

ФІЛОСОФСЬКА СКАРБНИЦЯ

Володимир Личковах



СІВЕРЯНСЬКА ЕНІОЕСТЕТИКА: СЛОВ'ЯНСЬКІ АРХЕТИПИ

(погляд на регіон крізь призму сучасного мистецтва)

1. ЩО ТАКЕ ЕНІОЕСТЕТИКА?

Мистецькі події, як і шлюби, укладаються «на небесах». Власне, то не по-дії, а перед-дії, тобто ті прообрази або архетипи, які надають творчий, енерго-інформаційний імпульс художньому від-творенню сакральної реальності. Справжні вартості у мистецтві відтак визначаються не «фактами», але духовно-субстанціональними артефактами; не «акціями», але ідеальними вчинками; не «повідомленнями», а одкровенням, і не мінливим псевдоморфозом, проте естетичним спів-буттям — етосом творчості як теургії.

У цьому сенсі актуальним у мистецькому житті є, за словами релігійного філософа Володимира Соловйова, не те, чого не було вчора і не буде завтра, а те, що є «вічним», транс-історичним. Відтворення «небесних» пластичних ідей, ейдосів-архетипів у «земних» образах художньої іконосфери не знає лінійного часу, долаючи профанне розуміння актуальності. Християнська традиція переживання часовості йде від св. Августина Блаженного, для якого існує тільки теперішнє: «теперішнє минулого» і «теперішнє майбутнього». Мистецтво несе в собі енергетику «вічності», перетворюючи її в інформацію образних хронотопів.

Саме тому енерго-інформаційні потенціали мистецтва ХХ століття прозоро виявляються через «релігійність» і «містицизм» художніх комунікацій. У некласичній естетиці ці мотиви знаходять місце у прагматичній концепції релігійного та естетичного досвіду, неотомістському тлумаченні літургійного спілкування, в екзистенціальному вченні про «безпосередню чуттєвість», у персоналістичних інтерпретаціях індивідуального переживання. Багато які ідеї еніоестетики беруться з т. зв. «не традиційних релігій», а також з буддизму, кришнаїзму, філософії дзен, східного релігійно-містичного сенсуалізму взагалі. (Доказ тому — факт зустрічі французького неоавангардиста Р. Філіу з Далай-Ламою і спільне обговорення проблем «духовного», «нематеріального», тобто енерго-інформаційного у сучасному мистецтві, що відбивається в еніоестетиці).

Головним досягненням некласичного мистецтва, особливо постмодернізму; є **еніоестетика** і **містика Ніщо** — «пустого» простору, монохромної колористики, беззвучної тиші. У творах подібної «дзенівської» спрямованості на перший план виходять споглядання та інтуїція (меди-

тація), які стимулюються не лінією чи звуком, але їхньою відсутністю, паузою.

Східні традиції еніоестетики опираються на те, що «сакральне-досконале тягне за собою виснаження або деградацію митця, адже внутрішня перспектива символу в тантрійському мистецтві є пустотною (шуньята)».¹ Навпаки, лише в пустоті, у небутті чи забутті, в Ніщо можна: відшукати духовні сенси творчості, «чисті» енергоінформаційні потенціали сакрального мистецтва, у тому числі і в його етнічних формах.

Зокрема, еніоестетика української образотворчості пов'язана з традиціями християнського **ісіхазму** — релігійно-містичного вчення про вище виявлення мудрості — Софії, гностичну (енерго-інформаційну) комунікацію із світом. Західно-європейські та вітчизняні ісіхастичні своєю відмовою від говоріння, мовлення, «слова буденного» аскетично наближалися до сакрального змісту тиші, внутрішнього осягання Слова Божого через синестезію — злиття енергетичних потоків. Адже вимовлене слово втрачає свій трансцендентний смисл і духовну сугестію, стає пустою звуковою оболонкою.

Особливо значущими в «ісіхастському» образі стають пустота, прозорість, — «тло», але не «фігура». Тло малюнка, пауза в мелодії являються більш цінними, аніж художня матерія, що ними виокремлюється. Маргінальні сенси стають домінуючими. Вище завдання сприйняття у такому випадку — проникнути в саме це сакральне (енерго-інформаційне) Ніщо, в «нірвану» образу. **Еніоестетична** чуттєвість зливається з **містичною** (на такі настанови і розраховані, мабуть, деякі картини художників групи «Амаравелла» і О. Костецького, О. Петрової та О. Дубовика, інші твори монохромного живопису, оп-арту та візуального мистецтва, в яких сприйняття переходить до ілюзії чи галюцинації, а візуальна гіперреальність веде до перспективного за-буття).

