

МИСТЕЦТВО Й ПСЕВДОАРТ

(Наближення перше: найзагальніша схема)

*Де завершено шлях розуміння,
починається шлях теургії [1].*

...Такий відомий, ба, вже загалом навіть тривіальний історико-мистецький ряд: (1) реалізм («класика»); (2) модернізм (руйнація «класики»); (3) постмодернізм («сміття» зруйнованої «класики»).

Хронологія: (1) «класика»: Ренесанс — кін. XIX ст.; (2) «руйнація» «класики»: кін. XIX — перша пол. XX ст.; (3) її «сміття»: друга пол. XX ст. — й по сьогодні.

(Можливо, хронологія потребує деяких — чи навіть суттєвих — уточнень, особливо, щодо другої та третьої позицій: можливо, початок (2) «руйнації» слід датувати не кінцем, а, скажімо, останньою чвертю чи навіть третиною XIX ст.; можливо, початок перетворення процесу «руйнації» на процес (3) «копирсання у смітті» слід співвіднести з початком останньої третини XX ст. Це потребує уточнень за допомогою спеціальних прискіпливих історико-мистецьких досліджень і коректних, котрі випливають з останніх, узагальнень (оскільки історико-хронологічні «часи», як відомо, певним чином «напливають» один на одного), що не є завданням цього короткого начерку. Нас насамперед цікавить сучасна мистецька ситуація, все інше — лише (тут) «загальний антураж» для її точнішого розуміння й більш наочної експлікації.)

Втім, одразу нагадаємо, що сучасна мистецька ситуація, окрім, вкрай м'яко кажучи, «пלבейського» (3) постмодернізму з усіма його «модифікаціями» й «найновітнішими похідними» (котрі вже навіть стверджують, що «ми — не він»; усе це — про що нижче — псевдоарт), включає в своє ество також і повноцінне сучасне мистецтво (1) реалізму й (2) модернізму, хоча знову ж таки: більша (кількісно більша, чи не 99%) частина сучасних (1) і (2) також не є мистецтвом, але те, що таки є мистецтвом, інколи ще «зустрічається» саме на теренах перших двох позицій, тоді як (3) постмодернізм — «щасливо позбавлений» від «залишків» справжнього мистецтва. (Про деякі рідкісні винятки, котрі — з певною, щоправда, «натяжкою» — усе ж таки можливо розглянути в автентично-мистецькій модальності, буде сказано нижче.)

...В чому полягає принципова відмінність між (2) модернізмом та (3) постмодернізмом? В тому, що хоча модернізм — це вже руйнація мистецтва, його осінь, але осінь мистецтва, як і осінь в природі, буває красивою: це жовте листя, жовтень, котре опадає й летить наостанок на вітрі — листопад... Але є й зворотна сторона пізньої осені, що переходить у мрячну зиму — «Ваших душ безлиственну осень...» (Єсенін), це і є постмодернізм: осіннє, ще недавно жовте листя, та ба, вже погнило й перетворилось на сміття, де й копірається наш «постмодерний герой».

...Тепер про власне псевдоарт. От, скажімо, є мистецьки обдарований хлопчик. Його подальший мистецький розвиток і — паралельно — соціалізація у «дорослому» світі рано чи пізно (радше рано, аніж пізно), прямо чи непрямо підведуть його до «точки біфуркації», тобто вибору: або мистецтво, або зиск-у-шатах-мистецтва [2], от цей останній і є псевдоарт [3], котрий на сьогодні вже суцільною «коростою» покрив, понівечив і заповнив усю ту сферу, що мала б належати мистецтву.

...У чому полягає соціальна перевага псевдоарту над мистецтвом (якщо мати на увазі ситуацію сучасного соціуму, сучасного світу)? В тому, що вирішальна сила сучасного соціуму — капітал — якщо й «підтримує» щось у сфері мистецтва, то це «щось» — винятково із лав псевдоарту, і ніколи — з ества справжнього мистецтва.

