

Юрій ЩЕРБАК

**ДО ПРОБЛЕМИ СПРИЙМАННЯ Й РОЗУМІННЯ
СУЧАСНОГО АБСТРАКТНОГО МИСТЕЦТВА
На прикладі абстрактних композицій О. Маліса**

*Коли зрозумієш, що таке пояснення,
поясни, що таке розуміння.*

Філіп НЕРАЛЬ

Почнемо із декількох суто попередніх зауважень щодо більш загальної теми. Отже: є мистецтво, і є *сфера мистецтва*, тобто певна соціокультурна цілісність, що є відносно автономним соціальним організмом, котрий вирішує, поміж іншим, також і проблеми власного соціального функціонування, а на сьогодні — й просто виживання. (Зроблене тут елементарне розрізнення чомусь так поки що і залишається для знання про мистецтво чи не «загадковим». Але воно є важливим. Уже хоча б тому, що більша частина із того «мистецького матеріалу», котрий зрозумілим чином входить до *сфери мистецтва* і вважається мистецтвом, проте *насправді не є* мистецтвом — а лише «залишковою похідною» від останнього.)

Щодо *сфери образотворчого мистецтва*, то вона на сучасному етапі буквально «роздавлена» потужним комплексом видовищних субкультур, спроектованих на Екран, котрий позбавив Картину її соціокультурного простору і фактично відкинув у соціальне небуття [1].

Тому *сфері образотворчого мистецтва* для власного виживання необхідно формувати новий соціокультурний (точніше — соціомистецький) простір свого побутування, актуалізуючи для цієї мети дещо інші, порівняно з попередніми історичними етапами, «параметри» своєї внутрішньої сутності.

Це — (могло б бути) цілком можливо й реально, але на заваді стає чинник досить, здавалося б, несподіваний (?): *сфера (образотворчого) мистецтва* позначена ледь не катастрофічною *внутрішньою нерівновагою*, і зараз ми пояснимо, що мається на увазі.

Як відомо, до *сфери мистецтва* входять дві основні конфесії: (1) *творці* мистецтва (художники, мистці) і (2) його *знавці* (мистецтво-знавці).

І от: на сьогодні маємо на наших теренах — поміж більшості, як завжди, зрозуміло, «інших» — також і цілком *реальних* творців мистецтва сучасності, а от щодо знання про мистецтво... На жаль.

Щоправда, пояснення такої ситуації досить просте. *Реальний* мистець, творець мистецтва — це, як відомо, внутрішнє покликання, і він таки стане тим, ким має бути, незалежно від обставин. Натомість сучасний номінальний знавець (?) мистецтва — це здебільшого «випускник відповідного навчального закладу»; і не більше; він часто-густо просто *не розуміє* мистецтва навіть найменшою мірою (особливо — сучасного), і тому його висловлювання з питань мистецтва дуже нагадують ситуацію, коли «старшокласник пише твір на задану тему»; достатньо переглянути сучасні фахові видання з мистецтва, щоб упевнитися: щойно сказане таки відповідає (на превеликий, зрозуміло, жаль) дійсності. Як результат, сучасне мистецтво фактично позбавлене адекватної інформаційної підтримки, що у сучасному [пост-?]інформаційному соціумі неминуче означає *соціальне небуття*.

...Необхідно «почати з самого початку» і ставити проблему *сприймання й розуміння* сучасного образотворчого мистецтва.

Твір образотворчого мистецтва сприймається шляхом *концентрованого споглядання*, оскільки лише останнє веде до *розуміння*.

Реальний *твір* сучасного мистецтва — особливо, сучасного — це, сказати б, «коридор» у *трансвізуальність*, тобто ті «за-матеріальні» рівні Буття, звідки ми, зокрема, прийшли через народження, і куди згодом підемо крізь «пропускний пункт» Точки Смерті.

І вже хоча б, враховуючи цю останню обставину, є сенс вивчати території нашого майбутнього трансморального перебування ще за «цього життя».

Видовищні субкультури, «наступаючи» через Екран, «замикають» нас у поверхні *візуального* (матеріального).

Образотворче мистецтво через Картину (ширше — Твір) надає нам «оптичний прилад» для вивчення *трансвізуального* («за-матеріального»), де всі ми (чи, можливо, хтось і — ні?) незабаром себе знайдемо, розпрощавшись з поверхнею (такою милою нашому «обманутому серцю»), — хочемо ми того чи ні.

На попередніх історичних етапах Картина одночасно відігравала роль такої ж і Екрана, тобто *візуальне й трансвізуальне* були злиті досить щільно.

Коли набрав силу Екран, він відібрав *візуальне* у Картини, натомість вона сконцентрувалась на заглибленні у *трансвізуальне*.

...Одним із результатів цього заглиблення стало виникнення абстрактного мистецтва, що є відображенням *трансвізуального* у, так би мовити, «чистому ви-

гляді», а ще точніше — відображенням «силових ліній» *трансвізуального*, і лише в цьому, до речі, й полягає критерій дійсної глибини абстрактного мистецтва (власне, фігуративного — тією ж мірою, але абстракція значно «загострює» цю проблему): чи вдається його творцю віднайти й відобразити «силові лінії» *трансвізуального*, чи — ні. Якщо вдається — *споглядач* відчуває «прилив сил», якщо не вдається — відчуває щось на кшталт «отруєності». (Щоправда, інколи зустрічається тип художника, що оперує «викривленими силовими лініями», і тоді «прилив сил» — хоча теж дещо «викривлений» — чатує на проникливого *спостерігача* десь аж на «дні отруєності», але це — досить рідкісний випадок (всіляке «епатування» не має, як правило, з котрим нічого спільного), що потребує окремого розгляду.) Річ в тім, що подібно до «точки сходження» лінійної перспективи, існує також і «точка сходження» й по сьогодні ще «не відкритої» *артологічним* [2] знанням «силової перспективи», щоправда, цю останню «точку сходження» візуально виявити неможливо, оскільки вона є «дислокованою» не у творі, а у його творці (мистецький твір є «дзеркалом» (певних граней) «духу» свого творця) [3], тому її вдається лише «відчути» у певному сенсі «на дотик».

