

Юрій ЩЕРБАК

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА І ВИДОВИЩНІ СУБКУЛЬТУРИ

Якщо художня культура, принаймні європейського кола останніх кількох століть, починаючи з Ренесансу, є складовою частиною цілого *інтелектуальної* (що в контексті нашого розгляду є точнішим терміном, аніж сказати «духовної») культури, то видовищні субкультури, що вони за останніх років десять-п'ятнадцять витіснили художню культуру десь відсотків на дев'яносто з поля широкої й активної соціальної уваги, — мають своїм сутнісним центром дещо зовсім інше, а саме: *тіло й тілесну волю*.

«Тіло перемагає інтелект» — так можна було б охарактеризувати ті процеси, що розгортаються зараз у соціально-культурній — якщо таке її визначення ще можна вважати адекватним — сфері.

«Шоу-бізнес» — так найчастіше узагальнено називають комплекс видовищних субкультур, і ця назва є промовистою і достатньо точною. «Шоу» — видовище, тобто щось розраховане на натовп, на деіндивідуалізовану «людину маси», а отже сутнісно спрощене і суттєво зміщене у бік десь аж «недолюдського» (або *інфралюдського*, за визначенням Рене Генона [1]). І «бізнес» — вигода, зиск із цього «шоу», заради чого воно, власне, й набуло такого розмаху у пізній «фаустівській» (за визначенням О. Шпенглера) цивілізації, під вирішальний вплив котрої (за принципом *псевдоморфози*, як назвав свого часу цей вплив той же О. Шпенглер [2]) знову після «розпаду Імперії» вже не вперше жорстко потрапили й наші території. (У згасаючій пізньоантичній цивілізації корелятивним відповідником терміна «шоу-бізнес», щоправда, зі сторони, так би мовити, попиту, а не пропозиції, було знамените гасло римського натовпу «Хліба і видовищ!»).

До комплексу видовищних субкультур входять: «великий спорт», як своєрідний культ «тілесно-м'язової» волі; власне «шоу-бізнес», що його сутнісним центром є «тілесно-хтонічна» воля; а також паражудожня кінопродукція «голівудського» типу, що об'єднує обидва «крила» тілесної волі, надаючи

певної переваги першому з них, оскільки за специфічною внутрішньою логікою цієї сфери «сила веде до насолоди», а не навпаки.

Останнє залишається вірним і для «тілесно-хтонічного крила», якщо розглядати його ізольовано, оскільки центральним фактором тут є не просто тілесно-хтонічне, а саме тілесно-хтонічна *воля*, тобто та сила, котрою тілесно-хтонічне втягує у сферу власного домінування.

Зазначимо також, що «тілесно-хтонічне крило», в свою чергу, має ще й внутрішній поділ на два сектори: «динамічний», де для «подачі тіла» використовуються спрощені вокально-музично-хореографічні засоби; і «статичний» або «інститут моделей», де важливим чинником у «подачі тіла» є мода, мінливість якої (а отже про «статичність» мова може йти лише у відносному, порівняльному щодо першого із зазначених «секторів» сенсі) — адже за нею треба постійно «слідкувати», витрачаючи на це сили й час, — є ефективним додатковим засобом «самодостатньої» ізоляції тіла від більш глибоких рівнів людської сутності.

Щоб уявлення про видовищно-тілесно-вольові (у більш розгорнутому визначенні) субкультури було повнішим, додамо сюди ще й другорядні «сміхові» («гумористичні») і «розважальні» її форми, що вони є своєрідним «немовби інтелектуальним» додатком до тілесно-вольового, котре таким чином «всмоктує» в себе «залишкові» розумові енергії, забезпечуючи тепер уже й «розумові потреби».

Окрім вищеназваних, є й ще декілька другорядних видовищно-субкультурних різновидів і форм (наприклад, «мильні» серіали, де вищеназвані основні силові лінії видовищних субкультур («боротьба за гроші і любов») «розчинені» у специфічній сентиментальній атмосфері), проте для нашого розгляду цілком достатньо наведеної загальної схеми. «М'язи» і «хіть» — два силові полюси і дві основні ціннісні категорії, що навколо них обертається самодостатній і самозамкнений космос видовищних субкультур (якщо, звичайно, не забувати, що «м'язи» є ще й символом вирішального фактора домінування у сучасному світі — *грошей*, а ще точніше — тих вітально-психічних сил, що оптимально пристосовані для захоплення останніх. Тобто «шоу-кратія» є, так би мовити, надбудою над плутократією і водночас символом останньої).

