

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
ЦЕНТР ЄВРОПЕЙСЬКИХ ГУМАНІТАРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ
ЦЕНТР ДОСЛІДЖЕНЬ ІСТОРІЇ ТА КУЛЬТУРИ СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ЄВРЕЙСТВА

Андрій Пучков

РОЗМАЙ

Studia humanitatis

Статті, есеї, портрети

За загальною редакцією
Катерини Станіславської

Київ
ДУХ І ЛІТЕРА
2024

Купити книгу на сайті kniga.biz.ua >>>

УДК 7.03+94+821.09(477)

П909

Пучков Андрій

П909 Розмай / *Studia humanitatis*: Статті, есеї, портрети / За заг. ред. К. Станіславської. — Київ: Дух і Літера, 2024. — 336 с.: іл.

ISBN 978-617-8262-87-7

Книжку сформували статті, есеї, передслів'я, портрети, спостереження, написані впродовж двох останніх десятиліть. Книжка охоплює такі сфери наукових і науково-популярних інтересів автора: архітектурознавство (зокрема античне або ХХ століття), наука про мистецтво (теорія мистецтва) й естетика, історія європейського мистецтвознавства, візантиністика, літературознавство (зокрема українська драматургія ХХ століття і «срібний вік»), киевознавство, історія класичної філології та класичної освіти в Україні на зламі ХІХ–ХХ століть, біографістика, кримиознавство, книгознавство, віршознавство, кінознавство, а також уся міждисциплінарність, що ширяє поміж цим сумбуром дисциплін.

УДК 7.03+94+821.09(477)

В оформленні обкладинки використано рисунок Микити Пучкова (2003)
та фотопортрет роботи Романа Петрука (2024)

ISBN 978-617-8262-87-7

© А. О. Пучков, 2024

© К. І. Станіславська, заг. ред., 2024

© Дух і Літера, 2024

Купити книгу на сайті kniga.biz.ua >>>

ЗМІСТ

Про естетичний предмет, естетичний досвід і силу судження: Замість передслів'я	9
---	---

СТАТТІ Й ЕСЕЇ

27

Розмисли над Гомбріховими розмислами, або Історія мистецтва як злиденна родичка мистецтвознавства	29
---	----

Онтологічні підстави поняттєвого розрізнення мистецтва і дизайну	46
---	----

Класичне життя і сучасне жевріння поняття 'стиль' у науці про мистецтво	51
--	----

Нестійка рівновага терміну 'екоархітектура': між сутністю органічної форми й неорганічним поняттям	56
--	----

Хрономорфія художнього твору як аксіологічний засновок його реставрації	59
--	----

Словосполучення 'синтез мистецтв у архітектурі' як парадокс	63
--	----

Втілення принципу войовничості в скульптурах давньоеллінських божеств	66
--	----

Римське місто в історико-культурному вимірі: Щодо природи світових кордонів і римського померію	68
---	----

Духове селянство і нарочите ремісництво архітектури бароко	85
Риторична практика архітектурної теорії: Класика і класицизм	97
Професор Юліан Кулаковський і цісар Фока vs академік Федор Успенський.....	108
Червоне й чорне у «Загибелі ескадри» Олександра Корнійчука як архетипічний сюжет (До остеології посвяти)	119
Давньоримська «газета» як кін майбутньої графіки і типографіки	134
ПЕРЕДСЛІВ'Я	139
«Чорний квадрат» у чорному році: Пам'яті старого стилю	141
Надсвітла темрява історико-культурної емблематичності мистецтва: Три розмисли замість передмови	146
Потрійна підстава онтології книжкового знаку.....	153
Вселюдське торжество неприкаяної літератури.....	157
Хрещатицьких площин гоголівська міць: Арка як елемент візуального розпланування	168
Буква як жест: Дактилоскопична пантоміма Сергія Васильєва	177
Естетичний оптимізм Вадима Скуратівського	184
ПОРТРЕТИ	201
Про архітектора Заболотного	203
Про Віктора Чепелика	205
Про Сергія Костьовича Кілессо	212

