

У МЕНЕ ТАК РІДКО буває: постійне відчуття якоїсь пригадуваності, баченості; а оце виникло, коли я ходив виставкою Іви Павличук у музеї Тараса Шевченка в Києві або роздивлявся її полотна у продовгастій майстерні на вулиці Шота Руставелі, що вся нібито скерована у вікно, до світла, у київську встояну старовину. Після довгого розмислу я збагнув, що трапляється так тоді, коли оте *не-ваше*, те, що протягом усенького життя зрозуміло і недосяжно поза вами — і ранили, і вабили, і драгує, — те, що зібалося в метафори, те, що наче киклопи й лестригони Кавафі, ступає в сліди за вами і в рідній стороні, і по всьому широкому світі, і барвисто, клично виходить наперед, і визивно дивиться: ось я.

Звіяйно, це не перша зустріч з доробком пані Павличук (бачив на виставках, чув, читав), але так зовсім упритул — справжня новина. Все, що відразу спадає на гадку при цій зустрічі з полотнами, — полістилізм. Так писали роки тридцять тому про Стравинського, так намагаються тепер говорити про постмодерністів, але то все не те — за емоційною глибиною сутнісною. Виходить надто просто — рамця з кількох слів, і... до каталогу.

Ні, з панею Павличук (та й ні з яким іншим митцем, що лунко у вас відгомонив) так не вийде. У неї і розсуд не від раціонального розсуду, і аналіз не від холодного розгину. Мисткиня позирає на світ під кутом непримиренної й неприборканої творчості. Це саме те (але тільки у жменьки людей), що відродило ідеї українського андерграунду шістдесятя: гордість творчості в ім'я самого бентежного і палючого цього слова. Це саме те, що в пані Павличук не завважив Гаральд Новочин... Щоправда, український андерграунд заперечують не тільки в Німеччині, а й наша держбезпечно вихована мистецтвознавча професура, весела еліта, що надалі спеціалізується на довкола- і позамистецьких іграх та інтригах.

Випадково зустрінеш пані Іву на життєвій дорозі, — і навіть не спаде на думку, що в цьому тендітному створінні яріє така жага творчості. Я наважився б сказати, що в неї далеко не типова для нашої сучасності працездатність: участь у тридцятьох виставках різного рангу у країні й за її межами за якихось десять років. У пані Іви кожний витвір є наслідком надзвичайно складної взаємодії з панівними трендами в мистецькому житті. Гадана полістилістичність її картин — не творча засада, а прагнення з різних боків підійти до діалогу з тим, що є поза психосферою митця. Якщо тепер поцінувати, що ж являтимуть собою такі картини, то виявиться, що факти у звичайному

для позитивізму розумінні загубляться в них, щонайбільше займуть нікчемне місце невиділеного змісту, а інший безбережний зміст буде заступатися співвідношеннями референтних трансформацій, тобто метафоризуючими оцінками. Власне малярський твір, що прагне стати полем осмислення або джерелом розпросторення за межі дійсності полотна, стає таким спресованим гіпертекстом, що переважає Всесвіт. Французи у такому випадку кажуть про *міражування сутнього*, але той міраж треба ще схотіти і змогти побачити...

Так, і в „Пейзажі“, і в „Північному сьайві“ перше, що впадає в око, — це збудованість зображального ряду на архетипах, магії чисел, бінарних опозиціях (типовий для низки київських митців мотив *світової ріки як трансформації первісного океану*). Але по глибших роздумах ви бачите, що емоційне насичення настільки сильне (воно хоч і приглушується холодними тонами, але випинається кризь фактуру), що на зміну прадавності виразніше звучать *неотипи*. Уже на цьому рівні можна відчутти напругу творчого процесу, складність мистецького світу кінця ще одного віку.

Мистецький світ розколовся задовго до Другої світової війни. Його представники даремно попереджали про катаклізми — їх ніхто не слухав. Цікаво, що різні масові субститути мистецтва, зокрема шоу-бізнес, кодифікувались саме перед війною в тоталітарному середовищі. Шоу-бізнес — це не карнавальна культура, як його іноді пробують подати, а один з досить ефективних способів дистракції та маніпулювання етнічною психікою. Катаклізм війни не об'єднав, а ще більше роз'єднав людськість. Він з усією очевидністю показав швидкоплинність нашого існування, що викликало і в індивідах, і в групах несамовите прагнення максимально використати цю свою минулість, боротися за своє *тут і зараз*.

Тому, щоб зв'язати в якійсь певній ознаці часткову структуру і цілісний зримий вигляд довільної іпостасі, чимало наших митців вдаються до нового для нас різновиду організації дискурсу: створений ними гіпертекст має дуже зашумлені та індивідуально кодзовані референції. Це ніяк не втеча від дійсності, не бажання заховатися у мікросвіті, а намагання осмислювати *не-я* сконденсованими, спресованими до атомарного рівня знаками. Ці барвисті або чорно-білі тексти важко читати, але знайшовши до них підхід, сприймач справді одержує *космос на долоні*.

