

Олена ВЯЧЕСЛАВОВА

**ПОЕТИКА МІФУ  
В СУЧАСНОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ  
УКРАЇНИ**

**Міфопоетика етнонаціонального буття**

Як і естетична категорія «міф», термін «поетика» запозичений мистецтвознавством з літературознавства. Основою такого перенесення були семіотичні дослідження останньої третини ХХ ст. За визначенням Р. Барта, структуральна поетика є наукою про «умови існування змісту, інакше кажучи, наука про форми» [1, с. 16]. Використання семіотикою мистецтва таких понять як «поетика», «риторика» експлікує її корелятивність філософсько-естетичному підходу до питання специфіки художньої мови мистецтв, зокрема мови образотворчого мистецтва, виявляє загальноестетичний зміст цих категорій як засобів дослідження структури художнього мислення.

У контексті нашої роботи питання поетики неоміфологізму полягає в тому, аби дослідити, як засобами образотворчого мистецтва створюється художня реальність, у якій відбувається еквівалентний «переклад» архаїчної мови міфологічного символізму, що надає йому сучасного буття. Виявити ті чи інші типи художньої реальності можливо, простеживши певні групи мистецьких творів, у зв'язку з чим структурування цього розділу здійснено за змістово-тематичним принципом, на засадах виокремлення міфопоетики етнонаціонального буття, міфології сакрального, авторських міфологій.

Спрямованість дослідження в галузі поетики значною мірою залежить від загальної філософсько-естетичної орієнтації. В основі більшості напрямів європейської поетики лежало вчення Аристотеля, за яким мистецтво поєднує в собі пізнавальну функцію (мімезис) з моральною (катарсис). Світ як щось первинне впливає на творення й визначає мистецький твір, останній діє на своїх глядачів. Аристотелівська складова є суттєвим компонентом естетики Гегеля і, у вульгаризованій формі, ленінської теорії відображення.

Разом з тим, можливий інший підхід, який умовно можна визначити як картезіанський, що розглядає мистецтво як метод пізнання й пошуку істини. З цієї позиції зовнішній (щодо твору мистецтва) світ є не первинним, а тим, що

становить предмет шукання. Саме така позиція складала основу семіології мистецтва Ю. Лотмана з її орієнтацією на Г. Ляйбниця та І. Канта. Мистецтво Лотман розглядав як особливу моделюючу систему, у якій пізнавальна функція нерозривно пов'язувалась з ігровою. Двоїста природа гри (поєднання умовного й практичного) в мистецтві набуває особливого значення: мистецький твір, як художня модель, включений одразу не в одну систему поведінки, виступає нерівним собі, художньою реальністю як сферою «можливого» буття. Проте генетично пов'язані, мистецтво і гра не тотожні, метою мистецтва є істина.

Серед гілок духовної культури мистецтво завжди посідало в Україні особливе місце як чи не найголовніший спосіб буття та утвердження національної ідеї. До цього спричинився характер самої української ідеї — естетичне світобачення, ідеал Краси притаманні її змістовій структурі. Панестетизм був константною рисою української ідеї впродовж усієї історії нашої культури, виходив на передній план у періоди її піднесення й розквіту: під час Київської Русі, доби бароко, Шевченкової доби, в 20-ті рр. ХХ ст., у відлигу 1960-х рр.

«Національність таємнича, містична, ірраціональна, як і будь-яке індивідуальне буття. Треба бути в національності, брати участь у її творчому, життєвому процесі, щоб до кінця знати її таємницю», — писав М. Бердяєв, добре відчуваючи це складне, багатоаспектне, із суттєвим міфологічним присмаком явище [12, с. 3]. Д. Чижевський пропонував троякий шлях до пізнання феномену національного: «Перший з них — це дослідження народної творчості, другий — характеристика найбільш блискучих, яскравих, виразних історичних епох, які цей народ пережив, третій — характеристика найбільш значимих, «великих», видатних представників цього народу» [12, с. 3].

Це не було суто українським винаходом. За доби Просвітництва великий вплив на кристалізацію ідей націотворення мали думки Й. Гердера про «дух народу». Він перший став розглядати мистецтво як втілення «живих національних сил» (Гете), вираження духовного життя нації, вбачаючи у вірності національному духові умову художньої повноцінності мистецтва. Мистецтво є по суті самопізнанням людини. Гегель справедливо вважав, що цінність мистецтва полягає у вираженні «глибинних людських інтересів, всеосяжних істин духу. Мистецтво часто слугує ключем, а в деяких народів єдиним ключем для розуміння їхньої мудрості й релігії» [12, с. 4]. «Реконструювати» картини, звуки, образи нації в усій їх правдоподібності під силу тільки художнім засобам мистецтва. В історії європейського націотворення знайдемо чимало зразків неоціненної ролі мистецтва в становленні національних спільнот. Нинішня Україна як єдина духовна єдність поки що не існує, вона є тим ідеалом або національним міфом, шукання, відкриття й відтворення якого відчувається у твор-

чості багатьох українських митців, які разом з Є. Маланюком могли б сказати: «Може, найважливіше з наших завдань як національної спільноти було, є і буде пізнати себе» [12, с. 5].

Звертаючись до відображення в сучасному українському образотворчому мистецтві міфопоетики етнонаціонального життя, відзначимо, що її потужність живиться багатючими збереженими традиціями українського народного мистецтва й пам'ятками праукраїнської давнини, які становлять істинну скарбницю архаїчного символізму й відтворюють життя народної міфологічної свідомості, що певною мірою триває й сьогодні. За доби Незалежності з'явилися етнологічні, культурологічні, мистецтвознавчі розвідки символізму народного українського мистецтва, завдяки яким архаїзм народної культури зазнав більш глибокого висвітлення, проте й досі бракує усвідомлення загальних методологічних основ вивчення місця й ролі художнього символізму в культурі.