Маріїнська пружність Юрія Серьогіна	218
Три слова про Мирона Петровського	222
СПОСТЕРЕЖЕННЯ	237
Час всередині: Про оселю і смак	239
Чому надлюдина Ніцше не є і не може бути еством	241
Про свободу слова і роль письменника: Відповіді на запитання Українського ПЕН	245
Декілька дозвільних спостережень над поглядами Вільгельма Воррінгера, «Баштою Ейнштейна» і «Кабінетом доктора Калігарі»	246
Про книжку Федора Шміта «Мистецтво: його психологія, його стилістика, його еволюція»: Подкаст з Тарасом Березюком	259
ЗА ЧУЖИМИ ТЕКСТАМИ	269
Нова книжка про Стару фортецю	271
Леонід Фінберг про себе і трохи про майбутнє	283
Арт-критик Аполлінер в Україні	289
Графічне слово у постгутенбергівській мовчанці	295
Зразковий краєвид культурної пам'яті: Архітектор Йосиф Каракіс на крейдованому папері	302
Колесо, але не константинопольський театр, а київське око, або Задоволення від тексту	316
Про українську кампанологію.....	322
<i>Памяти букви 'ы'</i>	334

ПРО ЕСТЕТИЧНИЙ ПРЕДМЕТ, ЕСТЕТИЧНИЙ ДОСВІД і СИЛУ СУДЖЕННЯ

Замість передслів'я

Маємо редукувати.

Арво ПЯРТ

На початку січня 2020 року, по-європейськи незимного і ще помірно спокійного, діти (син і невістка) витягли мене на море до Єгипту. Востаннє виїжджав ще з СРСР до Польщі, влітку 1989-го охопленої хвилями «Солідарності». Тоді діставався потягом, із заміною коліс на кордоні в Мостисьці. Тут — літак, хмари, розрада.

Оселилися в Хургаді, в готелі з вхідним атріумом, ніби фараонові піраміди, з розкиданими територією білими котеджиками серед пальм і жовто-білих кущів, великим небом і холодним, але Червоним морем. Ніколи такого не бачив, тож надміру екзотичного не сталося.

І от на березі — де було важко купатися через відливи та вітер, на міліні серед зеленувато-брунатних давно віджилих коралів натрапив на мертву рибку. Вона лежала на боці, «дивилася» сизим оком нагору і була дивовижною. Колись різнокольорова, складна у фізіологічному розплануванні плавців, за пропорціями, композицією деталей фіюзеляжу виглядала ідеально скроєною, наче зразок давньоеллінської пластики за Вінкельманом.

Мені механічно ввижалося, що екзотичне через витонченість є вічним, схильним до крихкого, навіть тендітного, але *безсмертя*. Ця риба, а потім (певно, для стереокомплекту) мертвий восьминіжок, який не встиг за відливом, повернули до усвідомлення, що все, причетне до буття, навіть дуже виразне і здатне дивувати, вічним не є. Відтак життя не владне сперечатися з тим, що бачимо внутрішнім оком, але за його офтальмологічну якість не соромно.

Або так: коли життя виходить *художнім образом* назовні за допомогою тексту, опису, характеристики, — відповідальність за таку якість уже несеш не ти, а читець, глядець, 'реципієнт'.