І якщо давніші твори пані Іви („Лавра“, „Натюрморт з чорними яблуками“, „Натюрморт з трьома предметами“) позначені

ще настроями, відомими нам з естетики пізнього вікторіанства й Метерлінка (безперечно, в опосередкованні вітчизняних інтерпретаторів першої чверті сторіччя), то тепер ви зіштовхуєтеся з варіантами цікавих концепцій, розроблених ейреалістами й прибічниками плотерного мистецтва. Цікава у зв'язку з цим роль цитат — і прямих, і невірних. Так, якщо у Буднікова ми можемо спостерегти посилення на Раушенберга, а у Сільваші на Ротко, то спогади про Бердслі (або Максимовича?) у ранніх роботах

тивні гратки написані на зображеному світі як арматура організації. Але вивчення перспективи — не найраніші випадки сіток. Перспектива — шлях, яким дійсність та її уявлення змогли мапуватися одна на одну, шлях, яким розфарбоване зображення і реальність — світловий референт — фактично існували окремо: перша є формою знання про другу.

Можна сказати, що фізичні якості поверхні мапувалися на естетичні виміри тієї самої поверхні. З погляду Мондріана й

рентів глядачеві. Вас запрошують не стільки до діалогу з митцем, скільки до діалогу з власною пам'яттю. Це далі не редуціонізм, а спресованість діалогу в розжареному часі, як ми його розуміємо. Щоразу — по-іншому.

З погляду такої стисненості або стислості треба розглядати й функцію барви, барви як тону й тональності у зовсім останньому доробку пані Іви. Йдеться про цілу низку творів 1995—1997 рр. („Палітри“, „Мерохромії лабораторного типу“, чимала серія „Колір“), у яких реалізована ідея мерохромії, що набула у нас віднедавна певної популярності. Самі теоретики мерохромії викладають її засади трохи спрощено і плутано: „Метою „Мерохромії“ було створення „коліристичного ряду“ до заданого фону семи кольорів у трьох температурних режимах:

- кольоровий контраст світліший від фону;
- кольоровий контраст наближений до фону;
- кольоровий контраст темніший від фону.

З умовою, що кожен окремий колір при зміні температури мав перемінити не тональність, а безпосередньо відтінок, тобто розглядати ситуації, коли, наприклад, „Червоний“ в окремих випадках трансформувалася у „Фіолетовий“ або „Жовтий“, але сприймалася на даному фоні як „Червоний“. Тобто, по суті, фіолетова чи жовта фарби були підібрані до фону так, щоб глядач бачив не фізичний колір, а їх „Червону сутність“. Пошуки 1995—1998 років еволюціонували від створення геометричних абстракцій лабораторного типу („Мерохромії“) до некоррдинуваних „випадкових випадків“ („Палітри“).

Але саме в цьому — в розривності між засадами тієї чи іншої теорії й порівняннями власної творчості — якимось мені уміщується вся пані Павличук. Може, саме тому і не слід надто покладатися на розпакуювальну критику, бо то буде тільки-но ще одне перекладення органічної п'єси для балалайки.

Значення не можна добувати, наче з копальні, бо у світі маляра ми живемо власним світом і спомином. Ми не тлумачимо його світ, а в його світі прочуємо свій. Для видобування слід розтинати, припускати спосіб відносин між позначенням і конотацією, бо вони функціонують у межах мегатексту. Адже найбільше, що може дати такий підхід, — це розшифрування коду, а не вияв почуття.

Як в Арістофана у „Жабах“ говорить Еврпід:

*Не півнекоюй, присягнувши,  
не ланкозерогів,  
Як ти робив, як пишуть їх  
на килимах мідійських.  
Коли від тебе я прийняв*

*поезію трагічну,  
Розпухлу від надутих слів  
та речень гордо-пишних,  
Я перше висушив її,  
позонив з неї тіло  
Наваром з білих буряків,  
піснями, моціоном,  
Екстрактом з просторікання,  
що процідив з книжок я,  
А потім поправляти  
став удвох з Кефісофонтю.  
Ніколи не базікав я,  
що набіжить на думку!  
Герой, на сцену вийшовши,  
розповідав у мене  
Своє походження.*

Пер. В. Свідзинського.

