткненні поданих тут словесних та речових повідомлень, відзначається відсутністю безладу, панічного страху, відчуття кінця як фізіологічного згасання. Тут швидше — етизація смерті, вегетативна символіка, подолання часової лінійності, потреба діалогу між «цим» і «тамтим» — відгомони прадавньої міфемі ВІДХОДУ-І-ПОВЕРНЕННЯ, світоглядної матриці «ПОЧАТКУ-ЧЕРЕЗ-КІНЕЦЬ».

Репродуковано сучасні надгробки з кладовищ Старого Міста (Підгаєччина), Нараєва (Бережанщина), Копаченець (Городенківщина), Нагорян (Заліщицький район).



ПОЧАТОК-ЧЕРЕЗ-КІНЕЦЬ

ЛІДІЯ ХОМ'ЯК

А помершим душечкам,
за котрі ви поминанне творите,
Наслідуй, Господи, вічний упокой,
Пом'яни їх до
преосвітлого раю,
До **ясности** ясної,
де **лямпи** погарають,
Де **світла** палають,
свічки не вгасають.

Молитва **сліпої** жебрачки. Підгір'я.





«Тетко моя рідненька, тетко моя славно! На кого Ви, теточко, сесе задвіречко лишеєте? Якої Ви собі, тетко, хати зажедали? Ви, тетко, у своїй старенькій хатці не могли бути — ви, тетко, новенької зажедали: без віконць, без дверець, щоби Вам, тетко, сонечко не гріло, щоби в ню, тетко, дощик не йшов, аби в ню, тетко, ніхто не входив.»

Із похоронного голосіння. Гуцульщина.



«Коли умер в Америці мій брат Василь, то братова прислала мені фотографію з цвинтаря. Там була таблиця в траві. Я взяв і доробив коло нашого гробівця особу — так ніби брат Василь сидить. А на гробівці зробив ангела, що тримає таблицю, і їх обох там вписав, аби була пам'ять про брата і його жінку.»

Із розповіді майстра, різьбяр по каменю.



— Ой встаньте, ненечко, до суду
Тай вирядить своє дитя до шлюбу.
Як соловейка у зимі,
Не видно мої ньєнки в сім домі.

— Ой рада б я, моя доню, линути.
Лиш не можу сиру землю двигнути.

— Ой візьму я лопатоньку
Та й землиці згорну,
Та я свою рідну ньєнку
За ручку підойму.

Весільна співанка нареченій-сироті. Покуття.



— «... помер?
— Ая, помер.
— Старий був...
— Ай, и не такий старий, як чьисовий; є старші від него, але єму нїбощикови — прийшов чьис — тай далі, колїс відслужив своє.
— Щос мрут люди...»

— Ой мрут, забирают сі по одному; ну, але що би то було, якби не умирав ніхто...
— «Умирают люди и нам так буди». «Умер Адам, буде и нам».

Із сільської розмови. Надвірнянщина.

ІНТЕРВ'Ю* 3



Анатолій Звіжинський. Мирославе, ти усвідомлюєш, відчуваєш якесь поняття кінця у своєму житті? Чи для тебе усілякі есхатологічні переживання не дійсні?

Мирослав Яремак. *3 невідомих для редакції. причин, в останній момент перед виходом альманаху, інтерв'юований «забрав свої слова (відповіді) назад». Залишилися запитання.

А. З. А ти можеш, аналізуючи своє попереднє життя підводити якісь певні ризики і говорити про якісь кінці певних етапів у твоєму житті?

М. Я.

САМОЦЕНЗУРА

А. З. З приводу високих слів про жертву, тобі не здається, що мистецтво — то лише якась «фішка» у тебе в голові, котра залишилася від тієї культури, у якій ти виховувався. Насправді, воно не потребує такої твоєї участі. І чи не краще буде тобі не займатися тим самим «ремісництвом», а прожити життя більш повно?

М. Я.

А. З. Ти можеш стосовно цього сказати, що мистецтво для тебе вже не є чимось актуальним?

М. Я.

А. З. А ти хоча б частково реалізував якісь мистецькі плани, проекти, те важливе у мистецтві, що ти хотів втілити на теренах цього ландшафту?

М. Я.

Ростислав Котерлін. А якщо не осмислювати, а переживати?

М. Я.

А. З. В такому випадку, не доречніше було б тобі як художнику займатися якимись лише «живими» формами мистецтва, а не малюванням?

М. Я.

М. ЯРЕМАК. З ЦИКЛУ «ХРИСТИЯНСЬКІ МЕДИТАЦІЇ». 1996



А. З. Це мали бути якісь копії, повтори?

М. Я.

Мирослав ЯРЕМАК — художник, дизайнер, акціоніст, філантроп, ідеаліст греко-католик. Сповідує тотальність творення і мистецьке місіонерство. Невгамовний продуцент міфів. Учасник численних виставок в Україні та за кордоном. Одним із яскравих його творів (що є найбільш доцільним для культурного простору Івано-Франківська) стало створення мистецької території «СОб'ЄКТ». Територія,

котра за словами Мирослава Яремака покликана «динамізувати провінційну ситуацію», «перетворювати людину» — сприяти формуванню особистості, створити «мережу взаємного відчуття» між митцями і глядачами, ця територія має також одну дуже важливу якість, а саме — перманентність творення.

МИРОСЛАВОМ ЯРЕМАКОМ

А. З. Ти казав, що хотів би бути лінєвим. Ти вважаєш лінєвність жіночим привілеєм?

М. Я.

Р. К. Твоє ковзання, стрибання поміж митями яко спосіб життя має якесь спрямування, стратегію? Для тебе «майбутнє» є важливим?

М. Я.

САМОЦЕНЗУРА

Р. К. Як, на твою думку, теперішні розмови про смерть мистецтва мають сенс? Мистецтво вмерло чи ні? Якщо вмерло — то яке, а якщо не вмерло — то теж — яке мистецтво?

М. Я.

А. З. А існують у твоєму житті якісь справи, які б ти назвав чисто чоловічими?

М. Я.

А. З. Це дуже аристотелівський підхід, коли існує так — ні, чорне — біле?

М. Я.

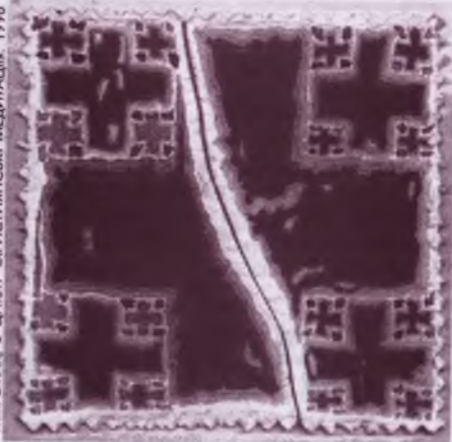
А. З. Хіба жінка не може віддавати? Вона тільки має приймати?

М. Я.

А. З. То тільки секс у твоєму житті може бути чоловічою справою?

М. Я.





М. Я.

САМОЦЕНЗУРА

Р. К. Що ти скажеш про поняття репресивності, яке так чи інакше виникає у соціумі. Прогрес, технологізація, але також природне оточення несуть у собі загрозу, певною мірою репресію для художника, людини загалом?

М. Я.

А. З. Маєш якийсь рецепт від похмілля? Свій, або чужий, що тобі сподобався?

М. Я.

А. З. Відчуваєш за собою провину за первородний гріх?

М. Я.

А. З. Це більше психологічно, а не фізіологічно?

М. Я.

А. З. А фізіологічно у тебе немає виходу з «бодуна»? Пиво, кава, борщі?

М. Я.

А. З. Кому?

М. Я.

Р. К. Чи не доречніше тут говорити зокрема про себе?

М. Я.

А. З. Гріх — це поняття моральне. Казати там — всі грішні від початку? Людина народившись, не знає ніякої моралі; те, що робить дитина, не може стосуватися моралі.

М. Я.

Р. К. Твоє ставлення до сексу?

М. Я.

Р. К. До сексу, яко фізіологічного і культурного феномену? І чи є заняття сексом первородним гріхом?

Р. К. Це табу?

М. Я.

А. З. Що ж ти за художник такий, якщо ти хочеш дотримуватися традицій? Чи ти вже не художник?

М. Я.

А. З. А як щодо роздвоєння особистості? Шизофренії?

М. Я.

Р. К. А модернізувати традицію виникає бажання?

М. Я.

А. З. Помилковим?

М. Я.

А. З. А мистецтво хіба не є релігійною ідеологією?

М. Я.

А. З. А мистецтво хіба апелює до якихось антибожих сил?

М. Я.

А. З. А чи не гірше, у такому сенсі, себе почувати гіршим, ніж ти є насправді. Може це ще більший гріх, ніж почувати себе кращим, ніж ти є насправді? Взагалі оціночна категорія, хіба не є ідеологією релігійною: про крайність, про грішність, про добро, про зло, про красиве чи про халтуру? Що, хіба це все не тягнеться від одного кінця — від священників, від політиків?

М. Я.

А. З. А які були роки, коли на землі не було священників чи політиків?

М. Я.

САМОЦЕНЗУРА

А. З. Усвідомлюючи безмежність зірок, можна поспілкуватися з Богом?

М. Я.

А. З. Тоді Кант був дуже убогим, коли він, бачачи безмежність зірок, одразу згадував про моральний імператив, який сидів у ньому? Чомусь він не до Бога апелював?

М. Я.

А. З. Взагалі-то філософи усі вбогі, що від них хотіти?

М. Я.

А. З. Так ні! Всі ми святі. Немає несвятих. Всі свою функцію виконують. Навіть Юда.

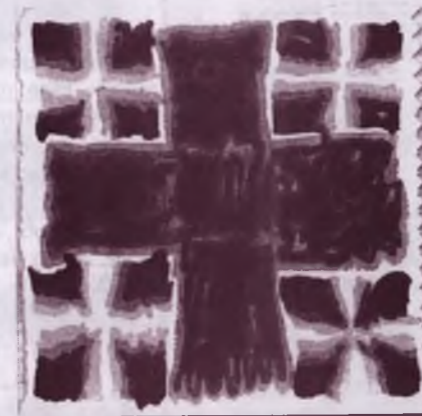
М. Я.

А. З. То хочеш сказати, — в принципі, «вшистко єдно» — що там Джотто, що Рубльов, що там Яремак?

М. Я.

А. З. Чому людство постійно ж тоді шкодує, якщо якісь пам'ятки культури і мистецтва десь там втрачаються, і не помічають тих, що замальовуються через рік-два після свого намалювання. Якось у них немає тієї ностальгії за халтурою, а більше є якась туга за...

М. Я.



А. З. А чому Бог, в такій усеможності не позбавить людину від роблення гріха? Хіба це не було б логічніше?

М. Я.

А. З. Чисто людська логічна відповідь. А я не вірю, що Бог так мислить. В такому випадку він дуже б опустився до нас, грішних.

М. Я.

А. З. Ти маєш кінець?

М. Я.

А. З. Але ж ти спочатку говорив, що кінця не буде?

М. Я.

А. З. Як це — початок і кінець? А ти мав початок?

М. Я.

А. З. А як нефізичне тіло? Ти де був?

М. Я.

А. З. Чим ти тоді від Бога відрізняєшся, якщо ти так само вічний?

М. Я.

А. З. А звідки ти знаєш, який він є?

М. Я.

А. З. Що ти грішний?

М. Я.

А. З. Якщо він тебе сотворив грішним, значить він вже так само є грішний?

М. Я.

А. З. Значить, Бог її сотворив грішною?

М. Я.

А. З. А як же вони раптом, сотворені Богом негрішними, стали грішні?

М. Я.

А. З. А звідки змії взявся?

М. Я.

А. З. І був створений Богом?

М. Я.

Р. К. Ти завжди наголошував на такому понятті, як мистецтво якість. Що вона для тебе означає?

М. Я.

А. З. Визнаний теоретик мистецтва Беніто Акіле Оліва чомусь пов'язував виникнення трансавангарду, постмодерну в живописі європейському як одному з останніх яскравих явищ мистецьких з дуже такою

політичною ледою. Коли в 1973 році під час війни Ізраїлю з Палестиною арабський світ вирішив об'єднатися і звернути на себе увагу, і вони підняли різку ціну на нафту. Звісно ж у Європі, в Америці визріла чергова криза, на кшталт тієї, яку зараз пережила Росія, а до того Азія; і для Оліви — це було передчуття кризи, передчуття, раптом, втрати цієї камфартності, і фактом виникнення нового мислення художників. Як знову ж таки політика може змінювати, в певній мірі, менталітет. Це я навіть як приклад того, чи знову ж таки ці теперішні «треті країни» не заставляють вже до себе інколи ставитися по-інакшому. Чи це тільки європейська така самосвідомість, якою вони люблять спекулювати, говорячи про екологію і щось подібне. Наскільки вона щира, наскільки вона щира по відношенню до самих себе. Чи не ведеться постійно подвійна політика? І ця так звана християнська свідомість, чи не є вона більш спекулятивною, більш прагматичною, ніж любовною?

М. Я.

А. З. Кінцем.

М. Я.

А. З. Не тільки тіла, там багато кінців буде.

М. Я.

А. З. Ні, це ти починаєш кокетувати? Бо якраз все, що попередньо тобою наговорено — це тільки від голови. Ніде там не було ніяких переживань. І я хотів тебе лише підвести до того, чи ти так само не хочеш використовувати християнство, — як і вся Європа, — у своїх власних корисних цілях?

М. Я.

А. З. Ти собі шукаєш прихисток?

М. Я. Якщо вважати, що для мене є важливою душа... ▲

НАС НЕМА

СОБ'ЄКТ ПРОСВІТЛЮВА КОМАРОВА-5 НАШЕ СВІТЛО — ВАМ НА РУКУ
 СВІТЛОВЕ ОБЛАДНАННЯ ЗІ СВІТЛУ ІВАНО-ФРАНКІВСЬК 03422 - 32583



Інформаційно-консалтингова фірма

**РОЗРОБКА І РОЗМІЩЕННЯ
 WEB-СТОРІНОК В ІНТЕРНЕТІ**

e-mail: rst@viter.com
 тел./факс (03422) 59151

ДИВІТЬСЯ І ПОБАЧИТЕ

З хірографічними («ручними») способами виготовлення зображень (живопис, графіка, скульптура, апплікація...) люди знайомі вже впродовж близько двадцяти тисяч років. Нині ж статус традиційної хірографії суттєво захитався. Хірографію витісняє кіберграфія.

Стратегія сучасного суспільства, що спрямована на подальшу технологізацію культури, поступово і неухильно «вироджує» ручні способи картинотворення. На зміну художникові, що працює пензлем і фарбами на полотні, прийшов деміург, котрий «малює» за допомогою комп'ютерної мишки та клавіатури на дисплеї.

«Прогнози — річ невдячна», але, мабуть, за тією ж такою логікою технологізації в недалекому майбутньому комп'ютерну «мишку» проковтне якась супертехнічна «кішка», котру, в свою чергу, з'їсть який-небудь унікальний «кібербультер'єр», і, в результаті, методи творення зображень знову радикально зміняться.

Традиційна ж картина, в силу своєї архаїчності, стане антикваріатом, а завдяки своїй повній нефункціональності, — ще й предметом неабиякої розкоші. В майбутньому картини «триматимуть» лише найбагатші люди. Цікаво, що нині традиційну картину, скульптуру можуть дозволити собі практично всі, але чомусь «не дозволяють»...

Попри теперішнє усе-світнє становлення глобальної технологічної культури, у нашій країні художники і надалі чимало творять в ручний спосіб (часом синкретично змішуючи ручне і технологічне). Українські художники широ вірять в «особливу аuru» мистецького твору й малюють «про це» і «про те», «про тамте» і «позаторішне», «про минуле і майбутнє», про «головне» і «найголовніше»... художники малюють, життя триває...

ЛЮДИ, ДИВІТЬСЯ



БОГДАН БРИНСЬКИЙ «СУД ІКАРА»



ПАВЛО МАКОВ «TARGET № 40»



АНДРІЙ КОРВАЧ «КОЗАК»



ВІТАЛІЙ ОРТИНСЬКИЙ «ПОЛІТ ІКАРА»



ЯРОСЛАВ ЯНОВСЬКИЙ «П'ЯТЬ ЯЕЛУК З ОДНОГО ДЕРЕВА»



ЮРКО КОХ «ЛПУНКА ОЛ'ТА»



ВЕСЕЛА НАРДАНОВА «ЩОСЬ БУЛО І НЕ БУЛО»



ВІКТОР МАСТРИЧ «ПОБ'УВАННЯ СЛІПИХ»



ІГОР ТОКАРУК «МИСТ»



ВОЛОДИМИР МУЛИК «А ЗА ВІКНОМ ЧЕРВОННИ ДЕНЬ»



МИКОЛА ВАРЕННИ «Ш'УКО»



ОЛЕКСАНДР БОРИСОВ «ФРАНКО ІВАН ФРАНКО»



МИКОЛА ПАНАКОВ «КОМПОЗИЦІЯ»



ОЛЕГ ТИМКІВ «ВИГЛЯДИ З РАЮ»



ОЛ'ТА КОСТЮРА-КОХ «НЕДИВНИ МЛІН»
 «ГОЛАНДСЬКИЙ МЛІН»



АНДРІЙ ШАБУНІН «ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА В ЧЕРНІВЦЬКОМУ»



НАЗАР КАРДАШ «НА КАРТОПЛЯНОМУ ПОЛ'»



ОЛЕКСАНДР ЦИТОРКА «РУДОЛФСЬКИЙ НЕБОЦВІТ»



АНДРІЙ МАСТРИЧ «ТЕРА INOQNITA»



ВОЛОДИМИР ЧЕРНЯВСЬКИЙ «ВІЗАНТІЙСЬКИЙ КОРАБЕЛЬ»

ГОРОСКОП НА 1999 РІК

ОВЕН

Якщо ототожнювати речі з сумішю їхніх властивостей, що даються нам чуттєво, тоді реальність перетворюється в уявність, майно, потік свідомості.

Найбільш сприятливий місяць — листопад.

Дні — понеділок, вівторок, субота.
Числа — 3, 890, 731, 105753211.
Колір — пурпуровий, зелений.
Слова — троянда, чуттєвість, розум, цитоплазма

ТІЛЕЦЬ

Існування численних інтерпретацій будь-якого тексту свідчить про те, що читання ніколи не буває об'єктивним процесом віднаходження змісту, а є вкладанням його в текст, котрий сам по собі не має жодного змісту.

Щасливий місяць — липень.

Дні — вівторок, четвер, неділя.
Колір — смарагдовий, сірий.
Числа — 7, 70, 112, 1435762811.
Слова — даруйте, ототожнювати, так, лабільність.

БЛИЗНЯТА

Бажання є сукупністю пасивних синтезів, які машинним способом відтворюють часткові об'єкти, потоки і тіла, що працюють як виробничі одиниці. З нього витікає реальне: воно є результатом пасивних синтезів бажання — як самовідтворення несвідомого.

Щасливий місяць — жовтень.

Дні — середа, субота.
Числа — 8, 12, 263, 75891683742.
Колір — жовтий, бурячковий.
Слова — завжди, ідея, ось, контролер.

РАК

Трансцендентально — феноменологічна редукція покликана якраз вирішити проблему кореляції між «конститутивною суб'єктивністю і конститутивною об'єктивністю». Все, що виявиться у вашій душі, за збереження власної сутності, набуде завдяки цьому (збереженню сутності) нового, абсолютного, трансцендентального змісту.

Найсприятливіший місяць — травень.

Дні — середа, п'ятниця, неділя.
Числа — 1, 14, 169, 235721789.
Колір — червоний, оксамитовий.
Слова — нерви, кохаю, годі, ектогенез.

ЛЕВ

Репрезентація починається з принципу, який стверджує, що знак і реальність еквівалентні, навіть якщо ця еквівалентність виявляється утопічною, вона все ж є фундаментальною аксіомою.

Щасливий місяць — вересень.

Дні — понеділок, четвер, п'ятниця.
Числа — 4, 16, 711, 6714562983.
Колір — голубий, гранатовий.
Слова — занадто, ніжність, усе, маржа.

ДІВА

В свідомості об'єднуються різноманітні ставлення людини до людей, речей, природи, підкріплені розумним характером діяльності. Ця здатність послидувати (явні та скриті) зв'язки виявляється невидимим центром свідомості.

Найбільш сприятливий місяць — серпень.

Дні — вівторок, неділя.
Числа — 0, 24, 918, 752197863.
Колір — синій, білий.
Слова — нарешті, вітер, верденько, меню.

ТЕРЕЗИ

Традиції формуються в процесі безпосередньої колективної діяльності людей щодо засвоєння природного середовища, виступаючи власне соціальним фактором, котрий, по-перше, забезпечує процес адаптації соціуму до умов середовища і, по-друге, виконує роль первинного регулятора відносин між членами соціуму.

Щасливий місяць — грудень.

Дні — вівторок, п'ятниця, неділя.
Числа — 1, 106, 337, 5942319786.
Колір — рожевий, коричневий.
Слова — небо, машина, добре, яйцеклітина.

СКОРПІОН

Недіяння означає непотрібність і неможливість що-небудь зробити з «ідеєю» Я. Належить віддати «Я» самому собі, щоб зовнішні та внутрішні уподобання стали сприйматися як перешкоди особистісного росту.

Найсприятливіший місяць — червень.

Дні — понеділок, субота, неділя.
Числа — 3, 17, 127, 7314822173.
Колір — сливовий, оранжевий.
Слова — ти, грітися, воно, концепт.

СТРІЛЕЦЬ

Тотожність і відмінність завжди та нерозривно взаємозв'язані: якщо людина бажає мислити щось як таке, що воно є, — вона з необхідністю повинна мислити його як відмінне від усього іншого.

Найбільш сприятливий місяць — березень.

Дні — п'ятниця, субота, неділя.
Числа — 2, 44, 771, 2386457419.
Колір — чорний, лимонний.
Слова — отожд, природа, фацет, експонент.

КОЗЕРІГ

Якщо в ланцюгу соціальних зв'язків відсутнє мінімальне напруження, створюване людською самореалізацією, діяльність і власне соціальний процес стають неможливими.

Найкращий місяць — на небі.

Дні — понеділок, неділя.
Числа — 200, 1991762385, 19, 9.
Колір — безбарвний, червоний з зеленим горошком.

Слова — чемний, гол, ядро, ранок

ВОДОЛІЙ

Іронія, як така, вважається ними зразком механізму текстопородження саме тому, що для існування мови необхідний засіб, котрий одночасно стверджує і заперечує реальність існування того, що створене мовними засобами.

Щасливий місяць — повний.

Дні — четвер, неділя.
Колір — тілесний, рудий з сірими смужками.
Числа — 23, 148, 5, 337441569.
Слова — той, разом, дерево, фундамент.

РИБИ

Будь-яка стійка структура, адогад про цю структуру завжди ґрунтується на мовчазному постулюванні певного центру, котрий не цілком належить структурі, іншими словами, на постулюванні суб'єкта, відмінного від структури.

Найщасливіший день — середа.

Місяць — березень, грудень.
Числа — 0, 761, 88, 23347335.
Колір — прозорий, слонової кістки.
Слова — рика, слово, стривай, субстанція.

ІРИНЕУС



нас 52 мільйонів



ЕВГЕН ПАВЛОВ, ВОЛОДИМИР ШАПОШНИКОВ «ПАРНОГРАФІЯ»



МИКОЛА МАЙКО «КАРПАТСЬКИЙ ПЕЙЗАЖ»



РОСТИСЛАВ КОТЕРЛІН «ВОЙНА І ЯГНЯТИ»



ОЛЕКСА ФУРДІЯК, ГРИША БУТЕНКО, ОЛЕГ ВОРОНКОВ, ВІКТОР ЛАВНИЙ, РОМАН АНДРІЯШКО, МИРОСЛАВ ЯГОДА, «ТРАНСИЛЬВАНСЬКИЙ ПЕС»



ІГОР ПАНЧИШИН «ВІТАННЯ ЗІ СТАНІСЛАВОЮ»



ВАДИМ ПЕТРОВ «КОЗАК МАМА»



НАТАЛЯ ГОЛІБРОДА «GOOD MORNING BABY»



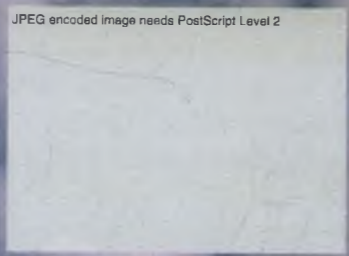
АНАТОЛІЙ ЗВІЖИНСЬКИЙ «ЮДИФ»



МИРОСЛАВ ЯРЕМАК «СТАРИЙ НА ЧЕРВОНОМУ ТЛІ — 1»



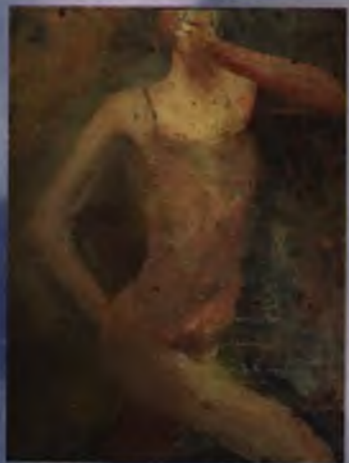
ІВАН ШЮПКА «БЕЗ НАЗВИ»



ІГОР КОСОВИЧ «ОДНА З КАРТ»



ІРИНА ПОТРІБНА «СОУСНІТКА»



АНАТОЛІЙ СЕЛУК «АМБРИТКА МІСЯЦЯ»



СВІТЛАНА ХМІЛЬ, З ЦИКЛУ «БЛАЗНИ», «ТОСТ»



ІГОР ПЕРЕКЛІТА «УКРАЇНКА»



ВОЛОДИМИР ЛУКАНЬ «БЕЗ НАЗВИ»



МИРОСЛАВ КОРОЛЬ, З ЦИКЛУ «ПРОСТІР»



ЮРКО ІЗДРИК «SAFEGUARD»

БЛИСК НЕВИ ЗНАЧЕНОСТІ



МИСТЕЦЬКА ТЕРИТОРІЯ **СОБ'ЄКТ** М. ІВАНО-ФРАНКІВСЬК ВУЛ. КОМАРОВА 5 ТЕЛ.ФАКС 8 03422 32583

ЯНОВСЬКИЙ & НАЙДЕНОВА

*Кінець — це закон, а не кара.
Сенека*

Нам видається масштабним захоплення «феноменом кінців». Коли говорять про «кінецьність» — судження розділяються. Ця роздільність є наслідком перебування у певному середовищі. Відколи існує письмо, відтоді веде початок есхатологія: «кінець неіснування людини», кінець райського життя, кінець ренесансу, кінець Третього Райху, кінець модерну і т. д. Чи існує щось після «чергового кінця». З історії знаємо — існує. Щоправда, не завжди наступне краще від попереднього. Коли сказано — тепер кінець, то чи це дійсно важливо?

Людські досягнення мимоволі приводять цивілізацію до кінцевості. Поєднання символу «кінець» (фалосу) і кінця (фізично-екзистенційного) у дизайні та функціональності вогнепальної (атомної) зброї є на наш погляд універсальним досягненням розуму.

Сучасна культура «фемінізує» міфи про «кінці». Але оскільки Адам був першим, то чоловіче перемагає.