...Після передмови, що, всупереч нашим вихідним намірам, виявилася таки досить розлогою, перейдемо до зазначеного у підзаголовку прикладу і продовжимо розгляд нашої теми вже цілком конкретизовано.

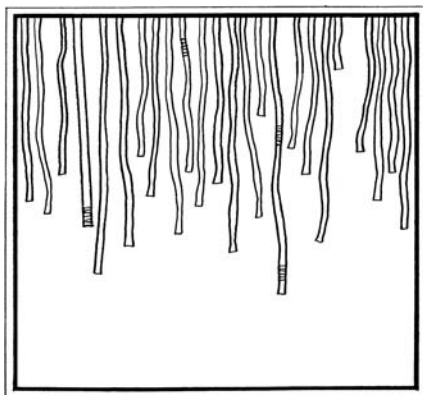
Наведемо серію графічних абстрактних композицій — див. мал. 1–6 (усі — 2007 р.; папір, олівець; 14,5 × 14,5) — сучасного київського живописця, графіка й художника-аніматора Олександра Маліса, котрі (композиції), на наш погляд, містять в собі саме той і такий «розрахований» *мінімум необхідного*, що надає («для початку») вельми зручну мистецьку «опору» для входження і заглиблення у внутрішню сутність сучасного абстрактного мистецтва.

Назва серії — «Атракціон споглядання».

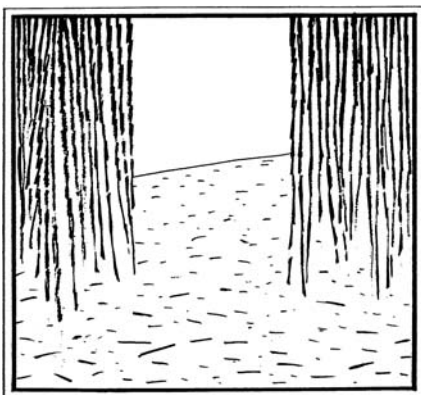
Кожну з композицій серії «вписано» у «стандартний квадрат» [4], котрий (тут) є «символом-еквівалентом» станкової картини (останню позицію можливо уточнити ще й таким чином: кожна з композицій представляє (символізує) «скелет» станкової картини, котрий — невидимий, оскільки вкритий картинною «плоттю», але його можна розгледіти — запозичимо термін на теренах зовсім іншої культури — «Оком Шіви»).

Квадрат — «подвійний», і ця «подвійність» (власне — два квадрати, один вписано в інший) є «символом-еквівалентом» *рами* [5], котра відділяє Світ-Картину від «нашого» світу, щонайближче щодо Світу-Картини представлено-го *стіною* [7].

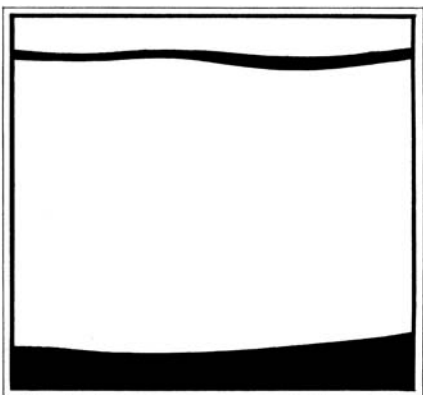
Якщо *стіна* — «обмежувальна грань» тривимірного простору кімнати чи зали, то «картина-на-стіні» — вхід («прорив») до «четвертого виміру» [8].