У Польщі влітку 1989-го запам'ятався Лех Валенса, який із чергового броньовика вкидав у щільно скупчених варшав'ян демократичні заклики. Досі бачу загажені стріт-артівським балончиком чисті цоколі будинків зі словом 'Solidarność', що для радянського студіозуса було неймовірним; у січневому Єгипті 2020-го закарбувалися спокійне спілкування з дітьми, кольорова риба і восьминіжок. Десь у книжці про це згадую. Бач, і там, і тут — зворушлива боротьба за життя, за щось, чого тобі бракує або лише видається потрібним: 'свободи' чи припливу. А насправді — бажання лишатися собою попри обставини, які навалилися по поверненні до Києва: спочатку 'ковідобесіє', потім, без паузи, повномасштабна війна. В дев'ятнадцять років охопило здивування: якщо в центрі Варшави тривають гучні політичні страйки, вирують пристрасті, — чому в парку Wilanów продовжують тихо квітнути троянди, вечірні тіні спокійно повзуть по barokowych murach pałacu Jana III Sobieskiego? Тому що суспільні події відносні, й одна і та сама людина може бути то 'citoyen' (політичний громадянин), то 'bourgeois' (містянин, міщанин, приватна особа), як це задовго показав Гегель у двох головних дійових особах третьої частини «Філософії права». Ба більше: 'citoyen' із 'bourgeois' можуть узагалі не збігатися. І хтось із них може «не бути корисним для суспільства», як помітив сербський композитор Милош Єлич у фільмі мого сина «МІТЕЦЬ» (2023)¹.

Що треба було побачити, побачив, що не слід бачити, — захоплено чи нажахано уявив. Майже за Сковородою (чи Епікуром?), який дякував Богові, що Той зробив потрібне неважким, важке непотрібним. Внутрішні уявлення завжди були в мене сильніши-

¹ Митець: Документальний фільм Микити Пучкова. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eGgyV7qL7kQ>, а також: *Олеся Бойко*. Смачний леттеринг і пластична кирилиця: Про що фільм «Митець»? // Читомо. 2023. 9 вер. — URL: <https://chytomo.com/smachnyj-letterynh-i-plastychna-kyrylytsia-pro-shcho-film-mytets/>

ми за зовнішні, отже економія — відтак відсутність потреби заробляти на витратні закордонні поїздки — була виправданою.

На березі Червоного моря, перечитуючи книжку Мераба Мамардашвілі («Форми і зміст мислення (До критики гегелівського вчення про форми пізнання)», 1968), міркував, що ми робимо, коли те, що сприймаємо поза практичним інтересом, тобто *естетично*, стає формою естетичного досвіду? Як воно — те, що стає, — це робить?

Згадка про категорії мислення, які є носіями (зберігачами) *естетичного досвіду*, наптовхує на таку необхідність.

У тому, що позначається терміном 'категорії мислення', варто розрізнити два предмети (явища): 1) *форму мислення*, що осмислюється емпіричною свідомістю як форма самого буття й ототожнюється з останньою; 2) *поняття про цю форму*, що доволі чітко фіксує двоїстий характер форм, віддзеркалених у цьому понятті і таких, які розглядаються як форми мислення і як форми буття водночас (приблизно те саме, про що йдеться в Гільдебранда щодо розрізнення 'форми буття' і 'форми впливу' твору мистецтва²). Внаслідок такої двоїстості, приміром, Арістотель уважав категорії логічними визначеннями родів буття; Кант намагався використувувати 'чисті розсудові поняття' для обґрунтування того, як наші суб'єктивні побудови перетворюються на об'єктивні судження досвіду і 'закони природи'; Гегель на цій підставі висунув принцип тотожності буття і мислення. Але в усіх трьох необґрунтованим залишився цікавий пункт їхніх концептів: *ототожнення поняття про форму мислення із самою цією формою*.

Про неправомірність такого ототожнення мовлять прості факти, які вказують на різночасність формування мисленнєвої форми та відповідного їй поняття. І якщо Арістотель, Кант і Гегель не звернули на них належної уваги, причина криється, мабуть, в їхніх гносеогенних підставах. Щоби підтвердити це положення

² Адольф Гільдебранд. «Проблема формы в изобразительном искусстве» и собрание статей. О Гансе фон Маре / Пер. с нем. В. А. Фаворского, Н. Б. Розенфельда. Москва, 1991. С. 41–49.

РОЗМИСЛИ НАД ҐОМБРИХОВИМИ РОЗМИСЛАМИ, або Історія мистецтва як злиденна родичка мистецтвознавства¹

Лекція Ернста Ґомбріха «Роздуми про викладання історії мистецтв у художніх школах» (*Reflections on Teaching Art History in Art Schools Paper Given*²), виголошена на якійсь загадковій конференції — імовірно, перед викладачами історії мистецтв у цих самих художніх школах, — має вік майже шістдесят років, але зараз і школи ті самі, і текст про них, і завдання, над якими вирує розмислом культовий знавець мистецтва. Які саме завдання?