З огляду на це заслуговують на увагу ідеї М. Мамардашвілі щодо співвідношення символізму й мовності. В основі його концепції лежить протиставлення мови й культури сфері свідомості, розуміння символізму як позамовного феномену. Культура «культивує об'єктивно спрямований автоматизм мислення» [8, с. 192], за своїм знаковим характером і формальною десимволізуючою функцією вона є позаонтологічною (звичайно, маємо враховувати, що подана М. Мамардашвілі інтерпретація стосується культури ХХ ст., яка, за визначенням В. Суханцевої, «стрімко втрачає метафізичні основи й вироджується в культурну норму» [14, с. 122]). Щось із свідомості потрапляє в культуру, піддається формалізаціям, стає культурним формалізмом, функціонування якого залежить від того, наскільки в ньому редуковані умови життя свідомості. Феномен розвитку культури й знання супроводжується, на думку вченого, регресом символічного життя свідомості. Випадкам «умирання» мов деяких етнокультур передують руйнації символічних контекстів життя свідомості.

Разом з тим, існують протилежні тенденції, завданням яких є протистояти культурним формалізаціям, виробляючи засоби захисту від їх крайнощів. Така «резервна» робота антиредукційних механізмів, що відтворює первинні позакультурні символічні утворення, властива сучасній філософії. Разом з тим, «серцевина культури як такої дозволяє щось зробити на рівні культури, не розуміючи. Робити щось без розуміння і є культура» [8, с. 192]. «Інструментом архаїзації культури», здатним відновлювати первинні символічні утворення, є й образотворче мистецтво, у якому «регресія до символізму дана як основна умова будь-якого виконання». За умов сучасної індивідуальної творчості не може повторитись продукт, створений у зв'язку з первинним символізмом, проте може повторитись тип творця й тип відношення до символізму. У мистецтві новітнього часу були відкриті ті «дірки», через які художники налагодили

загальнокультурно невідтворюваний зв'язок з первинним символізмом свідомості, знов повернулись до активності, яка в принципі неповторна.

На нашу думку, наведене вище стосується й сучасної української образотворчості, у якій уже певний час відчутна стрімка активізація й відновлення символотворчої активності. Зрозуміло, що запропонований у попередньому розділі типологічний підхід є умовним, необхідним як теоретичний засіб з метою структуризації потужного обширу сучасної міфопоетичної образотворчості, якій насправді така дискретність навряд чи властива. Навпаки, чи не найголовнішою інтуїцією, що спрямовувала шукання українських митців, була інтуїція цілісності, тому численні зразки, на яких розглядалися образно-тематичні репрезентації міфу вище (підрозділ 2.3), матимуть стосунок і до міфопоетики етнонаціонального життя. Кожну з розглянутих міфологем можливо трансформувати («усе в усьому») у загальнозначущу міфопоетичну тему Людини у Світі, на своїй Землі, у своєму Космосі — екзистенційному, колективному, природному, тобто — в етнонаціональну міфопоетику.

Мистецькі шукання не були поодинокими, у тому ж напрямі рухалась водночас й українська філософія. Певні перетини їх шляхів сьогодні є очевидними. Одним з проєктів, у якому вони співпрацювали, стала виставка «Софійні символи буття» (Київ, 2002), ідеологічною базою якої виступала однойменна праця С. Кримського. Посткласична філософсько-естетична думка актуалізувала бачення цілісності світобудови. Міфологія «четвериці» (земля-небо-божественне-смертне), використання поняттєвих метафор «горизонту» чи «путівця», що є фундаментальними в онтології «тут-буття» М. Гайдеггера й репрезентують екзистенційну феноменологію як життя й роздуми на «польовій дорозі», здобули за доби Незалежності опрацювання й в українській філософії та естетиці, для яких властива сьогодні глибока етнонаціональна й регіональна інтерпретація таких архетипних категорій, як «дім», «поле», «храм», «дивосвіт», «софійність», «антеїзм», «хутір», «обійстя», «святотвідношення», розроблених у працях В. Горського, С. Кримського, Л. Левчук, В. Личковаха, В. Мазепи, В. Малахова. Зокрема, філософсько-естетична розбудова поняття «хутір» як категорії української культурології в розумінні П. Куліша («хутірна філософія», «хутірна поезія») відбувалась за участю сучасних українських мистецтвознавців і митців у межах Всеукраїнської наукової конференції «Хутір: національне і сучасність» (1996, Хмельницький).

«Хутір» («обійстя») як модель світу, репрезентація образу українського етнонаціонального космосу з властивими йому цінностями сім'ї та побожним ставленням до життя й довкілля є головною темою у творчості Віктора Гонтаріва (картини «Мій хутір — моя фортеця», «Козацьке подвір'я»). Архетипні ознаки образу підсилені драбиною в центрі полотна (корелят Axis mundi, ознака кос-

мізації терену) і кругообігом огорожі, що замикає домашній мікрокосм у цілісність, позначає його вартісність для людини. Палаючі літні зорі Чумацького Шляху («Зоряний віз») поєднують Небо й Землю цього українського Всесвіту, несуть світло ностальгійного поринання в минуле.

Міфопоетичний світ живописних образів Гонтаріва розбудований повторами основних зображувальних лейтмотивів. Селянське подвір'я з його начинням, курми, худобою; вітряки й біленькі козацькі церкви з синьо-зеленими банями; пронизливо-сині степові джерела-озерця, наче очі землі; величезні чорні птахи; польові квіти, сухі трави, дерева з голим, гострим гіллям; полинево-сріблястий або золотавий, притрушений пилом степ з далеким обрієм — усе це в сучасних творах Гонтаріва має давнє натурне походження, проте зазнало міфопоетичних метаморфоз, зажило перетвореним метафізичним життям («Тала вода», «Біла церква», «Відлига»). Образи пам'яті, оповиті серпанком прозорого смутку («Материні спогади», «Сусіди»), засвідчують автобіографічну природу міфопоетики Гонтаріва, її екзистенційне походження, зв'язок із спогадами дитинства («Подвір'я мого дитинства», «Я народився у вітряку», «Народження») і водночас окреслюють яскравий етнонаціональний характер цієї екзистенції.