Тепер ми підходимо до найцікавішого. Річ в тім, що художня культура — у її сучасній, зрозуміло, іпостасі — фактично є на сьогодні додатком, щоправда слабким і третьорядним, видовищно-субкультурного комплексу. Ще цікавішим є те, що сучасного художника — центральну постать художньої культури — якщо щось і не влаштовує у такому стані речей, так це виключно його низька позиція у ієрархії видовищ. Якби його «видовищний статус» підняти до рівня «зірок спорту» і «зірок шоу-бізнесу» — то це напевно було б усім,

що йому треба, це чи не його таємна мрія. І надзвичайно важко — якщо взагалі можливо — йому зараз уявити, що в основі творчості, наприклад, напівміфічних уже «титанів Відродження» могло лежати щось принципово інше, аніж «бути успішним і дорогим художником».

Щоб побачити й зрозуміти глибинний, а не поверхово-випадковий вимір (що саме до нього належать «успішність» або її «відсутність», що і та й інша обумовлені здебільшого цілком сторонніми щодо внутрішньої суті мистецтва факторами) сучасної ситуації художника, що вона є, сказати б, досить екзотичною, спробуємо дуже стисло прослідкувати її історичну, починаючи з епохи Ренесансу, генезу: етапи її (ситуації) прогресуючої інволюції, назвавши — суто умовно, виключно з «інструментальних» (фіксація у пам'яті) міркувань — наведену нижче схему «Міфом про художника».

Отже, «Міф про художника» має своїм змістом інволюціонуючий (з точки зору креативної сили) ряд його, художника, іпостасей.

(1) *«Титани Відродження»*. Провідники й виразники творчої волі титанічного духу до «введення» людської самості із середньовічного теоцентричного цілого до автономно-антропоцентричної парадигми. «Входження» людської самості — у мистецтві «титанів Відродження» (а радше — «через», «крізь» це мистецтво) — у фізичне людське тіло й «кристалізація» в ньому, що приходить на зміну «розчиненості» в теоцентризмі. Титанічний дух — «Давид» (1501–1504) Мікеланджело, вже завершено «кристалізований» на піку Високого Відродження у фізичному людському тілі, — виходить, озброєний пращею секуляризованого розуму-завойовника, на двобій з «Голіафом» — природою, матерією, оточуючим природно-матеріальним світом... І посміхається йому — як потім скажуть, «загадковою посмішкою» — Леонардова «Джоконда» (бл. 1503) — «Пракриті», світ безмежних можливостей, зваблюючи до завоювання тієї чи іншої («загадкова посмішка») їх частини...

(2) *«Старі майстри»*. Вибір зроблено (XVII ст.): титаноцентризм остаточно зведений до антропоцентризму: людина у оточуючому її природно-матеріальному світі, що вона є його — матерія в матерії — невід'ємною складовою, нехай, можливо, й центральною (так їй, принаймні, поки що здається), частиною. «Старі майстри», що їх потім так назвали, оскільки рівень Рембрандта й Веласкеса був уже апіорі недосяжним для художників наступних епох, були так само «старими» (але вже в іншому значенні) також і з «іншого боку» — стосовно «титанів Відродження». «Старі майстри» зрілим, цілком сформованим — на віки — живописним каноном окреслили і «взяли на приціл» оточуючий природно-матеріальний світ (з людиною в ньому); це — «мапа майбутніх завоювань», не випадковий ряд певних, закономірним чином взаємообумовлених можливостей, що їх західний антропоцентризм вирішив «запозичити» (ре-

алізувати, відвоювати) у «Джоконди»... А далі ініціатива перейшла вже до науки. І через два століття (трохи більше, якщо строго дотримуватися хронологічної точності) винахід фотографії позначив ту історичну точку, коли «мавр зробив свою справу».