Чому — так? Тому що (рос.) «рыбак рыбака видит издалека». Капітал — це зиск, псевдоарт — теж зиск, принаймні його «самовідданий» пошук: *подобне притягує подібне*. Мистецтво — не є зиском, і мистецтво за онтологічною ієрархією *вище* від капіталу, а капітал хоче бути «найвищим»: от чому на глибоких, найглибших рівнях позасвідомого це кожного разу спрацьовує безвідмовно й безпомилково, тому у справжнього мистецтва щодо прямих стосунків з капіталом шансів немає.

Щоправда, теоретично (поки що — *лише* так) міркуючи, можливо уявити хоча й хисткий, але все-таки імовірний шанс непрямих стосунків мистецтва з капіталом — повз останній у сучасному світі пройти неможливо: все, що цілковито відрізане від капіталу, просто згасає у злиднях...

Непрямі стосунки — це значить стосунки, опосередковані «третьою силою». Якою ж ця остання могла б бути? Продумаємо це «поетапно».

Для початку звернімо увагу, що капітал і не думає відмовлятися від сфери мистецтва (котру, втім, «невипадково для себе» ототожнює з псевдоартом). Він (капітал) просто «робить паузи», вичікує слушний час і сприятливу для «гешефту» ситуацію. «Ідеєю» капіталу у сфері мистецтва є перетворення картини на «цінний папір» (це надто перспективно: з будь-якого «іржавого гвіздка» можливо — за умови «правильної» у цій сфері «політики» — отримати «на рівному місці» не такий уже й малий прибуток). Але для досягнення цієї мети у сучасній мистецькій ситуації (щодо мистецтва минулих епох, то тут рівняння «картина = цінний папір» усталене вже досить давно) капіталу необхідно жорстко впорядкувати світовий арт-ринок, котрий на сьогодні перебуває усе ще у достатньо хаотичному стані. Капітал — «мудрий» (і навіть — без лапок, це «шкірна» (ба, навіть «підшкірна») мудрість, «первинна» на свій власний кішталт); капітал — не поспішає, адже у будь-якому випадку торгівля нафтою, зброєю, наркотиками, жінками й т. ін. була й залишається несумірно потужнішою й вигіднішою, аніж «якесь там» мистецтво, але капітал не був би самим собою, якщо б нехтував навіть фінансово третьорядними й дрібномасштабними можливостями додаткового прибутку: коли мова йде про «Іх Величність Гроші», для капіталу — «дрібниць не буває». (Є ще й «інша сторона медалі»: сфера мистецтва — це на сьогодні одна з останніх соціокультурних сфер, котру — якщо «ляже карта» — могла б використати для власної реінтеграції *кармічна знать* (цікаво, між іншим, — а надто в контексті нашої теми — що, скажімо, в російській мові дієслово «знати» й іменник «знать» — одне й те саме слово), а це для капіталу було б «як серпом по... чи не горлу», от це й тому він так «полюбляє» деструктивний щодо мистецтва псевдоарт.)

Взагалі кажучи, сучасний капітал — «дуже непростий», оскільки на сьогодні — гранично інферналізований. Зокрема, до його незаперечних «чеснот» слід віднести по-своєму гостре почуття «гумору» щодо сфери мистецтва: справжнє мистецтво — «на смітник» (найкраще б — взагалі кудись «під нари»); натомість псевдоартовий непотріб — до статусу «зірок». Дійсно, оригінально створена «стараннями грошей» ситуативно-ситуаційна композиція... Сказати б, не позбавлена своєрідного «художнього смаку»...

А чому він саме такий, сучасний капітал?