Ту саму духовну цілісність українського світу, проте вже верховинського, відтворює малярство Володимира Микити. Реалії повсякденного селянського життя («Ягнятко», «Повінь») набувають у його творах особливої виразності завдяки архетипним мотивам і з причин відданості художника традиціям закарпатської художньої школи, у яких прихильність до реалізму поєднувалась з неоромантичним захопленням народною українською культурою. Вагомі дєреворити традиційного карпатського житла («обійстя» — головний мотив творчості Микити), поєднані з постійно варійованим архетипним мотивом «порога» (відкритих дверей, вікон, ганку, воріт), виступають у його реалістичному малярстві тією метафоричною образною структурою, що розчиняє міфопоетику в повсякденності, надає картина́м життя людини в цьому доквіллі ознак урочистого ритуалу, «чекання», «передчуття», «переходу» (із віка у вік, із стану в стан), подійності, здатності в символічній формі висловлювати плін часу («У чеканнях», «Пороги», «На порозі вічного», «Пам'яті Мамки», «Завжди в турботах», «У с'яві дерева з'явився Ти»).

У малярстві Андрія Анто́нюка образ-ідеал України постає або як вимріяна чарівна terra incognita («Атлантида-Україна»), або набуває знайомих ознак «хутора» — моделі світу, у якій є все: і теля, і маля, і Мати-сіячка, і животворні сили стихій — осяйного святкового сонячного світла, благодатної води («Моя Венеція»). Образ води як наскрізне архетипне утворення присутній у багатьох творах Анто́нюка («Жива вода», «На Синюсі», «Чиста вода», «Біла журавля»,

«Мамина весна») і виступає не лише пантеїстичною ознакою, а й символом жіночості українського Світу.

Отже, у творчості Антонюка, Гонтаріва, Микити основою міфопоетики виступає мистецька екзистенція авторів, певна спорідненість їх художнього мислення з міфопоетичною народною свідомістю. У кожного з них виокремлюються певні лейтмотиви, зображувальні семантичні «гнізда», повторювані в багатьох творах, що надає творчості цих авторів ознак цілісного Тексту, який підлягає єдиному міфопоетичному принципу. Поетика кожного з відзначених авторів породжується своєрідним «перебуванням усередині» живої традиції (Г. Гадамер), завдяки чому в їхніх творах ми не відчуваємо часової перервності між традицією й сучасністю. Таких зразків може бути набагато більше (у творчості Михайла Попова й Петра Синняка, Анатолія Буртового та Ігоря Панейка).

Разом з тим, розглянутий тип міфопоетики етнонаціонального життя, що може бути визначений як поетика архетипу, не є єдино можливим. Стосунки минулого й сьогодення в художній реальності, створюваній митцем, можуть бути набагато складнішими й напруженішими, виявлення їх може складати важливий елемент образності твору. Для багатьох сучасних митців молодшого віку, які не жили в лоні української традиційної культури, жива традиція не складає власного екзистенційного досвіду. Для них прилучення до минулого відбувається за рахунок свідомого опанування, вивчення й застосування етнонаціональної традиції. Тут перед нами постає питання, що визначало естетичну парадигматику всього мистецтва ХХ ст., і, зокрема, українського мистецтва — питання зв'язків традиції й новаторства. Тепер, коли доба модернізму проминула й щодо неї визначилась певна дистанція, яка спонукає усвідомлювати як руйнівні нігілістичні інтенції авангарду, так і невідворотність, неможливість для мистецтва минулого століття уникнути цього досвіду «Логосу в Хаосі й Хаосу в Логосі» (О. Якимович), уже не треба доводити, що відношення модернізму до традиції насправді не було таким уже однозначним. Зокрема, ніщо не врятувало самий модернізм, що конституював себе як заперечення традицій, від перетворення на одну з них.

Сьогодні визнання того, що мистецтво є не відображенням дійсності, а створенням нової автономної реальності, стало одним з топосів української естетико-мистецтвознавчої думки. Проте як розуміти цю тезу? Чи лише як визначення «деміургійної» позиції сучасного митця, тобто, обираючи погляд у видноколі модернізму/авангарду, набутки якого сучасні українські художники, «наздоганяючи» світовий мистецький процес, опановують протягом останніх десятиліть саме як традицію? Проте поставлене запитання імплікує ще один аспект, що залишався досі поза межами рефлексії української естетичної дум-

ки. Якщо ми вважаємо мистецтво автономною реальністю, маємо визначити статус цієї реальності, обрати між онтологічним або позаонтологічним її розумінням. Онтологія визначається присутністю людини у світі, вона завжди є певним Логосом, позбавленням безосновності, окресленням світу у видноколі людського погляду. Досвід авангарду є втіленням позалюдського погляду на всесвіт, «одкровенням ночі, подорожі «на той бік» (О. Якимович). А з позицій постмодерну всесвіт виступає суцільною мовною реальністю, фікцією, «позначником без позначуваного», а міф, мистецтво, мова — лише знаковими системами, репрезентацією репрезентації. Питання традиції й новаторства в дійсності імплікує, таким чином, питання про статус мистецької реальності. Прихильність багатьох сучасних українських митців до міфопоетичної аксіології засвідчує інтуїтивне обрання ними онтологічного розуміння мистецької реальності. Немає значення, що єдина картина світу вже неможлива — сьогодні прийшов час «множинних онтологій» (М. Епштейн).

Наслідки, що випливають звідси, дуже суттєві. Онтологічне розуміння мистецтва його головним завданням вважає опосередкування світу, репрезентацію буття, веде до певного перегляду «абстракції естетичного» (естетичне є лише частиною буття твору) [4, с. 115] і повернення питання істини мистецтва, що полягає у співвіднесенні твору з його світом, із системою його життєвих зв'язків. В онтологічній системі координат розуміння традиції не є дією суб'єктивності, а включенням до звершення передання [4, с. 289].

