
ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО

Національна академія
мистецтв України

ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Марина Протас

МИСТЕЦТВО ПОСТКУЛЬТУРИ

тенденції, ризики, перспективи

Київ
ІПСМ НАМ України
2020

УДК 7.072.2:7.036
П 83

Затверджено до друку Вченою радою
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
протокол № 6 від 29 вересня 2020 р.

Рецензенти:
О. К. Федорук, академік НАМ України,
доктор мистецтвознавства, професор
А. О. Пучков, доктор мистецтвознавства, професор
М. О. Шкепу, доктор філософських наук, професор

Протас М.

П 89 Мистецтво посткультури: тенденції, ризики, перспективи / М. Протас; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — Київ : ІПСМ НАМ України, 2020. — 432 с.

ISBN 978-617-640-529-0

Монографія досліджує чинники виникнення феномену посткультури та в його контексті особливості функціонування сучасного мистецтва, диференційованого художніми парадигмами модернізму, постмодернізму та post-постмодернізму, зокрема в аспекті contemporary art. Науково-критична сфокусованість на генезі та критеріях вивчення онтологічної специфіки становлення мистецтва посткультури в сучасному гуманітарному дискурсі детермінована традиціями філософсько-методологічного інструментарію, притаманному зокрема Франкфуртської філософської школі. Монографія розглядає культурологічні аспекти взаємодії сучасних мистецьких практик з діджитальним досвідом софт-культури в умовах культивації культурно-історичної амнезії та гібридних технологій культуріндустріальних інформаційних просторів посткультури; з'ясовує ризики процесів реїфікації, нівелюючих тенденції самоідентифікації національного образотворення та деформуючих культурну пам'ять суспільної свідомості; але разом з тим автор намагається в сучасній турбулентності культурно-мистецького руху знайти ознаки майбутнього «трансцендентного проєкту», на реальність здійснення якого сподівався Г. Маркузе. Аргументаційна база наукового дослідження спирається на місткий корпус аналітичних міркувань відомих західних і вітчизняних фахівців.

Для усіх, хто цікавиться культурологічними питаннями сучасного цивілізаційного розвитку.

УДК 7.072.2:7.036

ISBN 978-617-640-529-0

© М. О. Протас, 2020
© ІПСМ НАМ України, 2020

Володимиру Протасу, Ігорю Ісиченку —
творчим особистостям, які суттєво вплинули
на вдосконалення моїх наукових лоцій,
— присвячується.

Від автора

Ця книга з'явилася у світ неочікуваною, завдяки збігу обставин, коли соціальні феномени самі визначили кластер проблем посткультури як невідкладну тему, всупереч моїм планам, хоча пропонований текст і без того постійно шліфувався та продовжував власне несанкціоноване існування на периферії головних моїх фахових розробок, створюючи те тло, на якому, мов у театрі тіней, відбуваються повсякденні події: обговорення у колі родини незначних або ж помітних світових і місцевих явищ культури, чи з друзями та колегами в інституті при зустрічах, коли кортить обмінятися інформацією та враженнями від побаченого, прочитаного, почутого, тобто це тої контент існування, в якому триває наше буття і який так чи інакше впливає на нас, примушуючи ставити собі прості питання на кшталт: «чому так відбувається?», «де ховаються коріння редукції культури?», «чи можна якось вплинути, щоб змінити ситуацію на краще, запобігти подальшій культурно-мистецької деградації?» і т. п.

Врешті, коли, як кажуть, на серці накипіло, а обставини склалися самі собою так, що виникла можливість оформити усе пережите і сказане у монографічні нотатки, я скористалася моментом, даючи тексту самому здійснити ту роботу, що за давньою традицією називають Meletē, себто аргументаційному обмірковуванню і доведенню певних принципів та постулатів задля розкриття й роз'яснення предмета дослідження, коли, за висловом Мішеля Фуко: «Ти повинен передбачити реальну ситуацію за допомогою уявного

діалогу. Філософські роздуми відносяться якраз до такого типу: вони включають пригадування відповідей і реактивацію цих спогадів шляхом поміщення себе в уявну ситуацію, в якій можна уявити свою реакцію» («Технології себе»).

Головним предметом подібної фахової технології себе стала гібридність «інформаційної естетики» посткультурної сучасності, яка виявляється майже у всіх сферах культурної діяльності, у мистецькій в першу чергу, де не лише опрацьовуються інвективні антимілітаристичні семи, викриваючи злочини проти людяності; але і діджітальні «технології себе», де віртуальне заміщує реальне, а людина сприймає світ крізь інтерфейс та цифрові технології, що формують специфічний постгуманістичний етос.

Мистецьке буття у нових умовах, де, як кажуть — усе стає гібридним, викривляється, відступає від сутності естетичного досвіду й сприйняття, віддаючи пріоритет розсудливості перед трансцендентним розумом надчуттєвого становлення у абсолютному над-часі, так що здається тотальна редукція культури охопила людство назавжди, викликаючи песимістичні настрої на кшталт «Міста більше немає. Ми можемо йти з театру» Рема Колхаса, інакше кажучи, чимало інтелігенції тепер живе в атмосфері чергового «кінця історії», з передчуттям вельми трагічного фіналу: «І в заростях мовчання / ніч злизує кров заходу» (*Мануел Маплес Арсе*).

Стосунки посткультури з глобальним капіталізмом породжують численні суперечності, через що все частіше можна чути від науковців базові запитання: що таке мистецтво, що таке культура? Деякі європейські аналітики вивчають гібридність посткультурного дискурсу як похідну проблеми мультикультурної глобалізації, що викликає в суспільства стан «культурного занепокоєння» (*R. D. Grillo*, University of Sussex, UK), адже за останні три десятиліття вченні піддають критиці європейську політику мультикультуралізму, де ідея плюралізму національних культур більше не спрацьовує, натомість формується постнаціональна політика (*D. Rosenau*), що схильна до «культурного расизму» (*M. Buchowski*), відповідно декларацій про толерантність до інших культур в рамках однієї «our European culture» недостатньо, потрібна модернізація самої ідеї плюралізму, а можливо і конституційних засад ЄС.

За цих обставин виявляється конче необхідним систематичне комплексне трансдисциплінарне дослідження, де будуть порівнюватись різні

локальні версії сучасних культур, проаналізовані механізми зсувів культурологічної парадигми та визначені ризики культуріндустріальної ідеології, що дасть змогу призупинити деструктивні процеси тотальної кризи і колапс посткультури.

Тож і моя мета артикулювалася в цієї монографії як діагностування низки кризових явищ у сучасному культурно-мистецькому бутті в умовах гібридності дискурсивного контенту задля того, щоб довести необхідність збереження культурної ідентичності українців, що не лише є надійним підґрунтям подальшому вітчизняному розвитку, але також зовсім не суперечить мультикультуралістичній єдності європейських націй в оновленому розумінні цієї ідеї, що водночас стане запобіжником ентропійним процесам, і в першу чергу руйнівній дії усюдисущій дегуманізації.

Вступ

На перетині розсудку й розуму: методологічні критерії досліджень мистецтва посткультури

Успішне вирішення різноманітних теоретичних питань найтіснішим чином пов'язано з розробкою найбільш важливих, фундаментальних проблем науки, що становлять методологічний стрижень побудови специфічних знань. <...> В естетичній науці однією з таких проблем, яка протягом вже багатьох років привертає найпильнішу увагу дослідників, є проблема естетичного, питання специфіки естетичних відносин.

Анатолій КАНАРСЬКИЙ
Діалектика естетичного як теорія чуттєвого пізнання, 1979

О, людська сутність обожнює
пристрасно прагнути гостроти суперечностей!

Хуан де Д'ОС ПЕСА
Гвинтівки і ляльки

В епоху посткультури ненавмисне насильство з боку постхудожника і контемпорарної критики над сутністю мистецтва стало нормою теперішнього артбуття світу, надихаючи аналітиків до пошуку нових методологій, дефініцій, екзегези, що виправдовують цей витончений акт творчого насилля, позиціонуючи його прикметою сучасного мислення, або постестетичним досвідом. Відтак все частіше можна чути нарікання науковців «старої школи», на кшталт цього: «Вершиться весела вакханалія переоблiку, переоцінки і перетлумачення всіх і всього. Сьогодні начебто більш-менш усталена до середини XX сторіччя термінологія пере-розглядається, а частіше просто бездумно вживається іноді з псевдо-посиланнями на класиків, старих і нових, а іноді і без них...

Зрозуміло, подібний броунівський рух смислів кінець-кінцем веде не лише до повної профанації гуманітарних наук, інфляції їх наукової цінності, а й до елементарного знищення будь-якої комунікації в цих сферах, до змістового хаосу, ентропії»[1]. Та може бути, дійсно, традиції і власне досвід мистецтва (за легендами, дарованого людству архаїчних часів богами), тепер стали непотрібними, застарілими, оскільки інформаційна епоха космічних експедицій потребує модернізованого творчого досвіду, розуміння новітніх цінностей, оціночних критеріїв, а отже й принципово

---

[1] *Бычков В. В.* Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. Москва : ИФ РАН, 2007. С. 180.

інших наукових методологій критичного осмислення всього створеного посткультурою?

Мабуть, справді: «Пам'ять — це шибениця, на якій висять страчені грецькі боги», а доля мистецтва тепер лише «показувати галерею таких повішених, вітром дотепів розгойдувати їх одного за іншим, змушувати їх дражнити один одного, групувати їх по-різному», адже сучасна «людина намагається повністю перетворитися в об'єкт і дати керувати собою чужому»[2].

Слід детальніше розібратися в цьому питанні, однак, пам'ятаючи про те, що в нашому підмісячному світі все-таки є одвічні постулати, як-от біблійні або кантівській імперативи, які не змінюються в історичному часі, оскільки є основною умовою культурного існування людини, навіть в умовах, коли викривлена модель західної посткультури перетворилася на універсальну, адаптовану численними культурами світу, коли «маленький шматочок світу, чия дивна і бурхлива доля в кінцевому підсумку нав'язала західні способи бачення, мислення, говоріння і діяння всьому світові», в тому рахунку й східному мусульманському світу, який до зламу XII–XIII століть мав значно більше ніж християнська ойкумена динаміку і міць[3].

Так само є цивілізаційні аксіологічні імперативи буття мистецтва, що також зобов'язують до певної внутрішньої дисципліни, яка зовсім не обмежує формального виразу, гарантуючи свободу трансгресії. Втім, спроби зрозуміти посткультурні явища, знайти вірну методологію їхнього аналізу вже були, зокрема Франкфуртська філософська школа та французьке її «західне крило» заклали фундамент методології й епістемології культури капіталізму, тоді як культуру його «пізньої фази» (розпочатої, згідно дослідника пізнього капіталізму Ернста Манделя, від 1945 року) всебічно висвітив Ф. Джеймісон, констатувавши розрив у середині XX століття між мистецькою парадигмою, яку маніфестував вже «закаменівший забальзамований модернізм», та поміж постмодернізмом, що став другою нашою природою, інакше кажучи — «розвтіленним кошмаром». Хоча, врешті-

---

[2] *Гегель Г. В. Ф.* Исторические этюды // *Г. В. Ф. Гегель*. Работы разных лет : в 2 т. : пер. с нем. Москва : Мысль, 1970. Т. 1. С. 219.

[3] *Фуко М.* Власть, великолепный зверь // *М. Фуко*. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью : пер. с фр. Москва : Праксис, 2006. Ч. 3. С. 9, 11.

решт, вчений або художник, хто не бажає поділяти загального божевілля соціуму в питаннях постмистецтва, цінуючи красу, істину, працюючи на самоті, залишається сучасником епохи, свого часу.

Тож, попри критичне сприйняття реалій сьогодення, я поділяю точку зору М. Бланшо стосовно кожного самотнього митця і його важливої ролі, нехай він і випадає з mainstream, оскільки: «Праця, створена за рахунок самотності і в середовищі самотності, несе в собі погляд на світ, що цікавить усіх, а також внутрішнє судження про інші твори й проблеми епохи; вона стає причетною до того, чим нехтує, ворожою тому, від чого відмовляється, — і байдужість її лицемірно змішується із загальною пристрасністю»[4].

Крім того, вважаю дуже корисною методологічну позицію Миколи Бердяєва, який, ставлячи питання про смисл творчості, наголошував на зміщенні акцентів з банального виправдання тієї чи іншої творчості, то є антроподицея, у площину навіть не теодицеї, а трансцендентної звітності людини перед вищими силами чи Розумом, або Богом, що накладає на неї велику відповідальність, позаяк «тема про ставлення до людської культури, культурних цінностей й продуктів є другорядною», тоді як «гранична відвага в тому, що від людини залежить не тільки людська доля, а й божественна доля»[5].

Як то не здається дивним, але подібну культур-філософську тенденцію обстоює і Д. Лукач, акцентуючи важливість синтетичного поєднання апорій діалектичним методом, що долає реїфіковану розірваність суб'єкта та таку ж саме реїфіковану непроникність його об'єктів: «Генезис, породження суб'єкта, що породжує пізнання, вирішення ірраціональності речі в собі, воскресіння похованої людини тепер конкретно концентруються на питанні про діалектичний метод. У ньому набуває ясну, об'єктивну і наукову форму вимога інтуїтивного розсудку (методологічного подолання раціоналістичного принципу пізнання)»[6]. Втім, соціальна філософія

---

[4] *Бланшо М.* Литература и право на смерть // *М. Бланшо.* От Кафки к Кафке. Москва, Логос, 1998. 240 с.

[5] *Бердяев Н. А.* Самопознание (Опыт философской автобиографии). Москва : Мир книги : Литература, 2010. С. 242, 243.

[6] *Лукач Г.* История и классовое сознание: Исследования по марксистской диалектике : пер. с нем. Москва : Логос-Альтера, 2003. С. 230.

Франкфуртської школи, яка напередодні Другої світової війни обстоювала принципи «критичної теорії суспільства», намагаючись піднятися над суперечністю епістемологічної апорії суб'єкт-об'єктних відносин задля обстоювання ідеї тотальності людської практики, де знімається дихотомія між діяльністю індивіда та суспільним розвитком, вже після війни, за зрозумілих причин, зосереджується на критиці технократичної цивілізації з прискіпливим аналізом чинників тотального панування владних структур, і такі дослідження школи зберігають актуальність дотепер. Базовими працями з даного предмету стали книги М. Горкгаймера та Т. Адорно, де викривається тенденція занепаду об'єктивного розуму на тлі його тотальної прагматичної суб'єктивізації й конформної співпраці з владою, та позитивістської інструменталізації суспільного буття, де не залишається простору для свобідної творчості й думки. Тож культуріндустриальна суб'єктивізація руйнує сучасника як суб'єкта, його індивідуальність деградує.

Тут я повністю поділяю позицію О. Юдіна, перекладача чи не головних текстів франкфуртців, стосовно того, що насправді: «...перетворення усіх сфер людського буття в комору коштів веде до ліквідації суб'єкта, бо оскільки в людського суспільства немає ніякої мети, трансцендентної йому, практика тотальної інструменталізації, тобто практика панування стає самовартісною. Панування над природою і над людиною як її частиною. Адаптація — чільне поняття в характеристиці сучасного способу життя. Сучасна цивілізація є практикою чистого придушення природи — чистого, тобто такого, що не переслідує ніяких інших цілей»; «І якщо в когось ще можна знайти індивідуальність в нашу епоху, то не в ідолів поп-культури, а в мучеників опору»; між тим вихід з гістерезису пропонує «шлях негативності, шлях самокритики розуму в ім'я принципу істини, шлях викриття абсолютистських претензій будь-яких понять, в першу чергу таких фундаментальних категорій як "дух" та "природа"...»[7].

Зрештою когніція в епістемології визначається не лише як пізнання чи усвідомлене сприйняття й категоризація у ментальних процесах отриманих потоків інформації з наступною репрезентацією власного ро-

---

[7] *Юдин А. А.* Макс Хоркхаймер: от марксизма к негативной философии // *М. Хоркхаймер.* Затмение разума. К критике инструментального разума / пер. с англ. А. Юдина. Москва : Канон+, 2011. С. 219, 221, 222.

зуміння у певних формах вислову (артикульованим, наративним чи мистецькім — образним, візуальним — чином). Але когніція, окрім калькуляції символами окремих систем координат, містить ті самі «технології себе», про які міркував М. Фуко, наполягаючи на важливості адекватної самооцінки власної особистості в контексті оточуючого світу, а відповідно й інноваційної актуалізації індивідуальної історичної пам'яті й картини світобачення в цілісному культурно-мистецькому просторі, оминаючи репресивні системи впливу ідеологічних кліше.

Безумовно на цьому непростому шляху самоусвідомлення культурою самої себе трапляються помилки, що порушують/викривляють її свобідну траєкторію розвитку, мистецтва зокрема, та користь від подібних до нинішнього уроків стане очевидною лише у випадку гармонізації еволюційного руху національної свідомості, когерентної ідеалу, тим паче що як для індивіду, так і для національних культури та мистецтва, «омана, помилкове судження, невірний висновок є недосконалістю інтелекту, яка не підпорядкована природі естетичного», менше з тим: «За своїм походженням пекло володіє не тільки релігійною, а й естетичною природою. Ми перебуваємо посеред зла і страждання, але також і серед потворного. Жах, огидність, гидота деформування, а також неприродних утворень, вульгарності і мерзота викручуються в безглуздих формах, починаючи з незначних образів до гігантських гримас, якими, скриплячі зубами, ухиляється диявольське зло»[8].

Слід зауважити, у сучасній дослідницькій логиці, яка об'єднує, як правило, різні групи фахівців, що працюють в якомусь окремому напрямку, залишається занадто багато неврахованого знання через цей розподіл праці; тому у якості реакції на такий стан речей сьогодні стали нормою міждисциплінарні дослідження, що проводитимуться з метою пошуку найбільш цілісного світорозуміння мультикультурною спільнотою сучасної картини світу, котра постійно формується новітніми міжнародними досягненнями суспільних і природничих наук, де намагаються дотримуватися адекватного співвідношення раціонально-логічного досвіду з духовно-культурною діяльністю людини, мистецтва в першу чергу.

---

[8] *Розенкранц К.* Эстетика безобразного // *М. А. Шкепу.* Эстетика безобразного Карла Розенкранца. Киев : Феникс, 2010. С. 41, 37.

Особливою точкою напруги, котра фокусує численні дискусії відомих аналітиків від 1960–1970-х, стають проблеми синергії часових і просторових універсалій, що дало привід Іммануїлу Валлерстайну ввести в науковий обіг термін «час-простір», а швейцарському філософу Жану Піаже розробити дефініцію «транс-дисциплінарного методу» пізнання законів розвитку суспільства, природи, геокультури як цілісно-глобальної системи знання поза обмежень вузько-дисциплінарних спеціалізацій.

Це значно розширило масштаб осмислення соціально-історичних і культурно-мистецьких процесів, позбавивши наукову думку редукції лінійно-прогресистського «опросторовлення часу», надавши широкі можливості усвідомленню циклічних закономірностей розвитку планетарної світо-системи.

З погляду апологетів «Теорії Всього», що скасовує дисциплінарні кордони, транс-дисциплінарні методики пропонують наступний, більш розвинений щабель пізнання виявленого простору знань нового порядку, який імманентно пов'язаний з традиційним знанням, класичними філософськими системами минулого.

З цих позицій, сучасний культурологічній та мистецтвознавчий досвід також має можливість розширити власні обрії пізнання і даний текст так само намагається спиратися на інноваційно-епістемологічні методики, що утворилися на перехресті точних й культурно-мистецьких практик та теорій. Разом з тим трансдисциплінарні стратегії мислення не слід формально — буквально — застосовувати у художній практиці, адже структурна руйнація царини мистецтва, ототожненої з реаліями буття, призвела до катастрофічних наслідків, і навіть там, де митці намагаються повернути образно-чуттєву мову вислову, ми бачимо суцільний жахливий натуралізм позитивістського мислення, що принижує духовну сутність людини.

Тобто гасло Леслі Фідлера стосовно культурно-мистецького перетину кордонів та засипання ровів виявило наприкінці масштабного експерименту критично небезпечний стан посткультурного цивілізаційного існування. На щастя, все більше критично мислячих діячів культури й мистецтва пропонують перезавантажити суспільне сприйняття принципів мистецької творчості, оминаючи культуріндустріальні технології.

Зрештою ще в середині та наприкінці XX століття у західному науковому дискурсі мали місце небайдужі звернення творчих особистостей, які вважали тріумф просвітницького фізікалізму в культурній свідомості

сучасників небезпечним на наслідки, тим паче штучне сформоване модерністське річище розвитку сучасного мистецтва, де Захід активно протиставляв себе ідеології СРСР, — викривленим вектором, позаяк прагнучи досягти певної мети, забуваючи про складний світ людини, «ми пристосовуємося до вимог концепції, яка втрачає силу» — наголошував письменник Хантер С. Томпсон, впевнений, що більше користі для культури було б від стратегій, споріднених індивідуальним прагненням особистості, що не змушують особистість відповідати меті, в обхід власному способу буття й манері мислення, пригнічуючи акт свободи волі; відповідно слід пам'ятати, що «людині, яка зволікає з вибором, дістанеться вибір, зроблений обставинами»[9].

Більш поглиблену критику пасивного антиінтелектуалізму зробили: американський філософ Алан Блум (у книзі «The Closing of the American Mind», 1987), котрий вважав позитивізм мислення руйнівним для сучасної освіти, культури, а постмодерністські експерименти — демагогією, і Сюзан Джакобі (Susan Jacoby, «The Age of American Unreason», 2008), яка була дуже «занепокоєна політичною та соціальною апатією звичайних громадян США й загальною "кризою пам'яті та знань, що стосується всього, як ми вчимося і думаємо"», і наголошуючи, що «нинішній культ нерозуміння має смертельні і руйнівні наслідки», з одного боку, а з іншого, паростки «поточного антиінтелектуалізму (та його партнера по злочину, антираціоналізму)» є наслідком тих процесів у суспільстві, що відбувалися після Другої світової війни.

Обидва автори намагалися пояснити американцям, що «відпадання від західного канону освіти — це поразка університетської освіти, оскільки релятивізм, який змінив його, убив необхідність освіти як такої і скасував пошук кращого і найдостойнішого», зрештою від 1950-х американська культура не створила чогось масштабного, і це не дивно з огляду на те, що «сьогодні школярі вчаться довше, ніж раніше, а знають менше. Одна з причин, ... розпочатий кілька десятиліть тому в Американської Академії бунт проти канону. Так звана лібералізація освіти, яку диктував модний тоді мультикультуралізм, призвела до заміни фундаментальних

---

[9] Хантер Стоктон Томпсон: «Остерегайтесь поиска цели. Вместо этого ищите образ жизни!». URL: https://lifedeeper.ru/post/4317-hanter-stokton-tompson-osteregajtes-poiska-celi-vmesto-etogo-ishhite-obraz-zhizni/

знань якими заманеться. (У критиків таких освітніх програм це називається “курси Міккі Мауса”, де мультфільми вивчаються нарівні, а іноді і замість Шекспіра). <...> Тепер демаркаційна лінія проходить не між правими і лівими в традиційному політичному сенсі, але між тими, хто захищає ясну ідею знань, заснованих на визначених віковою культурою цінностях, і тими, хто слідкує за модою, фокусуючи свою увагу на всьому суперечному й екстравагантному»; «Все це пов’язано і з занепадом віри в традиційну місію гуманітарних дисциплін, — це занепад віри в об’єктивні або, хоча б, інтерсуб’єктивні стандарти для літературних і культурних оцінок»[10].

Виходить, мультикультуралізм та Болонська система освіти, запроваджена від 1999 року, охоплюючи наразі 48 країн, Україну від 2005 року також, чомусь не виявили кращі сторони у формуванні особистості людині, в її прагненні відповідальніше, якісніше осягнути знання, натомість, як зазначається в інтерв’ю О. Геніса з В. Гандельсманом, «західний канон, від Сократа до Маркса, який завжди здавався символом лібералізму, тепер розуміється як деспотичний», а для постмодернізму, що унеможливив існування високої культури, сама «ідея, що одні твори інтелектуально або естетично краще за інших, викликає огиду. <...> Шекспір дорівнює звичайній макулатурі “жіночих” романів»; але «діалектична іронія» в тому, що «після 11 вересня 2001 року, самі кровожерливі борці з каноном завмерлі. Здається, що сама західна культура, західна цивілізація, відчувши свою вразливість, відчула необхідність знову припасти до джерел, у яких стояли ті самі Мертві Білі Чоловіки». Тут можливо більше ясності зможе надати німецький філософ Герман Люббе, котрий вважає когнітивні інновації культури взагалі непередбачуваними, адже людські можливості усвідомити прискорений рух змін мають межу, і безумовно, це впливає на якість адаптованого знання, тому в «динамічних цивілізаціях дуже старе, класичне, має вельми важливу перевагу, оскільки застаріває не так різко, як менш старе», натомість «зі зростаючою культурно-масовою продукцією пов’язана якраз не масовізація, а, навпаки, диференціація і плюралізація».

У ставленні до порядку всього знання наявного в суспільстві, це означає, що зростає соціально-нерівний розподіл знання. Це відбувається

---

[10] *Генис А.* «Эпоха американской неразумности». Война с каноном и кризис образования // Радио Свобода. 2008. 20 февр. URL: https://www.svoboda.org/a/435746.html

і там, де критерії культурного відбору диференційовані функціонально, тобто не випадково, а в згоді з різним чином сформованими фаховими та іншими соціальними вимогами»; що ж до науки, то в нових умовах дослідницький дух замінюється прагматизмом, позаяк «культурне значення наукової картини світу зменшується через те, що постійно скорочуються культурні можливості її загальнокультурної рецепції»[11]. Тож про методологічний розкол й гібридизовану інтелектуальну патологію сучасності, що відмовляється від критичних роздумів заради «американізованої» статистичної калькуляції, говорити почали більше, зокрема на минулорічному Kongress der Deutschen Vereinigung für Politikwissenschaft, де зокрема зауважувалося: навала емпіричних подій заважає в гуманітарних сферах сумлінному аналізу дійсності і дискусіям, замість чого поширюється стандартизований тестовий режим болонської системи, послаблюючи взаємодію між дисциплінами, заважаючи досліджувати «ідейну-історичну основу розуміння сучасної соціальної держави або відображати умови формування демократичної волі в епоху глобалізації»; відповідно на порядку денному стає «збалансування посилення емпірико-аналітичної спрямованості суб'єкта шляхом культивування традиційних холдингів політичної думки і сприяння формуванню понять»[12].

Як вважав М. Горкгаймер, стурбований занепадом європейської ціннісної системи, не слід впадати у відчай, допоки існують залишки свободи і демократії, що з позицій соціальної філософії допоможе критиці культури навіть у ситуації «культурного шоку» і «схиблення розуму», коли людство, не поважаючи онтологічні знання і традиції, опинилося у пропащі «поміж вчора і завтра», і це квазі-споживацьке завтра фактично презентує себе так, як це дефінує Горкгаймер у есеї «Клозет — це надбудова».

Між тим цей філософській посил інтелектуальної еліти не завжди падає на родючий ґрунт, хоча, трапляється, дає таки обнадійливі сходи, визначаючи добрі позиції для української культури.

---

11 *Люббе Г.* В ногу со временем. О сокращении нашего пребывания в настоящем // Вопросы философии. 1994, № 4. С. 94–113. URL: http://www.kph.npu.edu.ua/!e-book/clasik/data/vopros/35.html

12 *Weber O.* Platon wohnt hier nicht mehr // Frankfurter Allgemeine. 2019. 7 Feb. URL: https://blogs.faz.net/blogseminar/platon-wohnt-hier-nicht-mehr/?fbclid=IwAR0v0QZk20Pg3KZObbgK4lIGxCrgkZjhLnJOE2UWh0OU0qsyzsK_WQpKiEE

По-перше: в Україні досі зберігається традиційне високо-фахове навчання мистецьким навичкам, і це дуже важливо у протистоянні з контемпорарним затемненням творчої свідомості.

По-друге, всупереч культуріндустріальним технологіям чимало митців продовжують триматися принципів високої культури, не розмінюючи талант на дрібний ринковий успіх, час від часу пригадуючи глибокий жаль П. Пікассо, що витратив життя служінню тому, що до справжнього мистецтва діла не має.

По-третє: українці шанують свою мистецьку школу, не забуваючи й популяризуючи у різний спосіб творче надбання талановитих вчителів. Щоправда, вітчизняні теорія й критика мистецтва тут поки не поспішають з глибокими аналітичними міркуваннями, але прецедентів подібнім затримкам фахового усвідомлення практичних напрацювань митців історія знає чимало.

До того ж, трапляється, самі митці намагаються виступити у ролі критиків. Скажімо, живописець і теоретик Едуард Флемінський, який у 1990-х мав галерею в центрі Москви, а тепер мешкає на середземноморському березі Туреччини, впевнений, що «ситуація постмодерністського лихоліття закінчилася», що, зокрема, живопис має базуватися на потужному культурному шарі, а всі сміливі експерименти постмодернізму та модернізму, що уводили за межі мистецтва, виявили ту ситуацію, що: «Зараз за великим рахунком немає чіткого розуміння, де ж знаходяться кордони живопису, де він закінчується і де кінчається зона дії цих внутрішніх критеріїв, а де починається логіка іншого “дотичного” до нього виду мистецтва та дії вже іншої логіки та інших критеріїв оцінки»; саме тому митець впевнений — «у живопису є свої межі і пора говорити про це! Незважаючи на те, що кордони в цьому випадку не можуть нагадувати тонку оболонку, але все-таки — вони конкретні. Якщо твір мистецтва за своєю внутрішньою суттю є живописом, то судити його можна по внутрішнім мальовничим критеріям. Якщо ж, зберігаючи зовнішню подібність і техніку малярства, твір, по суті, виходить за межі живопису у “суміжний” вид мистецтва, то і судити про твір потрібно вже за іншими критеріями. <...> Живопис — це душе-гаптування фарбою, експеримент без фокусів, зі сподіванням закодувати диво в тканину картини, це — захват і таємниця!»; водночас «те, що Малевич і Ротко відкрили і створили, залишилося в історії художнього пошуку, але практично

називається тепер мистецтвом дизайну. Чи можна зараз продовжувати творити в тому ж дусі і оцінювати це з точки зору живопису? Ледве!»; «Абстрагування, як наближення до певного стилю, естетизація, відмови від випадкового, суєтного і побутового заради наближення образу до найвищої гармонії, ідеалу, вищої виразності і чуттєвості на певному рівні втрачає всі ці властивості і сходить в ранг абсолютних форм, які лише символізують вищу гармонію, однак з точки зору сучасного живопису руйнують чуттєвість образу. І все що втрачає якості живопису, одночасно набуваючи інших специфічних переваг, може бути оціненим з погляду структурних закономірностей і креативного дизайну», те саме стосується і «постмодерністської колажності, що несе хаотизацію, навмисну дрібність структури твору»; таким чином «Міжвидові кордони не повинні бути зруйновані, інакше ми отримуємо не нову якість, не вдалий мікс, а дивний конгломерат, який працює не на розширення меж мистецтва, а на ослаблення його запалу»[13].

