

про початок Рима» (1888), і в першому томі «Історії Візантії»: «Рим на зорі свого існування був містом. Царствений хід історії Рима перетворив це місто на світову державу, що охопила кільцем увесь басейн Середземного моря» (Кулаковский Ю. История Византии. – Т. 1. – С. 55).

9. «Булгаковське Місто – не четвертий Рим, а також не третій і не другий, він просто – Рим: місто, що дорівнює світу, ототожене зі світом» (Петровский М. Мастер и город... – С. 271).

10. Петровский М. Мастер и город... – С. 271.

11. Там само. – С. 283.

12. Гаспаров М. Римская литература III–II вв. до н. э. // История всемирной литературы: В 9 т. – М., 1983. – Т. 1. – С. 423.

13. Цікаві спостереження стосовно «мистецтва розселення» на Кіммерійському півострові (на Тамані) як пам'ятки такого мистецтва залишив О. Воронов (Воронов А., Михайлова М. Боспор Киммерийский. – М., 1983. – С. 119–120, 138–139).

14. Гаспаров М. Римская литература... – С. 423.

15. Кулаковский Ю. Италия при римских императорах // Унив. известия. – 1884. – № 10. – С. 211–213.

16. Петровский М. Мастер и город... – С. 282.

17. Там само. – С. 282.

18. Там само. – С. 288.

19. Там само. – С. 299.

20. У якій дислокувався «третій Рим» і яка претендувала на володіння «другим», Константинополем, – особливо гостро у 1915–1916 рр. «Два або Рима падоша, а третій стоит, а четвертому не быти», – це висловлення старця Філофея у посланні князю Мунехіну стало ледве не елементом геополітичної медитації. Але ігумен Єлеазарова монастиря продовжив міркування і записав: «Тому що хоча стіни, стовпи і палати великого Рима не полонені, але полонені дияволом їх (римлян. – А. П.) душі через опрісноки. Тому що якщо онуки Агарі взяли Грецьке царство, то вони не зашкодили вірі. Однак Ромейське царство нерушиме, тому що Господь записався у римську владу» (цит. за: Малинин В. Старец Єлеазарова монастиря Филофей и его послания: Ист.-лит. исслед. – К., 1901. – Прил. – С. 43–45). Висловлені наприкінці першої чверті XVI ст., за лічені десятиліття до падіння «Нового Рима», слова Філофея про «Ромейське царство», позбавлені постійного просторово-часового закріплення, виражають свого роду мігруючу функцію, носієм якої могли бути різні політичні інститути і яка перейшла до Росії як єдиного православного царства, котре зберегло на той час адміністративну незалежність.

21. Кулаковский Ю. Археология в Риме // Русский вестник. – 1888. – № 1. – С. 213.

22. Утім, іноді згадування Рима у Кулаковського здається тим самим, що й згадування чорта у Булгакова: воно перетворює чорта і Рим на дійову особу твору, на особливий, іноді забавний і гротесковий його персонаж.

23. Кулаковский Ю. Поминка по Павле Ивановиче Аландском: Вступительная лекция, читанная на Высших женских курсах 16 января 1884 года // Унив. известия. – 1884. – № 3. – С. 2.

24. Булгаков М. Белая гвардия. – Мн., 1985. – С. 242.

25. Карамзин Н. Предания веков: Сказания, легенды, рассказы из «Истории государства Российского» / Изд. подготовлено Г. Макогоненко. – М., 1988. – С. 107.

26. Alma Mater: Університет св. Володимира напередодні та в добу Української революції (1917–1920): Матеріали, документи, спогади: У 3 кн. / Упоряд. В. Короткий, В. Ульяновський. – К., 2000. – Кн. 1: Університет св. Володимира між двома революціями. – С. 59.

27. Тиг Лівій. Історія Рима від заснування міста, V 52, 1–7.

Марина ПРОТАС,

кандидат мистецтвознавства

«МИСТЕЦТВО У ВІТРИНІ»: КУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ ТЕОРІЇ НАЦІЙ

Характерні символи і мова націоналізму сформовані тією роллю, яку вони відіграють у розвиткові й пробудженні ідеалів нації, а також дальших завдань, встановлених націоналістичною ідеологією... Відмінність між організованим ідеологічним рухом націоналізму, з одного боку, і з поширеним почуттям національної належності, з іншого, досить чітка, і це дає змогу розглядати поняття національного почуття й свідомості окремо від самого націоналізму, навіть якщо на практиці вони у дечому збігаються.

Ентоні Д. Сміт. Націоналізм: Теорія, ідеологія, історія.

М. Протас. «Мистецтво у вітрині»: культурні аспекти теорії націй.

Стаття М. Протас присвячена критичному аналізу комодифікованої художньої творчості в світовій та вітчизняній практиці, котре і після настання Міленіуму продовжує свій розвиток в традиціях культуріндустрії ХХ ст. Автор актуалізує майже п'ятидесятилітньої давності критику Р. Бартом подібних конформних проєктів, що отримали назву «мистецтва у вітрині». Явище розглядається в контексті сучасних культурних проблем теорії націй і націоналізму, із залученням різноманітних поглядів провідних інтелектуалів міжнародного наукового співтовариства. Аналітичні думки доповнюються історичним рекогносцируванням низки культурологічних питань.

Ключові слова: культуріндустрія, теорія націй, духовна культура, спільноти, що уявляються, сучасне мистецтво, «мистецтво у вітрині».

М. Протас. «Искусство в витрине»: культурные аспекты теории наций.

Статья М. Протас посвящена критическому анализу коммодифицированного художественного творчества в мировой и отечественной практике, продолжающему развиваться после Миллениума в традициях культуриндустрии ХХ ст. Автор актуализирует почти полувековой давности критику Р. Бартом конформных проектов, названных им «искусством в витрине». Явление рассматривается в контексте современных культурных проблем теории наций и национализма, с привлечением различных точек зрения ведущих интеллектуалов международного научного сообщества. Аналитические выкладки дополняются историческими рекогносцировками по ряду культурологических вопросов.

Ключевые слова: культуриндустрия, теория наций, духовная культура, воображаемые сообщества, современное искусство, «искусство в витрине».

M. Protas. «Art in window»: the cultural aspects of the theory of nations.

The article by M. Protas is devoted to the critical analysis of world and domestic practice of commodified artistic creative work, which even after the beginning of a new millennium continues to develop in the traditions of XXth century cultural industry. The critic of such conformist projects, which were given a name 'art in a shop-case', written by R. Barthes almost half a century ago is actualized by the author. The phenomenon is examined in the context of modern cultural problems of theory of nations and nationalism, with bringing in of various opinions of leading intellectual persons of international scientific society.

Key words: cultural industry, theory of nations, spiritual culture, imaginary communities, modern art, «art in a shop-case».

У незалежній Україні культурологічні проблеми теорії націй мають бути найважливішою складовою державної ідеології, пріоритети якої обертаються навколо таких базових інтересів, як збереження національного суверенітету, поглиблення культурної самоідентифікації, єдність нації, без якої повномасштабна актуалізація молоді держави в глобалізованому світі неможлива. Соціокультурна парадигма країни, зазнаючи постійної трансформації, впливає на суспільство в часі, але тією самою мірою вона сама є не тільки продуктом, а й лакмусом якості культури нації, що самоусвідомлює себе. Наукова діяльність учених, державна система освіти, мистецтво безперервно синтезують модель національних ідеологій і рухів, які західні аналітики інакше як модерністськими, квазісучасними не називають. Так, британський соціоаналітик Ентоні Сміт, автор монографії «Націоналізм і модернізм» (1998), залишаючись прихильником етносимволічних методів досліджень соціокультурних ідентичностей, пише: «Модернізм існує у двох формах – хронологічний і соціологічний. ...Нічого такого раніше не було. Адже це не звичайне питання постійного руху історії, це явище, народжене цілком новою добою і новими умовами. Одним словом, націоналізм – це просто-таки здобуток сучасності. Саме це твердження й означає справжній модернізм»; і на цій підставі він зрушує фокус досліджень з політико-економічних феноменів на культурні за допомогою етносимволічної парадигми, здатної «допомогти зрозуміти як незмінність, так і трансформації цих колективних культурних ідентичностей» [1, 48–49; 59–61]. У цьому сенсі, наскільки був в епоху загостреного сприйняття нацією автентики культури модерністський проєкт Л. Скорик оформлення музею Т.Г. Шевченка на Чернечій

горі (2010) (з нехтуванням розписами В. Кричевського) – покаже час. В усякому разі різноманітність конфліктів у міжнародних відносинах сучасного «світу націй», а також розбіжності полістильових культурно-мистецьких рухів у нашій країні та за її межами (з приводу валідності стилістичних установок, соціального статусу; конкуренції митців за престижні позиції арт-ринку тощо) дедалі очевидніше вимагають роз'яснень стосовно широкого комплексу проблем, пов'язаного з трансформаційними процесами мультикультурного співтовариства, тим більше, що сьогодні навіть школяр розуміє: проблеми, роль і значення нації і націоналізму не обмежуються виключно сферою політики, охоплюючи всю культуру.

Те, що проблеми нації і націоналізму в Україні вирішуються на належному рівні, підтверджується створенням Інституту проблем сучасного мистецтва при Національній академії мистецтв України, адже розвиток національної культури необхідно вимагає і тверезої самоідентифікації, і оновлених інтерпретацій власної історії, і прогнозування траєкторій розвитку. Саме з появи подібних інституцій, а також розвиненої мережі різних фестивалів, вернісажів та наукових і художніх видань, на думку М. Гроха, починається копітка робота становлення нових форм східноєвропейських націоналізмів. [2; 1,14]. Ентоні Сміт з ним погоджується: «Поza сумнівом, кожна нація пишається власною столицею, національними зборами, монетарною системою, паспортами й кордонами, подібними церемоніями ушанування полеглих за націю, неодмінними військовими парадами й присягами, а ще власною консерваторією, академією мистецтв і академією наук, національними музеями й бібліотеками, національними пам'ятками й військовими меморіалами, національними видами відпочинку, святами тощо... Усе це схиляє до думки, що символіка нації набула власного життя, спертого на всесвітню подібність, і є рушієм національної виразності та рівності у візуальному й семантичному «світі націй». Пишнота національних символів править тільки за відбиток утілення й зміцнення граничної окресленості нації, прагне об'єднати своїх представників за допомогою загальних образів спільної пам'яті, міфів і цінностей» [1, с. 15]. Усе це так, але з великим відчуттям провини доводиться спостерігати деякій частині нації, що самоусвідомлює себе, моменти, коли редукція комодифікованого мислення митців створює, маніпулюючи знаками, проекти з псевдо-артефактів, нехтуючи глибинною семантикою. Поширеність у сучасній культурі саме «проектів» багатьох філософів насторожує. Так, швейцарський учений Хорхе Анхель Ліврага пояснював небезпеку підміни штучно сконструйованими психікою позитивістськими «ідеалами»(тотемами), що не дозволяють «вийти за межі свідомості його творців, хоч ми і вкладаємо в ці прагнення крашу частку себе», – надраціонального ідеалу, який, будучи універсальним, пов'язаним з природою і божественним принципом, не є простою «сумою всієї мислимої досконалості, це метафізичний корінь, на якому тримається наше усвідомлення досконалості». Учений не втомлювався виступати з лекціями в різних містах світу і роз'яснювати студентській аудиторії: «Ідеал – це завжди щось духовне, хоч він охоплює все, бо все є Дух. Проект вибудовується знизу вгору, у його основі завжди лежать матеріальні потреби і бажання. Тоді як Ідеал завжди сприймається існуючим за межами будь-якої матеріальності. Він неогоістичний, а функціональне в нім завжди вторинне... він впливає на тих, хто слідує йому, змінює їх, робить краще, досконало у міру того, як вони проникаються цим Ідеалом, вбирають його. Ідеал допомагає підніматися шляхом розвитку свідомості й відкриває нові горизонти далеко за межами власне фізичного, він розвиває приховані духовні Сили. Процес справжньої алхімічної трансформації... відбувається з тими, хто довірився Ідеалу, омився і очистився, хто відкинув наносне, щоразу стаючи більш справжнім, володіючи душею, не схильною до спотворення». [3, 29–31]

