

Неллі Корнієнко

доктор мистецтвознавства, академік НАМУ

Актуальне мистецтво у постнекласичному ландшафті

Проблема «генетики» (семіозиса) і сучасного побутування актуального мистецтва лежить у площині співвідношень цього сегменту художнього простору з онтико-онтологічними характеристиками буття.

Але почнемо не з цієї фундаментальної траєкторії, а з її ситуативного вираження – з актуального мистецтва як *ферменту*, що провокує нові смисли переважно на межових територіях. У конфлікті не лише з мейнстрімом, а й просто з традиційними художніми мовами. У стилістичному сенсі це – гілка (відгалуження) сучасного авангарду, що надає легітимності, як і належить авангардові, передусім позасвідомим, вкрай суб'єктивним, латентним станам, практично неспроможним дешифруватися тут-і-зараз. Ця невизначеність шифрів нерідко стосується і власне художника, суб'єкта дії. Зашифрований твір утаємничується навіть від власне його автора. Це засвідчують митці, схильні до адекватних рефлексій.

Просторові образи в цьому сегменті позначені руйнацією опозицій об'єктивного й суб'єктивного. Одночасно це – своєрідний критичний, паралельний погляд на домінуючі концепції сучасних художніх мов. Це фермент, що вимагає від останніх мовленнєвого

перезавантаження з метою набуття нових функцій. Парсичні енергії невидимого промовляють мовою постнекласици. Перед нами одна з моделей *постнекласичного авангарду*. Означити її можна і як *паралельний арт-простір*, і, нарешті, як *альтернативне мистецтво*. Тут немає жодної суперечності. Воно ще становиться, конструюється. Не вимагає «точності» чи «вичерпності», залишаючись у номінальному дискурсі.

Процес перезавантаження відбувається за рахунок найрізноманітніших процедур: від заміни наративного мовлення на, назвемо так, мовлення-кентавр за рахунок експансії на нові території, на що ми вже вказували, – до процедур із маркерами апофатичного на знак творення філософії і метафізики, скажімо, кольору чи композиції.

Так, зміна простору дії у такого видатного і яскравого представника європейського актуального мистецтва як французький митець українського походження Антон Соломуха (1945 р.н.) відбувається ніби в логіці Архипенкового кентавра – скульптуро-живопису – за траєкторією: наративно-фігуративний живопис – відкриття нового жанру *фото-живопису*. Серію експериментів у цьому напрямі розпочато картиною «Les mythes et les limites. [Міфи і обмеження]. Нездале непорочне зачаття».

Вже в серії «Алегорії» (1979-2002) дослідники акцентують її інтенсивну фігуративність і живописність. Проте фіксують і сутнісні естетичні зрушення: «Цитування творів епохи бароко, пошук героїв і антигероїв, що ґрунтуються на серйозних композиційних структурах, зазнають постійних змін, нерідко

під впливом фотозображення» [1]. Його знаменита монументальна фотокомпозиція (вона ж одночасно є й живописом) «Червона Шапочка відвідала Лувр. Ніколя Пуссен. Викрадення сабіянок» (2008) в системі несподіваних монтажних стиків відтворює одночасно і художню подію, і механізми, «процедури» руху до неї.

«Великі квадратні і «панорамічні» композиції лише технічно є Фотографіями, але вирішуються, будуються як живописні твори, як Картини... Фотокартини цієї серії являють собою сценічний простір із темним фоном, заповнений акторами-персонажами, які ніби щойно завітали з сучасних паризьких вулиць, змішані з оголеними моделями, тваринами, елементами натюрморту і нескінченною кількістю дрібних деталей, що покривають підлоги й стіни сценічного простору» [2]. Так у фотоживописі з'являється театр.

Парадокси метафізичних просторів і новацій *фото-живописо-театру* довершують іронічні алегорії Антона Соломухи з серії «Червона шапочка відвідала Чорнобиль», розпочаті 2009 року.

Підкреслю, ця метафізика будується на оптиці нового монтажу: парсичних і явлених матерій із класичного й некласичного ресурсу – та їх новітніх суб'єктивних інтерпретацій в дусі постнекласики. Це спалахи глибинної художньої пам'яті позасвідомого, приборкані принципово *іншою* репрезентативною системою – етикою своєрідної «свідомої» акторської антропології. Театр присутній мізансценами, елементами відсторонення, «очуднення» події й специфічними жестами.