Зрештою, швидкий темп нашого світу потребує швидкої реакції, і тому ми акцентуємо свою увагу на «електронній революції». Останнім часом дуже цікаво спостерігати за характером перемін, які проходять у теперішній культурі медіа. Отож в «кінці кінців» теорія інформації беззмислова, якщо не сприймати її як частину теорії комунікації. Напевно, інформаційний вибух, який лежить в основі цих перемін, стає симптомом комунікативного вибуху. А потужне розповсюдження електронних технологій говорить не про зміну техніки творчості, а про радикальну зміну самого розуміння «мистецтва». Теперішнє поширення комп'ютерів останнього покоління проголошує кінець нашому (єдиному) світові. Під шаленим тиском різноманітності наша реальність відступає, бо її змінює множинність реальностей. І наступ новітніх технологій множить наші враження і надзвичайно насичує нашу пам'ять. Час «традиційного світу» проходить, на зміну йому укорінюється новий «віртуальний світ» ▲



ХТО МАЄ, ТОЙ ПОЧУЄ

КІНЕЦЬ

Людина — істота споживацька. А це, не мало — не багато, свідчить про те, що вона неперервно споживає практично все, що пропонує (і не пропонує) їй оточуюче середовище. У споживацькому пориві homo sapiens поглинає природні ресурси нашої планети (усе живе і «неживе»), перетворюючи їх в різноманітні речі, напівфабрикати і продукти, котрі, в неперервному ланцюгу перерозподілу та перетравлення, обертаються у відходи, викиди і сучасну культуру. І так триває.

Сучасна людина успішно споживає не лише тварин (звісно ж, вони посідають чільне місце в сьогоднішній ресурсній ієрархії), але й мистецтво та «іншу людину». Теперішнє співспоживання заставило філософів та культурологів говорити про суспільство споживання і, в черговий раз, нагадати що людина — це animal rationalis.

Мистецький проект Олени Рубановської «Світ тварин Анни» — це проект про співіснування. Про гармонійне співіснування людини і «тварини», людини і людини (дорослого і дитини), людини і мрії. Добра і зворушлива історія «тварин Анни» спочатку була гарною і стильною, фактично рукописною, виставкою в Івано-Франківській галереї «СОб'ЄКТ». А оскільки «рукописи не говорять», то згодом, перейшовши через лабораторію видавництва «Лілея-НВ», Анна і тварини з'явилися на сторінках вишуканої та раритетної авторської візуальної книги з однойменною назвою.

У своїй книзі художниці, у чудний спосіб, вдалося поєднати те, що зазвичай вважають непокєднуваним, а саме: дитячу безпосередність і досвідчену мудрість, «казковий мікрокосм» і суспільний макрокосм, потаємне знання і рафіновану візію.

Росиcлав Котерин

«Мені завжди подобалось малювати тварин — я робила це із задоволенням і ніколи не обмежувала себе. Намальовані звірі розбігалися по дитячих книжках, затиснуті в різнокольорові рамки, жили на стінах передпоків та дитячих кімнат, мандрували по світу, але найчастіше просто губилися у папках, конвертах, серед стосів паперів у старих помешканнях.

І так було до тієї миті, поки я несподівано не усвідомила, що це не просто звірі — це багато звірів, це вже цілий Світ!

І чи не вперше мені захотілося бути в цьому Світі, захотілося будь-що знайти спільну мову з мною ж придуманими звірами. Виявилось цікавим дослідити, наскільки ці звірі — я? Або: скільки в мені від них? Зрештою, чи є взагалі у нас щось спільне? І був тільки один шлях дізнатися це: мені треба було стати Анною. Щоби потрапити у Світ Тварин...»

Олена Рубановська

... І ТАКИМ ЧИНОМ ...

Історію Анни фрагментарно записано кількома взаємозалежними авторами. Тому історій Анни є принаймні декілька. Однак не виключено, що в кожній іншій версії мається на увазі інша Анна. Хоч автори їх можуть помилятися, думаючи, нібито пишуть про одну й ту саму Анну, ніби Анна завжди одна й та сама, навіть коли



СВІТ ТВАРИН АННИ



О.РУБАНОВСЬКА, З ЦИКЛУ «СВІТ ТВАРИН АННИ». 1997

роздвоюється чи помножується. Насправді жоден з них (якщо мені не зраджує уважність), говорячи про Анну, нічого не сказав про дві речі. Перша: Анна володіє мистецтвом фотографування. Не в сенсі вміння фотографувати, а навпаки — вміння фотографуватися, тобто віддати частину себе. Друга: життя Анни серед тварин.

Життя серед тварин мусить повнитися надлишковою пластикою. Мова жестів і поз — єдине, що залишається для нетривкого контакту. Тварини виникають подібно до сновидінь, до певної міри вони тотожні сновидінням, чи, точніше кажучи, видавам. Отже, вони не вигадані, а побачені, тобто відчуті, хоч і не мають імен — таких, як, наприклад, «тигр». Анна не вірила, що вони є, поки сама не опинилася серед них. Тепер вона вже знає, як поводитися з тваринами. Але чи знає Олена, як поводитися з Анною?

Олена вважає, що тварин вигадала вона. Вигадування тварин могло б стати її професією — в разі, коли б знайшлися очі до купування вигаданих тварин. Можливо, такі знайшлися б, але нагла поява Анни перекреслила всі Оленині ілюзії. Добре, що так сталося. Анна до певної міри тотожна Олені, хоч ніхто не знає, котра саме з описаних Анн. Зрештою, це не зовсім Анна, це тільки частка Анни — її схоплена світлом і видобута з пам'яті видимість. Олена помістила її серед тварин і таким чином укотре в житті досягла свободи ▲

Юрій А. Петрич. Бу-Бу-Бу та ін.



ВУХО
УКРАЇНИ —
1999



ВІЦЕ-ВУХО
УКРАЇНИ —
1999



ВУХО
ГЛЯДАЦЬКИХ
СИМПАТІЙ —
1999



РАМЗЕС II



КОНФУЦІЙ



ШОЛОМ АЛЕЙХЕМ



МАРТИН ЛЮТЕР КІНГ



ФРАНЦ ЙОСИП



ДЖАВАХАРЛАЛ НЕРУ



ШЕВЧЕНКО

Я. ЯНОВСЬКИЙ, АРТ-ВЕРСІЯ «ПЕРЕВТІЛЕННЯ». 1998

«Скажу про такий отичний звичай: коли заколюють бика, то позачергово судять за це усіх і виправдовують; звинувачувальний вирок виносять ножеві, кажучи що то він убив бика. День цього дійства називається святом Діполій, або Буфоній».

Клавдій Елін. III ст. до н. е.

Тема клонування нині є єдиною з «найгостріших» у цивілізованому світі. Інформаційні повідомлення про чергові «здобутки у генній інженерії» миттєво облітають навколо земної кулі.

«Вівця Доллі» у Шотландії, яку народив Вільмут (літо 1996 року), «Миші з Гоналулу» (50 екземплярів) — діти японця Вакаями (літо 1998)... черговий раз, втративши свою невинність, наука ставить перед суспільством складні, надто неоднозначні запитання.

Коли? Коли? Коли? Задають собі запитання мільйони обивателів у різних країнах. Коли буде клоновано людину? Здається, це сьогодні найбільше хвилює як вчений, так і звичайний люд. Усі питання моралі, етики витісняються, адже на черзі «homo хегах» (людина копія) з реторти. Американський єзуїтський пастор і генетик ламає голову над тим, чи клон і клонований мають ту саму душу? (А як бути із клоном, який клонований з клона, що, в свою чергу, також клонований?)

«Се людина» — кажуть одні, а се — «генетика», — проголошують інші...

Сучасні біоремісники навчилися повертати генетичний годинник всередині клітини «назад». Івано-Франківський художник Ярослав Яновський запропонував «повернути час» всередині доволі таки широкого історично-культурного простору і уважніше придивитися до обличчя геніального Тараса Шевченка.

«ПЕРЕВТІЛЕННЯ»
арт-версія

Йде стрімкий процес освоєння мистецтвом територій, які раніше не вважалися його сферою. Змінюються з прискореним темпом принципи світової художньої системи. Полява нових технологій і презентаційних стратегій докорінно змінює сам зміст терміну «мистецтво».

Звичні і традиційні засоби бачення зберігаються і співіснують паралельно з новими формами, але ці нові технології створення образів, стають дедалі більшою мірою домінуючими моделями сприйняття.

Безперечно, всім відомі «перегони» навколо імені великого художника і поета Т. Г. Шевченка. Я намагаюся зрефлексувати на цю, суто «українську», проблему за допомогою своєї арт-версії.

Отже, пластикна версія — документальна (автентичний зліпок з голови Т. Г. Шевченка, відлитої сім разів). Інакше кажучи «скульптурний метод клонування».

Особливу роль відіграє колір. За допомогою кольору відбувається акт моделювання назви «перевтілення». Спробуйте прийняти «перевтілення» і пофантазувати. Глядачам пропоную не шукати «політики». А просто відчутти дотик, імпульс якого gra!

Ярослав ЯНОВСЬКИЙ, лютий 1998 р.



«У затриманого було знайдено як парнографію, так і однографію»

З міліцейського протоколу 1970-х рр.

Виставковий проект Євгена Павлова та Володимира Шапошнікова

В 1970-ті—80-ті роки в Родянському Союзі будь-яке зображення оголеного тіла піднімало питання про порнографію. Цей неписаний закон базувався на висновку, що такого типу зображення не тільки спроможне привести до непередбачених сексуальних наслідків, але й спровокувати стихійні сили, що призведуть до соціальних катаклізмів. «Вчення про сексуальне збочення» мало поширення на всі життєві сфери. «Гостре питання», глобально висунуте з зовнішнього плану, займало не тільки відведений йому підсвідомий рівень, але й більшу частину свідомого. Пан-сексуальність була основним ментальним кодом у свідомості 70-х. Можна сказати, що сьогоднішня ситуація цілком зворотна. Еротизм 90-х лежить поверховою плівкою попкультури на доеротичній свідомості.

Проект «ПАРНОГРАФІЯ» об'єднує обидва ці історичні періоди, як і обидві системи еротизму, в цілісну форму, створюючи узагальнення, відсутнє в структурі суспільного досвіду, це визначило бінарну структуру проекту. Він складається з «подвійних фотографій» (друк двох фото на одному аркуші). Парність зображень, внаслідок

ПАРНОГРАФІЯ

ТЕТЯНА ПАВЛОВА

«непередбаченого» їх зіставлення визначає «подвійну» гостроту монтажу. Особливо це стосується зіткнення фотографій 70-х, які базуються на певній експресії «ширококутника» (фотооб'єтив) та гіподинамічній фотопластичі 90-х. Взаємна адаптація цього матеріалу вимагає об'єднуючого жесту, яким наділяється в даному випадку живопис. Пара «фотографія-живопис» також існує тут в душі основної креативної дихотомії проекту. Її прецедент в попередньому проекті «Загальне поле мистецтва», де було створено контекст такого сполучення фотовідбитку з олійним живописом, що був визначений як поле інтерартскейпу (interartscapе, робочий термін проекту, аналог landscape). Він показав: проміжки між цими мистецтвами, де вони можуть існувати, не знищуючи одне одного, дуже вузькі, і визначаються мірою збереження типології фотографії.

Третім бінарним аспектом проекту є дослідження простору взаємовідносин між мистецтвом та попкультурою. Мова оголеного тіла, що була головним кодом андеґраундної арт-фотографії, сьогодні пересувається у сферу масової культури. В проекті цей процес втілюється у ковзанні змістів між ними. Зустріч двох мов: андеґраундної та попкультурної, актуалізована парнографіями, є сакральною акцією, що символізує кінець регресії ▲



О. ПОГРІБНА-КОХ «ГЕПАРДИ,ЩО ПЕРЕВІДІАЮТЬСЯ». 1998

KOCHKUNST: was ist das?*

ЮРКО КОХ

На світі завжди було безліч найрізноманітніших художників. Зокрема, тих, які художниками народилися, і тих, які ними стали. Ці художники (часто звані митцями або маестрами) традиційно розділяються на тих, хто вмів малювати, і тих, хто малювати не вмів. Деякі з них почали творити дуже рано, інші — дуже пізно. Загальновідомо, що митці поділяються ще й на тих, котрі мають що сказати світові, і тих, котрі сказати не мають що. З-поміж них зустрічаються майстри з вишуканим естетичним смаком, а також ті, хто про існування його навіть не здогадується. Одні мають вроджене відчуття міри, решта не має ні міри, ані відчуття. Часто трапляються митці, геть позбавлені будь-якої стильності, або митці, що позбуваються стилю цілеспрямовано. Є, звичайно, і митці стильні. Неабиякою рідкістю є здатність митця творити Чудо. Більшість художників таку здібність поступово втрачають. І зовсім мало лишається маестрів, котрі досягають цього вміння шляхом самовдосконалення з роками.

У своєму загалі митці різняться між собою якнайнесподіванішими характеристиками, серед котрих неабияку роль грає т.зв. репутація митця, яка, для прикладу, може бути доброю, підписованою, або вщент спалюженою. Це, у свою чергу, впливає на самопочуття художника, котрий перебуває у стані перманентного чекання слави чи хули, якщо досі їх не дочекався. В очікуванні перебувають ті, хто не має

характерно, — відверті і затаєні, просвітлені й затемнені, побожні, божевільні, перезерлі, інфантильні, думаючі та бездумні, бездомні й забезпечені, читаючі, дримаючі, медитуючі й маразмуючі, самовпевнені й зухвалі, загавкані, перелякані, сором'язливі та безсоромні, скупі або жертвовні, зажурені та втішені, зневірені й окрилені, ситі і заспані, спиті і змучені, розкручені, нерозкручені, обсервовані, обісрані, обдаровані й безталанні, перспективні та безнадійні...

Так воно чи не так, але всі до одного митці, будучи розфасованими поміж незліченним нашаруванням епох, століть, стилів, напрямків, жанрів, угруповань, спілок, секцій, секторів, векторів — рефлектують стосовно них, неодмінно



Ю.КОХ «ДАЙОШЬ ПРИКУРІТЬ». 1993

* з нім. букв.: «КУХОВАРСЬКЕ МИСТЕЦТВО» або гра слів: «МИСТЕЦТВО КОХА: що це є?»

опиняючись наодинці перед кінцевою проблемою вмирущості й невмирущості, СМЕРТІ та БЕЗСМЕРТЯ.

Відтак, за своїми світоглядними ознаками митці поділяються на тих, хто час від часу ставить перед собою глобальні запитання, і на тих, хто ніколи цього не робить. Примітно, що наявність відповідей у цій справі не є вирішальною. Питання можуть бути наступними: Хто ми, звідки і куди йдемо? Для кого я малюю? Для чого я малюю? Що вартую на тлі інших? Що вартуватиму, як мене не стане? Чи малював би взагалі, якби наперед було відомо, що мої творині ніхто не побачить? Яким було б моє мальовидло, якби народився 100, 500, 1000 років тому? Чи зміг би плідно творити, якби довелося змінити країну проживання? Як оцінювалися б мої твори у грошовому еквіваленті при досконалій «розкрутці» у пристойній країні? Які найпідступніші спокуси творчості? Що із власного малярства вклав би я у Ноїв ковчег? Який же, на Бога, вселенський сенс моєї творчості?

Цікаво, що переваривши все вищезгадане до консистенції підсумків, і навіть відповівши на всі запитання, автор цих рядків все ще не набув готовності скласти повноцінний рецепт КОСЧКИНСТ-у. Найголовніший інгредієнт, як і належало сподіватися, досі таємно прихований поміж рядками букв і цифр.

І мені не лишається нічого іншого, аніж зручно вмовистившись перед мольбертом і попередньо плюнувши на кінець століття з тисячоліттям, зайнятися, кінець кінцем, несамовитим у наш час авангардом — МАЛЮВАТИ КАРТИНИ /!!!/, втілюючи на полотні особисті перверсії, озируючись то на Брейгеля, то на Вермеєра, аби ті, чого доброго, не шокувалися: «Хто той малий, що вправляється в нашій робітні?»...▲

Львів, жовтень 1998.



Ю. КОХ «TOWER», 1996

Якраз ця сексуальна геодезія, в результаті ретельної «розвідки місцевості», формує ідеальне жіноче тіло, щоби потім, з різним успіхом, намагатися віднайти його на конкурсах краси, орієнтуватися на нього при виборі партнера, дружини, і не знаходячи звичайно, такого ідеального зразка в повсякденні, чоловік отримує можливість тероризувати жінку комплексом її неповноцінності, недоробленості, невідповідності і т. п. (Так, наприклад, патріархальна політика статі приписує істеричність лишень жінкам). Поміж тим, як істеричність тіла — це продукт особливо відпрацьованого терору. Бути істеричною — значить бути «чистою поверхнею», *tabula rasa*, коли усі реакції і переживання набувають абсолютно зовнішній (відверто демонстративний) характер. Якщо жінка щось приховує в собі, висковзає від практик дізнання, протилежна сторона зробить усе, щоб перетворити невидиме у видиме. Істерія — найпростіший спосіб організації простору нагляду, контролю, тому що дозволяє розвертати усю суму внутрішніх, психічних станів на поверхню, з котрої вони і «прочитуються». Владні стратегії провокують істерію, щоб «усе знати» і в той же час «мати право» подавляти жінку, яко «ненормальну». Така практика істеризації постійно себе продукує в соціальній сфері, і особливо в її приватному прояві — у сім'ї. А взагалі-то, істерія — жіночий привілей).

Ідеальне жіноче тіло парадоксальним чином дозволяє розглядати «реальну» середньостатистичну жінку як грандіозну аномалію (чи Амалію), симулякр, ортопедичний продукт, штучне походження котрого не викликає сумніву, а майстерність ремісника-протезиста, що його сотворив, достойне подиву (хоча, в різних секс-шопах різна якість). Отже, мова йде про те, що створено людиною (європейським чоловіком літнього віку без яскраво виражених ознак дебілізму чи геніальності на обличчі) в якості другої природи — в якості культури (чи жінки). І якраз в цьому мистецьки створеному просторі проростає тема свободи —

▲ Продовження на ст. 71

ПРО ЧАС І МЕТОД

ЮРІЙ АНДРУХОВИЧ

Мені незабаром, за якихось лише два роки, виповниться сорок, а це означає, що я все частіше рефлектую з приводу часу. Час — це принаймні важливо, казав один мудрагель. Час — це така країна, з якої можна виїхати тільки у смерть, додавав він, виявляючи схильність до декадентського метафоризму і танатичних красивостей. Ніде від цього не подінешся, кажу собі, — вочевидь, вона вже почалася, ця низхідна смуга, з кожним кроком прискорюване збігання в паділ, скрегіт зубовний, дедалі затяжніші депресії, частішання похоронів, на яких годилось би бути присутнім, невмотивовані алкогольні прориви у бік паралельної реальності, зрештою, страх як такий.

Двадцять років тому я більше любив майбутнє. Я навіть хотів, аби воно наставало якомога швидше. Майбутнє — це були передусім нові можливості, красиві жінки, а потім і все інше: подорожі, міста, безліч доброї музики. Туди провадив єдиний шлях, власне кажучи, звивиста сумнівна доріжка, якісь такі непевні сходи, що їх, послуговуючись контрабандним метаобразом улюбленої рок-групи, хотілося вважати «сходами в небо» — то були вірші. Двадцять років тому я записував їх у всіляких блокнотах і ховав від усього світу по дуже інтимних закопелках. Я не мав ілюзій щодо їхнього опублікування. Перспектива прожити непримітне зовні і згущене внутрішньо життя невизнаного (а швидше незнаного) генія (sic!) манила своїми особливими принадами — бути поза цим сірим потоком, поза цим «літературним процесом», бути над ним, стояти в хмарах і сордонічно (або коли завгодно — янгольськи) всміхатися.

Бо двадцять років тому я студіював у Львові видавничу справу і чудово усвідомлював, що в наших українських радянських умовах легше караванові верблюдів пролізти крізь вушко голки, ніж «не такому» рукописові

продертися на світ крізь птахорізьку редакційних, рецензентських, спілчанських, цензурних, партійних, поліційних, усіляких там інших інстанцій. Крім того, я змушений був складати іспити з марксистсько-ленінської естетики, теорії літератури, української та російської літератур — і в кожній з цих дисциплін вимагалось знання «єдино правильного творчого методу», що більше, — це знання було стрижнем, фактично тільки воно й вимагалось. І це знання аж ніяк не стимулювало виходу з підпілля. Так окреслювалося моє крейдяне коло, свого часу вже сигніфіковане в романі «Московіада»: типова для богемної, чи то пак, квазібогемної молоді кінця сімдесятих вибухова суміш агностицизму, індуїзму, християнства, музики, скажімо Genesis, сухо, частіше кріпленого вина, а також «Маркес, Борхес, Гессе, І Цзін», скопійований навіть не на ксероксі, а «відерений» Булгаков і... далі розвивати немає сенсу, адже в кожного з нас, пізніших «вісімдесятників», наші приватні підпільні університети були майже ідентичними й різнилися хіба що більшим нахилом до «космополітичного» чи — навпаки — «національного» (тоді все це, ясно справа, розумілося не зовсім так, як тепер).

Саме там, у запльовано-сакральній атмосфері студентських гуртожитків, під шипіння вінілу і мерехтіння свічок, я зустрів своїх найперших читачів, чи то пак, слухачів. Ким ми були? Сектою? Таємним клубом? Неформальним об'єднанням снобів? Зборищем ювенільних *Vodka-Philosophen*?

Добре, що ті мої вірші не мали шансів. Добре, що я не носив їх по редакціях. Сьогодні мені вже видніше, що на дев'яносто з чимось відсотків ті вірші були претензійні, манірні, солодкові, вторинні, версифікаційно невправні, тьмяні, плутані, ополітичні, наївні, банальні, надумані, пасивно-споглядальні, ідейно неспроможні — прошу додати ще які завгодно негативні епітети з репертуару тодішніх літконсультантів (до речі, посада,

яка, здається, загинула разом із тоталітаризмом).

Добре, що існував єдино правильний метод. То була спонка до писання неправильних віршів. Але то була ще й спокуса — і саме ці стіни, в яких ми зараз перебуваємо, якнайкраще про все пам'ятають*.

Спокуси знайшли мене дещо пізніше. Початкову чистоту було порушено першою в моєму житті публікацією. Так капітулювала одна з моїх дитячо-юнацьких фортець. Я з'ясував у собі якщо не готовність до компромісів, то принаймні деяку несподіваність.

Спокуси вилаштувалися в цілий ешелон незаперечно сильних аргументів. Це була свого роду система — цілісна й різнобічна, і в центрі її перебувала ідея переходу з підпілля в офіціоз. Ці аргументи належали не тільки мені, але нині вже важко їх як-небудь відсепарувати — суто мої аргументи від тих, з якими приходили до мене мої найперші літературні провідники й порадики. Як би там не було, я спробую розгорнути зараз (наскільки згадаю) цю маленьку езуїтську телеологію.

Отже, нагальна необхідність моєї переорієнтації диктувалася передусім тим, що

1) національна література перебуває у вкрай занедбаному стані, віддана графоманам та пристосуванцям і катастрофічно потребує якихось нових «інакших» імен;

2) у видавництвах вже поз'являлися «наші хлопці» і можливість видрукувати не обов'язково «соцреалістичну» поезію виникла наче сама собою;

3) якщо я все-таки зрезигную з цієї можливості, то моє місце порожнім не залишиться — прийде хтось інший, можливо, гірший, якесь, наприклад, кар'єристичне ніщо з комсомольськими впливами, а потерпіти знову ж таки вона — многогрудна матуся Рідна Література;

4) сприятлива видавнича констеляція може виявитися дуже

* Текст призначався для виголошення під час конференції «Бертольт Брехт і Ко» у приміщенні Спілки письменників України в Києві.

тамчасовою — невідомо який фартель викинуть завтра ідеологи або гебісти, отож, слід негайно використовувати те, що маємо сьогодні;

5) ніхто не змушує й не змушить мене до писання фальшивих комуністичних віршів — часи все-таки змінилися, це вже не тридцять й не п'ятдесяті, партійна верхівка порозумнішала і зараз ніхто вже не вимагатиме славильних од тощо;

6) сама по собі, взята в чистому вигляді, ідея соціальної рівності та комуністичних перетворень у суспільстві не є такою вже й паскудною; інша справа, що на практиці її дійсно спаскудили, але поет має право побачити більше і глибше, до того ж, у Маркса та Леніна є безліч цікавих думок;

7) єдино правильний художній метод теє не такий вже й жахливий — ним можна користуватися доволі гнучко, він фактична «без берегів», чому підтвердженням ну хоч би й той самий Бертальт Брехт, або деякі кубинські, прибалтійські чи закавказькі товариші;

8) існування редакційної бюрократії та цензури грає, крім іншого, також позитивну роль — у цих шалено жорстких, прокрустових умовах таланти по-справжньому дисциплінуються й загартовуються, кристалізуються особливо високий художній рівень;

9) цього якраз не скажеш про рівень багатьох самвидавних авторів (тим більше про рівень тих, які пишуть до шуляди) — відсутність цензури розбещує, призводить до втрати авторської відповідальності та вимогливості;

10) письменник: узагалі зобов'язаний друкуватися — той, який перстає або відмовляється це робити, нічого не досягне і швидко zdeградує, оскільки вариться сам у собі;

11) без опублікованих творів неможливо стати членом Спілки письменників, себто досягнути шанований у суспільстві статус із недовозначною перспективою деяких матеріальних пільг;

12) члена Спілки письменників уже не можна просто так заарештувати — для цього його мусять спочатку виключити зі згаданої Спілки;

13) узагалі ж — треба щось робити, Україна чекає і «нова припливна хвиля вже засвідчує себе в нашому мистецтві» (цитую з пам'яті, але за Брежневим).

Такою була ця справа із

тринадцяти аргументів, хоч насправді їх могло бути значно більше. Але мені подобається число тринадцять, і я дав переконатися себе. І навіть був, що називається, «прихильно зустрінутий». І щось таке навіть дописав до першої своєї поетичної збірки про нібито революційних балтійських матросів, які йдуть штурмувати Зимовий, а підступні юнкери вже присіли за кулеметами, — у дійсності це була моя приватна фіга в кишені, адже йшлося всього тільки про кінозйомки, про світ як кіно, про історію як фікцію. Але ця кишенькова фіга остаточно зняла з видавців побоювання щодо моєї лояльності та своєї відповідальності. Я виявився нормальним, «своїм хлопцем» і я не знаю, до чого б усе це докотилось, якби не бубабізм.

Історія цього явища ще не завершена і — сподіваюся — не всім відома. Цей розділ саме для таких — скоромовкою. Хай вибачать мені ті, кому про все це доведеться дізнатися всотє.

У квітні 1985-го, в достатньо фантастичному місті Львові постало явище з — на перший погляд — шаманською назвою Бу-Ба-Бу. У дійсності ця назва є скороченням із трьох понять, котрі можуть зустрічатися де-небудь в естетиці: «бурлеск», «балаган» (походить із давньоєврейської, в якій означає «хаос», однак в українській культурі функціонує перш усього в сенсі «ярмаркової буди для видовищ і розваг»), а також «буфонада». Саме ці три ключові засади обрало для себе троє тоді ще молодих поетів — Віктор Неборак, Сашко Ірванець і я, котрий має тепер за честь усе це тут міфологізувати.

Але що звело нас до купи? Які підстави були в нас для цього єднання?

Кожен із нас був незадоволений загальним станом української поезії. Кожен вважав своїм обов'язком цей стан змінювати. Зрештою, звідки це слово — «обов'язок»? Просто нам було нудно в тодішньому потоці офіційно виданого, в цьому безмежжі сіратини й одновимірності. Я не кажу тут про жменьку блискучих імен, якими ми захоплювалися й захоплюємось. Я кажу саме про загальний стан, бо це було жахливо.