Отже, дискусії стосовно мистецької мови та методології критичної оцінки мистецького продукту сучасності залишаються на часі, а розуміння того, що американська парадигма тейлоризованого культурно-мистецького сприйняття світу веде до руйнації людини та її духовного світу, спонукає інтелектуальні еліти світу до гучних маніфестів, до спільних міжнародних проєктів-відозв до лідерів розвинутих західних країн, позаяк «щоб позбутися свердлячої порожнечі існування, необхідний опір, хребтом якого є мова», мистецька мова зокрема[14].

Відтак, оминаючи байдужій ескапізм та знаходячи однодумців у пошуку істини, довірюся естетичній інтуїції розуму, тим паче, згідно Гегелю, «люди, позбавлені естетичного почуття ..., — буквоїди. <...> У жодній царині не можна бути духовно розвиненим, навіть про історію міркувати серйозно, не володіючи естетичним почуттям», оскільки розум мертвий без почуття і безсилий без волі, тож нерозумно суперечити відомій максимі, за якою «вищий акт розуму, що охоплює всі ідеї, є акт естетичний і що істина і благо з'єднуються родинними зв'язками лише у красі»,

---

[13] *Флеминский Эд.* Что есть живопись? (Современный взгляд на проблему). 2019. 2 янв. URL: https://www.facebook.com/notes/

[14] *Хоркхаймер М., Адорно Т.В.* Диалектика Просвещения: Философские фрагменты : пер. с нем. Москва ; С.-Петербург : Медиум ; Ювента, 1997. С. 299.

до того ж «Ідею становить лише те, що має своїм предметом свободу»[15].

Цілком логічне твердження, між тим, посткультура позбавляє сенсу, позаяк у культуротворенні та взагалі у теоретичній і критичній теоріях в умовах репресивної десублімації свідомості виникає певний «вакуум», про який попереджав Г. Маркузе, адже регресивні тенденції позбавили високу культуру її колишнього значення, скинули з п'єдесталу привілеїв еліт суспільства, змішавши з буттям соціуму, де вже не потрібні істини, романтичні прагнення до високих емпірей, «музика душі стає ходовою музикою», гасла свободи і добробуту стають пустими словами після популістських заяв політиків, піар-компаній за допомогою ЗМІ, ідеали зіпсовані уречевленням, бо «асиміляція ідеалу дійсністю свідчить про те, наскільки ідеал відстав від неї. Скинутий з сублімованої царини душі, духа, внутрішнього світу людини, він залунав мовою операційних термінів і проблем, мовою прогресивної масової культури»[16].

Хоча жага інтелектуальної, мистецької еліти до слави саме як ерудованої та культурно просунутої спільноти штовхає її в інтелектуальне крутійство з лукавими доказами причетності посткультурних експериментувань — фактично методології боротьби з істиною — до ідей класичної філософії, Іммануїла Канта зокрема, і це викривлення епістемологічної активності суб'єкта (в умовах, коли понятійна система не еволюціонує взагалі, чи скоріше існує у стані занепаду), критикувалося як «бажання, що стало переважним в мотивах поведінки, змушуючи відмовитися від пошуку і ствердження істини, що в результаті веде до руйнування моральності і суспільства»; тим паче що «філософські коріння конструктивістів розташовані нижче "рівня" Канта. Та саме Кант вивів філософію з того гносеологічного тупика, в який вона зайшла в роботах емпіриків-сенсуалістів, суб'єктивних ідеалістів і раціоналістів — справжніх попередників сучасного (постмодерного) конструктивізму»[17].

---

[15] *Гегель Г. В. Ф.* Первая программа системы немецкого идеализма // *Г. В. Ф. Гегель*. Работы разных лет : в 2 т. : пер. с нем. Москва : Мысль, 1970. Т. 1. С. 211–212.

[16] *Маркузе Г.* Одномерный человек // *Г. Маркузе*. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества : пер. с англ. Москва : АСТ, 2003. С. 321.

[17] *Жилин В. И., Ефимова С. Е.* И. Кант против конструктивистов // Наука о человеке: Гуманитарные исследования / Омская гуманитарная академия. Омск, 2014. 29 дек. № 4 (18). С. 10–18.

Підміна епістемологічних критеріїв аналізу посткультурних явищ стає яснішою з огляду на тлумачення Г. Маркузе, котрий пояснював: висока культура з її цінностями, стилем і кодексом, що віддзеркалювали ритм і сенс універсуму, з літературними героями-бунтівниками чистих прагнень справедливості й соціального порядку, усіма, хто їздив у каретах чи блукав лісними стежками, хто мав час і бажання розмірковувати над істинами світу, — ця культура належала до перед-технологічного суспільства, вона була ще «феодальною», породженою нечисленною елітою, і взагалі людина там ще не пройшла процес реїфікації, тому і протистояла концепції прибутку сфери бізнесу, промисловості.

Відтак роль і функції високої культури залишилися у минулому, невипадково нові герої тепер не заперечують існуючий лад, а скоріше його затверджують. Проте, є цінності начебто віджилої культури, які мають сенс у посттехнологічну добу: «Її найбільш значимі образи і принципи, здається, здібні пережити належність до розряду керованих зручностей і стимулів, бо продовжують будити у свідомості думку про можливість свого другого народження наприкінці технічного прогресу. Вони є виразом того свобідного і свідомого відчуження від існуючих форм життя, котрим мистецтво і література протистояла, навіть прикрашаючи їх»[18]. Маркузе додає, що художня відчуженість є свідомим трансцендируванням відчуженого існування, тобто відчуженням більш високого рівня.

Відтак мистецька неприйнятність сфери бізнесу сталася не через естетичну приземленість цього комерційного порядку, і не через бажання залишитися в романтичному минулому вмираючого світу, хоча саме несумісність романтичних образів з суспільством технічного прогресу і є чинником їхньої істинності, врешті, надбання високої культури для людства цінне тим, що мистецьки твори зберігають у своїй структурі такі образи, що пов'язані з майбутнім (ефект алетеї), і що спроможне підірвати дефектний суспільний лад зсередини, позаяк проростають з таких універсумів як душа, дух, позачасова цілісність абсолюту.

Втім, в теперішній час ці твори втратили свою істину, і не тому, що нібито застаріли, а тому, що стали частиною повсякдення (їх цитують, масово реплікують, кроять на фрагменти...), тобто стали сприйматися також товарами, що насправді знекровлює мистецьке буття, виявляючи

---

[18] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 323.

безпосереднє задоволення замість мистецького сублімованого відчуження в іншу реальність. Інакше кажучи, мова їде про різні щаблі естетичного сприйняття, різні стани естетичного досвіду, від екстатично-найтоншого до цілком позитивістського.

Тому, скажімо, ототожнити високу поетику романтики з предметним світом розсудливої концепції абсолютно марно, як на мене, намагався стокгольмський проєкт Your Star 2015 року данського митця ісландського походження Олафура Еліассона (Olafur Eliasson), що візуалізував цілком технічно уречевлену ідею, де за зоровим ефектом сяяння світлодіодної лампи від сонячного акумулятора, піднятого на гелевій повітряній кулі в нічне небо шведської столиці, не залишається справжніх романтичних почуттів, окрім задоволення від втілення позитивістського гасла «створи власну зірку», зокрема підняту над Стокгольмською ратушою на честь Нобелівського тижня[19].

До речі, проєкт проігнорував той факт, що зіркам властиво й згасати, як того ж 2015 року згасла зірка Дугласа С. Норта, Нобелівського лауреата з економіки (1993), співзасновника кліометрії, який у розумінні процесів економічних змін, що призвели до зміни феодального суспільства капіталістичним, спирався на ідеї Перрі Андерсона та інших європейських аналітиків, які послідовно реактивують інтелектуальний дискурс міжвоєнного періоду, дискредитований викривленою радянською догматикою, заново повертаючи втрачені висоти Франкфуртської філософської школи, знову переосмислюючи праці Р. Люксембург, А. Грамши, Д. Лукача, навіть відомі чернетки К. Маркса, так що професор соціології Нью-Йоркського університету в Абу-Дабі, прибічник світо-системного аналізу І. Валлерстайна, Г. Дерлуг'ян, у передмові до книги Перрі Андерсона зауважив: «Західний неомарксизм розвивався в дебатах з європейською культурологією і політичною філософією, але особливо з неовеберіанством, яке паралельно прагнуло подолати власну ортодоксію, встановлену колись потужною школою Талкотта Парсонса. До цього покоління історико-соціологічних аналітиків належать, скажімо, Антоні Гідденс і Майкл Манн, що починали в лондонському гуртку Ернста Геллнера. У Західній Німеччині основним інтелектуальним контрпартнером Андерсона був і залишається Юрген Габермас, що почав

---

[19] *Eliasson O.* Your Star. URL: http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109462/your-star

оновлюючий синтез німецької філософської традиції, висхідній до Гегеля. У Франції такою фігурою став, в першу чергу, П'єр Бурдьє, один з друзів Андерсона, який відновив і серйозно добудував інтелектуальну традицію Дюркгейма і Мосса, а також Норберта Еліаса і Карла Маннгейма. В Америці до тієї ж когорти належать такі різні теоретики, як Іммануїл Валлерстайн, Чарльз Тіллі, Рендалл Коллінз, Річард Лахманн, Джек Голдстоун і Теда Скочпол»[20]; а в інтерв'ю журналісту медіа-групи Голос.UA на питання про майбутнє України, наголосив: «У найближчому майбутньому, у міру розпаду нинішнього націоналістично-капіталістичного консенсусу, відродження лівих течій цілком ймовірно. А в довгостроковому плані воно просто безсумнівно. Ліва ідея — це рівноправність для всіх груп суспільства. <...> Останні два століття ліві відвойовували один плацдарм за іншим... Це незворотні досягнення»[21]. Така позиція вченого перетинається з ідеями І. Валлерстайна, який впевнений у тому, що світовий геокультурний зсув другої половини XX століття розгойдав сталу капіталістичну світосистему з її політичним та культурним пануванням, занурюючи її у все глибшу кризу, між тим від міленіуму боротьба з антисистемними силами посилюється: «Завжди період переходу від однієї системи до іншої супроводжується великою боротьбою, великими сумнівами і великими питаннями про структури знання. Насамперед нам потрібно зрозуміти, що ж відбувається. А потім ухвалити рішення, в який бік ми хочемо, щоб рухався наш світ. Нам потрібно нарешті усвідомити, що сьогодні ми повинні зробити все можливе, щоб світ пішов туди, куди хочеться нам. Це завдання інтелектуального, морального і політичного плану. <...> Перед нами стоять винятково важкі завдання. Але, вирішивши їх, ми, всі разом і кожен окремо, зможемо створити або принаймні взяти участь в створенні чогось такого, що, можливо, дозволить нам набагато краще реалізовувати наші можливості»[22]. Так само, як Д. Лукач, І. Валлерстайн покладає на кожну особистість велику відповідальність

---

[20] *Дерлугьян Г.* Политэкономия античного Запада / *П. Андерсон*. Переходы от античности к феодализму : пер. с англ. Москва : Территория будущего, 2007. С. 8.

[21] *Гавриленко А.* Георгий Дерлугьян: «В результате революции 1917 года Украина догнала остальную Европу» // Голос.UA. 2017. 6 груд. URL: https://golos.ua/i/575933

[22] *Валлерстайн И.* Миросистемный анализ: Ведение : пер. с англ. Москва: Территория будущего, 2006. С. 199.

за становлення власного майбутнього, й водночас — за становлення нової суспільної світосистеми з більш досконалою культурою та мистецтвом, зокрема.

Не враховувати в мистецтвознавчих та культурологічних розвідках сучасні тектонічні зсуви світоглядних парадигм, мабуть, було б некоректно, особливо з огляду на те, що сьогодні контемпорарні акції цілковито підтверджують правоту Д. Лукача, який, розмірковуючи про різницю між дійсно свобідними людиною, митцем і творчістю та тими, хто керований емпіричними обставинами, порівнював епістемологічні координати Гегеля та І. Канта у тлумаченні проблеми зобов'язання, що з російської є «долженствование», і наголошував, що для будь-якої теорії «зобов'язання» залишається дилемою: зберігати безглузду емпірію без змін, позаяк усвідомлене буття навіть не ставить цієї проблеми, чи «прийняти трансцендентний (як буттю, так і зобов'язанню) принцип, щоб мати можливість пояснити реальний вплив зобов'язання на буття»[23]. Для Канта те, що повинне бути, протиставляється тому, що є у реальності, але завжди апріорне уявлення передує понятійному, причому під трансцендентальним тлумаченням Кант розумів роз'яснення поняття як принципу, з якого випливає можливість інших апріорних синтетичних знань, так само, як «можливість досвіду є тією умовою, що дає об'єктивну реальність усім нашим апріорним знанням. Але досвід ґрунтується на синтетичній єдності явищ, тобто на синтезі відповідно до понять про предмет явищ взагалі; без цього він був би навіть зовсім не знанням, а лише рапсодією сприйняття, яке не могло б увійти ні в який контекст згідно з правилами всебічно об'єднаної (можливої) свідомості, отже, не могло б увійти також в трансцендентальну і необхідну єдність апперцепції», водночас для свобідної творчості з можливістю творити високе мистецтво — «неминучі проблеми самого чистого розуму суть Бог, свобода і безсмертя»[24]. І хоча тут не місце перетворювати, говорячи кантівським висловом, філософію у нав'язливу філодоксію, тим не менш вважаю за потрібне надати увагу тепер (й у Розділі II, міркуючи про досвід А. Клюге) питанню синтетичного знання, адже сучасне

---

[23] *Лукач Г.* История и классовое сознание... С. 247.

[24] *Кант И.* Критика чистого разума / Пер. с нем. Н. О. Лосского. С.-Петербург : ТАЙМ-АУТ, 1993. С. 29, 35, 53, 135.

мистецтво (зокрема у версії «інвектив» проти системи) страждає на ілюзію, оминаючи гармонійне зняття суперечності буття-становлення, викривляє і без того плутані «критичні» судження і видає емпірію явищ за абсолютну повноту свого візаві, що є хибою занадто формалізованого і немічного розсудку. Тому його прагнення камуфлювати власне незнання є небезпечним для культури суспільства, котра штучно позбавлена усвідомлення проблеми зобов'язання, замість чого пропонуються фейкові міркування, але: «Вихід за межі емпіричної безпосередності та її також чисто безпосередніх раціоналістичних відображень не слід посилювати, перетворюючи у вихід за рамки іманентності (суспільного) буття, оскільки це помилкове трансцендування не повинно філософськи сублімованим чином ще раз зафіксувати і увічнити емпіричну безпосередність з усіма її нерозв'язними питаннями»; разом з тим «не можна забувати про те, що цей процес ізолювання предметів також не є чимось випадковим чи довільним», і «якщо вірне пізнання знімає хибний розподіл предметів (та їх ще більш помилкове зв'язування за допомогою абстрактних рефлексивних визначень), то це коригування означає дещо значно більше, ніж просте виправлення помилкового або недостатньо наукового методу...»[25]. Інакше кажучи, і в царині мистецтва становлення історичної свідомості починається з глибинних зусиль самопізнання, пізнання сучасності й усвідомлення власної ролі та місця у суспільній структурі, адже генезис вмонтований в тій ж самий процес становлення, що й історія, тому так важлива якість думок і дій в ситуації посткультурної біфуркації, де, за висловом Лукача, кожний мусить вирішувати: або визнати безглуздя існування емпірії — такий вибір робить капітал з культуріндустріальною ідеологією, або адаптувати трансцендентний принцип активного впливу на буття — саме такий вибір роблять творчі пасіонарії, здібні протистояти омані ідеології капіталу.

(Слід зауважити: у процесі написання даного тексту, встало питання точного перекладу з російської кантівського терміну «долженствование», яким оперував Лукач. За поміччю я звернулася до фахівця з перекладів Ігоря Ісиченка, а він уточнив цей момент у знаного професійного перекладача саме філософських текстів п. Олександра Анатольовича Юдіна, і ось яку відповідь отримала:

---

[25] *Лукач Г.* История и классовое сознание... С. 248.

«Словосочетание “принцип долженствования” не встречал, и более того, оно мне кажется бессодержательным или даже противоречивым. Но это долгий разговор.

А вот само понятие долженствования принадлежит Канту (из его “Метафизики нравственности”). Das Sollen — всего лишь субстантивированный глагол sollen “быть должным”, что на немецком естественное языковое явление (субстантивация глаголов, это как на английском герундий), а вот на русском нет. Поэтому придумали такое неестественное, уже сугубо философское слово. (Помните, что я говорил об Аристотеле и латыни. Похожая история.) Речь идет о нравственном долге, но не о конкретном содержании (для чего в немецком есть слово Pflicht), а, так сказать, самом акте долженствования. Т.е. новое понятие, для чего и образуется (путем субстантивации) новое слово. Хотя Кант слово “акт” не употребляет, и само это слово у него встречается, кажется, всего несколько раз. На английский переводится как ought (the/an ought). А вот на украинский адекватного, или устоявшегося, перевода нет. По моему мнению, наиболее адекватным был бы перевод “повинність” (от “повинен”), но возникает не очень удобная двузначность, омонимия (повинність как повинность). Это понятие активно употреблял также Бахтин (даже чаще, чем Кант). И у меня, кстати, есть статья об “эстетическом долженствовании” у раннего Бахтина. Не мудрствуя, я просто перевел как “обов’язок” (из сочетания “моральний обов’язок”), что не вполне адекватно, как я уже объяснил, но для такого перевода по касательной подойдет, а для желающих вникать в тонкости я сделал примечание. Некто Андрей Васильченко также предлагал переводить (именно применительно к Бахтину) как “належитість”, что, по-моему, не к делу, поскольку основное значение этого слова “долг” именно денежного свойства (это слово есть в словаре Гринченка). Никакого этического содержания. Другой возможный перевод — “належність” (от “належить”). Но тоже возникает омонимия (принадлежность). (И у Гринченка это слово также имеет второе значение “должного” в смысле денег.) Незадача. Поэтому, если бы я переводил сам текст Бахтина, то, наверное, остановился бы на “повинності”. Возвращаясь к “принципу”, то, поскольку непонятно, о каком контексте идет речь, будем рассчитывать на широкий и неспециальный. Тогда лучше всего “принцип обов’язку” или “зобов’язання” (можно

поиграться — “зобов’язування”)»[26]. Тож стосовно контексту зауважу: мова йшла про статтю Т. Ойзермана «Проблема долженствования в философии Гегеля» у часописі «Вопросы философии» від 1995 року. Саме там підкреслювалось: «Кантовский принцип долженствования, т. е. противопоставления должного существующему, отвергается Гегелем, поскольку Кант противопоставляет идеи разума наличной, эмпирической, далекой от совершенства социальной действительности. Гегель же, продолжая платоновскую традицию, считает идеи, понятия не субъективными представлениями людей, а первичными, субстанциальными реалиями, внутренней сущностью вещей. И, разъясняя свое понимание предмета философии, интерпретируемого как предмет абсолютного идеализма, Гегель настаивает на том, что идеи (точнее, идея, абсолютная идея) не есть нечто, противостоящее действительности; она, идея, “не столь бессильна, чтобы только долженствовать, а не действительно быть...”»[27].

Вважаю, що принципової різниці в нюансах подібних тверджень немає, якщо розуміти філософськи знання як сталий набір елементів, що при кожній новій інтерпретації змінюють конфігурацію та акцент, залишаючись тими самими елементами; а пам’ятаючи про те, що тепер головне питання філософії про первинність чи то свідомості, чи то буття знімається у світлі ейнштейнівської теорії відносності, згідно якої енергія є масою у світловому русі, а квантова фізика послідовно роз’яснює як саме з енергії Великого Вибуху виник матеріальний Всесвіт, втім якого поглинає ентропія і очікує колапс, то постулати давніх східних мудреців про нескінченність лише свідомості (енергії), здатної впливати на світ, та простору не здаються дивацтвом, тож: «Коли ми говоримо про індивіда як про історичну категорію, то маємо на увазі не тільки просторово-часове і чуттєве існування особливого члена людського роду, а щось більше, те, що внутрішньо притаманне його власній індивідуальності як свідомій людській істоті, а це включає у себе також пізнання своєї ідентичності»[28], генеза якої споріднена зоряному пилу, з якого виник Всесвіт та людство,

---

[26] Повідомлення Олександра Юдіна Ігорю Ісиченку від 5 січня 2019 року, субота, 19 ч. 46 м.

[27] *Ойзерман Т. И.* Проблема долженствования в философии Гегеля // Вопросы философии. 1995. № 5, С. 98–107. URL: http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000486/index.shtml

[28] *Горкгаймер М.* Критика інструментального розуму : пер. з нім. Київ : ППС-2002, 2006. С. 116.

згідно відомого твердження Карла Сагана, славетного американського вченого українського походження, впевненого у тому, що наука є потужним джерелом духовності людини, через яку Всесвіт пізнає себе самого[29], тоді як людина здатна думкою обійняти нескінченність його простору: «Перехід від Хаосу Великого Вибуху до Космосу, який ми починаємо пізнавати, — це сама неймовірна трансформація матерії і енергії, яку тільки нам пощастило спостерігати. І поки де-небудь не знайдеться більш розумних істот, саме ми будемо найефектнішим результатом цієї трансформації — далекими нащадками Великого Вибуху, чиє призначення — пізнавати і перетворювати той самий Космос, що викликав нас до життя»[30]).

Повертаючись до посткультурної біфуркації сучасного моменту, зазначу: поки культура в цілому не зробила остаточного вибору вектору руху, тому культуріндустриальна емпірія домінує над мистецькою сутністю, як то доводить інший стокгольмський проєкт 2016 року лауреата премії Лоуренса Олів'є Олександра Екмана (Alex Ekman; музика Мікаеля Карлссона) у Шведській королівській опері, де балетна трупа зокрема активно різноманітить пластику танця ефектами підкидання сіна та його падіння на сцену, тим прагнучі максимального наближення до скандинавських культурних традицій. Хореограф створює також інсталяції за участю балету для Музею сучасного мистецтва Швеції. Як зауважував Екман, він прагне змінити в реципієнтів власне «образ почуттів»[31], тому, окрім «майстрування» за його висловом сучасного танцю, переінакшує класику несподіваними інтерпретаціями. Наприклад, у 2014 році артисти Норвезького національного балету танцювали перероблену версію «Лебединого озера» у справжній воді, що залили на сцену, причому драматургія між Зігфридом та Одеттою була замінена тріалогом Спостерігача та двох лебедів. Ще б пак, адже Муза прийшла до Екмана коли тої перебував у ванній кімнаті. Зоровий ефект дійсно виходить яскраво несподіваним (втім, аналогія витягає з пам'яті театрально-сценічні

---

[29] *Зейдлер С.* Карл Саган: «Ми зроблені з зоряного пилу» // BBC NEWS Україна. 2015. 10 листоп. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/vert_fut/2015/11/151110_vert_fut_the_infinite_quotable_wisdom_of_carl_sagan_vp

[30] *Саган К.* Космос: Эволюция Вселенной, жизни и цивилизации : пер. с англ. Санкт-Петербург : ТИД Амфора, 2006. С. 44.

[31] Александр Экман // Музыкальные сезоны. 2017. 22 дек. URL: https://musicseasons.org/aleksandr-ekman/

верифікації 50-х років минулого століття, коли не лише фонтани, і вершники з'являлися на справжніх конях), і все-таки аксесуарна завантаженість композиції саме і стає тим додатковим уречевленим якорем, що заважає суто романтичному сприйняттю, адже саме за визначенням В. Беньяміна «пташина мова» мистецтва здібна легким натяком на форму чи аромат часу відчиняти нескінчений всесвіт глибоких почуттів.

Тож нові мистецькі твори, ліквідувавши, покінчивши з високою культурою, втратили здібність створювати простір вищої реальності, стаючи одномірними знаками посткультури, адже: «Подолання і уніфікація протилежностей, які знаходять свій ідеологічний тріумф в трансформації високої культури в поп-культуру, здійснюються на матеріальній основі зростаючої задоволеності. Саме ця основа відкриває можливість стрімкої *десублімації*»[32]. Дійсно, індивіду тепер не потрібно стримувати глибинні потреби, проте «більша свобода веде скоріше до звуження, ніж розширення та розвитку», в тому рахунку і інстинктивних потреб, тобто тепер «можна казати про "інституціоналізовану десублімацію"», де сексуальна свобода отримує ринкову вартість й стає фактором розвитку суспільних звичаїв[33]. Між тим, такі тенденції є наслідком капіталістичного розподілу труда з подальшою тейлоризацією реїфікованої свідомості, що зрештою й відтворилося у процесах сучасного поширення центо-колажу, фрагментарності мистецьких цитат і висловів, окремішності наукових мистецько-культурологічних концептів, врешті сформувавши фрагментарну посткультурну свідомість з типовими ознаками буржуазного мислення, що свого часу досліджував Дьйордь Лукач, до речі, підкреслюючи наскільки примарною є надія на те, щоб окремі наукові дисципліни, які свідомо обмежили свій понятійний апарат, повернулися б до розуміння взаємозв'язків цілого, довіряючи філософії: «... якби філософія могла б зламати границі цього формалізму, що збився на окремішності, через радикально іншу, інакше спрямовану постановку питання, за допомогою спрямованості на конкретну, матеріальну тотальність пізнаваного, що підлягає пізнанню. Для цього, однак, потрібно було б розглядати причини, генезис і необхідність такого формалізму; для цього, однак, спеціалізовані окремі науки треба не механічно зводити в єдність, а слід

---

[32] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 335.

[33] Там само. С. 338.

також внутрішньо перетворювати за допомогою внутрішньо об'єднавчого філософського методу. Ясно, що філософія буржуазного суспільства нездатна на це. <...> ... радикальна зміна точки зору не можлива на ґрунті буржуазного суспільства»[34]. Проте, маючи сьогодні скрізь ринкові відносини, котрі детермінують специфіку процесів мистецького ринку, невелика частина вітчизняних прихильників франкфуртської філософської школи плекає надії на майбутнє повернення посткультурної свідомості можливостей об'єднавчого трансцендентного погляду на світ, що дозволить врешті мистецтву і гуманітарним наукам оздоровитися та позбутися хворобливих ознак гістерезису, які з невичерпним сарказмом тролив Рем Колхас, аналізуючи сучасний посткультурний сміттєвий простір, що «наливається силою за рахунок дизайну, але дизайн вмирає в Сміттєвому просторі. Там немає форми — тільки нестримне кількісне зростання ... відригування — ось новий механізм творчості; замість творення нового ми вшановуємо, плекаємо і вітаємо маніпуляції ...»[35].

У вітчизняній гуманітаристиці прийнято вважати, що термін «*пост*-культура» (з обов'язковим курсивом префіксу) був введений у широкий науковий обіг В. Бичковим протягом 1980-х років. Однак, паралельно в західній, східноєвропейській аналітиці також існували тлумачення поняття посткультури (вже без курсиву, але іноді з дефісом) різних сенсів, частіше негативного відтінку, як-от у А. Тойнбі, який хронологічно фіксує її генезис ще до Першої світової війни. Тож сьогодні у культурології, художній теорії й практиці використання таких понять як пост-наука, пост-естетика, пост-мистецтво, пост-культура (чи без дефіса посткультура, посткіно, постправда, постмісто...) стало таким поширеним, причому в багатьох випадках їхнього застосування автори спираються на таку широку аргументаційну базу пояснень (або оперуючи дефініціями без тлумачення сенсу), що повз волі погоджуєшся з Х'ю Евереттом, котрий довів у середині минулого століття теорію розгалуження множинності світів, у нашому випадку — текстів, кожний з яких має право на існування. Втім, поряд з такими невибагливими дефініціями — умовними маркерами надсучасної доби, відстоюється і негативна позиція, яка заперечує саму

---

[34] *Лукач Г.* История и классовое сознание. Исследования по марксистской диалектике : пер. с нем. Москва : Логос-Альтера, 2003. С. 202–203.

[35] *Колхас Р.* Мусорное пространство : пер. с англ. Москва : Арт Гид, 2015.

можливість таксономії «сучасного» мистецтва в планетарному масштабі, бо, як вважає Клер Бішоп: «Цілком очевидно, що спроби періодизації сучасного мистецтва марні, оскільки їм не вдасться охопити всього світового різноманіття»; відповідно, «теоретики стали розглядати сучасне мистецтво як дискурсивну категорію»[36]. Допускаючи право існування кожної точки зору, але побоюючись загубитися в мультіверсних контекстах «мислячих світів» (*Ю. Лотман*), ми приречені прорубувати власну стежку в щільному інформаційному тумані, вивіряючи свій маршрут по необхідному нам азимуту — кутом між трансцендентним Розумом і дискурсивною розсудливістю сучасної культури. Отримана квазістереоскопія науково-дослідницької оптики при синтезі параллаксірованих поглядів на мистецтво і культуру дозволяє переосмислити становлення останніх в істинному часі, викриваючи, а якщо пощастить — гальмуючи, руйнівну силу «оціпиняючого помилкового часу» (*Ф. фон Баадер*).