Кажучи конспективно, Ґомбріх розуміє над викладанням дисципліни «Історія мистецтва» (звісно, зображального, або ж, як кажуть у нас за радянською звичкою, «образотворчого») для *художників*. Не для мистецтвознавців, а саме для художників. Про дисципліну «Теорія мистецтва» в нього жодного слова. Певно, сама історія вважається ним за визначенням теоретичною дисципліною, але це незбіжні речі.

По суті, справа стара. У Києві вона відома ще з 1899 року, з лекції професора кафедри історії й теорії мистецтва Університету св. Володимира Григорія Павлуцького (1861–1924) в Київській рисувальній школі Миколи Мурашка. «Завдання художника, — переконує Павлуцький, — бути істотою, яка бачить і відчуває. Не його справа міркувати, доводити або знати. Художник не пови-

¹ Уперше: Андрій Пучков. Розмисли над Ґомбріховими розмислами, або Історія мистецтва як злиденна родичка мистецтвознавства // Текст і образ. Київ, 2022. Вип. 2 (14). С. 18–30. Тут — зі змінами та доповненнями.

² E. H. Gombrich. Reflections on teaching art history in art schools paper given, 1966, 4th January. URL: <https://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showdoc34.pdf>

ХРОНОМОРФІЯ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ як АКСІОЛОГІЧНИЙ ЗАСНОВОК його РЕСТАВРАЦІЇ¹

1. У фаховому лексиконі приставка *re-* до слів, пов'язаних із відтворенням минулого часу, є такою ж звичною, як і ідеологема того, що все, що має хоч якийсь аксіологічне навантаження, повинне бути збереженим, навіть якщо час цього продукту відійшов у минуле й становить «музейну цінність».

Що це за форма цінності, важко визначити одразу, втім, варто наголосити, що в музейному звалищі цінними є не так самі предмети, скільки форми часу, за умов яких вони виникли, функціонували й припинили існування як власне ознаки *свого часу*. Але: в ужиткових предметів (дизайн-продукти) й художніх творів (явища мистецтва) принципово різні історико-культурні біографії.

2. Якщо йдеться про ужиткову річ, то давно слід було віддати до спеціального музею пейджер, сургуч, друкарську машинку, ламповий радіоприймач і підручники з нарисної геометрії. Ці реліквії побуту (зокрема студентського) мають не так виховне, як меморативне значення, і можуть бути цікавими хіба в контексті дослідження минулого часу в його матеріальному смислі. Як художні речі вони не існують — існують як *естетичні предмети*, семіотичне навантаження яких завжди перевищує функційне. *Хрономорфія ужиткової речі завжди кінцева.*

3. Якщо йдеться про твір мистецтва, що принципово позбавлений будь-якого речовинно-корисного інтересу (але становить матеріальну цінність, значно вищу за більшість ужиткових

¹ Уперше: А. О. Пучков. Хрономорфія художнього твору як аксіологічний засновок його реставрації // Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу: Матеріали V Міжнар. наук.-практ. конф., 11–13 вересня 2019 р., Херсон. нац. техн. ун-т, м. Херсон: ХНТУ, 2019. С. 47–49.

ронців будинку, вогнища і чадолюбства. Як для елліна, так і для римлянина все «не-еллінське» або «не-римське» було просто «варварським». Саме ці «варвари» згодом зруйнують Рим. Але для *руйнування* він мав привабливо, захоплююче *існувати*.

«Біс» давнього світу відчув себе «бісом» пізно, — сказав Василій Розанов.

«Раньше он считал себя “богом”, может быть, так же ошибочно, как пастухи и крестьяне считали себя “царями”. Пришёл Цезарь и показал, какие они “цари”; и богам этим тоже было показано, какие они “боги”. Взоры померкли у Диан, Зевс — спутался в речах, Посейдоны и Аресы — испугались <...> Мир заплакал. Впервые он почувствовал себя бесконечно виновным, что-то ужасное сделавшим, заслужившим бесконечное наказание»⁹.

