

ПУБЛІЧНЕ І ПРИВАТНЕ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ХУДОЖНЬОГО ДОСВІДУ Від соціального творення до внутрішньої еміграції

БОГДАН ПИЛИПУШКО

Постановка проблеми. У науковому дискурсі проблематика кордону демаркації публічного та приватного зазвичай фігурує як аспект соціології, політології та урбаністики. З точки зору мистецького, конструктивні функції цих сфер є чинниками індивідуації митця та аспектами взаємодії художника з аудиторією. Осмислення впливу зміщення і знищення кордонів між публічним і приватним на результат художньої творчості є однією з можливих ліній аналізу мистецької спадщини доби тоталітаризму. Проблема дослідження має безпосередній зв'язок із важливими науковими та практичними завданнями, що постають перед українським мистецтвознавцем, та є дотичним до існуючих викликів нашому суспільству. Питання демаркації кордонів між приватним і публічним є актуальним в силу типового для пострадянських країн надлишкового державного регулювання, яке може гальмувати процеси соціальної та культурної модернізації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Публічне та приватне, як різновиди формотворчого простору у культурному житті суспільства, а також ореоли становлення індивідуума, були предметом широкого спектру наукових досліджень. Безпосереднє чи близьке відношення до цієї проблематики мають праці Г. Арендт, Ю. Габермаса, Р. Сеннета, М. Бахтіна, Р. Дж. Коллінґвуда, Б. Гройса.

Серед останніх публікацій в українському науковому диспуті тема приватного й публічного актуалізується завдяки дослідженням О. Іванової, М. Зайдель, В. Волковинської. Візуальною хронологією метафізичних пошуків у вимірах приватного й публічного можна назвати масштабний проект художника П. Макова УТОPIA. Коментарі Макова стосовно зв'язку художника з суспільством, а також місця у ньому, стають складовою даної наукової вилазки.

На прикладі досвіду художника О. Аксініна розглядається проблематика нівеляції функцій публічного простору в тоталітарному середовищі і, як наслідок, явище внутрішньої еміграції митця. Останні *публікації*, що стосуються життєвого і творчого досвіду О. Аксініна, належать авторству М. Соколова, Л. Ілюхіної, О. Кошового, І. Введенського. У статті наводяться коментарі І. Дюрича.

Метою дослідження є експлікація теорій значення кордонів демаркації між публічним і приватним. Аналіз комунікативних можливостей, які надає публічна сфера художнику і глядачу, та спільного досвіду, що виникає завдяки такій взаємодії. Шляхом залучення дефініції публічного і приватного провести аналіз явища внутрішньої еміграції митця в тоталітарному середовищі.

Викладення основного матеріалу дослідження. В залежності від історичного контексту

та світоглядних орієнтирів семантика понять публічного і приватного зазнавала суттєвих змін. Г. Арєндт виводить дані дефініції з часів античності. Згідно з політичною думкою, що панувала у Стародавній Греції, людську здатність до організації варто не тільки відокремлювати від гуртового та родинного проживання (*οικία*), але й підкреслено протиставляти йому. Завдяки становленню полісу у громадській свідомості формується уявлення про особистий (*ιδίον*) та спільний (*κοινόν*) порядок існування [1, с. 34].

Дефініції публічного і приватного, як фактори, що формують характер *мови* та *діяльності* людини, були досліджені Г. Арєндт, зокрема, у роботі «*Vita activa, чи про діяльне життя*». Арєндт вважає, що будь-яка людська діяльність розігрується в оточенні речей та людей: саме в такому контексті вона локалізована і має актуальність [1, с. 33].

Традиційно розподіл приватного й публічного відповідає сфері домогосподарства, з одного боку, та публічному і політичному простору, з іншого. Повага до приватного у Стародавній Греції зберігалася не тільки в силу стародавньої сакралізації домашнього вогнища, але і завдяки переконанню, що без забезпечення права на приватність людина не піддається локалізації у цьому світі та не може брати участь у суспільних відносинах [1, с. 40].

У Стародавній Греції публічна сфера надавала можливість продемонструвати свою унікальність. Такі осередки полісу, як Агора, ставали простором запеклого та завзятого диспуту, кожен з учасників яких мав аргументовано і в ненасильницький спосіб переконати інших у своїй неповторній особливості: словом чи дією [1, с. 260].

