

нию идеологов контркультуры, возможно приобщение к забытой трансценденции и восстановление утраченной символической сущности человека. К тому же периоду относится и появление первых программных работ постмодернистов (П. Козловски, Ж. Лиотар), и практически до конца 1970-х гг. прошлого столетия культурные практики и философский дискурс по этому поводу шли параллельно и иногда даже пересекались в узловых моментах. Но к началу 1980-х пафос контркультурных манифестаций иссяк, в то же время постмодерн начал получать официальное академическое признание и статус академической теории. К XXI в. разноположенность миров официальной культуры и контркультуры перестает существовать. Исчезают либо уходят в тень императивные составляющие культурного процесса, вербальные или невербальные структуры, определяющие деятельность во всеобщей либерализации. Более того, политический либеральный спектакль все чаще пользуется моментами эстетизации собственного шоу. Островки, обломки традиционной и контркультуры более не представляют собой непреодолимого антагонизма, зачастую они используют художественные приемы, сюжеты на грани дозволенного, методы воздействия на восприятие масс, заимствованные из «андеграунда». Такая черта современности не оставляет места для глубокой эстетической рефлексии ни со стороны автора, ни со стороны зрителя. Эстетическая теория сосредотачивается на эстетике процесса восприятия.

Поэтому на исходе первого десятилетия XXI в. задачей культурологии, философии является изменение перспективы исследования процесса культуротворчества, признание необходимой и неразрывной сложную связь культурных проектов нашего столетия и социально-практической деятельности.

Наталія БУЛАВІНА

*завідуюча відділу кураторської, виставкової діяльності
та культурних обмінів ІПСМ НАМ України*

ФАКТОР ПОКОЛІННЯ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОЦЕСІ УКРАЇНИ

Уже традиційно склалося, що художня вітчизняна хроніка не переповнена на масштабні, серйозні події та ситуації, відтак такий захід, як Міжнародний фестиваль «АртКиїв», що відбувся

вчетверте восени цього року, природно був очікуваним і привернув увагу як спеціалістів, так і інших цікавих до мистецтва осіб. Проте розмірковування над трендами, позиціями і індивідуальними стратегіями організаторів і учасників не є завданням цієї статті (власне формат фестивалю як ярмарку, що має домінуючу комерційну складову, не зовсім придатний для ідентифікування нових перспектив сучасного українського мистецтва). В даному разі нас турбує інше питання, актуальність якого вкотре була підтверджена складом експонентів даного фестивалю — питання щодо художньої комунікації між авторами, які працюють в царині актуальної творчості.

Неоднозначність ситуації із теперішнім колективом вітчизняних креаторів, що актуалізують у своїх мистецьких практиках сучасні проблеми й займаються інноваційними пошуками, безумовно пов'язані із загальним українським культурним контекстом і проблематикою взаємовідносин учасників художнього процесу і продукуванням нових естетичних ідей. Відповідно у дослідженні симптоматики місцевої художньої сцени ми не в змозі зневажати поняттям «покоління», пов'язаного із поняттям минулого і майбутнього.

В останнє десятиріччя проблематика покоління (зміни поколінь і міжпоколінневої трансляції цінностей, установок, досвіду) не раз привертала увагу вітчизняних спеціалістів від соціологів і істориків до мистецтвознавців і культурологів. У сучасній дослідницькій літературі існує великий об'єм публікацій з означеної проблематики, в тому числі роздуми відносно форм, зв'язків, відмінностей, засобів взаємодії поколінь діячів мистецтва в європейському художньому процесі. Однак препарування значення «фактору покоління» в логіці розвитку українського мистецтва переважно прикладається до історичних періодів, а наближення до сучасності здебільше обмежується пострадянськими часовими межами. Проте специфіка сьогоденної української арт-ситуації із спадком рудиментарного доменно-тусовочного принципу організації і розрізненими знаковими системами потребує створення єдиного комунікативного поля і висуває перед мистецтвознавцями нелегке завдання «зшити» минуле й майбутнє.