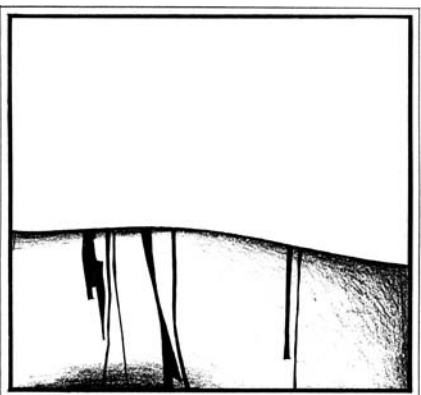
1



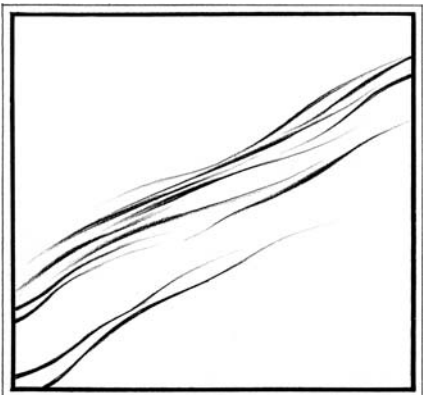
2



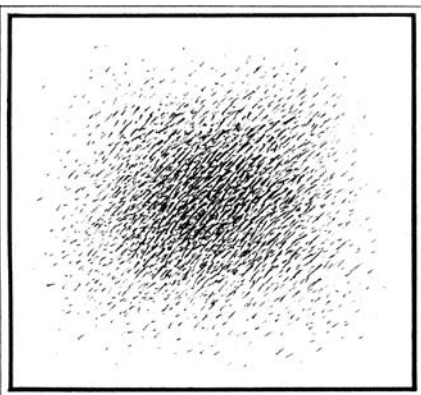
3



4



5



6

Загалом будь-який малюнок чи фото (навіть якщо — «зовсім не мистецтво») — *грань*, «*напів-вимір*», розташований якраз «поміж» «нашим» тривимірним світом і світом «четвертого виміру», котрий — якщо дивитись із «нашого» світу — так чи інакше виглядає як імагінація, уява або ж сон. Але якщо ми концентруємо увагу на витворі *справжнього* мистецтва — можемо відчути й зрозуміти, як імагінація стає Реальністю. (Ми так чи інакше свого часу відчуємо й зрозуміємо це, вмираючи, але розказати про це напевне вже буде нікому: «аудиторія» залишиться у «нашому» (тоді вже не «нашому») світі, котрий тоді сам перетвориться на щось подібне до «четвертого виміру», адже дивитися на нього ми будемо вже з «того боку».)

Поки ми — «живі», «наш» світ видається нам незрівнянно *реальнішим*, ніж світ уяви; коли — вмираємо, єдино реальним стає світ «четвертого виміру».

«Перенесення свідомості» (*тибетське* — «*тронг-джуг*») у «четвертий вимір» ще за життя — це і є надскладне надзавдання *справжнього* (а не фальшивого, котре, окрім зиску, «завдань не має») *сучасного* мистецтва, до здійснення якого воно ще тільки приступає.

...Завершимо наведене кількома абзацами вище спостереження щодо «подвійного квадрата» — як уже було сказано, «символу-еквівалента» *рами*, що відділяє (одночасно й поєднуючи) Світ-Картину від *стіни* «нашого» світу. Звернімо увагу: «грані» (сторони) внутрішнього квадрата — товщі («масивніші»), ніж зовнішнього. Якби було навпаки (подумки уявімо це), втратилася б символічна точність (виразність): *рама* картини належить більшою мірою до «нашого» світу, ніж до Світу-Картини, тому від останнього відділена саме товщою лінією, тоді як від стіни «нашого» світу — тоншою. («Тонше — товще», «вужче — ширше», це вже (тут) різновиди пульсації «силових ліній» *трансвізуального*, що немовби «перекидаються» зі Світу-Картини на *раму* — «нейтральну смугу» між двома різновимірними світами.)

Переходячи насамкінець до основної частини нашого викладу, зокрема до «Атракціону споглядання», звернімо увагу читача на «техніку» споглядання, а точніше — «природний механізм» останнього, оскільки термін «техніка» ми використовуємо, звичайно, суто умовно, з метою зробити певний «наголос» на важливому, на наш погляд, аспекті, котрий чомусь і по сьогодні знанням про мистецтво фактично ігнорується.

Мова йде про ефект «подвійної експозиції» або «подвійної панорами», котрий неминуче супроводжує процес споглядання мистецького твору (якщо споглядання, звичайно, достатньою мірою «сконцентроване»): фіксуючи «зовнішнім зором» мистецьке зображення (твір), *споглядач* одночасно занурює

«внутрішній погляд» у «внутрішній образ», котрий, так би мовити, випромінюючись «зовнішнім образом» (твором), немовби «огортає» цей останній, «зависаючи» у просторі «внутрішнього погляду» реципієнта, котрий таким чином, сказати б, «видобуває» внутрішній образ із зовнішнього, користаючись для цього одночасно і «зовнішнім», і «внутрішнім» зором. (Усе це — дуже просто і щоразу виникає цілком спонтанно, але словесному формулюванню підлягає, як бачимо, лише «зі скрипом».)

Тримаючи у пам'яті щойно викладене у двох останніх абзацах, ввійдемо тепер безпосередньо до «Атракціону споглядання» (маючи на увазі, що наші коментарі — словесні парафрази графічних зображень, так само й тією ж мірою — «мінімальні»):

Мал. 1. Ефемерна завіса «завішує» чистий простір.

Мал. 2. Завіса розсувається. Косий горизонт розділяє Світ навпіл, хоча половини нерівні: третина — чистого неба; дві третини — «заштрихованої» землі.

Мал. 3. Низ і Верх; Земля й Небо. «Щільна» й «суцільна», «важка» й дещо «ввігнута» Земля — і «нерівна» лінія Небозводу, за (над) якою — Занебесся [9].

Мал. 4. «Спелеологія», шлях Вниз, проникнення в Нижній Світ: щілини, шпарини, шкарубини, розколини, розпадини, нори, підземні ходи... У Верхній Світ торованих шляхів не знайдемо — чистий простір.

Мал. 5. «Вогненно-вітряна» хвиля-діагональ. З'єднує — по діагоналі — Землю з Небом, не досягаючи при тому «правого верхнього кута»: невеликий («що залишився») «вертикальний проміжок» може бути використаний, як дуже проста, але при тім вельми виразна «підказка» щодо розуміння певних аспектів «силових ліній» *трансвізуального*: подумки уявімо, що хвиля-діагональ «накриває» правий верхній кут квадрата, — одразу втрачаємо силу динаміки руху вправо-вдалечінь.