Таке методологічне рекогносцирування в дусі супремного «виходу за нуль» культурологічних блукань навкруги еволюційної парадигми виправдовувалося ще Ф. І. Шмітом, впевненим у тому, що властивий історії мистецтва творчий ресайклінг має право бути вивченим сутнісне, а не тільки з точки зору форми: «Отже, вся світова історія мистецтва ділиться — не нами, чи не насильно, чи не умовно для зручності оповідання, а сама по собі і по суті, — на цикли. <...> Це є певний історичний закон, не виведений з довільно підібраних і часткових спостережень, а є лише специфічним формулюванням загального закону діалектики, — закон періодичності. Зрештою від творчої роботи кожного циклу залишається деякий плюс, який йде на користь наступного циклу; кожен наступний цикл вирішує усі стилістичні проблеми, озброєний значно більшим досвідом, ніж кожен попередній, і саме тому історичні цикли не просто повторюють один інший, а — у вирішеннях проблем — просуваються вперед, один порівняно з іншим»[37]. Більш того, Шміт був впевненим, щоб пізнати себе і власне майбутнє, кожний народ повинен вивчати своє минуле, адже історія відповідна душевному складу народу[38], тому і не вважав

---

[36] *Бишоп К.* Радикальная музеология, или Так ли уж “современны” музеи современного искусства? Москва : Ад Моргинем Пресс, 2014.

[37] *Шмит Ф. И.* Искусство. Основные проблемы теории и истории. Ленинград, 1925.

[38] *Шміт Ф. І.* Мистецтво старої Руси-України. Харків : Союз, 1919. С. 3–4.

правомірними методи західних теоретиків, «що вимірюють» мистецтво і культуру хронологічним інструментарієм, даючи ім'я на таких хитких підставах «сучасному» мистецтву: «"Абсолютна" хронологія є хронологія насправді астрономічна — і зовсім незрозуміло, до чого в історії мистецтва рахунок оборотів Землі навколо Сонця? Астрономічна хронологія мала б сенс тільки в тому випадку, якщо б розвиток мистецтва всюди йшов "по годинах" не тільки однаковим шляхом, але і з однаковою швидкістю»[39]. До речі, на час написання Шмітом цитованої праці, чимало наук, зокрема психологія, підтвердили ту ідею, що «невиконані завдання створюють певну напругу в людській пам'яті»; причому, культурологічний гештальт рекомендується у часі повноцінно відпрацьовувати, як виробляють пласт породи, бо: «Незавершений гештальт може викликати нав'язливе бажання повернутися в ситуацію і "переграти" її. І людина починає повторювати колишні схеми в умовах, що змінилися — наприклад, провокує в нових відносинах конфлікти, невирішені з колишнім партнером»[40].

В цьому ховається відмінність великих цивілізаційних епох від тих, що страждають кардинальними помилками щодо сутності часу, тобто дрібних, прохідних, перехідних, стомлених недієздатністю людського духу-розуму, бо загрузли у «фетишизації удаваного часу» (*Г. Зедльмайр*), епох, нездатних чітко сформулювати та опрацювати головні епістемологічні завдання історичного етапу. Саме в такий прохідний період, як зараз, особливо небезпечно підміняти витончено-метафізичний досвід культури техногенним чинником розвитку, зводячи трансцендентну повноту мистецтва до фрагментарності розсудливо-техноїдної акробатики, що є закономірним наслідком процесів всього XX століття, коли: «Мистецтво йшло в життя, але не по дорозі теургічної естетики, а по проспекту конструктивізму, органічно вросло в техногенну цивілізацію»[41]. Тому, скажімо, дуже ефектні експозиції, що підключають у єдиний текст

---

[39] *Шмит Ф. И.* Искусство. Основные проблемы теории...

[40] *Варламова Д.* Что такое гештальт или Почему официант сразу забывает выполненный заказ // T&P. 2015. 29 апро. URL: https://theoryandpractice.ru/posts/7202-chto-takoe-geshtalt

[41] *Бычков В. В.* Виртуальные прогнозы — Высокое искусство как вознесение и приобщение — О чем кричит современное искусство — Отказ от изоморфизма и миметизма — Эстетика как наука о гармонии человека с Универсумом // В. В. Бычков. Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. Москва : ИФ РАН, 2007. С. 119.

усі складові ландшафту або ж виставкового простору: стіни, стелю, світло, подіуми, артоб'єкти ..., згідно задуму Карстен Хьоллера (Carsten Höller) — бельгійця зі Стокгольму, чи Клаудії Комт (Claudia Comte) — швейцарки з Берліну, котрі, кожний по-своєму, створюють штучний *інший* світ, де розгублена людина втрачає звичайні почуття, перцепцію, взагалі орієнтацію у просторі. Р. Колхас щось подібне описував на зламі століть у своїх есе, де мешканці міст майбутнього будуть в рекреаційних зонах стикатися з імерсивним паблік-арт, де «їх рецептори піддаються бомбардуванню цілим каталогом гіпертрофованих станів: вітру, спеки, крутого ухилу, холоду, інтер'єру, екстер'єру, запахів, кадила...», а тепер Paris's first digital art museum шокує глядачів за допомогою 140 лазерних відеопроекторів, презентуючи імерсійний проєкт, присвячений століттю віденського малярства, де реальність буквально зникає в потоці віртуальних трансформацій[42]. (Як тут ні згадати справедливу думку Р. Колхаса: «Колір в реальному світі здається все більш нереальним, змарнілим. Колір в віртуальному просторі яскравий і тому неперевершений»; але цей вторинний оцифрований сміттєвий простір є «постекзистенційним; він не дає вам зрозуміти, де ви в точності перебуваєте, приховує від вас, куди ви йдете, скасовує місце, де ви були перед тим», тобто за великим рахунком у штучно створеного простору «немає автора, але він напрочуд авторитарний ...»[43].

Для порівняння хочеться навести інший приклад належного ставлення до минулого: реставрацію мозаїки А. Рибачук і В. Мельниченка «Зорі та сузір'я», що прикрашала від 1965 року фонтан Київського Палацу дітей та юнацтва, а у травні 2019 вона з'явилися у оновленому автентичному вигляді, адже керував роботами за оригінальними ескізами сам автор, В. Мельниченко, навчаючи нову генерацію молодих монументалістів справжньої фахової майстерності[44]. Є певна знакова логіка в тому, що посткультура ігнорує і позбавляється давнішнього

---

[42] *Daley H.* The first digital art museum in Paris opens with a Klimt exhibition // Archinect. 2018. 27 Jul. URL: https://archinect.com/news/article/150075240/the-first-digital-art-museum-in-paris-opens-with-a-klimt-exhibition

[43] *Колхас Р.* Мусорное пространство : пер. с англ. Москва : Арт Гид, 2015.

[44] Ukrainian Modernism. URL: https://www.facebook.com/ukrsovarch/photos/a.1058794884160728/2532978520075683/?type=3&theater

сакрально-космогонічного символу, яким був фонтан у монастирських двориках середньовіччя чи то у королівських палацах Європи, демонтуючи численні з них в Україні так само, як-от на початку двохтисячних засипаним був фонтан біля нових корпусів КНУ ім. Т. Шевченка, що розділів долю фонтана перед Домом художника в Києві, як зник в Одесі разом з санаторієм «Молдова», бо цю землю в Аркадії віддали під житлові висотки, та інших, і на цей факт звертав увагу, зокрема, Ігор Ісиченко, вітаючи кожний факт реставрації як повернення давньої традиції. Втім, і у 2019 році громадська спільнота вимушена з гучними боями відстоювати таки дивовижні культурно-історичні знаки минулого, як-от фонтан 1970 року «Кульбабка» у Львові, роботи О. Т. Микити, на демонтаж якого міська рада не пожалкувала виділити з бюджету 3,6 млн грн; а ось улюблений містянами фонтан у Мукачівському Депеш-парку у розпал червневої жари 2019 року демонтували так швидко, що суспільство не встигло навіть виразити невдоволення. Вочевидь сучасність, віддаючи перевагу «сухим» чи світломузичним із застосуванням діджитал-технологій водограям, як-от у Вінниці чи Умані, втрачає цікавість до історичних фонтанів, що також свідчить про кризу історичної свідомості. Та за видовищністю візуально-акустичних проєктів незапотребованим залишається той самий «вищій акт розуму», без якого розсудлива ідея подібна «канцелярської теці, яка передбачає створення порядку, але ніяк не зв'язність»[45], тому я скептично ставлюся до стратегій технократичного розвитку цивілізаційної культури, на кшталт тої, що пропонує, скажімо, Олександр Розов. Хоча, не погоджуючись з його прагматичними висновками та перспективами інтелігібельного майбутнього, я вважаю доцільним прислухатися до гострої критики автором теперішніх реалій.

Згідно його теорії, інноваційний досвід, заснований на руїнах фактично вже втраченої та спотвореної культури минулого, тепер базується на технічних, інформаційних, ідеологічних складових, що нівелюють власне естетичний аспект і фактично демонструють культур-мутації спустошених оболонок, котрі ретранслюють «глюки культури» і яких треба негайно позбутися: «Глюки культури — це закономірні результати жадібного (greed) алгоритму дії еволюції соціуму. У багатокроковій грі з навколишнім світом

---

[45] *Хоркхаймер М.*, *Адорно Т.* Диалектика просвещения: Философские фрагменты. Москва ; С.-Петербург, 1997. С. 156.

соціум щоразу обирає ті ходи, які найбільш вигідні на даному етапі. <...> Кожен новий жадібний глючний хід обертається новою соціальною катастрофою, з якої виходять, завантажуючи суспільству черговий глюк. Гора накопичених глюків закриває горизонт, і люди вже не бачать навколишньої реальності. В епоху демократії глючне керування зливається з глючним світоглядом суспільства в грандіозну і неймовірно безглузду кашу інформаційного шлаку. <...> Глюки культури є кумулятивні інформаційні отрути, що, потрапляючи в суспільний організм, не виводяться, а накопичуються. Деякий час старі і нові отрути, частково нейтралізуючи одне одного, дозволяють цивілізації існувати, але в підсумку вони все одно фатально отруять організм. Всі історично відомі цивілізації стали жертвами глюків, що накопичилися в їхній культурі»[46]. «Посткультура — це освіта без виховання, суспільство без авторитетів, відкритість без централізації, кооперація без ієрархії, релігія без віровчення, право без держави, мистецтво без ідеалів, наука без титулів, достаток без індустрії. <...> Людина в посткультурі розглядається, як носій деякого набору об'єктивних особистісних якостей і практичних умінь. Загальних критеріїв соціального стану немає. Людина може, завдяки своїм особистим якостям, займати особливе становище в якомусь мікросоціумі, але це дуже мало значить для учасників іншого мікросоціуму. Немає загальновизнаних норм естетики, моралі, успіху, моди, авторитету. Ніяку позицію не можна обґрунтувати спільною традицією, ідеалами, священними символами — це скасовано»; «Посткультура — це відділення технологічних знань від глючних, "духовних" цінностей. <...> Вислови "храм науки" і "служіння істині" містять глючний духовний концепт, несумісний з прагматикою»; «Люди, маючи колосальну фору, отриману в ході біологічної еволюції, спочатку цю еволюцію зупинили, потім звернули її назад. Культура стала знищувати потенціал, що створювався мільйонами років еволюції. Стимулюючи розмноження конформних "культурних" особин і відбраковуючи схильних до ініціативи та інновацій, цивілізація ще раз отримала статистично низькоякісний людський матеріал. Через "етичну" заборону хомоселекції, суперництво спільнот перейшло в царину селекції (штучної еволюції)

---

[46] *Розов А.* Посткультура и высшая мера гуманитарной самозащиты. Глава 1. Посткультура и вертикальный прогресс. Суровая справедливость. URL: http://booksonline.com.ua/view.php?book=147396&page=2, 3, 4.

технічних засобів. Культура "простих неправильних рішень" загрожує знищити чергову людську цивілізацію, на цей раз, можливо — останню. <...> Альтернатива проста: або людство разом з культурою звалиться в еволюційну яму, або воно поховає культуру і перейде до посткультури з вертикальним прогресом. До наближення до технологічної сингулярності ще є трохи часу. Сучасна цивілізація перебуває поблизу біфуркаційної крапки. Вибір поки що за нами»[47].

Погоджуючись з діагнозом розпаду сучасної культури, я не згодна з висновками апологетів цієї позиції, бо, вимагаючи відмовитися від традиційної культури і духовних цінностей, що нібито з часом виродилися (хоча говорити тут слід не про самі цінності, а про їх викривлення недолугою свідомістю посткультури), призвівши до культурного колапсу, соціальної нестабільності та спростуванню «дурниць» апорії духовного і матеріального, подібні радикальні новатори «гуманітарно-орієнтованих технологій» пропонують спорудити розсудливо-прагматичну «посткультуру з вертикальним прогресом», штучно сконструювавши нові гуманітарні цінності (наївно сподіваючись на їхню не викривленість/не спотвореність у часі), пояснюючи це досить сумнівним аргументом — «адже якщо гуманітарні цінності — соціальне благо, то і створювати їх треба за тими ж правилами, за якими створюються всі інші споживчі блага. <...> Тільки після заміни архаїчних гуманітарних цінностей на нові конструкції, що відповідають життєвим запитам споживачів, суспільство, як система, буде здатне ухвалювати адекватні рішення»[48].

Зрозуміло, що позитивістсько-прагматична позиція теж має право на існування в сучасному дискурсі, однак не варто нехтувати й альтернативними поглядами. Скажімо, Ю. М. Лотман, так само спираючись на природничо-наукову теорію катастроф, робив зовсім протилежні висновки[49]. Вчений наполягав: класичне мистецтво розвивається за законами і циклами дуже тривалих періодів, де життя одного покоління людей здається миттєвістю метелика-одноденки, тому людство, світоглядна аберація якого не враховує цього факту, прагне до радикально-миттєвого

---

[47] *Розов А.* Посткультура...

[48] Там само. С. 9.

[49] *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. Москва : «Языки русской культуры», 1996.

оновлення культури і цінностей, що виявляється ілюзією, як, наприклад, ідеї прагматичної посткультури, яку, нібито, можна сконструювати розсудливо, скасовуючи трансцендентні принципи становлення істинного культуротворення. На щастя, і в цьому випадку текст посткультури, що дорівнює буттю мінливій реальності, деякі її завсідники мають шанс очистити від «байдужого сну», «роз-чаклувати» чи переформатувати, впливаючи на думку соціуму, про що з іронією казав Лев Рубінштейн: «життя поета, як і життя будь-якого артиста, — це, зрозуміло, текст. Текст, створюваний на очах у всіх. І чим ближче цей текст до неминучого фіналу, тим пильніше і підозріліше стають читачі цього тексту, з посиленою настороженістю і тривогою стежачи за тим, як би головний герой не "відмочив" в самому кінці якусь фатальну гидоту або дурість, як би він не зіпсував непоправно власний некролог.

Коли ж настає кінець, всі глядачі цієї драми відчувають — як би цинічно це не звучало — певне ганебне полегшення, в якому не наважуються зізнатися самим собі. Тому що текст на цьому не закінчується. Тому що починається інший. І всі перипетії та інтриги цього тексту вже не залежать від героя. Вони вже залежать лише від нас самих. Як вирішимо, так і буде»[50].

Отже, не довіряючи комусь одному з аналітиків, є сенс вислухати всіх, провівши власне дослідження, доводячи позачасову актуальність трансцендентної сутності мистецтва навіть у розпал посткультурного буття, перевіривши дієздатність естетичних критеріїв, сформувавши власний вердикт, та радіючи оптимізму link соціальних мереж, де стали з'являтися критичні афоризми, на кшталт: «Не то біда, коли культури стає менше, а то біда, коли рознощиків культури стає більше ніж носіїв!», що опосередковано підтверджує: «Проблема критеріїв естетичної оцінки залишається однією з найбільш актуальних»[51]; водночас спонукаючи пригадати позицію Евальда Ільєнкова, який, поділяючи позицію А. С. Канарського, наголошував: «...у формуванні мистецтва слід бачити

---

[50] *Рубинштейн Л.* Поэт и каток // INLIBERTY. 2017. 2 апр. URL: http://www.inliberty.ru/blog/2548-Poet-i-katok

[51] *Маньковская Н.* Хронотипология неклассического эстетического сознания — Авангард и модернизм // *В. В. Бычков*. Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. Москва : ИФ РАН, 2007. С. 18.

передусім процес розвитку специфічно людської чуттєвості», «Розуміння активності мистецтва тим самим доводиться до осмислення сутності людської сприйнятливості, живого руху культури...»[52], і цей рух не завжди висхідний, а людська чуттєвість не завжди доповнює витончене естетичне буття досконалим щаблем завершення у переживанні як затвердженні справжньої діалектики естетичного процесу в суб'єктивному стані, тим не менш: жодна дотична сучасного культуротворення наукова теорія не може ігнорувати питання наступності у розвитку цивілізаційної культури, як і розуміння значення накопиченого матеріального і духовного досвіду.

Дивним чином, суб'єкт, котрий опрацьовує гештальт загальнокультурного як індивідуального буття, звільняється з петлі часу, яка затягує всіх нездатних до осмислення фундаментальних парадигм в порожнечу круговерті «чорного часу» (*Неллі Закс*) пост-історії, де марафон кружляння в техно-світах легковажного артизму прогнозовано завершиться ентропією, без надії передати есенцію власної сутності нащадкам — подібно до того, як реінкарнує у сансарі дхарма-частинка безсмертної індивідуальності східної філософії, адже діалектична циклічність становлення часу і матерії залишається константою універсального закону еволюції (безвідносно до того, як суб'єктивно ми сприймаємо часові пласти)[53].

Не випадково для Г. Зедльмайра розумний гештальт (як розумна радість Г. Сковороди, антиномічна дурній важливості) був синонімом справжнього мистецтва, що дарує цивілізації катарсис і можливість екстатувати в повноту абсолютного до-часу. Теж саме хвилювало Роберта Фроста, зокрема коли він 1915 року писав рядки «Into My Own»:

> One of my wishes is that those dark trees,
> So old and firm they scarcely show the breeze,

---

[52] *Ильенков Э. В.* Предисловие // *А. С. Канарский*. Диалектика эстетического процесса. Киев : Общество «Философия и культра», 2008. С. 6.

[53] *Андросов В. П.* Учение Нагарджуны о Срединности / исслед. и пер. с санскр. «Коренных строф о Срединности» («Мула-мадхьямака-карика»); пер. с тиб. «Толкования коренных строф о Срединности, [называемого] Бесстрашным [опровержением догматических воззрений]» («Мула-мадхьямака-врити Акутобхайя»); Ин-т востоковедения РАН. Москва : Вост. лит., 2006.

Were not, as 'twere, the merest mask of gloom,
But stretched away unto the edge of doom.

I should not be withheld but that some day
Into their vastness I should steal away,
Fearless of ever finding open land,
Or highway where the slow wheel pours the sand.

I do not see why I should e'er turn back,
Or those should not set forth upon my here
And long to know if still I held them dear.

They would not find me changed from him they knew –
Only more sure of all I thought was true[54].

Ось чому, затверджуючи мистецтво в його традиційному розумінні «положення істини у творіння» (*М. Гайдеггер*) і позиціонуючи статусний його щабель вищім над тим візуально-екранним продуктом, що неможливо осмислити естетичними категоріями, я використовую реперними точками поняття пост-мистецтво, пост-наука і пост-культура (які можна тлумачити як в позитивно-відроджуючому сенсі, так і в негативно-есхатологічному, ентропному, і навіть в нейтрально-центристському, до того ж бути

54

Я одного желанья не таю:
Дерев под ветром дружную семью
Увидеть не дубравою ночной —
Оправою, вобравшей мир земной.

Я был бы добровольно заключен
В пространном протяженье вне времен,
Где только вглубь уводят тропы все —
И ни одна не тянется к шоссе.

Но не всегда, уйдя, уйдешь навек.
А может быть, найдется человек,
Которому меня недостает,
И вглубь — узнать, мне дорог ли, — войдет.

Итог моих скитаний внешне мал:
Лишь тверже стал я верить в то, что знал.

Фрост Р. Во глубь себя (Перевод В. Топорова)
URL https://www.stihi.ru/2011/02/13/11

чи не бути фанатом британської групи Postculture, що виникла 2013 року, або роком раніше заснованого інтернет-ресурсу ПостНаука), щоб врешті-решт осмислити рівноважно-динамічну трансформацію тих творчих/наукових ідей, глибина і важливість яких «по-перше, визначається їх здатністю пояснювати і підсумовувати факти, що до цього залишалися розрізненими і незрозумілими, тобто поєднувати їх з іншими науковими концепціями, і, по-друге, виявляти проблеми, які потребують вирішення, зокрема, там, де для попереднього погляду все здавалося і так ясним. Ця друга особливість означає сполучуваність з *майбутніми* науковими концепціями»[55].

Безумовно, проблема абсолютної краси мистецтва як сутності без явища в майбутніх наукових концепціях займе не прохідну позицію, адже вже тепер вона являє суть фундаментальної філософської проблеми розрізнення метафізики розсудку і власне розуму, бо: «Значимість розуму безмірно зростає за часів суцільних суспільно-історичних криз, потрясінь, тектонічних зрушень, коли серед вітійства емоцій і безперервної істерії збожеволілого розсудку ніхто не бажає прислухатися до голосу розуму ... Але саме розум — останній гарант самої змоги не захлинутися в екскрементах злободенності, не зірватися в безодню відчаю і якимось надлюдським зусиллям утриматися на фатальній межі»[56].

Чи не цією підсвідомою інтуїцією культури пояснюються спроби масштабного пояснення турбулентних процесів, на кшталт тих, що були зроблені в 2011 році в Центрі мистецтв і медіа-технологій Карлсруе, покликаних консолідувати громадськість на осмислення складної теми «Global Contemporary: Art Worlds After 1989»? Правда, не варто очікувати від подібних спроб моментального прозріння, що наділяє історію новим статусом «передбачення у вічність», який покінчив з мертвим порожнім часом, смерть якого — «освобождение, воплощение свободы, *освободивание*, но не в иное, а в безусловность чистого ничто, в просторах которого не затеряться только чистой всеобщностью, а не причастностью частному, временному временному, *вмененному* человеческому, считающемуся таковым на сей час, сейчас»[57].

---

[55] *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров... С. 5.

[56] *Возняк В. С.* Метафизика рассудка и разума. Опыт несистематической самокритики. Киев : Самватас, 1994. С. 10.

[57] *Босенко А.* Случайная свобода искусства. Киев : Химджест, 2009. С. 401.

У цьому сенсі, підозрюючи Contemporary Art в захворюванні деменцією (лат. Dementia — безумство, набутий синдром прогресуючої деградації когнітивної функції), я схильна сприймати гру бінарних диз'юнкцій інфантильною, котрою азартно розважаються аналітики, ламаючи картонні списи з приводу того, чи має сенс трактувати сучасність застоєм «пост-історичного глухого кута постмодернізму», або рішучим розривом в середині 1990-х років з постмодернізмом задля утвердження «множинності темпоральностей, що перетинаються». Та допоки проблема часу не буде усвідомлена цілісно і, згідно теореми Геделя про неповноту, за якою теорія відносності припускає існування різних моделей часу і простору, не буде трансцендувати на порядок вище експлуатованих механістичних темпоральностей, — культурі не звільнитися з пастки «фіналізму» під ярмарково-рекламною вивіскою «пост-» у неоновій байдужості сяяння. Її (культури) трансконтинентальний Автоматичний ресторан «У Авгія», ідентичний тому, що уявляв Вальтер Беньямін, приречений на нескінченні суперництво і сварки клієнтів, бо «уся справа саме в розподілі і роздачі, а не в ввічливості застільної розмови»[58], і тут теорія еманації Плотіна — саме адекватне підґрунтя методології. Сервільне гасло «клієнт завжди правий» (автор слогана *Саймон Маркс*, британській торговець, що впровадив 1948 нову систему шоппінгу: самообслуговування) в даному випадку не працює, позаяк сенс будь-якого предмета не лежить в концептуально артикульованому у матеріалістично-позитивістській площині, оскільки рішення проблем і осмислення самою системою себе не лежить в її межах, їй необхідно вміти виходити за рамки себе і оцінювати з боку більш глобальної суперсистеми — саме тут функціонує інтуїція, як запевнює Роджер Пенроуз[59], пізнаються загальні закони, взаємозв'язки («що було, що буде, чим серце заспокоїться»), саме тут знаходять консенсус всі точні й гуманітарні науки, емануючи творчий імпульс трансдисциплінарним дослідженням та мистецькому образотворенню. Відтак діячі культури й мистецтва, що загралися у розсудливі концепти візуальних маніфестацій, повинні пригадати давню істину, згідно якої: «... світ не замикається в просторі матерії. Логічним наслідком

---

58 *Беньямин В.* Улица с односторонним движением. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 90.

59 *Пенроуз Р.* Новый ум короля. О компьютерах, мышлении и законах физики. Москва : Едиториал УРСС, 2008. 400 с.

теорем Геделя є визнання існування нематеріального, але об'єктивно існуючого світу, що не підпадає під "юрисдикцію" математики зокрема і точної науки взагалі. Отже, теореми Геделя з математичною вірогідністю стверджують дуальність світобудови, даючи можливість примирити Платона і Аристотеля, матеріалізм і ідеалізм, науку і релігію на строго логічній основі. Так Курт Гедель і його великі сучасники змусили нас по-новому поглянути і на "зоряне небо над головою, і на моральний закон всередині нас", і на суспільство, в якому ми живемо»[60]. Зауважу, логічну основу тут слід розуміти у тому онтологічному сенсі «вічної і загальної необхідності», як трактували логос давні греки, Геракліт зокрема, протиставляючи закон Універсуму людської розсудливості.

Посилаючись на Плотіна, В. Возняк, ризикнувши зайнятися несистематичною самокритикою розуму, щоб, дотримуючись гігієни розуму, убезпечити себе від сповзання у розсудливість, яка викриває інших в ущербності, не помічаючи своїх вад, підкреслював: «розум — споглядальний, інтуїтивний, розсудок — дискурсивний»[61]. Не потрібно особливого таланту, щоб зрозуміти: сучасні візуальні форми техноїдного мистецтва користуються лише розсудливим дискурсивним мисленням, відкидаючи саму можливість екстатувати в іншу ступінь свідомості, бо, як справедливо наголошує В. Возняк, «розум, вироджуючись у розсудок, страждає амнезією, він не пам'ятає і не бажає пам'ятати про своє первородство»[62]. (Гегель, розмірковуючи над «Наукою логіки», наголошував: у собаки, скажімо, немає загального мислення, у людини при всякому спогляданні є таке мислення і воно є основою всього духовного, виходячи за межі того, що являє собою «подальші специфікації мислення», котрі виступають зовсім в «іншому світлі», де споглядання перетворюється у явище, положеність мислення — у «його в-собі-і-для-себе-буття» стає об'єктивністю, через це необхідно пам'ятати про природу Я, осягаючи це поняття задля того, щоб воно не перетворилося у буденній свідомості в річ; відтак стосовно «відносин розсудку або поняття до передпосланих йому сходинок, то все залежить від того, яка наука визначає форму цих сходинок. У нашій

---

[60] «Время — субъективно» (Курт Гёдель). URL: http://www.liveinternet.ru/users/3265720/post150495958/

[61] *Возняк В. С.* Метафизика рассудка и разума. С. 53, 58.

[62] Там само.

науці як чистій логіці ці сходинки суть буття і сутність»[63]. Дуальність тлумачення необхідно враховувати, адже, як справедливо наголошувала М. О. Шкепу: «...разум созерцателен в пределах классической философии, хотя уже Кант ставил вопрос о *практическом разуме*, когда писал об этике, т. е., о нравственности! Ибо нравственность не может быть созерцательной, чтобы не превратиться в безнравственность»[64], лише додам до сказаного: споглядання розуму класичної філософії, як на мене, доволі суголосно з постулатами мадх'ямика-прасангіка).

Природно було б припустити, що і нинішній гістерезис художнього буття не трансформується в потужний розквіт у славі, поки митець і соціум віддають перевагу розсудливому наративу, де немає сутнісної емпатії, а глядач обманюється, сприймаючи абсолютно стерильні формальні інновації за одкровення квазі-сучасності. В цьому плані сентенцію Малларме про те, що всіляка майстерність холодить, можна тлумачити бінарно (проте технічний холод не є рівноцінним холоду трансцендентної атараксії). Тобто: технічність виконання ніколи не торкається душі, як високе мистецтво, але зачаровує очі й розсудок; експериментальне мистецтво викликає несвідомі емоції і не здатне потрясти глибин почуттів саме тому, що «вираз прекрасного не має переходити межі посмішки або смутку», бо: «Все, що прагне бути духовним, а не механічним, має володіти розумним і глибоко обґрунтованим характером», оскільки естетична насолода є насолодою розумною, тому «не слід сміх від лоскоту плутати з істинними веселощами»[65].

Тож коли візуаліст прагне буквально виплеснути у візуальний експеримент накопичені емоції і весь негатив соціально-політичних реалій, то формальна мова контемпорарного об'єктивізму чи перформансу залишається відсторонено байдужою, бо сповзає у наративний натуралізм, калькуючи політичні новини ЗМІ. Про таку ситуацію нагадував й Девід Лінч: «Злість, депресія і печаль — приголомшливі речі для розповіді, але вони є отрутою для режисера або художника, це сковує креативність»; «На ділі чим більше страждаєш, тим менше ти здатний зробити.

---

[63] *Гегель Г. В. Ф.* Наука логики. Санкт-Петербург : Наука, 2005. С. 536–537.

[64] З електронного листа М. О. Шкепу до М. О. Протас від 7.07.2019.

[65] *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс. Дегуманизация искусства. Бесхребетная Испания. Москва : АСТ, 2008. С. 226, 227.

Отже, це скоріше міф масової свідомості. Чим ти щасливіший, чим менше в тобі негативу, тим краще буде результат твоєї роботи, тим більше у тебе буде ідей, тим більше у тебе буде енергії»; «Але я не намагаюся своїми фільмами щось сказати, я намагаюся бути чесним з ідеями, в які я закоханий, перевести ці ідеї і радіти від роботи над перекладом цих ідей на ту чи іншу мову мистецтва»[66].