(3) «Художники-шукачі». Ця точка немовби розколює навпіл наш «Міф про художника» — тут починається його друга й завершальна частина. Це зазвичай недооцінюють: винахід фотографії (1839), а ще через тридцять років — кольорової фотографії фактично став для образотворчого мистецтва «точкою катастрофи». Якщо, зійшовши у XVII ст. на пік своєї сили, західний живопис лише поступово й повільно, і тільки з «внутрішньої сторони» почав «зсуватися вниз» (що є неминучим після досягнення найвищої точки), повною мірою зберігаючи при цьому незмінними свої зовнішні соціальні позиції, то тепер, після винайдення фотографії *художник втратив монополію на зображення*, і, як з'ясувалося згодом, ця подія виявилася для нього фатальною.

Але поки що він бореться. Спочатку він робить ривок до мерехтливо-тендітної, вібруючої рефlekсами і бликами візуальної поверхні світу, сподіваючись, скориставшись своєю накопиченою вже віками майстерністю, закріпитися на цій ефемерно-розкішній території.

Імпресіонізм. Спроба, покладаючись на тонку — свою, суто власну — живописну силу, «переграти» молодий і «тупий» механічний прилад на вузькому полі візуальної поверхні речей. Але дуже скоро з'ясовується, що тут занадто «мало місця»: на цій вкрай обмеженій ділянці живопис приречений на самоповторення, а відтак, втрачаючи внутрішню творчу силу, перестає тим самим бути цікавим (для навколишнього — соціального, зрозуміло, світу, — чиєю складовою частиною він, принаймні у цій своїй парадигмі, не зважаючи на будь-які свої «маніфести», не переставав ніколи і ніяким чином бути) і — як неминучий наслідок — втрачає аудиторію, адресата.

Безнадійно програючи поверхню, живопис не має іншого виходу, як ціною саморуїнації заглиблюватись у власну глибину у сподіванні віднайти там якісь нові, автономні щодо візуальної поверхні світу, приховані опори і сили для свого подальшого креативного існування.

Постімпресіонізм. Пошук-розпад. Відтепер процес піде швидко, з постійним прискоренням — як снігова куля, що стрімко котиться із засніженої вершини, щоб невдовзі розтанути у низинах. Але це буде потім. А поки що йде інтенсивний пошук. Основне його русло, зберігаючи загальний напрям, розділяється однак на декілька відносно незалежних гілок, кожна з котрих позначена на початку свого утворення одним із яскравих імен художників-шукачів.

Скажімо, такий яскраво виражений художник-шукач, як Гоген, уособлює — і творчістю, і життям — «відцентровий» вектор пошуку («вбік») щодо як

західного живописного канону, так і європейського соціально-культурного простору в цілому. (Принагідно зазначимо, що подальший пошуковий рух європейського духу за цим вектором невдовзі мав одним із своїх результатів утворення строкатого конгломерату так званих «езотеричних» субкультур, що вони і по сьогодні залишаються абсолютно незрозумілими і непрозорими для культури академічного спрямування.)

Інший пошуковий вектор — «вглиб», тобто вглиб матерії, від візуальної поверхні до останньої її, матерії (ще), глибини — у її «корпускулярному» (Сезанн) та «хвильовому» (Ван Гог) аспектах. Перший аспект у подальших пошуках представлений, наприклад, кубізмом, потім — абстрактним живописом у його «геометризований» версії. Другий, «хвильовий» («енергетичний») аспект, що він загалом видається більш багатим на знахідки у своєму подальшому розвитку, представлений, наприклад, експресіонізмом, частково — сюрреалізмом, а також «інтуїтивно-хаотичною» версією абстрактного живопису. (Щодо справді яскравих знахідок на цій лінії пошуків: це, наприклад, такий, хоча й відомий, але у значній мірі таки недооцінений наукою про мистецтво «твір-прорив», як «Крик» (1893) Едварда Мунка (належним чином його насамкінець — виразний, символічний факт — оцінили викрадачі, нещодавно викравши — якщо вірити повідомленням у пресі — із музею). Здається, ще трохи — і «Крик» розірве «щільне проявлення» Реальності (матерію) й «перекине» фокальну точку свідомості у «тонке проявлення», *лінгашаріфу* Веданти). Обидва аспекти пошуку «вглиб» закономірно дали однаковий результат: «кінець матерії», межа, «Екран», кризь який мистецтво пройти «на той бік» не в змозі і досі (якщо це взагалі можливо для мистецтва, що має «опорою» матеріальний носій; адже існують — це досить вже важко продовжувати не помічати — і «безопорні» щодо матерії мистецтва (такі як «мистецтво сновидінь», «мистецтво психоделічних видінь», «мистецтво виходу з тіла» тощо), котрі, щоправда, дійсно ніяким чином не входять до усталеного ансамблю мистецтв євроцентристської мистецької парадигми.)