Повертаючись після цих зауважень до сучасного художника, відокремленого від традиції певною часовою відстанню, маємо наголосити на його мистецькому досвіді як формі герменевтичного досвіду, комунікативного за своєю природою. Ось чому теорія герменевтичного досвіду надає модель одного з типів неоміфологічної поетики, властивого сучасній українській образотворчості. Герменевтичне коло описує онтологічний момент розуміння як взаємодії двох рухів — традиції й витлумачення. Антиципація смислу, що спрямовує наше розуміння мистецького тексту, визначає себе із загальності, що поєднує нас з переданням. Отже, «перебування всередині» традиції є необхідною передумовою її розуміння. Воно зовсім не передбачає «конгеніальності» творця та сучасного інтерпретатора твору. Наголошення однобічності лише психологічного витлумачення, яке передбачає входження в індивідуальність іншого, є передумовою здійснення герменевтичної процедури.

Г. Гадамер особливо акцентував значення часової відстані для розуміння, «полярності близькості й чужості». Кожна епоха розуміє текст, що дійшов до неї, по-своєму, прагнучи насамперед зрозуміти саму себе. Про це писав Ю. Лотман, наголошуючи, що навіть усередині тієї самої культури, аби стати активним учасником у процесі мистецької спадкоємності, текст має із знайо-

мого і «свого» перетворитись, хоча б умовно, у незнайомий і «чужий». Таке умовне перетворення в межах однієї культури й відбувається завдяки часовій відстані між переданням і художником-інтерпретатором. Смысл тексту (справжній, повернений до сучасного митця — інтерпретатора традиції) не залежить від оказіональності й завжди перевищує авторське розуміння. Наближення до нього — безкінечний процес, у якому кожний митець має враховувати принципову незавершеність смислового горизонту, у якому він рухається, і бути готовим до несподіваних смислових зв'язків.

Первинна аксіома герменевтики — «передбачення завершеності» — визначає хід розуміння, у якому традиція «звертається до нас», а ми у відповідь перебуваємо «відкритими назустріч» їй. Сутність розуміння полягає в процесі «злиття горизонтів» минулого й сучасного — таким поняттям-метафорою наголошується напруга між давнім текстом і сучасністю, виявлення й розгортання якої становить мету герменевтичного завдання художника, у якому сучасна історична свідомість усвідомлює свою інакшість. Розуміння завжди є таким засвоєнням минулого, що воно перетворюється на нашу власність, веде до трансформації первинного тексту й утворення нових смислів. «Бути одним і тим самим і все ж таки іншим» — цей парадокс традиції корелятивний трансформативності міфу як специфічної духовної форми.

З огляду на теорію герменевтичного досвіду, численні явища неоміфологізму в сучасному українському образотворчому мистецтві виглядатимуть як «пробудження тексту» й «перекладу його на нову безпосередність» [4, с. 369]. Актуалізація певного традиційного мистецького зразка проявляється у творах, у яких основою художньої реальності виступає цитування. Окремо зауважимо, що властиві сучасному неоміфологічному мистецтву зв'язки з традицією не дають підстав щодо визначення його як такого, що перебуває під «впливом» традиції. Художні відсилки, цитати, ремінісценції, міфологеми як головна прикмета художнього твору вводяться автором у твір свідомо, з настановою на впізнавання й прочитання їх глядачем.

Усе це загальновідомо, адже поетика цитати не є сучасним винаходом, набула поширення в постмодерні, виступала помітним чинником оновлення в українському й російському мистецтві 1970-х рр. Проте порівняно з попереднім часом відзначаємо в цій царині суттєві зміни, властиві сучасній українській образотворчості, які можна вважати корелятивними розумінню мистецького досвіду як досвіду герменевтичного. Так, безперечна перевага віддається сьогодні не буквальної, «прямій» цитаті (вона скоріше є ознакою того, що традиція, свідомо чи позасвідомо для автора, залишилась «об'єктом», «злиття горизонтів» не відбулось або таке завдання не ставилось), а цитаті свідомо «неточній», «прихованій», розчиненій у структурі авторського твору,



здебільшого прозорій для глядачів, проте інколи й такій, що вимагає певної «глядацької компетенції». «Іншобуття» традиції, що стала в засвоєнні «своєю», у такій оновленій поетиці цитати й не приховує межі між минулим і сучасністю, і разом з тим робить її «розмитою», утворює додаткові резерви образного полісемантизму. Треба ураховувати також і те, що в постмодерній парадигмі цитатою вважається не лише вкраплення текстів один в одного, а й потоки кодів, жанрові зв'язки, тонкі парафрази, асоціативні відсилки, ледве вловимі алюзії та ін.

Найпоширенішою темою української образотворчої міфопоетики є сьогодні козацька доба, звитяга й доля козацька, особливо з огляду на завдання створення національної історичної картини, висунуте сучасними націотворчими процесами в Україні й наголошуване мистецтвознавчою думкою [10, с. 38]. На відміну від розглянутих вище зразків, у яких традиція є «вічною сучасністю» (у творах Антонюка, Гонтаріва, Микити), історична тематика експлікує відзначену Г. Гадамером цінність «історичної відстані». Проте перш ніж звернутись до сучасної історичної картини, зупинімося на мистецьких творах, які, маючи стосунок до історії, історичним змістом не вичерпуються.

Одним з найбільш «цитованих» у сучасному мистецтві старовинних зразків є традиційна народна ікона-картина «Козак Мамай», побутування якої в українському малярстві засвідчено протягом XVII–XX ст. Простір цитації визначається тут застосуванням загальної жанрової схеми. Дослідники відзначають амбівалентність як головну її рису [1; 2; 9; 15; 16]: традиційний «Козак Мамай» завжди є збігом історичної вкоріненості образу та його всезагальності; конкретності деталей і сакралізації зображуваного; імпліцитного й експліцитного семантичних планів; поєднанням зорового й вербального образів (у картині обов'язково присутній фольклорний текстовий коментар); серйозного й смішного, споглядальної медитативності образу й бурлескно-травестійних текстів; синтезом барокового філософського інтелектуалізму й фольклорного «наївізму». Відзначалась запозиченість цього типу зображення українським мистецтвом, його другорядність у східних культурах, з якими він був генетично пов'язаний, і набування ним величезної значущості в Україні як одного з національних символів. У цьому проявилась одна із загальних закономірностей культурного розвитку людства, за якою поширення архаїчних мистецьких форм призводить до того, що домінантні ознаки послаблюються, а рецесивні стають домінантними [11, с. 6]. Отже, уже барокові «Мамаї» виникли внаслідок цитації.