В силу антонімічності сприйняття приватного та публічного для античної людини сфера публічного була пов'язана із відчуттям свободи та можливості реалізації, а, відповідно, сфера приватного — із відчуттям втрати і позбавлення. Ті, хто не мав доступу до публічного життя, і чия реальність була зосереджена лише у сфері осо-

бистого, сприймався як особа обділена, приречена на неповноцінне існування. Однією з причин такого сприйняття Г. Арєндт називає чинник *локалізації дії*.

Кожному виду активної діяльності, який має потенціал якісного зростання, притаманне своє місце у світі. Непублічний, приватний простір не передбачав можливості виділитися у той спосіб, що був можливий у сфері публічного. Родинне та товариське оточення людей не лише ніколи не змогло би переконливо підтвердити перевагу та почуття ексклюзивності окремих його представників, але й, вочевидь, зазнало руйнівних тенденцій в результаті такої спроби [1, с. 64].

Саме публічну діяльність Г. Арєндт визначає як необхідну умову для суспільного та індивідуального розвитку і ствердження індивідуальності. Історичні приклади доводять, що ті аспекти людської активної діяльності, що інтегрувалися у сферу публічного, зазнавали якісної еволюції. Приклад переходу ручної праці у сферу публічного у Новий час отримав логічне продовження у вигляді технічних інновацій та розділення праці.

Контекст публічного має дві необхідні умови для людської індивідуалізації. По-перше, це чинник спільної реальності з учасниками публічного життя: публічність стверджує відчуття дійсності. «*Предстояние друиx, которые видят, что мы видим, и слышат, что мы слышим, удостоверяет нам реальность мира и нас самих*» [1, с. 66].

По-друге, феномен публічного простору формує спільну сферу для існування та діяльності: «*Мир тут скорее создание человеческих рук и собирательное понятие для всего того, что разыгрывается между людьми, что осязаемо выступает на передний план в созданном мире... Мир связывает и разделяет тех, кому он общ. Публичное пространство, подобно общему нам миру, собирает людей и одновременно препятствует тому, чтобы мы, так сказать, спотыкались друг о друга*» [1, с. 69].

Єдність публічного простору — це не єдність однакових світоглядів, але спільне розу-

міння відносин, на яких побудований цей простір, що і є чинником плюралізму думок. Завдяки різним поглядам, явище підтверджується та набуває достовірності, тому, за Г. Арендт, публічний простір є сферою існування буття: «*Ібо лише то, що всім предстает достоверным и правдоподобным, мы называем бытием*», — цитує Г. Арендт Аристотеля і додає слова Геракліта: «*И все, что не заставило считаться с собой в такой явленности, приходит и уходит, как сон, остается лишенным реальности, будь оно даже интимнее и ближе нам, чем что-то, выставленное на публичное обозрение*» [1, с. 264].

Публічний простір є не тільки сферою існування теперішнього буття, але й минулого та майбутнього, завдяки закладеній у ньому можливості відтворення та продовження історії. Г. Арендт акцентує увагу на тому, що, потрапляючи до сфери публічного, ніхто не може реалізувати у чистому вигляді першочергово мотивуючу його мету. Але саме в силу того, що активна дія полягає в інтегруванні себе в «мереживо» вже історично сформованої тканини буття, вона набуває природних та «легітимних» можливостей впливати на подальший розвиток подій [1, с. 241].

Завдяки розробкам Г. Арендт питання «публічного» та «приватного» увійшли в науковий обіг та стали невід'ємною складовою філософії, соціальної психології, політології, масових комунікацій, а також сучасного мистецтва.

Традиційний погляд та суспільство дає чітке розгалуження між приватним і публічним та відповідає на теоретичні запитання, що стосуються інтеграції людини у площину публічного. Логічним постає питання, наскільки саме по собі існування публічного простору є достатнім для безперешкодної комунікації між учасниками суспільного і культурного життя? І які властивості необхідні публічному простору в реаліях сучасного світу для надання публіці необхідних можливостей для соціокультурного творення та належності до соціального організму?

Розвитком поглядів Г. Арендт на приватне і публічне є концепція *комунікативної дії* авторства Ю. Габермаса. Він вважає, що властивості публіки як спадщини поліса обмежуються не лише можливістю бачити та сприймати один одного та демонструвати себе, але й обмінюватися ідеями за допомогою розповсюдження інформації шляхом книговидання та масових комунікацій. Учасники публічного простору в Ю. Габермаса перетворюються на віртуальну спільноту, яка відтворює, доповнює та конструює свою ідентичність шляхом інтерпретації думок та обміну інформацією [7, с. 80].