Енерго-інформаційні прийоми «неантизації» (перетворення в Ніщо) беруться не лише з естетики дзен-буддизму або ісіхазму. Крім учення й практики православного ісіхазму, існує ще й західно-європейська традиція «чистого споглядання», пов'язана з **католицьким містицизмом**. Мається на увазі вчення про «переживання Ніщо» іспанського філософа-містика XVII століття Мігеля де Моліноса. Як на мене, він є предтечею деяких екзистенціальних і неотомістських ідей в еніоестетиці сучасного мистецтва, і передовсім ідей «неантизації» і «містичного споглядання». У їх підґрунті лежить сакральне переживання Ніщо, котре досягається, за Моліносом, у **містичному досвіді**, пов'язаному як із людською плоттю, так і зі спогляданням внутрішнього світу. У трактаті Мігеля де Моліноса «Захист споглядання» розрізняються два його спороби — досконалий і недосконалий. Показово, що недосконале сприйняття описується у Моліноса як ординарне, «набуте», тобто активне. Воно досягається у молитві віри та покірливості. А досконале споглядання виступає як екстраординарне, понадприродне, але абсолютно пасивне. Шлях до нього — містичний досвід, в якому споглядання осягає Бога як такого.²

Ідеї європейських містиків вплинули на ставлення **символічних кодів** модерного мистецтва XX століття, в тому числі українського авангарду. Крім побудови образної системи магічних алегорій і символів, а також виявлення евокації тиші й мовчання, художники-авангардисти звертаються безпосередньо до містичних тем і сюжетів, до магії символу й поетичного явлення.

Так, містика з'явилася у центрі уваги гносеології та еніоестетики символізму. Як відомо, теоретики і художники символічного мистецтва вважають, що художній символ через реальний предмет або символ «наводить» людину на думку про існування якогось ідеального і трансцен-

дентного начала. Це забуттєве, містичне начало є недосяжним для звичайного пізнання й лежить в галузі «таємного» (Маларме), «передчуття» (Рильке), «невидних і згубних сил» (Метерлінк). Виходячи з містичної позиції символізму, його нові співці й досі шукають «картини моєї потойбічної уяви» (Крлежа), знаходячи їх нерідко у безпредметності або ж сюрреалістичності уяви.

За думкою представників учення про **містичну інтуїцію у мистецтві**, мистецькі твори — це образні символи сакральних сутностей, котрі раціонально не досягаються та понятійно не виявляються, тобто не артикуються. Прилучення до їхньої символіки є можливим лише у безпосередньому, гностичному (енерго-інформаційному) осяганні таємниць буття через переживання як медитацію. Символісти ототожнюють художню інтуїцію з містичним духовним прозінням, протиставляючи її дискурсивно-логічному пізнанню, як його «найблідшому праобразу» (Андрій Белий).

Завдяки еніоестетиці, містицизм у модерному мистецтві наділяє художні твори понад-природною, понад-людською, сакральною змістовністю. Художня символіка підноситься над реальними чуттєвими відносинами і творця, і сприймача (натуралістично-магічна фігуративність, неосюрреалізм, концептуально-ексцентричний живопис).

Як відзначає сучасний німецький авангардист. Г. Юккер, «уявлення Малевича, в котрих відсуваються кордони картини, і структури Стшеминського привели нас до світу містичної, поетичної сили».³ На Україні близьким до містичного символізму був чернігівський художник Михайло Жук (наприклад, картина «Біле і чорне»).

Існують також інші енерго-інформаційні метаморфози образу у мистецькому авангарді, в яких виявляються небачені раніше перцептивні і семантичні горизонти, пов'язані з містичними і магічними діями. Наприклад, в історію сучасного українського трансавангарду уже увійшла андерграундна акція, що дістала назву «Гнилецький перформенс». Художник О. Степаненко для своєї акції обрав маловідомий історичний об'єкт XI століття — комплекс печер, відомих під назвою Гнилецьких. У просторі, що прилягає до підземної каплиці, він розмістив багато свічок. Поступово запалюючи їх, він намагався повернути втрачену пам'ять стін із забуття століть, налагодити контакт з енергоінформаційною аурую місцевості. Надалі здійснювалось входження власних графічних творів і об'єктів в аутентичне середовище каплиці. Загальний зв'язок окремих предметів з прадавніми функціями печер надавав акції характеру своєрідної метарелігійної практики.⁴

2. ПРО СІВЕРЯНСЬКИЙ ЕТНОГРАФІЧНИЙ І МИСТЕЦЬКИЙ «ЛАНДШАФТ»