Дійсно, коли продукт творчості сам собі служить моделлю, а його виправданням – техніка виконання, то глибину сенсу проекту марно шукати, правда, можна міркувати про гомологічні зв'язки автора з оточенням, усілякі системи взаємозалежності. Без особливих зусиль куратори проектів протягають ідеологію культур-ріндустрії «як контрабандний товар, захований в багажі», знаходячи виправдання не в істині, адже, як помітив Р. Барт, «критика – це щось інше, ніж винесення вірних суджень в ім'я «дійсних» принципів», тому найбільш гріховним її пороком є не ідеологічність, а замовчування служіння якомусь принципу або групі «осіб за інтересами» [4, с. 271]. Можливо, тому проекти в геометричній прогресії захоплюють простір західно- і східноєвропейських культур. Тоді, за висловом Р. Барта, на-

ція отримує «мистецтво у вітрині», що пропонує глядачеві «італійськість» замість повноцінного вмістилища італійського духу нації; а отже й наша культура отримує «українськість» замість автентики національного світосприймання. Багато аналітиків сьогодні підтримують таку критику, стверджуючи, що «автентичність – це синонім «істинності», що протиставляє підробку оригіналові..., стилю, або способу життя», а в націоналістичному контексті апелюють до історико-міфологічних наративів про походження, правда, одночасно: «На думку націоналістів, доля нації завжди славетна, як і її далеке минуле; справді, золоте минуле, приховане обтяжливим сьогоденням, сягтиме ще сильніше завдяки відродженню істинного духу нації прийдешніми поколіннями. Тому доля кожної нації має не повертатися до славетного минулого, а оновлювати свій дух на нинішньому етапі, зважаючи на передумови свого перетворення» [1, 34–35]. Відповідно, учені не бачать причин конфліктувати шанувальникам історичної героїки нації (переніалістам, прімордіалістам) з тими, хто став на бік її модернізації, позаяк світ завжди намагався знайти у всьому істину – у передзаданому йому, у створеному ним самим, а сьогодні ще так важливо розуміти не тільки сутність сенсу, декодуючи знаки, а й те, «якою ціною і якими шляхами він виникає», які імперативи формування сімїосистем, що наділяють світ свідомістю, а не просто тривіальністю інформаційного повідомлення. Сучасність активно вимагає від нас критичного усвідомленого розуміння механізмів «історичного визрівання знань, ідей, духовних устремлень», що заломлюються в інтелектуальному аналізі критики, у національній ідеології, де синтезований увесь досвід «виборів, задоволень, відштовхувань і пристрастей», де в процесі «творення розумового простору наших днів» цілком «може зав'язатися діалог двох історичних епох і двох суб'єктивностей – автора і критика» [4, 274–275]. Трапилось так, що людина, яку шукав у 1960-х рр. структуралізм – Номо *significans* – людина, що означає, затвердилася повноцінно в культурі лише 1990-х років, коли зі сцени історії вже зійшли структуралізм і постмодернізм, залишивши після себе щільний туман, що заважає нам оглядатися в теперішній реальності, критично оцінюючи всі ментальні «зашкарублості» і вади контркультурного вивороту «помилкової свідомості». Незважаючи ні на що, Номо *significans*, представлений найбільш «просунутими» суб'єктами, розуміє, що образотворчі мови свідомо апелюють до символічного мислення і уяви, витягуючи сенси, образи, ідеали з культурної пам'яті, самої історії, її традицій. Він також розуміє, що наступний рівень парадигматичної свідомості дозволяє варіювати фрагменти культурної пам'яті і традицій, запрошуючи і упорядковуючи готові патерни у кластери; тоді як синтагматична свідомість в психології творчості виявляється через монтаж культурних кодів, бачення кризь час всієї системи як цілого; і нарешті, кожен з цих рівнів свідомості повинен кореспондувати, взаємодоповнювати один одного. Безумовно, у процесі творчого означування трапляються помилки, що гальмують культурний розвиток нації, однак вони й збагачують її культурний досвід.

Колись модерністи спричинили кризу денотації, збагативши культуру розширенням можливостей мовного виразу. Сьогодні проблему складає вже не денотація, не буквально змістоконструювання, а символічне і відповідно коннотативне зображення, де частенько мова пластичної форми, що намагається вивільнити семантичну енергію, упадає в «невроз». Скажімо, картонні доладні фігури О. Лідаговського з тією ж легкістю, з якою вони упаковуються в саквояз, демонструють феномен, визначений італійським терміном «*fumetto*» («міхур», «контур», вживаний для реплік героїв коміксів). Пластика вичерпується здавна відомим західній культурі технічним прийомом виконання, де неінформативний, знаково-поверхневий сенс робіт апелює до «антропних знань», перш за все – до природи інстинкту (особливо митець підбадьорюється, на його думку, схвальними відгуками реципієнтів, що титулували серію картонних моделей статевого акту «українською Кама-сутрою»). Чи здатна аналогова пластика дискретних елементів створити повноцінну знакову систему, якщо зображення квазіавтологічне і не володіє динамікою запиту культурних кодів, позиціонуючи себе повідомленням без коду? Безкодові денотативні зображення, якщо вірити Барту, маніфестують псевдоістину, намагаються натуралізувати символічні зображення копіюваними прототипами і «надати вигляду природності семантичному механізму коннотації, особливо відчутному в рекламі» [4, с. 312]. До речі, реклами, що претендує на духовно-гуманістичні сенси, але в своїй структурі їх не має, розвелосо нині як грибів після дощу, хоч відомо, що «сам факт

відсутності коду, додаючи знакам культури видимість чогось природного, немовби позбавляє повідомлення смислової спрямованості» [4, с. 312]. Як текстова реклама, що скеровує думку реципієнта до єдино потрібного виробника продукту, композиції багатьох візуальних творів сучасності містять репресивну функцію у вигляді нав'язуваного концепту, що «закріплюється» на підсвідомому рівні, вельми тонко маніпулюючи свідомістю реципієнта і обмежуючи свободу герменевтики. Тим часом буквальне денотативне зображення, безпристрасно цитуючи культурні коди на шкоду володінню власним сенсом, все-таки може подвоюватися за рахунок тезауруса реципієнта, що вибирає з культурної пам'яті необхідні аналогії, за прикладом психодіагностичних тестів Г. Роршаха. «Такий привативний модус зображення відповідає його потенційній невичерпності, – роз'яснює Барт: – це відсутність сенсу, наповнена усіма можливими сенсами... «Літера» зображення – це початковий рівень інтелігібельності, ...але вона, саме через свою бідність, залишається віртуальною, бо знання будь-якого індивіда, що живе в реальному суспільстві, завжди перевершують «антропологічний» рівень, дозволяючи уловлювати в зображенні щось більше, ніж одну його «літеру». Неважко помітити, що, з естетичної точки зору, денотативне повідомлення, будучи одночасно і приватним, і самодостатнім, являє собою адамів модус зображення...». [4, 306–308]. Барт умовно називає несмислові образи «непорочними зображеннями». Тільки чи не образливо для митця маніфестувати свою інфантильність, паразитувати на культурі реципієнта, залишаючи свою свідомість «табула rasa» і не маючи за душею повноти творчого горіння духу? Адже так очевидно: цей шлях «сполучення без коду» є сумним шляхом деконструкції і руйнування культури. І не врятують виправдовування, що будь-який денотативний образ, найбільш тавтологічний, все-таки має вузький пласт якогось коду, випадково привнесеного автором, що копіював оригінал не абсолютно точно, знов-таки, не осягаючи глибини образу, не володіючи таким ступенем майстерності, як сама природа або всесвітньо відомий класик, що мимоволі став культурним донором. Проте, сучасні митці завзято переносять акцент естетично цінного з твору на його виконання, на саму діяльність, жести, і навіть на буквальне своє буття як одвічно безцінне для культури нації (художник може амбітно «підписати» не тільки все місто, а й Всесвіт або кожного з присутніх на світській вечірці). Символічна глибина твору при цьому, безумовно, міліє і зникає, бо уривається зв'язок з трансцендентним ідеалом, коли всю увагу спрямовано на структурні функції об'єкта, на значущість тих елементів, з яких конструюється модель: «об'єкт відтворюється для виявлення функцій, і результатом, якщо можна так висловитися, стає сам пройдений шлях» [4, с. 256]. Типовим «структуральним» художником стала, наприклад, Ж. Кадирова у створенні 2008 р. в Києві об'ємних графіків у дусі супрематизму Малевича, або весною 2009 р. в пам'ятникові в Шаргороді – об'єкту під кахляним «простирадлом», коли автор добродушно підказувала мешканцям, що тепер кожен з них може домислювати на п'єдесталі себе. Така актуалістська діяльність, усупереч традиційній творчості художника з його прагненням абсолютної істини і краси, лише формально виявляє функції культурних елементів, оскільки визначальною є та сама бартівська «динаміка запиту», що кластерно упорядковує множинність форм. Вона також прагне адекватного культурно-історичного монтажу з неодмінною участю інтуїтивного відчуття перспективи, а ця остання умова творчої кухні, на жаль, сьогодні, як правило, не виконується, і знаки розпадаються, втрачаючи значення позакультурного профілю. Формальний монтаж, яким би концептуальним він не був, не виправдує себе без системної цілісності. Таке обмежене ставлення до творчості зовсім не рідкість. 2009 р. для сучасного українського мистецтва був «знаковим» у бартівському розумінні цього слова. Лондонський Sotheby's, Венеційське бієнале, міжнародні проекти ПінчукАртЦентру досить символічно демонстрували складнощі переходу з одного простору-часу в інший, з одного стану свідомості в інший, причому колективне мислення відвідувачів і самих митців залишалося «замаскованим детерміністською причинно-наслідковою схемою», не маючи шансів здійснити той самий виплеканий перехід. Загравання зі смертю в Києві Д. Хьорстом, де глядач, шокований вівісекцією акул, корів і телят, зі священним жахом готувався побачити в наступній вітрині лайкові рукавички з людської шкіри, поступаючись цинічним запевненням кураторів проекту в ефемерності життя із загальною неминухою перспективою; або Венеційський проект фантомів як раціональної містики, де концепція входу в український павільйон як ідея «переходу» виявилася не такою

зручною для вір-персон, стурбованих не етикою естетичною стороною проходження криз пісочний кордон, а наслідками для їх ексклюзивного взуття; і, нарешті, сучасні картини українських художників на Sotheby's, де традиційна живописна техніка, загінотизована соціополітичними інвективами, проявляла себе через знакові системи аналізу-моделювання, залишаючись байдужою до позачасових сенсів і цілей мистецтва – увесь цей колосальний досвід міжнародного престижу української культури виявляється насправді ілюзією інноваційного розвитку, укладаючись у досить стару бартівську схему, усічену на свій розсуд користувачами, що віддали перевагу виключно покаліченій парадигматичній уяві. Критично оцінити цей досвід може і формулювання Бена Андерсона, що визначав національні культури артефактом, іноді – кенотафом, про що пізніше буде сказано докладніше. І начебто художник створює власну модель світобачення, свою систему рефлексії, і є причини говорити про нововведення, що відрізняють його творчість від раніше створеного мистецтва, але водночас інтуїтивне очікування небагатьма представниками критики звичного розчарування, поверхневої генно-модифікованої творчості, стерильної в своєму штучно-полегшеному варіанті, непокоїть дедалі більше й більше. Уважний критик переживає спантеличення від відчуття обману, коли в новій упаковці сучасного мистецтва виявляє зітлілий образ-об'єкт, розчленований, концептуально перебудований і наново зібраний в інше, де символічне мислення грубо виштовхується вправністю структурної операції монтажними роботами з конструювання на кшталт пазлового пастиша. І така творчість купується деякими вузькими колами «гурманів» від мистецтва.