Аналізує чинник публічного простору як формотворчого у суспільних відносинах Б. Гройс у статті «Публічне пространство: от пустоты к парадоксу» [6]. Він задається питанням, чи може публічний простір, яким його зараз прийнято бачити (а саме як сукупність локацій, що оминула приватизація: міські вулиці, площі, простір навколо міст), виконувати свою конструктивну функцію? А саме надавати індивіду можливість експонування, безперешкодно отримувати досвід *публікації*, відчуття належності до суспільного організму. Вочевидь, каже Гройс, наш щоденний досвід, навпаки, нерідко є протилежним: заглиблений у внутрішній світ, житель урбаністичного середовища переважно сприймає соціум як негативний фактор, що перешкоджає його вільному пересуванню простором. Бо цей простір сприймається переважно як «площина координат» із заданою траєкторією руху.

Б. Гройс проводить паралелі між думками французького архітектора Ж. Нувеля, який вбачає своє професійне завдання у проектуванні вакууму та пустоти, всередині якої суспільство мало би змогу усвідомлено себе конструювати, з ідеями М. Гайдеггера, викладеними в есе «Витоки художнього творення». Відповідно до них, завданням архітектора, як фахівця, що проектує простір, є монтування *розриву* у текстурі світу з метою створення *просвіту* [13]. Цей просвіт, або поле відкритості у повсякденному світі, має надавати можливість побачити світ у його цілісності.

Одним з ключових термінів постає так званий «нульовий простір», що має конструктивний потенціал. Парадокс, каже Гройс, полягає в тому, що формування вакууму архітектурними засобами, як і будь-яке будівництво, передбачає створення закритості та ізолюваності. Тобто архітектура, яка ставить за мету творити суспільний публічний простір, має стати «антиархітектурою».

Наводячи продуктивні історичні спроби обійти даний парадокс, Б. Гройс згадує Кришталевий Палац Джозефа Пакстонома, що був збудований з прозорих матеріалів у Лондоні 1851 року. Завдяки утопічній конструкції він надихнув англійських та німецьких робочих-відвідувачів Лондонської виставки на активне соціальне творення. А саме — затвердження Другого Інтернаціоналу. Також, використовуючи приклад Кришталевого Палацу, філософ і теоретик культури Вальтер Беньямін проводив паралелі між експонуванням, архітектурою виставкового простору та сучасним змістом поняття публічності. Адже можна стверджувати, що у публічному просторі на учасника накладається зобов'язання автентичного та відкритого експонування самого себе.

Відповідь на можливі форми такого експонування Б. Гройс знаходить у медіа-активності та сучасному туризмі, що створюють віртуальний, а не штучний матеріальний публічний простір прозорості, в якому все підглядає експонуванню. Для Гройса занурення людини у просвіт публічного простору полягає не стільки у початку сприйняття людиною цього світу, скільки у представленні собі погляду інших.

Розглядаючи дане питання, на прикладі комунікативної взаємодії митця з аудиторією звернемося до теорії Р. Дж. Колінгвуда. Його робота «Принципи мистецтва» присвячена, зокрема, відносинам художника із глядачем, комунікативними можливостями, що закладені у мистецький твір, а також важливістю спільного досвіду, що народжується в результаті сприйняття цього твору.

Виступаючи послідовним критиком позиції індивідуалізму в мистецтві, Колінгвуд називає пасткою «вежі зі слонової кістки», шлях митця, чия творчість замикається лише на ньому самому або на колі його однодумців чи колег, та не експонується перед публікою [10, с. 119]. За Колінгвудом, відмова від *публікації* може мати форму не лише «роботи в стіл», але й використання митцем таких засобів образотворення, що будуть глядачу незрозумілими.

Рівень майстерності митця, вважає Р. Дж. Колінгвуд, визначається його здібностями розділяти проблеми аудиторії та сприяти їй в переосмисленні та набутті нового досвіду через сприйняття мистецького твору.

Картина збуджує уяву глядача до конструювання ідеї художника у власній свідомості завдяки чуттєво-емоційному та психологічному переживанню. Зростаючи зі сфери емоційного до рівня ідей свідомості, враження набуває форми спільного досвіду. Такий досвід сприйняття відмінний від простого враження людини, що дивиться на предмет. Він повторює багатший, вже осмислений досвід високоорганізованої свідомості митця, який не тільки дивився на предмет, але й відтворив його [10, с. 280].