І цьому всьому ми протиставили наше Бу-Ба-Бу — перш усього,

щоб рятувати в собі поетів. Ми зустрічалися щодва-три місяці, читали собі навзаєм наві тексти (і не тільки власні), ми блукали де хотіли і з ким хотіли, чаркувалися, слухали добру заборонену музику, ночували по всіляких чужих мансардах і вежах слонової кісті і коли потім, через день-другий, знову мусили роз'їжджатися, то кожен забирив із собою порядний запас свіжого кисню в легенах.

Це було щось на кшталт герметичного таємного ордена, частково блазеньського. Або ні — інакша життєва філософія, квазіфілософія, щиро кажучи.

Наше товариство виявилось магнетичним. Ми володіли притягальністю, побільшуючи кола своїх прихильників. Поставали якісь напівпародійні ритуали, внутрішні й зовнішні, і навіть певна ієрархія.

Бубабізм являв себе в першу чергу не через друковані видання (на той час — друга половина вісімдесятих — ще існували колосальні проблеми з цензурою), а через живе контактування з публікою. Це могли бути просто літературні вечори у традиційному розумінні — з декламацією та діалогами і — дивна справа! — вони мали успіх. З часом форма робилася все синтетичнішою: музика, костюми, світло, піротехніка.

Так, і завжди маски.

Це досягло свого апогею восени 1992-го на сцені Львівської Опери. Упродовж чотирьох вечорів показувано на ній грандіозний, змонтований за мотивами наших речей спектакль із голосною назвою «Крайслер Імперіал», в якому ми самі й були головними виконавцями, справжні актори натомість — декораціями, зала була переповнена, публіка ледве чи щось розуміла, проте страшенно тішилася, до всього іншого були ще симфонічний оркестр, чотири рок-групи, дитяча хорова капела і сліпучий вибух у фіналі.

Але що маємо нині? Нині, коли, поза всякими відліками й сумнівами, молодість минула, кожен з нас опинився на власному шляху, сам на сам із цим шляхом — так мусило бути, бо так буває завжди, хоч нам і не вірилося, що так буде. Однак варто при цьому зважити на ще один важливий нюанс. Наша молодість минула майже водночас із тоталітарною епохою. І чи не був наш бубабізм, що мислився нам також і як виклик тоталітаризмові, чимось, що

в той же час могло проіснувати лише завдяки йому ж, цьому тоталітаризмові? Можливо, ці маски, щоразу інші, з якими нам так весело бавилося, насправді були елементами вимушеності? Можливо, йшлося не так про маски, як про маскування — політичне, суспільне, культурне, ще якесь?

Слава Богу, я не знаю відповіді на це запитання.

Я не знаю багатьох інших відповідей. Кажуть, ніби це одна з ознак того, що називається досвідом. І чим його більше, тим менше відповідей. Можливо, саме в цьому полягає моя безвідповідальність — мені було б значно легше говорити про відповідальність, наприклад, Брехта, ніж про свою власну. Про духовні спокиси лівої ідеї, правої ідеї, будь-якої політичної ідеї. Чи про

свободи артефакту від свого творця і навпаки — творця від своїх власних фантазій. Сама проблема не має вирішень в тому контексті, в котрому вона виникає (якщо лише жінка не бажає в перспективі стати чоловіком), так як свобода від культури можлива лиш в контексті акультурного становлення; тим самим проблема може вирішення в просторі твариною, це означає на перший погляд, могла стати вільною вона має перейти твариною, — жінкою, в якості якої полем даної культури. силогізм, відправною теза про відсутність соціального почала.

Безодня науки та

Наука дивиться на Вона дивиться на знаходиться деінде, відсторонено. Тому висновку, що існує більше нічого, якщо можна побачити лиш існування, матерію. Слово «об'єкт» важливе, воно означає те, що перешкоджає, те, що створює перешкоду. Все, що перешкоджає баченню, є об'єктом. Коли наука стає антагоністичною відносно світу, вона починає намагатися завоювати його, тому що об'єкт є ворогом і має бути подоланим. Завдяки науковому підходу до світосприйняття людина стала відчуженою від природи. І тепер вона почуває себе такою ізольованою і самотньою, що здається нібито самотність або божевілья єдиний спосіб уникнути усіх нещастя, породжених цією ізольованістю.

Інший шлях — мистецтво. Це суб'єктивний підхід до існування. Мистецтво займається дослідженням не того, що знаходиться десь там, а того, що тут, усередині людини. Воно цікавиться не квіткою троянди самою по собі, а тим, яке вона викликає почуття. Що відбувається у внутрішньому світі, коли



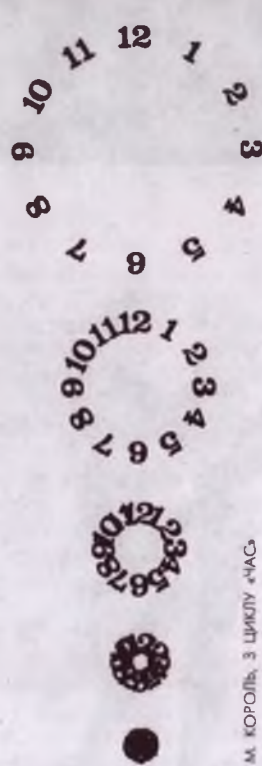
знайти своє становлення майже неймовірно, формулу: щоб жінка в чоловічій культурі, становлення перестати бути вона визначена усім. Так зникається точкою котрого була жінки в якості

мистецтва.

Всесвіт об'єктивно. Всесвіт так ніби він десь зовні, наука приходить до тільки матерія і дивитись об'єктивно, об'єктивний бік

таку штуку, як аполітаризм — головне річище новітньої української літератури — про увесь цей брут, баласт, цей відразу впізнаваний «художній арсенал», про цих прапороносців, котрі ніяк не хочуть попроситися зі своїми обвислими й надалі переможними прапорами.

Але краще я повернуся до рефлексій з приводу часу — мені незабаром сорок. Час винятково посприяв мені. Завдяки його сприянню я зрозумів, що найкраща поезія міститься у пробілах між словами, а найкраща проза — виправлена й закреслена. У зв'язку з цим писати стає все тяжче і навряд чи можливо взагалі. Попри те я не втрачаю надії на знак, натяк, помах, дозвіл. Це щось ніби очікування. І саме його я назвав би єдино правильним творчим методом ▲





СТИЛЬ ВІД КІНЦЯ

«ДЕННІ» РЕФЛЕКСІЇ В СУТІНКАХ

БЕРТРАН РАСЕЛ І РОЗДУМИ НІ ПРО ЩО

Іноді простодушність доєпогані результати. Іноді варто забути про те, що існують загальноприйняті правила гри, і поставити питання про «основне». Як у Бертрані, наслідком якого виступає праїсторія, і не на початку нової ери, а в ХХ столітті з простодушністю Кандіда запитувати: «Чи ділиться світ на дух і матерію, а якщо так, то що таке дух, і що таке матерія? (...) Чи має всесвіт якусь єдиність або ціль? Чи розвивається він в напрямку якоїсь цілі? Чи справді існують закони природи, чи ми віримо в них лише через притаманну нам схильність до порядку? (...) Чи існують одухотворений та нищий стилі життя, чи всі способи життя суть марнота? Чи потрібно добру бути вічним, аби заслуговувати високої оцінки, чи добра слід прагнути, навіть якщо світ невідворотно рухається до загибелі?»

Не претендуючи на глобальність Раселівського підходу, ми також деколи наважуємось питати, хочеться думати, про речі так само важливі. Одне з запитань, яке хочеться задати, спостерігаючи за всім, що діється довкола, — яким насправді є наше життя? Чи ми живемо добре, чи погано? Чи нам слід журитися чи тішитися? Чи мусимо шукати вихід із ситуації, чи маємо насолоджуватися тим, що маємо? Справді-бо:

З одного боку якась безпросвітня й безконечна криза, що охопила, здається, всі сфери існування, з іншого ж — дивовижно «нестерпно легкість буття», пояснити яку можна хіба нашою відірваністю від «поверхні світу», незаінтегрованістю в світові проблеми і світовий ритм, а отже — свободою.

З одного боку держава, що забезпечує собі економічну стабільність невиплатою зароблених грошей, тобто чинить один із чотирьох гріхів, які волають про помсту до неба, з іншого — абсолютно індеферентні й до всього призволені громадяни, що якось дають собі раду і без держави.

Остаточний занепад культури обертається незрозумілою, артистичною активністю, спонсорованою чи то Соросом, чи

то якимись «божевіяними» крани-скоробатками, то одночасно невідомо звідки з'являються нові журнали, некомерційні видання, навіть поетичні збірки. Власне кажучи, все, що діється, все, що хоч якось робиться, відбувається на цій землі, де б уже, здавалося, повинен завертати будь-який рух — все вона має місце не зважати на щось, а всупереч. В супереччому продовжується життя. Може вала і той не життя навіть, а саме рідина притримувати на туалетну воду (якраз) — все ж не знає відчужено, якоїсь несправності, бруку чогось важливого (довколишня дійсність скидається на гігантську репетицію, де потомлені актори грають абияк, беручи енергію для прем'єри). І оце «щось», як на мене, полягає в нашому невмінні любити себе. У формулі «полюби ближнього, як самого себе» ми випускаємо момент любові до себе — відправна точка, після якої можна наважитися любити когось. Ми намагаємось любити інакше, зовнішнє, не заховавшись як слід у себе, не симпатизуючи власній сутності. З точністю до навпаки ми любимо себе, як ближнього свого, а ближнього терпіти не можемо. Ми махнули на себе рукою, і почуття трансцендентної провини, є, здається, нашим єдиним колективним підсвідомим. Але ж це так важливо: «Любити себе, так, аби не змогли пережити найменшого приниження. Цінувати себе настільки, щоб ніколи не опинитися в непевній ситуації. Подобатися собі в такій мірі, щоб не допустити найменшої недбалості в роботі. Шанувати себе аж так, щоб погоджуватися лише на найкраще і не чинити злого. Любити себе тут-і-зараз, не перетворюючи життя на череду несповнених рефлексій. Усвідомити, що це ніяк не репетиція, що давно вже триває прем'єра, що вона, власне кажучи, тривала завжди. І можна в будь-який момент вийти з масовки на авансцену, треба лише повірити в свій талант і в свій талант». Полюбити себе.

Втім, захопившись проповіданням сумнівних ідей, ловлю себе на думці, що не я перший, і не я останній шукаю рецептів від звіри. Рецептів, які кожен повинен випробувати на собі. А тоді хочеться слідом за мудрим Раселом (і не менш мудрим

«Еклезіастом») запитати, чи це не жарнота, була? І чи справді «добра слід прагнути навіть тоді, коли світ невідворотно рухається...» (див. Початок).

ВЕРШКИ, БЛАНШО І МОДА

Мода, як відомо, панує не лише не подіумах. Вона повсюди — в музиці, в кіно, в літературі, політиці, спорті, навіть у науці. Вона, зрештою, в наших мізках. Як вона потрапляє туди, з чого виникає, зрозуміти важко, але факт залишається фактом: сьогодні, допустимо, поєднання зеленого й червоного видається крайнім несмаком, завтра — кончею революційною бравадою, вчора довге волосся було свідченням асоціальності й бунтарства, нині — ознакою милого артистичного ретроградства. Приклади можна привести безліч. Саме в сфері життя, та в даному випадку найбільш інспірує мода елітарна, чи, іншими словами, інтелектуальний снобізм.

Завжди існують якісь імена чи поняття, котрі виступають своєрідними комунікативними пароллями у соціальних іграх. Згадаймо застійні часи, коли варто було натякнутися хоча б на побіжне ознайомлення з Джейсом, Кафкою, Ніцше, Вітгенштайном чи Дале, а тебе вже легко записували в інтелектуали. Була своя пара мода на дотинамериканську літературу, на східну філософію, на середньовіччя тощо. Сьогодні ж посилаються на Джейса чи Картасара можна з таким же успіхом, як на Толстого чи, скажімо, Загребельного (останнє навіть може видатися більш влучним або, як тепер кажуть, «крутішим»). Сьогодні, щоб потрапити до лав утємничених обраних, потрібно знати зовсім інші імена. Хоча, як і будь-яка мода, мода інтелектуальна по суті своєї сміховинна. Був час, коли всі говорили про Еко, хоча мало хто знав його класичні семіологічні роботи, маючи на оці лише літературні бестселери. В зв'язку із семіологією, тобто із дещо припізнаним захопленням нею, виринуло з небуття ім'я Ролана Барта, що, правда, більшість не знало, що це за людина. Кабінет М згадав про існування Бартів, що призводило іноді до милої іронічної плутанини. Часами навіть вводиться знайомство з предметом, це четверте пр

«А всі ті, хто здійснює підприємницьку діяльність, тобто друга в

ПОЛЮБИТИ СЕБЕ

її викидати? Це можуть бути французькі парфуми!!!

Усе починалося доволі прозаїчно: ви ні на чому не економите. Річ вперше за останні кілька тижнів я вибралася в центр у пошуках жовтої па...

Іноді популярність того чи іншого автора майже неможливо пояснити раціонально, виходячи з якості чи актуальності його творчості. Чому, скажімо, такий широкий розголос дістали Бруно Шульц, Кастанеда чи Бойз? Чому саме вони вийшли своєю ліричними острівцями посеред децентралізованого інформаційного моря? Чому багато інших не менш видатних постатей залишаються для нас невідомими? Звідки виникають нові поняття, котрі об'єднують пояснити нарешті все?

Деколи вживаються тут примхливі забавки часу, деколи ірраціональна гра випадку, деколи якась незрозуміла знакова утилітарність. Згадаймо, як легко поповнили свій лексикон художники словами "перформенс", "інсталяція", "акція" і як хвощко використовують до цього часу за будь-яких обставин, не дуже навіть кривлячись від осколки. Чи якими безумовними лідерами глосарійного гіт-пароду стали терміни "постмодернізм" і "дискурс", роль продюсерів для яких відіграють у нас чомусь Жак Дерріда і Жан-Франсуа Льютар.

І хоча зрозуміло, що кожній окремій людині потрібна тільки її унікальне знання, тільки її унікальний досвід, і що в бібліотеках, музеях і кунсткамерах нашого втомленого світу ці речі без сумніву присутні, напевно, можливо їх віднайти навіть за допомогою всесильного інтернету. Залишається тільки паролі, ігри, коди, сленг. Звичайно, затрат. А тим часом, здається, із Заходу сходить до нас нова зірка — Моріс Бланшо, французький прозаїк і есеїст. Ровесник славної когорти сюрреалістів, він пішов своїм особливим шляхом, не деформуючи звиклі образні системи в рамках усталеної мови, а зрікаючись самої мови, чи то, радше, зрікаючись дійсності заради буття в мові. Твори Бланшо справді викликають незвичне, невідоме досі відчуття. Якщо теперішня література нагадує постскриптим під усім корпусом традиційного письменства, він залишається вірним літературі як

начальника головного управління Державного реєстру фізичних осіб Державної податкової адміністрації України Золі Грицько — це насамперед складна комп'ютерна система для забезпечення єдиного обліку фізичних

ви ні на чому не економите. Річ в іншому! Як, взагалі, можна купувати парфуми розлітаними, все більше скидаючись на автотіматизацію. Звичайно, художнику можна, скажімо, просто повісити на стіну картину, але йтошутини подумалося: це вже розцінюватиметься як нашій бідній перформенс, а сама картина разом із стіною й цвяхом, голків (бо на якуму висітимо, буде віднесено до розряду інсталяції. Я далекий від того, аби із завзяттям грінпісувати традиційні види творчості — адже для справжнього мистця поштовхного мистецтва — це ж краще завжди особливо важливим є специфічна сфера людської діяльності, її неможливо хоч якось охарактеризувати, адже вона невіддільна класифікація, реєстрування, вивчення, роз'яснення (або речей, що не належать культурі, хоча твори мистецтва складають суттєву частину її корпусу. І тут парадокс полягає лише в тому, що чим більші території завойовує культура, тим менше шансів залишається мистецтву. Воно витісняється і зрештою ареалів у резервах формальних пошуків і вимушених експериментів. Але жодні винаходи не є виходом — потрапляючи в силосове поле культури, вони тільки пабільшують її й без того гіпертрофоване тіло. Тому, власне кажучи, 99 відсотків того, що діється в сьогодиншньому "арт-процесі", із мистецтвом нічого спільного не має.

Про це я думав, спостерігаючи акцію "Фіолетовий оксамит", яка відбулася в Одесі з ініціативи Уте-Віктор Кляштор. Довро знала як арт-критик, куратор і культуртрежер, вона має необиякий досвід в організації подібних акцій, де художником фактично надається можливість зреалізувати будь-яку ідею в межах відведеного простору. Концепції таких виставок, як правило, формулюються достатньо обтічно, щоби створити ситуацію максимальної свободи, і в той же час бути достатнім обґрунтуванням для отримання чергового гранту. Однак ситуація максимальної свободи не передбачає, скажімо, що живописець всерйоз демонструватиме свої полотна. Живопис більше нікого не цікавить. Про нього навіть згадувати непристойно — відразу відчуєш на собі зневажливі погляди. Бо йдеться про т.зв. "сучасне мистецтво", хоча напевно чи хтось знає, що означають ці слова. Швидше за все — мистецтво, яке намагається залишатися

Парадокс полягає лише в тому, що чим більші території завойовує культура, тим менше шансів залишається мистецтву. Воно витісняється і зрештою ареалів у резервах формальних пошуків і вимушених експериментів. Але жодні винаходи не є виходом — потрапляючи в силосове поле культури, вони тільки пабільшують її й без того гіпертрофоване тіло. Тому, власне кажучи, 99 відсотків того, що діється в сьогодиншньому "арт-процесі", із мистецтвом нічого спільного не має.

Однак, за найвищим рахунком сенс у цьому все ж таки є. Мистецтву вже нікуди сховатися від нищівних обіймів культури — навіть мовчання, чисте полотно, випалене полотно, відсутність полотна потрапили в її реєстри. Тому, імітуючи само себе, воно хоча б у такий спосіб знаходить шанс відбутися і, можливо, залишившись непоміченим, якось врятуватися. Бо в більшій природі мистецтва лежить необхідність відправити сигнал. Однак характерний для сьогодення надмір інформації переростає в шум, в якому однаково губляться і крик, і мовчання. Тому залишається імітувати крик, беззвучно розтворюючи рота, або кричати подумки. Це досконалий камуфляж, але він ніколи не буде остаточною, бо наступним кроком виявиться імітація імітації, а далі — імітація імітації імітацій, і в цій безконечній гонитві-втечі вживається тинь есхатологічної межі, безповоротно втрата власної сутності.

Та все ж варто сподіватися на нерсажість Прекрасного, яке може підстерігати де завгодно. Пам'ятати, що колір існує і поза межами видимого спектру. І про те, що музика не вкладається в рамки слухового діапазону. І про те, що Дух Божий, як вітер — віс там, де хоче ▲

А всі ті, хто здійснює підприємницьку

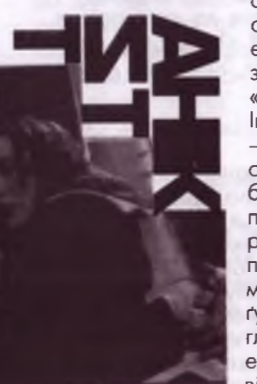


НАЧЕРК ПОРТРЕТА

ОЛЕГ СИДОР-ГІБЕЛІНДА

1. Apropos de Leonardo de. — Побився об заклад з дружиною — чи буде в кожному з десятка навмання схоплених популярних журналів (виймовуючи державні та рибальсько-спортивні) хоч якась інформація про кіножовжика де Капріо. Я вважав, що не буде. Звісно, програв: всюди бовваніло це бліде незрозуміле, безособистісне лице, здається, повністю позбавлене черепа. Лише шкіра, розіп'ята навколо набряклого бубона пустоти. Чому він (воно) не втонув на своєму «Титанику»?

2. Body as Avidense. З точки зору банальної ерундичії, його фейс можна сприймати як абсолютну емблему так званого «Покоління Ікс» (дефініція — згодом): скошений, безбарвний погляд, ніс і рот, що наче посварилися між собою; гумово-гладенький відтепелі; повна відсутність членуальної



структури (хоча член, вочевидь, є). Невиброджена (недо-голіброджена), несціджена, недофільтрована Body Chemistry. Наче жартує, коли гнивається і захиляється випадковим умляком, коли шуткує: Ромео + Рембо = тіло, що спливає солодковою гнилизною, застигаючи у нас на очах, ніби поспіхом. Череп поглинуто duck sand. Кістяк — чи був він коли

3. Carnal Knowledge — продовження Flesh + Blood. Тож репутація блядуна у L. de C. здивує будь-кого, окрім його ширих фанів, а ім'я їм легіон. Власне вони і складають поповнення «Покоління Ікс», хоч ним і не вичерпується. Варто, мабуть, все-таки перейти до них, бо ця цей заокеанський

L' Emmerdeur мене добряче таки забембав. «А у нас сало є? — «Покоління Ікс» на Україні частогусто не підозрює, що воно «покоління Ікс», але присутність його відчувається повсякчас. Після періоду 1986—91 рр. суспільну мораль важко було чимось збудити — але Nuovi barbari наших днів це таки вдалося. Звідси почнемо —

4. Drowing by Lovers. Ставлення до сексу в представників «Покоління Ікс» є якимось химерним шаблем в розвитку статевоосвідомості — «що і не снілось нашим всім фукам» (факам, М. Фуко — філософ, що вмер під час naked сіданку). Воно — якесь драглисте, медузне, солплеве, безпринципне, розмите, розквецяне, і в той же час — вперто наявне. Не бордель, і не монастир, не орґія, але і не приступ цноти. Все можна, все дозволено, але од того вже печія в горлянци — хоч і половину страв не встигли скуштувати. «Ну, трахаюсь. Хіба то так важливо. Вчора напився — і це було



приємно. А сьогодні... Ні, не те що краще. Чи гірше. Інше. Це — без усякої ієрархії». «Секс — це у них як необхідний рубіж. Чи як спорт». «Є люди, яким начхати на секс. Для них існують замітники... Набігаєшся за день — не до того». «Вони починають з 14 років». (Міф про тотальну сексуальну посвяченість підлітків побутує з сер. 60-х рр. і вербалізується кожним наступним поколінням щодо попереднього). І як висновок: «Любов стала

непотрібною. Що зараз цікавить дівчат: краса — гроші — мізки; 3-й фактор — за умови наявності двох попередніх». Mes nuits sont plus belles que vos jours!

5. Jeder fur sich... Одною з типових рис нової генерації наші респонденти називають розпад «районного братства», нівелювання «підписки», яка водночас втрачає свої права у великих містах, втім, не зникаючи остаточно. Сьогодні немає сенсу «іти в прийми», аби зависнути в столиці, якщо вже так це припекло. Отже, зникає численний контингент жалю гідних нахлібників, талантів за сумісництвом, дзенів за покликанням. На зміну їм приходять віртуози дармоїства, генії «шари», маестро альфонсизму. Халява сьогодні робиться так невимушено, що стає різновидом пролонгованого перформансу. З іншого боку, молода братія стрімко диференціює на непомітні неозброєному оку прошарки: трешерів, реперів, реперів (усі вони — за назвами музичних стилів), хакери (фанати комп'ютера),

американозери (вони в захваті від усього штатовського), братки (поведені на сексі), ролери (ясно і так, хто вони). А також — helasi! — наркомани-нагороді. «Сьогодні молодь об'єднується за інтересами, а не територіально». Але, подивимось — хіба не так було раніше?

Було, та й загуло: полісілі хіпстери і стилісти, перетворившись у бумерів, тащатся у Верховній Раді. Десь розчинились рокери і брейкери. Остатечні бітломани. Панки — вимерли, як динозаври. Люберів — поглинули кримінальні структури. Інтелектуали — животіють.

6. Aliens: dressed for... Ті, хто сумнівається в існуванні «Покоління Ікс» — хай поглянуть на сучасну вулицю великого міста. Зовнішній вигляд молоді спростує будь-які попередження, але, можливо, породить нові. Іноді може здатись, що «Покоління Ікс» цілковито виплескується в свої химерних прикидах, і тим, що з ними римуються. Ото, «Покоління Ікс» — це «унісекс» (див. вище), бродінг, серфінг, рейв/драйв. «Покоління Ікс» — це чорні нігті, блакитні губи та крикливі зелені сандалети, тасо pes lejanos «Покоління Ікс» — це також (нарешті) легалізація гей-культури (якої не видно на власні очі, але про яку геть усі теревенять! Але «Покоління Ікс» — це навіть не відсутність комплексів, а неможливість їх самозародження чи суспільної інтервенції. Сучасні дівулі ніколи не втямлять, чого так побивається Іздрік, вважаючи «непристойними» голі п'яти. — За 15 (20?) років — це перше покоління, котре оголяє свої кінцівки так відверто, маркуючи їх чорними нігтями (Зауважте: типові сімдесятничі віддавали перевагу менш радикальним і переважно бухгалтерським відтінкам — морквяно-червоного лаку для нігтів ніг). А загалом — «носять те, що зручно. Піджаки. Комбінезони. Гімнастюрки з шовку чи блакитного атласу. Як завгодно, аби не мляво». Правила гри повсякчас доводиться міняти: сережка у вусі чоловіка, як правило — лівому, стала вже салонною банальністю. «Іксовики» — це ті, хто виділяється своєю неідробністю, яку важко ввести в тираж. Показово, що мій знайомий художник Іван Ц. зовні нагадує марсіанина, який якимось рипом впав на нашу твердь — The Man Who Fell To Earth. — Чи такий вже збіг обставин, коли виставка його творів нещодавно відкрилася не де інде, а в «Кібер-кафе» на Прорізній? Логіка поведінки «Іксят» ближча логіці Е. Т., інопланетян. Та часом вони виходять сухими з води там, де ми, великомудрі, лишаємось мокрі, як хлющ.

7. At play in the Field of the Lord. Незрозуміло, чого вони хочуть від життя. Життєві цінності «Покоління Ікс» — парадоксальні, амбівалентні, цілком суголосні їх аксесуарам. «Покоління Ікс» (X, Z- останню літеру, SVP, перевернуть, нагородивши рискою-дашком) залюбки пожирає лайнівні суміші кінця 2-го тисячоліття —

агні-йогурт і ром-скул, та йому все «jak s gusja voda», Ret it ride, ret it ride. Останнє — найдивовижніше. «Усьо до лампади» — визначається як хронічний пох...зм (вибачте, пофігізм). «З'явився якийсь крокодилічний прагматизм. Або ж, замість нього — повний пофігізм». «Покоління Ікс» — це «Pulp Fiction на відаку, з вечора до ранку, під колеса і каву (покоління це ще йменують «тарантинятами» — але це трохи неконкретно, бо творчості, Тарантіно віддають належне і 40-літня домогосподарка і 65-літній метр-авангардист, усі прототипи застережено). «У цього покоління неймовірна інтуїція. Вони страшенно вірять у випадок, хоч і проколюються дуже-дуже часто. Але продовжують вірити. Не повезло в 100-й раз, повезе в 101-й». «Як тобі сказати... Загалом, мені подобається це покоління. Воно видається мені вільніше за ті, які йому передували...». І знову банальність — якою можна було б нагородити шістдесятників, семикласників, восьмидесятів, дев'яностників. Ще один парад етикеток — якими «не можна ані вдовольнятися, ані впиватися» (слова класика) Ball seyes!