Позиція дуже споріднена з тією, що відстоював Г. Ґадамер, коли розмірковував про пустий та істинний час: «Сутність сприйняття часу в мистецтві полягає в тому, що ми вчимося перебувати в спокої», «мистецький твір вчить нас зануренню в особливого роду спокій. Це спокій не схильний до нудьги», адже це є сама вічність[67]. Щось подібне казав і Микола Бердяєв, міркуючи про те, що переживання гріховності світу не може призвести до творчого осяяння, бо повинне перейти в інше переживання, де і відбувається відродження життя, і здійснюється свобода людини, як «вимога Бога» та її обов'язок перед Богом, тому важливо розуміти що «творчість людини не є вимогою людини та її правом, то є вимогою Бога від людини та обов'язком людини. Бог чекає від людини творчого акту як відповіді її на творчий акт Бога»; між тим висока творчість як духовний досвід є найбільш жаданою прихованою волею Бога, відтак: «Творчість <...> є не стільки оформленням у кінцевому, в творчому продукті, скільки розкриттям безкінечного, польотом в безкінечність, вона — не об'єктивація, а трансцендування. Творчій екстаз (творчій акт є завжди екстазіс) є проривом у безкінечність»[68].

До речі, вельми символічним був приїзд наприкінці 2017 року у Київ та Тбілісі Девіда Лінча, який, окрім організаційних питань кінофестивалю і кіношколи, вирішував проблеми фундації Центру з трансцендентальної медитації «для тих, хто захоче стимулювати креативність і отримати велику радість від роботи», адже «через швидкий рух багато речей здаються поверхневими, в них немає глибини, а є лише відгомін почуттів і трохи місця для мрій»: «Є школи, які дають освіту, засновану на зростанні

---

[66] *Асатиане С.* Бронежилет медитации // Радио Свобода. 2017. 30 дек. URL: https://www.svoboda.org/a/28945686.html

[67] *Гадамер Г. Г.* Актуальность прекрасного : пер с нем. Москва : Искусство, 1991. С. 314–315.

[68] *Бердяев Н. А.* Самопознание (Опыт философской автобиографии). Москва : Мир книги, 2010. С. 244, 245–246.

самосвідомості, коли студенти і викладачі практикують трансцендентальну медитацію», тоді «школа наповнюється щастям, проблеми поступово відходять, в учнів підвищуються оцінки, припиняється боротьба, вчителі починають знову любити свою професію, відносини поліпшуються, студенти можуть зосередитися і засвоїти, і це прекрасно!». Рекомендуючи не йти на поводу артринку, не захоплюватися модними трендами і спрагою успіху, Девід Лінч порівняв режисера з живописцем, який не терпить диктату *що* і *як* малювати, та підкреслив: «Успіх нічого не гарантує, в цьому проблема. Тут, звичайно, можна багато чого згадати. Але можу сказати кожному: знайди свій власний голос, залишайся вірним йому і своїм ідеям, ніколи не змітай зі столу хорошу ідею і ніколи не реалізуй погану, завжди створюй остаточний варіант і наполягай, щоб в ньому нічого не міняли», «Якщо ж думати про те, що хочеться заробити грошей, то це зовсім інша історія. Тоді не так важливо, чи буде чи не буде у режисера остаточна версія фільму, адже він просто збирається взяти свої гроші. Якщо це єдина річ, яка його цікавить, то я не хотів би навіть розмовляти з такою людиною»[69]. Відтак Лінч не сприймає зрощення мистецтва з політикою, владою і соціальними проблемами, концентруючи всю увагу на реалізації дарованих зверху ідей, вловити які здатний лише не затьмарений меркантилізмом художник, якому не важлива гонка за часом, але який здатний, «випадаючи з часу», перетворювати кінетичну динаміку в інтелектуально-сутнісний потенціал. «Істина, як відомо, може пояснити і саму себе, і помилковість. Останнє ж здібне лише спотворювати істину»[70].

Можливо, саме тут приховане коріння відповіді на питання, що часто-густо доводиться чути: чому еліта вітчизняного мистецтва 1980–1990-х так більше нічого принципового не створила, хоча ідеологічний пресинг зник; чому одні лідери зовсім зійшли зі сцени, інші ж продовжують реплікувати знахідки тих часів, коли лунав девіз молодих критиків, мовляв, цей чи той новатор сформулював у своїй творчості «нову концепцію людини», але вже в міленіум весь запал раптом канув у Лету? Або концепція виявилася тоді надуманою, або автор прогнувся під ринок культуріндустрії, розчинившись у сервільному натовпі

---

[69] *Асатиане С.* Бронежилет медитации.

[70] *Возняк В. С.* Метафизика рассудка и разума... С. 254.

фахівців з комодифікованого мистецтва, позаяк в міленіум власне царина культури трансформувалася, і, як свідчить академік В. Сидоренко: «Як не парадоксально, але в бурхливому розвитку постмодерністського малярства в наших специфічних умовах і "несинхронізованих" ритмах був відразу ж закладений його швидкий занепад. Ми немовби проходили певний етап розвитку в надзвичайно прискореному темпі», та саме протягом 1990-х «естетичні відчуття немовби виносилися за межі художньої форми, яка сама по собі не була естетично значущою»[71]. Власне кажучи: техногенне суспільство споживання байдуже до самої постановки такої концепції, сутність якої складає людина та її макросвіт, так само і до базової світоглядної парадигми епохи. Відповідно, навіть відверто фахово слабкі митці, котрі добре і багато говорять про модернізацію творчих принципів, підігруючи модним віянням згідно соціальних і політичних кон'юнктур, щоб постійно бути затребуваними, влаштовуються у кар'єрній ніші цілком зручно, не залишаючись повз уваги ЗМІ, галеристів, олігархічних замовлень тощо. Така ситуація піддається жорсткій критиці, але продовжує домінувати.

Скажімо, поділяючи позицію проф. соціології (Institute for Advanced Studies in Culture University of Virginia) Джозефа Девіса, пан П. Дениско, який вивчав проблему омасовлення свідомості, що перетворює «я» (яйність) на товар (self-branding), справедливо зазначає: «Політики, викладачі університетів, учені, спортсмени, митці та партнери в стосунках нині не тільки намагаються показати себе як конкурентоспроможний товар у привабливій упаковці, а й ставляться до своєї публіки як до споживачів, яких треба переконати зробити "правильний" споживацький вибір і скористатися рекламованими послугами, здібностями, навичками чи результатами роботи. Проте, у гіперспоживацькому середовищі й сама публіка повсякчас має споживацькі очікування, оскільки прагне, аби для неї різні соціальні актори презентували себе як якісний товар, що мусить відповідати рівню споживацьких очікувань. Інакше кажучи, споживацькі патерни перетворили саму людську ідентичність на товар для споживання, а тому "Я" (self-concept, self-conception — образи і визначення самого себе, Я-концепція) нині комодифікується, тобто перетворюється

---

[71] *Сидоренко В.* Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX–XXI століть. Київ : ВХ[студіо], 2008. С. 121.

на товар, який потрібно рекламувати, активно просувати на ринок у гонитві за попитом»[72]. Між тим, закон причинно-наслідкового зв'язку, відомий ще ведичній філософії, говорить, що на будь-яку дію (особливо недобру дію) є протидія, і, отже, як кажуть під час Хануки: «Навіть трохи світла достатньо для того, щоб розсіяти велику темряву». Звідси спроби опору омасовлінню свідомості не пропаща справа, але гідна. У цьому сенсі, з огляду на той факт, що філософія за своєю суттю є наукою «питальною», важко заперечити композитору, доктору мистецтвознавства Михайлу Аркадьєву, який стверджував: «Гідність людини — в здатності винести пронизливість питання, хоча скочування в надійну область відповідей зрозуміло і це можна пробачити», але той, хто цінує «систематичність питань, а не системність відповідей», не дозволить собі поступок, стоїчно наполягаючи на відкритості запитування, бо: «Мета і любов ("філо-") тут — не отримання відповідей, а саме стояння, пронизлива спроба у-стояння в точці питання, точці розриву, яка і є мета-фізична точка, точка транс-ценденції (дефіси важливі)... Тому я переконаний, що необхідно завжди розрізняти поняття "реальність" (тобто ім'я) і саму реальність. Але тоді "сама реальність" виявляється не тотожною ніякому імені, а також й імені "сама реальність". У такий спосіб, ми потрапляємо в ситуацію нескінченного вислизання реальності від імені. Це вислизання, і є власне трансценденція. <...> Щоб "змусити" реальність говорити, треба дати їй можливість "вислизнути". <...> Вся квантова теорія, включаючи все, що з неї технологічно слідує, є теорія розриву, теорія вислизаючої реальності»[73].

Відповідно, якщо аналітикам і митцям не обманюватися лише ім'ям «су-часність», «сучасне мистецтво», вміючи розумно «відвертатися» від і без того вислизаючої реальності, не довіряючи тому, що нібито «саме себе показує», а також вміючи радикально запитувати, припускаючи нові питання, то віра в безумовність контемпорарного досвіду, що нібито зловив в свої тенета час, похитнеться, а бажання придумати під витійство

---

[72] *Дениско П.* Комодифіковане «Я» — новий тип персональної ідентичності // Філософська думка. 2017. № 4. С. 82.

[73] *Аркадьев М.* Где опасность, там и спасение. 2013. 15 дек. URL: http://mikhail-epstein.livejournal.com/143843.html; *Аркадьев М.* Лингвистическая катастрофа. Санкт-Петербург : Изд-во И. Лимбаха, 2013. С. 308–310, 319, 321 і далі.

артизму нову наукову методологію, що виправдовує його карколомну «заум», виявиться недоцільною тратою сил і часу. Ось чому, незважаючи на те, що на трансконтинентальних просторах «теоретики пост-структуралізму прямо стверджують, що "фіксована субстанція мистецтва розпалася", а краса (вона ж істина і благо) є симптомом залишеного в далекому минулому ("за берлінською стіною") тоталітаризму»[74], я свідомо підтримую тих небагатьох немодних аналітиків, хто відстоює позачасовість сутності мистецтва (невловимою для позитивістських методів), в яку б фантастичну акробатику інтерпретацій сучасної парадигми не впадали б критики і апологети контемпорарного артизма. З цих позицій немає сенсу вважати продуктивним той факт, що замість розчинення в істини мистецтва пост-художник ставить собі в правило ігрове полегшене ставлення до форми, гру простором, семою, концептом, коли все «перетворюється в хепенінг, перформанс, жест, що функціонує в ролі мистецтва», а це все, на моє переконання, збігаючись із позицією О. Казина, становить «один із головних критеріїв художності в естетиці позитивізму», що є «функція предмета в тій чи іншій системі артсвіту ("концептуалізм"). Інший критерій — технологія (кіно — це те, що на екрані або моніторі). Нарешті, третій критерій — гроші (при розвиненому капіталізмі): мистецтво — це те, що продається в якості мистецтва»[75].

Звичайно, спостерігаючи брутальну біфуркацію культури, не варто впадати у відчай, адже, згадуючи Танатологію Моріса Бланшо, коли ми (автор, глядач, критик) ставимо під питання саму суть творчого процесу, тоді мистецтво чи література тільки починаються, до того ж істинне мистецтво «варто знайти, але не варто шукати», особливо намагаючись перегнати час, у зв'язку з чим поняття *сучасності* сучасного мистецтва вимагає в наших роздумах аргументованого перегляду. Проте вже не раз доводилося: «Сучасність — пережиток», «сучасність передбачає дистанціювання від себе в своє і чуже минуле», але, бажаючи стати унікальною, «в глубокой провинциальности она всецело не в себе: рядом, рядоположенная, разложенная, разлагающаяся»; «Трупным ядом современность уничтожает прошлое, расползаясь чумой, распространяясь временем

---

[74] *Казин А. Л.* Искусство кино как духовный опыт // Слово. URL: http://www.portal-slovo.ru/art/35799.php

[75] Там само.

с мышиной побежкой, фетишизируя уже не вещь, а засиженное предрассудками случайно упущенное пространство со-временности, где гнезда кровососущих, времясосущих потребителей прячутся в щелях времен, между временами»[76]. Так, мистецтво трапляється і без зусиль розуміння складних мультикультурних процесів. Багато промовляючи, вторячи і знову кажучи про час, нинішній артизм не усвідомлює всієї глибини його і своїх проблем, навіть не припускаючи того, що: «Зовсім інший характер носить той спосіб часового буття, в якому твір мистецтва знаходить своє справжнє існування, звільняючись в якості закінченого в собі малого світу від "актуальності" історичного часу»[77].

В такому тільки випадку сучасність стверджує свій статус в умовах становлення миті позачасовості. Проте модні номенклатурні критики-лобі продукують помилкову доксу про нібито застаріле істинне теперішнє в «істинному часі» мистецтва, з презирливою жалістю дивлячись на тих аналітиків, хто опонують їм, хто викриває Contemporary Art в давно відомому модерністському гріху, що «напускає важливості, видаючи себе за предмет сумнівів», «зневажаючи себе, ... самостверджується» (*М. Бланшо*), шукає себе, зациклюючись на наднових технологіях, формальних жестикуляціях, заграючи з владою, капіталом. Як наслідок: посткультура доводить до жахливого гротеску реплікацію безграмотності, лукавства, фобій, і щоб не опинитися біля розбитих ночв серед незапотребованих: «Вульгарність восторжествувала, і починає терор. Терор реставрації. Єдині реальні почуття — тотальна ненависть до всього людського і помста, що завершується фізичним знищенням музики, живопису, пластики, філософії, мислення, любові, істини, краси, і навіть самих угодовців, колабораціоністів прекрасного, що йдуть на компроміс, угоду: помірних, хто змирився, апологетів існуючого»[78]. Намагаючись припинити споживання отруйних плодів спрощення символічної культури, зведеної сучасником до банальної висушуючої творчу уяву знаковій сигнально-інстинктивної системи, де «час фактично проходить просто так, не здійснюється пресуществління вульгарного часу в більш високу

---

[76] *Босенко А.* Случайная свобода искусства. Киев : Химджест, 2009. С. 397–398, 400.

[77] *Зельдмайр Г.* Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. Санкт-Петербург : Axiōma, 2000. С. 234.

[78] *Босенко А.* Случайная свобода искусства. С. 399–400.

часову сферу і внаслідок цього катарсис також не настає, лише збуджується цікавість або панує нудьга»[79], деякі філософи взагалі відмовляються від символічної культури, звинувачуючи цивілізаційний доробок минулого у всіх смертних гріхах, вважаючи за краще культивувати ідею первісного раю, що явно також є перегином (негоже вихлюпувати з брудними водами немовляти).

Вочевидь, пасіонарії теорій і практик, що критикують посткультуру, повинні чіткіше розрізняти «онтичне в способі буття часу», в якому «мить наче знаходить тривалість і тільки завдяки цьому стає істинно теперішнім», «істинне справжнє інтегрує ("зцілює") протиборчі моменти часу в "цілісний" (нерозщеплений) час»; «У цій структурі "цільного" часу корениться блаженство, що доставляє мистецтво», в кожному такому «досвіді мистецького твору відкривається новий додатковий часовий вимір, відкривається час, який незалежно від його часової протяжності в кожне з його зникаючих миттєвостей є вічність, так що різні миті цього переживання часу можуть зустрічатися в ньому у формі одночасності ("істинного теперішнього")»[80]. Можна сказати, що заплутана ситуація науково-теоретичного контенту і світоглядна криза сучасності зобов'язує кожного теоретика і практика мистецтва вирішувати проблему вибору: наскільки твій внутрішній цензор (розум, совість професіонала, істина, а може бути — бодхичитта...) здатний зафіксувати позачасові фундаментальні імперативи і закликати тебе до того, щоб знайти сили з незавидною постійністю гребти проти течії, проти вульгарності, всього того, що вважається модним мейнстрімом і безумовно сучасним. Чому? Тому що: «Методичні питання — це завжди питання шляху. Однак набагато більш важливими і первинними, ніж питання шляху, є питання вихідного пункту і цілі (принципів)»; а крім того: «про метод історії мистецтва можна говорити, лише віддаючи собі звіт в умовності цього слововживання», тому «кожна логічно самостійна дослідницька задача має і розвиває свої власні, тільки їй властиві методи, часто ближчі методам аналогічних ступенів дослідження в інших науках, ніж методам історії мистецтв, застосовуваним на інших щаблях»[81].

---

[79] *Зедльмайр Г.* Искусство и истина... С. 238.

[80] Там само. С. 235, 236, 239.

[81] Там само. С. 134, 9–10.

Зациклюватися ж на питаннях дослідження «мертвих форм» мистецтва — значить впадати в «неправдиву точність, бо істинною є лише така точність, яка властива кожному особливому предмету дослідження співвідносно до його сутності»[82]. На жаль, не завжди вдається розпізнати «неправдиву точність» в аналітичних дослідженнях, якщо не вивіряти кожен аргумент розумом, а не розсудком. Не зміг уникнути подібної поширеної помилки, наприклад, Джон Зерзан, дотепна критика посткультури якого в підсумку ковзає на недооцінці, нерозумінні істинної суті символічної культури. Відтак, коли криза постмодернізму стала більш ніж очевидною, Джон Зерзан вибухнув досить радикальними висловлюваннями: «Постмодернізм — це одномоментність, трясовина відкладених рішень у всьому, з такими характерними ознаками, як двозначність, відмова від роздумів як над чинниками, так і над наслідками, а також заперечення будь-яких опозицій, "новий реалізм". Постмодернізм не означає нічого і рухається в нікуди; це міленаризм навпаки, час збирати урожай для технологічної системи "життє"-забезпечення всесвітнього капіталу... Споживчий нарцисизм і космічних пропорцій "мені без різниці" відзначають кінець філософії як такої і окреслюють, по вислову Крокера і Кука, ландшафт "руйнування і занепаду на залишковому тлі пародії, кічу і випалених мізків"»[83].

Есхатологія погляду вченого, який бачить в постмодерністської практиці марний жест поверхневої випадковості, перетворює його в уособлення "Angelus Novus" Вальтера Беньяміна та Пауля Клеє, що летить над засміченими руїнами ландшафтів історії спиною до майбутнього, проте залишається під питанням творча продуктивність цього звільняючого спогаду в проривах месіанського часу: «Здається, колись культура користувалася великою повагою; це було щось, чому треба відповідати. Але зараз турбує не те, чому ми виявилися негідні культури — важливо, чому вона нас підвела. ...Культура втілює в собі розрив між цілісністю і частинами цілого, що перетворюються в примус. Час, мова, число, мистецтво — все це нав'язано культурою і тисне нас, отримавши власне, незалежне від нас життя.

---

[82] *Зедльмайр Г.* Искусство и истина... С. 10.

[83] *Зерзан Д.* Первобытный человек будущего. URL: http://www.rulit.me/books/pervobytnyj-chelovek-budushchego-read-162961-43.html

Газети і журнали переповнені стогонами з приводу масштабів культурної неграмотності та історичної амнезії — два стани, які підкреслюють загальну хворобливість суспільства. У сучасну епоху постмодерну настрої моди коливаються в діапазоні від порожнього до зловісного, а в цей же час рівень самогубств, вживання важких наркотиків і емоційних розладів продовжує зростати»; «Скрізь, від постмодерністської мішанини знесиленого мистецтва до постструктуралістських технократів на кшталт Ліотара, який в базах даних знаходить "Енциклопедію завтрашнього дня...", "природне середовище" людини постмодерну"— включаючи такі абсолютно безпорадні форми "опозиції ", як "мікрополітика" і "шизополітика", — ми не бачимо майже нічого, крім очевидних симптомів загального розпаду і безвиході. Петер Слотердайк ("Критика цинічного розуму") вказує на те, що цинізм є кардинальним, всепроникаючим світоглядом, і це найкраще, що стратегія заперечення може нам запропонувати на даний момент. Однак міф про культуру буде жити до того часу, доки наше зубожіння не змусить нас побачити і оскаржити його, а цинізм залишатиметься серед нас, поки ми дозволяємо культурі посідати місце неопосередованного існування»[84].

Поділяючи жорстку критику посткультури цим американським філософом, екс-апологетом Т. Адорно, все ж важко погодитися з радикальним запереченням Зерзаном цивілізаційної символічної культури, до того ж анархічний примітивізм як зневірена рефлексія на сучасні виклики не надає безумовних рішень і способів «розкриття вищої царини часу» (*Г. Зедльмайр*), та й заклик до повернення в примітивізм не зовсім тої шлях, що зробить людство духовно досконалим. Правда, деякі паралелі з футурологічною моделлю нового вільного від влади грошей суспільства Жака Фреско простежуються, а постановка вченим питання сприйняття посткультурою часу не позбавлене сенсу, адже перше розділення праці та розчаклування природи, докладно досліджене Т. Адорно і М. Горкгаймером, поряд з усвідомленням історичної тривалості, з'явилося першопричиною тих похибок культури, які врешті привели до того хаосу, свідками якому ми є. Тільки навряд чи Зерзан правильно трактує символічний час традиційних культур, сприймаючи його банальним «накладенням»: «... час як матерія не іманентний реальності, а є лише культурним накладанням, можливо,

---

[84] *Зерзан Д.* Первобытный человек будущего.

це найперше культурне накладення на неї. Чим більше розвивається ця базисна величина символічної культури, тим більше — такими ж темпами — стає відчуження від природного»[85]. На мій погляд, цей вчений не зовсім знайомий з генезисом часу, принаймні як його тлумачить С. Хокінг, а крім того він не позбавлений позитивістського світогляду, не розрізняючи глибин традиційного символізму, який він інтерпретує на манер нинішніх поверхневих знакових систем. Похибка інтерпретації очевидна, інакше Зерзан з належною увагою сприйняв, скажімо, думку Г. Зедльмайра: «У міфі, в культі і символі, у святі, в Епіфанії і Одкровенні, у таїнстві — у всіх них кожен раз особливим чином досягається, твориться, відкривається і затверджується істинний час й істинне теперішнє»[86].

Ось чому, цілком поділяючи критичну складову подібних інвективних аргументацій, спрямованих проти посткультури, я вважаю за необхідне спиратися в даному дослідженні на кластер естетико-епістемологічного і культурологічно-семіотичного методів аналізу, свідомо розрізняючи специфічні зони єдиного предмета наукового вивчення, яким є культурно-художнє буття сучасності, де візуальні практики відношу швидше до сфери дизайну, ніж мистецтва, причому контемпорарно-концептуальні проєкти вважаю відвертою маніфестацією театралізованого субкультурного артизму як анклава не-мистецтва. У всякому разі, той, хто спирається на подібну операційну систему, приходить до очевидного висновку, подібно пітерському філософу проф. Олександру Казину, що зазначає: «Існує безліч інших видів соціокультурної практики, які частково перетинаються з мистецтвом або зовсім не перетинаються з ним. Вони не краще і не гірше мистецтва, вони інші. Людина (глядач) має повне право вибрати для себе мистецтво, пост-мистецтво або не-мистецтво, але для цього йому слід їх хоча б приблизно розрізняти. Надто слід розрізняти їх аналітику і практику (професіоналу) культури, адже профанне змішання мистецтва і видовища в умовах інформаційного суспільства веде до тяжких наслідків теоретичного, громадського і морально-естетичного ладу»[87].

---

[85] *Зерзан Д.* Первобытный человек будущего.

[86] *Зедльмайр Г.* Искусство и истина... С. 239.

[87] *Казин А. Л.* Искусство, пост-искусство и не-искусство в современной культуре // Родная Ладога. URL: http://rodnayaladoga.ru/index.php/voprosy-tvorchestva/ 189-iskusstvo-post-iskusstvo-i-ne-iskusstvo-v-sovremennoj-kulture#1

А якщо аналітики і практики культури дійсно несуть серйозну відповідальність перед суспільством (особливо з урахуванням того, що головною проблемою сучасного спілкування та інформаційного контенту, включаючи художній, є давно знайоме «розрізнення просвітлення і мани»[88]; або — *розрізнення* як трансцендентний первопринцип Жака Дерріда, втім, який легко трансформувався постмодерністами в байдужість — але не атараксію, якщо вже істина в площині предметно-матеріальній невловима, а повний сенс — не висловити), то всім, хто об'єктивно є причетним до культуротворення, необхідно детально розбиратися в складній дихотомії розуму і розсудку, закладеній в підґрунтя заявленої теми дослідження. Бо, якщо дозволити вільне падіння у безодню, впиваючись свободою творчого самовираження і ринковою успішністю культуріндустріальної ідеології, яка виключає необхідний критичний аналіз духовного культурного росту, тоді «... культура, що починала свій шлях з гасел свободи, рівності і братерства, приходить до заперечення самої себе. Людині мало однієї волі, їй треба її чимось наповнити. В іншому випадку, коли єдиним реальним змістом цієї свободи стають насолоди, успіх, слава, індивідуальне насильство виявляється настільки ж неминучим її наслідком і межею, як і державний тероризм»[89].

То ж, позиціонуючи себе адвокатом класичного образотворення, я не заперечую важливість розвитку інших видів культурної діяльності та поділяю позицію В.С. Возняка, згідно якої «как раз внутри противоречия рационального и трансрационального схватывается как культурообразующий, так и "культуровоспринимающий" пласт мира повседневности. При этом рациональное тяготеет не столько к культуре, сколько к цивилизации (хотя и не сводится к ней). Собственно культурный слой повседневности имманентен трансрациональному. <...> Душевный опыт связан с актами преступания рационального, — с таким преступанием, в котором проступает иное бытие. Погружаясь в свой собственный душевный опыт, мы обнаруживаем свою причастность к превышающим нас реалиям, природа которых — духовна»[90].

---

[88] *Казин А.Л.* Искусство кино как духовный опыт // Слово. URL: http://www.portal-slovo.ru/art/35799.php

[89] Там само.

[90] *Возняк В.С.* Метафизика рассудка и разума... С. 264.

Наприклад, я вважаю, що на європейських просторах французький досвід дизайну візуальної комунікації соціуму, що зв'язує культуру, архітектуру, моду з експериментальною діяльністю, котра наближена або перетинається з мистецтвом (елементами шоу стають: урбаністичне середовище і сценографія, ілюстрації, музика, цирк, театр, інсталяції, живопис, художня книга...), є самим витончено-просунутим, на що, безсумнівно, вплинула діяльність l'Atelier Ici Même-Paris, лабораторії Ceaq (Сорбонна, Париж), де розробляються нюанси соціології уявного, практичні інновації, що орієнтовані на нові форми соціальності, сучасну уяву, постмодерністські фантазії.

Безумовно, кращі візуальні голографічні проєкти вміють здивувати, змусивши відчути щось запаморочливе від можливостей технологій, але такі можливості залишаються в сфері ефектів дизайну, або ще — психотерапії, створюючи зони домашнього комфорту чи офісно-ментальної прагматики, та ці сервільні якості не є справжнім мистецтвом в його повноті взаємодії з почуттями і надможливостями метафізики розуму. Скажімо, французький проєкт 2017–2018 Mirages & Miracles, під керівництвом Адрієн Мондо (Adrien Mondot) і Клер Бардейн (Claire Bardainne), являє собою складну серію комп'ютерно-технологічних установок, що синтезують графіку, каміння, матеріальні об'єкти з віртуальними антропними істотами, текучим дощовим потоком чи дивовижною рослинністю, що динамічно рухаються, рефлектують на присутність глядача, тобто — з ілюзорним простором віртуальної реальності цифрового анімізму. Проєкт зрежисований в утопічний театр голографічних ілюзій, які формують масштабні проекції, де уявний простір поглинає реальність, ведучи в світ «між реальним і штучним, анімованим і неживим, вигадкою і поезією». Розмиваючи межі реального, працюючи «на стику танцю і цирку», автори і всі фахівці компанії Adrien M & Claire B, створеної 2011-го, намагаються з'ясувати цифровим анімізмом «що ж таке життя?». І пояснюють: високотехнологічне обладнання «дає життя безлічі неймовірних сценаріїв, які розігруються на кордоні між живим і неживим, справжньою ілюзією і хибним дивом. Для глядача це маленьке шоу сплавляє воєдино поезію, міць інформатики і фантастичне диво, ставлячи під сумнів контури того, що ж являє собою життя», оскільки всі елементи шоу «ставлять людину і тіло в центр технологічних і художніх проблем», позиціонуючи цифрову діяльність мобільною, органічно-ефемерною, чут-

ливою[91]. (Уточню, А. Мондо спочатку працював в Національному інституті досліджень в області комп'ютерних наук і автоматизації Гренобля, розробляючи програми для різних культурних структур, які керують складними проблемами анаморфних проекцій зображень, в 2004 році заснував компанію Adrien M, зайнятою кореляцією технологічних інновацій і художньої творчості, інакше кажучи: ілюзорним подоланням сил гравітації і часу. Він співпрацює з Kitsou Dubois, Stéphanie Aubin, Ez3kiel, бере участь в шоу Wajdi Mouawad, Ciels (2009, Авіньйон), виграє Гран-прі le festival Bains Numériques à Enghien-les-Bains (2009). Нарешті, з 2011-го спільно з візуальним практиком, графічним дизайнером і сценографом Клер Бардейн, фундатором паризької студії Olivier Waissmann Studio BW (2004), створює інтерактивні виставки мультимедійної графіки і абстрактних просторових пейзажів, бере участь в проєкті Sens top dessous broadcast Театральної студії Пуатьє; у тому ж 2011-му тандем художників бере участь в проєкті Grand Fracas режисера П'єра Гільйо (Pierre Guillois), в 2013 році створює «хореографічну п'єсу для танцюриста в картинній коробці» Hakanaï, ще через рік з Мюрадом Мерзукі (Mourad Merzouki) створює спектакль Pixel, а в 2015 році — інтерактивне шоу The Air Movement).

Тим часом американські візуалісти не менш успішні. Так, майстер архітектурних аудіовізуальних інсталяцій Кен Буюкбербер (Can Buyukberber) з Сан Франциско[92], фізик за першою освітою, активно працює в сфері віртуальної реальності, створюючи вражаючий футуристичний дизайн, анімаційні артоб'єкти, що змушують оживати в чарівних трансформаціях глухі торці хмарочосів, а також — 3d printed скульптури, як скажімо, Multiverse — нова серія фрактальної пластики, які гідно прикрасять будь-який сучасний інтер'єр.