Ще один вектор, але вже не стільки пошуку, як радше «спуску» або «осідання» креативного духу в особливий «низовий» шар хтонічного дна великих міст — пізніше у міфо-метафоричній філософії Д. Андреева ця специфічна стихія («*стихіаль*» [3]) отримає назву *Дузгуф* [4] — знайшов своє яскраве, майже вичерпне відображення у творчості справді феноменального і, як зараз кажуть, «знакового» художника — Тулуз-Лотрека, що ні до, ні після нього *Дузгуф* в образотворчому мистецтві, як видається, не було представлено (поки що) з повнотою, що хоча б наближалася до Лотрекового Монмартра.

Навіть своїм, як сказали б зараз, «іміджем» — з хворими, слабкими ногами, на яких він ледве стояв, Тулуз-Лотрек уособлював ситуацію мистецького духу, що вже втрачав тверду опору і в соціумі, і у власному естві і тону в *Дуз-*

зури-Монмартрі, звідки й беруть свій початок сучасні видовищні субкультури, передісторія котрих саме у той час позначена наступною — після винайдення фотографії — вирішальною точкою: це винахід братів Люм'єр (1895), початок кінематографа.

Через кілька десятиліть після цієї поворотної точки «столиця» видовищних субкультур перебазується з Монмартра в Голівуд, а поки що коротко зупинимось, оскільки це важливо для точнішого розуміння нашої теми, на двох найвиразніших — хоча вони всі виразні — лотреківських персонажах, що вони є символічним відображенням одного з «механізмів» виведення видовищно-субкультурної сфери на чільне місце у соціумі: це Ла-Гулю і Валентин.

«Ла-Гулю, що входить в Мулен-Руж» (1892). Можливо, більше ніде в образотворчому мистецтві, в усьому його розмаїтті не знайдемо настільки яскравого втілення цього мотиву: тонка й сильна фемінна сутність, що тоне — чи вже потонула — в *Дуззурі*.

І Валентин — «людина-змія», як його називали: «Танець в Мулен-Руж» (1890), «Афіша Мулен-Руж з Ла-Гулю» (1891), «Ла-Гулю і Валентин» (1895) [5] — це треба бачити: *форма*. Цей персонаж — нібито «деіндивідуалізований», «тіньовий» щодо Ла-Гулю, а насправді ведучий, непомітно (на перший погляд) домінуючий, своєю «жестуальністю» примушує пригадати «*принцип форми*» — *Урнарна*, що він у вже згаданого нами Д. Андрєєва є третьою іпостассю «демонічної Трійці»: *Гістурґ* — *Фокерма* — *Урнарн* [6].

Лотреківський Валентин-*Урнарн* жестами (в танці) всіх своїх змієподібних кінцівок («*принцип форми*») немовби «розкриває-вниз» Ла-Гулю, втягує фемінну сутність у сферу *Фокерми* — «Великої Блудниці», за Д. Андрєєвим [7].

...Через трохи більше, ніж півстоліття, хтось із художників поп-арту (якщо не помиляємося, Е. Уорхол) створить відому серію зображень «різнокольорової» Мерилін Монро — це вже «результат старань» лотреківсько-андрєєвського Валентина-*Урнарна*, остаточно духовно змертвіла, але хижка й сильна на своєму рівні фемінність, розчинена у сфері *Фокерми*.