Розглядаючи аудиторію як співтворця та учасника діалогу, Колінгвуд описує реконструкцію свідомістю глядача досвіду уяви художника. Через суб'єктивні обставини таке відображення не є дзеркальним. Розповсюдженим видається кліше, що трансцендентальна геніальність митця знаходиться на занадто високому рівні для розуміння «простих смертних» [10, с. 282], але досвідчений художник може прийняти до уваги обмеженість умов, за яких його засоби вираження можуть бути максимально сприйнятими.

Якщо художник, каже Р. Колінгвуд, відчуває себе єдиним цілим зі своєю аудиторією та враховує особливості даної ситуації, це не значить поблажливості з його боку. Мова йдеться вже не про естетичну роль мистецтва, коли художник вбачає своє призначення у вираженні власних емоцій та переживань, а його глядач зупиня-

ється на чуттєвому поверховому рівні сприйняття. Річ у вираженні тих емоцій, які художник розділяє з аудиторією та суспільством. У цьому випадку художник не «покладає на світ непосильну задачу зрозуміти себе» [9, с. 283], але ставить перед собою завдання зрозуміти світ та допомогти світу зрозуміти себе.

Художник не створює себе сам; він не є чимось відокремленим від суспільства, вважає П. Маков [3]. Суспільство, в силу необхідності, що існує для нього, народжує художника як уповноважену особу, що має необхідний арсенал засобів для осмислення та вираження образу даного середовища, турбот та проблем, що в ньому існують, його краси та недоліків.

Таким чином, сприйняття мистецького можна вважати своєрідною формою діалогу між митцем і глядачем. Діалог, як головна форма людської комунікації, був предметом філософських розробок М. Бахтіна. За його думкою, досягнути «глибину людської душі» можливо лише за допомогою діалогу, який постає живим прикладом буття, що постійно продовжується і не має кінця. Така часова характеристика концепції діалогу дозволяє говорити про відкритість людини та її тяжіння до творчого розвитку як онтологічну основу людської особистості [4, с. 293].

Проте, яким чином може відбутися діалог та обмін досвідом, якщо суспільство відмовляється сприймати витвір мистецтва?

На даному аспекті акцентує свою увагу і Р. Дж. Колінгвуд. Художник, що переслідує мету створити мистецький витвір, має випрацювати в собі стійкість до розчарувань та відмов аудиторії сприймати його роботу. Може здатися, що у власних очах художник є самодостатнім арбітром для аналізу результатів своєї творчості. Насправді, жоден художник не є настільки марнославним, щоб обмежуватися лише власними судженнями та рефлексіями стосовно виконаної роботи. Він змушений дивитися на аудиторію як на співробітника — в очікуванні на відповідь, чи є достовірним його витвір. І, якщо художник надає хоча б якогось значення думці аудиторії, пе-

ред будь-яким актом вираження він має враховувати не лише що «я відчуваю», а що «ми відчуваємо» [10, с. 285].

Твердження про необхідний зв'язок із аудиторією породжує питання місця художника в публічному просторі. Наскільки місце реалізації художника впливає на його мистецьку діяльність, процес самого творення, на можливість індивідуального зростання? Кожен із видів активної діяльності, згідно Г. Арендт, потребує *локації дії*, площини координат, в якій дія може відбутися.

Судження П. Макова стосовно даного питання пов'язані із чинником ментальності суспільства, із яким художник пов'язаний, а також із локацією, в якій він «стався».

«Это Место, где мы живем, пытаясь хранить остатки цивилизации и природы в их диком симбиозе под названием «наш пейзаж». Люди и предметы, судя по всему, подвержены влиянию Места. Все, остающееся здесь, оказывается у него в плену. Отсюда часто по-настоящему хочется ехать, очень искренне забыть и бросить, начать новую жизнь где-нибудь, где нас нет. Но пока хватает терпения находить смысл в завтрашнем дне и любить все это, несмотря ни на что, потому что смотреть не на что» [1, с. 63].

Історичний досвід показує, що втрата приватним і публічним своїх конструктивних та комунікативних функцій, була пов'язана зі знищенням кордонів демаркації між ними. «Коли у людини віднімають публічний простір — створений людською взаємодією, здатний самонаповнюватися сюжетами й подіями, — вона відступає у свободу мислення», каже Г. Арендт [2].

Внутрішня еміграція, або незгода людини з існуючим політичним чи соціальним устроєм, та неможливість в силу об'єктивних чи суб'єктивних причин безперешкодно цю незгоду висловити, притаманна, зокрема, значній кількості митців, що жили в тоталітарний період. Головним чином, вона пов'язана із неможливістю реалізації своїх прав і потреб у публіч-

ній сфері та вимушеним заглибленням у простір приватного.