Інший приклад: гутний проєкт The New York Botanical Garden, що поєднав в 2017 році зелені паркові композиції різноманітних рослин та монументальні й станкові композиції зі скла у фантастично-феєричну експозицію, де природа, мистецтво та дизайн утворили гармонійну цілісність справжньої вистави.

---

[91] *Adrien M.* & *Claire B.* Arts visuels/Mirages & Miracles. URL: https://www.les-subs.com/evenement/adrien-m-claire-b/

[92] Turkish visual artist Can Buyukberber. URL: http://canbuyukberber.com/bio

Втім, кореляція високих технологій з естетичним досвідом має певні ризики з негативними наслідками, про які згадує Н. Маньковська: «Гіперреалістичність віртуального світу, що створює ілюзію стереоскопічного сприйняття картини тривимірної реальності, його комп'ютерний гладкопис, а також реабілітація фабульності, наративності чреваті адаптацією сприйняття до "нового натуралізму", що тягне за собою ризик екстенсивного розвитку естетичного знання, незапотребованості асоціативності, метафоричності, емоціональної пам'яті, зниження здатності бачення. Віртуальність в цілому пов'язана з постсимволічним типом сприйняття. Існує і спокуса схематизації віртуальної реальності, її перевтілення в красиву декорацію для банальних сюжетів. Турбота про підтримання чистоти каналів естетичного сприйняття — ще одна нова проблема, поставлена цим типом естетичного досвіду»[93]. Та в цілому, на мій погляд, коли щодо дизайну й безумовно продуктивному майбутньому екранних технологій в сфері середовищної організації соціальних просторів ніхто не сперечається, то з концептуальним перформансом — справа йде не так перспективно.

Скажімо, соціальний актор — пост-художник, яким є львівський стипендіат Gaude Polonia'2017 Андрій Гелитович, працюючи в Galeria Labirynt Вольдемара Татарчука (Waldemar Tatarczuk)[94], навряд чи залишається в полі справжнього мистецтва, коли понуро тягає за собою канат по мокрих від дощу вулицях Любліна, а потім прив'язує їм зрубане молоде дерево, знову блукаючи містом на подив перехожих, що машинально тягнулись за об'єктивом смартфонів. Сам художник повідомляє в інтерв'ю, що закінчив Львівську академію мистецтв за спеціальністю живопис, але так і не знайшов себе за фахом, зосередившись на перформансі, де він вважає цікавою зустріч з глядачем таким ось шокуючим чином. Можна, з одного боку, вітати таку жестуальність сучасного митця, що, на думку Н. Маньковської, складає «ігровий прийом, який виражає життєву і творчу позицію автора художніми / позахудожніми засобами, не пов'язаними з яким-небудь твором, програмою, маніфестом,

---

[93] *Маньковская Н.* От контрфактической парадигматики к виртуальной реальности // *Бычков В.В.* Триалог... С. 111.

[94] Artyści z Galerii Labirynt. URL: https: https://www.youtube.com/watch?v=fUeNAje6_FQ

за допомогою символічних форм поведінки»[95]. З іншого ж боку, чи не замислювався він над тим, що його так і не розпочата кар'єра живописця після отриманої академічної освіти пов'язана з тими руйнівними наслідками постмодернізму, що анігілюють культуру, переформатують свідомість соціуму, загрожуючи повною деградацією? Переконана, молодим митцям не слід тішитися плодами масової культури, прагнучи легкого успіху завдяки використанню технологій культуріндустрії, зокрема НЛП, інстинктів, нарцисизму, вульгарності, що нехтують високими цінностями цивілізації, розмінюючи її, розтягуючи по фрагментах мов трофей, чи як то дерево, спиляне задля того, щоб його тягали містом, як колись волокли ворогів? До того ж, жоден концепт розсудку не вартий високої ціни життя дерева, тим паче не слід губити дерево через прохідний перформанс з погано відрежисованим жестом й пластикою, як не варта артикуляції «пластична драма», коли, на думку «кращого міма Прибалтики» Гедрюса Мацкявічюса, «погляд, жест, поза, ледь вловимий рух тіла "оголюють" людину незмірно більше, ніж це можуть зробити слова»[96], проте:

> Якщо я — дерево, яке колись зрубають,
> Не робіть з мене паркани,
> Чи не пиляйте мене на дрова.
> Змайструйте з мене місток, дверцята або поріг,
> У якого вітаються[97].

У цьому сенсі куди вдаліше філософські фотопроєкти галереї «Лабіринт», що зробили 2017-го казахській та українській стипендіати (Олександр Угай з Алмати та Ігор Ісиченко з Києва), які працюють з пам'яттю «міста у часі», з розсудливістю, що не втратила здатність до метафізики. Складна історія міста, не відреставрована архітектура, власне пам'ять містян, архіви, зокрема ті, що зберігаються в галереї... — мані-

---

[95] *Маньковская Н.* Жестуальность как категория // *Бычков В.В.* Триалог... С. 94.

[96] *Заугольных И.* Король пластической драмы: Гедрюс Мацкявичус отмечает юбилей. 2005. 18 мая. URL: https://utro.ru/articles/2005/05/18/439346.shtml

[97] Переклад з литовської епітафії Марцеліюса Мартінайтіса на могилі Гедрюса Мацкявічуса на хуторі Грібенаї під Вільнюсом: https://www.facebook.com/sergey.lobankov.5; https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1880268715347913&set=pcb.551364228555070&type=3&theater

фестують нескінченно мовчазний спомин розуму, бо як констатує професор Сорбони та Чиказького університету Поль Рікер: «робота скорботи є ціна роботи спомину; однак робота спогадів — це прибуток від роботи скорботи»[98]. Цікавий факт цієї подвійної роботи: під час фільмування інтерв'ю І. Ісиченка з попечителем синагоги (вона ж музей) по вулиці Любартівська в Любліні Павлом Матрашеком з'ясувалося, як толерантно до іншої культури, пам'яті та віри ставляться поляки, віддаючи знайдені ними пошкоджені часом і війною давні тексти Тори смотрителю синагоги.

Безумовно, аура минулого завжди проявляється в теперішньому, тим паче перед об'єктивом, що фіксує свідоцтва, оскільки: «навіть всередині самої царини історії роль свідоцтва зі створенням архівів не вичерпана: свідоцтво знову з'являється в кінці епістемологічного процесу на рівні репрезентації минулого в оповіданні, ораторському мистецтві, втіленні в образи. Більш того, в деяких сучасних формах показань свідків, породжених масовою жорстокістю XX століття, свідоцтво не піддається не тільки поясненням та репрезентації, але навіть занесенню в архівний фонд: воно рішуче залишається за межами історіографії і змушує засумніватися в своїй інтенції служити розкриттю істини»[99]. Дуже обнадійливим за даних обставин є те, що подібні філософські питання ставлять і вирішують молоді люди, надаючи сучасності шанс інтелектуального й емпатійного перезавантаження.

Так, Ігор Ісиченко констатує у звітній доповіді Projekt artystyczny: під час зйомок документального фільму про Люблін та опрацювання фотовиставки «Wyjście w miasto» він працює не просто з відчуженою пам'яттю міста (архітектурою, зокрема проєктом Oskara і Zofii Hansenów, архівними документами, спогадами містян...) як не лише з ревіталізованими фактами минулого, але з щоденною практикою пам'яті міста як складною синергією різних форм пам'яті (колективної, індивідуальної та власними враженнями під час епістемологічних екскурсій в тому рахунку), котрі не просто запам'ятовують, але рефлектують на ті зміни, що відбуваються у різноякісних пластах часу (хронософійному, хронологічному, хронографічному...), встановлюючи інтимний «різомний» зв'язок, адаптуючи

---

[98] *Рикёр П.* Память, история, забвение : пер. с фр. Москва : Изд-во гуманитарной лит., 2004. С. 107.

[99] Там само. С. 223–224.

чужий досвід, як-от мультимедійну бібліотеку ТеатрNN або вільний інтернет-архив загальнопольської спільноти fotopolska.eu, у власний досвід[100].

Питання пам'яті саме сьогодні стає найактуальнішим, причому у світовому контенті, адже доба постмодернізму, що так легко грала з історією, традиціями, чи зовсім нехтуючи ними, нівелюючи національну культурну ідентичність, створила небезпеку для всієї цивілізаційної культури, і така ситуація потребує переосмислення теоретиками й практиками. Хоча старше покоління митців постійно нагадувало молодим про важливість внутрішнього становлення особистості і сутнісного усвідомлення естетичного досвіду людства, без чого мистецтва не відбудеться, яких би яскравих формальних трюків не вигадували б, та нова генерація завжди воліла усвідомлювати істину на власному досвіді, на власних помилках. На пам'ять приходить така згадка. Коли вже немолоді скульптори — Г. Нікулін, Ю. Мацкин та В. Протас — десь у 1990-х роках завітали до київської майстерні Ольги Рапай-Маркиш, що на Перспективній, вона, дочка репресованого видатного поета і письменника Перця Маркиша[101], яка 1953-го була заарештована прямо під час студіювання ліплення у КХІ, здолавши тяжкі іспити життя, толерантно, не впадаючи в дидактику, замітила: скульптор, і взагалі митець, починається лише після сорока. І була права, попри те що, що надто часто трапляється тепер — життя не навчає митця, і той бездумно тішиться кон'юнктурою та легковажним успіхом. А даремно, адже як попереджали філософи, зокрема Г. Маркузе, саме в одномірному суспільстві «людина привчається до забудькуватості», свідомість вимушено згортається, тобто «відбувається стрімке перетворення самого мислення, його функції та змісту», так що критична заперечувальна сила мислення слабшає, потрапляючи у пастку «конкретності позитивістського емпіризму», де концептуальна свідомість лише вказує на соціальні умови, зовсім не прагнучи змінити саму систему[102].

---

[100] Посилання у Звіті Ігора Ісиченка: http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/dlibra; http://m.fotopolska.eu/m44708,Lublin.html; http://szukajwarchiwach.pl/; http://labirynt.com/kolekcja/

[101] *Городецкая А.* Увидел, сказал — в тюрьму! // Jewish.ru. 2018. 19 янв. URL: http://jewish.ru/ru/people/culture/184858/

[102] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 369, 372.

Ось чому контемпорарна мистецька лексика, що набула рис універсальної мови, дуже обмежена і через це небезпечна не лише для одномірної анти-історичної культури сучасного світу, але для індивідуальної свідомості також, оскільки людина втрачає здібність орієнтуватися: де є істина, а де — симулякр. Згадуючи досвід грецької філософії, Маркузе зауважує: «І оскільки боротьба за істину "рятує" дійсність від руйнування, людське існування причетне до істини і пов'язане з нею зобов'язаннями як сутнісно людський проєкт. Якщо людина навчилася пізнавати дійсне суще, вона буде діяти відповідно до істини. Таким чином, епістемологія в собі є етикою, а етика — епістемологією»[103]. В ідеалі свобідне суспільство повинно прагнути того, щоб його буття ставало життям в істині, де буття самої істини є свободою від матеріальних необхідностей, зокрема й від вимушеного добування засобів до існування. Але ще Плотін детально розтлумачив той постулат, що онтологічна бінарність світу є умовою його існування, проте теоретичне і практичне переживання явленого універсуму та його сутності вимагає від людства, не кажучи вже про фахівців царини мистецтв, дієвого розрізнення, щоб культура змогла бути самою собою. А якщо митець міркує відповідно істини, то він має реалізовувати її сутнісну можливість творчою практикою, відкидаючи мару культуріндустрії і довіряючи естетичному судженню, що вкорінене в метафізичних джерелах Розуму, адже об'єкти мислення як жива суперечність сутності та видимості мають «внутрішню негативність», а коли «історичний зміст входить в діалектичне поняття і методологічно визначає його розвиток і призначення, діалектичне мислення досягає тієї конкретності, яка пов'язує структуру мислення зі структурою дійсності. Логічна істина стає історичною істиною, онтологічна напруга між сутністю і видимістю, між "є" і "має бути" — історичною напругою. Тоді "внутрішня негативність" світу-об'єкту розуміється як результат діяльності історичного суб'єкта — людини, що бореться з природою і суспільством. Розум стає історичним Розумом»[104].

Чому так важливо дбати про пам'ять історії всередині індивідуального світосприйняття, пояснює і Натан Щаранський, радянський дисидент, помічник академіка Андрія Дмитровича Сахарова, що після дев'яти

---

[103] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 387.

[104] Там само. С. 404.

років ув'язнення й обміну на мосту Глінік на кордоні Західного і Східного Берліна, потім неодноразово обирався міністром Ізраїлю, а 2016-го обраний головою Наглядової ради Меморіального центру Голокосту «Бабин Яр» у Києві. В інтерв'ю *Deutsche Welle* він говорить про важливість пам'яті, зокрема трагічних сторінок історії, без чого самоідентифікації нації не відбудеться: «Я народився в Донецьку, лише через кілька років по закінченню війни, і моє дитинство проходило в місцях, де було вбито десятки тисяч євреїв. Здавалося б, це відбулося зовсім недавно, але в Радянському Союзі пам'ять про це стиралася. <...> Для мене боротьба за права людини і боротьба за мою самоідентифікацію були тісно пов'язані з ідеєю відновлення пам'яті... Радянський Союз був країною, яка намагалася створити породу людей без пам'яті, позбавити їх ідентичності. І ці крайні форми більшовизму, які призвели до смертей десятків мільйонів людей, повертаються сьогодні у вигляді постмодернізму, без пролетарської диктатури, але з тією ж ідею, що люди без пам'яті, без релігії, без національної солідарності, люди, для яких історія нічого не значить — це, мовляв, дуже добре, бо тоді не буде воєн. Це небезпечна філософія, вона робить життя беззмістовним, а людей — слабкими у боротьбі за демократію і свободу. Пам'ять буває і про дуже важкі події, які, як правило, вчать і виховують набагато ліпше, ніж позитивні спогади. Якщо людина тікає від спогадів про особисту трагедію, то стає врешті-решт душевно хворою. Якщо має мужність це пережити — стає міцнішою. Те ж саме відбувається і з народами. Сьогодні кожна велика нація в Європі, зокрема й Україна, веде діалог сама з собою. І цей шлях самопошуку — важливий. Бо пізнання власної історії — важлива частина самоствердження нації та успішного розвитку країни»; «І я можу зрозуміти, чому Росії було легко скористатися ситуацією на русифікованому Донбасі. Водночас у мене немає жодних сумнівів, що Донбас — інтегральна частина України. <...> Я як людина, яка свого часу привітала підписання Гельсінських угод і була одним з ініціаторів створення Гельсінських груп з прав людини у Радянському Союзі, вважаю, що перекроєння кордонів воєнним шляхом — це грубе порушення принципів європейського співіснування. І той факт, що європейські уряди так слабко реагують на це, — черговий приклад того, як Realpolitik перемагає принципи та ідеали. <...> Колись в наших мріях у тюремних камерах ми, радянські дисиденти, бачили, як розвалюється Радянський Союз. <...> Проте все, що ми малювали у наших сценаріях, — збулося.

А от пророцтво про Україну виявилося неправильним. І це велике розчарування, що така країна і така горда незалежна нація не досягли того, чого ці люди варті. Проте шанс на це ще є, адже потенціал України, як і колись, надзвичайно потужний»[105]. Ось чому так необхідно особливо молодим вітчизняним діячам культури, митцям, теоретикам, критикам й науковцям зокрема, скинути мару ілюзій та дати відповідь самим собі: яке мистецтво потрібно Україні, чи гідна уніфікована (транснаціональна) контемпорарна творчість з розсудливою соціально-економічною та політичною рефлексією тієї уваги, яку надають їй номенклатурні агенти культуріндустрії, чи може важливіші традиції і трансцендентна істина?

Повертаючись до культурологічних міркувань, слід зауважити: деякі західні аналітики серйозно замислюються над тим, що за останні 20 років взагалі зникла молодіжна контркультура, що несла колись позитивні зрушення. Тепер молодь необтяжена ніякою пам'яттю і романтичними мріями про майбутнє, вона розчинилася в поп-культурі, в маніпуляціях масової пропаганди ідеократії, в цинічному психозі комодифікованої культуріндустріальної діяльності, що краде у людини здатність самостійно мислити, бути індивідуальністю, висловлювати свої не нав'язані ідеологією думки. Як зауважує Олег Бичков, західному пересічному обивателю нецікаво вникати в питання про високе мистецтво чи про кінець культури: «Чи є, чи немає, — покоління WHATEVER не вбивається з приводу кінця культури: "Кінець культури, man? Whatever!"»[106].

Культуріндустрія XXI століття ще масштабніше перекручує і деформує свідомість соціуму, хоча Т. Адорно, Х. Аренд, Ю. Хабермас, Ф. Джеймсон, інші відомі філософи попереджали про небезпеки XX століття, зокрема щодо збільшення ролі ЗМІ в ідеологічній обробці колективної свідомості на догоду пануючій страті. Як продемонструвала історія, ідеологія ідеократії стає особливо агресивною в моменти боротьби демократичних рухів за свободу, справедливість, з посиленням інтеграційних загальнонаціональних інтенцій. Кажуть, Наполеон полюбляв дорікати балакливим

---

[105] *Власенко В.* Натан Щаранський: Пророцтва радянських дисидентів про Україну поки не справдилися // Deutsche Welle. 2017. 24 жовт. URL: http://www.dw.com/uk/натан-щаранський-пророцтва-радянських-дисидентів-про-україну-поки-не-справдилися/a-41076630

[106] *Бычков О.В.* Об искусстве и эстетике в историческом ракурсе и «с другого берега» / *Бычков В.В.* Триалог... С. 74.

ідеологам, вважаючи їх дурнями, бо ті руйнують імперії, змінюючи колективну свідомість, замість того, щоб втішати людей ілюзіями віри в «еру щастя». Але Макс Горкгаймер і Теодор Адорно, навпаки, критикували ідеології у вже навмисному створенні ілюзії щастя, котра тотально промиває мозки. Відповідно, чи не слід бути обережним з цифровими технологіями й тим мистецтвом, що заколисують розум, обманюючи почуття, мов наркотики, нашаровуючи віртуальне на реальне, примушуючи забути про фундаментальні проблеми цивілізаційної культури та наполегливе відпрацювання гештальту сутнісного мистецтва?

Так, Генрі Каріел (Henry S. Kariel, 1924–2004) в роботі «The Desperate Politics of Postmodernism» (Відчайдушна політика постмодернізму) пояснює чинники, через які сучасна культура, рефлектуючи на «репресивні структури» соціального устрою, потрапила в залежність від технологічних новацій і ринку. Вчений, котрий не бачив майбутнього у постмодерністського техноїдного мистецтва з його прагматичною естетикою гри, попереджає суспільство про те, що постмодерністська доба дійсно загрожує культурі сліпотою і втратою пам'яті, а значить, загрожує повним її руйнуванням. Тим часом його сучасники поспішили охрестити Каріела песимістом і провокатором, замість того, щоб виважено продумати аргументи автора, який безкомпромісно критикує дискурсивну культуру.

Між тим, він має рацію в тому, що вбачав рішення проблем у всеосяжному культурологічному деконструюванні помилкових поглядів, перегляді базових світоглядних парадигм, спотворення яких вразило соціальні інститути та особистісні переконання, і лише така активна дія зніме критичне напруження культурного ландшафту сучасності. Принаймні процес деконструювання помилкових поглядів потрохи рухається вперед: скажімо, ідеї Артура Крокера (Arthur Kroker, політолог Concordia University, Montreal, фундатор часопису *Canadian Journal of Political and Social Theory*), та Дэвида Кука (David Cook, викладач політології в *Erindale College, University of Toronto*)[107], підхоплюють інші аналі-

[107] *Kroker A., Cook D.* Television and the Triumph of Culture (from The Postmodern Scene). 1991. P. 229–238. Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction. Durham (NC): Duke University Press, 1991. 406 p.; *Kroker A., Cook D.* The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics. Montreal: New World Perspectives, 1986. 321 p.

тики, цитуючи їх, як-от британець Метью Парсон (Matthew Pearson)[108], що звертається до вищезгаданих авторів у статті *Marzipan is a Private Matter*, викриваючи гіпнотичну роль ТБ і, спираючись на аргументи книги Крокера й Кука *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, підкреслює: «У розділі, озаглавленому "Телебачення та Тріумф культури" вони пишуть: "... все, що вислизає від реального світу ТБ (від реальності телебачення. — *М.П.*), все чиїй сутністю та ідентичністю не є запис, все, що не проходить через ТБ як технічний апарат соціальної влади за визначенням — є периферійним щодо головних тенденцій сучасного століття"»[109].

М. Парсон, схвильований надмірним впливом на британську публіку американського стилю життя, наголошує, що сьогодні суспільство налаштоване на нескінченне споживання, в першу чергу інформаційного контенту, причому головним the postmodern cultural medium є телебачення, відповідно «постмодерністський телевізор взагалі не оснащений кнопкою відключення, ця функція замінена лише однією для перемикання каналів на високій швидкості», це і не дивно, адже «сучасні технології гарантували, що нескінченні потужності телевізора можуть бути призупиненні лише на короткий проміжок часу, й роботу приймача може бути належним чином вимкнено лише після його відключення»[110]. Отже, він робить висновок небезпечного здрібніння культури: «Зі зростаючим використанням камкодерів (популярна апаратура для запису та відтворення аудіо- й відеоматеріалу. — *М.П.*), боротьба за зближення мистецтва і життя — що так довго було бойовим кличем авангарду — повсюдно завершується перемогою у вітальнях та задніх двориках приміських будинків ("in gardens and living rooms everywhere"; тобто там, де знімають аматорське кіно, викладаючи у популярний відеохостинг YouTube. — *М.П.*). Ступінь, в якій це досягнення є химерним відхиленням від первісної мети, ймовірно і показує, наскільки далеко ми просунулися в добу постмодерну»[111].

---

[108] *Pearson M.* Marzipan is a Private Matter: Vic Reeves and Postmodern Comedy / Postmodern Surroundings. Pp. 193–200.

[109] Там само. P. 194.

[110] Там само. P. 193.

[111] Там само. P. 200.

Необхідно зауважити, що табір незалежних аналітиків, як Каріел, Парсон, Крокер, Кук, постійно збільшується, і з кожним роком число тих, хто протистоїть ідеології культуріндустрії, викриваючи соціально-політичну систему пізнього капіталізму, стає все більше. Правда, буду відвертою, на жаль для багатьох критиків сучасного мистецтва їх роботи поки залишаються невідомими. Недивно, що так само пройшла повз увагу багатьох вітчизняних фахівців головна подія європейського інтелектуального життя 2017 року, коли світ побачила Паризька декларація «The Paris Statement: A Europe we can believe in», що з'явилася в мережі дев'ятьма європейськими мовами[112]. Втім, рано чи ні, позитивні зсуви культури отримують свої плоди. Отже, я надаю більше уваги цьому документу, створеному та підписаному тринадцятьма провідними інтелектуалами Франції, Бельгії, Іспанії, Чехії, Польщі, Британії, Німеччини, Угорщини, Голландії (Philippe Bénéton, Rémi Brague, Chantal Delsol, Pierre Manent — France; Robert Spaemann — Deutschland, Dalmacio Negro Pavón — España, Roman Joch — Česko, Lánczi András — Magyarország, Ryszard Legutko — Polska, Bart Jan Spruyt — Nederland, Janne Haaland Matlary — Norge, Matthias Storme — België, Roger Scruton — United Kingdom). Декларація містить 36 пунктів, де розкриваються небезпечні ілюзії культурних реалій і маніфестується переоцінка фундаментальних парадигм, необхідність затвердження пріоритетів поглибленого вивчення європейської історії, повернення до високих духовних цінностей та, зокрема, очищення сучасного мистецтва від диктату ринку, політичної кон'юнктури та недооцінки сакральних традицій. Автори наголошують, що лідери сьогоднішньої хибної Європи «нездатні усвідомити помилки того пост-національного і пост-культурного світу, який вони самі конструюють. Більш того, вони нічого не знають про справжні джерела людської гідності, яку вони на словах так високо цінують» (пункт 3). Втім, я не схильна до різкої інвективи, до якої впадає Карен Свасьян, критикуючи політичні еліти ЄС: «Європейська історія, у витоках якої стоять фігури короля і тавматурга, лицаря і трубадура, полігістора і святого, завершується фігурою придурка, причому по всій шкалі і у всій строкатості: від рядового до елітного»[113],

---

[112] The Paris Statement: A Europe we can believe in. URL: https://thetrueeurope.eu/a-europe-we-can-believe-in/

[113] *Свасьян К.* Европейская история завершается фигурой придурка. URL: http://finbahn.com

хоча, безперечно, критичність погляду на останні події та рішення європейських еліт зовсім не зайва.

Пункт 35, озаглавлений «Наше майбутнє — справжня Європа», з оптимізмом виголошує: «Ми відкидаємо помилкове твердження, ніби не існує іншої відповідальної альтернативи штучно створеному бездушному диктату всеосяжного ринку, транснаціональної бюрократії та легких розваг. Хліба та цирку недостатньо. Відповідальною альтернативою є істинна Європа». Для України такі реформаторські тенденції дуже важливі, адже на переконання багатьох аналітиків, скажімо як-от академіка Елли Марленівни Лібанової, директора Інституту демографії та соціальних досліджень НАНУ, євроінтеграція України відбудеться вже з іншою Європою.

Розуміючи, що світ колись втілить ідею планетарного уряду, але до того моменту слід вдосконалити систему керівництва та підкорегувати тлумачення поняття мультикультурного світу, можна погодитись з наступним пунктом, що пояснює, з якою Європою українці будуть співпрацювати: «У цю мить ми просимо всіх європейців приєднатися до нас, відмовившись від утопічної фантазії про мультикультурний світ без кордонів. Ми по праву любимо нашу родину, і прагнемо передавати нашим дітям ту високу цінність системи, яку ми самі отримали в наслідування. Будучи європейцями, ми всі розділяємо спільне надбання, яке просить нас — європейські нації, жити в мирі. Давайте відродимо національний суверенітет і відновимо гідність суспільно-політичної відповідальності за майбутнє Європи». Безумовно, автори мають рацію в тому, що існуюча соціально-політична система ЄС не тільки далека від досконалості, але скочується до імперського механізму управління і потребує негайного перезавантаження, в тому рахунку переосмислення ідеї мультикультурного співіснування націй на основі добровільної суверенної співдружності, поза всяким насильницьким примусом. Але, щоб почати формувати справжню Європу, на думку авторів декларації, європейцям слід позбутися «"популізму", хоча значення терміна, як видається, ніколи не конкретизується, воно використовується переважно в інвективному сенсі. <...> Європі необхідно спиратися на глибоку мудрість своїх традицій, замість того щоб покладатися на спрощені гасла та емоційні заклики, що суперечать один одному» (пункт 34). Разом з тим, «популізм» у всіх сферах діяльності, включаючи культуру, послаблюючи європейську самосвідомість і принципи демократії, тим самим кидає виклик «фанатизму

центру», так що «навіть в розпал нашої деградованої і збіднілої політичної культури історична агенція європейських народів може відродитися». Ось чому автори досліджують ентропійні процеси в сучасному ЄС і моделюють теорію «здорового повстання проти тиранії помилкової Європи, яка вважає будь-яку загрозу своєї монополії на моральну легітимність "антидемократичною"» (пункт 34).

Як і слід було очікувати, документ не отримав масової ротації в західних ЗМІ, обвинувачений в інтелігібельних кулуарах культуріндустрії несуттєвим актом групи консерваторів, що залежать від застарілих моделей мислення, а тому страждають від неприйняття новомодних явищ європейської культури. Тим часом, за справедливим зауваженням доктора філософських наук Андрія Баумейстера, «мовчання європейської преси цілком красномовно. Воно є ще одним свідченням того, що в сучасній Європі ідеї, що йдуть врозріз із загальноприйнятим інтелектуальним "трендом", намагаються ігнорувати або маргіналізувати»[114]. Однак усвідомлене протистояння омасовлінню свідомості, на що хворіє «хибна Європа» (яка більше на словах культивує свободу постнаціональної спільноти, нібито при безумовній повазі загальнолюдських цінностей, які фактично вихолощуються посткультурою), особливо необхідно країнам пострадянського простору, Україні в першу чергу, щоб не реплікувати розхожі помилки, але критично переосмислити європейський історико-культурний досвід, віддаючи належне спадщині Греції і Риму, збагачувати свою і світову культуру істинно творчим вкладом. Саме тому Паризька декларація важлива для тих, хто здатний розпізнати за усіма проблемами розпаду старої системи Євросоюзу формування нової спільноти націй істинної Європи. Пункти 19–21 документа, присвячені критиці нинішньої політики «відмови від культури» тендітно-кволої The false Europe, свідчать, що за останні два покоління наша освіта, особливо університетська система (що колись зберігала «сувору дисципліну інтелектуальної чесності та об'єктивності», прагнучі «звільнити розум від тиранії домінуючої думки»), тепер «є активними агентами триваючого культурного руйнування». Як наслідок: домінуюча частина західних інтелектуалів стоїть на захисті пихатих інтересів

---

[114] *Баумейстер А.* О соблазнах ложной Европы. Почему парижская декларация ведущих философов чрезвычайно важна именно сейчас. URL: https://day.kyiv.ua/ru/blog/politika/o-soblaznah-lozhnoy-evropy

помилкової Європи, роблячи її ще більш слабкою тим, що практикується догма технократичного прогресу в збиток духовним традиціям минулого, котрі заміщаються *критичністю* сучасного мислення, тобто «дешевим і простим способом» псевдо-культуротворення. Дійсно, концептуальне мистецтво, яке синтезується із зібраних на звалищах відходів, з трешу, або перформанс не йдуть в порівняння з тими зусиллями, в першу чергу не матеріальними, і не розсудливими, але трансцендентними, що змушений здійснювати митець старого «замісу» на виробництво традиційних творів мистецтва, які на престижних аукціонах тепер продають за максимально високою estimate. При такому положенні, влада ЄС «відповідає на всі виклики технократичною відповіддю: альтернативи немає. Це м'яка, але все більш реальна тиранія, з котрою ми стикаємося» (пункт 19).