І вже в наш час сценічне ім'я однієї з «персоналій» (або «поп-дів», висловлюючись сленгом сучасної преси) видовищної субкультури — «Мадонна» — стало чимось на кшталт *post scriptum* до кількасотрічної — після всіх досягнень і завоювань — мистецької пригоди західного духу, що його колись з надією на велике й безкрає майбутнє тримала на руках Рафаєлева «Сікстинська мадонна» (1515–1519)... («В *ідеї материнства* міститься безкінечне становлення». О. Шпенглер [8]).

...Але повернімося тим часом до нашого «Міфу про художника».

(4) «*Художники-переможці*». В той час як видовищні субкультури ще тільки набирали силу, процес розпаду живописного канону вже досяг кульмі-

наційної точки, і «сконденсовані» («зв'язані») в ньому протягом попередніх століть креативні енергії, «розв'язуючись» і з силою вивільняючись, привертали до себе активну увагу соціуму. Це й був той короткий період, протягом якого виник, щоб невдовзі піти — можливо, назавжди у небуття — швидкоминучий феномен «художника-переможця».

В цьому ряду стоять, наприклад, такі широковідомі й «знакові» імена як С. Далі та П. Пікассо. «Я не шукаю, я знаходжу» (Пікассо). Дійсно, ця категорія художників вміла «утилізувати» сили й енергії, що вивільнялися на фінальному етапі розпаду постренесансного канону. І ця категорія художників мала гучний і широкий соціальний успіх — чи не востаннє, коли такого масштабу й ваги зовнішній успіх і достатньо глибоко «прорізана» внутрішня креативна сила були ще у певній згоді (щоб ця остання констатація була у достатній мірі зрозумілою, порівняємо: зараз «боксер-чемпіон» чи «футболіст-зірка» має незрівнянно більшу — як це, здавалося б, не дивно — соціальну «вагу» — аж до політичної, — ніж усі сучасні художники разом узяті; не кажучи уже про зовсім екзотичну економічну сторону питання). (Цікаво, що на наших теренах у так звані «застійні» часи 3-я й 4-а частини нашого «Міфу про художника» у певних пластах колективної свідомості (чи то «колективного позасвідомого») дивовижним чином немовби «інтегрувались» в єдиний «блок»: поневірення «художника-шукача» стало немовби першим етапом життя Художника, а соціальний успіх «художника-переможця» — нагородою за поневірення... Ще й зараз трапляється тип художника, для котрого така схема стала своєрідною вірою, майже релігією, і такий художник все життя чекає — ледь не як попелюшка на принца — на «щасливий Випадок»...)

(5) «Сучасні художники». Коло нашого розгляду замикається на вихідній точці, з котрої ми його розпочали: ситуація *сучасного художника* у зіставленні й порівнянні з субкультурою видовищ. І якщо схема нашого розгляду у своїй основі є вірною (переконливою), то *сучасний художник* перебуває у ситуації *post mortum* мистецтва. (Звичайно, мова йде лише про певний тип мистецтва, певну мистецьку парадигму, але оскільки нова парадигма на сьогодні відсутня навіть у будь-якому попередньому проекті, то це застереження — що мова йде не про мистецтво взагалі, а лише про певну мистецьку парадигму (точніше, метапарадигму) — фактично нічого не міняє в контексті нашого розгляду, оскільки *сучасний художник* має корені лише в тій парадигмі, *post mortum* котрої зараз функціонує).

В «Кризі мистецтва» (1917) М. Бердяєв писав про майбутнє мистецтва (наводимо мовою оригіналу): «И в высших сферах культурного творчества многое извне как бы останется по-старому, внутренне же все будет объято пламенем» [9].

Зараз, через дев'яносто років, полум'я (себто — у нашій інтерпретації — енергія, що вивільнялася у процесі розпаду мистецького канону) давно вже згасло, залишився хіба що попіл, і саме з цієї — внутрішньої — причини сфера мистецтва виглядає зараз «кволюю» і штучною як ніколи.

Рік потому (1918) О. Шпенглер писав стосовно цієї ж проблеми у «Сутінках Європи»: «Штучне мистецтво нездатне до подальшого органічного розвитку. Воно знаменує кінець».