Мал. 6. Рій. Цей малюнок краще *споглядати* дещо здалеку (у цілком буквальному сенсі — просто дещо далі від очей (простий вибір дистанції — *вже* результат певного розуміння)... Рій жалючих перетинчастокрилих — підряд *Aculeata* (оси, бджоли [10]) — влучно «вимальовує» цей малюнок, хоча — звернімо увагу — штрихи діагональні, але кути (нахили, натиски) штрихів у «сумарній взаємодії» «вимальовують» саме «рух рою»: кожна «істота» («штрих») рухається ритмічно доцентрово навколо «власного центру» і — водночас — навколо «центру рою»... Спробуємо зробити от що: (імагінативно) «знімемо» рій, але «зафіксуємо» «пульсацію», а тепер спроекуємо її на Екран Торкань [11], що розділяє нас (водночас поєднуючи) з котроюсь — виберемо навмання —

«невипадковою (саме для нас) особою», — що відчуємо? Чи не характерний *тиск* у сонячному сплетінні («вамп-арт»?... (Поступово й повільно (а куди нам, справді, поспішати? «*Ми успеем*, — як співав свого часу В. Висоцький, — *в гості к Богу не буває опозданий*») таким чином «підкрадаємося» до обіцяної у попередній розвідці *зри* на Екрані Торкань [12]... Буває-трапляється, й двадцять років (та ще й «кривими-темними» стежками) доводиться «підкрадатися» до хоч якоюсь мірою прийнятної «акупунктурної точки» у інформаційних (нехай суто локальних) полях-мережах, у котру — от саме зараз — «вдавлюємо» наше висловлювання; так що нагода ще напевно буде, просто йдемо за «не нами заданим» ритмом розгортання подій; як свідчить досвід, це — найефективніший (та й єдино можливий у «заданих» умовах) шлях.)

...Перше ніж перейти від графіки до живопису, коротко — але саме з огляду на такий перехід — ще раз переглянемо графічну серію: *Мал. 1.* Простір — «під завісою»; *Мал. 2.* «Відкриваємо» горизонт; *Мал. 3.* «Поляризуємо»: Низ — Верх (Земля — Небо); *Мал. 4.* Рух вниз («під» Землю) — «набираємо Силу»; *Мал. 5.* «Викидаємо імпульс» по діагоналі знизу вгору; *Мал. 6.* «Концентруємо» Рій в Центрі («між Небом і Землею»). (Уважно переглянувши декілька (скажімо, двадцять-тридцять) разів наведену тут серію малюнків Маліса «Атракціон споглядання» у «світлі» наших коротких (найкоротших з можливих) коментарів, «прискіпливий» читач без особливого, сподіваємося, перенапруження *зрозуміє* притаманну серії «логіку розкриття».)

...Тепер, перейшовши від графіки до живопису, спробуємо насамкінець дещо «жорсткіше» (щоправда, специфіку «фахового адресата», безумовно, все одно буде необхідно так чи інакше враховувати) пояснити, що таке *розуміння* образотворчого мистецтва, зокрема абстрактного (навіть у даному випадку можливо було б говорити про «напів-абстрактне», але нас цього разу цікавить не стільки «розрізнення жанрів», скільки *розуміння* як таке).

Диптих «Око Свідомості» (1998) (*Див. кольорову уклеїку, стор. XV*). Отже, будьмо уважні: живописна компонента підбрана нами — за узгодженості з її автором — таким чином, щоб становити певний, сказати б, «гносеологічний контраст» — з огляду на «техніку» *розуміння* — щодо щойно розглянутої нами графічної серії: а, взяте (*свідомістю*) разом, те й інше може дати, як видається, досить «випукле» — хоча й, звичайно, суто попереднє — уявлення про один із цілого (й *цілісного*) ряду аспектів мистецької проблематики, свого часу досить детально й «щільно» розроблених у певних «внутрішніх колах» «десоціалізованої культури» пізньорадянської епохи, котрі у сфері куль-

тури «офіційної» й по сьогодні усе ще не мають навіть найелементарнішого контексту для найпростішої професійної розмови.

Верхня частина диптиха. Озеро (Око Свідомості — 1) (Оргаліт, олія. 33 × 79). Почнемо з простого зауваження: *будь-який колір може символізувати будь-що* (все залежить від контексту). У даному випадку *світоглядний контекст* творця «наповнює» колористичний символізм певною однозначністю: якщо розглядаємо творчість автора, світоглядно «зав'язаного» здебільшого на Природу (а не, скажімо, на «Надприродне»; хоча уважний *споглядач* побачить і друге «крізь» перше), то: зелений (рослинність, флора) — символ Росту (і його Безкінечності). Синій, голубий (небо, море) — символ Безодні (Вічності). Білий «не-колір» (трохи ледь-жовтуватий (щоб певним чином «бути кольором»)) символічно відділяє Безодню від Росту (тому що Безкінечність переходить — якщо переходить — у Вічність через «нейтральну смугу» певним чином «стрибком») ... Чому Око Свідомості — дещо неправильної форми? Це як «неправильної» форми — але така не випадково «подобається» — берег моря, озера, ріки — символ «неправильної» Історії й «неправильного» Досвіду (що «течуть» берегами «зловісної» ріки життя), єдино можливих у «неправильні» епохи.

...Тепер погляньмо на щойно сказане у суто «технологічному» аспекті *споглядання-розуміння*. Отже, погляд *споглядача* — будьмо тут, «за можливістю», уважні — «розподілений» за двома, так би мовити, концентричними колами (уваги): (1) Синє озеро Безодні (Вічності) «огорнуте» (2) Зеленим Ростом (Безкінечності). Звернімо, до речі, увагу на: (3) «розмиви» й «перепади» як Синього, так і Зеленого; (4) «неправильність» форми «озера» (зокрема, «загострений» кінець — *вліво*; що б, до речі, змінилось, якби (подумки уявімо) — було навпаки?); (5) уступчастий рельєф біло-жовтуватих «проміжків-берегів» ... Тепер у *спогляданні* відчуємо, як Зелене «здавлює» ззовні-всередину Синє, як Синє «зупиняє» зсередини-назовні тиск Зеленого, як пульсують, «розділяючи — поєднуючи», біло-жовтуваті «береги»; і як наш погляд, пульсуючи, «розтягується — звужується» «відцентрово — доцентрово» між «Моно-» й «Бі-».