Тому що це вже зовсім не той «третій стан», котрий спочатку був підпорядкований двом вищим станам (духовенству і знаті), а потім, коли хід історії «розвіяв» два вищі стани, «третій стан» — промисловці, підприємці, купці — усе ж таки встав, соціально вийшовши вже на перші ролі, «дещо» від вищих станів. Взяти хоча б вагоме свого часу «слово купецьке» — чи значить, чи важить це хоч що-небудь зараз? Успадкований «третім станом» вплив двох вищих, «розвіяних

історією» станів поступово (проте досить швидко) зійшов нанівець. Що ж стосується суто наших територій, то тут ситуація ще складніша. Сім десятиліть тут правила «позакастові», тобто «люмпени» (в індуїзмі це — «чандали»). Правила, як ми пам'ятаємо, «від імені» «четвертого стану» — пролетарів («шудр» індуїзму). Якщо влада капіталу над пролетарями — певним чином легітимна, тобто це влада третього стану над четвертим, отже усе ж таки «влада зверху», то влада «люмпенів-чандалів» — це «влада знизу» (люмпени за онтологічною ієрархією перебувають нижче четвертого стану), тому ця влада «мудро» приховувала свою сутність, видаючи себе за «диктатуру пролетаріату». Коли ж у 1990-ті рр. було «реінтегровано» й «регенеровано» капіталізм, то це вже «люмпен-чандало-капіталізм», особлива екзотична «вибухова суміш», що буквально «пожирає» матеріальне життя соціуму, замість того, щоб його організувати й вивисувати, як це — хоча б частково — було за часів «класичного» третього стану. Але й це ще не все. За сучасним світовим «чандало-капіталом» (те, що на наших теренах виступає в «загостреному» до карикатурності вигляді, загалом характерне і для усього сучасного світового простору, нехай де-не-де це зовні видається значно більш «цивілізованим») вже суто впритул стоїть Інферральність у, так би мовити, чистому вигляді. Гулаг, Освенцім і т. д. — це була її «легка попередня розминка», «розвідка боем». Дещо відступивши тимчасово вглиб, Інферральність збирає сили, і якщо все «підє за планом» (за «І» планом), то за кілька десятиліть наші часи — поч. ХХІ ст. — видаватимуться наступним поколінням втраченою ідилією і навіки «загубленим раєм»...

Якраз у цьому місці нашого викладу буде доречно згадати обіцяний дещо вище (короткий) розгляд «винятків» із постмодернізму, котрі (щоправда, сказати б, «так-сяк») можливо розглянути у модальності мистецтва. Виконуємо.

Не будемо «далеко ходити» за прикладом. Візьмемо в руки *другий випуск* іншого видання ІПСМ АМУ — «Художня культура. Актуальні проблеми» — і уважно розглянемо першу сторінку обкладинки [4], на котрій вміщено дигітальну фотографію Деніела Лі «Початок» (США, 1999 р.).

Треба визнати, що, незважаючи на її дещо відразливо-отруйне випромінювання, ця фотографія таки становить певний *мистецький* інтерес: себто, вона художньо інформативна, оскільки має хоча й «отруйний», але все ж таки мистецький зміст.

Отже, маємо дванадцять кадрів: «Зодіак», завершений і «замкнений» часовий цикл; дванадцять місяців — рік. Не даремно, між іншим, вік людини відраховують роками (а не, скажімо, місяцями, чи, навпаки, десятиліттями): рік — це часовий проміжок (цикл), що *вирішальним чином* кореспондований з *тривалістю* індивідуального людського життя.

Назва фототвору — «Початок». Символічний Рік (дванадцять кадрів) екстрапольовано на певний замкнений цикл невизначеної часової тривалості — «Початок».

«Початок» — чого? Якщо йтимемо за годинниковою стрілкою — зліва направо і зверху вниз, — начебто еволюція від «плями» (перший кадр) — через рибу, земноводних і приматів — до людини (дванадцятий кадр).