Та все-таки історія доводить, що близько день, коли ситуація в культурі поліпшиться виникненням синергії символіко-парадигмально-синтагматичного типу свідомості. Мистецтво знайде втрачену глибину і відновить зв'язок з ідеалом, відновить своє ставлення до традиції, але вже маючи досвід системного бачення цілого, вміння передбачати перспективи тих або інших взаємин складних культурних кластерів. Спочатку нове, знаходячись в опозиції до офіційного типу мислення, пробивається поволі, але потім займає панівні позиції, з тим, щоб з часом також поступитися сценою історії іншим мистецтвам майбутнього.

Утім, на певному рівні рекомбінації культури і при виконанні «полегшених» завдань рекламного стайлінгу або дизайнерських проєктів, «варварська» модернізація, безумовно, потрібна. Але, за великим «гамбургським» рахунком, культура нації за будь-яких «погодних умов» зобов'язана створювати насправду еволюційно нове, щоб не упасти в гістерезис, хоч «пророків у своїй вітчизні» вона своєчасно навряд чи зможе упізнати, адже необхідне життя цілого покоління, щоб сучасники постфактум усвідомили, що такі таланти, як А. Модільяні або М. Утрілло, що розплачуються за тарілку супу малюнками через бідність, стануть знаковими постатями в історії не тільки національної, а й усесвітньої культури. Чи варто нагадувати відомі імперативи, так само як і те, що Г. Сковорода не втомлювався нагадувати: не на світських раутах і балах перебуває справжня еліта нації, і як вичерпно з цього питання висловився Ф. Ніцше, засуджуючи «натовп людей культурних», але вітаючи тих, хто творчо працює подалі від брудних джерел натхнення, у тиші своїх майстерень, куди не заглядають метушня, байдужість і меркантильність міського життя. Яскравим прикладом виконання цих заповідей є творчість американського письменника Томаса Пінчона, що радує сучасників новими книгами, проте веде абсолютно прихований від ЗМІ та комодифікованого суспільства спосіб життя.

Незважаючи на те, що мистецтво і культура володіють «транс-історичною формою» (завдяки транзитивності мовного виразу, націленого на перетворення дійсності, а не на просте копіювання її, так що будь-які дискурсивні системи відкриті для витонченої семантики завдяки антропологічним навичкам людини створювати декілька тлумачень одним висловом), проте, до «несмислу», необразності можна лише по-філософськи зріло прагнути, бо «виробляти сенс – справа дуже легка; ним з ранку до вечора зайнята масова культура; припиняти смисл – вже незрівнянно складніше, це справжнє «мистецтво»; «знищувати» ж смисл – затія безнадійна, бо досягти цього неможливо. ...У смислу може бути тільки протилежний смисл, тобто, не відсутність смислу, а саме зворотний смисл», і нема гарантій, що цей останній не виявиться абсолютною дурістю, у кращому разі – абсурдом. [4, 285–288]. Щоправда, ніхто не може стверджувати, що сьогодні звичайний реципієнт здатний легко вирізати з маси конформної продукції ту, котра містить ганж безкодового

денотата, що прагне розввадити символичними зображеннями; звичайно ж, йому набагато простіше мистецтвом з традиційми класичних зразків, адаптованих новою генерацією митців, приблизно так, як свого часу використовувалися київські лаврські «кужбушки» або популярний у Європі альбом Віллара де Оннекура. Також важко спрогнозувати час, коли соціум безпомилково навчиться диференціювати трансцендентне мистецтво від мас-культури й рекламного дизайну. Цією слабкістю суспільства ще довго можна користуватися, як це робить більшість комодифікованих представників культури і мистецтва; хоч також можна, незважаючи ні на що, кидаючи виклик убогості й самоті, працювати на «месіанський» час, на істину, відстоюючи право вищої творчості, що не вміщується у рамки комерційних проєктів культуріндустрії. Десятиріччями раніше Барт назвав аналогічні ситуації надвигору не інакше, як інтелектуальним ребусом і «найважливішим історичним парадоксом», бо «рекламне зображення відверте, принаймні, гранично виразне», а «розвиток техніки, що призводить до дедалі більшого поширення інформації (зокрема, образотворчої), створює все нові й нові засоби, які дозволяють смислам, створених людиною, приймати личину смислів, заданих самою природою» [4, 298, 312]. Як результат: на виставках, у салонах та експозиціях комерційних галерей вітаються твори викличного дизайн-стайлінгу, і такі роботи знаходять свого глядача, їх купують і вони осідають у приватних колекціях. Тільки чи не настав час віддавати не тільки кесареві, а й Богові, особливо за тяжких умов глобальної кризи, коли цивілізація загрожує не тільки зникнення водних ресурсів, а проблемою стала тотальна засміченість культури? Процеси надмірної індивідуалізації соціуму і культури виїшли з-під контролю, і сам роз'єднаний світ важко піддається мультикультурній глобалізації – такі явища стали причиною коректувань науково-дослідної оптики, де терміни, існуючи з XVIII («національний характер») і XX століть («національна свідомість»), уже в час мленіуму замінилися на таку звичну тепер дефініцію «національна ідентичність». Теорії нації протистоять ентропним енергіям, розробляючи комплекси соціокультурних програм з національної самоідентифікації. Більше того, стратегічно важливим в них стає пункт зміцнення відчуття національної гідності, бо, як справедливо відзначає Е. Сміт: «Поняття національної гідності теж не настільки просте, як може здатися. ...Гідність слід «наново відкрити» внутрішньо», бо гідність як дійсна цінність «прихована зовнішніми спотвореннями» [1, с. 35]. Філософи уточнюють: на тлі індивідуальної роз'єднаності культура надто багато уваги приділяє формі, знаковому монтажу, забуваючи про об'єднуючу людство вічні гуманістичні сенси; розвівши споглядання і метод по різні сторони світосприймання, унаслідок чого ми самі потрапили у свою ж пастку, звівши до порожнього (концептуального) забазікування істинно духовних цінностей. «Якщо не відновлювати і не підтримувати порядок, спираючись на Істину, то стихійні сили приведуть все у стан хаосу і анархії, коли на рівні Всесвіту відбувається дезинтеграція, а на рівні суспільства – смерть культури». І далі: «Якщо в XIX столітті атеїзм і матеріалізм були більш теоретичні, то зараз вони стали способом життя... Скептицизм і цинізм, відносність етичних і естетичних цінностей, індивідуалізм і зневіра не уперше виконують головні ролі у театрі життя. Все це у менших масштабах ми зустрічаємо і в Афінах в епоху Сократа, що протистойть софістам, які стверджували, що людина є мірою всіх речей і що істина одного є не менш істинною, ніж істина когось іншого»; тим часом «людина наближається до істини у міру того, як вона усередині її сама набуває чіткіших контурів і форми... Істина присутня у всьому, нема двох істин, але кожен повинен докласти зусилля, щоб відкрити її усередині і навколо себе. Пізнаючи себе, ми пізнаємо світ. Пізнаючи всесвіт, ми пізнаємо самих себе» [5, 84–86, 96–97].

Інша складність (після відходу постмодернізму) у сфері культурологічного аналізу і критики конотативних систем та, що семантика конотативних означуваних не завжди збігається з уявленнями про ці поняття у денотативному сенсі (поняття «честності» неоднакове у різних індивідів, але саме «честність» може бути представлена чистим концептом, що не входить у дискурсивну синтагму символічного твору). Виключений з контексту концепт у його «голому» вигляді, за визначенням Барта, прибирає театральної пози, і сенс знаку без синтагми виявляється «виставленим у вітрині» [4, 314–315], де саме повітря, як слушно зауважив О. Босенко – вигадане, буквально «сперте». Твір у цьому разі є стилізацією під «італійськість», «французькість», «українськість»... Такі неологізми зводять якість творчості до рівня

шаблонно-поверхової форми – «fumetto» (подібним «варваризмом» від прикметника створюються ці подразливі іменники). Численні постмодерністські пастиші маніфестували всього лише ефект цієї, умовно кажучи, «італійськості», що як пародист імітує на фонічному рівні іноземну мову, не знаючи самої мови, але котрий уловив полегшену суть усього, що може бути італійським – «від спагеті до живопису» [4, с. 315]. Міркуючи так, можемо виділити в українській культурі безліч шаблонів, зокрема, окрім «українськості» – «японськість», «египетськість», «маньєристськість» тощо. Ці конотативні семи спрощують прочитання форми і сенсу творів, полегшуючи труднощі сприйняття мистецтва, насамперед естетично непідкованим замовником або глядачем, тим більше що є бажаною купити роботи, тому найшвидший шлях до успіху – через редуцію конотативних означуваних, де образно-композиційна структура ховається за апробовани часом історико-культурні пастиші. Шлях легкого успіху призводить до анігіляції мінімальної культурності, як у випадку з позолоченим пам'ятником А. Солов'яненкові в Донецьку (пам'ять про «золотий» голос України безлико закута в блиск натурального золота, сяйво якого поглинає сам образ, його конотації, форму). Тим часом специфічна «конотаторна риторика» образів у сучасному світі використовується достатньо часто і продуктивно, маючи не негативне значення, а позитивне, енергетично і естетично насичуючи навколишнє середовище. Так, у сквері житлового масиву Краматорська, на околиці Києва перед входом до галереї «Коло» представлені, наприклад, різьблені із залізного пласти архайзовані контррельєфи античної стилістики скульптора В. Гутири. Специфіка його «конотаторної риторики», користуючись терміном Р. Барта, міститься у тому, що ажуром зяючі в просторі (без афішування складної виробничо-технологічної сторони оригінального виготовлення) силуети амазонок, власне культурний код античного вазопису, продуктивно і гармонійно працюють у сучасному просторі міста, не приніжуючи суб'єктивності сприйняття реципієнтом, зберігаючи метапослання автора, що перекидає міст від історичного минулого культури у її сучасність. Семантичний Всесвіт рельєфів і контррельєфів Гутири не вичерпує усієї повноти смислового поля, зберігаючи в образно-композиційному дискурсі якусь частку денотації, «без якої саме існування дискурсу стає просто неможливим» [4, с. 317]. Так дискретно-цілісні, композиційно-динамічні ерратичні (від лат. *erraticus* – блукаючий) символи «повітряних» фігур стародавніх греків, скіфів, амазонок Гутиря за допомогою стилістичної гри з культурними патернами наділяє тактовною еротикою, що формує власний історико-міфологічний простір-час, що корелює із загальним денотативно-синтагматичним сенсом. Весь світ дискретних символів виявляється занурений в пластичну «фабулу», що повертає цьому світу первісну чистоту.