Нижня частина диптиха. Лабіринт (Око Свідомості — 2) (Картон, темпера. 33 × 79). Якщо в *ОС-1* «Моно-» й «Бі-» (Вічність і Безкінечність) символічно представлені «концентрично», то «Лабіринт» «розводить» одне з іншим вже по Горизонталі (як праве й ліве (людське?) Око). Звернімо увагу от на що: права частина Лабіринту має «фіксований» Центр і веде вдалечінь, тоді як ліва частина Лабіринту «роздвоєна в собі» (по Центру) і є специфічним (там є ще певні «внутрішні деталі») вихором, що надає, поміж іншим, «швидкості» (натиску) руху вдалечінь через «праве око».

...Якщо ми будемо уважні до самого «процесу» («поток») *споглядання* — з легкістю помітимо: концентруючись на **ОС-1**, матимемо відчуття «синхронного» — чи то «симультанного» — (щодо «обох очей») «відцентрового» (1) «розтягування» Погляду «по Горизонталі» з наступним (2) доцентровим «стягуванням» щодо «Ока Шіви» (навіть десь на «тонко-соматичному» рівні відчуємо відповідно локалізований легкий «тиск»).

...Тоді як концентруючись на **ОС-2**, матимемо чітко виявлений «діахронний» пульсуючий рух Погляду вправо-вліво.

Звернімо увагу ще й на деякі не випадкові особливості «конструкції Лабіринту»: права частина має загалом «концентричну» (хоча й дещо «ламану») структуру; тоді як ліва — «двоїсту», при тому — і за горизонтальним, і за вертикальним напрямками (орієнтаціями), хоча за кожним із напрямків «двоїстість» «конструюється» — на що теж не зайве звернути увагу — по-різному.

Тепер зіставимо й порівняємо *синтетичне відчуття* споглядання (1) «Озера» й (2) «Лабіринту» — «Моно-» й «Бі-» (те й інше багатьма аспектами «віддзеркалюються» й «сплітаються» одне в одному, проте одночасно й постають — у *спогляданні* — як певна символічна полярність): «Озеро» має споглядальний акцент «розширення», «охоплення» (з присмаком «розчинення») і — «зворотного повернення» в укріплені такою «експансією», тепер уже більш чітко, рішуче й жорстко окреслені «кордони» власної індивідуальності; «Лабіринт» — це «споглядальна вилазка» у «пригодницьку любов» до Далечіні, Таємниці, Знахідки, Втрати, Ризику, Подорожі-*без*-Повернення, звивистих «темних» шляхів.

...Ще раз. «Передати» («комусь») у цій сфері *розуміння* — неможливо: цьому «не навчають» в жодному «навчальному закладі», це завжди результат «само-ініціації», для котрої напевне необхідний якийсь попередній «переддосвід пра-пам'яті» (що, поміж іншим, «ініціює» «не надто серйозне» ставлення до «твердої» реальності, а натомість — невгамовну жагу до «Замежжя-Потойбіччя»). Але цілком можливою є певна «підказка», про що у нас тут і йде мова.

...Отже. Концентруємо увагу на **ОС-1**. Для сприяння точнішому «всотуванню» суті *споглядання-розуміння* виокремимо певні умовні «елементи» «конструкції споглядання», а саме: (1) Погляд; (2) «фокальна точка»; (3) Увага. (Це — «три тавтології», але таке умовне «розщеплення», можливо, сприятиме «схопленню» суті.)

...Погляд «занурює» «фокальну точку» у центр Синього. Увага, «відчалуючи» від «якоря» «фокальної точки», вібрує, ковзаючи лініями «прорізок-переливів» світло-синього; «захоплює-промацує» біло-жовтуваті береги; «сте-

леться» рельєфом Зеленого; складно-неправильно-звивистими стежками «пробирається-повертається» доцентрово до «якоря» «фокальної точки»... Відцентрово-доцентровий пульсуючий хисткий радіальний рух Уваги у просторі Погляду «вмиває» зі свідомості пружний потік асоціацій... Вибираємо навмання певний «асоціативний сегмент», наприклад, Озеро — Море... Якщо Море — водна далечінь «без» Другого Берега Землі (той — недоступний Погляд), котра на обрії («край Погляду») виходить на «горизонтальний кордон» із повітряною далечінню Неба, залишаючи нас «без» Землі (звідси — неповторний емоційний «букет» («розчинення», «смуток», «звільнення», «прощання», «політ» і багато інших вже «невимовних» компонентів), що «накриває» нас на березі Моря), то Озеро — це водне Око Землі, що споглядає повітряне Небо, це вкраплення водного (вільного, гнучкого, плинного, рідкого) у земному (твердому, фіксованому, ригідному)... Погляд охоплює Озеро з усіх боків, вступаючи у володіння вкрапленням «вільних можливостей» Води у моноліті «фіксованих необхідностей» Землі... Звідси відчуття певної «дозованої легкості» (що її ми владні «використовувати» на свій розсуд), котре «вдихаємо» на березі Озера...

Таким чином ми «розгорнули» невеликий «сегмент» асоціативного потоку, котрий «переживається» у процесі *споглядання* твору образотворчого мистецтва більшим чином у «не розгорненому» вигляді — а це вже неможливо пояснити, як саме. Це — певне «відчуття», котрим ми можемо або «керувати», направляючи потік *споглядання*, «схиляючи» його до тих чи інших територій «внутрішніх просторів», або просто «йти за потоком» («напіврозкриваючи», за бажанням, ті чи інші його «сегменти»).