Оптичні маніфести українського класика Тіберія Сільваші відверто апелюють до підсвідомого, снів, марень. Це живопис творення сучасного міфу про відчуття, а не про зорові образи. Колір у художника, як стверджують дослідники, наділений пророчими смислами. Останні декілька років Сільваші свідомо намагається «виявити приховані метафізичні можливості кольору, звільнивши його з полону рамки картини або площини на стіні, виявити його...» духовну субстанцію, здатну проникати через матеріальність світу» [3].

Його інсталяції «Реальне. Чорне, біле, зелене», серія «Кольоропис», проект «Музей сучасного мистецтва», виставка «Кольорові об'єкти» відтворюють еволюцію стосунків із кольоро-звуком, несподівано накидаючи кольору акустичні функції (згадаймо звуко-кольори композиторських візій Скрябіна). Абстрактний живопис «короля колористики» стає філософією принципово нового мовлення: він не обмежується акустичними пейзажами кольору – він грає з іншими вимірами, йому завузька «філософія площини». «Кольори у Сільваші – яскраві, гранично сконцентровані – вступають між собою в такі контакти, конфлікти й колізії, що здаються майже одушевленою матерією ... Художник, що раніше принципово дотримувався «установки на площину», цього разу вирішив пограти не тільки з кольором, але й з об'ємом. Сам автор називає свої нові роботи «подоланням проблеми стіни і переходом до живописного осмислення простору» [4].

Сільваші надає сучасному живопису метафізичного виправдання.

Максимально інтимізуючи простір своїх «актуальних» картин, Влада Ралко апелює до *любові-інтерпретації* – так назвала б я її діалог із глядачем. Дискомфорт станів внутрішньо-позасвідомого, активна фізіологічна складова, тривожне «інтонування» кольором досягають того рівня напруги, розрядити який спроможні лише імпульсно-еквівалентні рухи *іншого* внутрішнього резонування. Адже для Влади Ралко живопис – «голий» у своїй остаточній беззахисності: «У роботі відчувається все, навіть дихання. У живописі має бути подих і світіння. Це завжди таємниця або фокус» [5]. «В работе чувствуется все, даже дыхание. В живописи должно быть дыхание и свечение. Это всегда тайна или фокус».

Як український театр початку і середини 1990-х (хоча би приклад Жолдака), актуальне мистецтво нині активно використовує механізми й «події», а нерідко – й «персонажів» масової культури. Умовою діалогу з публікою стає свідомо адаптація ідей і смислів до «зрозумілого» сприймання. Культурний жест одержує значення в парадоксальному суміщенні темпоральностей і часових характеристик. Класики – і нео-попу чи пост-попу, або класики – і кітч, як у американця-актуаліста Джеффа Кунса у скульптурній серії «Банальність» (1980-ті), в якій було представлено, зокрема, позолочену фігуру Майкла Джексона у натуральний розмір чи скульптури серії «На небесах»

із сюжетами кохання скульптора та його дружини, скандально-відомої порнозірки Чиччоліни.

Провокативний концептуальний проект Савадова «Донбас-Шоколад» (саме ним В. Пінчук відкривав свій Центр) з театральними постановочними фотографіями шахтарів у балетних пачках, вразив публіку, зацікавивши колекціонерів, кураторів та галеристів. Але цим атракціоном шок не обмежився. Він мав продовження у серії «Underground-2000» – знімках, які «відтворюють фрагменти фресок Джотто в соляних копальнях, а кульмінацією скандального етапу творчості Савадова став некрофотопроект «Книга мертвих» (2001) – натюрморти із одягнених трупів як прообразів душ, що не в змозі піти» [6].

Сполука несумісного – сегмент класично-академічної картини світу, свідомо «трансплантований» у чужу, неспроможну до інтеграції *інакість*, *децентрація* художніх подій – в контексті традиційного мовлення виступає як постнекласична нелінійна, відкрита система. Її наслідком стає конструювання інакшої реальності. Шифри поки що хаотично сплутані (чи здаються такими). Артикулюючі мови виступають як сировина для нових тотожностей. Відбувається процес подолання попереднього матеріалу. І пропозиція нових правил гри. Подібні процеси відбуваються в історії культури періодично – «актуалісти» справедливо нагадують про пісуар Дюшана, з логіки якого вийшов Хьорст, – через 50 років усе ніби повторилось. Але, зберігаючи байдужість до попередника, кожне нове відтворення, пропущене крізь упорядкованість попередніх сталих

художніх мов, моделює екзотично-новаторську якість мови, що *становиться*.