Разом з тим, необхідно зазначити, що у мистецтвознавстві ще й досі дискутується питання про те, наскільки вивчення механізмів зміни поколінь, особливостей свідомості покоління здатне пролити світло на складні колізії творчих процесів. Серед накопичених розробок даної теми присутні думки про те, що для мистецтвознавства поняття художнього покоління є більш допоміжною соціологічною

категорією, яка не завжди й не у всьому здатна прояснити зсуви в художній еволюції, перемену реєстрів художньої мови. Свій концептуальний хід в обговорення питання самосвідомості генерацій для розуміння зміни векторів художнього процесу вносить російській дослідник О. Кривцун. Він наголошує на тому, що звичні уявлення про роль покоління для позначення шляхів і внутрішніх стимулів художньої творчості часто-густо виявляються надто перебільшеними, адже художник як творчий індивід власним творчим актом, що має інтимний характер, сам впроваджує принципи формотворення, які завжди перекривають владу надіндивідуальних художніх канонів, адаптованих до сучасного культурного середовища стандартів, що виступають «емблемою» його страти. Історія мистецтва містить чимало прикладів «старту» генерації з єдиними творчими орієнтирами, яка в подальшому переструктуризується природним шляхом, виявляючи неоднорідність своїх практик і бачення світу. В цьому значенні, стверджує дослідник, сама творча індивідуальність формує покоління, а не покоління формує художника і далеко не все в мистецтві можливо пояснити через апеляцію до художніх орієнтирів одного покоління [1, с. 529–544]. Суголосні з цими твердженнями установки відомого теоретика і куратора Г. Зеємана, який вважав, що актуалізувати нові ідеї і проблеми, бути адекватним найсвіжішим запитам мистецтва можуть художники з різними віковими характеристиками, і творчості молодого покоління не варто безапеляційно приписувати ознаки інновації і користування новими стратегіями.

З іншого боку, чимало науковців доводять, що дотичність митця до інтересів свого покоління сприяє його самореалізації, кристалізації його індивідуальності відповідно власної ідентифікації. Відтак надзвичайно важливим мислиться розгляд фактору покоління в спеціальному плані — де препаруються механізми і зв'язки між генераціями, спосіб ідентифікації, їхнє світосприйняття, ціннісно-психологічний стан, емонастрої, естетичні пошуки і артикулюються значення їхніх практик для дій механізмів культурної еволюції та культурного руху. Історія мистецтва має багато прикладів такого ефекту, і так само значущою для неї є поняття «репутація покоління».

Переносячись у реалії сучасного мистецького українського процесу, мусимо констатувати, що він являє собою складну, поліваріантну і поки що не у всьому ясну картину нашої сьогодишньої культури в цілому і умонастроїв і філософії життєбудови художників покоління «вісімдесятих» та пострадянської генерації молодих

креаторів зокрема. Специфіка проживання часу різними стратами, які ментально перебувають у різному часовимірі (чиї свідомість, психологія і т. ін. сформовані різними реальностями — від епохи радянської до періоду незалежності) з часто присутньою метафоричною позачасовістю, паузи та ін., характеризує місцеве середовище, проте не є винятковою для нашої країни і властива багатьом державам, утвореним на території колишньої радянської імперії. Власне, приклади так званих «горизонтальних» (синхронічних) поколінь, різних за своєю ментальністю і життєвими орієнтирами, що співіснують в одній країні в один і той самий час, непоодинокі в історії.

Проте для розуміння моделей взаємозв'язків арт-генерацій в новому тисячолітті, необхідно для початку звернути увагу на принципове розходження культурного і фізіологічного віку учасників художнього процесу. Якщо в минулі епохи три фізіологічні покоління — батько, син, онук (нагадаємо, що соціологи визначають час активного життя генерації 25–30 роками) — жили в рамках однієї естетичної концепції, на початку ХХ ст. культурний і фізіологічний вік співпав, то у подальшому кожне нове покоління привносило власну естетичну ідею кожні десять років. Відповідно стосовно ХХ ст. ми маємо змогу вести мову про покоління «сорокових», «п'ятидесятих», «шістдесятників», «сімдесятників», «вісімдесятників», маючи на увазі історичні етапи, відмінні за світосприйняттям, художніми ідеями і відношенням до реальності. В наш час на думку російського художника, поета і теоретика Д. Прігова, зміна естетичних парадигм відбувається кожні п'ять–сім років і, відповідно, «молодший брат слухає іншу музику, ніж старший, насолоджується іншими фільмами, книгами. Незабаром, припускаємо, культурний вік буде співпадати із часом винаходу нового комп'ютерного чіпу» [2].