8. Whoops Apocalypse? — Вони нічим не переймаються, анічим, хоч вішайся. Тому замість вервечки фрустрацій (ось вам назва трилогії В. Яркевича віхи трагедій совка 60—80-х рр.: «Як я обісрався/ Як я онанував/ Як мене згвалтували») — розлита в просторі і часі Велика Байдужість, розрізувана ріденькими спалахами

психоделічних прозрінь, яким, до речі, і не надається особливої ваги (як і будь-чому взагалі). «Чи вживаєш ти наркотики? — Так. Ні. Не знаю». Трапляються і різкіші вислови: «Вчора курила драп, дивилась фільм — і все здавалося, що усі мене підколюють, підколюють». «Всі полять драп, п'ють пиво... Зате до оковитої не торкаються». A chacun son enfer!.. Sous le soleil du Satan!.. ▲

* При написанні статті процитовано було думки Леоніда Х, Марії П, митця Івана Ц, а також письменника Поля Валері.
** Думки автора розкавичено. На мові оригіналу подано назви культових західних стрічок 60-90-х рр., за поясненнями звертатись до автора цих рядків.



YASUMASA MORIMURA «PSYCHOBORG», 1994

Олег «Мохнатий» Гнатів, подвижник, чия постать у Станіславі уособлювала в собі все, що могло бути пов'язане з індепендентом, андерграундом, альтернативою, контркультурою. Співавтор кількох музичних, візуальних, літературних проєктів (Іздрік). «Вчитель андеграунду, тричі просвітлений» (Андрухович).

Автор кіносценаріїв (разом з Тарасом Прохаськом) «Інтродукції» 1993 (1 місце на конкурсі сценаріїв Українського об'єднання кіномитців, Львів), «Ревакації», «Війни уяви», «Refreiming cannabiensie», відеарту (разом з Т. П.) «Франциск», перформансу «Листи французького інженера» («Займпреза», 1993, Івано-Франківськ, «Мистецьке березілля», 1994, Київ) — де виходячи з принципів рефреймінгу та мінімалізму, розроблялась проблематика особистого досвіду, надлишкового досвіду, герменевтики, досвіду особистості.

І Н Т Е Р В ' Ю З ОЛЕГОМ ГНАТІВИМ

Анатолій Звіжинський — В наш час, в такі часи є модним говорити про кінець. Кінець мистецтва, кінець історії, кінець-кінцем, геппі енд. Що ти скажеш про фінальні сцени фільмів, котрі ти можеш пригадати, або просто про кінцевість?

Мохнатий — Я не знаю, що говорити про кінець, бо для мене особисто телега (тема) кінця світу перестала бути актуальною ще роки чотири тому і говорити тепер про кінець мені нема що.

А. З. — Чотири роки тому ти вирішив для себе ці проблеми?

М. — Не знаю чи вирішив, але втратив до них інтерес.

А. З. — Ти хочеш сказати, що перестав боятися власної смерті?

М. — Я боявся смерті, не знаю як хто, але я боявся смерті тільки єдиний раз в житті, точніше певний час, десь впродовж з 6 до 10-літнього віку. Коли я прокидався серед ночі, і плакав дуже, і боявся, що помру, а всі книжки, багато красивих книжок, які я вже прочитав, і які ще залишилися не прочитаними (не знаю, але в мене це чомусь з книжками було пов'язано) я не зможу забрати з собою. А взагалі страх смерті був. Уяви собі, я плакав, мама приходила заспокоїти, вкласти спати. Потім то все якось минулося, але тягнулося то дуже довго. А зараз страху смерті нема. Я його не відчуваю, я не відчуваю смерті.

А. З. — А чисто логічно, розумом?

М. — Це не піддається логіці, бо нема екзистенційного, внутрішнього страху. А, крім того, якщо думати постійно про смерть, то це рано чи пізно висадить тебе на таку параною, що це просто кінець. Я не думаю про смерть. Я волю мислити позитивними категоріями весь час.

А. З. — То, можливо, для тебе поняття смерті є не неґацією, а позитивом?

М. — Взагалі то, мене підтримує така телега, що буде «той світ» і я буду жити далеко, і от цим я намагаюсь себе підтримати, хоча це чисто умоглядна річ, я не відчуваю справжності цього. Мабуть, це тому, що я, кожен з нас, по-справжньому є атеїстом, а не віруючим. Бо тих, хто вірить в Бога, одиниці. Хто вірить в Бога, той просвітлений. Бо будь-хто з нас свою віру в Бога плутає з надією, з бажанням. Всередині залишається сумнів — хто його знає? Так чи не так?

А. З. — Ну хто його знає!

М. — Ну от в тебе так, чи ні?

А. З. — Не знаю. Я, очевидно, теж атеїст, відносно теологічних інститутів, суспільної думки про релігію...

М. — Я атеїст «с більшим сожаленієм», як то кажуть. Я мрію, щоб мене пробило так, ну щоб це було всьо... кінець... Ну ти розумієш. По-справжньому. От мені якось Яремак розказував, але я йому в тому не вірю, він казав, що інколи з ним буває, що коли по місту йде релігійна процесія, його так пре, що йому не соромно власти на коліна. Це правильно, але я не вірю йому. Може це знову ж таки вади мого атеїзму, але мені здавалось, що то понти. І не думаю, що якщо я не вірю, то вже всі такі. Це не так. Бо, наприклад, Льоша Соколов, ти знаєш його, для мене — це просвітлена людина. І я сам за цих останніх чотири роки став сильнішим, ну не знаю як би це сказати, мудрішим, просвітленим, чи що. Я цю штуку в собі відчуваю.

А. З. — А це знову ж таки не від голови?

М. — Не, не, про розум я взагалі не говорю. Я себе на це пробивав. Пробивав і пробиваю.

А. З. — А мистецтво ще викликає якийсь інтерес, чи вставляє ще щось таке, як музика, кіно?..

М. — От мистецтво, мистецькі твори... Чи вставляють? (пауза). Далі

А. З. — Коли ти їх споглядаєш, а не є учасником процесу?

М. — Коли споглядаю? Так. Мене пре. Причому інколи дуже пре. Пре абсолютно не менше, ніж раніше. Така сама кількість, так само часто, як і колись. Мене втирає; мистецтво — смішно звучить, ну хай мистецтво, мене втирає, як і раніше.

А. З. — У цьому відношенні я тобі просто заздрю, бо чим далі, тим для мене мистецтво стає «вшистко єдно», штучним, нецікавим, прісним, хоча й інколи прикольним. Не знаю, для чого.

М. — Секундочку. Ми про що говоримо? Ось буквально на днях Андрухович дав мені компакт, привезений ним з Америки, збірник стандартів Рет Хот, бразильської музики. Я не знав до цього, хоча може і ти слухав у Прохаська Джільберто. Чув? Так, ну ось то цілий компакт такої музики. Я її слухаю і це мене знову вперло, ну просто кінець. І коли я казав, що втирає так само часто, як і раніше, то і раніше то було не так вже і часто. Можна сказати навіть, що рідко.

А. З. — А це не від маргінальності?

М. — Hel

А. З. — Що, хіба не має значення, де ми — в

Нью-Йорку, в Ріо, чи в Станіславові?

М. — Все залежить від жанрів мистецтва. Те, що зв'язано з технологіями — одноznачно. Тоді дуже залежить, де ми живемо, чи на периферії, чи...

А. З. — А хіба кіно не можливо з однаковим успіхом переглянути будь-де.

М. — Не про це мова. Ти маєш на увазі, чому мене так впирає. Тому що ти в цьому не живеш, і ніби по-новій схавав, як неофіт.

А. З. — Швидше всього, ти сказав, не так часто.

М. — А... Я не про це. Я кажу, що така музика, як на компактi, це просто кінець. Я говорю про окремі речі не так часто.

А. З. — Чому в нас подібного не стається?

М. — Якого подібного? В нас стається. В нас все стається. А от кіно в силу того, що ми не маємо легального вільного доступу до інформації, до нас доходить купа лайно, або в кращому випадку, щось на кшталт Тарантіно. Але по великому рахунку Тарантіно, це те, що можна назвати «папікова» культура, культура дорослих, культура, одним словом. Це те, що не є настільки живим, яким залишається контркультура.

А. З. — Це тому, що Тарантіно виграв Канн?

М. — Ні. Це артісті. Автоматично. Від народження це була «папікова» культура. Нічого іншого чекати від неї не слід. Це місяцями прикольно, але насправді є мертвонародженням. А контркультура, як на мене, існувала постійно, ще з кам'яного віку, паралельно цій «культурі»...

А. З. — А, щоб предметніше, якісь імена можливо назвати? Може Джармен, чи...

М. — Ні. Там імена не важливі. З ними там не носяться. Що стосується імен, розумієш, є поняття елітарного кіно (чи мистецтва), є масове кіно, і є контркультура. Джармен чи Джармус, Вендерс чи Грінуей — це імена, що належать до елітарного мистецтва. Але нічого не будуть мати проти, щоб стати масовими. Але це не контркультура. Воно до нас не доходить. Бо коли стає масовою, то впирає. Я колись переглядав декілька відеокороткометражок, які взагалі були побудовані ідеологічно на іншому принципі, ніж ігрове кіно. Розумієш? Інший спосіб мислення. Я не пам'ятаю твх імен. Вони не важливі. Це теж елемент контркультури. В нас її мало. Майже нема.

А. З. — Ти шкодуєш, що нема можливостей доступу до того?

М. — Я шкодувати можу лише з тої позиції, що я гедоніст. З чисто гедоністичних посилів. Дивитися і кайфувати.

А. З. — Брак інформації?

М. — Брак інформації тільки для гедонізму, так само як брак їжі. Скажемо так, для мене інформація — вторинне, для того, щоб бути в курсі подій, мислити, рости ментально і т. д. Це другорядне. Першорядне — це гедонізм, кайф.

А. З. — Для задоволення?

М. — Для задоволення.

А. З. — Без наслідків?

М. — То другорядне. Наслідки є по-любому, тому, що отримуючи гедоністичне задоволення, я з'ідаю інформацію, а мізки налаштовані на переробку цього. Хоч я з'ідаю її не настільки ретельно, як, наприклад, Яремак, який з усього висмоктує усе до останнього. Він такий дуже правильний хлопчик-відмінник. Я не кажу, що це погано, просто воно так є. Він радість для вчительки. Я не, я розгільдяй.

А. З. — Більшість теперішніх продуктів мистецтва сповнені жорстокістю, насиллям, сексом; смерть майже

обов'язковий елемент сюжетності. Звідки це?

М. — Я думаю, що це з того, про що я говорив. Людей які вірять в Бога дуже мало. Віра в Бога можлива, коли позбуваєшся усіх страхів.

А. З. — Яких усіх? Голоду і смерті?

М. — Голоду і смерті. Коли людина їх позбувається, вона тоді просто перестає милуватися естетикою смерті. Це стає для неї нецікавим.

А. З. — В твоєму житті секс має значне місце?

М. — В моєму? Не знаю. Як на це дивитися. Мабуть, так.

А. З. — Це теж елемент гедоністичного світосприйняття?

М. — Я думаю, що ні. Мабуть, я не настільки сексуальний. Я думаю, що це скоріше елемент підсвідомого страху смерті. Це, мабуть, єдине, що я усвідомлюю — страх смерті в мені жиє, але я його настільки притлумлюю, що...

А. З. — Ти маєш «свою» манеру одягатися, спілкуватися, поводитися? Ти слідуєш за цим?

М. — Манера одягу пов'язана лиш з моїм смаком.

А. З. — А гроші?

М. — Гроші роблять обмеження лиш в кількості.

А. З. — А стиль поведінки?

М. — Та ти гониш. Я вже задорослий, щоб зараз думати над стилем своєї поведінки.

А. З. — Він вже сформований і ти про це не замислюєшся і поводишся «автоматично»?

М. — Я стараюся думати, як я поведжуся. В силу моєї поведінки, в силу моєї зовнішності мене дуже намагає людська увага. Мабуть, поводжу себе, як хочу, але вона мене намагає. Я все-таки дуже слабкий і дуже люблю, щоб мене любили.

А. З. — Це полегшує життя?

М. — Не. Спробую пояснити. Мабуть, тому, що я всіх хочу любити. Хочу. Хочу любити всіх.

А. З. — Що з музики тепер ти слухаєш?

М. — Я взагалі музики не слухаю.

А. З. — Ну прослуховуєш?

М. — Я не слухаю її.

А. З. — Не маєш потреби?

М. — Чесно кажучи, по великому рахунку я ніколи не слухав спеціально. Хоча вважаюся дуже крутим меломаном, але музики ніколи спеціально не прослуховую.

А. З. — В тебе музичний слух?

М. — Так, навіть досить добрий. Я досить добре розуміюся на музиці.

А. З. — Це твоя власна мрія?

М. — Це реальність. Моя власна думка з цього приводу зрозуміла, але досвід мого життя це демонструє. Це в мені є від природи, інтуїція, смак, і по житті це неодноразово безпосередньо підтверджено.

А. З. — Впливаєш смаком на оточення?

М. — Ні. Мені абсолютно це не важливо і я навіть намагаюся цього уникнути, бо в моїй натурі є риса, яку я дуже не люблю — бути авторитетом і т. п. Підсвідомо з мене лізе дидактичність (можливо, через отриману освіту в педінституті. Прим. — А. З.) і я комплекую через це. Тому намагаюся не втирати знайомим, що щось є класним і мені подобається.

А. З. — А хіба зле у тому, щоб гідно виховувати підрастаюче покоління?

М. — Мені це до одного місця...

А. З. — Яремак би означив такий вчинок як непатріотичний...

М. — Я не знаю, що таке патріотизм.

А. З. — А власні амбіції?

М. — Бляха, я тобі скажу про другу лажу і про

це треба волати в журналі, по радіо і в телевізорі. Зараз у Франківську відбувся черговий вибух, абсолютно унікальний для України. По силі хіба що як Станіславський феномен.

З'явилося три групи, які для України просто-напросто удар. Причому з'явилися вони місяць, другий тому. Це правда. Це я тобі говорю абсолютно тверезо. «Перкалаба», «Доктор Мак Крейзік і Бирчик Емсі» та «Корпус Буцефала». Три групи, які грають таку музику! Актуальну, що просто кінець.

А. З. — Зачекай, продиктуй назви повільніше, щоб без помилок записати.

М. — Та як запишеш, так і буде. То не важливо.

А. З. — Так пацани можуть образитися за неправильне написання.

М. — Це їхні проблеми. Якщо для них це важливо, то це їхні проблеми.

А. З. — То значить, що гурти плохенькі?

М. — Та не, групи потужні, просто кінець. Але ти сам розумієш, може бути крутий художник, але гнила людина, мудак і поц. Он Єшкілев, кажуть, такий крутий філософ, ну просто кінець. Ну дійсно, я беру його тексти і ні фіга не розумію. Я такий дурак, поряд з ним. Ну скажи, щоб його догнати, треба знати ті всі слова, що він їх пише, а я їх не знаю. А в житті — зрозуміла, доступна і проста людина. Правильно?

А. З. — Та коли б ти вивчив значення тих слів, то теж би побачив, що там усе до глупоти просто. Але треба скватися за термінологію. Страхі. Але повернемося до тих гуртів та твоїх творчих амбіцій. Ти когось з них продюсуєш?

М. — Справа в тому, що одну з них я хочу зробити. Як смішно це звучить — зробити, розкрутити. В мене є якість можливості. Допустимо, щоб вписати ту групу в якийсь результат. Які мої амбіції? Є можливість поїхати влітку в Словенію, повідвисати на морі, а хлопці тим часом грали би по клубах. Я хочу це втілити. Оце мої амбіції. А, крім того, коли їх прослухав, мене поперло, — клас. Сам здивувався, що таке в Франківську грають.

А. З. — Не треба кудись їхати.

М. — А це до одного місця. Я слухав їх на касеті. Тому де і звідки, то до одного місця. Головне як. Бо якщо я і йду на концерт, то лиш для того, щоб випити горілки. Бо ти ж знаєш, я об'їздив цих фестивалів, концертів, імпрез, тусовок, танців таке море...

А. З. — Ну фуршет, то святе.

М. — Не, не фуршет. Розумієш, я не можу пити горілку з багатьма людьми, де всі п'ють, ідять. Це вже не то...

А. З. — Який рецепт маєш від похмілля?

М. — З бодуна? Рецептів нема реально ніяких. Перебути. Звичайно, конкретним є класичний варіант, чохнути 200 грам і ти вже знов п'яний.

А. З. — Але то не вихід, то продовження?

М. — Як не вихід? Ти позбувся бодуна...

А. З. — Наркотики вже віджили себе для мистецтва?

М. — Наркотики є завжди актуальними, але з іншого боку не мають ніякого значення. Але то на Заході. У нас наркотичної культури як такої нема.



Huculaka gromada
ПЕРКАЛАБА

А. З. — Культура споживання?

М. — І культури споживання також. Але, крім цього, треба знати, що кожен наркотик має своє місце в суспільстві. Хімічні наркотики, кислота, ЛСД — то прерогатива високорозвинених верств, країн, суспільств, високої технології. Рослинні — гашиш, маріхуана — ці попри свій космополітизм більше, успішніше вживаються в сонячних, південних країнах. Вони для людей сонця. Там це органічніше. А для України актуальними є самогон і героїн. Причому особливо для Карпат, бо мак тут росте дуже якісний. І самогон гонять дуже міцний.

А. З. — А рівень культури приготування?

М. — Рівень культури приготування відповідний. Героїн вчорну роблять так само тут, як і в Америці. Причому, тут, кажуть, навіть крутіше роблять. Тут в людей здоров'я більше. Коли чорні пробували місцеву ширку, то готові були міняти її на героїн. Мене Бог вберіг від героїну, бо при моїй гедоністичності був би вже давно неживим.

А. З. — А СНІД?

М. — Я думаю це міфологізація. Хвороба існує реально, невідомо звідки, але нічим від, наприклад, чуми не відрізняється. Весь шум навколо СНІДу, то політика. Інженери, наркомани, сексуальні меншини, художники, артисти — це все політика. В селах чомусь на СНІД не хворіють. До нас СНІД попав з урбанізованої Америки. В Америці теж в селах люди не хворіють. Я не знаю, звідки він взявся...

А. З. — Кажуть, що з африканських сіл.

М. — Може з африканських сіл. Але по світу хто розніс? З Африки треба на літаку прилетіти. А в Африці хто буває? Не селяни, а інженери з американських міст і т. п. І привезли вони СНІД до інженерів, бо в Америці інженери з селянками не трахаються, а трахаються з інженерками. Доходить він інколи і до сіл, бо деяких інженерів і туди заносить. Тому зрозуміло, чому він розповсюджується в таких вузьких колах. Тому цю тему легко політизувати. Коли СНІД по селах, то не буде він хворобою інтелігенції, наркоманів і педерастів. Причому, прикинь, педерастів по селах нема, значить це не генетична, а естетична телега.

А. З. — Або психологічна. Бо це чисто американо-протестантська фішка.

М. — Сто процентів!

А. З. — Бо той же фемінізм дійшов там до того, що безпечніше зі своїм колегою переспати, ніж клеїти дівку, з-за котрої і до щопи можна легко загірмити за

ЗВІДКИ СИЛА?

сексуальні домагання, або імпічмент дістати за негарну поведінку.

М. — А в селі кум куму скаже: — Ти гониш! Йди краще мою жінку вграй, а не мене.

А. З. — Два куми вже пропустили по сто, ну і треба продовжити. А один до одного каже: — Куме, грошей маємо мало, давай візьмемо пляшку тай підемо до мене. Сядемо в садку біля хати, жінка сала наріже, огірочків, аніж тут в шинку пити. Як я кажу, куме?

Другий відповідає: — Ой, не піду я до тебе, куме. Перший: — Та чого це? Жінка сала, огірочків накрає. Сядемо собі, куме, на повітрі.

Другий: — Ні, не піду, куме.

Перший: — То чого ж це? Кажі.

Другий: — Бо я з твоєю жінкою спав.

Перший: Ну та й я спав, то що мені тепер, додому не ходити?

А. З. — Це добре, що Станіслав залишається селом?

М. — Стосовно СНІДУ? Ще й як добре.

А. З. — Стосовно всього.

М. — По-любому добре, бо в селах люди здоровіші. Хоча хто його знає. В селах у людей своя телега. І їх на свою «ізмину висаджує». Вони того не бачать, не знають. Бо, коли ти усвідомлюєш свій страх, розбираєш його, то ти його розвінчуєш. Але, насправді, цього замало. Ось тут і потрібна сила. Бо реально, я тільки тобі можу пояснити твої страхи, сказати, що то повна фігня. А собі це пояснити дуже важко. А коли навіть поясню, важко позбутися реально. Сили не хватає, не вистачає сили.

А. З. — Що це значить? Де її брати? Чи задля цього треба робити зарядку, вести здоровий спосіб життя?

М. — Треба робити зарядку і вести здоровий спосіб життя.

А. З. — А на це є сила? Робити зарядку?

М. — Ти про яку зарядку говориш, фізичну?

А. З. — Та про будь-яку?

М. — Да, не вистачає сили. Робити зарядку.

Зарядку я роблю, але коли я починаю робити зарядку, я з'їжджаю на таку фігню...

А. З. — То звідки сила?

М. — Звідки, звідки. Сила береться з віри. Як тільки ти чітко усвідомлюєш, що ти хочеш...

А. З. — То це психічне явище?

М. — Ну б...

ти загнув (пауза).

Я думаю, що швидше це

зв'язано з

містиккою. Це

відчуття.

А. З. — А

виникнення

містики, це не

спроба уникнути,

заховатися від

кінця?

М. — Може,

містика — це не

найвдаліший

термін, щоб це

пояснити. Але,

мабуть, це так. Та

розуміючи це,

сформулювавши

це, мабуть, я є на

своєї дорозі туди. Розумієш. Це для мене є знаком,

що я на дорозі. Хоп! Ти на дорозі! І я тепер знаю,

що в мені є той всередині, що не напружується. Є!

Він вже є. Я зрозумів, що він в мені є! ▲



ДЕЗЕТАТИЗАЦІЙНИЙ ЗДВИГ У ПЛОЩИНІ

УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ

В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОРІЧЧЯ:

НАДІЯ НА «РЕНЕСАНСНИХ БОГІВ»

ОЛЕГ ГУЦУЛЯК

В умовах фарисейсько-дисретного пресингу тоталітарної системи колишнього СРСР митці осмислювали себе «воїнами Буття Нації» у битві із Небуттям. Вони брали на себе місію говорити доступними у тих умовах засобами (художня література, образотворче мистецтво, музика) від імені тих, хто приречений був на мовчання.

Зокрема, у 1965-68 рр. відбулося становлення т.з. «постшістдесятників» довкола Київської школи поезії (В. Голобородько, В. Кордун, В. Рубан, М. Воробійов, М. Саченко, В. Отрошенко, Н. Кир'ян, М. Григорів, І. Семененко, С. Вишеньський, В. Ілля та ін.) з її відданням переваги філософській ліриці і спробою зреалізувати власне у ній «триєдність свободи» (свободу творення, свободу особистості, свободу народу)!

Власне «шістдесятники» та «постшістдесятники» я в и л и і розвинули, а т.з. «вісімдесятники» та «дев'яностники» підхопили той тип філософської рефлексії, яким насичений російський ідеалізм кінця XIX — початку XX ст., породжений, через В. Соловйова та П. Юркевича, від українського філософа-сіхаста Г. Сковороди, спадкоємця західно-європейськи орієнтованої київської етико-гуманістичної шкільної поезії XVII-XVIII ст.

І дане явище є закономірним наслідком як самостійного розвитку української філософської думки, так і вбирання у себе Україною, виводячи на висоти Слова, культурної атмосфери оточуючих цивілізацій через т.з. «мости» — «острівні» іншонаціональні культури в Україні.

І у новому Слові народжуються таємничі іпостасі духу, здійснюється духовний прорив, «пробій» (а к м е), який створює знаки нової цінності, що стають адекватні новим реаліям, живому буттю соціуму, буттю індивіда у новому контексті². Тобто духовний прорив, що включає трансформацію свідомості («революцію у свідомості»), базовану на релігійно-містичній «самозміні», на «самопоглибленні».

А отже, т е п е р філософський дух української, начебто «неісторичної», нації позбавляється відчуття «вторинності» у порівнянні з тим же російським філософським духом і цим для українських громадян, які вважали себе носіями т.з. «острівної» російської культури в Україні (а будь-які «острівні» культури тяжіють до життя того народу, у середовище якого вони інтегровані), відкривається перспектива увійти в українське буття, аж до дрейфування у бік української ідентичності³.

Іншими словами, українці напередодні нового синтезу культур кількох цивілізацій: як, скажімо, «... латиноамериканський роман синтезував у собі три цивілізації, ставши проектом культури майбутнього, про яку говорили Р. Тагор, М. Реріх, Леся Українка, який втілював у поезії Велимир Хлебніков (він поєднав у своєму візіонерстві богів Японії та Русі, релігію Китаю та греків, скандинавів та полінезійців) та яку випрацював натхнення молодого української поезії і прози 80-90-х...»⁴.

Але звідки тому, що дане явище синтезу як «контркультура» (з її плоским розкріпаченням) постало в Америці 70-х рр. знагоди вбирання у себе північноамериканською культурою «кострієдних» культур (афроамериканці, йога індуїзму, дзен-буддизм, суфізм тощо) і що тепер спостерігається «криза ідеалів «контркультури»? Українці мають шанс дізнати цей етап і одразу ж стати у фарватері «постконтркультури» з її поглядом нероз'єднаності духу і тіла, центральною категорією «переживання» та гаслом «Я у світі і світ у мені», що відтворює глибинним принципом українського національного духу, що має неминакне, трагісторичне значення.

А отже, на часі ставиться проблема мобілізації життєво-вольових принципів української культури. А те, що варте тільки критики і вогнянблення, морально нейтралізується. Власне, конфлікт у духовно-культурній сфері України йде довкола того, які явища Традиції (від дохристиянських дискурсів до ортодоксальних комуністичних) слід віднести до групи «мобілізація» чи до групи «нейтралізація».

І через те, що компромісу на горизонті досі не передбачається, існує два виходи із конфлікту на основі створення дружньої космової етики (згідно з ідеями Дж. Бруно, П. Тейяра де Шардена, А. Чкавського, В. Вернадського, М. Реріха, В. Ілліч-Світича, Б. Вишеславцева та ін.) до збагачення Ноосфери, до якої входить все те, що передумано, створено, пережито людством і людиною: «... Коли Різдво виходить жінці, що він ставить її майбутнє под власне і кохатиме її вічно, ноосфера стала багатшою і допомогла людині Льюї Толстому у роботі над «Війною і миром» — це може видатись фантастичним лише тому, хто не відчув великої цілісності людства»⁵.

Північноамериканський філософ-традиціоналіст мексиканського походження Хосе Аргуельєс (напохити до того ж тольтекського племені Які, що і дон Хуан Карлоса Кастанеди) розвивав вчення, за яким акт творчості перетворює здійснюючого творення (демійурга) на своєрідного «розвідника» — воїна-всесвітньої синхронізації, і не тільки на «посланця» від Галактичного ядра на планету Земля для створення на ній ноосфери, а на «прочинця» у своєрідному «тунелі» (капаллу, на мові індей калі), що пов'язує світові епохи і вводить у ментальні стани, котрі призводять до творення артефактів⁶, тим самим беручи участь у діянні творця у міру своїх можливостей, продовжуючи і розвиваючи це діяння⁷.