Сучасне художнє середовище нині схоже на парадоксальну, навіть химерну картину світу, в якій *андеграундом* у легітимному полі перебуває актуальне мистецтво.

Запозиченням «знайомих» мов і поетик у «незнайомих» функціях, іноді навіть у функції дефектності – актуальне мистецтво втілює не лише новаторсько-екзотичну модель, але й стратегію хаосу, безпорядку, надлишкових топосів, вагітних програмами упорядкування та подолання існуючих кодів і парадигм, які демонструють естетичну втому.

Одним із найцікавіших і найзапитаніших митців і авторів подібних стратегій є український художник Василь Цаголов. Його серія «Український X-File», «Ненажерливі гуманоїди», «Шостий елемент», «Маленький прибулець», «кіношний» проект «Прибрати Хьорста» свідомо демонструють парадоксальність самодостатності кітчу, стереотипу й коміксу, що й тут прибирають функцію екзотики. Іронічної екзотики. Відтворюються формули сполук несумісного, як і у випадку з Савадовим, та й практично по всьому спектру актуального мистецтва.

Цаголов виводить периферійні конструкції масової свідомості в актуальне поле, на перший план. Нові контексти змінюють, трансформують власні функції.

Художника «завжди цікавили розломи в пострадянській дійсності, які проявлялися в ситуаціях тотального руйнування звичних моделей життя й

освоєння нових і незвичних, в суміщенні несумісних реальностей. Розірваний соціальний контекст вказував на онтологічне безумство буденності, що стала раптом ірреальною, – саме так сприймала дійсність розколота травмою розпаду імперії східно-європейська свідомість. Художник зіштовхував образи різних соціальних просторів, конструюючи зони трансгресії. У цих зонах мешкали насильство, соціальна модернізація, комунікація, повсякденність та ідеологія» [7].

Однією з процедур стає маніпуляція предметністю, як на соціальному, так і на фізичному полі, на що вказують дослідники митця: заторкнуто «саму субстанцію світоустрою: він з'єднує живу голову і метал, балетну пачку і динаміт, класичну сцену і природний пейзаж, хореографію та зброю, балерину та весла» [8]. На цьому побудовано проект «У страху великі очі». «Цаголов продовжує працювати з глобальними репрезентаціями Росії, зокрема, з фігурами класичного балету та кавказьким тероризмом. Їх з'єднання створює неймовірно комічний ефект» [9].

Розриваючи референтні зв'язки між образом і уявним означником, Цаголов актуалізує проблему трансформації свідомості на шляху до тотальності нової цілісності. Сказати б, до метафізики тотальності.

Митець, за словом дослідника, «анатомує колективне несвідоме й візуальність мас-медіа. Він виявляє глибоку залученість того й іншого у виробництво фантазмів... Коли живописець Цаголов після аскези експериментаторства повернувся до фігуративності, він радикалізував живописну ілюзію,

позбавивши її щільності й створивши в ній розриви, крізь які зазвучав голос самої реальності з її не завжди очевидною психоделією. Незафарбоване полотно в його живописі сперечалось з фарбою й авангардно стверджувало катастрофу міметичної традиції і картину як об'єкт реальності, як реді-мейд» [10].

Філософія актуального мистецтва, мотивована актуальною функціональністю мас-медіа, що просто й точно висловлена Савадовим: «Сьогодні треба дивитися на живопис як на медіа-систему або, точніше, на різні медіа-формати. Мої фотографії – той же живопис, тільки переданий іншими засобами» [11].

Установка передусім на суб'єктивність вражень, на відчуження класичних форм у новітні моделі масової культури (поп, неопоп, постпоп, кітч, голлівудський пеплум тощо), розрив референтних зв'язків, химерне суміщення несумісного, гра з «самодостатністю» стереотипу, шаблону і симулякру, гра з символами й смислами, апеляція до ігрової вітальності на загал і т.п., – парадоксально з'являють через актуальне мистецтво цікавий епістемологічний поворот: потребу звернення до *національних* форм буття включно з новітніми міфами, побудованими, чи такими, що тільки будуються, на цій базі.