Яскравіше від Розанова і не висловиш зрушення в повсякденній свідомості (точніше: несвідомому), який «фіналізував» Елладу зрушення, по якому ніщо з того, що було характерним для Риму «до нової ери», в Римі «нової ери» не збереглося. Життєва ‘ера’ залишилася тією самою, проте «рубець» її літочислення почав свербіти згодом, у добу всеєвропейського ренесансу.

Посейдонам і Аресам, Юпітерам і Меркуріям було чого боятися: з настанням «зрушення у свідомості» настав час зрушення колишніх форм. Після Константина (і короткочасного Констанція) Юліан Відступник спробував розправити запорошені язичницькі крила, але його розважливий порух посеред надто серйозних християн виявився мелодраматичним.

Отже, феномен і поняття ‘померій’ слід шукати не так у мальовничо-легендарних історіях про начало Рима і не так аргументувати їх нібито зрушеннями в принципі державного устрою Рима як майбутнього міста-імперії порівняно з еллінським полісом, — як у специфіці формування терену (міста) як терену сакралізованого. Оскільки *сакральність це емпірично призначена якість*, остільки ставлення до неї буде по-діловому технічним.

⁹ В. В. Розанов. Итальянские впечатления // В. В. Розанов. Собрание сочинений: [В 30 т.] / Под ред. А. Н. Николюкина. Москва, 1994. [Т. 1.] С. 111.

Так, на відміну від єхидно-суворих химер паризького Нотр-Дам, смішними є виногрона й геральдичні 'курчата тапака' в декорі українського бароко. Вони полохливі, і гріх сміятися, особливо після реставрації.

Проте впродовж всього ХІХ століття з бароко кепкували, по-блажливо прощаючи пращурам прорахунки смаку. Двоє вчених мистецтвознавців — Гурліт і Вельфлін — повернули бароко колишню велич, припинивши сміх і почавши дивитися на нього як на синдром виродження ренесансу й каламутну передумову класицизму: коли бароко «втомилосся», з'явився суворий оклик класичного. Адже мовив той самий Мюнхгаузен (у Григорія Горіна), що кожна мисляча людина час від часу мусить витягувати себе з болота за волосся. Разом із конем.

За доби бароко майже ніхто не підозрював, що творить найвище, на що був здатний невибагливий матеріал. Пізніше Шиллер висловиться, що завдання художника в тому, аби за допомогою форми знищувати матеріал, і пестування самого духу мистецтва буде усвідомлене як те, що протікає в лоні різного примусу цього матеріалу.

Отже, вперше в історії світової архітектури лінія насмілилася рельєфно, в будівельний спосіб осісти на стіні, окупувати її. Колишня стіна знала фреску, рельєф і різець, нова відчула вовняну красу й овечу теплоту гобелена.

Але така стіна витримала недовго: під масою невагомого декору зігнулася, просівши не вертикально, а горизонтально.

Франческо Борроміні в San Carlo alle Quattro Fontane (Рим, 1638–1646) по-котячому вигнув стіну, і план видався назовні діфрагмою, ніби дивуючись колишній ренесансності.

Втомлена, вимучена правильністю тектоніки стіна була остаточно забута в інтер'єрі рококо. Навіть строгий класично-грецький антаблемент, якому ніде подітися, підкорився стінному звиву.

Загалом, розуміння бароко як єдності найбільше утруднює обставина, що воно є така єдність, яка складається із суцільних протиріч.