Для художнього досвіду експонування є фундаментальним чинником становлення і розвитку. Відсутність, в силу ідеологічних чинників, комунікації із глядачем та вільного обміну думками стає однією з причин актуалізації явища внутрішньої еміграції серед українських художників тоталітарної доби. Для побудови однієї з можливих ліній аналізу феномену внутрішньої еміграції залучає поняття приватного та публічного простору О. Іванова в однойменній науковій статті [9, с. 57].

Якщо антична концепція поділу соціального життя на приватне й публічне має структуру біполярності, то в радянському суспільстві набуває актуальності приватно-публічна сфера, яка виступає буферною зоною між суто приватним та публічним сектором, компенсуючи відсутній простір для публікації та вільного обміну думками.

Специфіка тоталітарного середовища полягає в тому, що публічна сфера втрачає притаманні їй традиційні конструктивні властивості. Людина відчуває себе елементом соціального організму не через наявність можливостей впливати на розвиток і функціонування даного організму, але завдяки тотальному колективному позбавленню цих важелів.

Приватно-публічний простір фізично міг бути розташованим у межах традиційно приватної сфери та дозволяв деякою мірою демонструвати свої погляди та переконання у невеликому колі однодумців. Типовим прикладом виявлення такої «зони комфорту» є радянська традиція збиратися для дискусій на кухнях, організовувати квартирні виставки, домашні концерти. Так, практика квартирників або неофіційних «кружків за інтересами» була широко розповсюджена у неофіційних мистецьких колах Львова 1970–1980-х.

«Кружки за інтересами» були своєрідною субкультурою, альтернативним простором комунікації. У Львові того часу до таких осередків

можна віднести, наприклад, театр Бориса Озерова, філософські семінари Едуарда Іліневського, кіноклуб у «Клубі зв'язківців», кав'ярні «Нектар» та «Вірменка» [5, с. 45–47].

Щодо формату «квартирника», він виконував функцію обміну інформацією, мистецькими, літературними та філософськими творами, дозволяв вільно дискутувати стосовно останніх культурних та політичних подій. Однією з локацій для такої комунікативної діяльності слугувала квартира на вул. Братів Рогатинців, де проживав інтелектуал та психіатр Олександр Корольов.

Знайомі Корольова отримували можливість ознайомитися з експонатами його бібліотеки, дискутувати стосовно літературних новинок і торкатися «непублічних» тем, формувати своє дозвілля у відповідності до депривованих ідеологічно заангажованою публічною сферою культурних та соціальних запитів. Таким культурним простором слугувала і квартира Енгеліни Буряковської, що проживала разом із художником Олександром Аксініним на вулиці Десняка. Ось як описує І. Дюрич зустрічі в них:

«Окна квартири були завжди заслонені чорними шторами. Господствovali полумрак и атмосфера лениности и юмора... Здесь, в кругу «своих», близких ему людей Саша чувствовал себя уютно. Раскрывался... Обсуждали все. Разговоры с Сашей всегда имели широкий диапазон: от тем приземленных, бытовых к высотам философским, трансцендентным... «Свои» приходили вечером, ночью. Иногда вытывали. Когда ночью заканчивались сигареты, шли собирать на трамвайную остановку «бычки». Все было просто и сверхдемократично» [5, с. 45–47].

Надаючи своєрідну компенсацію через брак доступу до публічного простору, цей формат зустрічей дозволяв експонувати свій творчий здобуток, який неможливо було виставляти у місцях доступу широкого загалу чи публікувати.

Логічно, що в силу обставин для художника гостро поставало питання людської та професійної ідентифікації, яке актуалізується в умовах обмеження прав і свобод.

У науковій праці «Падіння публічної людини» Р. Сеннет аналізує розмежування приватного і публічного через «фактор соціальної драматургії». Згідно з його теорією, детермінуючим чинником є скероване на аудиторію *удавання*, театральність висловлення почуттів та емоцій, що обумовлюється бажанням керувати створюваним враженням [12]. На відміну від Г. Арент, яка робить наголос на різниці призначення речей для публічного та приватного, Сеннет проводить кордон згідно з поведінковими особливостями людини.

Чинник ідентифікації, як один із можливих варіантів аналізу внутрішньої еміграції, розглядає й О. Іванова. Оскільки в СРСР існував спектр дозволеного і табуованого, теми обговорення в публічній та приватній сфері дуже різнилися. За словами Іванової, реальне життя, яке обговорювалося в рамках публічного дискурсу, мало характер віртуальної реальності на відміну від обговорення аналогічних речей у приватному секторі.