Живописні полотна, інсталяційні проекти, фотографії, скульптура Олега Тістола трансцендує саме в це поле. Художник працює з поняттями українського національного міфу, що продукує ілюзії – активний механізм психологічної й соціально-психологічної адаптації, і національних стереотипів, які інтегруються у власну історію досвіду й власну свідомість. Поле

інтерпретацій історичних сюжетів і персонажів, національних ритуалів і картин світу, культурних жестів, емоційних і духовних вартостей і мотивацій, починаючи з робіт «Воз'єднання», «Зиновій-Богдан Хмельницький» (1988) чи «Вправи з булавами» (1989) – і до програми «Вольова грань національного пост-еклектизму» (у співавторстві з К.Реуновим), – виразно окреслює актуальні зони фрустрації. Накопичення руйнівних стереотипів, викликаних архаїчними міфами з ототожненням, скажімо, всієї національної традиції лише з «козацьким бароко» або Київською Руссю блокує соціально-національну активність і вимагає нових орієнтацій.

Ефектом переосмислення художньої мови може стати усунення суспільних алюзій на оскоплену, звужену інтерпретацію традиції. Подібну процедуру Тістол демонструє у «справі банкнотів» із проекту «Українські гроші» (1984–2001) – історії державності, представленій логікою символів і знаків, апелюючих до сучасності, – коли «історичні «українські бренди» – легендарна Роксолана, гетьмани, вершники-козаки, геральдичні фігури і псевдобарочні візерунки прочитуються через радянську естетику трафаретів і кліше. Художник вводить примари національного міфу у визначеність «маркованих просторів» сучасного ринку» [12].

Як й інші представники актуального мистецтва, Тістол у циклах картин «Національна географія» (1998–2004) і «Гори», у проекті «Ю.Бе.Ка» досліджує самоцінність стереотипа, муляжа, симулякра, їхню «об'єктність» у механізмах маніпуляції з історичними

символами й ландшафтами. Він і їх заангажує в якості маркерів сучасної свідомості й колективного підсвідомого – для провокації вибуху «традиційної семіосфери». Тістол працює на дефамільяризацію у стосунках з національною історією.

Дослідження трансформацій людини у контекстах площин-екранів та пікселів відбилось у проекті «TV + реалізм» (про Оранжеву революцію 2004).

«Перекладаючи теле-картинку в формат картини, використовуючи принцип розкладання частот, піксельну природу медіа-зображення, художник підключає її до традицій сюжетного живопису, вибудовуючи простір полотна за її класичними законами» [13].

Версії національної історії, актуального міфу, медіа-просторів, що їх пропонує Олег Тістол, втягують нас у формування ілюзій і нових міфів, і, водночас, у формування способів їх руйнування. Один з виходів з фрустрації – стати об'єктом художньої самоіронії, увійти у «хармсівський простір» суміщення несумісного, химерних вимірів часо-простору. Твори актуального мистецтва надають неабияку поживу для подібного віталістичного пізнавального натхнення.

Асиметрія між традиційним досвідом і актом непередбачуваного сприйняття робить актуальне мистецтво у певному сенсі метапроектом майбутнього досвіду. На ущільнення й прискорення цього руху працюють «магічні» форми впливу. Інсталяція з діодних лампочок австрійця Ервіна Редла, коли на блимання світла накладаються екзотичні звуки, а саме мерехтіння демонструє часові зсуви або композиції з елементами відео та битого скла польського

перформера Януша Балдиги чи шаблонні льодяні голови Сергія Петлюка – «відновлюють» архаїчні, магічні моделі впливу й сприйняття. Подібних прикладів достатньо.

На вивільнення нових сподівань провокує й мистецтво Влодка Кауфмана, який має право сказати про себе: «Не стільки малюю, як нарощую картину»...

Він працює на перетині театру й образотворчого мистецтва (тут і графіка, і скульптура, і відео, і фото). Частково про його сценографічний вектор ми вже писали у зв'язку з виставою за Климом «Посеред раю на майдані...» в театрі Франка. Інсталяція, театр- і арт-провокація, перформенс, – сфера його презентації. Якось я назвала його театр театром *екологічним* за духом. Еко-театром. Він думає історією і людиною в ній. Тому його проекти, зокрема в межах посвят Бруно Шульцеві («І ти Бруно...», «Новий Ноїв ковчег», «Вистава в годиннику», «Час риби», «Шульцфест-2010», 2001-2010), входять у екзистенційну проблематику.