Але ж обличчя людини і «морди» всіх інших істот повернуті в протилежний бік: динаміка руху очевидним чином розгортається справа наліво й знизу вгору — проти годинникової стрілки, у напрямку Протичасу, але й від сьогодні — в майбутнє (Протичас — це «плутанина» часу). Під личиною еволюції криється інволюція, котра завершується «мокрим місцем», що залишилось (чи залишиться?) від людини...

...Цікаво, що якраз перед (чи після? — залежить від того, «з якого боку» вести відлік) «мокрим місцем» — кадр із зображенням *латимерії* (*Latimeria chalumnae*) (якщо це, звичайно, не «обман зору») — кистеперої риби, яку вважали вимерлою ще з кінця мезозою, а потім раптом спіймали у 1938 р. між Мадагаскаром і Африкою.

...Цікаво також, що нижня четвірка кадрів, якщо «читати» їх справа наліво, ілюструє перетворення людини на мавпу (чи не нагадує це — між іншим і до речі — соціальні процеси сьогодення?), але раптом «спуск» на ще один щабель інволюції дає несподіваний «боковий хід»: *морди* істот середньої четвірки кадрів — знову ж таки «раптом» — набувають певним

чином «більш людського» виразу, аніж морда мавпи. Взагалі, ця середня четвірка істот — і за композицією, і за змістом — центральна, тут визирає Контрсвідомість [5], і її очі набагато виразніші, а погляд щент сильніший, аніж у людини (навіть чомусь — хоча це вже аж зовсім «поза адресою» — хочеться її (людину) «пожурити»: гай-гай, людино, та була б ти, чорт забирай, людино...).

...Рухаючись увагою за- і проти- щодо годинникової стрілки у «вільному коливанні» і «незакономірній», спонтанній зміні напрямків, зможемо «вгвинчуватися» у певну, хоча й інфернальну, але глибину: це процес мистецького пізнання...

...Як бачимо, наш відступ від основної теми виявився дещо непропорційно розлогим щодо загального обсягу текстової цілісності, але це, як видається, не позбавлено сенсу: прості й коротко сформульовані ідеї у певних випадках набувають додаткової виразності на майже, здавалося б, «випадковому» тлі. І якщо ми, сказати б, «крос-перетином» «інформаційно переплітаємо» різні видання однієї установи у напрямку «гіпотетичного наближення» до ситуації *консорціуму видань*, то тим самим одночасно підступаємо до простої, але, як видається, нової ідеї *консорціуму знавців*, а от цей останній, за умови його виникнення, єдино і міг би, на наш погляд, стати тією «третьою силою», про яку ми почали мову дещо вище.

Консорціум, згідно з «Новим тлумачним словником української мови», це — «Об'єднання групи монополістів (переважно банківських) для здійснення значних фінансових або комерційних операцій» [6].

Цей термін, якщо його зовсім трохи — відповідно до нашого задуму — «згвалтувати», цілком можливо транспонувати, по-перше, на сьогоднішню ситуацію арт-ринку: це, сказати б, «розріджений консорціум». А виглядає це приблизно так: є світовий «головний центр» арт-ринку, котрий диктує ціни та здійснює «вибір статистів» (себто художників (?), точніше — «псевдоартерів»); є декілька центрів «другого рівня» (котрі «кореспондовані» з головним центром не надто жорстко, а радше у режимі т. з. «слабких взаємодій»; є кільканадцять центрів «третього рівня», корегованих ще більш хаотичними (проте аж ніяк не зовсім випадковими) взаємодіями з центрами попереднього «другого рівня», і т. д. — аж до наших, вже зовсім «непрозорих» теренів (але й тут є цілком певні закономірності, однак вони настільки «темні», що «висвітлити» їх поки що видається мало реальним; для такого завдання необхідна нова, досі неіснуюча арт-конфесія — «арт-розвідка», «арт-папараці», котра поставляла б необхідну інформацію для обробки, аналізу й узагальнення вже «важкій артилерії» глибинно-теоретичного арт-знання).