Із цього випливає — гірке зізнання, — що західне образотворче мистецтво безповоротно прийшло до свого кінця. Криза XIX ст. була смертельною боротьбою. Фаустівське мистецтво вмирає, так само як античне, як єгипетське, як усяке інше, від старечої слабкості, здійснивши свої внутрішні можливості, своє призначення в історії життя своєї культури.

Те, чим тепер займаються під виглядом мистецтва, музика після Вагнера або живопис після Мане, Сезанна, Лейбля й Менцеля — є безсилля й неправда.

Спробуємо знайти хоча б одну велику індивідуальність, котра б виправдала твердження про те, що ще існує мистецтво, позначене фатальною неминучістю. Спробуємо віднайти *саме собою зрозуміле й неминуче* завдання, що чекає на своє здійснення. Обійдемо всі виставки, концерти, театри і скрізь ми знайдемо лише старанних ремісників або шумливих блазнів, що займаються поставкою на ринок того, що внутрішньо давно відчувається як щось зайве. На якому рівні стоїть зараз все, що носить ім'я мистецтва й художника! ...Погоня за ілюзіями художнього розвитку, за особистою оригінальністю, за «новим стилем», за «непередбаченими можливостями»... Чим воно є — наше так зване «мистецтво»? Вигадана музика, наповнена штучним шумом безлічі інструментів, вигаданий живопис, наповнений ідіотичними, екзотичними й плакатними ефектами, вигадана архітектура, що кожні десять років «створює» новий стиль...» [10]. (Відмітимо тут, що у наведеному пасажі мова йде про ситуацію західного мистецтва, «фаустівського», як іменує його Шпенглер, тоді як наші території охоплюються, за Шпенглером, введеним ним поняттям *псевдоморфози* [11].)

А ще кілька років потому (1922) В. Шмаков — чи не найглибший філософ російської «срібної доби» — напише у своїй фундаментальній праці «Основи пневматології. Теоретична механіка становлення духу» (наводимо мовою оригіналу): «В настоящий период истории человечество только вступает на путь преимущественного развития воли, подобно тому, как средние века характеризуются преимущественным развитием категории мистики, а гуманистическая культура — категории разума. В силу этого тяготение к односторонней оргийности волевых действий еще не достаточно выкристаллизовалось, и мы не имеем здесь таких ярко очерченных образов, как ... культ познания и обмена мыслей» [12].

Зараз, через вісімдесят років, ми вже маємо «яскраво окреслені образи», що уособлюють «однобічну оргійність вольових діяльностей», — це образи видовишно-тілесно-вольових субкультур, що про них у нас, зокрема, і йде мова.

І ці образи є *сильними*. І у зв'язку саме з цим останнім зауваженням, пригадаємо із «Війни мов» (1973) Р. Барта: «Між дискурсивними системами існують стосунки, що побудовані на силі» [13].

І такі «стосунки, що побудовані на силі» — продовжимо ми цю думку Р. Барта — існують і між тими двома «дискурсивними системами», котрі є предметом нашого розгляду: образами видовищних субкультур, з одного боку, і образами сучасного мистецтва — з іншого. У цьому випадку «війна мов» — це насамперед (хоча й не тільки) «війна образів», і мистецтво, образи якого, на відміну від образів видовищних субкультур, є здебільшого *слабкими*, поки що програє безнадійно, втрачаючи всі соціальні позиції, залишки свого колишнього авторитету і все далі посуваючись на «задвіркі».

Сучасне мистецтво, остаточно втративши опору в постренесансному мистецькому каноні, що він, виконавши своє історичне завдання, внутрішньо відійшов у небуття, зараз здебільшого «кривляється». Складається враження, що його «ідеал» — бути «клоуном для спонсора». І навіть там, де воно не «кривляється», воно є депресивно-деструктивним, а отже — знову *слабке*. Буває, що — як реакція — воно намагається бути «безтурботно-оптимістичним», але це штучний, фальшивий, нудносолодкий псевдооптимізм, а отже і в цій позиції воно залишається безнадійно поверховим і знову *слабким*. Загалом, образи сучасного мистецтва — це здебільшого апеляція до аудиторії за допомогою демонстрації — явної чи прихованої — «комплексів» його творців (як іще можна це трактувати, якщо добре відомо, що будь-який художник, щоб він не зображував, завжди «продукує автопортрет»?), що може бути цікавим матеріалом для психоаналізу, але чи становить це художню цінність?