Він спонтанно розробляє художню *методологію інтерпретацій* часу й людини, і будує її на неявних, прихованих інтенціях – парсичних енергіях, постнекласичній комунікації. Кауфман налагоджує зв'язок актуального часу з «вічним» через парсичні передумови максимальної, «безконечної» відкритості. Він покликається на фундаментальну легітимацію непроявленого, утаємниченого. Тому одна з останніх його робіт, «адаптована інсталяція», має красномовну назву «Мовчання Світла» (2012).

А пізнавальне зацікавлення естетичною вартістю «невидимого», «неприсутнього» артикулюється посе-

редництвом блискучої думки: «Інколи мовчання є неприсутністю (слова, знака чи істоти), а інколи – виразною, акцентованою присутністю невидимого? Чи маємо «мовчати про мовчання»?» [1].

Аналіз процесів, що відбуваються нині в художній культурі, свідчить про поступову втрату нею існуючої інтенціональності й вимагає співвіднести ці процеси не лише з ситуативними ефектами, а з онтоко-онтологічними ознаками нової реальності. Перебуваючи у точці біфуркації, художня культура продовжує розгортати програми перекодування художнього часо-простору в напрямі ідеального аттрактора. Розпочавшись як фермент провокацій по перезавантаженню різних, переважно оперативних, авторських художніх мов і систем, актуальне мистецтво наполегливо рухається в бік виокремлення в автономну, самостійну семіосферу з подальшим набуттям нової ж інтенціональності, можливо, тимчасової. Оскільки експеримент в цій зоні полегшено більшою свободою автора, ніж це є у суб'єктів надскладних і більш залежних від соціуму, систем театру, кінематографа чи академічної музики, саме оперативні системи художньої культури й інтенсифікують процеси перекодування художнього простору в напрямі створення *нової реальності*.

Для такого твердження є як мінімум кілька приводів.

По-перше. Парадоксальні «свідомі» суміщення несумісного в мовленнєвому дискурсі з виходом до непередбачуваного результату, як і зняття опозицій

об'єктивного/суб'єктивного, засвідчують його перебування в зоні постнекласики чи її конструювання. Одним з означень руху стає метафізика.

По-друге. Активна суб'єктність цього мистецтва засвідчує конфліктність інтерпретацій сучасного соціуму, опозиційність йому. Суб'єкт актуального мистецтва нерідко трансцендує у площину творення нових актуальних міфів – адаптаційних механізмів до різко змінної (інколи небезпечно різко) соціальної реальності.

По-третьє. Цей простір значною мірою моделюється за рахунок усвідомленого використання матеріалу й механізмів масової свідомості й масової культури: кітча, стереотипа, шаблону, циклів принтів, «піксельної» ангажованості.

По-четверте. Постмодерністський принцип тотальності Гри розмиває не лише опозиції об'єктивного/суб'єктивного, а й кордони будь-яких сталих тотожностей.

По-п'яте. Нова реальність презентує себе як різновид медіа-формату. Представлено наміри вийти за площинний простір засобами фотографії та комп'ютерної графіки у форматі 3D. Вийти в історію через історичних персонажів й історичні сюжети, нові «магічні» ритуали.

По-шосте. З'явлено потребу актуальної трансформації сучасної свідомості.

На спонтанному шляху творення цієї реальності, звісно, існують свої небезпеки. Одна з них – можливість виникнення критичної маси симулякрів, що веде до втрати системою енергії-інформації-речовини. Загрозою може стати й нереалізація «корисних» естетичних можливостей видової тотожності при спробі інтеграції до

неї інших систем, неспроможних до комфортної «трансплантації». Досвід пеплумів і спагеті-вестернів свідчить саме про це – згадаймо голлівудські неопеплуми 2000-х – «Трою» чи «Александра Македонського». Не меншою загрозою може бути й розмивання меж між справжнім і спекулятивним чи просто маргінально-піарівським.