Відкидаючи спотворену глобалістську ідею «мультикультурного світу без кордонів», що на ділі обертається фікцією, автори закликають кожну суверенну націю переглянути за всіма пунктами загальноєвропейську відповідальність за майбутнє Європи; і, що для нас особливо важливо, сформувати нову страту меценатів мистецтва, щоб «відновити високу культуру Європи, встановивши піднесене і прекрасне нашим загальним стандартом, відкидаючи деградацію мистецтв в політичну пропаганду» (пункт 32).

Разом з тим, слід зважити на ще один фактор: беручи на озброєння відкориговану стратегію європейського культурно-мистецького розвитку, потрібно мати мужність не тільки філософам, але культурологам, митцям і критикам мистецтва, щоб безкомпромісно старанно працювати задля переформатування колективної свідомості соціуму. Як заявляє А. Баумейстер: «Мені здається, що Паризька декларація провідних філософів надзвичайно важлива саме зараз. По-перше, потрібно було проявити інтелектуальну мужність, щоб заявити про свою позицію, що йде врозріз з пануючими ідеологіями. По-друге, те, що про свою позицію відкрито заявили впливові європейські філософи, повертає філософії те значення, яке вона мала в недалекому минулому. У цьому складному і різноманітному світі, в якому ми живемо, в світі, де пропаганда і маніпуляції досягають небачених раніше масштабів, голос розуму повинен звучати найвиразніше і твердо. <...> Нарешті, по-третє, Паризька декларація знову актуалізує найважливіші питання про природу і цінності європейської традиції. Що таке Європа? Якою була справжня історія Європи? Які ідеї і цінності сформували сучасну Європу? Яким має бути майбутнє

європейської цивілізації? Для нас, українців, ці питання мають ще один важливий аспект. Ми повинні відповісти на питання, яку Європу ми вибираємо? Тому ідеї, викладені в Паризькій декларації, мають для нас особливу цінність»[115].

Не зайвим буде тут, для порівняння, згадати думку італійського філософа Джорджа Агамбена, який в роботі «Homo Sacer. Суверенна влада і голе життя» (1995) вельми жорстко критикує капіталістичний світ і сучасну європейську демократію, викриваючи західне суспільство як брутальну модель концтабору, а політичну систему (за висловом В. Зебальда, систему «санкціонованого насилля») як ворожу правовій спільноті: «Саме табір, а не місто сьогодні є біополітичною парадигмою Заходу», і це «кидає зловісну тінь на ті моделі, за якими гуманітарні науки, соціологія, урбаністика, архітектура намагаються сьогодні помислити і організувати публічний простір міст світу, ясно не усвідомлюючи, що в їх центрі (нехай в зміненому і, на перший погляд, олюдненому вигляді) дотепер розташовується голе життя, що визначає біополітику великих тоталітарних держав XX століття»[116].

Ось чому говорячи про методологічні критерії розгляду сучасного мистецтва, мені більш переконливою здається позиція В. Бичкова, який мав лише один критерій — естетичний, хоча він є принципово інтуїтивним, бо за межами вербального, але він є єдиним виразником духовності, тобто це є «чисто класичний, виявлений новоєвропейською естетикою, але на ньому і тримається все мистецтво з найдавніших часів, коли про нього (естетичний критерій) ще в даній термінології не знали сучасники, хоча й керувалися їм на практиці. Якщо є естетична якість, або для мистецтва — високий рівень художності, — то це дійсно великий витвір Мистецтва і феномен Культури. Немає її — значить, це предмет якоїсь іншої сфери, навіть якщо він створений митцем і по номенклатурі відноситься до царини мистецтва», «Власне, на його основі і визначився стійкій простір художньої класики від давньоєгипетського мистецтва і Гомера до наших днів. І це не сучасна конвенціональність — умовна домовленість артноменклатури про те, що сьогодні вважати мистецтвом,

---

[115] *Баумейстер А.* О соблазнах ложной Европы...

[116] *Агамбен Д.* Homo Sacer. Суверенная власть и голая жизнь. Москва : Европа, 2011. С. 230–231.

а що ні, а саме досить об'єктивна, хоча і заснована на суб'єктивному, інтуїтивному досвіді багатьох "експертів", естетична оцінка»[117].

Відповідно, вчений вважав XX століття останнім століттям Культури і першим століттям перехідного періоду, визначеним ним *пост*-культурою, яка проявилася насамперед у зсувах естетичної свідомості, більш широко — художньо-естетичних вимірів. (Безумовно, Бичков не був унікальним у розумінні префіксу «пост» в умовних термінах як дистанціювання від попереднього досвіду, що стає тотальним визначенням оновленого розуміння оновленої діяльності людини, у мистецтві і культурі зокрема, і саме у перехідні епохи, хоча, нагадує Ю. Габермас: «... префікс, який виступає в таких позначеннях умонастроїв і напрямків, не завжди має одне і те ж значення. <...> Вони /префікси/ висловлюють досвід переривчастості, але по-різному ставляться до минулого, від якого дистанціюються»[118]).

Сучасне мистецтво, як інноваційні досягнення останніх 20–30 років, стало результатом тих процесів, що відбувалися в культурно-цивілізаційній царині минулого століття, і перш за все європейсько-американського локусу. В. Бичков виділяє два головних чинника змін: перший — різкий скачок науково-технічного розвитку, і другий — десакралізація, втрата віри в «буття Великого Іншого» або «вищої духовної сфери поза людською свідомістю», як би його не називали різні релігійні традиції: «Ці процеси суттєво вплинули як на глибинні зміни в самій людині (її менталітеті, психіці, духовних установках і т. п.), так і на грандіозний, ще не чуваний в історії людства перелом у культурі, яка зараз перебуває в стадії глобального переходу від Культури, що виникла і завжди формувалася з орієнтацією на Великого Іншого, до чогось принципово іншого, що не має поки навіть свого визначення. Мною цей перехідний період був позначений... як *пост*-культура. Для нього характерні свідома відмова практично від усіх традиційних цінностей Культури — істини, добра, краси, святос-

---

[117] *Бычков В. В.* Триалог... С. 34–35. «Для мене *пост*-культура в її артефактах — не щось негативне, але зовсім інакше порівняно з художніми феноменами Культури, що вимагає і інших підходів і критеріїв оцінки. І головною характеристикою цієї форми культурної реальності є низький рівень художності (естетичної якості) або її повна відсутність, що, власне, не заперечують і багато тих творців і апологетів цієї реальності, і наявність чогось, що ніколи ще не входило в простір мистецтва» (с. 35).

[118] *Хабермас Ю.* Архитектура модерна и постмодерна // *Ю. Хабермас*. Политические работы : пер. с нем. Москва : Праксис, 2005. С. 33.

ті, — і активні пошуки чогось принципово нового, що могло б допомогти людині вижити в техногенній цивілізації сучасного світу, що розвивається темпами, котрі істотно перевищують темпи розвитку людської свідомості. У художній культурі як однієї з головних складових Культури процес переоцінки цінностей проходив протягом усього XX ст. і, може бути, навіть більш інтенсивно, рельєфно і кардинально, ніж в інших сферах Культури, тому що мистецтво — найбільш чутливий барометр усіх процесів, що протікають в соціокультурній сфері. Мистецтво в XX в. зробило грандіозний стрибок на шляху відмови від своїх сутнісних естетичних принципів і радикальної ломки традиційних художніх мов усіх своїх видів і жанрів, по ходу повністю відмовившись і від них»; «Сучасне мистецтво, яке вже часто і не називає себе мистецтвом, але артпрактиками, артпроєктами, артвиробництвом і т. п., відмовилося від головних естетичних принципів мистецтва: міметізма, символізму і відповідно від художньої образності, орієнтації на духовну реальність, красу і піднесене, майже повністю дегуманізувавши. Кордони та критерії мистецтва (а головним його критерієм завжди був естетичний) сьогодні повністю розмиті»[119]. Тепер художник працює з речами, організуючи їх, виробляючи «аудіовізуальні центони», причому статус артефакту речі мають лише у просторі виставкового центру чи музею, адже: «У теоретичному плані розмиванню кордонів мистецтва активно сприяли структуралізм, постструктуралізм, деконструк-

---

[119] *Бычков В. В.* Триалог... С. 9–10; *Бычков В. В.* Эстетика: учебник. Москва : КНОРУС, 2012. С. 273–274 («Поняття “Культури” і “пост-культури” я використовую стосовно до всієї сфери культури, і перш за все до її найважливішої частини — художньо-естетичної культури. До того ж термін “культура” з малої літери я вживаю в широкому філософському сенсі для визначення всієї сфери “культурної”, позитивно орієнтованої духовно-матеріальної діяльності (і її результатів) людини, що включає Культуру і пост-культуру в якості складових, хоча і не рівноважних компонентів, точніше — етапів історичного дрейфу»; «Якщо під цивілізацією розуміти всю сукупну діяльність (і її результати) людини як homo sapiens, наділеного свободою волі, творчим потенціалом, що постійно вдосконалюється на шляхах раціонально-науково-технічних досягнень, спрямованим на задоволення його матеріальних і духовних (в найширшому сенсі цього слова) потреб, а під культурою (з малої літери) як ціннісним ядром цивілізації — “систему <...> надбіологічних програм людської життєдіяльності, що забезпечує відтворення і зміну соціального життя у всіх її основних проявах”(*В. Стьопін*), і результати реалізації цих програм, то під Культурою (з великої літери) мається на увазі та сутнісна частина культури або сфери діяльності людини (соціуму), включаючи її результати, яка спрямована на задоволення винятково духовних потреб людини»).

тивізм, представники яких, усвідомивши весь світ і особливо світ культури як глобальний текст і письмо, зрівняли твори мистецтва — артефакти, в яких естетичний сенс як неактуальне було практично зняте, — з іншими речами цивілізації»[120].

Відтак нонкласичний досвід артизму затверджувався в мистецтві протягом XX сторіччя, коли здавали в архів власне міметичний принцип, як спосіб, за В. Бичковим, «відображення або втілення будь-якої реальності, що має буття поза самим витвором мистецтва»[121], проте власне мем (*англ.* meme) як одиниця інформації став вельми поширеним в нонкласичній артпрактиці. Взагалі, нонкласичній простір посткультури досить неоднорідний, зі складною структурою. Тому для мене полілогічні змістові обертони поняття посткультура концентруються навколо того, що містить помилковий чи не-мистецький досвід, який теж є досвідом, покликаним цивілізацію чомусь навчати, але центровим тут залишається традиційний естетичний критерій мистецької діяльності, що продовжує існувати всупереч усім тенденціям мистецько-культурного занепаду, нехай не займаючи домінуючих позицій в сучасних теоріях і практиках, втім очікуючи на власне повернення у буття майбутнього циклу еволюції світової культури людства, якщо фатальна хиба (мілітаристська чи вироджена безпам'ятна свідомість) не зітре нас із поверхні планети.

Втім, Бичков, якого в мистецтві бентежить лише погане мистецтво, також говорить про біфуркацію, де окрім можливого варіанту стрибка на новий рівень культуротворення, малюється більш сумна перспектива загибелі цивілізаційної культури. Усі інноваційні успіхи сьогодення та XX століття, зокрема в кіно (авторське артхаусне), він схильний відносити до «лише слабких слідів великого духовного мистецтва, яке становило протягом тисячоліть основу, ядро людської Культури», але брутальна реальність, виразом якої «є *пост*-культура, всередині якої міститься сучасне "просунуте" мистецтво, змушує свідомість, що шукає, більш тверезо дивитися на нинішнє існування людини, тобто на її *екзистенцію*»[122].

Проте десакралізація свідомості продовжується, і навіть християнство в його традиційній формі згасає, в тому рахунку у західному світі, хоча

---

[120] *Бычков В. В.* Триалог... С. 10.

[121] Там само. С. 39.

[122] Там само. С. 26, 32.

вчений допускав можливість нової релігійної свідомості на засадах езотеричних знань. «Один з парадоксів культури полягає в тому, що той же Кандинський, вбачаючи настання ери Великої Духовності, своєю художньою практикою фактично підвів риску (завершив) під багатовіковим розвитком живопису, тобто одним з могутніх традиційних видів високого мистецтва Культури. Створивши в ньому останні високохудожні шедеври, він самим фактом винаходу (явлення світу) абстрактного мистецтва відкрив один з широких шляхів *пост*-культурі. Після нього з'явилася незліченна кількість абстракціоністів, але практично нічого, хоч якось наближеного за рівнем художності до Кандинського, за ціле століття їм створити не вдалося. Кандинський був тут єдиним і недосяжним. Дивний феномен свого часу — останнього злету духовно-мистецької Культури перед її згасанням і трансформацією в щось зовсім *інше*»[123].

Дозволю собі продовжити думку вченого. Творчо-сутнісна десуб'єктивація (деперсоналізація), як це пояснював Джорджо Агамбен, посилаючись на Джона Кітса, обіцяє не спустошене мовчання недолугого митця, але нескінчений і абсолютний акт творення, що руйнує і відроджує поетичне Я, що розчиняється в не-Я, і це є таємною красою, інакше кажучи — музою[124]. Проте за цих умов «експериментальне поле» (*І. Бахман*) поетичної творчості в образотворенні можна розуміти і як сакральну глосолалію, у якій десуб'єктивація досягає крайнощів, але трансценденція якої не належить розсудливому логосу людства, бо будь-які знаки тут безсильні, оскільки включаються екстатичні почуття — і саме так ми сприймаємо духовні пошуки Кандинського; або — як небезпечну контемпорарну регресією, де фактично «суб'єкт вислову повністю міститься в дискурсі і повністю складається з нього, але саме тому він нічого не може в ньому сказати, не може говорити»: «В абсолютному теперішньому даного мовного акту суб'єктивація і десуб'єктивація повністю збігаються, і як індивід з плоті і крові, так і суб'єкт висловлювання зберігають повне мовчання. Цю думку можна висловити також сказавши, що говорить не індивід, а мова — але це означало б, що неможливість говорити нез'ясовним чином висловила себе, прийшла до мови»[125].

---

[123] *Бычков В. В.* Триалог... С. 32.

[124] *Агамбен Д.* Homo sacer... С. 121–122.

[125] Там само. С. 125.

У такому випадку митця, принаймні так повинно було б бути, бентежить почуття сорому, хоча ідеологія культуріндустрії настільки запевнила молоду генерацію митців в тому, що інфантильне сучасне мистецтво є справжнім досягненням, яким слід пишатися, що український художній контент вони інакше і не сприймають, подаючи дивні концептуальні проєкти на престижні Міжнародні конкурси артцентрів і навіть не замислюючись про тяжкі наслідки для справжньої духовної культури України. Між тим, багатогранність мистецького буття останніх десятиліть, як справедливо констатує В. Бичков, не можна вмістити в одномірну модель, вочевидь тут також необхідні певні зусилля для створення і усвідомлення полімірної структури: «Клубок художньо-естетичних хуртовин XX століття на формально-логічному рівні може бути хоч якось описаним саме як багатовимірна структура, тобто як дискурсивно розчленована (на жаль!) в дослідницьких цілях на окремі рівні»[126].

Отже, на моє переконання, сучасності не потрібно вигадувати принципово нових методологій задля осмислення новітніх технологічних здобутків, хоча посткультура поки що і не надто зацікавлена в термінологічній та хронотипологічній упорядкованості наукового й художнього досвіду, надто заколисана ілюзіями культуріндустриальної ідеології:

> Усі сплять, усе окутано сном забуття,
> У центрі недвижності застиг
> нескінченний рух часу
>
> *Хосе Карлос Бесерра*[127].

Та, мабуть, корисніше було б навчитися використовувати класичні постулати в змінених умовах культурно-мистецького буття, де першорядні позиції на сьогодні займають віртуальні анімації та інші форми дизайну, що наслідують нонкласичним зсувам художньо-естетичної свідомості минулого століття, котрі відсторонили мистецтво від ново-європейських (антично-вінкельманівських, класичних) критеріїв естетичного досвіду. Однак усі інноваційні технології, а «в теоретичному плані віртуальна

---

[126] *Бычков В. В.* Триалог... С. 70.

[127] *Бесерра Х. К.* Ла-Вента // Латинская Америка : лит. альманах. Москва : Худ. лит., 1985. Вып. 3. С. 614–615.

реальність все ще залишається непізнаним естетичним об'єктом»[128], не здатні змінити фундаментальні постулати базової естетики цивілізаційної культури, що формувалася тисячоліттями. Тому високе мистецтво, попри зверхнє до нього ставлення тих, хто вважає його віджилим анахронізмом, продовжує очолювати ієрархічну таксономію, навіть в умовах розквіту посткультури, сліпота якої є явищем тимчасовим. Процеси десакралізації трансцендентного тексту культури, судячи зі всього, починають збавляти оберти, гальмувати, а шанси повернення творчому акту екстатичної місії у витончено метафізичні сенси — зростають, адже: «наше "повернення" насправді зовсім і не повернення, а виявляє собою фундаментальну рису в історії естетичних ідей; як певне "пробудження від сну"»[129]. Потрібно лише остаточно прокинутися та провести гігієнічну процедуру очищення розуму, важливість якої усвідомлювали ще давні греки, або, говорячи словами Вальтера Беньяміна: «Цей світ, що лежить по ту сторону сновидіння, доступний тепер тільки через очищення, яке аналогічно вмиванню, і все ж повністю відрізняється від нього»[130] («Закусочна»).

Та як би там ні було, вже тепер Україна має перші ознаки «пробудження в культуру», принаймні це доводять звернені в глибини історико-культурного надбання з подальшим аналітичним усвідомленням цього досвіду атипові мистецькі акції (на кшталт української опери «IYOV» режисера В. Троїцького, 2015, що увійшла в десятку кращих в світі, завдяки толерантному осучасненню класичних форм ораторії та реквієму; або проєкт «Мандри до Трої» 2018–2019 — однойменні виставка В. Гутирі та скульптурний симпозіум в Маріуполі та Краматорську), або наукові монографії, як-от книга Бориса Єрофалова «Римський Київ» (2017), що руйнують офіційні міфи, зокрема про культурологічну генезу містобудівної особливості, та книга Андрія Пучкова «Поетика античної архітектури», де вивчаються «культурні явища античності як системи архітектурної організації форм матеріального світу з огляду на взаємозв'язок життєдіяльності людини з її просторовим оформленням, відбитими в архітектурній формі

---

[128] *Маньковская Н.* Артхаусное искусство — Экзистенция в экзистенциализме // *В.В. Бычков*. Триалог... С. 68.

[129] *Бычков О.В.* Об искусстве и эстетике в историческом ракурсе и «с другого берега» // *В.В. Бычков*. Триалог... С. 76.

[130] *Беньямин В.* Улица с односторонним движением. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 13.

і тексті...»[131]. В цьому контексті включення минулого в культуру сучасності також здається цікавим у проєкті «PERGAMON» австрійсько-німецького митця Ядегара Азізі (Yadegar Asisi), який у листопаді 2018-го презентував в Берліні панораму 360° давнього Пергама 129 року, але яка була розроблена ще у 2011–2012 роках для спеціальної виставки в Staatliche Museen, Berlin, а 2016-го була презентована в Metropolitan Museum of Art, New York[132]. Оновлена берлінська панорама, для якої споруджено було спеціальну ротонду, змінювалась в світло-кольоровому відношенні відповідно до часу доби: від сутінок та нічного міста до полуденної активності вулиць, храмів і майданів, заповнених торговими ятками, покупцями, містянами, що відпочивають або святкують містерії Діоніса чи зустрічають імператора Адріана; при цьому усі зображення містили археологічні артефакти, скульптуру, що зберігаються в колекції Pergamon museum, зокрема особливу увагу було надано Пергамському олтарю[133]. Автор, говорячи про картину площею три тисячі сто квадратних метрів, створеною за допомогою фотографій та комп'ютерної графіки, підкреслює: «Цими картинами ми спроможні показати стан грецького суспільства, проілюструвати речі, що траплялись в Давній Греції, як суспільство працювало, як було організовано». Отже, минуле, попри все залишається в активі творчої свідомості сучасного суспільства, принаймні інтернет-ресурс «Academia.edu» навесні 2019 року опубліковує наукових статей на тему «Ancient Greek Philosophy» майже три тисячі, пропонуючи також усім охочим науковцям брати участь у міжнародних міждисциплінарних конференціях, присвячених проблемам вивчення античної культури й мистецтва, як наприклад Університетом Зальцбурга був анонсований проєкт 2020 року «Being Alone in Antiquity. Ancient Ideas and Experiences of Misanthropy, Isolation, and Solitude»[134], де планують виступити вчені різних фахових дисциплін,

---

[131] *Пучков А. А.* Поэтика античной архитектуры. Киев : Феникс, 2008. 992 с.

[132] Азізі PERGAMON. URL: https://www.asisi.de/en/panorama/pergamon/

[133] Pergamonmuseum. Das Panorama. 17.11.2018. URL: https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/pergamon-meisterwerke-der-antiken-metropole-und-360-panorama-von-yadegar-asisi.html

[134] *Matuszewski R.* CfP «Being Alone in Antiquity. Ancient Ideas and Experiences of Misanthropy, Isolation, and Solitude». URL: https://www.academia.edu/38625125/CfP_Being_Alone_in_Antiquity._Ancient_Ideas_and_Experiences_of_Misanthropy_Isolation_and_Solitude?auto=download&campaign=weekly_digest

що обстоюють різні теоретичні й методологічні позиції (археологи, мистецтвознавці, історики, релігіознавці, філологи та ін.).

Крім того, на міжнародних конференціях обговорюються проблеми суттєвого зростання від початку міленіуму попиту на історичні та псевдо-історичні цифрові ігри з боку молодої аудиторії[135]. Зростання інтересу до минулого стає очевидним зокрема 9 лютого, коли греки в усьому світі, починаючи від 2017 року, святкують Міжнародний день грецької мови, коли відомий політик і економіст Xenophon Zolotas ще наприкінці 1950-х звернув увагу європейської спільноти на те, що англійська мова має чимало грецьких слів[136]. Як наголошує журналіст часопису Greek Reporter: «Дата 9 лютого була обрана через те, що саме цей день є також офіційним днем пам'яті грецького національного поета Діонісія Соломоса, який написав грецький національний гімн під назвою "Гімн Свободі" (μνος εις την λευθερίαν). Основною метою нещодавньої ініціативи було відзначення життєво важливої, суттєвої ролі грецької мови у формуванні західної цивілізації протягом століть»[137].

Вірогідно, Г. Ґадамер мав рацію, коли впевнено стверджував, буцімто уся світова культура є лише невеличким коментарем до феномену, який зветься античною цивілізацією, проте Мішель Фуко майже не залишив сучаснику надії на відродження колишньої потужної культури, стверджуючи, що в нас так мало від греків збереглося, бо сучасники розташовані не на лавах амфітеатру і не на сцені, а у механізмі Паноптикуму, де нас з нашого ж дозволу поглинають ідеологічні прояви влади, тому сучасник добровільно стає коліщатками цієї машини («Наглядати та карати»). Щоправда, не варто поринати у песимізм, доля цивілізаційної

---

135 Our Mythical History. Children's and Young Adults' Culture in Response to the Heritage of Ancient Greece and Rome. International Conference. Faculty of "Artes Liberales", University of Warsaw. 22–26.5.2019. URL: http://www.omc.obta.al.uw.edu.pl/our-mythical-history

136 *Kokkinidis T.* Speaking English Using Greek: Flashback to Zolotas' Historic Speech // Greek Reporter. 2018. Feb 9. URL: https://greece.greekreporter.com/2018/02/09/speaking-english-using-greek-flashback-to-zolotas-historic-speech/?fbclid=IwAR0XR8PeF6ugSI46O3m-QcrjnevHCgZyIen4ukmOokMlEqu4DTJHmkoll5Gw

137 *Kampouris N.* February 9 is International Greek Language Day // Greek Reporter. 2019. 9 Feb. URL: https://greece.greekreporter.com/2019/02/09/edit-publish-tomorrow-february-9-is-international-greek-language-day/?fbclid=IwAR0flahuK20O2jx6M7BpnnSMDd-nn1gpEYvd2CrFOpBbdCY-03YUdrwOWqDo

культури все ще в наших руках, і навіть в епоху карколомних інформаційно-технічних досягнень ми, як казав Мартин Гайдеггер, виступаючи в Академії наук і мистецтв в Афінах 4 квітня 1967 року, прагнемо осягнути минуле як долю, що стає теперішнім, і що чекає на людство, на те, поки ми не розпочнемо мислити назустріч йому, звіряючи з ним нашу свідомість й творення образів, адже «початок долі — ось у чому найвеличніше. Начало наперед панує над усім прийдешнім», тому людство завжди прагне зазирнути в ті джерела, котрі дарують мистецтву сутність, митцю особливу здатність бачити наперед, та врешті: «Погляду вперед, на який спирається все мистецтво, необхідно осяяння», вміння бачити в усій повноті те, до чого людська діяльність лише готується, а митець вже фіксує у наочних образах, і втаємничене *це* не має стосунку до техніки та зорового відображення природних форм[138].

Так, сучасне мистецтво здебільшого спрямовується технічними досягненнями, а наука, або точніше за Ф. Ніцше, «перемога наукового метода над наукою», гукають мистецтво, та водночас з цим «вказівки на існування людини наших днів, навпаки, лише підготували нас до того, щоб вдумливіше запитувати про джерела мистецтва і про призначення мислення», і Гайдеггер пояснює: «Метод — ... спосіб, яким завідомо відмежовується царина підлягаючих дослідженню у своїй предметності предметів. Метод — це наперед охоплюючий начерк світу, начерк, що жорстко встановлює, в напрямку чого він повинен виключно досліджуватися»; натомість «ми зобов'язані слідкувати думкою за тим, що править в сучасному світі, і лише тоді зможемо зазирнути в шукану область витоку мистецтва»[139].

Позитивістський метод від XVII століття поступово перемагає над наукою і, відповідно, над мистецтвом, пояснюючи шалений вплив на сучасність саме онлайн-технологій, невипадково ж, з грецької слово «кібернетика» означає рульового, що керує і калькулює, тому: «У світі представленому кібернетично зникає різниця між машинами-автоматами та живими, одухотвореними істотами. Відмінність нейтралізується зведенням всього до процесу інформації, що не знає такої відмінності»...[140].

---

[138] *Хайдеггер М.* Исток художественного творения : пер. с нем. Москва : Акад. проект, 2008. С. 440, 442.

[139] Там само. С. 445–446, 449–450.

[140] Там само. С. 446–447.

Відповідно суб'єкт існує в досить замкнутому і керованому світі «кібернетичних уявлень про речі», а усі уяви про майбутнє, майбутнє мистецтво також, фактично є пролонгованим теперішнім, і в цих умовах ставиться під питання існування мистецького творення як такого, бо воно замкнуте у регульованому інформаційному колі техно-світу.

Вихід з цього становища доволі простий: прагнути усвідомити власну посткультурну замкнутість та прямувати за межі явленого та калькульованого, лише так «ставлення людини до світу взагалі може почати поступово перетворюватися. Важливо, щоб наша думка залишалася вільною від здавна недостатнього розрізнення теорії від практики. Важливий розсуд, що таке мислення не є актом свавілля, що ризикнути діяти так можна лише за умови, що мислення стане опікуватися тією цариною, зсередини якої взяла початок наша сучасна всесвітня цивілізація, що стала цивілізацією планетарною»[141]. Лише поєднання усвідомленого досвіду спадщини, що досі не опрацювала західна культура належним чином, але що міститься у джерелах культурного становлення людства, з сучасними науково-технічними відкриттями дарує нам те абсолютне світло культурного розквіту, названу греками *алетейя*, неприхованою істиною, де усі досягнення розквітнуть «всередину відкритості, всередину вільних просторів, де і може безперешкодно поширюватися і сягати»: «Чи не повинне творіння мистецтва невпинно мовчати — мовчати про те, що ховається, про те, що, приховуючись, пробуджує в людині зніяковілість перед усім тим, що не дає ні планувати себе, ні управляти собою, ні розраховувати себе, ні обчислювати? <...> Але ми знаємо і те, що втаємничена неприхованість залишається непомітною і неприваблівою для такого світу, якому задають розхожу міру астронавтика й атомна фізика»[142].

Тож, вважаю, є сенс прислухатися до розумних порад, та, як казав І. Кант, мати мужність знати, користуючись власним розумом у пізнанні усієї карколомної краси всесвіту, спираючись на глибинні знання «серця, що осмислює» (*Піндар*).

---

[141] *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. С. 451–452.

[142] Там само. С. 454.

Розділ І

Тенденції та генеза кризи мистецтва посткультури

Все ширше колами літає сокіл,
Не чує, як його сокольник кличе;
Руйнується усе, основа розхиталась,
Світ захлиснули хвилі беззаконня;
Кривавий шириться прилив і топить
Сором'язливості священні обряди;
У добрих сила правоти скінчилась,
А злі як нібито сказились ...

Вільям Батлер ЄЙТС
Друге пришестя, 1919

Бо що таке дар вогню і мистецтв, як не спокуса, що постійно зваблює людину до розм'якшення і до розкоші? Чи не є саме прометеївський дар передбачення і самозабезпечення бідою культури, оскільки застосування її не знає ні впину, ні мети? <...> І все-таки ще один раз преображається прометеївський символ, слідуючи за духовною історією сучасної людини. Екстазу творчості близька мука, що викликається суперечністю між всемогутністю в уяві і безсиллям в дійсності.

Ганс-Ґеорг ҐАДАМЕР
Прометей і трагедія культури, 1946

Стає помітним, що саме з розширенням горизонту мислення та дії через технічні знання, починає зникати автономія одиничного суб'єкта, зменшуються його здатність протистояти зростанню апарату масового маніпулювання, сила його фантазії, його незалежне судження. Поступальний розвиток технічних засобів супроводжується процесом дегуманізації. Поступ загрожує знищити ту мету, яку він мав здійснити — ідею людини. <...> Поступальна раціоналізація, як її розуміють і практикують у нашій цивілізації, має тенденцію знищувати саме ту субстанцію розуму, в ім'я якої виступають за прогрес.

Макс ГОРКГАЙМЕР
Критика інструментального розуму, 1947

Глава 1.1.