ОС-2 розглянемо вже іншим (способів розгляду — безліч), більш лапідарним методом (має сенс така побудова нашого висловлювання, аби читач — якщо раптом «трапитись нормальний» — мав змогу «ковтнути» текст за «один захід», тому — вже скорочуємо)... Права частина **ОС-2**: «камінь», «хаша», «небо», «кривизна»; ліва частина **ОС-2**: «полум'я», «зав'язь», «одне-крізь-інше», «урвище»... Зіставляючи — і логічно, і «хаотично» — виокремлені вісім (два «кватернери») елементів, матимемо змогу «ввійти в потік» (*споглядання*).

«Попередні» уявлення про «потік споглядання», котрий, поміж іншим, мав би бути *основою* знання про мистецтво (це «знання» й по сьогодні задовольняється здебільшого лише «вивіскою» на своїй «порожній суті»), можливо уточнити за допомогою такого образу: *фільм споглядання*. Тобто, на відміну від кінофільму, «кадр» — «закріплений», нерухомий, а *фільм споглядання* «переглядається», «відштовхуючись» від «стоп-кадру», в «Оці Шіви»... Тут є ціла низка «додаткових міркувань», наприклад: порівняємо фото («зупинена мить») і твір образотворчого мистецтва («проміжок часу», котрий *прожив* тво-

рець, створюючи твір: цей «проміжок часу» «перетворено у *простір* твору»; цей «проміжок часу» «вічно» «йде по колу» — від «початку» творення до «завершення»; цей «проміжок часу», по-перше, «вийнятий» із «просто часу», по-друге, «інтерферує» з *часом споглядання твору споглядачем*, — спробуємо продумати це... (Наприклад, живописні пейзажі пізньорадянського періоду містять у собі «зупинений» певним чином «якісний час», котрий «зрозумілий» ще нам, але вже не буде зрозумілим для наступних поколінь...)

...Звернімо, до речі, увагу на специфічний «горизонтально видовжений» формат обох частин диптиха. Сформулюємо так: «розтягування» Погляду таким чином вшир (тут) є мистецьким засобом надання йому (Погляду) енергії руху вглиб. Конкретизувати це спостереження — «не те, щоб важко», але залишимо його «нон фініто» з огляду на доречність утримування контексту викладу все ж таки у певних «контекстних берегах», тим більше що сам «експеримент» подібного викладу — вже «по його ходу» (що, наближаючись до завершення, добігає кінця) — надає можливість більш точно («відміряно») відчувати, чи є ще взагалі сенс (а якщо є, то яка саме «техніка» тут доречна) — за наявної соціо-мистецької ситуації — продовжувати «сипати бісер»...

...Відчуваємо — треба ставити крапку. Вихідний задум передбачав суттєво більш широке розгортання заявленої теми, але «фаховий читач» з його «нетренованим мозком» напевне не витримає вже й попередньо сказаного. Обмежимося — відчуваємо, на сьогодні це «правильна доза» — шістьма Малісовими олівцевими малюнками і живописним диптихом [13], оскільки «фаховому читачу» можливо щось «вприскувати» лише точно відміряними «гомеопатичними дозами», інакше, окрім шкоди, користі не буде. (Свого часу В. Шмаков (якщо не помиляємося, в «Основах пневматології») виразно проілюстрував типологію подібних ситуацій за допомогою промовистого прикладу, запозиченого зі сфери зоології (точніше — *етології*, науки про поведінку тварин): коли собака чує («слухає») класичну музику — не витримує такої «наруги» й починає скиглити і вити.)

...Дозволимо собі хіба що декілька завершальних зауважень. Є знавець, і є «фахівець». Висловлювання знавця лише з точки зору «знизу» начебто ледь чи не «зливається» зі «словотворчістю» «фахівця». Насправді ж між тим та іншим — просто прірва, і ніякий «міст», на жаль, неможливий (хоча, звичайно, можлива задалегідь приречена на невдачу «презумпція спроби»). Але існує — це в усі часи так — певна «етика першопреходців», котрі ставлять (залишають) «зарубки на шляхах». Назвемо це «мистецтвом зарубки», де — окрім, зрозуміло, змісту й форми — визначальним чинником (саме у найсучасніших умовах) є точний вибір «акупунктурної точки» у інформаційних полях-мережах і так само точний вибір слушного часу. Якщо все зроблено правильно — буде при-

близко як у прим. [10], котру, пригадується, обіцяли ще раз, повторно зв'язати з основним текстом. Виконуємо: «<...> жало зазубрено на конце, и если пчела ужалит <...> жало останется в теле жертвы. <...> мышцы, вырванные вместе с жалом, будут продолжать автоматически сокращаться и впрыскивать все новые порции яда.» От і все. «Когда-нибудь поймешь / Не здесь и не сейчас...» (Михаил Снег (1955–1992), 1987). От тепер — уже крапка [14].

1. Див. про це нашу розвідку: *Щербак Ю.* Художня культура і видовищні субкультури // Художня культура. Актуальні проблеми. — К., 2005. — Вип. 2. — С. 272–283.

2. Хоча термін «мистецтвознавство» — усталений і вже тому правомірний, його слову конотацію помітно послаблює лінгвістичне сусідство з «краєзнавством», «природознавством», «товарознавством», не кажучи вже про «українознавство». (В усіх цих термінологічних утвореннях таки вчувається щось вщент поверхове.) Можливо, опріч «мистецтвознавства», було б доцільно принаймні спробувати ввести в обіг («приживлення» нової термінології залежить від сукупності найрізноманітніших чинників, котрі наврояд чи вдалося б «прорахувати») синонімічні альтернативні терміни. Адже назва тієї чи іншої сфери знання — це у певному сенсі її «Ім'я», з усіма доленосними наслідками, що — цілком імовірно — можуть звідси випливати.