Список використаних джерел:

1. З Вікіпедії
2. Там само
3. Журнал «Коммерсантъ Weekend» (Україна), №186 (1234), 29.10.2010
4. Л.Борщевская. Тиберий Сильваши сгущает краски// «Коммерсантъ Украина», №194 (545), 02.11.2007
5. Влада Ралко: Дикая система ценностей выливается в жлобство и перечеркивает надежды// Українська правда. Життя. - 19 січня 2013
6. Бизнес-Стиль - <http://style.rbc.ru/person/2011/06/03/4938/>
7. Александр ЕВАНГЕЛИ. Художник Василий ЦАГОЛОВ черпает сюжеты в балете // Осетия-Квайса - <http://osetia.kvaisa.ru/1-rubriki/08-znaj-nashix/xudozhnik-vasilij-cagolov-cherpaet-syuzhety-v-balete/>
8. <http://osetia.kvaisa.ru/1-rubriki/08-znaj-nashix/xudozhnik-vasilij-cagolov-cherpaet-syuzhety-v-balete/>
9. Там само
10. Там само
11. Бизнес-Стиль. Интервью с Савадовым - <http://style.rbc.ru/person/2011/06/03/4938/>

Дуже цікаво, що майже всі художники-репрезентанти актуального мистецтва, помандрувавши 3D-просторами, повертаються до власне живопису, але на новому рівні, з новими завданнями для себе і для нього. Скажімо, Ольга Тобрелутс, одна з перших комп'ютерних супертехнологів живопису, з 2003 р. повертається до старовинних живописних технік і експериментує з хімічними складовими фарб. А Арсен Савадов, «закінчений постмодерніст», як він себе іронічно позиціонує, один з найкреативніших і найризикованіших представників світового contemporary art, якого визнала генієм не одна столиця світової культури (окрім рідного Києва), - зупиняє свої епатажні атракціони на користь дослідницького спостереження. А у відповідь на запитання, який би світовий шедевр він за можливості придбав, відповідає: «Взяв би дві картини Вермеєра – «Дівчину з листом» та «Молочницю».

12. Див.: Вікіпедія, матеріали сайту <http://www.gif.ru/>
13. Див.: Вікіпедію, сайт <http://www.artukraine.com.ua/articles/1103.html>; роботи з проблем української «нової хвилі»
14. Виставка Влодка Кауфмана «Риботерапія» - Сайт 032.ua - 19 січня 2013

Анотація. *Аналіз актуального мистецтва здійснюється в контексті новітніх механізмів трансформації його функцій. Йдеться про постнекласичний авангард. «Відчуження» класичних і некласичних форм в бік постнекласичних характеристик відбувається на тлі радикального розмивання кордонів і зміни маркерів, «захоплення» суміжних територій і створення своєрідних видових кентаврів - фото-живопису, скульптуро-живопису, фото-живописо-театру тощо. Засвідчено конфігурації медіа-формату. Актуальне мистецтво нині можна визначити як альтернативну, паралельну реальність, що набуває рис художньої автономії.*

Ключові слова: *постнекласичний авангард, паралельна реальність, парсичні енергії, метафізичний простір*

Аннотация. *Анализ актуального искусства осуществляется в контексте новейших механизмов трансформации его функций. Речь идет о постнеклассическом авангарде. «Отчуждение» классических и неклассических форм в сторону постнеклассических характеристик происходит на фоне радикального размывания границ и смены маркеров, «захвата» сопредельных территорий и создания своеобразных видовых кентавров - фото-живописи, скульптуро-живописи, фото-живописи-театра и т.п.. Засвидетельствовано движение к формам медиаформата. Актуальное искусство можно означить как альтернативную, параллельную реальность, обретающую черты художественной автономии.*

Ключевые слова: *постнеклассический авангард, параллельная реальность, парсические энергии, метафизическое пространство*

Summary. *Analysis of contemporary art made in the context of new mechanisms of transformation of its functions. This is a Postnonclassical vanguard. «Alienation» of classical and nonclassical forms aside Postnonclassical performance against the background of radical blurring of borders and the markers, «capture» of adjacent territories and the creation of original species centaurs - photo-painting, sculpture- painting, photo-painting-theater and more. Shown to media format configuration. Contemporary art is now defined as an alternate, parallel reality, taking on the characteristics of artistic autonomy.*

Keywords: *Postnonclassical vanguard, parallel reality, parychni energy, metaphysical space*