У такому сенсі постає своєрідно «татальна мобілізація» на ноосферній фронті, коли місце «суспільного договору» т.з. «ліберальної демократії» займає творчий «еклектичний проект» під назвою «Імперія Творця» (латин. imperium «влада», «володарювання» ім-рего «знаходити», «здійснювати владу» кобробляти (речі, землю) як вираження абсолютної волі буття до перебування у КРАЇНІ (ст.-грец. ΚΡΑΙΝΟ «кобробляна (земля), «здійснювати», «володіти»), і у ПІАДІ, «без-загрозно» заглиблює (im-pegere)

грапляється побачити квітку троянди. Мистецтво має справу з відгуком, що всередині людини, а не десь там. Мистецтво володіє більшою свободою, ніж наука. Вчений не може вийти за межі матерії і матерія визначає, обмежує його світ. Поет може вознестися над світом, може піти далі, може витворити свій світ. Наука відкриває, мистецтво творить. Наука може відкрити лиш те, що вже є, мистецтво намагається наблизити нас до сутності. Оскільки наука стала домінувати, то мистецтво щезло. Воно більше не цвіте, воно не таке живе, яким було колись. Наука над усім взяла гору. Тому у світі відчувається величезна нудота, нудьга, туга. Бо якщо люди перестають творити, стає нудно. Тільки творча людина знає, як позбутися нудьги; творча людина взагалі не знає, що таке

нудьга. Вона здивована, захоплена, вона постійно в стані пригоди. І непомітні речі викликають у неї екстаз.

Наука — основна причина з'яви нудьги у світі. Спочатку вона створила ізоляцію: людина перестала бути частиною природи; вона олиняється ззовні — стає просто глядачем, а не учасником, дистанціюється. А якщо ви в клубі на танцях не танцюєте, вам стає нудно. Ізолюючись від існування, займаючи

року в Західному Берліні було пограбовано банк. Акція попередньо супроводжувалась безплатною розсилкою багатьом жителям міста проїзних квитків на міський транспорт. А під час самого пограбування одні з терористів грабували касу, інші тримали під прицілом охорону та службовців. А дівчата пригощали цих же охоронців і службовців тістечками і гарячою кавою. Адже сіре, міщанське життя, на думку терористів — це смерть. «Хто не озброюється, той вмирає. Хто не помирає, того поховують живцем».

▲ Продовження на ст. 83



вищих рангів буття. Суть імперіалістичності полягає у експансії (конквісті) на континенти філософських рефлексій та досягнень людського духу, на континенти, які ще поки що «... захарашені знаками, символами, ілюзіями»⁸. Як зазначає Юрій Шерех-Шевельов, «... шанс України — в експансії, але не фізичній, а духовній»⁹. І для створення «імперії» будуть допускатися пильною вартою («Псами Святого Юра» ?!) тільки ті «аристократи» та «солдати», кого вивів до духовної сутності, до Ти-Бога «шлях через Ти-людину»¹⁰, тобто чи має життя, претендуючої на творення імперії особистості, транзитивний характер¹¹.

Власне цю «Українську імперію» передбачає Євген Маланюк:

... І виросте залізним дубом Рим
з мічного лона Скитської Еллади.

І започатковано її творення реалізацією т.з. «кнволітературівцями» (термін Ю. Мушкетика) концептуального проекту «Імперія» у журналі текстів та візій «Четвер» (ч. 4, 1993). І незаангажовані творці «Української імперії» є своєрідним аналогом молодих скіфів, які, відокремившись від батьківського державоутворення — «Скіфії», вирушили у пошук амазонок, щоб у священному шлюбі (гієрогамії) з ними витворити нову імперію — «Сарматію»¹².

Цей пошук «Української імперії» є нічим іншим, як етапом дезетатизації, емансипації народу від держави («Не про таку самостійну Україну ми мріяли!»), коли народ починає споглядати сам себе у культурі як об'єктивності своєї самості: «... Без цього опосередкування «культурно-гуманістичною» стадією національна ідея з необхідністю тяжітиме до містифікації першої — що ми й маємо змогу спостерігати в ідеї російській, століттями негодній розірвати цей інцестуозний зв'язок»¹³. Не дивно, що поет демонструє нам наступний омріяний ідеал дезетатизації:

Посміхається нам із генези прапорів і свастик
нащ онук, наш новий ренесансовий Бог!¹⁴.

Це — видіння відродження у людині культури як містичного відпочаткового стану національного життя народу; як «інтимної діалектики людини та природи» (Ален де Бенуа), коли оголюється (апокаліпсусе) певна нерозчленована правда, за непевністю і своєрідністю проступає більш глибоке осягнення реальності.

Але слід чітко усвідомити творцям «Української імперії» застереження автора філософського роману «Гра в бісер»

Германа Гессе, який у образі Касталії та її Ордену зобразив втілення чистої духовності:

«... Проте Касталія з часом виявляє тенденцію до повного відриву від світу, до самоізоляції, не враховуючи при цьому, що вона є лише одним полюсом дійсності. Життя потребує духовності... Але ж і дух, не підживлюючися життям, в самозакоханості загине сам у собі. В крайніх своїх точках

дух і життя стоять в опозиції. Причому протиріччя між ними вирішується не на користь тої чи іншої сторони, а в душі їх нерозривної єдності, в боротьбі і єдності двох протилежностей... Розвиток Кнехта (головного героя роману, — О. Г.) проходить в одному напрямку — це поступове ступеневе піднімання (Б. Вишеславцев назвав би це сублимацією, — О. Г.) до висот найчистішої духовності.

... Кнехт прагне до внутрішньої повноти, до гармонії (її ідею втілює у романі музика, — О. Г.), рівноваги... Кнехт бачить іншу людину, «Я» бачить «Ти» і переступає через себе. Прийшовши із «світу» і збагатившись духовно в Касталії, Кнехт знову повертається у «світ». «Прорив» (акме, за термінологією М. Гумільова, — О. Г.) у світ — закономірний ступінь»¹⁵.

Гессівський Йозеф Кнехт — це алюзія на творця майбутніх імперій духовності (як от «Українська імперія»), якого Ернест Юнгер називає «солдатом-робітником», а Касталія — на «інтраісторичну» концепцію Іспанії-Касталії баска Мігеля де Унамуну, який настоював на дезетатизації, тобто на незалеженні народу — в духові від держави, на суверенізації його свідомості (що набагато легше зробити в умовах, коли декларується, що «Не за таку Україну боролися покоління попередників!», «Не про таку Україну ми мріяли!»).

Як зазначає філософ Оксана Забужко, власне «... стараннями М. де Унамуну від самих першопочатків іспанська національна ідея скинула з себе перестарілий... обладунок і тим убезпечилась від притаманних французькій «хвороб державності»..., отож перейти в інший вимір — від історії «офіційної» до «народної» («інтраісторії»)..., щоб там, у живій і продуктивній культурі, віднайти методом теоретичного синтезу етнодиференціюючих та етноінтегруючих чинників народної свідомості, автентичний «іспанський шлях»... В українській інтелектуальній історії першим, хто вивів нашу національну ідею (з цього стану, — О. Г.)..., став І. Франко... Власне «Молода Україна» вводить у культуру цю парадигму... «Молода Україна» поділяла з усією європейською інтелігенцією... від Чехії... до Іспанії, де М. де Унамуну заявляв: відродити націю означає «перетворити стадо виборців та податкодавців» у «народ, що складається з «я»... Ось у цій точці «я», в неподільному духовному атомі спільноти й вирішується... її майбутнє»¹⁶.

▲ з причини, що започатковане Іваном Франком та поколінням «Молода Україна» (Т. Зіньківський, Л. Цегельський, В. Старосольський, А. Крушельницький, М. Вітошинський, В. Панейко, В. Лотоцький та інші) було насильницьки перерване, то цю історичну місію кладе на себе «Молода Нація» — покоління 80-90-х рр., яке, начебто, за словами представника рустикально-тестаментарного дискурсу, прагне винайти «нове колесо»¹⁷, в той час як «нове покоління» с в і д о м е того, що не починає нову лінію глобальної рефлексії, але з а в е р ш у є стару остаточно і безповоротно. І «... це стане зрозуміло, коли період закінчиться, коли поштовх наступної смерті допустить до нових територій досвіду відмирання»¹⁸ ▲

П Р И М І Т К И

1. Кордун В. Київська школа поезії — що це таке? //Літ. Україна. — 1997. — 20 березня.
2. Єшкілев В. Л., Гуцуляк О. Б. Російська діаспора і духовне відродження України //Літературознавство, «Просвіта» і духовний ідеал українця. — Кривий Ріг: КРДПІ, 1994. — С. 118-119;
- Хамітов Н. Українська ментальність: постімперське та постіндустріальне буття //Розбудова держави. — 1995. — Ч. 10. — С. 31-33.
3. Волков А. Русские Украины: Прошлое, настоящее, будущее //Вестник Русской Общины — Наша Справа (Ив.-Франковск — Новгород). — 1998. — Ч. 2, март.
4. Корнієнко Н. М. Масова й елітарна культура в «інтер'єрі» постмодернізму //Українська художня культура (За ред. І. Ф. Ляшенко. — К.: Либідь, 1996. — С. 362.
5. Богат Є. М. Що водить Сонце і світила (3 рос. — К.: Молодь, 1984. — С. 302.
6. Гуцуляк О. Б. Фактор майя: Язичеська репліка у постмодерному дискурсі //Плерома. — 1996. — Ч. 1-2. — С. 72-74.

відносно нього антагоністичну позицію, позицію зрадника,⁵ намагаючись потім і завоювати його — людина прирікає себе на смерть. Життя втрачає зміст, воно втрачає значення; життя набуває рис випадковості, ніби немає ніякої внутрішньої цінності.

Так, з позицій науки, речі мають певну ринкову ціну. З точки зору поезії речі є цінними, але вони не мають ціни. Наука оперує логікою, поезія — любов'ю. Поезія — це любовний підхід до існування. Наука — це різновид насилля, схожий на згвалтування. Так, при згвалтуванні теж відбувається акт проникнення, як і коли ви кохаете, але різниця величезна. Можна згвалтувати жінку, вона навіть може завагітніти, але це не значить, що пізнано таємницю жінки. Не буде пізнано радості любові. І якщо насилля стає стилем життя, то тоді втрачається дещо особливо цінне. Життя стане пустим.

Поезія — це любов до буття; буття потрібно переконати, звабити, не завоювати, навпаки кохання — це калітуляція. Наукових знань навчають в школі, університеті, в суспільстві. Поезії не вчать. Вона не має ринкової ціни, тому і ніхто не турбується за неї. Поезія індивідуальна, а не колективна. Тому усі, хто вірить в колективізм — антипоетичні. І суспільство завжди повинно уважно слідувати за тим, щоб особисті погляди не отримали підтримки тому, що вони вносять розлад, вони витворюють хаос: люди мають підпорядковуватись колективним світоглядам. Поет має власний погляд на світ: він є особистим, а не колективним.

Безодня contemporary art.

Сучасне мистецтво позначене печаттю епігонства, старіння і смерті, безкровне і в'яле, без волі до життя, полишене відваги і темпераменту, воно займається переживанням старих трагедій, — писав у 1927 році Лесь Курбас.

7. Энциклика Его Святейшества Папы Иоанна Павла II. О человеческом труде (Перев. с латин. — К.: Изд-во Института праксеологии, 1991. — С. 9-10, 19-29, 49-57.

8. Андрухович Ю. Сотворіння трикутника //Нова дегенерація: Поезії: І. Андрусяк, С. Процюк, І. Ципердюк. — Ів.-Франківськ: Перевал, 1992. — С. 7.

9. Інтелектуали ХХ століття: Юрій Шевельов //Вісті з України. — 1998. — 14 травня.

10. Коломієць Л. «Я триматиму високо свою незахищену голову»: Післямова //Михайлюк П. Щось сталося: Збірка віршів. — К.: Смолоскип, 1995. — С. 121.

11. Ортега-і-Гассет Х. Что такое философия? (Перев. с испан. — М.: Наука, 1991. — С. 37.

12. У пошуках амазонок: (Інтерв'ю з О. Гуцуляком, В. Єшкілевим, Т. Прохаськом, С. Пушиком) //Зах. кур'єр. — 1997. — 14 березня.

13. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період. — К.: Основи, 1993. — С. 37.

14. Баран Є. Навколишки до Ідеалу //Молода нація: Альманах. Ч. 6. — К.: Смолоскип, 1997. — С. 253.

15. Тичина Н. Конфлікт протилежностей в романі Г. Гессе «Гра в бісер» //Молода нація: Альманах. Ч. 5. — К.: Смолоскип, 1997. — С. 160-161, 164.

16. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період. — С. 41-42, 52-53.

17. Мушкетик Ю. Колесо: Кілька думок з приводу сучасного українського поставангарду //Літ. Україна. — 1994. — 27 жовтня.

18. Прохасько Т. Інші дні Анни: Проза (Передм. Ю. Іздрика. — К.: Смолоскип, 1998. — С. 24.



Т. ЯКОВИЧ «ВОНИ СТАНІСЛАВСЬКОГО БУТТЯ». 1998 — ВГАДАЙ МЕЛОДІЮ

— стверджувала Ульріка Майнгоф. В цьому акті чистого насилля, подвійне звільнення: жертва звільняється від фальшивої ролі; переможець звільняє свій дух для автентичної поведінки. Смерть є життя...

3. Трапилось так, що син «нового українця» прийшов додому зі свого прогресивного лицю і приніс книжку із сексології. Його мати, побачивши книжку, дуже розхвилювалася, і чекала з нетерпінням приходу чоловіка. Щось треба було робити, цей прогресивний лицей занадто ліберальний у своїх навчальних програмах.

Коли чоловік прийшов, вона показала йому підручник. Чоловік,



АСОЦІАЦІЯ РЕГІОНАЛЬНИХ ВИДАНЬ



СПІЛЬНИЙ ПРОСТІР

Київ, вул. Мельникова, 36/1 — Тел. (044) 211 4516 — Факс (044) 213 0948

Всеукраїнське громадське об'єднання Асоціація «Спільний простір» створене 22 вересня 1995 року представниками 24 регіональних видань України. Головною метою форуму є становлення новітнього українського комунікативного простору. Впродовж трьох років Асоціація спільно з партнерами в Польщі, Словаччині, Німеччині, США досліджувала проблеми формування рекламного ринку, законодавчого забезпечення функціонування мас-медіа, розвитку глобальних мереж, інтеграції українських інформаційних площин до європейських та євроатлантичних систем.



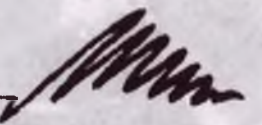
Mercury Globe Galychyna

Товариство з обмеженою відповідальністю

**ДИЗАЙН
ФІРМОВИЙ СТИЛЬ**

ЛОГОТИПИ, ТОРГОВІ МАРКИ

Тел. (03422) 5 9047



Не варто марнувати час на з'ясування суті терміну «сучасний». Сама собою зрозуміло, що, хоч би про який час ми вели мову, та вже буде історично минуле — минуле, яке осипається трюхою та пилом поладу нас, варто лиш на крок відступити від нього. Явища, що у свідомості могодішого локального постійно відкладаються як «калієві часи», для старших ще відносяться до поняття «ночі часи» — не просто тому, що старші мають про них особисті спогади, а тому, що до них причетна їхня культура, їхня молодість (що на їхню думку є найкращими часами). Проте це різне відчуття часу залежить не стільки від покоління, до якого випало належати їм, чи навіть особи, скільки від її знань про події давні й сьогоденні. Індивід з історичним мисленням, як правило, охочий у своєму уявленні про «сучасне», «сьогоденне» більший відтинок минулого, ніж той, хто живе в короткочасності пробіжного моменту.

Як з цих позицій краше, судити з наступної історії: Сол та Ейбл, два восьмидесятилітні люди, сидять в парку будинку відпочинку на лавці. Сол оповідав Ейблу про дівчину, з катрою він мав романс минулої ночі.

«Що ж ви робили?» — спитав Ейбл?

«Ми затримались в кімнаті, потім лягли в ліжку, я заспівав їй пісню нашої молодості «Та були славі дні». І я заснув».

«О, ви прекрасно провели вечір», — сказав Ейбл, — а як ти дивився на те, щоб я провів з нею цю ніч?»

«Не заперечую, давай вперед!»

Наступного дня Сол запитав: «Ну як, невеличка?»

«Ми залишалися у мене в номері і лягли в ліжку. І ти знаєш, я не зміг пригадати своєї ні одної пісні. Тому ми просто зайнялись коханням».

Аж до XVIII сторіння включно мистецтво посідало підлітле, другорядне місце на шкалі цінностей. Мистецтво було окрасою життя привілейованих. Як і нині, в ньому шукали естетичної насолоди, але тлумачили його як релігійне піднесення, або як таку собі дивовижну, покликану розважати, звеселити та пишати око. Митець був ремісником, а часто й лакеєм, тоді як учень чи людина науки мав статус щонайменше члена класу, катрися має право на дозвілля.

В середині XVIII сторіння почалося велике зрушення. Його привнесли нові естетичні імпульси, що приборали і романтизму, і класичну форму (хоча романтична течія була потужнішою і прояви її існування можна виявити і сьогодні). Разом вони дали ні з чим не порівняний злет естетичного переживання, тим палкішого, що йому доводилось заступати релігійні почуття. Це — один із важливіших станів в історії сучасної культури. Нам доведеться проминути півну історію цього апофеозу культури (зараз це мало кому цікаво), лише вказавши на лінію ієрофантів мистецтва, яка не уриваючись біжить від Віккельмана до Раскіна й далі. Весь цей час лише небагатьом іколожав привілей подінування знання мистецтва.

До Пікассо прийшов багатий замовник, щоб домовитись про створення портрета його дружини.

— Я знаю, ви дуже відомий художник і я хочу мати портрет моєї дружини від вас. Але я хочу, щоб це був реалістичний портрет, а не такий, як ви тепер малюєте.

— А що означає реалістичний? — перепитав митець.

Замовник дістав фотографію, показав Пікассо і сказав:

— Ось це фотографія моєї дружини. Вона тамнісінько зображає її. Це і є реалізм. А коли розглядаєш деякі ваші жіночі портрети, то майже неможливо зрозуміти, що ви хотіли зобразити.

Пікассо взяв фото, уважно подивився на нього і запитав:

— Це і є реалістична річ?

— Так, абсолютно точно, це справжній реалізм і схожість стоцентерна.

— В такому випадку ваша дружина дуже маленька і до того ж зовсім пласка і чорнобіла. Мені вас шкода.

Тільки наприкінці XIX

▲ Продовження на ст. 103



погортавши, пішов наверх до кімнати сина, де застав його цілуючим молоду служницю. Батько, вибачившись, промовив: «Сину, коли закінчиш домашнє завдання, зойди до мене».

4. Закінчуючи філософські дослідження, Гегель доходить до самовдоволення. Терзанія помирають у ньому. Якщо шукаєш спасіння, це ще нічого, але якщо продовжуєш жити, не можна бути впевненим, залишається продовжувати терзатись, шукати. Гегель при житті виграв спасіння, але вбив терзанія, покалічив себе. Але перед тим, як покалічити себе, він безсумнівно був на краю: пам'ять повертає його до побаченої безодні — з тим, щоб знищити її. Система — то знищення.

Ніщо, як відомо, не втримався і вправ туди. Батько коротав ці ночі, роблячи записи в свій щоденник. Це теж була система, система мови та мислення. Вона полягала в тому, що людина, виступаючи в ролі свідка, олінялася поза місцем і поза часом, у яких жила.

5. Але, у світі, де домінує політичний реалізм, митець відповідає мовчазним зображенням і стратегією зрадника, сторонньою позицією мистецтва, котре знає, що не може змінити реальність протягом короткого часу, проте знає, що може створити ментальність, яка увійде у прийдешню пам'ять.

О СПІВУВАННЯ ОСНОВНОГО ІНСТІНКТУ

СТЕПАН ПРОЦЮК

Не раз мені доводилося чути про власну творчість як усні, так і (здебільшого) письмові відгуки у пресі на кшталт: це «оспівування інстинктів», «прищеплення українській літературі хвороби», «апокаліптичні візії», «трагедійна панорама», «Дух Затухаючого Свята», «речництво кінця» і т. д.

Здавалося, зрозуміло, що має писати в такому випадку апологет «виродження» і «відмирання», себто я. Має апологетизувати, театралью роздираючи нетеатральні світові рани і світову нетеатральну скорботу. Але такі оцінки моєї творчості, здебільшого справді невеселої, гадаю, йдуть від нерозуміння або часткового розуміння світогляду певного типу, коли песимізм, відчай, розпач є формою ідеального оптимізму, великої (може, і вибухової?) внутрішньої вітальності і — пожартую — аквавітальності. Що ж, нехай живе в розумних дозах асва і у всяких дозах — vita!

Часом розмови про «кінець кінця», смерть літератури і мистецтва загалом видаються мені снобістською позою, кокетством на котурнах. Признаймося чесно: ВПУСТИТИ у свою душу есхатологічний переляк і декадентську безнадію у первинному сенсі слова «безнадія» означало б: повіситися; втяти собі вени; глибоко зацікавитися психікою ефтаназиста; кинутися, як Анна Кареніна, на залізничні рейки (не вірю, до речі, частині письменників, що описують самогубство) і т. д.

Але ми живі, панове! Не робімо із себе передчасних трупів, бо мистецтво, якщо на землі існуюватиме і сотня людей, ніколи не в змозі померти, як один із найчільніших людських інстинктів ▲

ШКИЦ



Т. ПІПЧУК «ЕВА»

ЯКЕ СТОЛІТТЯ, КАЖЕТЕ, МИНАЄ?

ОЛЕКСАНДР БУЦЕНКО

На виході з метро на Бейкер-стрит стояв Шерлок Голмс. Кашкет з відкладними «вухами», люлька в зубах, плащ-пелерина в клітинку. Трохи червонуватий ніс — мабуть, від пронизливої мжички. Його впізнавали відразу — іноземні туристи радісно шкірилися, діти тицькали пальцями, японці іскрили спалахами фотокамер. Але потім усі його минали, повертаючи ліворуч і не зважаючи на заклики впізаного великого сищика «лишень за п'ять фунтів завітати до легендарного помешкання на Бейкер-стрит 221-б». Ліворуч — до музею мадам Тюссо. Вигадка, навіть утілена в живу людину, залишалася вигадкою. Історію і сучасність ідентифікували з майстерно виготовленими восковими ляльками. Черга на ідентифікацію була такою довжелезною, та й сама розвага коштувала в чотири рази більше за можливість оглянути матеріалізовану й обернуту на музей вигадку Конан Дойля, що я завернув праворуч, придбавши квиток у вдячного Голмса. Чи то актора, що удавав із себе Голмса. Чи, все-таки, Голмса? Я завагався в спробі ідентифікації й згадав вірш Ганса Магнуса Енценсберґера «Офіційний спосіб установалення особи»:

Це не Данте.

Це фотознімок Данте.

Це фільм, де якийсь актор стверджує, ніби він Данте.

Це фільм, у якому Данте грає роль Данте.

Це чоловік, який марить Данте.

Це чоловік на ім'я Данте, який не є Данте.

Це чоловік, що мавпує Данте.

Це чоловік, що прикидається Данте.

Це чоловік, що мріє, ніби він Данте.

Це чоловік, настільки схожий на Данте, що можна їх сплутати.

Це воскова фігура Данте.

Це тінь, це двійник, це близнюк.

Це чоловік, який вірить, ніби він Данте.

Це чоловік, що його всі, за винятком Данте, вважають за Данте.

Перш ніж проказати про себе три останні рядки, я подумав про спрагу ідентифікації, притаманну нашому століттю. Самоідентифікуватися, приміряти всі можливі маски — цим особливо позначені початок і кінець століття. Витягти якнайхімерніші теорії та ідеї й приміряти їх на себе. Коли Маршель Дюшан дав друге життя своїм «реді-мейдс», то тим самим заклав початок безвідходних технологій, безвідходного споживання, також на рівні культури. Не лише відходи, заготовки, а й існуючі твори стали об'єктами реновації.

Рімейк Щедрина з Бізе був одним із перших у довжелезній низці попсових рімейків 90-х. Намалювавши люльку, Магріт означив її наче копірайтом — «Це люлька». Антоні Міро іронічно скопіював цю люльку, ідентифікувавши її по-іншому: «Це не люлька». Потому вугласті натюрморти Моранді з'явилися на його офорті під ідентифікацією «Це не

Моранді». Але і ця іронічність позначена все тим же потягом до ідентифікації — цілого, частки, фрагменту. І чим ближче до кінця століття, тим швидшим стає ідентифікаційний рух. Ним просякнута кожна хвилинка інформації, кожна сентенція, кожна лінія на папері. Все втягується в обіг. Ми позираємо на небо — чи обігнали вже ту клятву черепахи з апорії Зенона, та згори блимає на нас ширяюче око Ясперса. Безсторонність, політ духу. Тож — до езотеризму, до містики. Маски змінюють одна одну. Якщо в середині століття видавалося, що суспільні чи релігійні переконання можуть тривати принаймні одне покоління, то в сімдесятих Борхес зауважив: нема нічого легшого, ніж міняти переконання. І понеслося — і переконання, і політичні погляди звелися до реміксів і рімейків. Далі. Швидше. Вже важко ідентифікувати, вже не встигаєш. Наче от-от оголосять: все — нове тисячоліття. Приходиш на виставку, приголомшено дивишся на твори, тобі пояснюють: це не мистецтво, це демократія. Відкриваєш книжку, кажуть: не читай, це комерція. І ще стрімкіше. Відкриття художньої виставки стає її завершенням, книжка друкується для презентації, живемо між семінарами, конференціями, колоквиумами, саммітами, брифінгами, прийомами, повідомленнями... Живемо в проєктах, химерних і непотрібних. Ідентифікуємося. Що це? Знову маскара. Та й чи важливий тепер оригінал? У Бйоя Касареса є оповідання про Венеційський маскаррад. Герой розшукує кохану в круговерті масок, але головна складність у тому, що поряд з героїнею на маскарраді присутній її клон. То хто під маскою? Це не фантастика, зауважують південнокорейські маніфестанти. Зірвеш маску, а там безлика магрітівська істота. Ще швидше.

На Сорочинському ярмарку традиційно присутній Гоголь і персонажі його творів. Розповідають, що в один із благословенних «розговійних» брежневських років місцевий начальник міліції, зігритий ярмарковим зіллям, походжав між рядами й здивувався з Гоголем. «Хто такий?» — відразу взявся він за ідентифікацію. Гоголь чи той, хто був Гоголем, самоідентифікувався й навіть назвав фільм, у якому він грав. Це потішило начміла такою мірою, що він запросив Гоголя на чарку. Після тривалого чаркування начміл на мить прояснів і, вдивившись у Гоголя, здивувався: «Хто такий?». На що той, хто був Гоголем, чи власне Гоголь, не менш здивовано відказав: «Гоголь». Начміл якийсь час обмірковував почуте, а тоді перелякано запитав: «А я тоді хто?».

Це чоловік, що його всі вважають за Данте, хоч він сам не вірить.

Це чоловік, якого ніхто не вважає за Данте, за винятком Данте.

Це Данте.

— Сер, — приязно всміхнувся мені великий сищик.

— Підете праворуч і через дорогу. Спитаєте Голмса.

— Сер, — ввічливо торкнувся я кашкета.