По-друге, цей термін — *консорціум* — можливо транспонувати (певним чином «викрадаючи» його із фінансово-економічної сфери) безпосередньо до сфери *мистецького знання* (терміни «мистецьке знання», «арт-знання» ми вживаємо як синонімічно-альтернативні щодо терміна «знання про мистецтво»).

У такому випадку мова йтиме про — цей неологізм дещо важко вимовляється (для кращого, втім, запам'ятовування: т. з. «якір» у певних різновидах сучасної психології) — «*іншо-консорціумність*».

Це означає (означало б, якщо бути прискіпливо коректним) конституювання конкурентного — щодо «чандало-капіталістичних» утворень у розглядуваній сфері — центру визначення пріоритетів, а саме: *консорціуму знавців*, утвореного за архетипологією знаті («другий стан»), а не купецтва («третій стан»).

Лише *консорціуму знавців*, тобто особливому «магічному *consensus'у*» (якщо для посилення *слововрази* [7] транспонувати «сюди ж» — уже «б'ючи з двох рук» — ще й термін Освальда Шпенглера, вживаний ним у зовсім іншому значенні) було б під силу виокремити справжнє мистецтво з величезного, кількісно неосяжного, достоту бридконого масиву псевдоарту: виокремити й відокремити, провести й утримувати своєю заточеною в *Один* [8] бік волею і завойованою на гострих внутрішніх шляхах майстерністю — зокрема, *словом знавця* — лінію точного й жорсткого відмежування вищого від нижчого, тобто справжнього

й глибинного — від фальшивого й поверхового. (Візьмемо тут, між іншим, до уваги, що «мілітарний чинник» усе більше «дифундує» зі своїх «звичних теренів» до усіх уже без винятку сфер сучасного «мирного життя», і цей процес буде неухильно поглиблюватися, тому сфері Свідомості — якщо вона зможе таки «прийти до тями» і зібрати власні сили — життєво необхідно, нарешті, принаймні спробувати навчитися «грати на випередження» [9], зокрема — у сфері мистецтва.)

Цюправда, є одне маленьке «але»: якщо нам закинуть, що знавців (справжнього сучасного мистецтва [10]), як зовсім неважко про це здогадатися, беручи до уваги «культурну ситуацію» кількох останніх десятиліть радянсько-пострадянської епохи, практично й немає [11], і тому «конструктивна» частина наших побудов, не витримуючи зіткнення з отаким елементарним Фактом, виявляється чистої води утопією, то у такому випадку нам нічого не залишиться... як з тим погодитися.

Але ж ми знали це із самого початку, то навіщо було «мудрувати»? Пояснення приблизно таке. От, скажімо, є точка певного «окрасу». Для само-посилення ця точка імагінативно (уявно) «роздроблює» себе на декілька точок (замість «моно-» — «полі-») того ж самого «окрасу», котрі взаємопов'язані між собою як чарунки однієї цілісної сіті, що закидається (знову ж таки — імагінативно) до сфери, котра насамперед нас цікавить. Коли ж завдяки такій процедурі стає остаточно зрозуміло (тобто умоглядне знання, з його латентними сумнівами щодо власної точності, переходячи вже на «клітинний» рівень, стає безсумнівним), що сконструйована утопія не має жодного шансу стати реальністю, тоді усі уявні чарунки втягуються назад у першу вихідну моно-чарунку, зміцнюючи уже герметично замкнену цього разу її цілісність: імпульсу «само-помноження» («протікання») вже немає: уявна *іншококонсорціумність* «теургічно» (див. епіграф) «стискається» в реальну *контр-осібність* (а краще разом: *Контросібність*), і все тоді стає — нарешті це відчуваємо — на свої остаточні місця.

А що ж до суті й змісту сформульованої й попередньо наміченої у цьому начерку основної й центральної тут теми — «мистецтво й псевдоарт», котра є, на наш погляд, вирішальною для сучасного мистецтва, то все гаразд — далі буде [12].