Подібний принцип застосовує й британський скульптор Ентоні Громлі, що, правда, він переносить акцент з культурно-історичної духовної спадкоємності цивілізацій у площину катастрофічного розколу урбаністики і природи, здійснюючи амбітні масштабні проекти, у яких вирішуються стосунки людини з навколишнім середовищем. Наприклад, сталевий 20-метровий Ангел Півночі (1998, Гейтсхед, Великобританія), або Iron Man (1994, Бірмінгем), а також чавунні постаті в натуральний зріст з проекту Another Place (2005, Ліверпуль), які побували у багатьох містах світу, або його ж відома 3-метрова «Квантова хмара» (2000, Грінвіч). Отже, услід за Бартом і ми ризикнемо припустити, «що будь-який світ цілісного сенсу зсередини (тобто, структурно) роздирається суперечністю між системою як утіленням культури і синтагмою як утіленням природи: всі твори, створені у рамках масової комунікації, суміщають у собі – за допомогою різних прийомів і з різним ступенем успіху – гіпнотичну дію «природи», тобто дію оповідання, дієгесису, синтагматики, з інтелігібельністю «культури», утіленої у дискретних символах, котрі люди тим або іншим чином «використовують під завісою свого живого слова» [4, с. 318].

Звісно, модернізації вимагає час, але з адекватним сприйняттям тимчасових оновлень і універсальних законів еволюції, що не суперечать логіці, в сучасників, стомлених неймовірним прискоренням темпів буття, виникають істотні проблеми, що визначилися ще на рубежі XVIII–XIX ст., коли європейська культура остаточно змінила спосіб сприйняття світу, замінивши релігійне мислення просвітницьким, особливо не турбуючись про занепад сакральних мов. Тим часом, наприклад, «занепад латини був приватним проявом ширшого процесу, в якому сакральні співтовариства, інтегровані старими священними мовами, поступово все більше фрагментувалися, плуралізувалися і територіалізувалися» [6, с. 42]. Так само розпад

СРСР, де ідеологія заміняла релігійне мислення, привів до чергового краху міфів, підштовхуючи нації до реформування своїх національних ідей, бо проблема втрати «месіанського» (В. Бенямін) часу культури одразу стала помітною. Комуністи, озируючись на Просвітництво, Французьку революцію, розгортали шкалу історії у нескінченність позитивістського прогресу. Але ХХ ст. врешті усвідомило важливість метафізичного сприйняття одночасності буття так, як це розуміли давні народи, не знаючи лінійного зв'язку історичних подій: скажімо, середньовічний митець не намагався дізнатися, як одягалися в І ст. по Різду Христовому біблійні герої, він писав їх так, як бачив своїх сучасників.

Тим часом реактивація «месіанського» відчуття часу не є справою миттєвою, навіть коли сучасні актори виходять на сцену грати «Гамлета» в джинсах і футболках або коли постмодерністські митці, демонструючи витонченість свого історичного мислення, рясно цитували геніїв минулого. Так чи інак, сучасне мистецтво націй все ще у пошуках творчо-продуктивних інтенцій і чітких орієнтирів у «гомогенно-порожньому» (В. Бенямін) часі, тим більше що на цьому непростому шляху такі солодкі й спокусливі сумнівні альянси культури і мистецтва з політико-фінансовими колами, а втрати природної самоідентифікації націй поки неаявні. Відповідно, світоглядна аберация кореспондує з ідеологіями націоналізму, теоріями націй, виявляючись у культурних стратегіях (особливо помітних у великих міжнародних проєктах), у системі мислення, у художньому баченні, що апелює до якихось символів, семіотичних кластерів, підпорядковуючи собі засоби вираження, волонтаристські виступаючи від імені сучасності, впливаючи на реципієнтів, їх духовний світ і відчуття.

«Мистецтво у вітрині» камуфлює витончену оману феєричним блиском, що збуджує увагу, але паралізує тверезе сприйняття істини, внаслідок чого запановує над істиною. Метод не новий, його критика навіть встигла увійти до скарбниці латинських сентенцій, котрі успішно цитують в різні часи громадські діячі. Наприклад, у ХVІІ ст. лорд Едвард Коук, спікер британського парламенту, а пізніше Едмунд Берк, політолог ХVІІІ ст., що критикував добу Просвітництва (трактат «На захист Природного суспільства...»). багатозначно прорікали сакральною мовою: «Іноді прикрашена брехня багато в чому здається правдоподібною і часто однією лише силою аргументації долає голу істину» [7, с. 429]. Брехня вдягається в розхожі образи і концепції, звичні і комфортні для ледачих, що не прагнуть виходити за межі окресленого круга ідей, і де просування вимагає усвідомлення власної сліпоти [7, с. 50].

Потрібно нагадати, що після Другої світової війни майже всі рухи світового і європейського лібералізму позиціонувалися як прояв модерністського національного самовизначення. Правда, великі співтовариства – наприклад ЄС – декларувалися аналітиками як прообраз світового мультикультурного порядку майбутнього, але при цьому такі інтернаціональні конгломерати, яким був СРСР, сприймалися як явний пережиток принципів династичної державності ХІХ ст. Сам факт остаточної констатації настання епохи постнаціональних співтовариств учені передбачливо відсовують у невизначену, хоч і неминучу перспективу, підкреслюючи, що статус бути нацією, що особливо активно доводять молоді європейські країни зламу ХХ–ХХІ ст., доводячи «старим, безперервним націям» (Х'ю Сетон-Вотсон) власну історичну глибину, а отже і безпідставність визначення їх як «спроєктованих націй» (Чарльз Тіллі) є найбільш універсальною і легітимною цінністю соціокультурного, політико-економічного буття сучасності. На цю особливість звернув увагу Бенедикт Андерсон, автор термінологічного визначення нації як «особливого роду культурного артефакту», що володіє «глибокою емоційною легітимністю». Він також визначав націю як «уявне політичне співтовариство», де «члени навіть найменшої нації ніколи не знатимуть більшості своїх побратимів по нації, не зустрічатимуться з ними або навіть не чути будуть про них, тоді як у свідомості кожного з них живе образ їхньої спільноти» [6, с. 31].

Можливо, дослухаючись до внутрішнього голосу «спільноти», сучасні культурологія, критика і мистецтвознавство упритул підійшли до необхідності копіткого вивчення кластера проблем, пов'язаних з соціоаналітичними дисциплінами суспільних наук, де базовими є проблеми культури національних співтовариств, теорії націй, мовних феноменів, заломлених кризь призму універсальних систем (ідеології, релігії, етосу, художньої свідомості та ін.). Щоправда, наші учені мають ще складнощі з аналізом фундаментальних процесів, пов'язаних з вільним пересуван-

ням культурних паломників» по Україні і в Україну (в тому числі хвилями міграцій за рубіж і наступним поверненням звідти деяких співвітчизників, яким успіх так і не посміхнувся), що приводить до універсалізації творчих просторів і перепроблематизації цілого ряду культурологічних феноменів. Національна ідея, що розробляється, хоч і недостатньо, державною владою за підтримки амбітної (часто вимушено чутливою до національної мотивації) еліти, послідовно упроваджується і культивується в Україні за допомогою освітніх, мовних, культурних політик на правах «офіційного націоналізму». Одночасно, ідея нації корелює з глобалізаційними тенденціями і, рівною мірою, з явищами регіоналізації, що опонують їм. Безумовно, у такій турбулентності важко побачити відповіді, скажімо, на такі питання: який механізм формування нації сучасним полістилізмом мистецтва або які взаємини просторових геокультурних явищ з такими тимчасовими чинниками, що формують національну ментальність, як національні «великі наративи», модернізована історіографія, або якими будуть наслідки калькування готових західних мовних зразків сучасним українським мистецтвом та ін. Тим більше, якщо «території, з якими ідентифікується співтовариство, складні траєкторії паломництва, рухомі, реальні і уявні кордони є характеристика просторова, то мовне опосередкування уяви є характеристика часова» [8, с. 15]. На якому ступені адекватної або умовної стосовно тимчасової реальності культури нації може знаходитися суб'єктивна мовна форма художнього вираження? – також залишається питанням.

Але факт очевидний: і західна, і східно-європейська колективна свідомість дозріла до рівня, коли її суб'єкт-носії – сучасне співтовариство – цілеспрямовано замислюється над механізмами, у полі дії яких воно несвідомо функціонувало досі, упродовж усієї історії цивілізації постійно «уявляючи» себе, культуру, мистецтво і тим самовідтворюючись у просторі-часі, генеруючи свій поліморфний образ у вигляді «особливих культурних артефактів» (тобто націй), якщо удаватися до лексики Б. Андерсона. Тільки-но в перебігу еволюції змінювалося самоуявлення співтовариства – змінювалося уявлення простору і часу, якісно змінювався й культурний кластер, наприклад герменевтика роду, нації, націоналізму; суспільство шукало нових або трансформованих фундаментальних орієнтирів, щоб колективно продовжувати формувати внутрішній план самоідентифікації, зберігаючи себе як націю і удосконалюючи способи уявлення, зокрема семіологічні. Приблизно так це практикували традиційні суспільства, культивуючи обряди, ритуали, ініціації, міфи, що дозволяло скріплювати зовнішню канву історико-дієвого буття з позачасовим центром «уявного співтовариства», забезпечуючи цілому роду стабільність і силу виживання в будь-яких катаклізмах. Порухення такої синергії загрожувало роду загибеллю або глибоким культурно-економічним регресом. Не тільки історично віддалені, а й сучасні події в світі дають безліч прикладів того (зокрема після чергових виборів), як метаморфози національної ідеї ваблять соціополітичні трансформації в державі, змінюючи канву історико-культурних подій, але тією ж мірою змінюючи сприйняття колективною свідомістю просторово-часового континууму нації.

Мистецтво, що постійно оновлюється в цьому багаторівневому потоці, тримається спільного з нацією кореня як специфічного «культурного артефакту», і не всім його актуальним формам уготоване майбутнє, також як не всі з них роблять внесок до глибинного формування культури. Багато з них ще «за життя» знайшли статус пишних кенотафів, тоді як нація продовжує буття, долаючи масові психоментальні інфекції, періодично одужуючи і успішно еволюціонуючи.