«Радянська людина вважала нормою дисоціацію особистості на дві: одна особистість існувала і діяла за законами офіційного публічного простору, інша — за законами приватного. І людина не плутала, яка з її особистостей у якому просторі живе. Людина навіть свою ідентичність конструювала по-різному для цих різних сфер» [9, с. 57–58].

Згідно з теорією Р. Дженкінса, існують два види людської ідентичності: номінальна та реальна [14]. Публічний простір для внутрішніх емігрантів був сферою демонстрації номінальної ідентичності: це подібності на символічно-знаковому рівні, прийняті моделі поведінки, «правильна реакція». І якщо різні життєві ситуації конструювали в залежності від приватного чи публічного контексту різну реакцію, це могло призвести до зіткнення ідентичностей та подальшої екзистенціальної кризи та фрустрації.

Невід'ємним є зв'язок між особистісною ідентичністю та професійною реалізацією. Особливо це стосується творчих професій, в основі яких

лежить демонстрація власних думок, позиції. Компроміс із власним сумлінням та конформізм могли надати можливість професійного зростання, але існували митці, що поступалися власними амбіціями та бажанням *публікації*, експонування задля збереження своєї автентичності та переконань.

Одним з типових є приклад «відходу у двірники та сторожі» або відсутність офіційного працевлаштування взагалі (що було небезпечним варіантом через кримінальне переслідування за «дармоїдство»). У такому випадку внутрішня еміграція набувала яскраво виражених зовнішніх форм через те, що людина або не хотіла мати нічого спільного із соціумом, або була ним позбавлена можливості нормального соціального життя.

Так описує свій досвід життя у тоталітарному середовищі російський письменник та філософ О. Зинов'єв: *«Ворогом ставало саме нормальне середовище радянського суспільства. Воно ставало чужорідним мені. Мене закликали розчинитися в цьому середовищі, жити і діяти, як усі. А я не міг»* [8, с. 345].

В силу специфіки системи сучасної української освіти найбільшу увагу прийнято зосереджувати на тих представниках інтелігенції, які активно виступали проти тоталітарної ідеології або чинили словом чи дією супротив. Ті ж, хто залишав за собою право мовчати у сфері публічного, наразі нерідко залишаються в тіні. Однією з постатей українського радянського мистецтва, чий життєвий і творчий шлях достеменно потребує аналізу та наукового дослідження, є О. Аксінін.

Передумова, яка створює ракурс для нового аналізу творчості митців-нонконформістів тоталітарного періоду, зокрема О. Аксініна, полягає у відсутності живого спілкування і обміну досвідом митця із його потенційним незнайомим глядачем. Наскільки художня мова зазнає впливу через брак публічного висвітлення та зосередження у сфері приватного? І як впливає відсторонення від сфери публічного на здатність аудиторії сприймати мистецький твір?

Дослідження творчості художника, що перебував у стані внутрішньої еміграції, потребує залучення чинника політичного і соціального контексту. А також урахування дефініції приватного і публічного, чий конструктивні та комунікативні можливості мають різний формотворчий вплив на візуальну мову митця, як за наявності, так і відсутності доступу до них.

Сприйняття графічної творчості О. Аксініна видається складним процесом через насичення візуального та змістовного простору його робіт символічними конструкціями та метафорами. Проте емоції, що викликає знайомство із його творчістю, є відображенням психологічного стану, переживань та закритості радянського суспільства того часу. Парадоксальна серія офортів «Босхіана», що передає відчуття напруженості та занепокоєння або «Королівство абсурдів Дж. Свіфта», де О. Аксінін працює зі звичною для нього темою абсурдності буття. Трагічний гумор та іронія цих робіт були відображенням філософського ставлення художника до середовища, у якому він жив.

Глядач О. Аксініна вперше сформувався на Заході завдяки виставкам у Польщі та Прибалтиці. Публічний доступ до графіки Аксініна був передумовою виникнення цілого кола поціновувачів та колекціонерів його творчості. Питання, які постають у багатьох з його робіт, пов'язані із проблематикою життя індивіда в тоталітарному середовищі. Проте онтологічність та універсальність створеної ним художньої мови дозволила долучитися до досвіду художника аудиторії поза межами радянських реалій. Натомість несприйняття Аксініна сучасниками було обумовлене закритістю суспільства, ідеологічним бар'єром та притупленою через монополію соціального реалізму здатністю глядача до співтворення та реконструкції досвіду митця. Наскільки успадкованою є модель сприйняття пострадянської аудиторії мистецтва нонконформізму, покаже час.