*Зображення імператора Фоки
на монеті, початок VII ст.*

*Колона на честь імператора Фоки
на Римському форумі, 608 рік*



ловеческие, успешные достаточно выпукло проявятся на протяжении довольно продолжительного правления, дали пищу для различных оценок современников и позднейших историографов <...> Маврикий — первый после Юстиниана император, который удостоился чести быть с ним сравниваемым. Разумеется, это сравнение никак не могло быть в пользу Маврикия <...>

За Мавриkiem последовал Фока. Однако выражение “последовал” здесь вряд ли применимо. По представлениям современников, Фока как бы вломился извне в византийскую историю. Никакие традиции не связывают его ни с предыдущим, ни с последующим правлениями. Современники единодушны в его оценке: он только разрушитель; всё, к чему он прикасался, обращается в руины и тлен <...>

Правление Юстиниана явилось вершиной рабовладельческой Византии, символом тотальной мобилизации всех ресурсов её одряхлевшего организма, моментом высшего напряжения этих сил. Царствования Юстина II и Тиверия представляют собой скольжение по инерции, являющееся обычным следствием предшествующего напряжения. При Маврикии инерция оказывается окончательно исчерпанной. Рабовладельческая империя переживает период острейшего кризиса, который

ДАВНЬОРИМСЬКА «ГАЗЕТА» ЯК КІН МАЙБУТНЬОЇ ГРАФІКИ І ТИПОГРАФІКИ¹

*...acta tibi mitti certo scio <...> acta ad te omnia
arbitror perscribi... [...я знаю, що ви отримусте газе-
ту <...> і маєте знати про все, що відбувається...]*

ЦИЦЕРОН. Epist. ad fam., XII 22, 1

1. Звістка. Людина давнього Рима не відчувала такої потреби в новинах, яку відчуває людина сучасна. Але потреба в отриманні інформації існувала — за браком телевізора й Інтернету — так само, як і зараз. Ця потреба мала в певний спосіб вирішуватися за допомогою письма (або ‘радіо’). У процесі засвоєння прийомів писемних повідомлень інформація і форми її репрезентації рухалися назустріч одна одній.

2. Афіша. З тих засобів гласності, які мали в розпорядженні давні римляни, у найбільшому вжитку були афіші. Сучасна людина теж користується афішами, але значно менше, ніж давній римлянин: зараз афіша афішує про певну подію, що має відбутися, тоді як давньоримська афіша афішувала про те, що вже відбулося або от наразі відбувається.

Оглядаючи руїни стародавнього міста, на залишки афіш натикаєшся щокроку. Деякі з них були розраховані на тривале «читання» і висікалися з цією метою спеціальними майстрами на міді, мармурі, камені («газетну» традицію закладено Юлієм Цезарем 59 року до Р. Х.). Це були протоколи сенату, постанови суддів, грамоти й промови імператорів зі згадуванням навіть про опле-

¹ Уперше: А. О. Пучков. Давньоримська «газета» як кін майбутньої графіки і типографіки // Культурно-мистецьке середовище: творчість і технології: Матеріали VIII Міжнар. наук.-творчої конф. / НАКККіМ. Київ, 16 квітня 2015 р. Київ, 2015. С. 8–10.



*Степан Бакалович. Помпеї. Біля стіни. 1885
Чуваський державний художній музей, Чебоксари*

ски («що переходять в овації»), якими їх зустрічали, або ж приватні договори, які забезпечують право володіння, навіть протоколи релігійних корпорацій, котрі бажали довести, що правильно виконують священний обов'язок.

Особливою повнотою вирізнявся корпус повідомлень про різні міські події, який був джерелом для анекдотичних переказів, що їх брали звідти латинські автори (особливо Пліній Старший або Сенека).

Для справ менш важливих вживався дешевий матеріал: на дерев'яних дощечках або просто на вибіленій крейдою стіні малювалися пензлем, чорною або червоною фарбою оголошення: про винаймання квартири «на липневі календи або серпневі іди», про виставу, «яку буде розіграно за умов гарної погоди або невідкладно» (Помпеї, Геркуланум), 'смітєва реклама' — те, що в нас зазвичай перед черговими виборами кидають у поштові скриньки.



*Екслібрис Мирона Петровського, 1960-ті
художник Євгеній Синілов*

мусь належати, — знак такого володіння має бути витонченим, має бути твором мистецтва, як і книжка, що він їй належить.