Таким чином, щонайменші зрушення сприйняття простору змінюють траєкторії культурної самоідентифікації і мовних еталонів, включно з образотворчими мовами різних рівнів художньої свідомості. Утім, процеси асиміляції західноєвропейської культурної моделі в сферах мистецтва України – феномен не такий однозначний, як його прийнято транслювати з подачі adeptів contemporary. «І хоч націоналістичний імператив конгруентності політичних і культурних меж дедалі більше виявляє власну неспроможність в епоху «занепаду нації-держави», що зіткнувся з глобальною дилемою «супранационалізму та інфранационалізму», говорити про його швидке зникнення не доводиться. Нестійкість і ослаблення цього імперативу в «старих» національних державах, що вже склалися, компенсується його актуальністю і відтворенням у новостворених, де наново формуються моделі «офіційного націоналізму», хоч і в менш інтенсивній формі. Так, уніфікація, що здійснюється «офіційним

націоналізмом», – це зразок його просторово-часової єдності: він не тільки уніфікує культурний і політичний простір сьогодення, а й передає її як модель для відтворення в майбутньому для нових держав [8, 14–15]. Мовні, художньо-образотворчі насамперед, імперативи «уявних співтовариств» мисляться як тимчасові константи, що пов'язують діахронію історії націй в єдність «тут-і-тепер», де одночасність закріплюється актуалізацією «символічних форм, тим самим здійснюючи в цій безперервності реальність існування уявного співтовариства». Усе це додає більшої упевненості тим, хто вірить у відродження затребуваності традиційних позачасових форм образотворчого мистецтва, тепер збагаченого креативними досягненнями просторового досвіду. Так, мова надає нації «природності і фатальності», «мимовільності і нескінченності з її невизначеністю «початку» і «кінця» [8] Адже мова і мистецтво виникли в доісторичний час самоусвідомлення себе людиною, що якось побачила, уявила себе в просторі-часі природи і космосу. У цьому – їх обопільна природність і уразливість щодо пам'яті і «забуття» як чинників формування нації (Ж.Е. Ренан). До речі, тут можна пригадати забуття Європою деяких фактів власної історії, що послужило причиною неодноразового звинувачення її в «європейському склерозі», і зокрема щодо України. Тому сьогодні нам треба докладати немало зусиль для протверезіння європейського співтовариства (як попередні два сторіччя), закликаючи його переглянути застарілі стереотипи у питаннях розділення континентальної культури та історії на «наздоганяючу» східну і «розвинену» західну зони. Ця ментальна модель міцно затвердилася в науковому і соціополітичному дискурсах порівняно недавно. У 1824 р. історик-позитивіст Леопольд фон Ранке узаконив зневажливу щодо східноєвропейських народів традицію «Нарисом про єдність латинського і німецького народів», де західна спільнота «великих народів» протиставлялася, згідно з логікою ученого, східнослов'янським, котрі нібито не є частиною європейської спільноти. Гегель у «Філософії історії» не заперечив, але й не підтвердив цієї тези, проте слов'ян бачив як таких, що частково «залучилися до західного розуму» завдяки буферній позиції між Європою і нехристиянською Азією, унаслідок чого слов'яни іноді проявляли себе як «авангард, як народи, що знаходилися між двома ворожими силами», втім, позбавлені «самостійного чинника в послідовному ряду проявів розуму в світі». Марк Блок категоричніше вилучав з європейської історико-економічної і культурно-географічної номенклатури східну частину, відмовляючи їй у доцільності наукового дослідження Європи як цілого. Численні епігони Блока і Ранке й ті вчені, які вважають виключно Захід справжнім наступником спадщини античної цивілізації, з великим завзяттям культивували односторонню картину історії, упускаючи той факт, що лише в епоху феодалізму відсталий західний світ зміг зміцніти після кризи і зникнення античної системи, вже звисока поглядаючи на колись могутню Візантійську східну імперію, полеглу під ударами арабських завойовників [9]. Напрошується запитання: чи життєво важливо для нас так безоглядно сприймати від Заходу модель культурного відродження, коли більше уваги слід було б приділяти внутрішній генетичній пам'яті й гідності нації, про що ми згадували вище, посилаючись на думку Е. Сміта. Пустопорожнє запитання, особливо якщо врахувати, що ЄС на межі ХХ–ХХІ ст. не повністю зжив успадковане у спотвореному вигляді уявлення про своїх східних сусідів, правда, число західних учених, що відстоюють істину, після Другої світової війни помітно зросло. Їх загальними зусиллями (Перрі Андерсона і його брата Бенедикта, зокрема), а також самими українцями доводиться, наприклад, неправомірність сучасного уявлення європейської цивілізації, маркованої на колишні зони, тим більше не коректно шукати аргументи в заангажованій аналітичній думці середньовіччя. Здається дивним, що тривалий час було прийнято опускати факти, серед яких і розпад Римської імперії спочатку на розвинений Схід і відсталий Захід. Останній упродовж сторіч якось дуже вже хворобливо живе свій давній комплекс, бо відродження Заходу почалося з процесами затвердження європейського феодалізму, швидкого зростання міст і феодальних володінь [9, 15–16]. Учені, які мислять сучасно, намагаються комплексно розглядати історико-культурну трансформацію Європи в часі і просторі, пам'ятаючи про «загальну матрицю» європейської цивілізації, що дала імпульс двом оригінальним версіям свого розвитку. Наприклад, Перрі Андерсон відзначає, що історія розвитку Сходу і Заходу «з самого початку була занурена в абсолютно іншу темпоральність», але їхні шляхи часто претиналися і взаємодіяли (так, Київська Русь і Візантія були найбільшими постачальниками рабів

у Європі; у XV ст. обидві її частини переживали загальну депресію; у XIX ст. Україна стала основною житницею, забезпечуючи зерном промисловий Захід і так далі) [9, с. 256]. Але через історичні причини криза феодалізму на Сході приходить із запізненням, у час, коли Захід давно його подолав, скасувавши систему кріпацтва.

В сучасній історичній ситуації було б неслухно продовжувати виключати Східну Європу з європейського простору, адже з часом нерівності зникали і на європейських територіях розповсюджувалася гомогенно цілісна культурна атмосфера, засвідчуючи загальні проблеми культурно-мистецького, економічного і політичного буття. Оскільки мистецтво і культура Європи і України мають явну спільність багатьох процесів й явищ, то український внесок у формування «уявних співтовариств» національних держав Європи не залишився не зауваженим у «зразковому соціологічному творі новітнього часу», яким була визнана книга Бенедикто Андерсона «Уявні співтовариства», названа російською дослідницею С. Баньковською «моделлю фундаментального соціологічного дослідження» [6, с. 16]. Тільки ось стара проблема поділу на західну і східну зони обростає сьогодні новоутвореннями, адаптуючи європейські стильові моделі художньої культури. У прагненні «підтягтися» до рівня розвиненої цивілізації українська культура втрачає значно більше здорової креативної енергії, аніж набуває в сумнівній свіжості актуальних проєктів, відстоюючи своє «уявне» право бути європейським мистецтвом.

Тут доречно зробити ще один невеликий відступ, і подумати над тим, що молоді нації Східної Європи, ведучі дискусії з ЄС з приводу власної історичної глибини і політичної легітимності, іноді дуже швидко забувають уроки історичного матеріалізму разом з популярною колись марксистською сентенцією «Маніфесту Комуністичної партії» 1848 р., згідно з якою пролетаріат кожної країни, перш ніж вести націю в світле майбутнє, повинен був «покінчити з своєю власною буржуазією». Понад 70 років після жовтневого перевороту виявлялася неспроможність марксистської теорії націй. Або пролетаріат погано упорався із завданням Маркса і Енгельса, і буржуазія, що вижила, його врешті перемогла, відсидівшись у культурних окопах «буржуазного націоналізму»; або її могильник підтвердив у черговий раз мудрість східної філософії, згідно з якою той, хто «убив дракона, – сам стає драконом», і нова буржуазія, що відбрунькувалася від «білих комірців», відважно покінчила з диктатурою незручного класу, звівши на п'єдестал (вельми сучасного дизайну) себе – нову «національну буржуазію». І в цей самий час частина пролетаріату, селяни та інтелектуальний прошарок, покірливо займають чергу в її галереях, щоб ознайомитися, подивитися на дивовижне життя «у вітрині», культуру і мистецтво нової аристократії нації. (Тоффлер достатньо детально описав механізм відсікання модульною культурою власного коріння). Але як же бути з тим фактом, що найперша теорія націй, в основі якої лежить «Декларація прав людини і громадянина» 1789 р., складала суть гасел святкувань Французької республіки, накреслених на споруджених для цієї мети вівтарях (!); також ця теорія націй зобов'язана своєю популярністю декларації ліквідації церковних і аристократичних привілеїв, що утискали права вільного громадянина. Сьогодні нова буржуазна аристократія міленіуму, в тому числі й українська, свято зберігаючи клубну закритість, збирається на урочисті раути на честь святкування *Fête de la Fédération*, навіть не відчуючи якихось незручностей у питанні смислових непотраплянь, і готова освячувати землю, небо і воду, носити гігантські статуї Свободи і Природи, співати пісні, розмахувати прапорами, випускати голубів і представляти Робесп'єра в образі Мойсея, що спускається з гіпсокартонного Синаю, на якому б мала красуватися скульптура Геракла біля Дерева Свободи... – так, як це у 1793–1794 рр. розробляв Давид, запроваджуючи сценарій для щорічних усенародних революційних святкувань. Не виникає також незручності в «аристократичній еліті» у час проведення проєктів на кшталт «Трансцендентність та Сексуальність» (2010), де з'єднуються низова, кітчево-трешева естетика «людини-тварини» з пастишим симулякром «трансцендентного», де божественно-невимовлений сенс високого мистецтва ловиться (на щастя марно) в чергові культурні пастки-кенотафи, що прикрашають сумний пейзаж філістерської епохи нового типу. І що цікаво: критику подібних арт-кенотафів Європи знаходимо в аналітичних статтях Ніцше, Шопенгауера, Флобера, які сьогодні читаються з відчуттям гострої злободенності. Наприклад, Флобер пише про сучасних «торговців у храмі»: «Марність мистецтва і користь торгівлі стали в світі ходячими поняттями. ...Годуйте людину, одягайте її, хай її шлунок буде переповне-

ний вином, а тіло покрите діамантами, але помре вона жалюгідною, опущеною, ганебною, бо і душі потрібна їжа... Тому мистецтво – найвищий прояв душі, у тому його завдання. Не ображайте ж його, бо це богохульство!» [10]. На жаль, невротична суміш метафізики з сексом роздратувала своєю відвертою профанацією навіть самотнього аматора тантричного сексу, але з висоти подачі поважної Київської галереї вводила в оману інтелігентів, пропонуючи повірити кураторам проекту. Молодо полістилізму і аморальне бунтарство (явно втомлене від цинізму, але, поки його оплачують, готове розбухувати суспільну уяву), так само, як колись, «перетинають кордони і засипають рови», що відокремлювали «Плейбой» від священних імперій культури і мистецтва, фактично демонструючи театральню байдужий екстаз. Поки Розум цивілізації перебуває у пошуках відповідей на метафізичному Синаї, лише сліпі не бачать зловісної скороминущості випробувань культури і мистецтва новими золотими кумирами і хаосом. Воювати, по суті, вже ні з ким, до того ж, як не парадоксально, в давніх співтовариствах кордони були більш прозорими і відносними, ніж тепер, в епоху шенгенських зручностей. Світ у стресі забув, що національні суверенітети раніше «невідчутно переходили один в інший» так, що легко можна було історичним державам «упродовж тривалих періодів часу утримувати під своєю владою надзвичайно різномірне населення й таке, що часто навіть територіально не стикалося одне з одним». [6, с. 43].

Ось тепер настає час поміркувати разом із британським соціополітиком Ентоні Смітом над риторичним запитанням, що його він артикулює в мить приходу міленіуму: «Але чи означає це все запровадження нового, глобального типу культури?» [1, с. 124]. Не заперечуючи факту формування подібного феномену сучасності, учений разом з тим не поспішає прощатися з ідеєю нації і націоналізму: «Термін «культура» стосується не тільки «комунікації» та її технології, а й різного способу життя і вираження внутрішнього світу через естетичні стилі та засоби масової інформації, людські якості, емоції та діяльність. У цьому сенсі завжди існувала не якась єдина культура, а сукупність культур з різними історичними способами існування... Отже, постмодерна й космополітична глобальна культура має бути тільки еkleктичною, гібридною, фрагментарною і найсучаснішою, постійно здатною до модернізації і завжди перебувати в стані пошуку «суттєвості». Подібна культура, зіткана із різномірних фрагментів, не може мати великої притягальної сили, навіть коли спирається на елементи масової культури; вона не вирізняється життєздатністю й гнучкістю, попри прагнення самобутності»; «Тепер на додаток до територіальної юрисдикції та політичного суверенітету держави повинні проявити певну культурну єдність і солідарність, а ще краще, до деякої міри, культурну «унікальність» – у мові, релігії, традиціях та інституційній і культурній історії. Процеси глобалізації, особливо засоби масової комунікації, роблять значний внесок у міжнародний культурний плюралізм. Вони значно полегшують запровадження країнами національної культури через державну систему освіти й дають змогу кожному представникові суспільства брати участь у політичному процесі, а також роблять наочнішою різницю між національними культурами. Отже, процеси глобалізації аж ніяк не приводять до зменшення впливу націоналізму чи розмивання структури націй, а навпаки, сприяють поширенню того впливу і заохочують нації до більшої активності й самобутності» [1, 24–127].