Спроби семіотичного дослідження предметно-речового світу «Мамаїв» привели до визнання полісемантизму цього типу творів, проте остаточно не вирішили проблеми їх інтерпретації, спонукаючи мистецтвознавців до визнання: «Зміст картини ставить більше питань, аніж дає відповідей» [16, с. 89]; «...по-

няття «Мамай» — це таємниця. Основне в ньому недовимовлене, недоназване, приховане» [9, с. 36]. Остання інтуїція автора правильна, вона наголошує на символічному, а не знаковому характері образу «Мамаїв», тобто, ураховує потенції символу як смислової нескінченності. На нашу думку, у підході до традиційних «Мамаїв» наявна категоріальна розмитість: якщо вже присутня «таємниця», то мабуть не зовсім коректно називати «Мамаїв» «знаковою системою» й наголошувати їх «високий семіотичний статус», що має передбачати значний ступінь формалізації елементів і однозначне прочитання твору.

Чи можна сподіватись на те, що колись наші знання щодо символізму українського фольклору так суттєво зростуть, що ми зможемо розгадати таємницю «Мамаїв» остаточно? Може й так. Проте сьогодні, коли ми не здатні «згадати», що таке найпотемніше позначав, як «вузлик на пам'ять», «Козак Мамай» для наших прашурів-українців кілька століть тому, цікаво звернути увагу на інший феномен, що криється в «Мамаях», проте властивий фольклору як такому й полягає в потенційній здатності прадавніх символічних форм набувати майже безмежної кількості значень, наближатись до найвищого рівня символізму (підрозділ 2.2 щодо структури символу). Феномен цей можна пояснити, спираючись на поняття автокомунікації, запроваджене Ю. Лотманом [7, с. 76].

Фольклор як канонічний тип мистецтва розглядався дослідниками як аналог природних мов. Проте природа «читання» фольклорного твору інша, ніж художнього твору реалістичної поетики. За Лотманом [6, с. 243], відношення кожного з цих двох типів творів до обсягу інформації, яку вони містять, різний. Реалістичний твір-текст, на думку вченого, містить у собі все повідомлення, що передається ззовні глядачеві в константному обсязі, тоді як фольклорний текст виконує мнемонічну функцію, відіграє роль «вузлика на пам'ять» і має нагадувати про те, що той, хто згадує, знає й без того. Видобути повідомлення з тексту в такому випадку неможливо, адже він містить лише незначну її частину — ця ситуація передбачає попереднє знання тексту. Глядач, який спілкується з фольклорним твором, мусить прислухатися до себе, виступати в активній позиції співтворчості, він більш схожий на слухача музичного твору, ніж читача роману. Фольклорний текст, таким чином, виступає як «інформативний збудник», що сприяє самоорганізації і перебудові особистості глядача. У його свідомості відбувається самозростання інформації, що через асоціації веде до структурної організації того, що раніше було аморфним. Такий процес зростання внутрішньої інформації під впливом організуючої дії зовнішнього «збудника» Лотман і називав автокомунікацією (передачею інформації в системі «я-я»). Умовою автокомунікації він вважав ритм як систему кодування.

Глядач, який поринає в художню реальність картини з ускладненою семантикою (того ж «Козака Мамая»), іде до розуміння її повторюваних пред-

метно-речових форм через усвідомлення їх як мовних кодів і включається таким чином у процес автокомунікації. До речі, на століття раніше цей феномен, не вживаючи поняття «автокомунікація», описав як загальну закономірність художньої рецепції О. Потебня. Отже, навіть якщо нам невідома семантика, про яку нагадує «вузлик на пам'ять» (архаїчний символ), це не позбавляє твору його величезної естетичної впливовості, адже він не втрачає своїх символічних функцій і здатності бути «збудником» асоціативних зв'язків. Символічний статус традиційного образу «Козака Мамає» від того підвищується до найвищого ступеня. Разом з тим збуджувана ним асоціативність ніколи не буде довільною (як могло б статися з орнаментальною формою, семантика якої нам невідома), адже традиційні зображувальні форми певним чином спрямовують її, ведуть до розгортання в етнонаціональному відночі як цілого світотворчого міфу буття. Підсумовуючи, можна сказати, що художній символ як такий, з його потенцією до смислової нескінченності, завжди виступатиме здатним «запустити» під час його рецепції процеси автокомунікації.

Дослідники відзначали багатозначність ієрархічність семантичної будови традиційного символічного образу «Козака Мамає» в народному українському малярстві, у якому виокремлюються риси: народного героя (символ героїчної історичної минувшини); культурного героя (національного святого, характерника, посередника між світом земним і небесним); втілення етноментального ідеалу українства; уособлення міфопоетичної моделі світобудови. Така семантична ієрархія є певним корелятом ієрархічної структури біблійно-християнського символу, у якому обов'язково присутні буквальний (земний, тілесний), моральний (душевний), містичний (духовний) аспекти, і корелятом структури символу як такого (ейдос — знак — трансценденція). Відзначена вище амбівалентність традиційного образу «Козака Мамає» та ієрархічна ускладненість його семантики веде до того, що перед сучасним митцем, який звертається до нього в пошуках простору цитації як до джерела власної образної структури, розгортається цілий спектр смислових і художньо-естетичних потенцій, обрання яких залежить від його авторських репрезентативних намірів, від моделі тієї художньої реальності, яку він має створити.

Так, Павло Волик («Козак Мамає») іде шляхом стилізації рис традиційних «Мамаїв» через посилення в образі ознак народного мистецтва. Тепла вохряна гама, «полив'яність», укрупнена форма, народний типаж асоціюють «Мамає» Волика з опішнянською керамікою й народним іконописом, залишаючи всі інші аспекти символічного образу в потенції.

У скульптурному творі Івана Фізера («Велет-гора») за рахунок інверсії розміру постать Мамає набуває рис Світової гори, відбувається актуалізація імпліцитних властивостей образу як символічної моделі всесвіту, проте дієвіс-

тю відзначені й нижчі за ієрархією його шари. Активна риторична забарвленість, метафоризм і метонімічність властиві твору Фізера.