1. Оскільки в українському словниковому масиві, на жаль, не трапилося віднайти цілком адекватне визначення терміна, наводимо за: Советский энциклопедический словарь. — М.: Советская Энциклопедия, 1979. — С. 1337: **ТЕУРГИЯ** (греч. *theurgia*, букв. — божеств. действие, чудо), вид магии, с помощью к-рой считалось возможным изменить ход событий, подчиняя своей воле действия богов и духов.

2. *Зиск* як такий — необхідний і цілком «легітимний» складник людського існування й буття, і чи не кожна особистість має у складі ансамблю своїх *субособистостей* (скористаємося терміном, вперше введеним, якщо не помиляємося, італійським психологом Р. Ассаджолі) також і «субособистість зиск-шукача»; це тією ж мірою справедливо й щодо особистості справжнього творця мистецтва, але з тим застереженням, що своє мистецтво він творить іншою своєю субособистістю, а саме — «субособистістю творця мистецтва». Тоді як у виробника псевдоарту — все інакше. В середині його особистості «субособистість зиск-шукача» витісняє *недоформовану* (цілком сформовану витіснити вже навряд чи вдасться) «субособистість творця мистецтва» з її власної «чарунки» і, так би мовити, «вдягається» у шати останньої. Тому ми й кажемо, що псевдоарт — це *зиск-у-шатах-мистецтва*.

3. Жодного формального, «об'єктивного» чи «наукового» критерію розрізнення мистецтва й псевдоарту не існує, і це породжує різноманітні курйозні «висновки» щодо сутності мистецтва — на кшталт: «мистецтвом є все те, що вважається мистецтвом». Однак, існує *точний* «прилад» розрізнення мистецтва й не-мистецтва — це *свідомість знавця*, зокрема та модальність свідомості, котру свого часу (1922 р.) В. Шмаков назвав *пластичною інтуїцією* (див.: Шмаков В. Основы пнеуматологии: Теоретическая механика становления духа. — К.: София, 1994. — С. 641–660). І є певна особлива реальність, котра на сьогодні ще ніяк не фіксується теорією мистецтва. Цюправда, ця особлива реальність і надалі не має шансів бути зафіксованою теорією, оскільки — принципово «не-теоретична». Мова йде про *мистецький пластичний потік*, наявність котрого у творі (сучасного) мистецтва та відсутність в артефакті псевдоарту практично безпомилково розрізняється відповідною (мистецьки орієнтованою) *пластичною інтуїцією*, що має достатню для цього глибину.

4. Див.: Художня культура. Актуальні проблеми. — К.: Видавничий дім А+С, 2005. — Вип. 2.

5. Про термін «Контрсвідомість» — у стислих, щоправда, рамках найпершого й суто попереднього наближення — див.: Шербак Ю. До проблеми сприймання й розуміння сучасного абстрактного мистецтва (На прикладі абстрактних композицій О. Маліса) // Художня культура. Актуальні проблеми. — К.: Фенікс, 2007. — Вип. 4. — С. 230–244.

6. Новий тлумачний словник української мови: У 3-х т. — К.: Аконіт, 2005. — Т. 1. — С. 880.

7. Слова чи фрази? Чи слова і фрази? Злити. Як дві «щелепи акули».

8. Якщо нам говоритимуть про «полівалентність», «амбівалентність», «толерантність» і т. ін., то ми відповімо на це, що аксіологія мистецтва з жодною «амбівалентністю» не має нічого спільного, і реальний знавець просто знає це, оскільки тією мірою, котрою він знавець, є неухильно підпорядкований — *affaire d'honneur* — у власних діях і висловлюваннях Ієрархічній Вертикалі. (А якщо запитують, чи не забагато пафосу вкладаємо у деякі з пасажів, відповімо, що оскільки сфера мистецтва — одна з небагатьох і останніх, де ще можливо розрізнити проєкції стрімко згасаючої в «кінці часів» Свідомості, то трохи «пафосу» тут не зашкодить — це врешті-решт просто «технічний засіб» для розстановки деяких важливих, як на наш погляд, акцентів.)