Небезпеку сьогодення чимало інших західних аналітиків і культурологів бачать у тому, що, як стверджує Річард Керні, «сучасне секуляризоване суспільство повністю втратило традиційні символи і образне мислення», то чи можливе тоді їх відродження? Там, де традиція нарративу мертва – руйнується передача культурного досвіду й підключення до загального для всіх досвіду: «Якщо повернути людям пам'ять, вони придбають майбутнє. Давши їм можливість визначитися у часі, ми звільнимо їх від «миттєвого», за термінологією Лейбніца (*mens instans*), способу мислення. Минуле неадекватне тому, що пройшло, а майбутнє гарантується наявністю образного мислення, здатності пам'ятати минуле в історичних і літературних образах» [11, с. 240]. Ще Й. Хейзінга, Л. Вітгенштейн, Ю. Лотман та інші учені наділяли мовну гру великих нарративів неодмінним пошуком фундаментальних сенсів існування людини, її культури, історії. Адже, насправді, не досить прагнути просто змінювати світ або амбітно намагатися оволодіти ним і славою. Рівною мірою необхідно бути включеними самою історією в пам'ять покоління, утілюючи, як доводила Х. Арндт, їх культурну історію і сенс, маркуючи собою якість само-

ідентифікації народу, неможливу без пам'яті, позачасової мотивації гуманістичної творчості, що сприяє інтегрованості культурного минулого народу в майбутнє, минулого, вільного від будь-яких політичних та ідеологічних фальсифікацій.

Так само нюанси самопрозорої автономної суб'єктивності як творчої можливості семіосистем розглядав Поль Рікер, підкреслюючи, зокрема, що вона у пориві самовираження натрапляє на граничність картезіанського *cogito*, що приховує й інші значення реальності, бо «творчість – це соціальний і культурний акт одночасно. Вона не обмежується суто індивідуальним аспектом», дозволяючи історії олюднювати час, перетворюючи життя на «життя на грані, що розділяє приватний час смертних і суспільний час мови» [11, 232–240]. Творча уява, стоячи на 3-х китах часу (історії, культурно-мистецькому і власне людському часу) вмонтовується з «есхатологічною надією» у ще «нездійсненну історію» олюдненого часу. Інакше суб'єкт втрачається в структурах культури, впадаючи в стан «есхатології суб'єкта», типовий для нашого актуального мистецтва. Але чи вимагає суб'єкт декодування герменевтики, чи стурбований він пошуком ідеалу, істини, абсолютного знання? Проблема в тому, що, промовляючи безліч концептуальних конструкцій і заміщаючи мистецтво псевдофілософією, адепти «мистецтва у вітрині» не шукають втрачених значень для створення нового світу як структури часу, а отже відмовляють «семіотичним всесвітам» культури і мистецтва. Вимагаючи повернення до «багатошарового осаду» мов, де збережені уцілілі від забуття сенси і образи, що дають життя новим «живим метафорам» і творять нову структуру часу, Рікер толерантно розширював мовні коди, регулюючи їх закони, охороняючи «внутрішній компонент» символічних систем – традицій, переусвідомлених у діяхронному розвитку: «Всі види людської діяльності вже структуровані в символах, знаках, поняттях культурних норм і традицій, – пояснює Рікер. – Суб'єкт оповідання, тобто людська діяльність, не буває «сирою», безпосередньою реальністю, вона вже виражена і переоцінена в знаковій формі», проте творчість «вічно ставить під сумнів наше розуміння історії і практики», вона використовує в кожному виді мистецтва свої засоби вираження, ставлячи під питання наше щоденне існування і в цьому сенсі стає небезпечним. Мистецтво, наука і політика – кожне по-своєму створюють у просторі суспільства нові реальності і тим метафоризують об'єктивну реальність, утворюючи свого роду «Іконографічний приріст» (Дагоньє); «Завдання філософії полягає для мене не в завершенні кола, не в централізації і тоталізації знання, а в збереженні плюралізму думок. Дуже важливо продемонструвати, як різні думки стикаються і перетинаються, але не менш важливо подолати спокусу все уніфікувати... Думаю, існує якийсь «нульовий ступінь», рівний порожнечі, яку ми повинні подолати і потім відмовитися від претензій бути центром всього, від одноосібного диктату нашого способу думання, що спричиняє заниження інших думок. Якщо є єдність, вона усюди, це вид есхатологічної надії» [11, с. 239]. У цьому Рікер стикається з позицією С. Хантінгтона, вважаючи, що західна культурна традиція не повинна домінувати на фоні економічно відсталих держав, даючи їм можливість культурно відроджуватися поза уніфікуючим пресингом з боку сильнішого сусіда або системи держав, на зразок Євросоюзу. Не випадково багато вчених сприймають концепцію ЄС вельми неоднозначно. Наприклад, Р. Конквест, який вважає за норму державний контроль у сфері соціальних проблем, категорично проти абсолютного домінування держави або ідеї ЄС у справах націй. «Треба задовольняти закони права національності, але відкидати її крайні прояви. Цей недогматичний тип підходу є однією з істотних рис громадянської й плюралістичної культури»; «слід дотримуватися рівноваги, а не дозволяти, щоб загальники виходили з-під контролю і брали над нами владу» [12, с. 33]. Ось чому, на його думку, «недоліки ЄС спотворюють, ба навіть псуєть культуру Заходу»; «Європейська ідея є і застарілою, і незрілою. Застаріла вона у тому розумінні, що фізична спорідненість, картографічна зручність, на якій і ґрунтується значною мірою вся ідея, вже не є такою реальною... А незріла в тому сенсі, що задіяні політичні культури ще не є подібними ...для здійснення всього наміру, тоді як існують тісніше споріднені культури, зв'язки між якими й повинні вийти на передній план» [12, 313–319]. Забуття або згасання ряду інтернаціональних проєктів ЄС, що «зів'язали і вже не відповідають своїм первісним обіцянкам і устремлінням», достатньо часто відбиваються на культурній політиці ЄС, і зокрема – на продукуванні актуальних видів, що підмінюють образне мислення філософсько-концептуальними тлумаченнями, де за видовищем утрачається основна мета ху-

дожного розвитку як самовдосконалення і самопізнання культурою себе, а отже, духовна програма ЄС не здійснюється, а профанується тими, хто «не робить зусиль підправити чутки за допомогою призначених для розрізнення лобних півкуль своїх мізків, якими вони так пишаються» [12, с. 285].

У свою чергу автор монографії «Розпад Британії» Том Нейрн не без іронії підкреслював, що проблеми націоналізму виникають у соціумі як «неврози» індивідів і свідчать з «такою ж сутнісною двозначністю» про есхатологічну патологію сучасного розвитку, що переростає в божевілля в умовах міцніючих фундаментальних дилем цивілізації [13]. (Щось подібне трапилося з сюрреалістичною творчістю одеського скульптора Р. Халілова, якого переслідує химерність уяви, і він підсвідомо виліплює дивних антропoidів, немов уражених кардіоцепсами: герої застигають у болісних позах-жестах з пророслими з мозку і хребта постатями чудернацьких мешканців інших світів, що безпристрасно поглинають антропну цивілізацію, заповнену «смітниковими» фланерами культуріндустрії; якщо говорити з позицій теорії націй, візуалізуючи страхотливий вислів Ернеста Геллнера про те, що «націоналізм не є пробудження націй до самосвідомості, бо він винаходить нації там, де їх не існує»). Але ж правда: сучасний індивідуалізм розмиває національне мистецтво, яке тоншає, як коса Тузла, під ударами трешевої культури, що нівелює основи цивілізаційного гуманізму і духовності, не шкодуючи фундаментальної національної ідеї, відмовляючи націю від праці самоусвідомлення, культурної ідентифікації, натомість пропонуючи вигадану національну культуру там, де її не може бути. При такому становищі, справді, «Кобзар атакує», а з іншого боку – «очичкаються» національні символи, скидаючи з метафізичного п'єдесталу ідеали, мрії народів про свободу, позбавляючи їх віри в «рай», доводячи неможливість «мріяти бути вільним і, якщо під владою Бога, то одразу ж». Уявне співтовариство перестав уявлятися? Але уявляється співтовариство як щось неминуче обмежене, водночас суверенне, бо «всі співтовариства, більші за первісні села... – уявні. Співтовариства слід розрізнити не за їх помилковістю/достовірністю, а за тим стилем, у якому вони уявляються» [6, с. 31]. Що ж це за сучасний стиль, у якому звільнене від вантажу традицій мистецтво перестав «служити» будь-яким цінностям, де, руйнуючи, бунтар не намагається творити нове, особливо у контексті фундаментальних законів. Сучасне мистецтво, мабуть, і не претендує на статус творця, комфортно функціонує в трешевій естетиці давно зужитого ХХ ст. Протестувати проти самого себе протестуючого? Проти чого ж сьогодні (вже без ентузіазму, за звичкою) протестує це мистецтво, коли все огульно упосліджено і скинуто з п'єдесталів разом з такими нібито непотрібними і викритими цінностями минулого (гармонія, наповненість форми, краса, образ, високий сенс...), що стали тінями колись могутньої імперії мистецтва, на руїнах якої паразитує деструкція, абсурд, порожній концептуалізм, кітч, гламур... Осмислюючи живучість у новому тисячолітті треш-мистецтва, зокрема й у формі медіа-арт, Тетсуо Когава, не будучи оригінальним, звертається в статтях «Треш-арт в епоху цифрового тліну» й «Стратегія бездіяльності за Адорно» до праць В. Беньяміна, і серед іншого до його тези про звалище і поширену серед митців «техніку збирання сміття» з метою конструювання якогось концепту з відходів буття соціуму або деконструкції фундаментальної парадигми через предметний світ. Когава, погоджуючись цілком у дусі кодексу бусидо з ідеєю Кафки й Адорно шукати порятунку в силі самого супротивника, сподівається вилуцтити істину з плевелів сучасної культури і мистецтва, що піддалися хитроцям «тотальної інтеграції» культуріндустрії, ставши її ідеологією. Про небезпечні наслідки цього Т. Адорно, з гіркотою відправляючи після Аушвіца всю культуру і її критиків на те саме звалище: «Очевидно, що «залишки» Беньяміна і «сміття» Адорно позначають упредметнену ситуацію, у якій мова (суть культури) стає умовним знаком» попереджав [14]. Але бачити вихід до порятунку культури і мистецтва, як Беньямін, у новій соціальній спільноті і нових технологіях – сьогодні вже безглуздо. Адорно пояснював те, як ринок і технології руйнують справжню культуру, пам'ять і мораль соціуму, того самого неусвідомленого уявного співтовариства, розважального бізнесу, що легко піддається ілюзіям, маніпуляціям колективною свідомістю. Когава пильно досліджує цифрові технології семіомонтажу, що так нагадують кінематографічний, але, по суті, позбавляють мистецтво його останнього оплоту «з ланцюга фатальностей» – об'єктивності існування, анігільованого візуалізацією неіснуючого, причому не за законами реальностей тонких світів контролюючи і скеровуючи