...Принагідно розглянемо такий ряд: (*укр.*) образотворче мистецтво; (*рос.*) изобразительное искусство; (*англ.*) fine art, — який прикметник *звучить сильніше?* (Який — слабше, який — ще слабше?) Який іменник *звучить сильніше?* (Який — слабше, який — ще слабше?) Ще одне: що *звучить сильніше*: -знавство чи -логія?

3. Саме це, до речі, й мав на увазі Огюст Ренуар (1841–1919) у своєму знаменитому вислові: «Важливо не що і як, а хто».

4. Квадрат — фігура, що символізує максимум стабільності, сталості й «реалізованості» (див. про це: *Генон Р.* Царство количества и знамения времени / Пер. с фр. — М., 1994. — С. 140–147). Щодо квадрата в образотворчому мистецтві — див. спостереження В. Кандинського (1886–1944), котрий розглядає квадрат як «найбільш об'єктивну форму» *основної площини (ОП)* (термін В. Кандинського; див.: *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. — СПб, 2006. — С. 174–200).

5. Несамохіть — асоціація з: *Ортега-и-Гассет Х.* Размышление о рамке / *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс / Пер. с исп. — М., 2003. — С. 482–490. Цікавий взірець справжньої *літератури* про мистецтво. (На відміну від т. зв. «науки»: адже апіорі зрозуміло, що міра науковості *знання про мистецтво* аж ніяк не може бути значною. «Мистецтвознавство» — це на сьогодні щось подібне до «аргоїзму», котрий поки що лише «приховує» можливість виникнення реальної *оперативної філософії мистецтва*, тобто інтелектуально-вольового знання про оперування долею мистецтва засобами стратегічної гри у інформаційних полях-мережах... Симптоматично, що *Контрсвідомість* [6] вже починає «інкримінувати» «ненауковість» (новітній заміник горезвісної «ідеологічної

хибності» радянських часів) тим, сказати б, «культуроморфним» сферам, де ще можлива хоча б мінімальна присутність якоїсь живої думки.)

6. *Контрвідомістю* ми називаємо сукупність надпотужних «надлюдських» сил і тенденцій, котру свого часу узагальнено називали «Диявол». (Певні аналоги (про «то-тожності» у цій хисткій сфері говорити взагалі навряд чи доречно): *контрфініціяція* Рене Генона (1886–1951) (див.: *Генон Р.* Царство количества и знамения времени / Пер. с фр. — М., 1994. — С. 248–260; 269–275); *демонічні ієрархії* (наголос на передостанній літері) Д. Андрєєва (1906–1959) (див.: *Андрєєв Д.* Роза мира: Метафілософія истории. — М., 1991. — С. 85–90). Щодо теренів, котрі цікавлять нас найближчим чином, то саме «клопотами» *Контрвідомості* шоу-субкультури «задали» на сьогодні *сферу мистецтва*, всередині котрої — вже й так «задавленої» — тими ж самими «клопотами» псевдомистецтво успішно «додаває» залишки справжнього мистецтва. Цікаво, що найостаннішим часом активізувалась ще одна, вже зовсім «карколомна» тенденція: тими самими «клопотами» тепер уже навіть у сфері шоу-субкультури «гірше» стрімко «роздаває» «краще».

7. *Стіна* — щось «базове» щодо нашого (тут) життя — чи не так?

8. «Четвертий вимір» — (тут) «данина» одній з «маргінальних» ліній євроцентристського філософського мислення, оскільки «магістральна» лінія «згасла» (не реально ж, справді, продовжувати вважати філософією сучасну — чи «найостанніших часів» — «французьку кумедію»), так чомусь і «не додумавшись» до хоча б якогось відповідника *лінгашаріри* Веданти. А тим часом т. зв. «основне питання філософії» (відамо данину і цій лінії мислення) — було б, як видається, доречно на сучасному етапі сформулювати як питання: (1) Смерті і (2) Трансмортального (якщо останнє хоч якоюсь мірою зрозуміле: це «закріплення» (реальне володіння ним) «тонкого (четвертого) виміру»); оскільки «До-мортальне» — до цього закономірним чином «привела Історія» — набуло «тотальної» якості питання суто кількісного: «скільки грошей?» — отже, із Сутнісного (Якісного) на сьогодні «випадає» вже цілковито. Це означає, сказати б, *насичення* «До-мортального», тому й здається, що «все вмирає», «кінець світу» тощо; насправді ж це означає досить близький — справді — кінець лише «найнижчого» («До-мортального») «сегмента» Світу.

9. «Правильні» українські слова — «захмар'я»; «[по]за(над)хмарний» (див.: Український орфографічний словник / За ред. А. Полюги. — К., 2002. — С. 284; Російсько-український словник / За ред. В. Жайворонка. — К., 2003. — С. 289), але ми застосовуємо «русизм», оскільки — точніше у даному випадку передає суть. Взагалі кажучи, наша «білінгвістична ситуація» цікава, зокрема, «різноісторичністю» («різнодосвід[че]ністю») двох «співприсутніх» мов: колись «дуже-дуже потім» це питання, можливо, якимось чином «набуде актуальності», а поки що — не існує адекватного гуманітарного контексту для «зачеплення» подібних тем... Скажемо тільки, що цікавий, поміж іншим, «хід» — свідоме використання «свіжості» дещо певним чином «незавершеної», «синкретичної» мови (що, з іншого боку, є й цілком відчутною перевагою («гнучкість», можливість «лексичних