Яке століття, кажете, минає? ▲



БОТАКЄ

ТАРАС ПРОХАСЬКО

I.

Я добре пам'ятаю еволюцію власного уявлення про ідеальну зиму. В дитинстві трагедією була відсутність снігу, посередзимові відлиги, загальна капара, викликана потепліннями. Навіть Різдво втрачало свої принади, коли початок січня був паршивим. Хоча, зрештою, в дитинстві таке траплялося рідко. Може тому, що воно пройшло в горах, де завжди все було добре.

Але ж пізніше, коли я зрозумів красу дірваї зими — коли не вся земля вміщалася під снігом, це теж сталося у горах, у тому самому місці. Я вже був старшим, дзядзьо помер, а я провів студентські зимові канікули у його хаті разом з татом. Це особливе. Воно взагалі мало стосується будь-якої зими, але з тих канікул я запам'ятав передовсім траву, яка побувала під снігом, але перестала під ним бути.

Потім, ще перед тим, як перестав жити тато, раптом зникли будь-які побажання і стало добре завжди і всюди. Тепер відчуття двоєке — я знаю, що зимою має бути зимно, але таємно радію, коли насправді вона тепла. Мій син цього не знає, і радіє, що лише ми двоє — він і я любимо справжню зиму, переповнену снігами і знесилена морозом. І я радію разом з ним. Хоч здається, що справжні зими перестали існувати разом з моїм дитинством. А всі теперішні обмороження гірських людей — від здрибніння.

II.

Усвідомлення зимової еволюції потрібне мені як метод.

III.

Я почав переставати боятися, коли мав п'ятнадцять років. Тоді я вперше відчув себе чоловіком, хоча це не було пов'язано з жодною жінкою. Я знав, що бути чоловіком можна лише зрозумівши прірву іншості, але відчував, що буду себе так розуміти, навіть якби всі жінки на світі зникли. Тоді не про те йшлося.

Був дивовижний вересень, дзядзьо, якому я включав кисневий апарат ціле літо, помер без мене — я тим часом сидів у осоружній міській школі. Ми з татом приїхали у гори. Перше, що я побачив — неймовірну осінь. Потому побачив кінець дитинства, потому — лагідність, дотепер не знаю яку. Потім ще дуже багато всього, що зробило з мене чоловіка, який почав переставати боятися. Але я дуже плакав.

IV.

Страх відходив поступово. Коли більшими

порціями, а коли майже гомеопатичними.

V.

Найчастіше його забирали з собою різні усвідомлення. Це ціла історія, як усвідомлення розтирають страхи. А усвідомлення з'являлися або від найжорстокіших речей — болю, холоду, приниження, страху, втрат, або від найневинніших історій. Скажімо, з життя рослин чи метеликів.

VI.

Я завжди любив усе, що стосувалося минулого родини — документи, листи, записки, одяг і предмети, легенди і легендарні фрази, фотографії. Один час я настільки заглибився у все це, що здавалося, ніби початок століття був тоді, коли формувалася моя пам'ять. А одного разу до дзядзя прийшли приятелі. Вони випили по келишку смерекової настійки і втратили орієнтацію у часі. Старці вимагали від мене уточнень у їхніх споминах про італійський фронт. І я згадав топографію Альп так, як міг би бачити з шансів.

VII.

Але по-справжньому родина прийшла до мене тоді, коли я сам був мало не на війні. Ворожий офіцер раз за разом пропонував чудесну кар'єру у випадку співпраці. Я знаю, що так би і було, мене б не обдурили. Я мусив сказати йому про те, як потерпіли всі-всі мої від його армії, організації і мабуть, навіть від вигляду та запаху. Напевно, офіцер побачив тоді у моїй тіні кількадесят різних профілів. Він більше ніколи не пропонував мені жодних зваб. А я відчув, що вже не буду самотнім. І вперше зрозумів, що культура — це знання про кількох людей, чії властивості попереписувані у твоєму генетичному коді, чії рухи ти повторюєш час від часу. І ця примарна культура не дає пропасти так само, як і твоя природа.

VIII.

Десь тоді мені вперше приснився сон про Яблонків.

IX.

Коли дзядзьо помер, перестав боятися не тільки я. Тато теж втратив страх — зрозумілий і незрозумілий мені дотепер, і розповів правду. Виявилось, що дзядзьо не був моїм рідним дідом, тому, що не був татом мого тата. Я почав його любити ще більше. Він був моєю реальністю. А історія рідного діда здавалася лише історією. Потрібен був час, щоб вживити її в себе і віднайти

ті засекречені фрагменти генного коду, де дідо був записаний до найменших рис.

X.

І тоді мені вперше приснився Яблонків.

Я сидів за столиком на центральній площі містечка. Столик винесений перед двері невеличкого кафе. Над ним — парасоля. Я п'ю каву. Посеред площі — типова ратуша з годинником. Та й сама площа — типова для всіх європейських міст: квадратний ринок, оббудований триповерховими каменницями у три вікна, початки вкритий червоною дахівкою. На площі ще кілька кафе, барів, майстерень, пивничок і крамничок. Над кожними дверима — кольорова вивіска. Коло одного кафе стоїть дерев'яна бочка з червоним вином, там зібралося кілька чоловіків у капелюхах. Біля ратуші росте пару дерев — липа, черешня і магнолія.

Я бачив всіх людей, кожну деталь, бачив те, що діялося на балконах, і те, що можливо було побачити через усі вікна всіх поверхів. Я чув їхні голоси і чеська мова чітко розділялася на окремі слова. Потім попри нас всіх проїхала старомодна пожежна машина. З велетенського баку капала вода на бруківку, а один з пожежників, стоячи на приступці, намагався до кінця закрутити великий кран.

XI.

Вранці я був впевнений, що саме так Яблонків і виглядає. Якби я добрався туди в цю хвилину, то потрапив би наче у продовження сну. Разом з усіма я кинувся б дивитися на пожежу у передмісті. І я вирішив туди дістатися.

XII.

У Яблонкові народився мій дідо Роберт Прахаска. Прахаска у Чехії чогось дуже багато. Аж дивно, бо прахаска по-чеськи — прогулянка. Мій прадід Франц був міським фюєрмайстром — старшим пожежної служби. У нього ще були діти. У 1938 році німці зліквідували Чехо-Словацьку республіку. Між іншим вони передали маленьку територію у Татрах біля ріки Ольга полякам. Цілий рік поляки несамовито тішилися розростанням польської держави і чудесним порозумінням з Німеччиною. І в цей рік вклалася коротка історія того, як мій дідо став моїм дідом.

XIII.

Роберт Прахаска був учителем. Нова польська влада відправила його вчителювати у сільську школу на Волині. Поляки любили, коли українців вчили неукраїнці. В тій самій школі працювала моя бабуля, скерована на Волинь з Галичини. Вони полюбили одне одного. Бабці було тридцять вісім років, а дідові двадцять сім. Бабуцю трохи це непокоїло. Вона не знала, що часу дуже мало, і ця різниця у віці нічого не значить. Я неймовірно щасливий, що свої єдині літні канікули вони додумалися провести на Заросляку під Говерлою.

Того пансіонату вже давно нема. Але я знаю, як там може бути. У вересні почалася війна. Роберт Прахаска був змобілізований у перші дні. А через два тижні перестав існувати разом із польською армією. Йому було двадцять вісім років. Він трохи не дочекався народження сина. Мій тато народився у перший день січня наступного року. Ні він, ні ми з братом ніколи не уміли говорити по-чеськи.

XIV.

У моєму розпорядженні міг би бути панцерник. На ньому треба би було доїхати до Яблонкова. Це би виглядало досить просто — виїхавши на автономний радіосеанс на Закарпатті, переміщатися щораз ближче до Татрів, настроюючи антени так, щоб кореспонденти не відчували збільшення відстані. І поступово відступати аж до містечка зі снів. І в'їхати на площу, переконавшись у дійсності того, у що повірив. Вже не пам'ятаю, що перешкодило. Може те, що дуже хотілося в українські гори, до Делятина.

XV.

Після того, як дідо Роберт зник, бабуся ще довгий час сподівалася на його повернення. Адже відомо, що тоді, коли бажання Бога і людей збігаються, стається диво. Але було б гріхом вважати, що Божу логіку можна порівнювати з людською.

XVI.

Я більше нічого не знаю про діда.

XVII.

Я виріс в іншому місці. Дідо мусів через нього проїхати до дорозі до Заросляка, такі умови географії. Мій тато ж мандрував до Делятина через найглибшу Азію, що зовсім в інший бік. В Азії бабуся знайшла чоловіка, який привів її у Карпати і став мені дзядзем. То цілком інша історія.

XVIII.

Я думаю тепер про те, що географічна експансія є зворотним виміром генетичної послідовності. Що ареали обов'язково мусять розширюватися. Навіть якщо це розширення в якийсь один бік є простим переповзанням всієї території. Що втративши Яблонків, я отримав Делятин. Що замість чеської мови я здобув ще одну вимову української. Мої діти мають звідки починати нові географічні завоювання. Я ж можу залишитися тут. Можу навіть прикрити їх ззаду.

XIX.

А у дітей мала би бути непогана кров — мішана і химерна. І мапа з позакреслюваними пунктами, куди заходити не обов'язково — бо то все і так присниться. Вони мали би собі дати раду. Вони ж ніколи не зможуть стати самотніми ▲

ПОДВІЙНИЙ

ЮРКО ІЗДРИК



ЛЕОН ФРАГМЕНТ

За п'ятнадцять хвилин до кінця

Вздовж коридору тяглися телефонні дроти, кабелі електромереж, труби вентиляції, унаочнюючи геометрію перспективи, демонструючи одвічне інцестуальне бажання ліній злитися в безкрай.

Зрідка траплялися пожежні гідранти, більше схожі на комори кунсткамери. За їх тьмавими шибамися вгадувалися муміфіковані шкури змії, містичні тіла рур, завмерла перистальтика. Ці монстри, мабуть, лише чекають свого часу — великої води, котра б наповнила їхні нутроці, кишки і жили стримуючим життям, і тоді вони звиваючись і вилискуючи вологою поповзуть коридорами, заповонять сходи, вириватимуться назовні, де їх уже чекатимуть, жируючи, усі потвори світу, дбайливо збережені для нас алхіміками ночі завдяки спирту, формаліну та іншим чудам консервації.

Ще рідше за гідранти траплялися так звані кнопки алярмові (на жаль, відсутні в нашій мові). Ці спокушали до подвигів: ану ж бо, спробуй! Втім, за ціле життя ти жодного разу так і не зважився розбити скло, і натиснути червоний гудзик. Або, скажімо, зірвати в потягу стоп-кран, щоб пересвідчитися, чи він бува не бутафорський (і кран, і потяг). І це правильно. Бо ти й сам не знаєш, що сталося б з тобою, якби насправді, не дай Боже, все воно виявилось несправжнім. Нехай вже краще несправжність несправжнього несправджується.

От і цього разу, ти про всяк випадок тримав руки в кишенях, затиснувши в лівій ключі, а правою переминаючи якийсь папірець — обгортку від жуйки, чи трамвайний квиток — дактильна дезорієнтація спокуси. Навчитися би розрізняти їх на дотик — квитки, обгортки, квитанції, перепустки, банкноти — безціннобезіменний мотлох, що повсякчас виповнює кишені, гаманці, нотатники. Однак з роками виникають проблеми не лише з руками, а й з очима, печінкою, нирками та іншими органами відчуттів — (один лиш ляк, шляк би його трафив, не зраджує ніколи) — і от тебе вже не цікавить, як раніше, орнамент підлоги, чи ритм чорних цвяшків, якими кріпляться під стелею телефонні дроти, бо я (а, отже, й ти) наперед знаю історію цієї

металевої мізерії, цих жалюгідних сутностей-в-собі, цих крихітних звіряток вічності, надто коротких однак для того, щоби пробити тонкий шар пластику і втриматися в штукатурці, бо того разу — як давно це було! — майстрам замість звичайних столярних цвяхків видали маленькі меблеві, і помічник телефоніста пооббивав собі всі пальці, доки не здогадався чіпляти цвяхи до дроту шматочками жуйки, і аж потім товкти молотком — це теж давалося не просто, принаймні пальці залишалися цілими, і ти якимось внутрішнім зором (завдяки мені) бачиш той один-єдиний цвях, вбитий настільки криво й неадекватно, невдало і нездало, що він, продірявивши ізоляцію, мало не пошкодив тоненького мідного дротика, і тепер, доторкаючись до нього, мимоволі бере участь у приємно-потаємних рухах електронів, у контрабандному обміні зарядами, в завихреннях магнітних полів — у всіх цих електричних справах, за допомогою яких людський голос долає нелюдські відстані. Цікаво, чи впливає цей злощасний цвяхок на зміст, чи, може, інтонацію розмови, чи бодай на той-потої-бічний шурхіт, яким по вінця повні телефонні слухавки.

«Електрика — ілюзія акустики» — твоя глибокодумна дефініція. Ти все ще йшов.

Отож він йшов, усе ще йшов, і я був ним, при ньому, в ньому, як завжди невлотимий, невидимий, всеприсутній і неіснуючий. Зрідка він поглядав на схеми гіпотетичних евакуацій, на номери на дверях, на надписи ВІХІТ. Та схеми були фальшивими. А номери лише імітували езотеричний порядок адміністративної кабалістики. А виходи нікуди не вели.

Згодом звідкись долетіло звучання радіо. Він почув його на сходах. Я знав, я бачив уже потрібну кімнату, звідки лунала музика, та він усе не міг збагнути, і почав помилково опускатися додолу, хоч треба було піднятися на два поверхи вище, звернути вліво і там, у ніші з парою дверей і двома позірно шкіряними фотелями (з одного вже хтось віддер кавалок пластикової епідерми, а в іншого на задньому боці спинки виднілось акуратно і не без орфографічного зухвальства виписане чудесне гасло: FACK YOU), так от у тій ніші потрібно було вибрати двері, ближчі до спокливого лозунгу (такі невиразні, позбавлені навіть арифметики двері — жодної цифри, жодного натяку), втім немає потреби й вибирати, бо вони вже привідчинені, і можна побачити ту, хто тобі потрібна. Ту, хто.



За сім хвилин до кінця

Я пришивала гудзик, коли він зайшов. Гудзик теліпався на нитці вже кілька днів, але я ніяк не знаходила часу пришити його, і сьогодні він просто залишився в мене в руках, коли я заціпала халат. Отож я пришивала гудзик, коли зайшов він, той, хто. Вірніше, спочатку він постукав до одвірка, бо двері були привідчинені, і запитав чи можна. Від несподіванки я вколола палець, оскільки через радіо не чула, як він наближався по коридору. Передавали концерт Кори. «Можна», — сказала я. На пучці виступила крапелька крові. Я мусіла піти за ширму, щоб одягнути халат. Кора співала: «kiedy sobie wspominał dawne dobre czasy, czuje się jakoś dziwnie, dzisiaj noc jest czarniejsza...»

Він чекав мене коло столу — в одній руці тримав течку, в іншій — купальні капці. В нього був якийсь дивний голос, без звиклих чоловічих інтонацій, але дуже характерний. Я б упізнала його й через роки, навіть по телефону.

Телефон задзвонив, коли я заповнювала журнал, і я знов здригнулась від несподіванки. Напевно подумав, що я істеричка. Телефонували з приймальні. Вже вдруге. «Я знаю, — сказала я, — знаю» (на тому боці поклали слухавку і звук гудка несподівано співпав із тональністю радіомузики). Він відповідав на мої запитання старанно артикулюючи, надто виразно вимовляючи слова. Я здогадалася, що звичайно він ледь розтуляє уста, бурмочучи під ніс. На чолі йому виступив піт, але він не міг витерти його, бо обидві руки мав зайняті — так і не наважився покласти речі куди-небудь. «Сідайте», — сказала я йому, хоча формальності вже було полагоджено і треба було йти. Він сів, дістав з кишені пожмакану хустинку і витер чоло. Ще деякий час вдавала, ніби вивчаю записи, відчуваючи, як він намагається не дивитися на мої руки. На обличчя так, здається, ні разу й не глянув. «Ну от і все. Тепер можемо йти».

Він стояв позаду, коли я замикала кабінет. Ніби вивчав мене надто пильно. Агресивно аж. Потім, коли йшов за мною, вже, здається, ні. Я сказала йому, що капці його напевно однаково доведеться залишити в покоївки, тож зайвий клопіт носити їх за собою. Тут він не на жарт перелякався. Чи то не хотів вбирати чужого взуття, чи то так дорожив власним. Намагалася його заспокоїти: «Немає нічого страшного, вам видадуть зручні пантофлі», та це не переконало його. Зупинився, і так, ніби йшлося про життя і смерть, запитав: «А в чому ж я піду в душ?»



За сім хвилин до кінця

Вона пришивала гудзик, коли я зайшов. Гудзик теліпався на нитці вже кілька днів, але вона ніяк не знаходила часу пришити його, і сьогодні він просто залишився в неї в руках, коли вона заціпала халат. Я застукав, і від несподіванки вона вколола палець — через радіо не чула, як я наближався по коридору. Крутили Кору. Вона давно не чула цієї музики і тепер думала про те, що десять років тому все сприймалося зовсім по-іншому. Може тому, що слухалося вночі. Вона вколола палець і на пучці виступила крапелька крові. У неї була хороша кров.

Одягаючи за ширмою халат і посмоктуючи вряди-годи палець, вона про щось мене питала, я машинально відповідав, прислухаючись одночасно до слів, котрі лунали з приймача («Kto chciał cieszyć się światem, ten staje przed zadaniem nie do wykonania»), а в голові весь час вертілися клеptomанські візії: в її шухляді (котра залишиться напіввідкритою аж поки вона не сяде за стіл і потайки не засуне ящик коліном) лежить надкушене нею яблуко, закладена скріпкою повість Solange Marriot «Rien du tout, ou la conséquence» (ст. 32), і косметичка, повна нерекламованих, але справді добрих речей, опис яких завів би мене надто далеко. На дні шухляди знизу — про що ніхто не здогадувався — була приліплена вже скам'яніла жуйка, котру залишив колись по собі нічний черговий — студент третього курсу, вуграстий лоботряс, зануда і потенційний збоченець. (А втім, доля вбереже його від збочень. Після далеко не блискучого закінчення інституту батько

влаштує його дрібним клерком в аптекоуправлінні, де він по недовгих туалетних фліртах із секретарками та практикантками ні з того, ні з сього на диво всім спокусить дочку управляючого — кудлатого нехлюйного сангвініка — і таким чином забезпечить собі майбутнє з будинком, автом, просуванням по службі, грою в гольф (чи бридж?) та іншими суттєвими дурницями).

Вона забула напочатку запросити мене сісти, і я мусив відповідати на її запитання стоячи, аж поки збентеження, викликане моєю появою, не вгамувалося зовсім, і вона не показала рукою на стілець. Була дуже тендітною, і руки мала як в дитини. І овал обличчя. Це було непомітно через волосся, але якби вона збрала його на потилиці, то виглядала б майже так само, як двадцять років тому, коли ходила до школи коротко підстриженою, або як десять років по тому, тобто — хронологічна симетрія — десять років тому, коли опівночі в ліжку слухала Кору, а той, хто лежав коло неї, зібрав її коси в кулак і, вдивляючись в профіль горянки, вдихаючи паперовий аромат шкіри і річковий аромат волосся, дивувався сам собі: чому він не кохає по-справжньому таку по-справжньому чудову жінку. Втім, що він знав про кохання? Воно було для нього аберацією пам'яті, не більше. Він ніколи не відчував як слід теперішнього, його усвідомлення реальності завжди відбувалося з певним запізненням, його реакції завжди виглядали дещо анахронічними, і тому, тримаючи в руці її коси, він ще не знав, що за якийсь час буде думати, нібито не уявляє свого життя без неї — ретроспективна міфологізація свідомості.

Вона любила добрі речі. Мала до них смак. Мені подобалися тканини її одягу (навіть полотно казенного халату, якби не було накрохмаленим, могло б потрапити до цієї колекції), її косметика, прикраси, яких вона не мала, тобто — відсутність прикрас, її манікюрне причадалля та гігієнічні дрібнички — весь цей інструментарій ельфа-ескулапа, її взуття нарешті. Мені приємно було б дивитися на її черевики, туфлі, босоніжки в хвилини, коли вона йде по вулиці, чи висідає з авто, чи піднімається по сходах. Але найбільшу насолоду справило б споглядати, як вона ходить по кімнаті роззута — байдуже, боса чи в панчохах (тих простих бавовняних панчохах, які, крім неї, ніхто не носить) — я б не втримався від спокуси час від часу позирати на її ноги, на стопу, на гарно складені пальці, підглядати, як вона починає і закінчує крок, як спинається навшпиньки, дотягуючись до спецій у високій шафіці, як натискає педалі фортепіано чи напوماцьки шукає під ліжком пантофлю, спостерігати за нею, коли вона просто стоїть коло балконних дверей, чи, скажімо, сидить, закинувши ногу за ногу і погойдуючи нею в такт музиці (колисає чорта, сказала б моя бабуся), а руки в цей час нерухомі — одна тримає на відльоті цигарку, а інша лежить на плечі, на моєму плечі, властиво, щось ти надто розкатав губу, малий.



За три і пів хвилини до кінця

Покоївка зустріла нас із пихою, притаманною вахтерському племені. Зрештою, може, вона була старшою покоївкою, чи сестрою-господинею, чи навіть — світ не без чудес — відповідальною за цілий поверх. Стара фарбована відьма, призвичаєна до підслуховувань і нашіптувань, ласа на дурнички і подачки, котрі, втім, приймала не від усіх. Я, річ ясна, не належав до її улюбленців — червонопиких балагуристих комівожерів, які твердо і

впевнено відчиняють будь-які двері, бо торби їхні напхані саямі, коньяком, шампаном, парфумами, кондомами, злитками золота і плитками шоколаду — такі завжди знають, як дістати номер у переповненому готелі, як подзвонити з чужого телефону на інший континент, і який орган подразнити секретарці, щоб вона негайно пропустила до шефа.

Втім, треба віддати старій відьмі належне — деколи її симпатії були на боці відверто блаженних — своєрідний рудимент материнського інстинкту, цього фантому чуттєвості, народженого в надрах електоратів едіпа, комплексах електри та шахах рошаха. Одного разу вона пригріла скуйовдженого бородатого фавна з перлюстрованою ширинькою та коренем калгана в жмені. Фавн, дарма що попервах претендував на роль сина-приймака, навдивовижу швидко залив очиська дешевим вином, по чому зробив спробу згвалтувати новоявлену матусю, а діставши відкоша наглядав у коридорі і зник. Залишився після нього невитравний запах і забутий корінець.

Іншого разу серце її розчулив ясноволосий молодик з просвітленим поглядом і щирою посмішкою. Цей був гречним, стриманим і мудрим аки змій. Вони прогомоніли до ранку, попиваючи настояну на калгані самогонку та покурюючи запашний тютюн. Зазвичай старій достатньо було кількох фраз, щоб розгледіти сутність гостя, і занести його до однієї з комірок свого всеохопного вахтерського реєстру, однак тут інтуїція її підвела. Вона й під ранок не знала, куди втулити цього вутлого розумника. Він був неподібним до інших. Річ ясна, лише повне незнання історії, філософії та історії філософії не дозволило відьмі здогадатися, що юнак цей був присутнім ще на славнозвісному сніданку в Канта, коли сердега Іммануїл залишився висміяним і поганьбленим.

Відьма витягла ключі і намагалася показати, як відчиняються двері. Від неї тхнуло шмінкою, шинкою і духами «Кармен». Відсьогодні влада її наді мною безмежна.

Поки вона гримотіла замком — мабуть, його не один раз змінювали, бо двері в тому місці були залатані кольоровим пластиком — я уявляв собі, ніби дивлюся на ту, хто привела мене сюди, напівпричинну-напівжінку-напівдитину. Вона стояла неподалік, прощаючись зі мною назавжди. Обличчя її здавалося незворушним — вона вміла стримувати емоції, але оскільки я був повернутий спиною, то вона не вважала за потрібне приховувати своє бажання курити. З цим бажанням вона так і боротиметься до кінця робочого дня, і тільки, коли вийде на вулицю і побачить, що пачка цілком порожня, з несподіваною злістю пожбурить її в смітник.

Отож ми більше не побачимось аж до кінця часів. Я намагався усвідомити це якомога повніше, та відчував лише якийсь, здається, стогін. Мені хотілося ще раз на останок зловити її погляд, хоча це й було позбавлено сенсу — я навіть не навчився вимовляти подумки її ім'я. І все ж коли двері відчинилися, не втримався й поглянув на неї. Та тільки вона з якимось магнетичним жахом спостерігала за маніпуляціями старої відьми, чії руки по лікоть вже були в моїй кімнаті.



За хвилину до кінця

Спочатку з'явилися руки. Короткі пальці, підозрілі нігті з невитравними слідами хни, котрою вона фарбує свої масні і сиві патли. Руки спритно перевірили порядок, а потім

вона якось хвацько вчепилася пазурами в повітря і втягла себе всю. Слідом затягла й тебе. Ти оглядався збентежено. Тут ніколи не можна було сказати напевно: ось ліжко, ось вікно. Чи, наприклад, кут. Якось раз на місці шафи ти знайшов прохід в іншу кімнату, куди так і не наважився зайти, іншого разу, вже нічому не дивуючись, виявив, що ванна стоїть в кінці вузького і довгого приміщення, згори донизу викладеного жовтою плиткою. Під стелею самотньо світилася гола лампа.

Перше ж твоє пробудження на новому місці було відмічене топографічними метаморфозами і появою Горвіца. Горвіц сидів на підвіконні і чекав закінчення сну. Він прийшов сюди рекламувати карамельки. Такі різнокольорові, хемічні, на патичках. І навіть не самі карамельки, а підставку для них. Підставку, що сама починала обертатися, як тільки-но ти схилився над нею. «Вловлює флюїди» — пояснював Горвіц. Для комерсанта він виглядав надто флегматичним. В балачках ні про що ви збавили кілька годин, і ти час від часу нахилився над хитрою штуковиною, швидше машинально, аніж підсвідомо, або швидше інтуїтивно, аніж щоб подивитися на обертання карамельок. «А взагалі їх можна їсти?» — несподівано запитав. «Не знаю, — відказав Горвіц, — відаю перевагу родзинкам». Коло полудня він кудись запропастився разом із карамельками, залишивши, втім, підставку. Під вечір чувся його голос із сусідньої кімнати, але проходу туди знайти не вдалося. Підставка ще деякий час оберталася, а потім перестала. «Сіди батарейки, — вирішив ти. — Чи мо' закінчились флюїди?»