Неспівпадіння між біологічним віком творців із частотою змін мистецьких парадигм в сьогоденній ситуації інспірувало появу т. зв. феномену «співмешкання» (за визначенням М. Гельмана), що виражається у поділі української арт-спільноти на автономні групи, що формуються як за віковим принципом (відповідно зазначені нами вище художники «вісімдесятих» (або група «за сорок») і представники пострадянської генерації, чия особистість сформувалась в перехідну епоху), так і за світосприйняттям, відношенням до наявного порядку речей, вибудовуванням власних естетичних систем, особливостями художніх жестів, улюблених стратегій.

У контексті розгляду дії механізмів взаємодії і реалізації міжособистісних творчих зв'язків в означених автономних групах і їх-

ньому впливі на організаційну структуру артистичної спільноти, слід підкреслити, що у новому тисячолітті добре проглядаються рудименти попередньої доменно-тусовочної ситуації, яка наразі створює нову конфігурацію «замкненого суспільства взаємного захоплення». І хоча різноманітні артистичні альянси друзів і однодумців, утворених за принципом вікового співпадіння і культивацією означених життєвих орієнтирів, смакових переваг, часто нетривалі, з «текучим» складом учасників, усе одно вони змушені так само триматися одним колом, спираючись на консолідуючі властивості тусовки, що штучно підтримує свою значимість. Акцентуючи цей момент, ми, звичайно, не забуваємо, що із плином часу вектор інтересів покоління може розходитись, що призводить до переструктуризації ідентичності покоління природним шляхом. Однак в українському контексті часто спостерігаємо бажання триматися разом, навіть за відсутності спільних естетичних інтересів, неоднорідності практик, задля ствердження своєї вибраності, оскільки у свідомості починає привалювати прагматизм, властивий будь-якій художній тусовці.

У препаруванні проблематики взаємовідносин художніх поколінь неможливо не торкнутися принципів вибудовування вертикальних зв'язків між ними, а простіше — пресловутого питання «батьки і діти». Якщо стисло окреслити локальну ситуацію, то доречно її позначити як уповільнене ненаправлене звикання. Старша генерація свідомо чи несвідомо намагається уникати відвертого змагання з «молодими й дерзкими», що зберігає за нею преференції в утриманні вже завойованих доміантних життєвих позицій, в тому числі і кар'єрних. У свою чергу, художня молодь маніфестує демонстративну відмову від «схватки за розподілення державного ресурсу» (М. Кадан, група «Р.Е.П.») і, відповідно, зняття із себе відповідальності за нерозбірливу картину нашої сьогоденішньої культури. Наочний розрив між минулим і сьогоденням вкотре підкреслює небажання молодших авторів співвідносити значення авторитета і взірця із фігурами старшого покоління, які, на їхню думку, не актуальні в їхньому (молоді) реальному житті, практиці через відсутність ознак легітимації в історії вітчизняного мистецтва. Внутрішня розкутість, відкритість і відвертість висловлювань без церемоній з авторитетами, інстанціями свідчать про небажання брати будь-яку відповідальність за те, що їм передувало. А це в свою чергу інспірує неприйняття минулого як необхідної частини досвіду. На такий стан речей, звичайно, впливають умонастрої, властиві теперішній перехідній ситуації пост-постмодернізму. Англійський аналітик Алан

Кірбі (Alan Kirby), наприклад, стверджує наявність грубого розриву між людьми, що народилися до і після 1980 року. Для останніх — більш вільних, самостійних, винахідливих, динамічних, незалежних, добре орієнтованих в нових технологіях і таких, що активно використовують їхні можливості у власній репрезентації, — постмодернізм сприймається як нудний, елітарний, надуманий, далекий монолог, що лише пригнічує й затискає їхню творчу особистість [3].