волю користувачів подібних програм, а підпорядковували їх ідеологіям влади і фінансово-політичної бюрократії, ангажованої аморальності і безпринципності творців медіа-світів. Внаслідок цього цілісність реального світу відновити нема можливості, всі деталі і миттєвості, через які ще зовсім недавно людина пізнавала вічність, стають неістотними у вигаданому брехливому раю, де «нікому не врятуватися». Правда Беньямін колись бачив в сюрреалістичному монтажі семіосистем можливість пробудження історичної самосвідомості національних культур, творчі суб'єкти яких уникали пафосної елітарності і героїзму, відчуваючи себе не інакше як «пригніченими», обтяженими пам'яттю минулого, що проноситься перед їх уявним поглядом у миттєвостях сьогодення. Саме це уявлення дозволило З. Кракауеру в 1940-х рр. створити символ сучасної культури – образ сміттяра, «сп'янілого лахмітника», що безпристрасно наколює на загострену палицю минулі цінності й ідеали. Проте, сучасності вдалося гордовито підвестися над сміттєзвалищем, навіть незважаючи на те, що мистецтво останньої третини ХХ ст. (зовсім не виглядаючи пригніченим) так і не змогло вийти за межі культуріндустрії, всупереч надіям Хабермаса. Одягаючи парадний мундир, мистецтво у білих рукавичках лакеїв догідливо прислугує політикам і фінансистам, при цьому не змінивши суть методу збирання сміття. Когава знаходить ту саму шпарину, через яку в'язень звалища може спокутуватися і перетворити себе на вищу голубу еліту, як герої нації, що цураються простолоду, водночас ретельно забувають власне жебрацьке убоге дитинство і отроцтво, так, як це описував Е. Тоффлер характеризує кредо модульних людей: «Нічого особистого – тільки бізнес». І ми наполегливо не хочемо осмислити пророчі слова Т. Адорно, які він 1938 р. писав у листі до Беньяміна: «Проблема в лахмітнику. Мені здається визначення лахмітника як маргінального персонажа (персоніфікація найнижчої межі бідності) не задовольняє обіцянкам терміну «лахмітник» у момент його появи в одному з ваших текстів... Я вважаю, що цей недолік належить до того факту, що капіталістична функція лахмітника, тобто функція, яка навіть жебраків ставить у залежність від їх обмінної вартості, не висвітлена. Або я намагаюся розглядіти більше, ніж написано» [14].

Як уникнути колапсації культури? Відповідь очевидна: необхідно повернутися до загальнокультурного коріння і фундаментальних цінностей, істин-ідеалів, оскільки «нація завжди розуміється як глибоке горизонтальне товариство» [6], а відтак національне мистецтво і культура при глибинних підживленнях і сильній кореневій системі ущільнять крону і ґрунтопокривний шар.

Гераклітова ворожість до будь-якої думки про спадкоємність, що її сповідував модернізм, до речі, як свого часу і марксизм, як гостро зауважив Б. Андерсон, є по суті «недоліком еволюційно-прогресистського стилю мислення» [6, 33–34], але саме вона примножує силу дії на маси завдяки маніпулюванню у своїх цілях ментальними конструкціями релігійного мислення (адже «будь-яка душа – християнка»). І як ефективно це можна було здійснити, довели Агітпроп і ленінський План монументальної пропаганди.

Пострадянський простір зберігає достатньо символів нації епохи комуністичного будівництва, але багато які з них переросли ідеологічну вузькість політиків, ставши центрами духовного відродження, що цементують націю. Деякі пам'ятники в перебігу тривалого періоду історії функціонували на правах могутнього національного артефакту або культурного кенотафа, бо зламати націю було неможливо, і зруйновані пам'ятники відновлювали в мирний час, як перед тим ховали від інтервентів, незважаючи на ризик для життя, так само як у таємниці зберігали багато ікон та іконостасів, повертаючи їх вже після «перебудови» й на початку міленіуму в храми України.

Не тільки пам'ятники Невідомому солдатові, а й пам'ятники фундаторам, національним героям – наприклад Т. Шевченкові – є українськими символами кенотафами безпрецедентної публічної значущості. Це високі символи нації, того самого уявного співтовариства, що щорічно збирається біля них на урочисті святкування з церемоніями покладання вінків, біля яких укладають перемир'я влада і опозиція, бо цих символів потребують обидві сторони. Тут слід розрізняти кенотаф як високий національний символ, що цементує народ, і псевдокенотаф як «мистецтво у вітрині», де символ урізується в дрібний знак і часто перетворюється на темні об'єкти камланий народу, що втратив віру у владу і політиків, сподіваючись на демонічні сили (так люди вішають «замки щастя» на мостах закоханих,

здійснюють забобонні ритуали потирання частин пам'ятників, сподіваючись на кращі зміни долі та ін.). Нестримне зростання стихійного марновірства народу свідчить сьогодні зовсім не про позитивні процеси в соціумі й державній політиці можновладців. Проте, факт залишається, примушуючи враховувати причини, що множаться в кітчевих пам'ятниках (закоханим собакам, ліхтарям, деревам щастя, огіркам і дереунам, сантехникам і водопровідникам, жабам і котам; тітці Соні і невідомим бізнесменам). Окремим феноменом вторинної субкультури є пам'ятники кіногероям. Нікого не бентежать нав'язливі повтори: у різних містах України біля входу до установ правоохоронних органів виростають бронзові Гліби Жеглови, що відрізняються лише ступенем схожості з В. Висоцьким, наявністю або відсутністю поряд з ними героя В. Конкіна та якістю пластичної роботи. «Культурне значення таких пам'ятників стає ще яснішим, якщо спробувати уявити собі, скажімо, Могилу невідомого марксиста або Пам'ятник полеглим лібералам. Чи можна при цьому уникнути відчуття абсурдності? ...І якщо націоналістична уява проявляє таку турботу, то тим самим передбачається її тісна духовна спорідненість з релігійною уявою». [6, с. 33] Тепер цей постулат не викликає сумнівів, легітимований сучасністю. Бізнесмени, просто багаті громадяни не завжди за естетичним уподобанням купують твори мистецтва для офісів, особистих кабінетів, замських і міських маєтків. Соціальний статус, професійні і колекційні можливості господаря підкреслюють модні мистецькі аксесуари (наприклад, фігури Феміди, що здебільшого кокетливо вигинають стегна, сексуально грають мечем і терезами); або інші береги-фетиші, покликані примножувати приватний капітал (як заговорені на фінансовий успіх статуетки вуду й іншого роду артефакти чаклунства).

Колись марксистки, відкинувши віру і відокремивши церкву від держави, відповіли «роздратованим мовчанням» своєму народові, що вимагав відповідей на питання про рай і пекло, втім, пообіцявши на землі «комуністичний рай», дивом побачений у снах Віри Павлівни, – улюбленого літературного персонажа В. Леніна. Релігійне мислення перелицьовувалося. Але «що примушує ці зморщені з'яви недавньої історії... породжувати такі колосальні жертви?», адже не тільки ХХ століття, але вже міленіум примножує число загиблих за національні ідеї; невже всьому поясненням є те, що нова епоха разом з рудиментами середньовічної темряви залишила на своїй щойно пошитій одежі власну дикість і «сучасну темноту», постулюючи, за виразом Б. Андерсена: «Руйнування раю: ніщо не робить фатальність деспотичнішою. Абсурдність порятунку: ніщо не робить більш насущним інший стиль спадкоємності», де фатальність секулярно трансформується у спадкоємність, випадковість – у закономірність, що і виконала теорія націй, дифузуючи з «широкими культурними системами», з яких і на противагу яким з'явився націоналізм, історично змінивши релігію [6, с. 35].

Націоналізм вільно зрощується з політикою, релігією, культурою; конформне мистецтво при цьому свідомо утискує широту самосвідомості, обмежуючи її соціо-політичними і ринковими ідеологіями, по-гераклітовськи руйнуючи ідею спадкоємності, в орбіті якої «всі великі співтовариства класичної старовини сприймали себе як центр світу», де будь-які мовні форми (від побутової мови до знакових систем мистецтва) слугували не тільки інформаційно-комунікативним завданням, а найважливішою їх функцією залишався священний зв'язок з небесним ладом, що гармонізує земне буття, владу й історію. Сьогодні, на тлі масового навертання до віри, триває ерозія релігійної свідомості, а секулярне просвітницьке мислення не в змозі припинити підточення підвалин культурних цінностей націй, профанацію сакральних знаків і символів, що колись укріплювали народи, залучаючи еліту і демос до «глобального співтовариства» месіанського часу, де «освічені люди були швидше адептами, стратегічною силою в тій космологічній ієрархії, у вершині якої розташовувалося божественне. Основоположні уявлення про «соціальні групи» були доцентровими й ієрархічними, а не орієнтованими на межу і горизонтальними» [6, с. 39]. Прикметною якістю минулої об'єднувальної сили сакральної ідеї, що забезпечувала вічний престиж навіть мертвим мовам, був «імпульс до звернення»: не формального ухвалення віри і входження в клан, але як алхімічної абсорбції людини. Аналогія простягається й на мистецтво: наскільки могутніми за силою впливу є музейні шедеври і які дрібні й мертві сучасні проекти, шаблонна уява яких є справляється з глибиною ідей минулого, що калькуються, так само як з національними ідеями, що проскакують крізь пальці байдужого розуму, залишаючи

на серці важкий осад: скільки ще потрібно буде докласти зусиль, щоб оволодіти семіосистемами, що генерують пам'ять, історію і надії уявного співтовариства, збагачують культурну самоідентифікацію.

Згідно з теоремою Геделя, сама система не може існувати на основі своїх аксіом, а значить культурний дискурс минулого сторіччя не здатен результативно тлумачити поточні проблеми культурно-мистецького буття, не покидаючи кордонів модерністського простору, навіть уже пройшовши постмодерністський виток структури. Ані критика, ані теорія мистецтва внаслідок цього не досягли помітних успіхів у з'ясуванні специфіки феномена сучасного мистецтва, бо залишаються прив'язаними до інтелектуального каркаса епохи, не вбачаючи користі від тотального стереометричного сприйняття, адже: «Форма зачаровує, коли бракує сили зрозуміти силу у її внутрішньому сенсі» [15, с. 10]. Так аналіз «сплюндрованого сторіччя» (Р. Конквест) упускає можливість залучити «силу нашої слабкості», яку багато філософів знають як «панорографічне» мислення з його здатністю перспективного бачення за горизонтом від «майже-всього» до «майже-нічого». Відповідно, формальне «просторізаційне» бачення культури і власне «мистецтво у вітрині» не бажають усвідомити простоту постулату європейського дискурсу, сформульованого ще 1967 р. Жаком Дерріда: «Якщо ніщо не передувало повторенню, якщо ніяка теперішність не стежила за слідом, якщо, в певний спосіб, саме «порожнеча знову підкопується й залишає сліди», тоді час письма не йде більше по лінії модифікованих теперішностей. Прийдешне не є майбутнім теперішнім, учора не є минулим теперішнім» [15, с. 600]. Очевидно, потрібно покинути відпрацьовану модель-форму і, застосовуючи значні зусилля, перейти на масштабніший просторово-часовий рівень, де ми зможемо сподіватися на наближення до суті цілісної істини, адже: «Смерть приходять удосвіта, бо все почалося з повторення. Відтоді як центр або початок почали повторюватися, подвоюватися, подвоєне не тільки додавалося до простого. Воно його ділило й доповнювало. Відразу виникав подвійний початок плюс його повторення» [15, с. 599].