Отже, позачасовість мистецьких архетипів, їхній духовний, енерго-інформаційний потенціал пов'язується радше з певним просторовим виміром, з етно-графічним ландшафтом, який будує національну метафізику культури. Так, «автентична туга» київського мистецтвознавця Олександра Титаренка за Українським Стоунхенджем об'єктивується, як на мене, не в музейних залах з «об'єктними» роботами. Український Стоунхендж знаходиться на Сіверській землі, у просторому регіоні селищ Радуль і Радичів, де віддавна існує праслов'янський сакральний космос. Таємнича «Дівич-гора», відома в усій Ойкумені ще за часів Геродота, складає своєрідний центр сіверянської еніоестетики, тобто естетики енергоінформаційних взаємодій, що пронизують часо-простір духовної метафізики древньої Чернігівщини. Досить згадати «зачарованість», пантеїстичний містицизм сіверянської образності від «Слова про Ігорів похід» до творів Олександра Довженка, щоб усвідомити існування енерго-інформаційних архетипів, які перманентно підживлюють

«те, що не вмирає». Ландшафтно, гідросферно і навіть атмосферно (з точки зору «рози вітрів») сіверянська земля і небо якраз і породжують-встановлюють естетику тиші, спокою, ісіхастського мовчання. Така естетика, насичена енергетикою інформаційних взаємодій — а точніше, синергетикою мистецтва, де зливаються небесні та земні енергії. Геоетно- та культурно-графічно художня синергетика має свій слов'янський «дім, поле, храм» на кучеряво-закруглених просторах між Десною і Дніпром, Сожем, Прип'яттю і Сновом...

З наших сучасників одним з перших відтворив слов'янські ейдоси сіверянської еноестетики художник **Віталій Лук'янець**. Народжений на Чернігівщині, попри московське зовнішнє життя, він до останніх днів перебував, у сакральному хронотопі свого дитинства — у «Світло-ярі». Його візія космічних аналогій поміж англійським Стоунхенджем і сіверянськими Радулем та Радичевим відбилася у живописних образах «Річка мого дитинства», «Красуня Десна», «Древній Чернігів», «Дорога на Любеч», у графічних роботах «Чернігів», «П'ятницька церква», «Радуль». Художника приваблює і космогонічна тема («Світостворення»), й історичні портрет («Княжна Ольга»), і сюжети народних казок, з яких він вловлював енерго-інформаційні архетипи давньослов'янського культурного космосу.

Під кінець земного шляху Віталій Лук'янець звернувся до теми старообрядництва, український топос якого, мабуть, не випадково знаходиться у районі Любеча-Радуля. У стародавніх традиціях православ'я, в народному двовір'ї він вбачав найдавніші впливи аріанської духовної енергетики, трансформовані інформаційні потенціали, що прийшли на праслов'янську Сіверщину через індіців, іранців, кельтів, антів та інших індоєвропейців. Від кольорової символіки «північної землі», що позначалась в арійців чорним кольором, виводив не тільки географічну назву Чернігова, але й його енергетичну потужність, яка увірвала до себе, як та «чорна дірка», різноманітні культурні, в т. ч. і космічні еманції. Так Чернігівщина стає «світлоярмом», українською «чакрою», де відбуваються енерго-інформаційні комунікації етнічної субкультури Полісся із суперетнічною метакультурою слов'янського мегасвіту (Україна — Росія — Білорусь).

Мотиви поєднання регіонального та універсального, язичницького та християнського притаманні і творчості молодого графіка **Марини Кондратенко**. Маючи генетичне коріння у старому чернігівському роді, вона глибинно відчуває загальнослов'янські архетипи сіверянської еноестетики. У її роботах є місце і чернігівським історичним легендам, і православно-церковним сюжетам, і напівміфологічним образам епохи Гетьманщини. Недарма з таким натхненням вона ілюструє дитячі книжки та часописи.

З народно-міфологічної, «казково-зачарованої» свідомості з'являються алегоричні образи в акварелях «Десна і Дніпро», «Княжна Чорна», «Золото Полуботка». Проживши дитинство біля славнозвісної П'ятницької церкви, Марина на все життя закарбувала в собі сакральну ауру того архітуру, який став майже «логотипом» міста Чернігова. Енерго-інформаційне поле православ'я висвітлюється не лише в зображеннях візуалізованої душі архітектурної Параскеви П'ятниці, але й у роботах «Хрещення чернігівців у 989 році у Святому озері», «З'явлення Єлецької Богородиці», «Янгол-охоронець». Але і в «православній» серії є сліди язичницької енергетики. Адже традиційна релігійна амбівалентність, феномен двовір'я в колективному безсвідомому давніх слов'ян підсилюється географією українських «поліщуків». З давніх-давен живучи у «чорнобильському трикутнику», в районах межиріччя, старих лісів і боліт, жителі Полісся вже природою були «ізолювані» від цивілізаційних контактів, зберігаючи свою прадавню, «стоунхенджівську»

еніоестетику. Сучасні етнографи відзначають тут тривале побутування численних дохристиянських обрядів, зокрема, обрядодійств «водіння куста», «проводи русалок», зв'язаних з ідеєю шанування батьків, культом предків. І сьогодні, коли чорнобильська катастрофа негативно вплинула і на духовну енергетику Полісся, знищуючи «екологію» та «інформатику» етнічної субкультури, художнє втілення слов'янських архетипів протистоїть енерго-інформаційній ентропії.