Якось по сусідству виявилася танцювальна зала, заставлена букетами. Квіти цілими оберемками стояли просто в відрах на підлозі, і в трилітрових слоїках на столі (посередині зали знаходився громіздкий лабораторний стіл, з газовими пальниками, пробірками, дистиляторами), і в химерних вазах, і в колбах, і навіть в китайському термосі, розписаному журавлями. Пахло осінню, житом, землею. Десь довкола ходила твоя колишня вчителька з учнями. Власне кажучи, то були чомусь самі дівчата. Ти з острахом чекав початку уроку, роздивляючись на всі боки. Якби ти знався на рослинах, то помітив би певну хронологічну несумісність айстр, жоржин, гладіолусів та флоксів, які переважали, з гіацинтами та анемонами, зібраними в окремі букетики. Але ти не запідозрив лихого навіть коли виявив на полиці кілька пташиних яєць в дерев'яній, вистеленій ватою, коробці. Мусів з ними щось зробити, поки голоси не наблизилися остаточно. Але не знав, що саме. Відчув нараз, що через хвилювання забув щось надзвичайно важливе. Кинувся перебирати квіти, немов би в них могла бути якась підказка. Запалив газ у пальнику. Блакитне полум'я теж нагадувало пелюстку. Обпік для чогось руку. Раптом зрозумів, що тебе так непокоїло весь цей час — незнайомий присмак у роті. Голоси лунали дедалі ближче. Десь далеко надворі бензопилкою розпилювали повалені тополі (тепер за вікнами лиш голе небо). Поперевертав пробірки. Розбив дистилятор. Спалив класний журнал. Вороття назад уже не буде. Втім, його ніколи й не буває. Врешті-решт таки наблизився до полички. Познімав товстезні альбоми гербаріїв. Підсунув ближче вистелену ватою коробку. Думав, чи потрафиш визначити птаха. Чи навіть кількох птахів. А, може, це звичайні курячі яйця? Пересилуючи огиду, взяв одне до рук. І воно відразу трісло тобі в долонях, і обридливий слиз, повний потворних зародків, потік пальцями, і ти, впустивши шкаралупу, спаралізовано дивився, як нудотне місиво скапує на підлогу, стікає і скапує, і цьому немає кінця, немов ти сам перетворюєшся на слиз, а в кімнату вже заходять і заходять, мовчки оточуючи тебе, спійманого на місці злочину.



За одинадцять секунд до кінця

Думаю про тебе щодня.

Ні, не так: думаю про тебе цілими днями.

Тобто весь час думаю про тебе. Звичайно, не тільки про тебе, але в думках про що-завгодно завжди присутня ти. Тобто я зовсім не думаю про тебе — воно якось само виходить. Крізь тебе, тобі, тобою.

Не певний, чи думаю також і по ночах. Мабуть, ні. Тому що взагалі тоді не думаю. Ти жодного разу не приснилася мені такою, як ти є насправді. Не пам'ятаю твого обличчя. Можу згадати його дитячий овал, чи обриси уст, чи навіть кінчик носа, але обличчя повністю — ніколи. Хіба ту знимку, яку бачив мимохідь. Але тоді я згадую знимку, а не твоє обличчя на ній. Зате я пам'ятаю твою ходу, коли ми йшли коридорами. Пам'ятаю, як розліталось волосся.

Відчуваю твої тканини.

Знаю тебе на смак. Тобто навіть не смак, — ти, здається, позбавлена смаку і запахів — а на дотик устами. Я весь час відчуваю тебе на устах. Це дуже дивно — знати те, чого не було насправді. Чи, може, було? Знати цю вологу. Пам'ятати її завжди.

Навіть сльози твої не солоні.

Я мав би злизати твою кров, коли ти вколола палець. Але це сталося запізно. Я вже не вартий тебе. Ти надто чиста. Моя печінка не варта тебе. Моя слизова оболонка. Мої легені. Забагато бруду. Я вже не належу собі. Часто із здивуванням помічаю, що рухаюся, дихаю, їм. Я заплутався у цій брехні. Варто один раз зрадити себе, і — все. Кришаться зуби, випадає волосся, з'являються виразки. Як можу бути з тобою?

І як тоді бути без тебе? В світі замало води, щоб вимити з мене світ.

Пам'ятаю тебе устами. Це, здається, єдина пам'ять ще доступна мені. Твій голос. Твій доторк. Все розпадається на фрагменти. Все розпадається на цитати. Якась музика. Якийсь сон. Якийсь сум.

Чи ти навчилася спати? Співай мені, співай.

Конверти, цикорій, зима, прожилки. Ранкова кава.

Думаю про тебе весь час. Мусимо бути окремо. Аж поки все не скінчиться. А це ще так довго. Цілих три.



За три секунди до кінця

Вона поверталася до себе довше, ніж звичайно. Намагалася згадати, чого так сильно хотіла мить перед тим. Хотіла курити. Але не могла згадати цього бажання, чи, можливо, тільки його назви. Хотіла курити й зараз, але їй здавалося, що перед хвилиною хотілося чогось іншого. Мучила ця невідомість. Так, ніби в тобі замешкав хто інший. Мимоволі обирала найдовший шлях, хоч не застановлялася на цьому. Сходи, схеми евакуацій, пожежні гідранти. Вона так звикла до цього, що майже не помічала. Як і написів, вишкрябаних на стінах. Відчула раптовий біль. Зупинилася, спершись на поруччя. Нитка, якою був пришитий гудзик, трохи відрізнялася від решти. Якби вона не стояла, схиливши голову, то прочитала

б недбале графіті ROCK IS DEAD. Однак вона не помітила його і рушила далі. Біль відпустив. Власне кажучи, її повинні були б супроводжувати інші написи. Дамаск, кориця, цілковита певність, ніч, деінде, пізно, подих, видих, вихід, мотив води, пересторога, сніг, затока, цукор, пляма, крик, лежати, річка, річка, рука, сміятися, плакати, схо, ди.

Хотіла курити. Власне кажучи, її повинні були б супроводжувати інші бажання. Кориця, павна, дамаск, цукіні, грейпфрут, цигарка, с(...)н, середній, ніжний, сухий, химери, дивний приклад, гойдалка, крісло, світло, смуга світла, багато світла, відсутність світла, сміятися, плавати, поміж собакою і вовком, шпитальне шкло, палаці, пальці, ніч.

Довго не могла відкрити двері. Перебирала для чогось ключі, хоча переплутати б не змогла. На столі все ще лежала голка з кінчиком нитки. У відкритій книзі було записане його ім'я. Вона прочитала його ще раз, і здивувалася, що в людини може бути ім'я. Немовби вперше. Про своє не згадала. Потім подумала: правильно, це ніби камуфляж. Називатися яюсь. Хотіла курити, але помилково вирішила, що хоче яблука. Витягнула його з шухляди, поклала на столі. Яблуко було жовтим, круглим, надкушеним, зовсім не подібним до бажання. Десь далеко на дворі бензиною пилюкою розпилювали зрізані тополі. Якби під вікнами було озеро, вона залюбки пірнула б зараз під воду, хоча раніше ніколи не стридала з висоти. Тільки, мабуть, вже занадто холодно. Плита. Полотна. Мед. Лід. Д(...)м. Трава. Тремтіти. Сурми. Смерть.



За секунду до кінця

Подзвонюючи ключами, стояла коло вікна, потім, вкладаючи їх до торбини намацала якусь випадкову, забуту пігулку, і раптом із ясністю, яка буває тільки при спалахові далекої грози, зрозуміла, чого хотіла весь цей час найбільше — мати від нього дитину ▲

ЮРКО ІЗДРИК

ПОДВІЙНИЙ ЛЕОН



мовиться, інакше це не рефлексія, а лайно. Якщо виконання Моцарта не йде на рівні Моцарта, то це лайно. Потрібно лишень сильно любити зразок, котрий копіюєш, щоб надати йому карикатурний характер, але при цьому потрібно зберігати до нього любов, природну любов, треба любити зразок і одночасово тотально зраджувати йому. Зрада має бути космічною. Зрадити можна лиш те, що любиш, інакше це не зрада. Зраджуючи старе кохання, набуваєш нового, значить постійно перебуваєш у стані любові. Таким чином можливий розвиток у часі назад, але не інволюціонування, а справжня еволюція. З'явилися новітні технології і нове мислення. Раніше не розуміли, як можна використовувати в своєму творі щось чуже, казали — «плагіат». А тепер плагіат возведено в культ. Плагіат став основним естетичним елементом. Різні морфоструктури накладаються на єдиний ритм, ритм, що викликає екстатичний стан. Ритм — основа будь-якого ритуалу.

Основний принцип постмодернізму — любити і ненавидіти одночасово. Вибратися з нескінченно голого тіла постмодернізму насправді значно важче, ніж увійти туди (принцип глибинного вагінізму). Легше піти в бароко, демиургію чи на якийсь Схід. Це реакція на неможливість стати постмодерністом по-справжньому. Постмодерністам ще гірше, бо інформаційний потік досяг такого рівня, що не бути постмодерністом майже неможливо. Не знаходячи себе в мистецтві, люди йдуть в життя, в політику, в бізнес... Мистецтво зараз не має такого значення, як десять років тому. В основі культури (і мистецтва зокрема) має бути фольклор. Чому фольклор у нас є, але ми самі дивимось на нього як на кітч. Чужий фольклор — фольклор, а наш лишень сум навіває. Така культура приречена на епігонство. Але з іншого боку епігонство потрібно возвести в ранг високої культури, довести його до рівня високого мистецтва, коли початковий зразок перетвориться в щось немислиме, щось страхотливо величне, він перетвориться в тотем, що перейде в новий витвір мистецтва. Можливо, вихід тут. Можливо, це вихід.

Якось сталося так: Томаса Альваро Едісона було запрошено на званий обід. Зібралось декілька друзів. Він завжди був некомпанійським і почував себе дискомфортно в натовпі. В своїй лабораторії він працював один, він був дослідником, спостерігачем дослідів і присутність людей його завжди хвилювала, а на обід прийшло декілька друзів з дружинами і вони настільки були поглинуті споживанням їжі і плітками, що Едісон відчув: «Зараз якраз той момент, коли можна втекти!» Вислизнувши непоміченим з-за столу, він почав шукати двері для втечі, як тут його спіймали. Один з гостей, попиваючи шампану, спитав у спину: «Містере Едісон, над чим ви зараз працюєте?» На що той не задумуючись відповів: «Над виходом.» (Теперішні товсті панки поглузували б: no exit!) Та насправді кожен трудиться над пошуком Виходу. Найдалше в цих пошуках просунулось action art — перформанс, Геппенінг — елемент безпосередньої повсякденності, звичної зручної чи дискомфортної присутності, не задіяній у матеріальнотворній формі. Artist переміщуючись фізично у просторі, витворює тілом артефакт. Тут і зараз. Жест і подія. Да-да, Кляйн, Флюксус, Кейдж, Віто Акончі (1969 рік, «Що далі?» — художник переслідує випадково обраного на вулиці перехожого, його маршрут, дії; 1970 рік, «Перетворення» — Акончі підпалює собі волосся на грудях і ховає пеніс поміж ніг в марних зусиллях самоусвідомлення, без цієї чоловічої приналежності), Енні Спрайнкл (1972 рік, «Душатіло» — художниця публічно демонструє свій клітор. «Хочу демістифікувати жіноче тіло. Зручно сідаю і прилаштовую збільшувальне скло, тим часом з глядачів вибудовується черга. Чудово, що все так натурально. Не відчуваю ні краплини сорому. Наші геніталії, то інтегральна частка наших душ»), Кріс Барден (1974 рік, «Trans-fixed», художника розпинають на даху «фольксвагена», прибиваючи йому долоні цвяхами), Герман Ніч (1970-90 р.р., Влаштування оргії з кров'ю забитих тварин, нутрощами, кістками і можливістю наблизитись до nature morte)...

Калічити поверхню, лишень би не поранити тіло. О, психоделія!

Падіння в смерть — це брудна штука; в самотності, по-інакшому обтяжливій, ніж самотність оголених коханців, наближення до тління пов'язує я=котре=помирає з оголеністю відсутності. О nihil incognitum!

Та чому так хочеться забутись? Чому так остогид сам собі? Чому так важко з самим собою? У чому річ? Коли виникає нагода бути коли наодинці з'являється відчуття ніхто. Що всередині нічого нема, стає лячно, і простіше уникнути, людина є безоднею. Ось чому всередині порожнеча, нічого нема, можна побачити лишень Дивлячись туди, відчуваєш Але куди можна втекти? Втікати протязі мільйонів життів, але віз і Людина має бути в контакт з вдається, безодня раптом змінює Вона вже не порожня; негачія стає прийняття. Це важко. Це страшно. тебе попустить!

І ще пам'ятай, уважний читачу, вона й поглине все в кінці кінців.



уважнішим до самого себе, порожнечі; здається, що ви й це нічого стає безоднею. втекти від цього. В глибині себе страшно, ось чому втеча. нікого нема. Вдивляючись туди, безкінечність, внутрішнє небо. запаморочення і тоді — втеча. доводилось вже багато разів. на нині там. Втекти неможливо. внутрішньою пустотою. Коли це свою природу. Вона стає усім. позитивом. А двері до цього — Але не неможливо. Медитуй і що на початку була безодня,

▲ Закінчення на ст. 112

ДИЗАЙН • РЕКЛАМА • ПОЛІГРАФІЯ

(03422) 6•19•26

З ПУСТОТИ У ПУСТОТУ



РОСТИСЛАВ КОТЕРЛІН

З давніх-давен людина прагнула відшукати першопричину світу. Відтак, різноманітні картини світу неодмінно будувалися нею на двох вихідних формах буття — просторі і часі. Відповідно простір та час визначилися мислителями як певні абстрактні категорії, що характеризували багатогранний, поліфонічний рух різноманітних життєвих процесів.

У цьому контексті, надзвичайно важливу роль у процесі людської еволюції відіграло натурфілософське вчення, котре тлумачило простір як пустоту, в котрій рухаються атоми. Вчення це виникло якихось XXV століть тому (наче вчора, якщо розглядати час з позицій загальної теорії відносності), і пов'язується істориками філософії з античними мудрецами Левкіппом та Демокритом. Зазвичай ім'я Демокріта згадується частіше, можливо через те, що фонетично воно дуже близьке до народовладдя.

Демокрит постулював пустоту як необхідну умову руху атомів*.

Атоми (грецьке «АТОМОС» — неподільний) носяться в пустоті і, досягаючи один одного, стикаються між собою, в результаті — одні відстрибують один від одного, інші сплітаються між собою, утворюючи складні тіла.

Атоми рухаються в пустоті безкінечний час.

Демокрит вважав час вічним, відтак атоми не виникають, тому що час не має початку.

Левкіпп та Демокрит стверджували, що пустота разом з атомами є причиною речей або ж матерією.

* Приблизно у той самий час (VI—IV ст. до н. е.) в Китаї виникло вчення про Дао (шлях, доля, першопорядок, вчення, єдине), викладене мудрецами Лао-цзи, Чжуан-цзи, Ле-цзи. Відповідно до «Дао-де-цзін» Дао є «невичерпним», «безіменним» і «пустим». Воно розтікається повсюди. Завдяки йому народжуються всі істоти, і вони не зупиняються у своєму рості. Всі істоти повертаються до нього (в безіменність, пустоту), і воно (Дао) не розглядає себе як володар. «Воно є великим завдяки тому, що ніколи не вважає себе таким».

Пустота («шун'я») як первинна реальність лежить в основі вчень буддизму Ваджраяни, китайської школи ЧАНЬ, японських ДЗЕН і СИНГОН.

А з їхніх уявлень про безкінечність пусого простору та безкінечне число атомів, які рухаються в пустоті, витікало вчення про безкінечність Всесвіту.

Яскравими послідовниками демокритового вчення в елліністичну епоху були Епікур, а згодом Лукрецій Кар (котрий, в свою чергу, вже був послідовником як Демокріта, також і самого Епікура).

Епікур був свого роду філософом-просвітником. Всі свої основні принципи пізнання він базував на чуттєвому сприйнятті. На відміну від демокритового, строго детермінованого руху атомів, Епікур увів вчення про вільне (спонтанне) відхилення атома від прямолінійного руху. Самовідхилення атома, постульоване в його фізиці, і є тим мінімумом свободи в природі, без якого свобода була б неможливою для людини. Насолоджуйся, «живи непомітно» — таким було основне правило Епікура.

Автор поеми «Про природу речей» римлянин Тіт Лукрецій Кар, пропагуючи вчення Демокріта, а ще більше Епікура, створив художній образ пусого простору і руху атомів. Це образ дрібних порошинок, котрі зазвичай невидимі для нас, однак у променях сонця стоять видимі, демонструючи нам свій тремтливий, коливальний, безкінечний рух.

На початку нашої ери, зі становленням та поширенням християнської релігії, пустота поступово відійшла у «пустоту». Христос відпустив її, дав людям закон любові, і вона (пустота) стала самототожною.

Повернення пустоти стало можливим після епохи

Ренесансу, в умовах прискореного розвитку природничих наук. Астрономія (Копернік, Бруно, Галілей, Кеплер) зруйнувала усталену на той час Птолемеївську геоцентричну систему і, таким чином, задала теоретичні рамки, в яких могли формуватися близькі до сучасних категоріальні принципи простору і часу.

Вчені-астрономи розглядали в якості необхідного і вирішального елемента світу механічний рух РЕЧОВИНИ. Така картина світу була на той час певною мірою завершена філософом Декартом. В його картині не було пустоти, простір не існував без речовини, речовина в сутності співпадала з простором, адже він наділений єдиною властивістю — протяжністю. В фізиці Декарта вихідна реальність — природа, в якій немає нічого, окрім матерії, що рухається.

Батько класичної механіки фізик Ньютон увів поняття абсолютного та відносного простору, часу і руху. Абсолютний простір Ньютона — «ящик без стінок» — виступав як аналог пустоти Демокріта. Однак, на відміну від демокритової пустоти, пустота Ньютона пов'язана з певною, математично оформленою динамікою і наповнена фізичним змістом через закони руху, а її симетрія відповідальна за фундаментальні закони збереження механіки. Відносний простір виступає мірою абсолютного простору і може бути представлений як множина конкретних інерційних систем відліку, що перебувають у відносному русі. Відповідно і відносний час (година, день, місяць, рік) є мірою тривалості, що використовується у звичайному житті замість істинного математичного абсолютного часу — «чистої тривалості».

У Ньютона не рухи (що було властиве ідеальній картині Декарта), а сили служать основою світопорядку; однак це сили механічні, котрі проявляються не в прямолінійних і рівномірних рухах, а рухах прискорених*.

Класична механіка давала змогу чисто математично передректи існування невідомих планет та інших космічних об'єктів.

До сказаного важливо додати й те, що Ньютон вважав простір також «ЧУТТЄВИМ ВМІСТИЛИЩЕМ» Бога.

В космологічній моделі філософа Канта функціонує концепція пусого простору. Автор «Усезагальної природної історії і теорії неба» (яка унікальна назва!) стверджував, що існує лише один простір, в сутності єдиний, і якщо розмірковують про різноманітні простори, то це лише частини єдиного. Кантівські простір і час виступають як суб'єктивні та необхідні умови чуттєвості, як апіорні форми споглядання, що визначає їх емпіричну реальність лише стосовно до світу явищ (феноменів). Кант був сміливою людиною. Він вважав свободу «іманентним принципом світу». Кілька сотень років тому він сказав таке: «Дайте мені матерію і я побудую з неї світ».

Філософ Гегель звернув увагу на структурні аспекти часу і простору. До Гегелівської філософії незалежно від того, визначався простір і час пустим чи запевненим, розглядалися вони у зв'язку з рухом чи у відриві від нього, вважалася їхня природа об'єктивною чи суб'єктивною, завжди панував

абстрактно-математичний принцип, де розглядалися властивості простору і часу, а не їх структури. За Гегелем, структуру часу і простору можна виявити, розглядаючи їх діалектично, в якості внутрішніх елементів руху матерії. Від цієї думки буквально «пришизили» основоположники марксизму-ленінізму, адаптувавши її до власного суспільно-політичного вчення.

Початок нашого століття характеризувався стрімким розвитком теоретичної науки, а відтак її дитища — науки прикладної (теорія таке була попереду практики).

Людський розум в особі фізика Резерфорда, вивчаючи мікросвіт, проник в структуру атома. Це сталося в 1911 році. А вже через три (з гачком) десятиліття практика наздогнала теорію і прогрімів вибух (атомний). Поміж тим, теоретична модель атома, запропонована Резерфордом, нагадувала устрій сонячної системи в мініатюрі. Таким чином наука визнавала певну подібність мікро- та макросвіту. Відтак науковці вважали, що «механіка» дії сонячної системи чимось нагадує принцип організації ще вищих форм матерії — галактик, метagalactic і т.д.

Резерфордівську атомарну модель уточнив фізик Бор, створивши квантову модель будови атома. Бор зумів «вгодати» два принципи, згідно з якими рухаються й випромінюють електрони в атомі. Досі невідомо, які сили і закони змушують матерію дотримуватися саме цих принципів. Але вченим так і не довелося спостерігати жодного відхилення від них. Висловлюючи основну ідею квантової механіки, Бор казав, що в ній «ми маємо справу не з довільною відмовою від детального аналізу атомних явищ, але з визнанням того, що такий аналіз ПРИНЦИПОВО виключається».

Усталену наочність уявлень про простір і час зруйнувала теорія відносності Ейнштейна. Вона покінчила з уявленнями про єдиний потік часу, що охоплює увесь Всесвіт. Відповідно вона зруйнувала уявлення про чисто просторові миттєві процеси. Картина світу стала просторово-часовою, чотиримірною.

Згідно з теорією дві події, котрі є одночасними при спостереженні з однієї системи координат, вже не сприймаються як одночасні, коли розглядатимуться з системи, що рухається відносно даної системи.

Ейнштейн «вигнав» ньютонівську пустоту з формальної мови своєї теорії, і йшлося про релятивний простір, тим не менше у неформальній мові продовжувала функціонувати пустота, в котрій і поширюється світло з граничною і кінцевою швидкістю. Другий постулат, на якому ґрунтувалася спеціальна теорія відносності, проголошував: швидкість світла в пустоті, у всіх інерційних системах відліку одна й та ж і не залежить від швидкості руху джерела.

Рівняння загальної теорії відносності (теорії гравітаційного поля) Ейнштейна показали людям грандіозне явище природи — розбігання метagalactic.

Поміж усім і попри все, Ейнштейн був впевнений, що «наші уявлення про фізичну реальність ніколи не будуть скінченими».

Парадоксальність наукових ідей Ейнштейна і Бора похитнула усталений в XX столітті РАЦІОНАЛІЗМ в характері «наукового мислення».

* Характерно, що й нині переважна більшість людства продовжує жити у світі Ньютона, де панує строгий механічний детермінізм — все можна передбачити, визначити й спланувати. Але розвиток тієї ж науки вже спростував цю фікцію. Розвиток науки показує, що, коли б у світі не було випадковостей, нічого б усе можна було планувати та регламентувати, тоді цей світ неминуче повинен був би загинути.

ЖИТИ У ПУСТОТІ

Намагаючись збагнути закономірності «дивного» внутрішньоатомного світу, збираючи статистичні закономірності нескінченного Всесвіту, науковці прагнули, таким чином, сприяти утворенню нових форм мислення. Картина фізичного світу перманентно поглиблювалася з відкриттям все нових і нових елементарних частинок. Свого часу їх нараховували близько тисячі. Картина будови матерії не стала також яснішою з появою кваркової моделі, запропонованої фізиком Гелл-Манном. Кварки передбачалися як своєрідні гіпотетичні частинки, з яких складаються елементарні частинки. Гелл-Манн взяв назву «кварк» з роману Джойса «Поминки по Сінегану»; кварк означає щось невизначене, містичне, «нісенітницю». Теорія кварків очевидно показала те, що елементарні частинки (протони, нейтрони, гіперони та ін.) складаються з ще елементарніших — кварків. Але чи стали кварки «найелементарнішими» частинками? Мабуть, вивчаючи мікросвіт все глибше і глибше, вчені таки дійдуть до пустоти.

Важливою думкою, до якої дійшла переважна більшість фізиків у ХХ ст., було те, що наочні процеси, які відбуваються в природі, становлять лише окремі випадки ненаочних.

Розвиток квантової фізики привів, декілька десятиліть тому, багатьох дослідників до висновку, що суттєвим недоліком в сучасній науці стала роз'єднаність фізики і психології, подолання якої можливе на шляху становлення синтетичної точки зору на цілісність людського досвіду. Однак те, що «прогавила» квантова фізика, не пропустила повз себе кібернетика (галузь знання, котра подібно до квантової механіки прагне віднаходити закономірності у випадковостях). Той рівень, якого досягнула нині кібернетика, свідчить про те, що основне поле її діяльного впливу на людську свідомість перебуває здебільшого у психічній сфері людини. Дітище кібернетики — кіберпростір — це спроектована на уявний простір людська нервова система, в результаті чого УЯВНЕ змішується з РЕАЛЬНИМ через їхню технологічну «матеріалізацію».

Людський інтелект (мозок) та людська психіка (яка уособлює тіло) створили «теплічні» умови для спостереження за певними структурними принципами власної організації (принципами буття душі та мозку), екстраполювавши їх «назовні» у кіберпростір — де панує технологічний режим віртуальної реальності. У кібернетичному просторі різноманітні способи сприйняття людиною просторово-часових ситуацій змішуються, утворюючи єдине надконцентроване інформаційне поле (інформація ж тісно пов'язана з поняттям структурності). За великим рахунком це поле впроваджене для того, щоб через ЗОВНІШНЄ спостерігати ВНУТРІШНЄ (і бачити їх обох), щоб «ловити» миттєвості різноманітних структуротворень, проникати в них і з'ясовувати, таким чином, своєрідні «таємниці» людського життя. З кіберпростору іманентно еманує кіберчас. Сучасні дослідження показують, що внаслідок тривалого перебування у кіберпросторі людина впадає у стан, неврологічно близький до сну. З доброю мірою іронії цей стан можна назвати інтерпасивністю, або ж «пустотою».

У кіберпросторі інформаційні повідомлення в різноманітних формах носяться (достоту як у демокративній пустоті), часом стикаються між собою, утворюючи складні тіла — МУЛЬТИМЕДІЙНІ КОНСТРУКЦІЇ. Своєрідним аналогом демокративного поняття про «ВІЧНИЙ ЧАС» може бути сучасне гуманітарне поняття про «ГІПЕРТЕКСТ», котре існує в межах означеного вище дискурсу.

Очевидно, на сьогодні кіберпростір став уособленням грандіозної технологічної культури, яка поступово і неухильно обплітає своїми сітями простір реальний, «штучно» позбавляючи його фізичних сингулярностей, порожнин, горловин, пасток і пустот.

Властиво, над пустотою простору (реального) замислювалися визнані філософи нашого століття. Гайдеггер розумів її як певну нестачу, як відсутність заповнення порожнин та проміжних просторів. За Гайдеггером пустота не ніщо, а також і не відсутність. Вона споріднена власній сутності місця і тому є не відсутністю, а твором.

В структурі деконструкційної стратегії філософа Дерріда пустота посідає місце «відсутнього початку». Борючись проти репресивного простору метафізики, Дерріда увів поняття ДОПОВНЕНОСТІ. В нетрадиційному значенні ДОПОВНЕННЯ доповнює, заступає, посідає місце саме пустоти. Поміж тим Дерріда вважає, що не можна говорити про першопричину, першоджерело, оскільки певне «доповнення» існує з самого початку.

Вважається, що швидше за світло в пустоті рухатися не можна.

Так чи інакше, хай би як не намагалися філософи дати собі раду з теперішньою реальністю, а відтак і сучасною культурою, вона, ця культура (звичайна і технологічна), сформована під патронатом ФІЗИЧНОЇ КАРТИНИ СВІТУ, в основі якої лежать базові ідеї філософського матеріалізму, котрий, властиво, ототожнюється науковцями з класичною фізикою, що значною мірою діалектично вийшла з атомів і пустоти Демокріта. Відтак цілком (хай і не цілком) небезпідставно можна говорити, що квінтесенція демокративного натурфілософського вчення сьогодні парадоксальним чином пронизує численні функціональні макро- і мікроструктури на різноманітних рівнях в усіх економічно розвинутих (і не дуже розвинутих) країнах світу.