Тим часом основою стильових стратегій культури є «думка» (як архетипний образ цілісного Ідеалу) і «вираз думки – також швидкоплинний, гострий, наскільки є сама думка», що вміщує у собі життя багатьох творчих людей; ніяка пластичність якогось стилю або стилів не здатна на тотальну всеосяжність, на яку здатна тільки «цілісність ідеї», що «внутрішньою силою стилю» розчиняє форму і правила (Г. Флобер) [16, 161–62; 17, 327, 329]. Флобер поділяв точку зору Ж. Бюффона і Л. Буйе щодо «прекрасного стилю», цінність якого складають саме вічні істини, їх взаємозв'язки з сенсом буття мистецтва, яке у жодному випадку не можна розглядати як засіб. А отже, справжньому інтелігентові й поціновувачу прекрасного слід остерігатися мистецтва «повчального» (включно із знайомою нам моделлю соціалістичного реалізму, так само як і сучасних соціо-політичних інвектив), мистецтва, що вичерпує себе проповідями і повчаннями; мистецтва «офіційного», цінності якого скороминуші і дуже залежні від смаків політиків і фінансистів; «мистецтва-іграшки», націленого виключно на розваги і потурання відчуттям і бажанням; мистецтва «демократичного», бо воно у прагненні бути наївним, «сміючись від власного лоскоту», по суті стає відвертою дурістю, опускаючись (і це в наш час!) до примітивного, інфантильно-награного рівня, що поверхово і спотворено імітує творчі моделі традиційних суспільств [10, с. 314]. Справді, мало хто замислювався і замислюється сьогодні над тим, що дворянство, французьке насамперед, як тонко спостеріг Флобер, звиродніло через те, що більше двох сторіч «проникалося духом лакейства»: «Буржуазія вироджується тому, що пройнята духом черні. Я не бачу, щоб вона читала інші газети, насолоджувалася іншою музикою, вдавалася до більш піднесених розваг. І в тієї і в іншої та сама любов до грошей, те саме схилання перед dokonаним фактом, та сама потреба створювати собі кумирів, щоб потім їх скидати, та сама ненависть до найменшої духовної переваги, той самий дух приниження, те саме крайнє нещастя!» [10, 323–324]. Ось так і нині. Мистецтво, що позиціонує себе як найсучасніше і найактуальніше, насолоджуючись бюрократичним буттям, підлабузнюючи перед банкірами і владою, насправді дуже боїться майбутнього, бо передчуває «локальну» есхатологію, розуміє, що загралося з «демократизацією без меж» і міцно застрягло «між мерзотною демагогією і тупоумною буржуазією», не знаючи «якими сходінками спускатися з нескінченності в розсудливості... і не розбитися», втім, сильно не засмучуючись тому, продовжуючи уявляти себе геніальним, «закохуватися в себе, щоб цілувати собі руку», навідріз відмовляючись творити «без

зазіхань на стиль, без спраги слави, подібно до того як плачуть без хитрувань, як страждають без вивертів мистецтва» [10, 324, 327, 349].

Симптоматика достатньо послідовно відповідає хворобливому станові френопатичної культури маттоїдів – «завжди працюючих над стомливими, висушуючими мозок дурницями» дешевнохворих, яких спостерігав відомий психіатр і криміналіст XIX ст. Чезаре Ламброзо [17, с. 143]. Річ навіть не в тім, що нав'язливе бажання доводити оригінальність свого блискучого розуму – *bel esprit* – радше виявляє хворобливо-маніякальний екстаз мономаніяків і мегаломанів, аніж інсайтну екзальтацію справжніх геніїв (щоправда, ідентичність багатьох сучасних проектів з витонченими зображеннями маттоїдів новаційними методами і засобами концептуальних міркувань можуть вразити того, хто візьметься ознайомитися з цікавим дослідженням Ламброзо, водночас пригадуючи недавні зразки сучасного мистецтва). Важливе тут інше. Провокативне мистецтво (якщо бути гранично чесними і не брехати собі), паразитарно розповсюджуючись у свідомості суспільства, насправді позбавляє культуру і мистецтво «вільного здійснення» майбутнього, упакувавши їх у якийсь елітарний кенотаф і справляючи ритуальні почесті із запрошеними персонами високої еліти. Остання ж виявляється вірною культуріндустрією XX ст., успішно маніпулюючи справжніми цінностями. Тоді як «талановита людина – це стрілець, що влучає у важкодоступну ціль; але геній влучає у ціль, яку нам навіть і не видно» (Юрген Мейр) [17, с. 42]. Отже, неможливо довести – чи бачить насправді ту мету новоспечений геній культуріндустрії, а якщо бачить, то чи потрібна вона суспільству за великим рахунком. Проте нав'язливо масовим стало сьогодні народження «геніїв» від культури, що пестять свою самолюбність високим соціальним статусом, аніскільки не обтяжуючись тією скромністю, що мучила середньовічних художників і поетів, що вважали себе «винахідниками», або «трубадурами», тобто «*trovadori*». На справедливе переконання Х. Ортеги-і-Гассета, справжній час (мови культури і мистецтва в тому числі) не вимірюється хронометрами, коли він формулює завдання, місії і визначає характер нововведень. Історія демонструє, що культура нації також не орієнтується на монетарні засоби оцінки, і зберігає в пам'яті не найдорожчий, проданий на престижному аукціоні твір, а ті роботи, які створюються з натхнення, внаслідок безкорисливого імпульсу. Таких прикладів мало, а сучасні художники-подвижники більше схильні думати, як Франсуа Фюре у книзі «Минуле однієї ілюзії»: «Надія існує відтепер виключно в абсолютному відчаї». Та все-таки хочеться вірити, що не слід зневірятися і опускати руки, коли простуєш «ностальгійними шляхами» до вічних цінностей, бо «завтра – тінь і здатність відзеркалення наших рук» (Ребе Деріса).

1. Сміт Е. Націоналізм: Теорія, ідеологія, історія / Пер. з англ. – К.: К.І.С., 2004. – 170 с.
2. Hroch Miroslav. Social Preconditions of National Revival in Europe. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
3. Ливрага Х.А., Гусман Д.С. Сокровенный смысл жизни: Сборник / Пер. с исп. – М.: Культурный центр «Новый Акрополь», 2001. – 408 с.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
5. Мусулин А. Ностальгия по вечности: Статьи и лекции / Культурная ассоциация «Новый Акрополь». – К., 2008. – 260 с.
6. Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Пер. с англ. В. Николаева; вступ. ст. С. Баньковской. – М.: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2001. – 288 с.
7. Бёрк Э. Правление, политика и общество: Сборник / Пер. с англ., сост., вступ. ст. и коммент. Л. Полякова. – М.: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2001. – 480 с.
8. Баньковская С. Воображаемые сообщества как социологический феномен / Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Пер. с англ. В. Николаева; вступ. ст. С. Баньковской. – М.: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2001. – С. 5–16.
9. Андерсон П. Переходы от античности к феодализму / Пер. с англ. А. Смирнова под ред. Д.Е. Фурмана. – М.: Изд. дом Территория будущего, 2007. – 288 с.
10. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма. Статьи: В 2-х т. – Т.2 / Сост. С. Лейбович; пер. с фр. под ред. А. Андерс; примеч. С. Кратовой и В. Мильчиной. – М.: Худож. лит., 1984. – 503 с.
11. Рикер П. Творческие возможности языка / Керни Р. Диалоги о Европе / Пер. с англ. В.Л. Алешиной и др. – М.: Изд-во «Весь Мир», 2002. – С. 228–255.

12. Конквест Р. Роздуми над сплюндрованим сторіччям / Пер. з англ. О. Мокровольського. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 373 с.
13. Nairn Tom. The Break-up of Britain: Crisis and Neo-Nationalism. – London: Verso, 1977.
14. <http://www.mediaartlab.ru/db/person.html?id=11>
15. Дерида Ж. Письмо та відмінність / Пер. з фр. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 602 с.
16. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма. Статьи: В 2-х т. – Т. 1 / Сост. С. Лейбович; пер. с фр. под ред. А. Андерс; вступ. ст. Д. Затонского; примеч. С. Кратовой и В. Мильчиной. – М.: Худож. лит., 1984. – 519 с.
17. Ламброзо Ч. Гениальность и помешательство / Пер. с ит. К. Тетюшиновой. – М.: РИПОЛ классик, 2009. – 400 с.

Оксана СТОРЧАЙ,
кандидат мистецтвознавства

ХУДОЖНЯ СТУДІЯ І. СЕЛЕЗНЬОВА. СПОГАДИ Я. ЗАТЕНАЦЬКОГО

О. Сторчай. Художня студія І. Селезньова. Спогади Я. Затенацького.

Стаття присвячена педагогічній діяльності самобутнього київського живописця Івана Селезньова (1856–1936). У ній вперше опубліковані спогади відомого українського мистецтвознавця Я. Затенацького про заняття живописом і рисунком у художній студії І. Селезньова. Селезньов-педагог відіграв важливу роль у становленні багатьох художників, які навчалися у нього в Рисувальній школі Н. Мурашка, Київському художньому училищі і в його художній студії.

Ключові слова: І. Селезньов, Я. Затенацький, студійна художня освіта, Київ.

О. Сторчай. Художественная студия И. Селезнева. Воспоминания Я. Затенацкого.

Статья посвящена педагогической деятельности самобытного киевского живописца Ивана Селезнева (1856–1936). В ней впервые опубликованы воспоминания известного украинского искусствоведа Я. Затенацкого о своих занятиях живописью и рисунком в художественной студии И. Селезнева. Селезнев-педагог сыграл важную роль в становлении многих художников, которые учились у него в Рисувальній школі Н. Мурашка, Киевском художественном училище и в его художественной студии.

Ключевые слова: И. Селезнев, Я. Затенацкий, студийное художественное образование, Киев.

O. Storchay. Art studio of I. Seleznev. Y. Zatenatsky's memories.

The article is devoted to pedagogical activity of original Kyiv painter Ivan Seleznev (1856–1936), namely it is devoted to publications of recollections of well-known Ukrainian art critic Yakov Zatenatsky about his study of painting and drawing at Seleznev's art studio. I. Seleznev as a teacher played an important role in formation of professional skills of many artists which attended M. Murashko school, Kyiv art school and his studio.

Key words: I. Seleznev, Y. Zatenatsky, studio art education, Kyiv.

Тема студійної художньої освіти в Києві в 1910–1930 рр. майже не вивчена науковцями, тоді як художні студії відіграли важливу роль у фаховому становленні багатьох художників, архітекторів, мистецтвознавців і загалом в естетичному вихованні творчої молоді. Студії тримали відомі київські художники – І. Селезньов, С. Світославський, Г. Світлицький, І. Їжакевич, О. Екстер, М. Яровий, О. Мурашко разом з А. Крюгер-Праховою і Козловим, О. Романов, В. Галімський та ін.

На особливу увагу заслуговують спогади відомого українського мистецтвознавця Я. Затенацького про своє навчання живопису і рисунку в художній студії самобутнього київського живописця і педагога Івана Федоровича Селезньова (1856–1936) [1]. Особистість І. Селезньова відіграла значну роль у творчому житті Я. Затенаць-