Це своє походження є у пані Іви і в серії „Фактури“ останнього часу, і в фактурі ранішніх *навіяних* творів, — і саме воно мовить про наскрізну стрижневість, світоглядну однотипність її творчої сутності. Міняється не мисткиня, а способи її спроб контактувати з *не-я*, з жорстким світом поза естетикою *штуки*. Йдеться про вдосконалення крок за кроком цілком індивідуального гіпертексту. Цікаво, що певна група митців почала у нас вести мову про температурні зрушення в кольорі, котрі можна було б розглядати як варіації сприйняття *правильної міри, співвідношення*. Інтуїція мистецького мовлення доволіно використовує переходи значень.

Отже, доробок пані Павличук, що репрезентує один з найяскравіших шарів сьогоденної творчості, змушує нас звертатися до трансцендентальності творчості. Значне удосконалення трансцендентальної теми та нових емпіричних царин після XVII ст. революціонувало не лише природничі, а й передусім гуманітарні галузі. Авангардове мислення почало спиратися на граматику уявлень про стосунки суб'єкта й об'єкта у новому трансцендентальному полі. З'явилася породжуюча й генеративна граматика, яка почала диктувати уявлення про *не-я*. Цій граматиці підвладний, наприклад, такий твір пані Павличук, що, попри свою складність, зажив навіть деякої популярності (багато моїх співбесідників згадує про мисткиню саме в зв'язку з цим твором), як „Колоски“ з серії „Колір“ (1997 рік): тональні й *температурні* ундуляції барви, число, тло, бінарність в основі композиції. То все складники тієї трансцендентальності, що пунктирно простежуються від бароко через двоєння до так званого пост-авангарду.

Мерохромісти прагнуть осягти алхімічну істину краси, естетизму, видобути *із себе*. Ми розуміємо, що це ще один міраж постмодернізму. Але без міражів — чого вартий увесь наш шлях?

Лесь ГЕРАСИМЧУК,  
культуролог.

## ЧАС МІРАЖІВ

НОТАТКИ ПРО ТВОРЧІСТЬ ІВИ ПАВІЛЬЧУК

пані Павличук неусвідомлені, багаторазово опосередковані. Тобто в останньому випадку ми можемо казати про міграційні художні відносини.

Чи маємо ми право мовити у цьому випадку, як це інколи трапляється в творах аматорів постструктуралізму з посиленнями на Барта і Деріду, про драму без п'єси, голос без автора, критику без аргументу? Зрозуміло, що ні. Нове тлумачення магії та ритуалу, а отже, космічної драми кольору в нашому повсякденні творення якраз дає нам і п'єсу, і автора, і критика... лише цілком інших. Не підмосткових, а замкнених. Я навіть ризикнув би припустити, що є в цьому щось від покори тій обставині, що вас не хочуть ані слухати, ані чути, ані дивитися, ані бачити.

Отже, в останніх творах пані Павличук є осмислений *мотив сітки*, що покинув незгасний слід в історії малярства. Тож є два види функціонування сітки, оголошення сучасності модерного мистецтва. Один — просторовий, другий — часовий. У просторовому трактуванні сітка претендує на автономію королівства мистецтва. Згладжена, геометризована, вона підкреслює антиприродність, антиреальність. У відрегульованій організації це результат не імітації, а естетичного декрету. Це шлях скасування вимог природничих об'єктів, пропозиція власних правил гри для світу *не-я*. Можна повернутися в історію мистецтва, щоб знайти попередні приклади сіток, наприклад, у XV й XVI сторіччях, до робіт по перспективі й до тих вишуканих студій Учелло, Леонардо або Дюрера, де перспек-

Малевича, сітка — сходи до Універсального, і творець *не зацікавлений* тим, що когось нижче, в конкретиці. В нашу добу стався чіткий розподіл пластики зображення і зображення пластики, кольору зображення і зображення кольору тощо. Тобто мистецький текст структурується на один-два рівні вище. Це не вищість стосовно попередніх митців, а підтягування структури до нашого часу мислення.

Подальша художня необхідність вдатися до індексації уявлень очевидна в зверненні експресіонізму з його відбитками й слідами кольору. Протягом шістдесятих років проблеми індексації були кодифіковані майже одночасно в абстрактному авангардизмі, постмодернізмі й мистецтві АВС. Це створило основне тло мистецтву в сімдесяті роки. Тривало відділення від середовища і будь-якого певного місця дії.

Цікаво, що після деякої перерви (може, навіть під впливом Ротко, якого у нас таємною любов'ю освячують численні „метри“ живопису) знову так або так висаджується або розривається цілісність поверхні й створюються розривні або кластеризовані зображення кольору. Живопис перебудовується на природничий континуум, шлях нетвірного логосу, що вказівним жестом (індексацією) ізолює частину реального світу і заповнює значенням. Картини заповнюються значенням тільки при наявності упізнаних референтів, фізично відмежовуючись від об'єктивної реальності. Площинність інтелектуальної підтримки позбавлена різних формальних функцій в ім'я як захисту цілісності Я, так і в пропозиції випадкових рефе-