9. Етап «розпилення» й «хаотизації» («постмодернізм», «втома» котрого вже надто явно відчувається) напевне вже у найближчому майбутньому добігатиме кінця. За законом «коливання маятника» його має заступити етап домінування протилежної тенденції, а саме — «закріплення» й «регламентації». Уже зараз виникають і виникатимуть надалі різноманітні арт-установи й арт-центри «нової хвилі». Ті з них, котрі виявляться достатньо життєздатними, намагатимуться формувати — хоча б уже для елементарного само-посилення (та й просто виживання) — власні арт-напрямки (щоб зайняти життєво необхідні вже у найближчому майбутньому позиції «законодавців мод»): одні будуть за інерцією рухатися до подальшого «розпилення»; інші *вчасно* зрозумівши (оскільки швидкість, зокрема швидкість розуміння набуває статусу однієї з вирішальних домінуючих якостей у нову епоху, котра, очевидно, зароджується якраз у перше десятиліття ХХІ ст.), що коли «вперед» рухатися вже нікуди («розпилення» має певні межі, після виходу на котрі «розпилювати» вже нічого), треба «повертати назад», формуючи «ретро-стилі», що їх за певною аналогією можливо типологічно порівняти з тими реаліями, котрі О. Шпенглер називав «другою релігійністю».

10. Історія мистецтва й знання про сучасне мистецтво — дві принципово відмінні дисципліни (хоча й, зрозуміло, певним чином взаємопов'язані), кожна — зі своєю власною методологією. Вирішальною позицією методології знання про сучасне мистецтво, як про це вже йшла мова вище (див. прим. 3), є володіння мистецьки орієнтованою *пластичною інтуїцією* достатньої глибини (при тому, що не існує ніякого «градусника» для з'ясування «міри достатності»), відсутність котрої рівнозначна перетворенню реального знання на пустопорожню фікцію.

11. Мистецтво *стійкіше* за знання про мистецтво, оскільки є первинним щодо останнього, і тому ситуація, коли (сучасне) мистецтво *ще є*, а знання про нього вже немає, на свій кшталт цілком закономірна.

12. Усе ж таки не втримаємося від «спокуси» зробити одне невеличке доповнення (щоб не порушувати цілісність вже здійсненого тексту, дамо це приміткою). Отже, було сказано — дещо перефразуємо констатацію, зроблену в основному тексті, — що внутрішня онтологія знавця мистецтва базується не в його розумових здібностях, здатностях, знаннях, а насамперед в його *волі*. Цієї, до речі, теми — хоча і в дещо іншому ракурсі — свого часу торкався у своєму так і не завершеному творі, котрий вже помертвено було опубліковано під назвою «К философии поступка», М. Бахтін, котрий, спостерігаючи вже тоді наявну — хоча й близько не у тій мірі, що сьогодні, — ситуацію в культурі, нарікав на прикре протиріччя між величезною складністю культурного продукту, з одного боку, й елементарною простотою мотивів (найелементарніший зиск) його «виробника» — з іншого. Це і є внутрішній «механізм» утворення *псевдо-знання* (зокрема, про мистецтво): зиск як такий, навіть найелементарніший, не є чимось «поганим», він є необхідним і цілком «легітимним» компонентом «перебування у цьому світі», от тільки біда в тому, що центр тяжіння справжнього мистецтва і реального знання про нього перебуває «трохи в іншому місці». От чому вирішальним чинником завжди є *інтенція волі*, тобто «куди» вона, незалежно від наших «сповідей і роздумів», основним своїм вектором насправді націлена («скерована»). За цим вектором вона й «тече». Тому вирішальним, повторюємо, є насамперед *вектор волі* — як у мистецькій творчості, так і в мистецькому знанні.