У творі Опанаса Заливахи («Козак Мамай», 1969) відбилась власна страдницька участь палкого шістдесятника, політв'язня, борця за українську національну ідею. Традиційна композиційна схема поєднана у творі з технікою колажу й монохромністю колориту. Колажні елементи несуть важливе семантичне навантаження, слугують сакралізації образу (німб з металевих пелюсток), виокремлюють «страсну» тему (численні цвяхи, що орнаменталізують форму). Митець вільно поводить з канонічними деталями, деякі усуває, вводить нові. Так, квітка соняха повторює німб, ритмізує композицію, слугує пластичною метафорою (голова — квітка — сонце). Іншу художню реальність створив Заливаха в картині «Козак Мамай» 1980-х років. У ній гучна поліхромія поєднана із звитязним вертикалізмом й архітектонікою, з героїчними пружними ритмами півсферичних площин, приховано зберігає й традиційний космологічний аспект. Канонічна схема «Мамаїв» підпорядкована Заливахою автобіографічному прочитанню, у якому авторська доля виступає метонімічним символом страдницького шляху України до національного самовизначення.

Твір Вадима Петрова («Зміюка з крилами ангела», 1998) не повторює традиційної композиційної схеми «Мамаїв» буквально. Властива йому іронічність, завдана тропологічною назвою, дозволяє вбачати в ньому характерний постмодерний зразок «інтертекстуальної гри», у якій може бути задіяно кілька сюжетних гілок. Розуміння їх вимагає урахування «протеїзму» міфопоетичних форм. О. Найден відзначав гомологічну спорідненість традиційної народної картини «Козак Мамай» з народною іконою «Юрій Змієборець» і наголошував в останній на амбівалентності інтерпретації двоюмою воїна зі змієм, що за певних умов фольклорного сюжету може розумітися не лише як метафора боротьби добра зі злом, а й має корелятивні тлумачення як символ боротьби із самим собою, зі своїм другим «я». Таку психоаналітичну «зустріч із самим собою» (на зразок «Сну розуму, що породжує чудовиськ» Гойї) можна вбачати й у творі В. Петрова. Разом з тим, розглянута як поле зустрічі кількох міфологем (наприклад, міфологем «сну» або «райського саду»), робота Петрова дає підстави для утворення багатозначних асоціативних зв'язків. Мотив сну козака, на зразок «сну Якова» (дерево в центрі — корелят драбини, сходами якої крокували ангели), може виступати символічним натяком на вибраність «народу Божого» (України), проте амбівалентність «зміюки з крилами ангела» несе болючі конотації, що можуть мати сучасний соціальний характер: а чи не проспала вже Україна своє пророковане золоте майбуття?

Цікаво, що інтертекстуальний підхід до твору сучасного автора зовсім не скасовується раціональним поясненням незвичної трансформації відомого

сюжету. В одному з оглядів творчості В. Петрова мистецтвознавець пише про птаха-змія, який «нашіптує козакові Мамаєві вигадки про невірність його дружини. Цю фольклорну версію автор почув на Полтавщині: літні жінки співали старовинну народну пісню» [5, с. 23]. Проте «інтертекстуальна гра» враховує не те, що «хотів сказати» автор, а те, що «сказалось». У будь-якому випадку твір Петрова не передбачає однозначної інтерпретації, він є запитанням, а не відповіддю, тим «мерехтінням» багатьох смислів, про які зазвичай говорять: «можливі варіанти». У сучасному контексті постмодерну іронічна «лялечковість», «іграшковість» авторського письма В. Петрова, яка начебто наголошує бурлескно-травестійний аспект традиційної образності «Мамаїв», насправді може виступати джерелом серйозних, зовсім не ігрових смислів, що добре відчутно за умов порівняння з роботами козацької тематики С. Липовцева, у котрих та сама «іграшковість», «лялечковість» дійсно має за мету лише іронічну репризу.

Підкресленим інтуїтивізмом у поєднанні з екзистенційною напругою відзначений «Козак Мамай» (1997) Валерія Скрипки. У багатошаровій ускладненій композиційній і образній структурі твору естетично вихований глядач, крім очевидного традиційного козацького мотиву народної картини, відчує приховані витончені ремінісценції — духмяний подих української мистецької старовини (рукописної книги з мініатюрами, гравюри, іконопису), яка утворює довершений образ «українськості». У композиції твору монтажно поєднані кілька типів простору, жодний з яких не є простором реального як такого, але — простором метафізичним, екзистенційно-ментальним, обширом пам'яті, уявлюваності, культурної аури, що ставить глядача перед необхідністю на власний розсуд вирішувати борхесівське питання щодо природи та ієрархічного впорядкування цієї художньої реальності: чи то всесвіт, що постає у творі, є маренням-сновидінням Мамає (міфологема сну посідає значне місце у творчості В. Скрипки), чи то, навпаки, його власний, Мамаїв образ, народжений ефемерним випаровуванням цього дивного мистецького космосу?

Оказіональний аспект живописного циклу на тему «Козак Мамай», створеного Орестом Скопом, складає контекст, важливий для його розуміння. Коли на зламі 1990-х митець дізнався про розстріл трьохсот українських кобзарів, які полягли жертвами тоталітарного режиму, він дав собі зобов'язання увічнити їх пам'ять, присвятивши кожному з них твір. Великий малярський цикл нараховує сьогодні вже понад 150 творів, у яких кобзарі-Мамаї виступають уособленням духу України, її віковичної культурної традиції. Канонічні риси поетики «Мамаїв» виступають у творах О. Скопа у сув'язі з сучасним мистецьким письмом. Художній простір цих творів відзначений ускладненістю, дискретністю, несе «пам'ять» про іконописний канон, і разом з тим, засобами

просторового монтажу в ньому наголошено межу між минулим і сучасним. Просторова архітектоніка відтворює троїсту ієрархію будову всесвіту, але й горизонтальний вимір семантично навантажений: низка різнопросторових пейзажних фрагментів, «нанизуваних» на спільну вісь, утворює антиномічний образ вічного плину часу, надає метафізичних ознак художній реальності цих творів. Перераховані мовні ознаки відзначені в «Мамаях» О. Скопа варіативно повторюваністю, що поєднує їх у велику серію. Принцип серійності виступає подоланням часової обмеженості як родової ознаки образотворчості, створенням художнього образу міфологічного часу через просторові відношення. Близькі проблеми художнього простору й часу вирішуються в малярських творах козацької тематики Дмитра Стецька, Василя Цимбала, що поєднують просторово-часовий монтаж з прийомами «палімпсестів» («потоків свідомості»).