Проте ситуація може змінитися і, сказати б, *має* змінитися. Кожна соціальна і соціокультурна сфера у сучасну епоху — це яскраво виражений *вольовий організм*, і сфера мистецтва — у тому числі. Фактично так було й завжди, але зараз — епоха «вольового загострення», що відчувається вже цілком безпосередньо, епоха ущільнення й інтенсифікації «конкуренції сфер». І якщо сфера видовищ з наростаючою силою витісняє мистецтво з «освітленого» соціального простору, то у сфері мистецтва такий несприятливий перебіг подій мав би дати поштовх до всебічного осмислення цього процесу з метою пошуку ефективної моделі свого подальшого соціального існування, але цього поки що не спостерігається. Як правило, задовольняються поясненням, що видовища апелюють до найнижчого в людині і тому виграють. Із такого пояснен-

ня випливає, що начебто достатньо апелювати до «найнижчого», щоб апіорі мати перевагу, але чи так це насправді? Чи не тому перемагає «найнижче», що «вище» є *слабким* у своїй власній сфері?

Явимо собі телеекран (створення електронних систем телебачення у середині 30-х рр. стало третьюю — після винайдення фотографії і появи кінематографа — подією, що вивела видовищні субкультури на чільні позиції в соціумі), що на ньому розгортається дія якогось «блокбастера», а поряд — живописний твір, при тому такий, що має дійсну художню глибину. Остання — якщо вона дійсно тут є — якраз і містить в собі цілком реальну (нехай і в соціальному вимірі в наші часи ніяк не актуалізовану) перевагу твору мистецтва, сконцентроване споглядання котрого «переносить» *споглядача* (а не просто, зрозуміло, «глядача») у глибину власної свідомості, тоді як «блокбастер» — це поверхня і тільки поверхня, «тверда плівка», що відрізає свідомість від власної глибини.

Цей простий приклад унаочнює достатньо просту річ: *сила* мистецького образу є укоріненою у його *глибині*, отже *сильний* образ — це *глибокий* образ; і навпаки: *глибокий* образ — це *сильний* образ (саме таким є найбільш стисле формулювання *концепції сильного образу*). *Глибина* — це ключ до розв'язання всіх і будь-яких проблем сучасного мистецтва, і там, де вона відсутня, фактично немає про що й говорити.

Видовищні субкультури — це тілесно-матеріальна *поверхня*, вони уособлюють *силу поверхні*, тоді як мистецтво — це *сила глибини* (зрозуміло, у своїй ідеї, а не у внутрішньо відірваних від *ідеї мистецтва* і тому випадкових щодо неї (і нього) артефактах), тому зіставлення й порівняння цих двох «споріднено-антагоністичних» сфер є, як видається, продуктивним з точки зору «пригадування» теорію мистецтва внутрішньої суті останнього, що її можна визначити як *волю до глибини*.

Особливістю постренесансної європейської мистецької і — ширше — культурної парадигми, при тому особливістю унікальною, такою що не була властивою у такій мірі жодній іншій цивілізації, було те, що *воля до глибини* прийняла форму *волі до глибини досягнення матеріальної поверхні*. Це ще називали завданням «підкорення природи». Показово, що останнім часом цей популярний раніше вислів втратив «позитивне звучання». Певну «міру» «підкорення природи» вже взято, і *воля до глибини* шукає новий вектор, новий спосіб і форму свого проявлення, особливо у мистецтві, оскільки вона є, як було вже сказано, самою його суттю. Тому актуальним стає питання: коли «кінчається матерія», то що «починається»? І чим, власне, є те, що «залягає» «глибше матерії»?