Для грошей існує портмоне, для книжок — художньо витворений естамп: такий собі футляр навспак. І книжка, і автор екслібриса, і володар сполучаються в дружній ланцюжок, досліджувати який можна за допомогою метамови: збирати й публікувати розкидані по чужих титульних аркушах відбитки в одній окремій книжці, звертаючи увагу або на художника, або на композиційний прийом, або на володаря (з'ясовуючи переваги його смаку). Щоразу хтось із них викличе зацікавлення.

Екслібрис — мова художньої метамови, її предметність — у штучній символійній алегоричності. Перефразовуючи Германа Гессе, завдання художника не в тому, аби просто висловити значиме, але в тому, щоб значимо висловити просте. Завдання мистецтвознавця має зворотний вектор: він має залучати до формулювань метамовні змінні, оскільки алегоричні зображення



*«Співачка Жозефіна й Мишачий народ»,
1994, режисер Сергій Маслобойщиків, кадр із фільму*

играл — совершенно один», — як ідеться у вірші Ігоря Чиннова (1909–1996), улюбленому вірші Вадима Леонтіївича. В передмовах до прем'єр українських і зарубіжних фільмів у Будинку кіно, циклі радіоестерів, присвячених історії української культури на Першому каналі Українського радіо та радіо «Свобода», в серії виступів, присвячених різним постатям (1990–2004), в телеінтерв'ю, університетських лекціях та інших усно-звукових, інтонаційно забарвлених композиціях — всюди Скуратівський «грає» самого себе, із себе ж породжуючи кришталеві водоспади сценарних планів, розкадровку смислів, мізансценічність іронії, які орієнтовані на всіх. На всіх, кому цікаво.

Здорова людина не любить слухати про хвороби і сама уникає про них мовити — мука роздвоєння настає, коли усвідомлюється саме роздвоєння, коли автор намагається сказати не все; через те тутешні персонажі (крім одного, не скажу, кого саме) виглядають рожево-позитивними. Творча людина не буває позитивною, рідко 'людяною' — це її фахова хвороба, ніби силікоз у шахтаря. Хочеш щось надмірне зробити, жадай не самотності — усамітнення. Тут

ЧАС ВСЕРЕДИНИ Про оселю і смак¹

Фраза *de gustibus non est disputandum* з епістоли Плінія Молодшого консулу Веттенію Северу, надісланого за консульською справою, відповідає виразу «про смаки не сперечаються». А точніше перекладається як «не всім одне й те саме подобається і не всім воно пасує» (Plini Sec. *Epist.* VI 27, 4). Далі у Плінія: «А крім того, робити щось чи не робити залежить від самих людей, від обставин, від часу, а це змінюється».

Те, що мав на увазі кесарів легат у Віфінії, не той смак, про який зараз не прийнято сперечатися. Ба більше, латинському *gustus* — смак як відчуття і ознака предмета, що це відчуття викликає (смак граната, наприклад) — не відповідає наше ‘смак’ як ‘справа смаку’. Про ознаки предмета й відчуття від нього і справді сперечатися марно: одному до душі кавун, іншому свинячий хрящик. Це образ, а образ інтимний — увійшовши до свідомості, закріпившись у ній, часом усе життя людину мучить. А ось про *справи смаку* сперечатися якраз слід. Принаймні через те, що з’ясовувати щось інше марно: стомлює, не помножуючи образи, не насичуючи свідомість, не розпушуючи хмиз почуттів.

Наприкінці 1960-х у журналі, присвяченому радянському житловому інтер’єру, була опублікована картинка: кавового кольору шпалери з маленькими акварельками в рамках, на підлозі гуцульський вовняний килим, тут же товстий червоний диван, біля якого столик на ніжках, що витончуються донизу (на ньому вазочка із сухою гілкою) та обідній стіл із трьома міцними стіль-

¹ Уперше: Время моет (архитектуровед Андрей Пучков о жилье и вкусе) // Domus Design: Интерьер, мебель, декор. Киев, 2011. Сент. № 9 (93). С. 166. Тут — в авторському перекладі українською.