Огляд сучасної образотворчої міфопоетики «Козака Мамає» в її інваріантах переконує в тому, що завдяки герменевтичному досвідові авторів художня реальність цих творів виступає як простір активних зв'язків традиції й сьогодення. В одному випадку (П. Волик, О. Заливаха, І. Фізер) сучасність опосередковує традицію через авторське мистецьке письмо; у другому — через іронічну «інтертекстуальну гру» (В. Петров); у третьому — через додаткове наголошення просторово-часового аспекту твору, відношень міфологічного простору й часу із сучасною екзистенцією (В. Скрипка, О. Скоп). Зрозуміло, що поданий огляд має вибірковий характер і не вичерпує всіх сучасних «версій» «Мамаїв».

Нарешті, цікавий зразок надає творчість О. Бородая («Пісня», із серії «Мамаї», 1986), у якому традиційна композиційна схема уподібнена мандалі, підпорядкованій коловоротному руху, що активізує космологічний сенс образу. Вище, розглядаючи міфопоетичні твори В. Гонтаріва, ми вже натрапляли на мотив кругової композиції, тепер підкреслимо поширеність і значущість кругової форми як найбільш елементарного символу, що на формальному рівні ритмоутворення несе міфопоетичну семантику твору. Рух колообігу властивий графічній композиції Миколи Кочубея («Ой, чий то кінь стоїть...», 1997, з козацького циклу «Наша пісня»). Кругова композиція набуває актуальності у творах Юрія Герца (композиції на теми українських народних свят), Опанаса Заливахи на теми політв'язнення («Чай»), Володимира Корнева («Щоб наша доля...»), Веніаміна Кушніра («Аркан»).

Повторюваність лейтмотивів К. Леві-Строс вважав головною ознакою синтагматичної структури міфу. В українській образотворчості, як засвідчує наведене вище, варіювання лейтмотивів виявляється в розмаїтих контекстах, а саме: варіювання міфологом або семантичних «гнізд» зображувальних мотивів у творчості низки авторів (підрозділ 2.3) або у творчості одного автора

(А. Антонюк, В. Гонтарів, В. Микита); варіювання композиційної схеми традиційного твору (П. Волик, О. Заливаха, В. Петров, В. Скрипка); варіювання як актуалізація художнього принципу серійності (О. Скоп); варіювання мовно-ритмічних структур як елементарних («первинних») символів (О. Бородай, Ю. Герц, В. Корнєв, М. Кочубей, В. Кушнір та ін.).

Останнє робить доцільним виокремлення в українській образотворчості групи творів, у яких художня реальність як простір цитування традиції утворюється вже не на засадах повторюваності загальної композиційної схеми, а за принципом поєднання певних елементів, що мають фольклорну генезу (архаїчні символи, орнаментальні мотиви та ін.) із загальною модерною структурою з властивою їй високою мірою художньої умовності, образною «відкритістю», зростанням знаковості, наближенням до абстракції, наголошенням на площинно-ритмічній основі твору (у творчості Ірини Гресик, Любові Лебідь-Коровай, Володимира Макаренка, Ірми Осадци, Дмитра Парути, Аки Перейми, Петра Прокопова, Романа Романишина, Миколи Якимечка та ін.). Доцільно виокремити такий тип художньої реальності як специфічну «поетику мовних кодів». Вона може виступати певним різновидом поетики цитування, проте в ролі «цитати» в ній впізнається не композиційна схема або певний твір, а формальні (мовні) засади мистецтва якоїсь доби.

Звичайно, і в цьому випадку мистецького опрацювання української етнонаціональної традиції архаїчні символи адекватно «перекладаються на нову безпосередність» — модерною чи авангардною художньою мовою, із застосуванням нових художніх кодів, включаються в нові сучасні візуальні контексти, утворюючи фактично нову декоративну знаково-символічну систему, сповнену сучасних або футуристичних смислів. Проте така нова нетрадиційна форма має етнонаціональний зміст і колорит, відтворює художні, світоглядні, релігійні коди українського народного символізму.

Твори сучасної української образотворчості, у яких маніфестований принцип варіативності в різних його модифікаціях, вводять нас у галузь онтологічної проблематики першообразу, відображення й зображення.

Чому взагалі потрібно обґрунтовувати «буттєву валентність» зображення (Г. Гадамер) у розглянутих вище творах, наприклад, у сучасних українських «Мамаях»? Чи не достатньо того, що серійність як така була цілком реабілітована постмодерною естетикою? Проте на яких засадах? Аби розібратися в тому, маємо придивитися до постмодерної естетичної аргументації в її порівнянні з теорією герменевтичного досвіду. Проблема традиції й новаторства набула трансформації й оновлення за умов панування мас-медіа й масової комунікації, активно дискутувалась у постмодерній естетиці, привела навіть до виникнення «нової естетики серійності». У. Еко пов'язав ставлення до інно-

вації й повторення з панівною естетичною парадигмою, наголосив на необхідності дослідження тих способів, якими в різний час у різних культурах розвивалась діалектика повторення та інновації («Інновація і повторення. Між естетикою модерну і постмодерну», 1994). Модерністським критерієм оцінки художньої значущості була новина, повторення відомого мотиву модерні теорії мистецтв розглядали як ознаку ремісництва. Проте поняття безумовної оригінальності є недавнім, сучасним, народженим добою романтизму, яка вперше здійснила розподіл мистецтв на «вищі» й «нижчі» (ремесла). Класична теорія мистецтв, навпаки, високо оцінювала архетипність творчості.