версій»), котру при цьому виразно загострює, збагачуючи змістовне наповнення, неодмінно присутнє тло більш «зрілого» (і тому — певний парадокс — більш «ригідного») другого складника «білінгвістичного тандему»... Й додамо ще, можливо, таке: «заходячи» українським мисленням до усе ще мало знайомих йому територій висловлення думки, мимоволі певною мірою (з «історичних причин») частково, сказати б, «впадаємо в дитинство» (принаймні, «місцями»), оскільки «рухаємося з *наього* центру», позбавленого «близько-центральної підтримки». Наприклад, вже на суто формальному рівні (який втім найшвидше впадає в око) ми вимушені використовувати завелику кількість лапок, дужок, підкреслень, великих літер, «дидактичних» інтонацій і т. ін., що, скажімо, в російськомовному тексті виглядало б напевне дещо штучно. Але у нашому викладі ми відчуваємо це, як необхідне, оскільки «мовна ситуація» «незвична» до мислення такого стибу і «чинить опір», і тому для адекватної передачі «сенсового наповнення» ми вимушені дещо «притискати» слова й «тональності» за допомогою щойно названих засобів.

10. (*Мовою оригіналу*): «Яйцеклад жалящих перепончатокрылых превратился в жало, служащее им как орудие защиты и нападения. Придаточные железы яйцеклада превращаются в ядовитые железы, кислую и щелочную (дюфуруву). В яде разных видов преобладают выделения разных желез. У рабочих медоносных пчел яйцеклад служит уже только для защиты: жало зазубрено на конце, и если пчела ужалит крупное животное или человека, жало останется в теле жертвы. Пчела при этом погибнет, а мышцы, вырванные вместе с жалом, будут продолжать автоматически сокращаться и впрыскивать все новые порции яда». (*Длусский Г.* Отряд Перепончатокрылые (Hymenoptera) // Жизнь животных: В 6 т. — М., 1969. — Т. 3. — С. 442). ...Щось нам «символічно нагадує» цей «ентомологічний екскурс», от тільки — що? (Див. нижче основний текст — можливо, щось і «зв'яжеться».)

11. Див. нашу попередню розвідку: *Щербак Ю.* Екран торкань: про нові терени мистецької гри // Художня культура. Актуальні проблеми. — К., 2006. — Вип. 3. — С. 77–90.

12. Там само. — С. 88.

13. Хіба що — вже з наймінімальнішим коментарем, але, як на наш погляд, це могло б бути певною додатковою підказкою вже, можливо, для когось із «нового покоління» (що стосується «середнього нашого», то його, щодо елементарної здатності розуміння мистецтва, як видається, вже «навчити нереально»), — ще два живописних полотна Олександра Маліса. ...Що все-таки означає: мистець Високого Стилю європейської мистецької традиції, один, можливо, з останніх її тримачів... (До речі, коли говоримо про Мистецтво, варто б виокремити такий «нюанс», що для реального знавця — з одного й першого ж погляду «прочитується» практично будь-який у цій сфері «момент» (йдеться про внутрішню завойовану компетенцію «розрізнення духів»), тут «обман» у зазначеному контексті — не реальний, це — тимчасова «даремна надія» псевдоарту, це просто кумедне нерозуміння сутності Реального Знання. ...Щоб правильно відчутти й, можливо, навіть спробувати таки зрозуміти, про що мова, — треба уважно вчитуватися «в слова», у

їх ритми, у синтетичну конструкцію текстової цілісності... Скажімо, аналогія зі спортом, наприклад, з боксом: хтось «б'є з правої» – й кінець.)

Отже, **Око Іншого — 1 і Око Іншого — 2.** (Див. *кольорову уклеюку*, стор. XIV).

Інше тут – це і не Свідомість, і не Контрсвідомість, це такі – *Інше*. Це, «коли людей вже немає», Погляд *Іншого* «вливає» щось наостанок.

14. Вже після котрої (так буде навіть краще) додамо останньою приміткою ще декілька завершальних штрихів. Проблема *розуміння* образотворчого мистецтва — це проблема *розуміння* Глибини. Якщо ми візьмемо живописне полотно чи графічний аркуш (розуміння скульптури має дещо відмінні «технічні деталі» входження в Глибину), то матимемо: двовимірна (ширина, висота) площина + третій, вже «ілюзорний» (лінійна чи будь-яка інша «ілюзорна» перспектива) вимір «ілюзорної» глибини. Остання — це, сказати б, певний «натяк» на «напрямок» проникнення у «не-ілюзорну» (хоча й імагінативну) Глибину «четвертого («тонкого») виміру». Тобто *площинність* живопису й графіки, «знятість» третього виміру (трансформованість в «ілюзорну» модальність) якраз і сприяють особливим чином можливості, сказати б, «заміни» «ослабленого» (оскільки він лише «ілюзорний») третього виміру — «четвертим». Коли реальний творець мистецтва дивиться на *площину* ще чистого полотна або чистого аркуша паперу, він фактично дивиться на *стіну* тривимірного світу. Процес справжнього мистецького творення — це певним чином вихід-проходження «крізь» *стіну*. Твір *реального* творця образотворчого мистецтва — це вже «за-стінний» («потойбічний») простір. Услід за ним, скориставшись твором, у «за-стінний» простір може проникнути й *споглядач* (але, зрозуміло, не «глядач»). І хоча це проникнення — лише часткове, оскільки основною частиною своєї сутності *споглядач* (так само, як і творець) не зможе вислизнути із «До-стіння», здатність до такого — нехай і обмеженого — проникнення відкриває певні особливі рівні свідомості й простори мандрів територіями внутрішнього життя, про які «глядач» і «фахівець» не мають — та й не можуть мати — жодного уявлення.



О. Маліс. Око Ішого — 1



О. Маліс. Око Ішого — 2



О. Маліс. Око Свідомості. Дитих. 1998