Разом з тим, розповсюджені в місцевому ґрунті специфічні стратегії «непомічання», гри в хованки, вислизання від конфліктів, від реальної напруги і зіткнення між генераціями, що могли б бути корисними для української непрямої культурної ситуації, — лише більше утруднюють інституалізацію сучасного мистецтва, а мистецтвознавцям стає дедалі важче створювати видимість хоч якоїсь єдності арт-процесу.

Також сьогодні перед спеціалістами, що пишуть історію актуального вітчизняного мистецтва, щораз постає складне питання щодо ідентифікування і розгляду в перспективі творчості представників молодшої генерації, того, що стосується вибудовування їхньої власної естетичної системи, особливостей художніх жестів і стратегій. Попри пафосні декларації і заяви про наміри, численну продуктивну активність і всеприсутність у різних експозиційних формах, молодь досі не запропонувала вітчизняній арт-спільноті революційних відкриттів та інновацій, що історично закріпили би їхні аналітичні пошуки в історії мистецтва. Російський дослідник Є. Барабанов схильний пояснювати таку ситуацію відсутністю достатньої мотивації і дорожнечою використання новітніх технологій, відсутністю підтримки з боку арт-інституцій [4]. Однак, на наш погляд, саме молоді представники актуального мистецтва як ніколи прагнуть «подобатися» глядачеві, намагаються створювати продукт зрозумілий, привабливий з комерційної точки зору, уникаючи шляху серйозного аналізу ситуації в суспільстві і перефокусування поглядів на мистецтво.

Втім, задля справедливості необхідно зазначити, що в історичній дистанції кожне наступне покоління для попереднього завжди здається більш прагматичним. У підтвердження цього твердження можемо згадати хоча б знаменитий лист Сократа: «Що ви думаєте про теперішнє покоління? Як вони вдягаються, як вони себе поведуть, куди йде світ, що ж з ним стане?»

Підсумовуючи наше дослідження, зазначимо, що сучасна українська арт-ситуація формується із досвіду, установок, трансляції

цінностей і генерування ідеї різними художніми генераціями. Проте специфіка їхніх взаємовідносин, що демонструє наявний розрив між минулим і майбутнім, наразі не сприяє створенню єдиного комунікативного поля, інституалізації актуального мистецтва, проясненню реалій культурного простору.

1. *Кривцун О.* Художник и поколенческое сознание // Поколение в социокультурном контексте XX века. — М., 2005. — С. 529–544.

2. Песнь до востребования: Интервью И. Шевеева с Дмитрием Приговым для «Российской газеты» (27.05.2005) [електронний документ]. — Доступний з: <http://www.rg.ru/2005/05/27/prigov.html>.

3. *Kirby A.* The Death of Postmodernism And Beyond // Philosophy Now (sep\october 2009) [електронний документ]. — Доступний з: <http://www.philosophynow.org/issue58/58kirby.htm>.

4. *Барабанов Д.* Генеративность... Или стагнация? // Художественный журнал. — № 30–31 [електронний документ]. — Доступний з: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx30/xx30011.htm>.

Алексей БОСЕНКО

*ведущий научный сотрудник ИПСИ НАИ Украины,
кандидат философских наук, ст. науч. сотр.*

К МУЗЫКЕ Немузыкальное приношение

*И музыка — предвестье расставанья,
от прошлых нас все глаз не отведем.*

Р.-М. РИЛЬКЕ

Музыка игнорирует время как воздух. И время и воздух в безмолвии основания. Музыка задыхается без них в руинах «разрушенного воздуха» (А. Еременко). Без них невозможно, и потому что о них говорить? Так же как о вечности и бесконечности — только молча.

Музыка является чистым чувством превращения как такового, причем безразличного к собственной предметности. Не суть важно, что во что переосуществляется: отражение в отражаемое или наоборот — отраженное в отражении и обратно; вечность — во время; пространство — в бесконечность. *Чтойность* не значима, она сама утверждается за счет ничто и только как покинутое отношение,