Зважаючи на означений вище контекст, хтось запитає: мовляв, а як? Коли? І що ми (Ми складене з багатьох Я) прогавили, не помітили (і не помічаємо), «пустили»? Найпрудкіші одразу знатимуть на це відповідь: ніяк, ніколи і ніщо.

ДЛЯ МИТЦІВ.

Мабуть, єдине, що залишається нині художникам, також і нехудожникам — це «навчитися» жити у пустоті — і не опуститися* ▲

P. S. Звісно, багатьом нехудожникам (можливо, і деяким митцям) усе щойно сказане видаватиметься не вельми привабливим, однак одна суттєва приємність в усьому цьому є. Для тих, хто спроможеться проникнути у справжню пустоту — опускатися буде більше нікуди.

і не опуститися

* Цікаво, що переважна більшість художників в усі Часи, наслідуючи Природу, котра, як відомо, не терпить пустоти, намагалися активно з пустотою боротися. Боротьба триває. Куди. Навпевно, природа не терпить також і надмірної заповненості.

НА ПРИКІНЦІ...

АНАТОЛІЙ ЗВІЖИНСЬКИЙ

«Біда в тому, що він мислить: звичайно він мислить, як Той, в кого «на носі муха», що робить схожим його радше з трупом, аніж з живим чоловіком, але він мислить, холера ясна!

Як констатували би медики: стан дефіциту свідомості в активній формі».

З померлих класиків.



Ось і перегорнуто останні сторінки альманаху з сучасного мистецтва. Ти зрозумів, уважний читачу, що балакати про сучасне мистецтво так само беззмислово, як і про НЛО, чи привидів. Їх хтось десь бачив, хтось чув про них чи навіть читав, але, на жаль, не всі ще у них вірять. Ситуація з сучасним мистецтвом ще більш заплутаніша. Ті, хто цікавиться ним, можуть з одного боку віднайти гору друкованої продукції, що фіксує його з'яву на люди. В інтернеті кожен може віднайти сайт на цю тему і навіть віртуально полинити в таємні сфери. Кажуть, що десь існують навіть музеї сучасного мистецтва (Museum of contemporary art). Тільки про



яку сучасність того мистецтва можна говорити, коли воно вже в музеї? Абсурд та й годі. Бо «сучасне» мало б оточувати і супроводжувати наше щоденне існування, якщо не на кожному кроці (бо можливо девальвація цінностей), то хоч десь зненацька виринаючи з часово-просторового континууму буття (як сказав би Єшкілев). Але, крім поширеної реклами та дизайнових знахідок другої свіжості, нічого іншого на вулицях міста не спостерігається. Втім, можливо це лише в Івано-Франківську такий стан справ? А Київ, Одеса, Харків, Львів вже поглинуті виром тотального contemporary art і нескінченна армія митців, перевиконуючи виробничі плани, творить перманентні геппенінги та епатажні перформанси, драйвові боді-арт на інтелектуальні концепти, цютливий боді-арт на розбещених вікендах та невимовну легкість буття на фуршеттах, вбогі інсталяції та іронічні асамбляжі, авангардові відеокліпи та ч./б. фотографії, естетські експозиції та нон-профітні графіті, модні паті та трансів рейви, терористичні атаки преси та ситі каталоги, локальні інтерактивні дійства в усвітній мережі чи пасивно-саркастичні спостереження за творчістю своїх колег... Здається, згадав не все можливе, але і цього було б досить для імітації бурхливого життя сучасного в мистецтві і навпаки.

Але мої зауваги стосуються не зокрема сучасного (чи теперішнього, як сказав би Яремак), а мистецтва як такого.

Набридли нагадувати про смерть, що передчасно забрала від нас усіма любиме мистецтво*, але таке враження, ніби більшість митців ще дотепер не усвідомила цієї банальної істини. Навіть неозброєним оком видно, що з тих часів, коли воно (мистецтво) перестало бути для «людини розумної» одним з інструментів пізнання світу, відтоді, коли людина «стала» царем природи і перестала її боятися (чит. поважати) — мистецтво втратило свої шамансько-ритуальні властивості і залишилося на рівні морально-естетичних спекуляцій. Десакралізація оточуючої дійсності, науковість

світлобачення залишили для мистецтва прикладні сфери — дизайну та реклами (у широкому значенні). А спроби перебрати на себе функції формування та постійного оновлення естетично-моральних норм поступово були перехоплені більш відповідальними за свої дії юридичними службами (z.b. в Ізраїльській армії відмінено поняття зради — потрапляючи в полон, кожен ізраїльтянин може розповісти всі відомі йому військові таємниці ворогу, якщо той вимагатиме, і не буде нести за це ніякої покари; законодавство деяких країн регламентує правила поведінки на нудистських пляжах; в Швеції легалізовано інститут сім'ї для сексуальних меншин, а в Голандії вживання легких наркотиків...).

Це, наразі, не стільки вид творчості, скільки незлий продукт продажу. Тому, ще раз «переосмисливши» відоме «не що, а як», artist зосереджено студіює науку про збут продукції, «правильність» заповнення апікаційних форм благодійних фондів, послідовність укладання CV і т.д., і т.п.

Виникнення маси поважних інституцій, фондів, біснале, цілі котрих в результаті зводяться до елементарних спекулятивних операцій над валом того непотребу, що продукується митцями, критиками, філософами, яскраво ілюструє втрату живого інтересу до того, що колись називалося творіннями.

Багато хто з митців у ХХ ст. свідомо чи несвідомо (більшість) намагалися, чи намагаються загравати з цим трупом, лоскотати його, штурхати, тягати за собою, розмовляти до нього. При цьому колективно, свідомо чи несвідомо (більшістю), імітується наявність в останнього якоїсь відповідної реакції (ерекції) на їхні дії. Довершеності набула репрезентація симуляції творчості, супроводжена грамотними текстами (концепцією) самого ж художника (таланти до концептуалізації були в значній мірі пробуджені вимогами тих же апікаційних форм)**.

Музейні намагання муміфікувати творіння мистецтва,

прикрасити дорогим обрамуванням, хорошими приміщеннями з відповідним освітленням та супроводжувальною пояснювальною запискою є лиш вбогою естетизацією страху перед власною смертю. Бо кожному зрозуміло, що він також помре. Залишається спромогтися дорожче обставити свої похорони. А задля цього потрібно встигнути стати відомим і дорогим. **Заробляння грошей*** на власні похорони та престижне місце на кладовищі — все це домінує у творчості більшості сьгоднішніх митців.**

Чи варта уваги така рустикальна позиція?

Чи варті уваги спроби її пояснення?

Чи варта уваги ця балачка?

Але пам'ятай: мистецтво померло для соціуму, але для тебе, митець, воно живе!

P. S. Одна з молодших дочок Зігмунда Фрейда (а відомо, що батечко Зіггі мав багацько вередливих дітей) у відповідному віці звернулася якось до татка з проханням витлумачити їй події її останнього сну.

— Ну що ж. Розповідай, — відповів батько.

— Мені снилося, тату, що я прекрасним ранком, прогулюючись нашим садом, зустріла там сусідського хлопчика, ну того, який завжди вітається зі мною при зустрічі. І на цей раз, привітавшись зі мною, він заговорив до мене. А потім, раптом, поцілував мене. Мені стало так добре, що я обійняла його і теж поцілувала. А потім ми впали у траву і зайнялися коханням. Тату, поясни мені, що б це значило?

— Знаєш, доню, — відповів Фрейд після недовгої паузи, — є сни, що не піддаються тлумаченням ▲

чи варта уваги ця балачка



* Та не лякайся, любий читачу, ніяка то не катастрофа, а звичайнісінька, як для історії людства, чергова трансформація, зміна форми функціонування, метаморфоза...

** Можливо, таким чином втілюється мрія художника — «вбити критика», — запропонувати йому померти голодною смертю.

*** Заробок грошей, як на мене, також творча праця.

КАТАСТРОФКИ ПІД КІНЕЦЬ ДРУГОГО ТИСЯЧОЛІТТЯ

ПКДТ = Під Кінець Другого Тисячоліття

ПКДТ ... митець живе в кожному з нас, а наше життя вже нам не належить

ПКДТ ... всі слова є синонімами

ПКДТ ... різниця поміж чоловіком і жінкою повинна полягати лише на різниці між статевими органами

ПКДТ ... різниця між органами не повинна відчуватися

ПКДТ ... гроші повинні цілковито замінити мистецтво

ПКДТ ... треба чекати на день, коли настане кінець кінців

(...)

ПКДТ ... масовий алкоголізм — єдиний засіб, що дозволяє масам відчутти Правду

ПКДТ ... Поняття Правди зосереджене одночасно в запереченні і ствердженні

ПКДТ ... їжа повинна бути пишною, оскільки людина такої потребуватиме

ПКДТ ... людина повинна боронити Зіницю Свого Ока, оскільки в ній закладено Кінець Усього, а хто містить в собі Кінець Усього, той і буде в Кінці Усього

ПКДТ ... свідомість мусить перейти в надсвідомість, натомість підсвідомість у передсвідомість, котра в свою чергу перетвориться в передпередсвідомість і т. д.

ПКДТ ... поняття кохання мусить змінитися на кохання як таке

ПКДТ ... для одного час поплине, для інших скам'яніє

ПКДТ ... знайдеться людина, котра візьме на себе сміливість спростувати відкриття Магеллана (...)

ПКДТ ... митців замінять історики мистецтва, митці ж стануть кураторами і зможуть накладати вето на діяльність і перших, і других, і третіх

ПКДТ ... Яблуко Ньютона впаде на скрипку Ейнштейна, в результаті чого симфонія Моцарта № 40 перетвориться в 9-ту симфонію Бетговена

ПКДТ ... інфаркт і рак легенів поєднуються в новотворі

ПКДТ ... проблема СНІДу виявиться розв'язаною в результаті тотального переходу людей від сексу до всеохопної перемагаючої мастурбації

ПКДТ ... людський організм відчуває нагальну потребу в додатковому пальці на правій руці, в зв'язку з чим буде скликана наукова конференція, котра вирішить закласти спеціальну науково-дослідну лабораторію

ПКДТ ... лабораторію закриють

ПКДТ ... різниця між відкритістю і щирістю зникне, і людина людині буде як брат

ПКДТ ... брати і сестри! Візьмімося за руки і виконаймо вічний танець кохання, і хай сприяють цьому віра і надія



ПКДТ ... критерій краси наблизиться до канону абсолютної досконалості, в зв'язку з чим всі люди виглядадуть потворами

ПКДТ ... будь-які спроби пришвидшити прихід кінця другого тисячоліття будуть визнані наївними

ПКДТ ... наступить всеохопна й остаточна деградація людської особи, котру замінить особа нелюдська

ПКДТ ... час може змінити керунок і через б'льйони б'льйони років знову зустрінеться з Нічим, яке вже й сьогодні можна виміряти завдяки німецькій класичній філософії

ПКДТ ... наявність третього елемента буде конечно необхідною, навіть якщо перебуватимеш сам на сам із собою

ПКДТ ... природа буде мститися людям, але люди сприйматимуть це із вдячністю

ПКДТ ... забудуться всі дієслова, залишаться лише іменники. Мова перестане бути необходимою. Слова стратять свої значення. Настане велике повернення до початкового устрою світу: трава до трави, дерево до дерева, небо до неба, земля до землі, сонце до сонця і т. д.

ПКДТ ... людина перестане існувати як істота матеріальна, оскільки матерія для неї буде обтяжливою

ПКДТ ... тільки Дух може піднятися понад Безкраєм майбуття ▲

КІНЕЦЬ ПЕРШОЇ ЧАСТИНИ

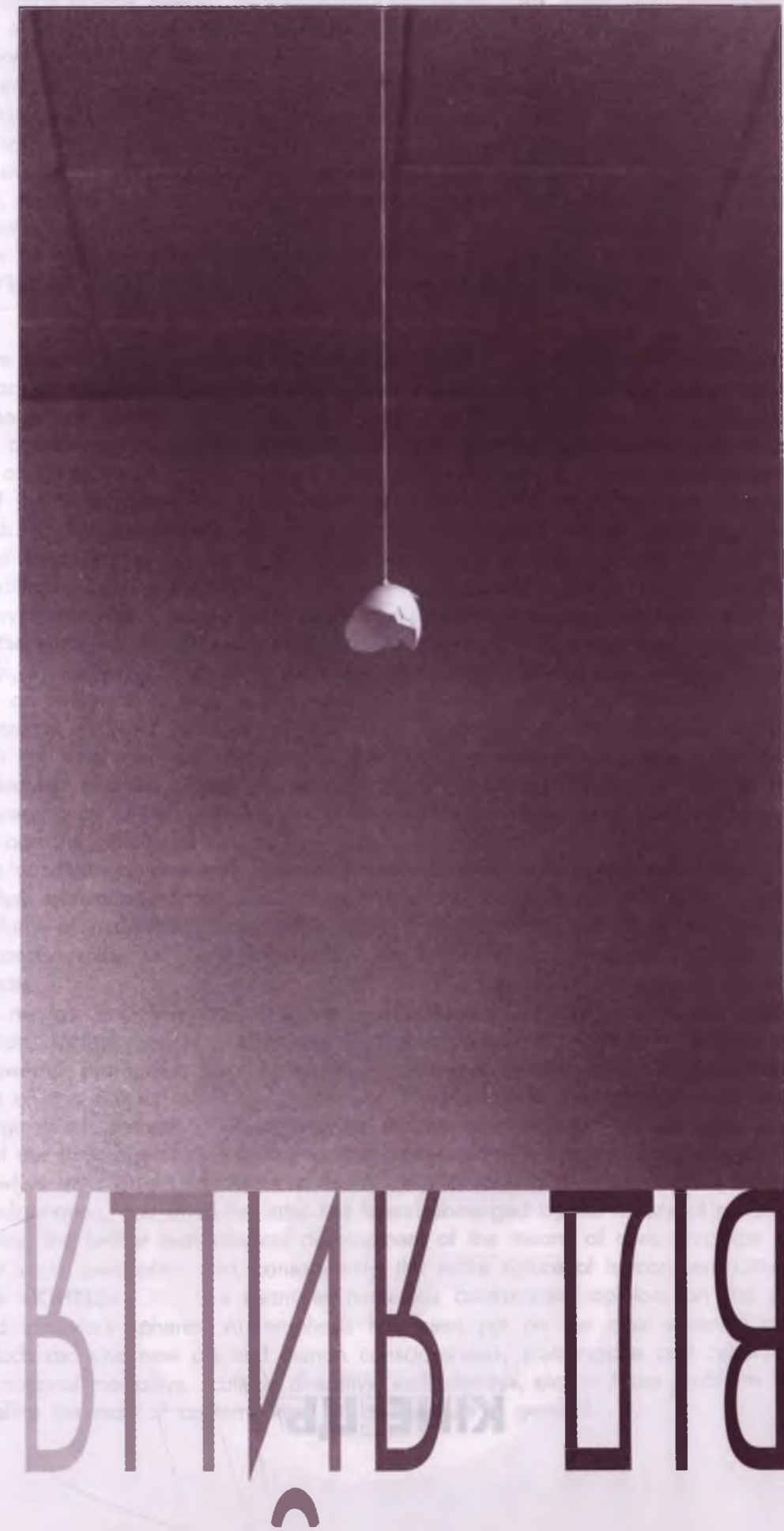
ВІТАЛІЙ КАЛГІН, Мінськ,
Комерційно-Мітологічне Об'єднання «БІСМАРК»
Скорочений переклад Ю. ІЗДРИКА

Припустимо, що я з тобою сперечаюсь. Ти переміг мене, а я не переміг тебе. Але чи значить це, що ти справді правий, а я не правий? А якщо я переміг... Хіба це значить, що я правий, а ти ні? Хіба обов'язково хтось з нас правий і хтось не правий? А, може, ми обидва праві, або обидва не праві? Якщо ані я, ані ти не можемо знати, хто з нас правий, а хто не правий, то й інші люди, без сумніву, теж не знають. Кого ж знайти, аби нас розсудив? Якщо покликати того, хто згоден з тобою, як же він зможе нас розсудити? Якщо покликати того, хто згоден з мною, — те ж саме. Якщо запросити того, хто не згоден з обома нами, щоб нас розсудив, як же зможе він нас розсудити? Якщо запросити згодного і з тобою, і зі мною, — те ж саме. А якщо так, то ні я, ні інші люди — усі ми не зможемо знати, хто правий, а хто не правий.

Текст укладено з фрагментів дискурсів, промов, творів відомих і не дуже мислителів і діячів сучасності та минулого, зокрема: Ошо, А.Бретона, Ж.П.Сартра, В.Набокова, Ж.Батая, Р.Барта, Дж.Доктору, Дж.Сороса, Х.Л.Борхеса, Т.Л.Кара, Дж.Джойса, С.Зімовца, Ч.Фрімана, Г.Гайзінки, Б.Райнова, М.Фуко, Е.Воргола, М.Гайдеггера, М.Томашевської, Т.Прохаська, Б.Гройса, С.Курьохіна, Р.Голдберга, Чжуан Цзи та ін.

Упорядкував Анатолій Звіжинський.

(Далі буде)



The expression «кінець кінцем» («finally, «after all», «in the end», «ultimately») has many nuances of meaning in Ukrainian. The word «кінець» (end, finish, stop, close, limit, completion, conclusion, consummation, dissolution, expiration, termination, break-down, defeat, death; also: crown, tip, point, butt, etc.) as a part of the phrase means rather «conclusion» or «termination» of something. In the slang of youngsters, the word «кінець» stands for penis. Thus, the expression «кінець кінцем» has gotten some ironic implication. Besides that, there are some conventional adverbial synonyms for «кінець кінцем» in Ukrainian such as: «at last», «at long last», «in the long», «in the long run», «eventually», «yet», «hereafter», «in due time», «in due course», «sooner or later»; also: «fundamentally», «climatically», «primarily», «basically», and so on up to «transcendentally». Finally, «кінець кінцем» can be compared to the expressions: «enough is enough!», «that will do!», «that's the limit!», «that's a bit too thick!», «that's the last straw», «fed up», «pissed off», or «cut it!», «shut down!», etc.

There are several definitive trends in the social and cultural environment today that have a radical impact on the contemporary art and culture in general. One of them is desecration of the art, a tendency that reached its highest level in the 20th century. Another one is globalization of the modern communication that has international characteristics. Therefore, the majority of artists who reflect on those trends find themselves either in the situation of a permanent absurd or in a condition of finiteness. Even the most brilliant and successful attempts to work with the social taboos (such as the phenomena of sex, violence, death, etc.) cannot avoid finiteness as an impenetrable boundary: death as a certain collective phenomenon is one thing, and it is a completely different thing in the case of your own death. There is a paradox: desecration of the contemporary art makes it sacred accordingly: the process of desecration reaches its extremes, and clears the room for eschatology. As a result, the term of «the end», which has had a broad interpretation, inflates today with even more suggestions for meaning and retains its potential to grow up to an indicative of a mass psychosis.

First, Nietzsche declared the death of God. Then, Heidegger put an end to the art. Fukuyama finished with the history. At the beginning of the 90s, a statement was made about the end of literature, ideology and the empire (we can mention the AIDS as another kind of the end). And finally, by prescription of the calendar, the entire Occidental world found itself facing the end of the century and the millennium.

Thus, the condition of «the end», that the artists sporadically come across, finally requires a certain analysis with a search for possible liberation. Our special issue «**КІНЕЦЬ КІНЦЕМ**» is a collected volume of theoretical articles and essays on art that works with the border-line conditions of human consciousness, the collective unconscious, mass psychosis, cultural stereotypes, taboos, and prejudices.

Another, no less important, aspect of issue «**КІНЕЦЬ КІНЦЕМ**» is a serious study of the communication ideology and its far-reaching influence. The issue is featuring an original art game with the powerful information flow that shapes our consciousness today. A distinctive form of presentation on this subject in our magazine is a combination of visual images with the texts.

The marginalized perception of information (a phenomenon that has become one of the symptoms of our time) affects the communication processes in the society in many ways. We have a situation when the modern capacities of the communication highways significantly transform the content of information, and often the later has been submerged by the means of communication. Simultaneously, the further technological development of the means of communication alters the ways of our visual perception and, consequently, the entire nature of human sensuality.

The issue «**КІНЕЦЬ КІНЦЕМ**» examines numerous controversial opinions on the subject of «bio-» and «techno-» spheres. An emphasis has been put on the most essential and acute problems (such as: «the new art and human consciousness», «cyberspace and cybertime», «the specifics of national mentality», «cultural diversity», «self-identity», etc.) — those problems which are going to define the map of contemporary art and culture in general.

про авторів

Ростислав Котерлін, художник, журналіст (редактор альманаху «**КІНЕЦЬ КІНЦЕМ**»). Живе в Івано-Франківську
Віктор Мельник, мистецтвознавець (причетний до створення альманаху «**КІНЕЦЬ КІНЦЕМ**»), автор альбому
«Церква Святого Духа в Рогатині», завідувач відділом образотворчого мистецтва Івано-Франківського Художнього музею
(03422 44038)

Василь Савчук, поет. Живе в м. Тисмениці

Тетяна Павлова, мистецький критик, досліджує та пропонує творчість художників харківської школи. Харків (0572 990621)

Тарас Петрів, кандидат філологічних наук, журналіст, викладач Інституту журналістики Національного Університету
ім. Тараса Шевченка; меценат, президент благодійної фундації «Суспільність», директор галереї «Маргінеси» (044 2114588;
souspilnist@adam.kiev.ua)

Ігор Слісаренко, кандидат філологічних наук, журналіст, політолог, телеведучий, викладач Інституту журналістики Національного
Університету ім. Тараса Шевченка

Юрій Андрухович, кандидат філологічних наук, поет, письменник, Патріарх. Автор 4 збірок поезій та 3-х книг романів. Твори
перекладалися польською, німецькою, англійською. Співредактор часопису «Четвер». Живе в Івано-Франківську (yuran@3k.il.if.ua)

Ігор Панчишин, архітектор, художник, громадський і культурний діяч. Завідувач сектором сучасного мистецтва
Івано-Франківського художнього музею. Координатор біенале «Імпреза»; член наглядових рад ЦСМ Сороса Київ та ЦСМ
Совіарт. Живе в Івано-Франківську (а/с 55; rst@gr.if.ua)

Павло Маков, художник-графік. Живе у Харкові

Лідія Хом'як, мистецтвознавець. Аспірантка та викладач Прикарпатського університету ім. В. Стефаника в м. Івано-Франківську

Ярослав Яновський, художник. Живе в Івано-Франківську. 284000, Сахарова, 30/118; (03422 98759)

Весела Найденова, художник; аспірантка Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. Живе в Івано-Франківську
(03422 23458)

Олена Рубановська, художник, дизайнер. Живе в Івано-Франківську (03422 20234)

Назар Кардаш, художник, викладач Івано-Франківської дитячої Художньої школи

Юрко Кох, художник. Живе у Львові. <http://www.ICMP.Lviv.ua:1997/art/>

Юрко Іздрик, поет, письменник, художник, віолончеліст; засновник та співредактор часопису «Четвер». Автор «Вощека».
Живе у м. Калуші (03472 27305)

Олег Сидор-Гібелінда, мистецький критик; редактор відділу візуального мистецтва часопису «Art Line». Київ (044 4468138)

Олег Гудцяк, поет, письменник, заступник головного редактора часопису «Плерома». Головний бібліотекар бібліотеки
Прикарпатського університету ім. В. Стефаника (03422 96491)

Володимир Єшкілев, поет, письменник, культуролог, ексегет, філософ, критик, міфотворець... Головний редактор часопису
«Плерома». Викладач історії в Івано-Франківській СШ № 12

Степан Процюк, кандидат філологічних наук, поет. Учасник літгурту «Нова дегенерація». Викладач Прикарпатського
університету ім. В. Стефаника (03422 96444)

Олександр Буценко, мистецтвознавець, критик, перекладач. Секретар СПУ у закордонних зв'язках. Живе у Києві

Тарас Прохасько, письменник, філософ буття. Автор книги прози. Живе в Станіславові та Делятині

Мирослав Король, архітектор, художник-графік, поет візії. Живе і працює у Києві (044 2273773)

Віталій Калгін, художник, містифікатор, фундатор комерційно-мітологічного об'єднання «Бісмарк»; автор численних
провокативних проєктів. Мінськ

Анатолій Звіжинський, художник, мистецький критик (особливо причетний до створення альманаху «**КІНЕЦЬ КІНЦЕМ**»).

Живе в Івано-Франківську

переклад

англійською — Лариса Панчишин

з польської — Юрко Іздрик

з польської та російської — Анатолій Звіжинський

з німецької — Галина Петросаняк

фото

Мирон Гурський, Ірина Голод, Павло Дроб'як, Анатолій
Звіжинський, Олександр Волков, Ростислав Кондрат,
Ростислав Котерлін, Ігор Панчишин, Іван Постоловський,
Олена Рубановська, Віктор Солодкий, Сергій Черній,
Лідія Хом'як, Роман Шевців, Тарас Яковин, Ярослав Яновський

КІНЕЦЬ КІНЦЕМ — альманах про сучасне візуальне мистецтво і культуру... (E-mail: end@viter.com) ▲

НБ ПНУС



618761



Видавництво «Лілея-НВ»

м. Івано-Франківськ, вул. Грушевського, 18, тел./факс 5-91-70



Ставлення людини до себе самої ніколи не було простим
Human beings' attitude to themselves has never been simple and explicit.
і однозначним, а відтак не однозначним було її ставлення
Therefore, people have always considered time vaguely and experienced it
до часу, або ж переживання нею часу. Людину ніколи не
ambiguously, too.
задовільняє якийсь певний стан сьогодні, «тепер», і вона
They have never been satisfied with any certain conditions of «today» and «now», and
завжди сподівається на кращі часи в майбутньому. Майбутнє
they have always hoped for the better times in the future.
видається невідомим і загадковим, а через те, мабуть, і
The future has seemed to be unknown, mysterious, and thus attractive.
привабливим. Водночас, сподіваннями на прийдешнє люди
Expecting the future, people got used to evade the responsibility for the present.
навчилися уникати відповідальності за теперішнє.
For a great part of mankind, our days are marked with an intense anticipation of the
Наше сьогодні позначене активними приготуваннями
feast in honor of the year 2000. The number 2000 in the calendar has become a sort
значної частини людства до святкування 2000 року.
of in-between finish station in the Marathon race of the shifting civilizations.
Календарна цифра «2000» стає наче проміжним фінішем на
We invite everybody who does not want to run in circles as a clock hand shows
довгій марафонській дистанції — змінності цивілізацій.
(nobody-knows-what-for), everybody who does not want to be a «homo chronicus» —
Усіх, хто не хоче бігти (по колу за годинниковою стрілкою)
we invite all those to salute the coming of the year 2000 as it has happened already.
невідомо за чим, усіх, хто не хоче бути «homo chronicus'ом»,
Join our celebration today!
— ми запрошуємо відсвяткувати настання 2000 року вже
Remember: the time is you!
сьогодні. Святкуй разом з нами. Пам'ятай, що час — це
Happy New Year!
ти сам! З Новим роком!

The Editors

Редакція

THE YEAR 2000 HAS COME!

© 1995 © 1996 © 1997 © 1998 © **1999** © 2000 © 2001 © 2002 © 2003 © 2004 © 2005 © 2006
© 2005 © 2004 © 2003 © 2002 © 2001 © **2000** © 1999 © 1998 © 1997 © 1996 © 1995



НЕ ПИСУ

618761