Теоретичний аналіз будь-якого явища потребує не лише історичних прикладів, але й перевірки на актуальність. Можливості, які надає пу-

блічний простір, як в контексті соціальних відносин, так і у сфері особистісного росту, завдяки діалогу є важливими. Наскільки ж актуальним є проблематика локації дії, та чи виконує свої конструктивні функції сфера приватного та публічного в сучасній Україні?

У статті «Публічне та приватне на пострадянському просторі: проблема демаркації» М. Зайдель акцентує увагу на відсутності розподілу між публічним та приватним у владоцентричному середовищі, а також звертає увагу на вплив успадкованої моделі сприйняття даних дефініцій пострадянським суспільством. Ієрархічні та субординаційні відносини суспільства і держави в СРСР унеможливлювали громадську ініціативу та залишали мінімум можливостей для індивідуального розвитку поза зоною ідеологічного вишколу і контролю державних інституцій. Виклик, із яким зіткнулися новоутворені республіки колишнього СРСР, — виведення адміністративної присутності зі сфер, де ця участь була недоречною або шкідливою.

Пасткою, вважає М. Зайдель, стало вирішення завдань суспільної перебудови шляхом повторного впровадження державного регулювання та використання радянської політичної традиції [7, с. 80]. Домінуючий чинник сімейно-родинних зв'язків, притаманний традиційним суспільствам, мав місце як у сфері політичної взаємодії радянського, так і пострадянського періоду.

Повільний процес демократизації пов'язаний із досягненням громадянським суспільством власних прав у сфері публічного, а також недостатньою кількістю місць для публікації, про яку каже Б. Гройс [6]. Віртуальний зв'язок у соціальних відносинах має важливе значення, і наразі засоби масової комунікації надають усі можливості для обміну інформацією. Проте, вони можуть стати і своєрідною оманю, що надає ілюзорне враження власної присутності в акті соціального творення.

З боку держави відбувається маніпуляція державною стратегією, що спирається на недостат-

ню правову освіченість громадян. Також культурна політика, що працює на створення монополії світогляду, а не підґрунтя для плюралізму думок, є деструктивною, бо, як каже Арендт, спільний світ зникає, коли його бачать тільки в одному аспекті, лише в розмаїтті власних перспектив [1, с. 264].

Висновок. Експлікація інтерпретацій кордону приватного і публічного, його вплив на соціальне життя та формування людської ідентичності, а тому й форми творчого вираження, є необхідною передумовою для різностороннього аналізу культурних, соціальних

та політичних проблем пострадянського суспільства та мистецької спадщини тоталітарної доби. Творчість митців — внутрішніх емігрантів є цікавою з точки зору залучення дефініцій приватного і публічного як формуючих та аргументуючих специфіку художньої мови. Визначення конструктивних можливостей приватного і публічного простору, які надають можливість долучатися людині до акту соціального і культурного творення та відчувати належність до соціального організму, мають бути пріоритетними в розвитку сучасного українського суспільства.

1. *Арендт Х. Vita activa, или О деятельной жизни [Текст] / Ханна Арендт. — Санкт-Петербург: Алетей, 2000. — 437 с.*
2. *Арендт Г. Люди за темних часів [Текст] / Ганна Арендт. — Київ: Дух і Літера, 2008. — 318 с.*
3. *Бавикіна В. Павел Маков: «Украинское государство считает, что о нас и так все узнают» [Електронний ресурс] / Вікторія Бавикіна // Korydor. — 2016. — Режим доступу: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/pavel-makov-ukrainskoe-gosudarstvo-schitaet-cto-o-nas-i-tak-vse-uznayut.html>.*
4. *Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского [Текст] / Михаил Бахтин. — Москва: Советская Россия, 1979. — 320 с.*
5. *Дюрич І. Олександр Аксінін. Мистецька мапа України: Львів. Живопис, графіка, скульптура 1900–2008 / Ігор Дюрич // МСОМ України. — Київ, 2008. — С. 45–47.*
6. *Гройс Б. Публичное пространство: от пустоты к парадоксу [Текст] / Борис Гройс // Strelka Press. — М., 2012. — С. 30.*
7. *Зайдель М. І. Публічне та приватне на пострадянському профсторі: проблема демаркації [Текст] / М. І. Зайдель // Грані. — 2014. — № 2. — С. 79–82.*
8. *Зиновьев А. А. Русская судьба, исповедь отщепенца [Текст] / А. А. Зиновьев. — М., 1999. — 439 с.*
9. *Іванова О. Ф. Феномен внутрішньої еміграції [Текст] / Олена Феліксівна Іванова // Соціальна психологія. — 2004. — № 1. — С. 53–63.*
10. *Коллингвуд Р. Д. Принципы искусства [Текст] / Р. Дж. Коллингвуд. — М.: «Языки русской культуры», 1999. — 328 с.*
11. *Маков П. Утопія. Хроніки 1992–2005 [Текст] / Павел Маков // Дух і літера. — Харьков, 2005. — 208 с.*
12. *Сеннет Р. Падение публичного человека [Текст] / Ричард Сеннет. — Москва: Логос, 2002. — 424 с.*
13. *Хайдеггер М. Исток художественного творения [Текст] / Мартин Хайдеггер // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. — Москва: Гнозис, 1993. — С. 47–116.*
14. *Jenkins R. SocialIdentity [Текст] / Richard Jenkins. — London: Routledge, 1996. — 206 с.*