Від псевдо-історичної «хаосології» до культурно-історичного космосу, від ентропії забуття до синергетики національної пам'яті ведуть пластичні витвори **Геннадія Єршова**. Він звертається до слов'янських архетипів у їхньому персоніфікованому, особистісно-енергетичному виявленні. Скульптором задумана ціла серія пам'ятників, що увічнюють духовне подвижництво наших предків. З тих проектів уже створений і нещодавно встановлений пам'ятник 900-літтю любецького з'їзду руських князів.

Так, саме в сакральній зоні сіверянської еніоестетики — у місті Любечі, на крутих дніпровських схилах, там, де стояв колись замок чернігівських князів, — з'явився скульптурний образ ченця-літописця. Сидячи з пером і пергаментним сувоям у руках, він пише ще одну «повість временних літ» — про історичне намагання князів руських зберегти цілісність своєї держави. З мармурового постаменту виступає шість горельєфних бронзових портретів, що складає єдине ціле у кубічному об'ємі символічного хронотопу. Це реконструкція портретних рис князів, котрі брали участь у любецькому з'їзді — Володимира Мономаха, Олега та Давида Святославичів, Давида Ігоровича, Святополка Ізяславовича, Василька Ростиславовича. Показово, що скульптор працював за методом енергоінформаційної актуалізації та пластичної візуалізації життєописів князів та їх портретних характеристик, відомих з літописної та наукової літератури. Окрім того, був використаний архетипний безіменний пластичний образ, створений ще у студентські роки, як естетичне узагальнення родоводу автора, як образ слов'янського пращура взагалі.

З православних ікон, згідно з іконографічною традицією зображення, Геннадій Єршов «зняв» і «трансформував» енергетичну інформацію і для проекту пам'ятника святим князю Михайлу та боярину Федору в Чернігові. Скульптора вразила ідея патріотичного та духовного подвигу двох чернігівців, які у ставці Батия не зреклися своєї віри. Призначений для встановлення біля церкви Михайла та Федора в історичній частині міста на березі річки Стрижень, пам'ятник цей має історико-церковний та громадянський характер. На тлі бронзової арки, що стилізує портал православного храму, розміщуються дві постаті святих. Князь Михайло, як і завжди на іконах, молодший від свого духовного наставника Федора, тримає хрест у правій руці та меч у лівої — зліва. Він — оборонець православної віри й слов'янського народу. Боярин Федір у священному пориві склав персти для моління. Він — духовний захисник церкви та релігійної громади як Тіла Христового. Обидві постаті у підкреслено довгому вбранні дещо гіпертрофовані, «готично» витягнуті у висоту для акцентуації їхньої сакральності. Водночас вони розміщуються майже на рівні профанного ґрунту, що наближає їх до сучасних жителів міста. У такий спосіб скульптор об'єднує часи, ідеї, високі відчуття.

Невипадково, що Геннадій Єршов є автором і пам'ятника жертвам Чорнобиля, відкритого у Чернігові на Алеї Героїв до 10-ї роковини катастрофи. Тема жертвового подвигу набула парадигматичних рис стражденої людини атомного віку. Крізь розірвану оболонку енергетичної моделі атома простягає руки із життєдайним даром один з тих, хто загинув у ядерному вибусі. Енергоінформаційний потенціал образу наче

впливає із старовинних поліських легенд про «полин-траву», з есхатологічних та апокаліптичних візій майбутнього «страшного суду». Але ця людина як апостол віри та обов'язку міцно тримається свого призначення — рятувати душі людей, зберігати дух народу, земне місце його історичного побутування. Прадавні слов'янські архетипи стають «теперішніми», перекидаючи місток між минулим і майбутнім. Сіверська земля продовжує бути неповторним топом історії слов'янського духу, що справджується в «земних» і «небесних» вимірах, злитих у сучасному мистецтві.

Джерела та література:

- 1 Бадмажапов Ц. Б. «Канон життя» художника в традиційній культурі Тибета // 250-літє офіційного визнання буддизму в Росії. — Улан-Уде, 1991. — С. 36.
Див.: Miguel de Molinos. Defensa de la contemplacion, Madrid, 1985.
- 3 Юккер Гюнтер. Мое отношение к конструктивизму // Юккер. — Гейдельберг, 1987. — С. 193.
- 4 Див.: Сахарук В. Повернення андеграунду // Київ. — 1993. — № 2. — С. 164.