Досліджуючи переважно феномен серійності («рیمейк») у сучасному кінематографі, Еко використовував з метою аргументації зразки класичного мистецтва (твори Аріосто, Боярдо, Шекспіра як «рیمейк» попередньої традиції). На його думку, серійність і повторення не протистоять інновації, мистецтво значною мірою було й залишається «повторенням», типи повторюваності (цитування, пародія, іронічна реприза, інтертекстуальна гра) властиві будь-якій художній традиції. Проте перехід від модерну до постмодерну супроводжувався зміною діалектики інновації й повторення. За модерною естетичною теорією, твір є естетичним, якщо відповідає двом вимогам: він має бути діалектичною єдністю між правилом і новиною; глядач має сприймати не лише зміст повідомлення, а й новину способу, яким він здійснився. Постмодерна «естетика серійності» передбачає інше: важливими й цінними є не самі варіації (нові твори), а «варіювання» як формальний мовний принцип. У сув'язі «схема — варіація» наголошується тепер не схема (як у традиційній культурі) і не варіація (як у модерні), а те, що «проміж» ними — процес, а не результат [13, с. 325].

«Серійність», яку ми спостерігали в розглянутих сучасних українських образотворчих зразках, іншої природи, вона відповідає модерній діалектиці взірця та інновації, коли інновація несе відповідальність за цінність, оберігає твір від деградації й визначає його естетичне значення. Це цілком зрозуміло, адже в процесі «перевідкриття втрачених значень» (М. Готдінер), що відбувається в українському мистецтві протягом двох останніх десятиліть, задіяні й етнонаціональні, і модерні традиції. Проте як узгодити з модерним прагненням новини й деміургійності саму ідею повторюваності, яку естетика модернізму заперечує? Гадамерове дослідження онтологічного статусу («буттєвої валентності») зображення набуває тут особливої значущості.

Г. Гадамер розвивав онтологічну концепцію естетичного, заснованого на понятті гри як власне події мистецтва на противагу суб'єктивістському способі мислення, основою якого є безпосередність переживання й культ генія. Варіативність зображення, доводив він, властива природі образотворчих мис-



тецтв так само, як і мистецтв виконавчих, вона корелятивна тому, що відбувається під час постанови вистави, виконання музичного твору. Усе це є типи буття мистецтва. Зображення й уся сукупність мистецтв, не розрахованих на виконання, є буттєвим процесом, у якому буття набуває осмисленого й видимого виявлення й має структуру репрезентації.

Спираючись на неоплатонічну традицію, Гадамер суттєво модифікував платонічну онтологічну співвіднесеність понять першообразу й відображення. У його онтологічній естетичі зображення набуває власного буття, воно пов'язане з першообразом, проте не є сам першообраз, який досягає представленості лише в представленні. «Однак це не означає, ніби для того, щоб проявитися, йому слід орієнтуватися саме на таке зображення. Таким, яким він є, він може бути представленим ще й інакше. ...Кожне таке представлення — побутовий процес, що впливає на ранг буття виставленого. Завдяки представленню в нього негайно починається приріст буття. Власний зміст зображення онтологічно обумовлюється в ролі еманации першообразу» [4, с. 136].

Першообразність, на думку Гадамера, сягає за рамки «відображувальної» функції зображення. Відображення не є репрезентацією, не має власного буття, воно реалізується через самозняття, функціонує як засіб і втрачає власну функцію з досягненням мети. Навпаки, твір мистецтва утворює спільність з тим, на що він указує. Лише завдяки зображенню першообраз набуває образного вираження.

Ось чому, до речі, мистецький твір, народжений на засадах традиції й онтології, за умов його естетичної довершеності ніколи не є вторинним. Водночас позбавлений онтологічного виміру, а разом з ним — і вартісного ствердження, постмодерний твір, що використовує традицію (міф) лише як формальний мовний словник з метою розбудови віртуальної реальності симулякрів, нерідко створює враження жаб'ячої калюжі вторинності. У цьому переконують певні мистецькі явища сучасної української міфопоетики «карнавалізації» (скульптурні твори Олега Пінчука, графічні аркуші Сергія Пояркова та ін.).

Обґрунтовуючи онтологічний статус зображення через поняття репрезентації, Гадамер наголошував на сакральному походженні останнього, що визнає своєчасність звернення до міфології сакрального в українській образотворчості.

1. *Барт Р. S\Z.* — М., 2001.
2. *Бушак С.* «Козак — душа правдивая» (Серйозне та смішне в образі «Козака Мамає») // *Образотворче мистецтво.* — 1998. — № 2. — С. 69–70.
3. *Бушак С.* «Мамаї» та барокова культура // *Образотворче мистецтво.* — 1998. — № 1. — С. 56–57.

4. Гадамер Г. Г. Истина і метод. — К., 2000.
5. Загаєцька О. Усвідомлення себе // Образотворче мистецтво. — 2002. — № 2. — С. 23.
6. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. — Таллинн, 1992. — Т. 1. — С. 243–247.
7. Лотман Ю. М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. — Таллинн, 1992. — Т. 1. — С. 76–89.
8. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание: Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке. — М., 1997.
9. Марченко-Пошивайло Т. Народна картина «Козак Мамай» як полісемантичне уособлення світогляду українців // Артанія: Альманах. — 1999. — № 5. — С. 34–36.
10. Мельник О. Україна від Трипілля до сьогодні в образах сучасних українських художників: П'ять запитань на тему історичної картини // Образотворче мистецтво. — 2005. — № 1. — С. 38–40.
11. Найден О. Іконографічні і вербальні образні форми у народному мистецтві // Народне мистецтво. — 2005. — № 3–4. — С. 5–6.
12. Покотило А. Духовна опора нації // Образотворче мистецтво. — 2002. — № 3. — С. 3–6.
13. Постмодернизм. Энциклопедия. — М., 2001.
14. Суханцева В. К. Метафизика культуры. — К., 2006.
15. Ткач М. Соборність духовного і матеріального світу // Образотворче мистецтво. — 2002. — № 2. — С. 18–19.
16. Чорна М. Таємниці української народної картини «Козак Мамай» // Образотворче мистецтво. — 2003. — № 1. — С. 88–89.