Чинники посткультури в соціально-філософському та культурологічному дискурсах

Цей світ заселяється автономними силами — Грошима, Ринком, Економікою, Державою, Історією, Наукою, Мистецтвом, котрі опиняються вираженням людської діяльності та соціальних стосунків, але при цьому, здається, панують над своїм творцем, маючи якусь жахливу силу.

Даніель БЕНСАЇД
Спектакль як вища стадія товарного фетишизму, 2011

Сьогодні культура на все накладає печатку однаковості. Кіно, радіо, журнали утворюють собою систему. <...> Навіть протилежні за політичною спрямованістю естетичні маніфестації однаковим чином підносять хвалу загальному сталевому ритму. У декоративному відношенні управлінські та виставкові майданчики індустрії в авторитарних й інших країнах навряд чи в чомусь відрізняються один від одного. <...> Вся масова культура в умовах панування монополій є ідентичною, а її скелет, сфабрикований останніми понятійний кістяк, стає чітко окресленим. <...> Зацікавлені сторони охоче дають пояснення про культуріндустрію в технічних термінах.

Макс ГОРКГАЙМЕР, Теодор АДОРНО
Діалектика Просвітництва, 1944

Саме увага до мистецтва у теперішніх умовах і являє собою єдиний шанс розібратися в чинниках усього, що відбувається.

Степан ВАНЕЯН
Порожній трон, 2004

Історія появи та затвердження в суспільній діяльності гештальту посткультури суттєво випереджало і досі випереджає власне наукове-теоретичне визначення, що певною мірою споріднює її з історією модерна, першою фазою відліку генези триваючої посткультури (якщо не враховувати того, що завершення кожного культурно-цивілізаційного етапу характеризується регресивними тенденціями, на кшталт занепаду грецько-римського світу, асоціації з яким допомагали багатьом аналітикам зрозуміти універсальні імперативи циклічного суспільно-історичного розвитку, котрі й обумовлюють «особливості» сучасності), адже феномен модерну також розпочинався втіленням спочатку в суспільному досвіді задовго до свого всебічного осмислення.

Вірогідно, тому суперечливі тлумачення посткультури як гібридного багатовекторного руху, де переплуталися різні дискурси, теорії, часом взаємовиключні за змістом й інтенціями, де постійно ставилися питання про смерть мистецтва та його історії (хоча остання вперто доводила абсурдність нав'язливих очікувань з боку апологетів модернізму та постмодернізму), спорадично виникають і культивуються у наукових, культурно-мистецьких й філософсько-аналітичних колах ось вже як сторіччя, що пояснюється тим твердженням, згідно якого численні істини матеріального світу викривляють істину абсолютну, бо: «Фактична даність спотворює і заперечує істину, але в її світлі сама здається помилковою і негативною»; тому, чим значиміші

духовні цінності культури, чим вище їх сенс, тим скоріше вони втрачають власну цінність у раціоналізованому суспільстві[1].

Тож у витоків осмислення цього явища стоять такі визначні у європейській культурі постаті, як А. Тойнбі, Д. Лукач, М. Гайдеггер, В. Беньямін, М. Бердяєв, Ш. Бодлер, Т. Адорно, М. Горкгаймер, Г. Маркузе та інші вчені, котрі за зміною соціально-політичних структур й імперативів, детермінуючих генетичну трансформацію мистецьких принципів творчості, вбачали діалектичні закони цивілізаційного розвитку, знання котрих дозволяє людству обирати продуктивні стратегії культурної еволюції; причому навіть помилкові траєкторії, як-от посткультурна динаміка «глобальної системи» (*Ф. Джеймісон*), що нівелює усі гео-культурні особливості, — в контексті якої розвинулися етапи модерна, постмодерна, post-постмодерна, викликаючи в мистецтві відповідні рефлексії, — теж є позитивним досвідом за умови правильних висновків (і теорія катастроф доволі детально роз'яснює правоту такого наукового погляду). Щоправда, часто синонімічний термін «постсучасний» навіть у ключових аналітиків, скажімо у Жана-Франсуа Ліотара, не мав повної ясності, як він зізнавався колегам, принаймні у 1985 році вчений вважав проєкт емансипації людства поряд із вірою у загальний цивілізаційний прогрес абсолютно провальним, позаяк невпинний розвиток мистецтв, технологій, знання не уникнув кривавих злочинів проти людства, де Auschwitz як символ хвороби Духу часу лише свідчить про те, що «не існує позитивного вектору, що міг би відчинити перед нами яку-небудь нову перспективу», і технократичний розвиток лише посилив цей недуг: «Створюється враження, що він /розвиток/ продовжується незалежно від нас, сам по собі, рухомий якоюсь автономною силою, і не відповідає на потреби людства, навпаки, створюється враження, що результати і плоди цього розвитку постійно дестабілізують людську сутність як соціальну, так і індивідуальну. Я маю на увазі не лише матеріальні результати, але і духовні, інтелектуальні. Можна стверджувати, що людство опинилося сьогодні в такому положенні, коли воно змушено наздоганяти випереджаючий його процес накопичення все нових і нових об'єктів практики та мислення. <...>

---

[1] *Маркузе Г.* Одномерный человек // *Г. Маркузе*. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества : пер. с англ. Москва : АСТ, 2003. С. 396, 410.

В техніко-науковому світі ми подібні до Гуллівера: то занадто великі, то занадто замалі — завжди не того масштабу»[2].

Причому прискорення розвитку, автономного від усвідомленого бажання людства, всупереч його безпеці, ідентичності, щастю, впевнений Ліотар, примушує до ускладнень, з якими погоджується певна частина людства (рахуючи теперішніх представників contemporary art, які просто не бачать деструктивних процесів посткультури. — *М. П.*); тоді як інша, незадоволена, бо відчуває певну ідіосинкразію на прояви мистецтва посткультури, включає архаїчний ген виживання у всіляких катастрофах, намагаючись якось протидіяти mainstream самообожнюючих індивідів, котрі не помічають того, що «машина скинула пілота», а «розум став сліпим і безглуздим», відповідно «темою цього часу є самозбереження поза існуванням того, що зберігається — самості»[3].

До речі, до останньої групи можна віднести не лише західноєвропейських адептів класичної естетики, зокрема в мистецької діяльності, але і представників так званої постколоніальної культури, яка відверто протистояла західному впливу, ідентифікуючи постмодерн з неоімперіалізмом та усім, що анігілює місцеву регіональну особливість тепер вже ідеологічною зброєю, що вимагало культурно-мистецького спротиву, але не такого успішного, як того хотілося, принаймні не стільки через дієву тотальну капіталізацію, а скоріше через її повну відсутність у бідніших країнах «третього світу», в першу чергу африканських країнах, соціально-економічну катастрофу яких намагаються не перший десяток років вирішити інституції ООН.

В цьому є своя неоднозначна логіка, невипадково Г. Маркузе підкреслював, що викриття засобів гноблення Держави Достатку служить захисту засобів гноблення попередньої системи: «На стадії найвищого розвитку капіталізму суспільство є системою приглушеного плюралізму, в якій інститути змагаються в зміцненні влади цілого над індивідом. Проте, для керованого індивіда плюралістичне адміністрування набагато краще тотального. <...> Все-таки влада закону, нехай обмежена, нескінченно надійніше влади, що підіймається над законом або ним нехтує. Однак

---

[2] *Лиотар Ж.-Ф.* Заметка о смыслах «пост» / пер. А. Гараджи // Иностранная литература. 1994. №1. С. 54–56.

[3] *Горкгаймер М.* Критика інструментального розуму. Київ : ППС-2002, 2006. С. 116.

з огляду на переважаючі тенденції слід порушити питання: чи не сприяє вищезгадана форма плюралізму його руйнуванню?»[4], тим паче що технологічний прогрес раціональності ліквідує опозиційні та трансцендентні структури високої культури, що перероджується на поступливу десублімовану і врешті навіть не вироджується у кіч, а банально спростовується новою реальністю, позаяк зрощується з матеріальною культурою, втрачаючи істину і ідеали, відтак «новизна сьогоднішньої ситуації полягає в згладжуванні антагонізму поміж культурою і соціальною дійсністю шляхом відторгнення опозиційних, чужих і трансцендентних елементів у високій культурі, завдяки яким вона створювала інший вимір реальності. Ліквідація двомірної (по суті, витончено-багатомірної. — *М. П.*) культури відбувається не за допомогою заперечення і відкидання "культурних цінностей", але за допомогою їх повного вбудовування в затверджений порядок масового відтворення і демонстрації», причому культуріндустрія непомітно міксує мистецтво, політику, релігію, філософію з комерційною рекламою, спустошуючи їх до товарної форми, так що «котирується не істинна цінність, а мінова вартість. Тут — осередок раціональності status quo і початок усілякої відчуженої раціональності»[5].

Так в сферу культури, каже Маркузе, входить новий тоталітаризм, а саме — усюдисущий плюралізм, що анігілює усі конфлікти і розбіжності, через що поряд «байдуже співіснують найбільш суперечливі один одному твори й істини», а «злочини суспільства, пекло, створене людиною для людини, набули вигляду непереможних космічних сил», адже «втрата совісті внаслідок санкціонованого задоволення прав і свобод, наданих невільним суспільством, веде до розвитку *щасливої свідомості*, готової погодитися зі злочинами цього суспільства, що свідчить про занепад автономії і розуміння того, що відбувається», відповідно, мистецтво стає поступливо конформним.

Ситуація однаково показова як для країн західного табору глобального капіталізму, так і для нинішніх країн північносхідного локусу, що намагаються реанімувати імперський наратив колишнього СРСР, в обох випадках суспільство споживання підкорює свідомість людини, доводячи власну «культурну перевагу», навіть право вести війну, нехай лише

---

[4] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 314.

[5] Там само. С. 320, 321, 340.

на «слабкорозвиненій» периферії цивілізаційної ойкумени, до того ж спустошуючи врешті не лише ресурси країн-жертв, власні в тій само мірі. Україна відчула на своєму досвіді наслідки цієї політики, що нав'язується із зовні сусідом-агресором, але вітчизняна культура має також не менш критично сприймати політику західних країн «всезагального достатку й процвітання», плебеїзацію якої викривали численні аналітики, серед них вже згадуваний Маркузе, який відверто глузував з одноклітинної ідеології канадсько-американського соціолога Джона Кеннета Гелбрейта[6], що покладав провину за жебрацтво винятково на людину, не помічаючи, як суспільство тотального капіталу насаджує тотальне адміністрування, культивуючи уніфіковане мислення, на рівні соціальної звички в обхід діалектичних міркувань й критики, та «технологічну поведінку», сповнену авторитарно-ритуальних кліше, де автономія пізнання, трансцендування фактів і творчої уяви сходять на манівець, а мова, рахуючи мистецьку мову, «виявляє стійку тенденцію до вираження безпосередньої тотожності причини і факту, істини і прийнятої істини, сутності та існування, речі та її функції», через що уречевлений техно-функціоналізм художньої мови радикально позбавляється будь-яких нонконформістських натяків, позаяк «уніфікована функціональна мова непереборно антикритична і антидіалектична, завдяки чому операційна та біхевіористична раціональність в неї поглинає трансцендентні, негативні та опозиційні елементи Розуму»[7].

Отже, суспільний і технологічний одномірний розвиток підриває не лише традиційні культурно-мистецькі форми, але й основу художнього відчуження, так що джерело мистецького натхнення і стилі вислову стають непотрібними, внаслідок чого культура знецінює двомірність, скасовуючи протидію мистецтва, що стверджує суспільний порядок, і мистецтва, що заперечує, не погоджується з ним, як наслідок — сучасна культура продовжує функціонувати як одномірна посткультура, де: «Ототожнення з мертвим на догоду самозбереженню здійснюється технікою тепер не так, як в магії, шляхом тілесного наслідування зовнішній

---

[6] *Barnes B.* John Kenneth Galbraith: Popularized Modern Economics // The Washington Post. 2006. 1 May. URL: http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/04/30/AR2006043000422.html?noredirect=on

[7] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 349, 350, 362.

природі, але за допомогою автоматизації духовних процесів, шляхом перетворення їх в сліпі цикли. З її (техніки) тріумфом усі людські прояви стають як контрольованими, так і примусовими»; але навіть коли мистецтво прагне занадто прискіпливо копіювати природу, до того ж нехтуючи надтонким відчуттям естетичного досвіду, то продукт натуралізму або гіперреалізму швидше нагадує «пронизливе скреготіння грифеля по аспідній дошці», неминуче викликаючи огиду, адже «там, де людське прагне уподібнитися природі, воно озлобляється проти неї»[8].

А втім і мистецтво стверджувального характеру завжди мало розрив з соціальною реальністю повсякдення, таке мистецтво «відчужено від тієї публіки, до якої звернено», викликаючи благоговійні почуття. Це було Великою Відмовою мистецтва від існуючого, заради преображення і транцендування повсякденного досвіду. Згадаймо геніальний твір Т. Яблонської «Хліб» та численні інші зразки мистецтва, котрі присвячувались натхненно-трудовому завзяттю звичайної людини, хоча система завжди трактувала сенс тих творів на свою користь, але їх образне наповнення було поза системою (як відзначав цей момент О. Босенко, на відстані зараз видно, що відбулось і що не відбулось при «соціалізмові», коли держава прирекла себе на поступовий розвал, але породила ту ситуацію, при якій «свобідний час був підпільно засвоєним і показав нові кормчі зорі, народжуючи інші бажання людини і вісходячи до іншої невідомої краси, а не тієї розмальованої ляльки, котру посилено підсовували в якості замінника»[9]). І саме від цього здобутку сучасне мистецтво відмовляється, руйнуючи тої зазор поміж ним і буденним, що підтримувався художнім відчуженням, бо порожній мертвий час колективної універсальності вбиває мистецьке буття. Цю ідею відстоювала і М. Шкепу, пояснюючи факт того, що в історії ХХ століття соціалістичний реалізм був дуже неоднорідним явищем, включаючи окрім ідеологічної дидактики «соціально заданої ущербності» справжні зразки творчого екстазису, коли «суб'єктивність дійсно вивирається з полону знеособленої більшості»: «Соціалістичний реалізм і виступав первинною художньою формою

---

[8] *Хоркхаймер М., Адорно Т.* Диалектика Просвещения. Философские фрагменты : пер. с нем. Москва ; С.-Петербург : Медиум ; Ювента, 1997. С. 224, 225.

[9] *Босенко А. В.* О Другом: Симуляция пространств культуры (Культура как мера целесообразности развития вообще) Киев : ВЕК+, 1996. С. 208, 210.

“моменту зустрічі” культурної самосвідомості і культури праці, одночасно маючі за мету розвиток такого збігу. Останнє є глибинним завданням, яке вирішується в процесі культурної революції. Разом з тим, позбавлене такого змісту, сучасне мистецтво симулює “образи”, які претендують на реалізм суб’єктивності, але редукована з останньої загально-значимість обертається виведенням суб’єктивності “з ряду геть”»[10].

Такий регрес, як довів М. Горкгаймер — а його аналітика інструментального розуму зберігає актуальність і в XXI столітті, цілком закономірний з огляду на факт посилення кризи сучасної культури через те, що об’єктивні теорії розуму великих філософських систем у «похмурій перспективі реальності» знецінилися, і людина тепер не прагне гармонійно до алетеї існувати в тотальному цілому, бо суб’єктивний розум формалізувався, став софістичним; ідеї набули статусу товару, хоча раніше вони слугували опорою у боротьбі з впливом комерційної культури, але нині у суспільстві зменшується потяг до істини, тож і мова, мистецька мова зокрема, перетворюється лише на прагматичний засіб, що капітулює перед гетерономними сенсами: «Чим більш автоматичними й інструменталізованими стають ідеї, тим менш можна побачити в них думки з власним смислом. Вони розглядаються як речі, як машини. У гігантському виробничому апараті сучасного суспільства мова редукується до інструмента — одного серед багатьох інших. Кожне речення, яке не має еквівалента операції у цьому апараті, здається дилетантові так само позбавленим значення, як і сучасним семантикам, котрі вважають, що смисл має суто символічне й операційне значення, тобто він присутній у повністю беззмістовному реченні. Значення витісняється функцією або ефектом у світі речей і подій»[11]. Відповідно усе різноманіття посткультурних явищ насправді утворює турбулентний рух пустої балаканини, загорнуту у ярмаркову яскраву оболонку (цей троп вже став набридливим у соціально-філософському та культурологічному дискурсах, але це не змінює справи, «адже істина вже не є самоціллю», а механізація мислення, передусім у царині мистецтва, «перетворюється на різновид матеріальності», стаючи сліпим, фетишизованим хибним переконанням[12]). Такими

---

[10] *Шкепу М. А.* Эстетика безобразного Карла Розенкранца. Киев : Феникс, 2010. С. 383.

[11] *Горкгаймер М.* Критика інструментального розуму. Київ : ППС-2002. С. 37.

[12] Там само. С. 38.

є наслідки одномірної гомогенізації технологічного суспільства в умовах невпинної комодифікації культури.

Якщо мистецтво минулого належало лише освіченій верхівці суспільства, то такий недолік (Маркузе каже «гріх») не виправить банальна демократизація мистецтва, котра руйнує дистанційований захищений простір становлення істинного мистецтва, де культивувалися в абстрактній недоторканості й оберігалися від омасовлення високі істини. Формалізація суб'єктивного розсудку у царині мистецького буття призводить до творчої редукції, про що зокрема попереджав й Т. Буркхардт, підкреслюючи помилкове викривлене сприйняття традиційних принципів художньої творчості: «Одним з найбільш стійких типово сучасних забобонів є протиставлення себе безособовим об'єктивним правилам мистецтва, з побоювання, що вони будуть пригнічувати творчий геній. Насправді, не існує жодного традиційного твору, "пов'язаного" незмінними принципами, яке не давало б відчутного вираження творчої радості душі, тоді як сучасний індивідуалізм, за винятком небагатьох робіт геніїв, які, тим не менш, духовно безплідні, породив усю потворність — безмежне і безнадійне каліцтво — форм, які пронизують "ординарне життя" нашої епохи»[13].

Тому що розсудок втратив духовне коріння, втратив зв'язок з поняттям об'єктивного розуму, а значить, став легко керованим ідеологічними маніпуляціями та хибними цілями, де прагнення до істини замінює закон більшості на засадах начебто демократії, та він не розглядався гарантією справедливості, інакше кажучи: «Привнесені інтереси, що протиставляються традиційним гуманітарним цінностям, мають звичку апелювати в ім'я "здорового людського глузду" до нейтралізованого, знесиленого розуму», проте «суб'єктивний розум слугує всьому — і цілям ворогів традиційних гуманітарних цінностей, і їхнім захисникам», а принцип більшості, завдяки якому сучасні митці активно прагнуть бути в mainstream посткультури, став новим ідолом конформного існування, де «Просвітництво на певних етапах своєї еволюції демонструє тенденцію перетворюватися на забобони і безумство»; та «Чим частіше судженнями людей маніпулюють усякого роду інтереси, тим частіше більшість стає третейським суддею в культурному житті. Вона має виправдовувати

---

[13] *Буркхардт Т.* Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. Санкт-Петербург : Алетейя, 1999. 216 с.

культурні сурогати в усіх сферах ... Цей ганебний тріумф демократичного поступу роз'їдає духовну субстанцію, якою живиться демократія»[14].

А якщо, згадуючи Платона, намагатися порівнювати працю поганого політика з доброю роботою двірника, чи, як то наводить Горкгаймер, порівнювати працю прибиральниці й митця, то саме ґрунтовний аналіз ситуацій, які фактично не можна порівнювати, доведе, що «в сучасному суспільстві існують імпліцитні масштаби для мистецтва і некваліфікованої праці, а саме — час; адже визначення доброякісності у значенні специфічного розподілу праці є функцією часу»[15]. І якщо в кожному з випадків ставлення до традиції зберігає не формальний (ірраціональний за суттю) чи функціональний зв'язок з абсолютним часом як істиною, то відповісти на питання буде не складно.

Ось чому Г. Маркузе в критиці буржуазного прогресу спирався і поглиблював ідеї Т. Адорно, який викривав руйнівну силу капіталістичного принципу раціоналізму, що скасував принцип традиціоналізму феодального суспільства, а разом з ним девальвував такі поняття, як пам'ять, час і спогади, оцінюючи їх ірраціональним залишком минулого, завдяки чому сучасна культура людства обертається на привида, «привид людства без пам'яті»: «Скасовуючи прерогативи і привілеї феодально-аристократичної культури, суспільство скасовує і їх зміст»; ось чому в умовах посткультурного поширеного центо-колажу навіть у класичних творах минулого «текст і тон не зникли, але зникла дистанція, котра перетворювала їх в "Повітря з інших Планет". Художнє відчуження стає цілком функціональним, як і архітектура нових театрів і концертних залів, де воно викликається до життя. І тут так само неподільні раціональність та шкода»[16]. До речі, цю ситуацію ще у середині 1990-х років шокуючий Рем Колхас визначив як таку, що примушує сучасні міста втрачати індивідуальність, адже тепер в містах, що множать лише порожнечу, «ідентичність, що розуміється як колективно поділяємо минуле, — це заздалегідь програна ставка», натомість улюбленим і останнім з усіх стилів, іронізує автор, у міста-генерика є постмодернізм, і будь-який спротив йому вважається за антидемократичний акт; тим паче що історія «володіє непривабливою

---

[14] *Горкгаймер М.* Критика інструментального розуму. С. 38, 39, 42–43.

[15] Там само. С. 43.

[16] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 324–326, 328–329.

властивістю розпадатися, подібно радіоактивним матеріалам: чим сильніше її експлуатують, тим менш значущою вона стає — і так аж до стану, коли її збіднілі дари починають виглядати просто образливо». Крім того, «відсутність історії не заважає перевтіленню її в головний козир Міста-генерика, навіть в індустрію». Тому, згідно з вироком цього аналітика, замість енергетично збіднілого центру, як наслідку ідентичності, на сцену містобудування виходить периферія, погрожуючи центру повним з ним розривом, або реновацією із зникненням автентичності міста-генерика, що стає фрактальним постмістом без історії, містом витонченої беззмістовності, бо звільнився від деструктивної гравітації центра, і може легко відновлюватися через саморуйнацію, особливо з огляду на те, що нові сателіти постміста будуть страждати на прогерію, стрімко старіючи: така ціна відмови від пам'яті, історії та ідентифікації. В таких містах вірогідність існування в громадян критичного мислення та диференційованого сприйняття інформації невелика, оскільки влада в купі зі ЗМІ, як підкреслює Енн Аппелбаум, порівнюючи сучасність із оруеллівською антиутопію, «можуть затопити інформаційний простір неправдивою, відволікаючою або невідповідною інформацією, щоб люди мали труднощі із розумінням того, що є реальним і що є фальшивим. <...> У новому інформаційному світі це реальні загрози як для свободи слова, так і для цивілізованого публічного дискурсу — навіть для самої демократії»[17].

Проте антиутопійні міста «вільного стилю» з лохнеською примарою самовідновлюючого public art вже тепер блискавично швидко поширилися усіма континентами, насправді стаючи осередками «слабких і розтягнутих відчуттів, скупих і рідкісних емоцій», оскільки в умовах прискорення когнітивних інновацій «відсутність квапливості та натиску діє як потужний наркотик; вона викликає галюцинацію нормальності»; більш того, у таких містах «аморальна соковитість компенсує убогість Міста-генерика у всіх інших відносинах». Та чи можна без остраху спостерігати втілення в життя ситуації, де постмодерністський гігантизм спокійно вбиває характерний вигляд історичних міст, перетворюючи їх на «сміттєвий

---

[17] *Applebaum A.* The new censors won't delete your words — they'll drown them out // The Washington Post. 2019. 8 Feb URL: https://www.washingtonpost.com/opinions/global-opinions/the-new-censors-wont-delete-your-words--theyll-drown-them-out/2019/02/08/c8a926a2-2b27-11e9-984d-9b8fba003e81_story.html?fbclid=IwAR0JzMyMjPTXxct-fcZM-rHRctkXg6Tb-HdMntpAShY1noi7Bioz9nYkN9lY&noredirect=on&utm_term=.8138252eae06

простір» раціональності та шкоди; чи можна без хвилювань слухати вирок майбутньому з втраченою надією на кшталт: «Гігантизм — це урбанізм, що встав на боротьбу з архітектурою»: сарказму Колхаса українці віри не ймуть і влаштовують в Опішному керамологічному осередку міжнародний керамічний симпозіум «Гігантоманія» (2019), де однією з умов для учасників було створення композицій не менш ніж 5–7 метрів висотою, і метр шириною; інше питання: яким чином ці споруди, що потребують урбаністичного вільного простору і дистанційного огляду, впишуться у цілком затишне середовище невеличкого міста, й чи була в цьому така вже практична необхідність[18]. Тим паче, що навіть для великих міст, на думку певних архітекторів, гігантизм є сьогодні складною проблемою, позаяк — «це архітектура в точці її завершення», і «розмір будівлі може грати роль ідеологічної програми»; а «для постархітектурного ландшафту — світу, з якого зішкрябали архітектуру подібно до того, як Герхард Ріхтер зішкрябає фарбу зі своїх картин, — контейнери Гігантизму стануть дороговказними маяками: жорсткими, непохитними, залишковими, навіки локалізованими, створеними надлюдським зусиллям»[19]? Тому я не сприймаю корисним інноваційним досвідом неадаптовану до розмірів людини артпрактику сучасних квазіскульпторів та зі змішаним почуттям зустрічаю не лише сучасну скляну хмарочос-«контейнерну» забудову, але й такі ландшафтно-будівельні кальки західних зразків, що прикрашають міста України раціональним техно-артизмом.

Менше з тим, тепер є модним, коли глухі великі площини старих будівель вдало маскуються величезними муралами, навіть digital-муралами (при відсутності стаціонарної апаратури, що підживлює цифрову картинку, трапляється, можна скачувати спеціальну програму на смартфон і дивитись зображення, що ожило, як це сталося у Рівному наприкінці 2018 року, де торець будинку прикрасив гігантський мурал лучан В. Борисюк і Ю. Карася «Літаюче місто»; як підкреслив в анонсі цієї події голова правління ГО «Платформа взаємодій “Простір”» Олександр Ковальчук: «Мурал з технологією доповненої реальності потрібен Рівному

---

[18] Семеро митців з України і закордону на Полтавщині виготовляють 5-метрові скульптури із глини. URL: https://pl.suspilne.media/news/25611?fbclid=IwAR2k0bSLv0Dnwr7JDxaURwa5xVqhebPbSVgzqtZePEzLUfziXMiY5yXXbQg

[19] *Колхас Р.* Мусорное пространство : пер. с англ. Москва : Арт Гид, 2015. 84 с.

для розвитку туристичного потенціалу та привабливості. А також впровадження інновацій, цифрових технологій та діджиталізації у сфері культури і мистецтв, підтримки та розвитку і професійного зростання молодих митців. Нині у жодному з міст України поки ще немає digital-мурала, тому команда ГО "Платформа взаємодій «Простір»" радіє, що він з'явиться саме у Рівному»[20]). Але чи збереже цей урбанізм історію міст та чи унеможливить зішкрябання архітектурної унікальності від прогерії, що веде лише до нескінченного оновлення середовища, коли естетичний досвід пам'яті майже канув у Лету? Тяжко відповісти, усвідомлюючи можливість і такого сумного фіналу. Тим паче що порожня гра з культурними кліше минулого робить невдячну справу, оскільки лаковано-муміфіковане минуле у постмістах не здатне стати рятівним засобом позбавитися культурної кризи: така пам'ять не є автентичною, вона лише фіксує «спогад про спогади», або як каже Колхас, це всього лише пам'ять-генерик, копія «мерц-міста» (*К. Швіттерс*), як ті елітні готелі у вигляді халуп аборигенів, котрі синтезують фантом «абсолютної історії», що розбещує людину абсолютно; відповідно, таке заміщення рівноцінне підміні справжніх почуттів їх ерзацом.

Зрештою, черговий раз доводиться правота Г. Люббе в тому аспекті, що «шанси людини адекватно реагувати на згущення культурних інновацій за рахунок розширення індивідуальних здібностей сприйняття досить невеликі»[21], особливо в умовах, коли: «В епоху, нездібну створювати нову ауру, вартість вже визнаної і каталогізованої аури підіймається за обрій», адже сміттєвий простір посткультури є «централізованою ампутацією критичного мислення в ім'я комфорту і задоволення» (*Р. Колхас*), що ж до фахових критеріїв відбору на тлі зростаючої культурної неоднорідності містян, то вони стають все більш випадковими; і така тенденція, на жаль, надто нав'язливо дає про себе знати. Невипадково висновки вимогливих західних фахівців щодо реставрації Андріївського узвозу у Києві інакше як вражаючим кічем цей ерзац-проєкт, що абсолютно зруйнував унікальну ауру славетної вулиці міста, не визначили.

---

[20] У Рівному буде ще один мурал. URL: http://rivne1.tv/Info/?id=95169

[21] *Люббе Г.* В ногу со временем. О сокращении нашего пребывания в настоящем // Вопросы философии. 1994. № 4. С. 94–113. URL: http://www.kph.npu.edu.ua/!e-book/clasik/data/vopros/35.html

Щоправда, не слід забувати і ефект протидії таким тенденціям, коли раптом муніципальна влада відновлює роботу античних амфітеатрів, що не бачили театральних постанов ось як більш ніж 17 століть, як то сталося літом 2018 року на о. Крит, де після реставрації на давній сцені знов поставили на засадах благодійної акції «Одіссею» Гомера[22]; а у світовій науковій спільноті все частіше обговорюють і дискутують питання повернення до класичних освітніх канонів, позаяк болонська система має численні недоліки, тоді як «класика, у специфічно сучасному розумінні, протиставляється тут культурній сучасності, що характеризується зростаючою динамікою інновацій, — як то, що не старіє, не дивлячись на свою старовину, — тобто має постійну культурну цінність і визначає навчальний канон індивідуального та шкільне-університетської освіти»; більш того, такі тенденції є наслідком дії глобального процесу «скорочення теперішнього», миттєвого старіння культури, що на думку Г. Люббе, викликане лавиноподібним зростанням інновацій, коли водночас зі скороченням хронологічної відстані до майже забутого минулого, зменшується число років до майбутнього, де очікуються відносини, істотно відмінні від нинішніх[23]. Тобто відчуття часу істотно змінилося, точніше викривилося.