Вище вже йшла мова про те, що постренесансний живописний канон на піку свого розвитку (XVII ст.) «взяв на приціл» візуальну поверхню матеріаль-

ного світу, при тому з такою силою і точністю, як ніде і ніколи в жодній іншій з історично відомих цивілізацій. Винахід фотографії (нагадаємо: 1839 рік) символізує початок нового етапу: *воля до глибини осягнення матеріальної поверхні* бере останню, так би мовити, «у полон»: вже не треба для «захоплення» візуальної поверхні щоразу «починати спочатку», вкладаючи волю у створення картини (а для цього ще й треба володіти майстерністю художника), — достатньо натиснути на кнопку механічного приладу. А ще через шістдесят років (навіть менше: 1895 р.) *механічно відтворений* образ стає ще й рухомим (кінематограф), що вже в принципі є недосяжним для *образотворчого* мистецтва. Телебачення, не кажучи вже про комп'ютер, — це «емансипація» візуальної поверхні світу, утворення автономної «поверхні поверхні», і якщо на етапі винайдення фотографії здавалося, що *воля до глибини осягнення поверхні* взяла останню у полон, то тепер вона сама, як виявляється, потрапляє у полон до поверхні, перероджуючись на *волю до поверхні*, що її якраз і уособлює нашестя видовищних субкультур, котрі репрезентують культ тіла, речей (зокрема, «дорогих речей»), матерії, тілесної волі (навіть «тілесної влади»), матеріальної волі і влади (плутократія) — усе це є злитим, суцільним, єдиним комплексом.

Дух мистецтва вже невдовзі після появи фотографії почав, як про це вже говорилося вище, «рух у зворотному напрямі», немовби «розкладаючи» то тим то іншим способом на «складові частини» постренесансний мистецький канон — форму власного існування. Протягом цього процесу час від часу і різними способами «просвічувались» — крізь ті чи інші зломи форми — якісь дійсно глибокі реалії, що для них у сучасному академічно-філософському семантичному полі і досі немає жодної усталеної назви. Але коли процес розпаду канону підійшов до власного кінця, зникли й «просвіти» *глибини*, що ми й спостерігаємо зараз у «постмистецтві», котре схоже тепер на дуже поверховий, хаотичний, беззмистовний, нав'язливий і неприємний сон.

Але дух мистецтва має можливість «прокинутися з іншого боку» — у «заматеріальній» реальності, для якої ще не існує усталеної назви. І *воля до глибини*, що є внутрішньою сутністю мистецтва, треба думати, вже рухається десь у невидимих своїх вимірах саме у цьому напрямі.

1. *Генон Р.* Царство количества и знамения времени. / Пер. с фр. — М., 1994.
2. *Шпенглер О.* Закат Европы / Пер. с нем.: В 2 т. — Минск, 1999. — Т. 2. — С. 240–298.
3. *Андреев Д.* Роза мира: Метафилософия истории. — М., 1991. — С. 91–99, 274.
4. Там само. — С. 93–94, 273.
5. Всі названі тут твори А. де Тулуз-Лотрека (1864–1901) є широковідомими і часто репродукуються в різноманітних виданнях з мистецтва. З усіма згаданими нами творами

Лотрека можна ознайомитися, наприклад: *Харасті-Такач М.* Тулуз-Лотрек. — Будапешт, 1962.

6. *Андреев Д.* Роза мира... — С. 76, 273.
7. Там само. — С. 76, 273.
8. *Шпенглер О.* Закат Европы / Пер. с нем.: В 2 т. — Ростов-на-Дону, 1998. — Т. 1. — С. 376.
9. *Бердяев Н.* Кризис искусства. — М., 1990 — С. 28.
10. *Шпенглер О.* Закат Европы. — Т. 1. — С. 412–413.
11. *Шпенглер О.* Закат Европы. — Т. 2. — С. 240–298.
12. *Шмаков В.* Основы пневматологии: Теоретическая механика становления духа. — К., 1994. — С. 409.
13. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. — М., 1989. — С. 537.

У статті розглянуто деякі аспекти проблеми сучасної соціокультурної опозиції «художня культура — видовищні субкультури». Зважаючи на багатоаспектну складність запропонованої теми, корпус дисциплін художньої культури у зазначеній опозиції субститутивно представлено сферою образотворчого мистецтва.

Ключові слова: *художня культура / видовищні субкультури; сильне / слабке; глибина / поверхня; воля до глибини / воля до поверхні (тілесна воля).*