Пилипушко Б. А. Публічне і приватне через призму художнього досвіду: від соціального творення до внутрішньої еміграції

Анотація. У статті розглядаються інтерпретації кордонів демаркації між сферою публічного і приватного. Проводиться аналіз теорій Г. Арендт, Ю. Габермаса, Р. Сеннета, Б. Гройса, О. Іванової. Традиційно публічна сфера була простором для людської реалізації, та, завдяки своїм конструктивним та комунікативним властивостям, надавала можливість висловлення думок, публікації, долучення до соціального творення. Важливою є роль художника як представника соціуму. Суспільство, в силу існуючої необхідності, породжує художника, який має допомогти суспільству осмислити себе. Передумовою їхнього діалогу є доступ до комунікативних можливостей публічного простору. Відсторонення митця від сфери публічного в результаті змінення чи знищення кордонів між приватним і публічним може призвести до внутрішньої еміграції. Однією з можливих ліній аналізу мистецької спадщини тоталітарної радянської доби є чинник доступу художника до сфери публічного. А також вірогідний вплив на формування його художньої мови в результаті відсутності такого доступу.

Ключові слова: приватне, публічне, внутрішня еміграція, публікація, сприйняття, діалог, Олександр Аксинін.

Пилипушко Б. А. Публичное и приватное сквозь призму творческого опыта: от социального созидания до внутренней эмиграции

Аннотация. В статье рассматриваются интерпретации кордонов демаркации между сферой публичного и приватного. Проводится анализ теорий Х. Арендт, Ю. Хабермаса, Р. Сеннета, О. Ивановой. Традиционно публичная сфера была пространством для реализации человека и благодаря своим конструктивным и коммуникативным свойствам давала возможность выражения мыслей, публикации, приобщения к социальному созиданию. Важной является роль художника как представителя социума. Общество в силу существующей необходимости рождает художника, который должен ему помочь осмыслить себя. Отстранение художника от сферы публичного в результате изменения или уничтожения кордонов между приватным и публичным может привести к внутренней эмиграции. Одной из возможных линий анализа творческого наследия тоталитарной эры является фактор доступа художника к сфере публичного. А также возможное влияние на формирование его художественного языка в результате отсутствия такого доступа.

Ключевые слова: публичное, приватное, внутренняя эмиграция, публикация, восприятие, диалог, Александр Аксинин.

Pylypushko B. A. The public and private sphere through her rismofartisticexperience: from social designing to inner emigration.

The following Article is concerned with the analysis of interpretations of the borders demarcation between the public and private sphere. Theories of H. Arendt, J. Habermas, R. Sennett, B. Groys, O. Ivanova are being analyzed. Traditionally, the public sphere was the space for human realization, and, due to its constructive and communicative properties, gave the opportunity of expression, publication and social designing. The role of an artist, as a society representative, is very important. The society creates artists in order to understand itself. The important condition for their dialogue is the access to the communication possibilities of public space. The removal of the artist from the public sphere, as a result of changes or destruction of boundaries between the private and public sphere, can lead to inner emigration. One possible way of analyzing the artistic heritage of the totalitarian Soviet era is looking upon the access of the artist to the public sphere. And the possible impact on the formation of his artistic language caused by the absence of such an access.

Keywords: public, private, inner emigration, publication, perception, dialogue, Olexandr Aksinin.