Так, скажімо, вважають, що гігантизм був ознакою Нового Світу ще впродовж 1970-х, але вже у 1980-х він підкорює не лише Європу, де «шок Гігантизму» безцеремонно перелицьовує контекст старих міст. Стрімкий ріст промислових міст Китаю, рекреаційні зони яких так само насичуються монументальними артефактами величезних масштабів, також свідчить про планетарне поширення ідеї мегаструктур, які дивують глядача, але не спроможні відтворити затишність. Відтак, як підкреслює Колхас: «Гігантизм став мішенню полемічних атак одночасно з двох сторін: він не відповідав як попередній тенденції до інтеграції і концентрації, так і більш новим доктринам, які ставлять під сумнів життєздатність самих категорій Цілого і Реального, схиляючись перед передбачувано неминучим розпадом і розчиненням архітектури»; «Там, де Архітектура роз'яснює, Гігантизм ставить в тупик: під егідою Гігантизму місто

---

22 Ancient Theatre in Greece re-opens after 17 centuries // Best of Greece. 2018. 22 Jun. URL: https://www.greece10best.com/ancient-theatre-in-greece-re-opens-after-17-centuries/?fbclid=IwAR2v_eH5m2yWsXsKQD5oAyqoW3-Lq4OYZ9u4YxBgKaLbfv2b223pmqaAqBU

23 *Люббе Г.* В ногу со временем...

з суми визначеності перетворюється в набір загадок. Старий маркетинговий принцип WYSIWYG (What you see is what you get — "що бачиш, те й отримаєш") відтепер не працює. <...> У сукупності всі ці характерні для Гігантизму відмови (від масштабу, архітектурної композиції, традиції, прозорості, етики) призводять до останньої, найбільш радикальної відмови: Гігантизм перестає бути частиною будь-якої загальноміської тканини. Він просто існує або в кращому випадку співіснує. Його підтекст — fuck context». Тому щоб не лякатися такої ситуації, міркує далі Колхас, європейці і придумали теоретичний концепт мегаструктури, де ідея окремої будівлі зникає. Так поразка культурного наративу високої культури, як це не дивно, взаємопов'язана з поразкою лівого руху 1968 року, коли покоління, що було «надзвичайно інтелектуальне, добре інформоване, коректне травмоване набором обраних катаклізмів, щире в своєму прагненні до засвоєння досвіду інших дисциплін», — виявилося не готовим до постмодерної нарації, «сміхотворної розбещеності сучасного авангарду», в тому рахунку у сфері містобудівній, де воно «вважало за краще залишити в своєму арсеналі лише дві основні оборонні стратегії: демонтаж і зникнення. У першому випадку світ розпорошується на непоєднувані фрактальні унікати, причому кожен з них стає причиною подальшої дезінтеграції цілого: це пароксизм поділу на фрагменти, перетворює частковість у *систему*. За випливаючим звідси дробленням програми будівлі на мікроскопічні функціональні одиниці маячить несвідомо заохочений реванш модерністської доктрини "форма слідує функції" — ховаючись за феєрверком інтелектуальних і формальних хитрувань, цей принцип штовхає зміст проєкту в глухий кут спрощуючої схеми, що подвійно розчаровує на тлі багато аранжованого хаосу, до якого тяжіє естетична сторона задуму. У цьому театрі розчленування і показного безладу кожен вид діяльності є поставленим на місце»; що ж до стратегії зникнення — то тут «масивна присутність» надформи прагне віртуалізуватися.

Відтак й світова скульптура зламу міленіумів, якщо не розпадається на рухомі частинки, що утворюють у просторо-часі певні конфігурації-примари, демонструє, особливо в далекосхідних симпозіумах, серед них китайському м. Чанчунь, нереально гігантські розміри мегаструктур пластики та центо-колаж з окремих технічних, орнаментальних чи антропних фрагментів, серед кращих з яких можна вгадувати автономізовані осколки відомих мистецьких творів, зокрема титанів італійського Ренесансу, чи єв-

ропейського модернізму, або натяки на арабські каліграфії куфі, гірі, іслімі, врешті машинні образи у незвичному трактуванні та інше. Проте, очікувати від позбавлених цілісної образності фрагментів глибокі естетичні почуття не варто, там насолоджується лише зір та розсудок, а вся багатомірна палітра мистецтва зведена до вузької лінії дизайнерської декорації, залишаючи справжні почуття незачепленими. Така редукція художньої свідомості не викликає подиву, якщо поглянути на неї ще з боку впливу досить поширеної в соціумі ідеї кінця історії, через що й архітектура, і скульптура зникають, перемикаючи власне буття у віртуальний контекст, де виблискуючи потужним та знеціненим минулим, ці мистецтва сумлінно створюють масову продукцію сучасного Франкенштейна, але, небезпідставно застерігає Колхас, в цьому треш-просторі, як «останньому схлипі гуманізму», може статися відродження фашистських чи тоталітарних доктрин, позаяк питання «якого максимуму здібна досягти архітектура?», або ж скульптура в ситуації відсутності зрозумілої теорії гігантизму, маніфестує їх слабкість, через що «нашим єдиним зв'язком з Гігантизмом залишаються Гігантські помилки»: «Як ні парадоксально, Ціле і Реальне перестали бути орієнтирами для архітектури в той самий момент, коли кінець другого тисячоліття, що наближався, стимулював повсюдне прагнення до реорганізації, консолідації та експансії, супроводжуване гучними вимогами освоєння мегамасштабу. Та при всій своїй соціальній ангажованості архітектурна професія виявила повну нездатність адекватно відреагувати на ці значущі суспільні і економічні запити, хоча ефективна відповідь на них могла би допомогти їй відновити свій престиж, що істотно похитнувся»; і все-таки таки Колхас резюмує: «Тільки через звернення до Гігантизму архітектура здатна звільнитися від застарілих художньо-ідеологічних установок модернізму і формалізму, щоб в результаті знову стати ефективним знаряддям модернізації»[24]. Зайвим буде пояснювати, що сказане стосується не лише архітектури. Вочевидь, усі мистецькі стратегії прагнуть оновлення, тим паче що історія доводить періодичність проходження траєкторії від гігантизму до антропо-модульної діяльності митців, котрі час від часу звільняються від помилкових векторів розвитку, втім усвідомлення сучасними культурою й мистецтвом власних помилок — у майбутньому.

---

[24] *Колхас Р.* Гигантизм или Проблема Большого // *Р. Колхас*. Мусорное пространство : пер. с англ. Москва : Арт Гид, 2015. 84 с.

А поки, оскільки прогресуюча раціональність сучасної культури скасовує пам'ять, час, усвідомлення історичного досвіду, то, відповідно, культура втрачає механізм, що застерігає від процесу функціоналізації свідомості, тої регресивної дії, що звільняє мислення від понять, які «дестабілізують й трансцендують замкнутий універсум через усвідомлення його історичності», адже зазвичай критичне сприйняття дійсності, культурно-мистецьких феноменів та рефлексія на різні події в суспільстві формують, вдосконалюючи, саме історичну свідомість, зокрема естетичне судження, котрі, за Г. Маркузе, і націлені «на пошук в дійсній історії людини критеріїв істини та хибності, прогресу та регресу»[25], як і сталося з суспільством, коли на суд містян був представлений «новий» облік «Театру на Подолі», що у 2016–2017 роках «прикрасив» Андріївський узвіз Києва, розколюючи киян на тих, хто не сприймав цю структуру, називаючи її «крематорієм», «гаражем» чи «контейнером», і тих, хто задовольнявся абрисом чорної коробки ангара, погоджуючись з такою модернізацією театру, що не могла похизуватися надсучасним блискучим архітектурним рішенням, але успішно руйнувала архітектурно-історичний облік відомої вулиці столиці, всупереч твердженню Олега Дроздова, буцімто споруда виконана «сучасною мовою, контекстуально щодо історії місця» (істинно: «обговорюємо не для того, щоб прийти до істини, але для того, щоб виграти»; можливо, саме ці переможні аргументи остаточно подіяли на головного спонсора, тим самим засвідчуючи той постулат, що не лише в економіці влада не може бути відсутньою, «політична влада не може бути відсутньою у царині знання, адже вона переплетена зі знанням»[26]). Питання напрошується з приводу іншого: чи не є відторгнення історії, історії культури і мистецтва, з особливим блюзнірством відкидання трансцендентних вимірів творчого становлення, тією прихованою зброєю культурної індустрії, що утримує сучасника в ілюзорній атмосфері, тільки щоб минуле і «підривний зміст пам'яті» не нагадували про можливість реальної боротьби за справжні не-одномірні культуру, мистецтво і суспільство? Позаяк: «Спогади — це спосіб відволікання

---

[25] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 364.

[26] *Фуко М.* Истина и правовые установления // *М. Фуко.* Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. Часть 2 : пер. с фр. Москва : Праксис, 2005. С. 77, 155.

від даних фактів, спосіб "опосередкування", який прориває на короткий час усюдисущу владу даного. Пам'ять повертає минулий жах і втрачену надію, але тоді як в дійсності перший повторюється у все нових формах, остання, як і раніше, залишається надією. Тривоги і сподівання людства затверджуються в подіях особистого життя, що повертаються індивідуальною пам'яттю — загальне стверджує себе в приватному. Призначення пам'яті — зберігати історію. Але в біхевіористському універсумі вона стає жертвою тоталітарної влади...»[27].

Ось чому реплікація історико-культурних й мистецьких кодів сучасними актуальними практиками здійснюється надто з легким серцем, суто раціоналістично і при повній відсутності емпатії, адже полегшений артизм (*Р. Барт*) анігілює стереоскопію естетичного сприйняття до одномірно-пласкої реальності, де легко і ефектно, але вельми символічно самознищується непомітно вбудованим шредером продана на аукціоні Sotheby's п'ятого жовтня 2018 року картина «Дівчинка з повітряною кулькою» британського андеграундного митця й режисера Р. Бенксі (Banksy), і тим чи не подвоюючи власну вартість[28].

Втім, існуючи в ілюзорному світі, постмодерн (що невипадково виник в найуспішніших розвинених капіталістичних країнах з високими стандартами життя і споживацькими можливостями, що надало підстав Ф. Джеймісону визначити тут прямий культурно-політичний взаємозв'язок, наголошуючи на американських коріннях постмодерну) розшарувався на дві культурологічні тенденції, що продовжують мати місце у теперішньому столітті: одна лінія тримається радикального прогресистсько-лівого концептуального елітизму чи герметизму, де, виключаючи усіляке чуттєво-естетичне, культурна індустрія репрезентує квазісучасний артизм, проте візуальні практики якого використовують вкрай обмежені можливості розсудку, а їх бунт є суто театральним жестом, бо є стерильним від справжнього революційного пориву; та інша «право-неоліберальна» лінія, котра продовжує вектор редукованого модернізму у вигляді омасовління мови художнього вислову, але ще зберігаючи хоча б формально зв'язок з традиційною художньою структурою,

---

[27] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 363–364.

[28] *banksy*. «The urge to destroy is also a creative urge» Picasso. URL: https://news.obozrevatel.com/ukr/show/people

як-от малярство поп-арту, інтенція якого нагадує прагнення авангардистів вийти на вулиці до натовпу, чи то постмодерністська скульптура, яку розіпнули поміж кічем та Cento-колажем треш-естетики «ні про що», — та хай би там не знущалися над видами мистецтва, принаймні тут зберігається їх матеріально-функціональна структура.

Хоча споглядання за постмодерністськими процесами масової істерії, висловлюючись дуже гострим фразеологізмом М. Ліфшиця початку 1960-х, «коли все свиняче стадо кинулося проти марксизму», тепер підтверджує ту сумну думку, що «цей фанатизм при першій нагоді проявляється в практичних діях, досить нещадних щодо речей і людей. Міщанство традиційне і міщанство нового типу, викликані фантастичним, негативним ідеалом майбутнього, часто стикаються один з одним або зливаються воєдино — як в офіційному мистецтві Муссоліні і Гітлера, — але у всіх випадках від цього страждають розум і естетичний рівень суспільства»[29].

Сказано справедливо, перегукуючись з сенсом промови Томаса Манна 1945 року (зокрема з думками про те, як культурне прагнення свободи може деградувати у внутрішню несвободу), причому політичні уподобання власне Ліфшиця, якого упереджено звинувачували в надмірній ортодоксальності, тут не мають значення. До того, як вважає Перрі Андерсон, з урахуванням того, що постмодерн виникає у розвинутих капіталістичних країнах, то в країнах з не такою успішною економікою мала б зберігатися культурна модель модерну або хоча б «конфігурація більш наближена до модерну в тому вигляді, як він процвітав на Заході»[30].

І таке твердження було справедливим для культурно-мистецької ситуації пострадянської України 1990-х років, де активно розвивався саме модерністській гештальт, що квітнув на хвилі потужного національного самопізнання, недаремно ж стверджував Т. Манн: «До тієї правди, яку людина намагається сказати про свій народ, можна прийти тільки шляхом самопізнання», тож митці надолужували довгі роки замовчуваний творчій досвід, втім прагнення українською культурою свободи

---

[29] *Лифшиц М., Рейнгардт Л.* Кризис безобразия. От кубизма к поп-арту. Москва : Искусство, 1968. 220 с.

[30] *Андерсон П.* Истоки постмодерна : пер. с англ. Москва : Территория будущего, 2011. С. 148.

обернулося розсудливою ілюзією, адже «де зарозумілість інтелекту поєднується з душевною відсталістю і несвободою, там з'являється чорт»[31], я б ще додала, й відверті дурощі, оскільки національна свідомість не встигла перегрупуватися для протистояння іншому цілком позитивістському наративу, а швидке формування ринкових капіталістичних відносин за якихось 10–15 років переналаштовують художнє буття на постмодерний гештальт, знецінюючи попередній, бо культурна індустрія прагне всіляко відсторонити свідомість епохи від історії, історії мистецтва зокрема, і навіть від справжніх почуттів людини, тому численні довірливі (або кон'юнктурні) митці стали намагатися звільнитися від тягаря естетичного досвіду взагалі, мріючи бути абсолютно вільними, й тим доводячи правоту Маркузе, який підкреслював: «І якщо преформування індивідів таке глибоке, що в число товарів, що несуть задоволення, входять також думки, почуття, прагнення, навіщо ж їм хотіти мислити, відчувати і фантазувати самостійно? И нехай матеріальні і духовні предмети споживання — негідний, марнотратний непотріб, — хіба *Geist* і знання можуть бути вагомими аргументами проти задоволення потреб?»[32].

Тому і українські митці легко відмовляють засвоєним у вітчизняних мистецьких вишах фаховим навичкам і розмінюють потужний ресурс національної академічної школи, що абсорбувала кращі європейські традиції, на брендову концептуальну еквілібристику розсудливого артизму сучасного Заходу. Прагнучі державного суверенітету наші митці не докладають зусиль, щоб зберегти українську культуру на власній унікальній орбіті, щоб не копіювати кимось опрацьованих вже не раз полинялих зразків, а торити свій шлях, тим збагачуючи європейську культурну спільноту. Конфлікт між високою культурою та посткультурою став таким очевидним, що вилився у протистояння молоді та академічних викладачів київської НАОМА, спровокований 19 грудня 2018 р. проєктом «Парад Членів», що сколихнув соціальні мережі і де більшість висловлювалась на захист його авторів. Втім, чимало діячів культури, як-от письменник Іван Малкович, спочатку не розібравшись у підводних каміннях, але згодом отримавши повну інформацію про скандального митця,

---

31 *Манн Т.* Германия и немцы // *Т. Манн*. Собр. соч. : в 10 т. : пер. с нем. Москва : Гослитиздат, 1961. Т. 10 : Статьи 1929–1955. С. 305, 308.

32 *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 314.

воліли відхреститися від своїх інвектив в адресу навчальної установи, позаяк студент «постійно глумиться з усього українського і захисників України»[33].

Як каже прислів'я, «найголосніше звучить порожній глечик». Фактично на бік горе-митця стали куратори відомих контемпорарі-галерей, які звичайне хамство неуспішного студента, помножене на жагу до слави, прирівняли до нищення більшовиками геніїв національної культури та самої пам'яті розстріляного українського Відродження. Більшої демонстрації власного неуцтва, неспроможності відрізнити грішне від праведного важко уявити. Втім, таке жорстке протистояння розколотої навпіл творчої інтелігенції відбулось пізніше, а спочатку на інцидент дуже чутливі митці відреагували як на пряму агресію академічних чинів на сучасні візуальні практики, навіть порівнюючи «демонтаж» викладачами закладу інстальованих фалічних артефактів з відомою нонконформістською «Бульдозерною виставкою» у Бєляєво на околиці Москви 1974 року, не фіксуючи того факту, що ці події за інтенціями, програмною семантикою взагалі не мають порівнюватися.

Хвилювало апологетів контемпорарної творчості саме те, що у фаховому закладі відмовилися сприйняти «оголену» концептуально-пацифістську декларацію молодого художника Спартака Хачанова, спрямовану на критику політичних дій влади, але яку автор (повторюючи розхожий нардепівський жарт про те, хто чим вихваляється) витлумачує гонкою озброєння, де кожна влада міряється членами, замість того щоб розбудовувати мірні галузі (науку, медицину, мистецтво...). Інвективні репости соціальних мереж виголошували: дух перформансу тотожний повоєнній травмованості минулого століття, де серед імен інтелігенції фігурує наш співвітчизник В. Сидур, який пройшов усі кола пекла Другої світової, був тяжко пораненим, та найбільше страждав від неприйняття тодішнім суспільством його нонконформної творчості.

Я не буду занурюватись у політичну полеміку, тим паче що митці чи куратори не відрізняються політично-адекватними аналітичними

---

[33] Малкович і Стріха вийшли з ПЕН-клубу на знак незгоди із заявою на підтримку автора «параду членів» // Читомо. 2019. 5 лют. URL: http://www.chytomo.com/malkovych-i-strikha-vyjshly-z-pen-klubu-na-znak-nezhody-iz-zaiavoiu-na-pidtrymku-avtora-paradu-chleniv/?fbclid=IwAR2-hoOLQhczMoK7-9yoV-CIz0grpo0HchxFMfsSOoh2G5-Dw-D86OH6qCg

здібностями, але зауважу: цитувати в даному разі В. Мізіано — все одно що підписатися під власною дуже зверхньою позицією, щоб не казати більш жорсткі дефініції (принаймні не варто українцям радити з іронією ставитись до своїх історичних травм, коли століттями наша держава не мала змоги остаточно сформуватися як національна суверена країна, коли мільйони громадян потерпали від голодомору, терору...). Не травми українців «роблять істотами, які мислять» (як висловився Мізіано про росіян), тим паче не травми продукують нашу культуру, Ернст Блох би тут дуже розвеселився, не кажучи вже про більш знаних класиків. Тому казати про «нежиттєздатність НАОМА», плутаючи пліва з насінням, киваючи на невиразний проєкт, щонайменше безглуздо[34]. Проте, звинувачення серйозні, хоча увесь той галас навколо посередньо влаштованої акції не вартий тих картонних списів, якими молода генерація намагалася закидати викладацький склад академії, не підозрюючи навіть, що політизована рефлексія цього проєкту має відверту невідповідність наміру з тою формою, якою митець його висловив, причому суть фіаско не стільки в пласкій метафорі, скільки у викривленої одномірності її подачі. Натомість, ніби з паралельного всесвіту, ресурс «Митець» оплакує кончину інстальованих об'єктів: «Це проєкт-сатира на путінські військові паради на Красній площі. Карикатура на російське вихваляння зброєю, яке рік від року гіперболізується», «Інсталяція демонструє воєнний парад в мініатюрі. Солдати, танки та Тополі РФ у фалічній формі довгою колоною простягаються по коридорах Академії мистецтв»; до речі, журналіст підсвідомо відмовляє акції у належності до мистецтва і фактично повторює гасла столітньої давнини: «Я не оцінюю художню цінність "Параду". В цьому контексті вона не важлива. Важливий акт насильницького цензурування всередині художнього навчального закладу. Випадок Хачанова добре ілюструє нормалізацію насильницької селекції творів та висловлювань та доведення консерватизму в суспільстві до абсурду. До руйнації художніх творів вдаються вже не радикальні сили, а викладачі. Коли громили виставку Давіда Чичкана та закривали проєкт "Виховні акти", теж використовували затуляння рота — це звичний інструмент для радикальних груп, але не педагогів. Представникам

[34] https://www.facebook.com/photo.php?fbid=133197627678444&set=pcb.133198091011731&type=3&theater

мистецтва, на мій погляд, варто займати таку позицію, що будь-який твір, будь-яке висловлювання має право бути представленим публічно. Інструментом викладачів, мистецтвознавців повинні бути інтелектуальна критика, рецензії, а не вандалізм. Переконання, а не чобіт, яким трощили роботу Хачанова», що дивовижно мляво-дрібно декларувала рух «проти війни. Війни розв'язаної Х#йлом»[35].

В усій цій історії, якщо прибрати оголені емоції, дуже багато інтелігібельних пасток та нестикувань. Ну по-перше. «У Римі слід бути римлянином» — казали давні, тож нечемно альма-матер нав'язувати власні погляди-порядки, попираючи її власні традиції, тому і не слід потім жалітися. Врешті відрахований за неуспішність фрілансер може втішатися тим, що руйнація проєкту стала великим знаком прийдешньої перемоги суверенної України. По-друге, ідеї теоретика сучасного мистецтва, російського куратора В. Мізіано, що мешкає в Сант-Арканджело (Італія), впевненого, буцімто «ринок безальтернативний, для сучасного митця питання бути продаваним — питання честі», на ґрунті вітчизняного культурного субстрату не мають шансів прижитися, як би фанатично їх ні прищеплювали. Це інша ідеологія, культурна парадигма, менталітет, інша взагалі історія. Особливо з погляду на те, що ідеї проєктів Мізіано рефлектують на синтез зафіксованого тут-тепер часу і дрібнобуржуазного добробуту, що прагне нескінченного комфорту; врешті, вважає він, це призводить до безконфліктного, лояльного до влади, існування митців РФ, викликаючи ностальгію за конформістськими 1990-ми, коли історію здавали в архів та марили майбутнім, але протягом 2010-х радянське минуле як травма повертається у вигляді колись прихованого та тепер оголеного ресурсу, тим консолідуючи суспільство РФ перед загрозою світової змови; тому митці позиціонують травму як долю, історію, не як втрату, відповідно «травма визначає історію суб'єкта, його рішення»[36].

«Воно і помітно» — погодилися б з цією тезою потомки Енея та Ярослава Мудрого, адже в українській сучасній культурі зовсім інша мотивація,

---

[35] *Романенко І.* НАОМА погромна // Мітець. 2018. 21 Груд. URL: http://mitec.ua/naoma-pogromna/?fbclid=IwAR3n-ncwPImIYmUNpgQGRR4AAtKHfRw-mHm4_n4busnOrq85DPYf98XmL2A

[36] *Мизиано В.* Возлюби свою травму как самого себя. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Yy-DtcfcIfM

і ми не ідентифікуємося пасивно з травмою (а стресів в історії нації було чимало), навпаки, завжди сміливо прагнемо майбутнього, роблячи висновки з уроків минулого, шануючи традиції. Та посткультура всяк час намагається довести суспільству власну просунуту квазі-довершеність, хоча її аргументи і близько не стоять до хитрощів Піфагора, який навчаючи учнів, надавав фарисеям саме тих переконливих доказів, яких вони прагнули побачити та почути (на кшталт утаємниченої демонстрації свого божественного «золотого стегна» гіперборейцю Абарісу, скіфському мудрецю, що був послом у Греції), відтак посткультура замість тріумфальної «стегнової» аргументації постійно скочується у непристойність ексгібіціонізму, яку довірливі апологети адаптують в мистецькій свідомості, навіть не підозрюючи міру свого фахового та індивідуального морального падіння. До того ж уречевлення вже реїфікованої ідеї призводить до казусу, недарма ж І. Бабель чи І. Ільф та Є. Петров наголошували: жарт, що лежить на поверхні і використовується у широкому вжитку, є поганим жартом (або, як казав А. Шопенгауер, ніколи не звертай увагу на те, що одразу притягує зір натовпу).

Те саме стосується образотворчого мистецтва, широкий вжиток елементів мистецького вислову робить його змертвілим, відповідно пасивний реципієнт у власному споглядані не в змозі «піднятися вище діалектики руху», невипадково Д. Лукач, спираючись на Гегеля, радить не плутати різні щаблі свідомості (позитивної чи негативної), споглядання та усвідомлення, уявлення й поняття. Мистецтво залежить від суспільної структури, а в ситуації кризи капіталізму уречевлення досягає максимуму, проте в цьому є добрий момент, адже «зростання вихолощення форм уречевлення..., їх кількісний ріст, їх пустопорожнє екстенсивне поширення по всій поверхні явищ» знаменує наближення загибелі буржуазного суспільства, і посткультури тощо. Тому нове мистецтво мусить своїм глибинним сенсом трансцендентного становлення долати «порожні оболонки», пам'ятаючи про загрозу свого «ідеологічного підпорядкування цим самим порожнім і самим вихолощеним формам буржуазної культури»[37], адже справжні еволюційні суспільні зміни роблять лише свобідні люди.

На щастя, чимало європейських (серед них і вітчизняних) аналітиків зберігають критичне ставлення до таких гістерезисних процесів.

---

[37] *Лукач Г.* История и классовое сознание... С. 289.

Так, Даніель Бенсаїд, апелюючи до Гі Дебора, каже: «З цієї руйнації історичної темпоральності народжується "темна меланхолія" — розпластані поміж *вже немає* та *ще немає*, мов громадяни без міста в містах без громадян, ми крутимося по колу в ночі і вогонь пожирає нас», ще б пак, адже місто гине в урбанізмі, історію заміщує спектакль, мистецтво — товар[38].

Цікаво, але водночас зі стрімкою девальвацією у постмодерному просторі ідей марксизму на тлі поразки лівого руху соціально-політична та культурна ситуація всього сучасного світу доводить безперечну істину, яку висловив ще К. Маркс: відчуження, фетишизація та реїфікація (уречевлення) є процесами одного порядку там, де знецінення внутрішньо повноцінного світу людей прямо пропорційне зростанню цінності власно речей. Але ці процеси є завуальованими, хоча Г. Маркузе, висловлюючи точку зору класиків франкфуртської філософської школи, в «Одномірній людині» (1964) зробив дуже важливе твердження, що саме демократія укріплює панування влади сильніше та надійніше абсолютизму (до речі, тут можна пригадати і тезу Платона, який вважав демократію першим кроком до тиранії), а коли демократія, як добрий полісмен, працює в парі з капіталом, відповідно поганим полісменом, то тут взагалі залишається мало надії на альтернативний варіант розвитку (всупереч надії на їх плідний альянс з боку С. Жижека), тим паче розвинені країни демонструють гібридне злиття рис Держави Добробуту і Держави Війни, про що нагадував Маркузе, і що сьогодні роз'яснюють широкому загалу такі вчені, як наприклад професор економіки Річард Вольф (*Richard D. Wolff*, США), підкреслюючи: «Капіталізм не працює у демократичний спосіб, і ніколи не працював»[39].

Зокрема, у статті 2018 року Р. Вольф писав: «Recent extreme volatility and sharp drops in US stock markets underscore the instability of capitalism yet again. As many commentators now note, another economic downturn looms. We know that all the reforms and regulations imposed in the wake of the Great Depression of the 1930s failed to prevent both smaller downturns between 1941 and 2008 and then another big crash in 2008. Capitalism's in-

---

[38] *Бенсаид Д.* Спектакль как высшая стадия товарного фетишизма : пер. с фр. Москва : Ин-т общегуманитарних исслед., 2012. С. 106, 107.

[39] Демократія і капіталізм — несумісні // VECTOR:media. URL: https://www.facebook.com/veme.news/videos/216780585888897/

stability has, for centuries, resisted all efforts to overcome it with or without government interventions. Yet mainstream economics mostly evades an honest confrontation with the social costs of such economic instability. Worse, it evades a direct debate with the Marxian critique that links those costs to an argument that system change would be the best and most "efficient" solution» [Нещодавня екстремальна волатильність і різкі падіння на фондових ринках США ще раз підкреслюють нестабільність капіталізму. Як зазначають багато коментаторів, намічається ще один економічний спад. Ми знаємо, що всі реформи і правила, введені після Великої депресії 1930-х, не змогли запобігти і менші спади між 1941 і 2008 роками, і ще один великий крах в 2008 році. Нестабільність капіталізму протягом століть чинила опір всім зусиллям подолати її як за допомогою так і без жодного втручання урядів. Проте, мейнстрим економічної думки переважно уникає відкритої і чесної конфронтації з фактом соціальних витрат такої економічної нестабільності і їх величини. Гірше того, він уникає прямих дискусій з марксистською критикою, яка пов'язує ці витрати з аргументом про те, що зміна системи буде найкращим і найбільш "ефективним" рішенням][40].

А тим часом на початку третього тисячоліття аналітики виявляють втрату довіри до лібертаріанських рухів, і останні європейські хвилі молодіжних протестів 1960-х підтвердили «діагноз схлопування горизонтів очікування, озвучений набагато раніше панка з його гаслом "No Future" та його тетчерівської версії ("There is no alternative" — "Альтернативи немає")»[41], відповідно коллапсує й «романтичний простір уявлення», що для художнього буття стає дійсною трагедією, бо: «Це схлопування всього критичного простору виявляється також у анемії критичного розуму та нейтралізації маркетизованого мистецтва», і почалась така тенденція не з омасовлення ЗМІ, а з раціоналізації, розсудливості свідомості, що буквально розквітла під впливом ідеології капіталу, де принцип задоволення, як доводить Маркузе, поглинає реальність навіть в сексуальних стосунках, що надто спрощує еротику до банальної практики задоволення, причому «двері спальні відкриваються перед засобами масової

---

[40] *Wolff R. D.* The Narrowness of Mainstream Economics Is About to Unravel. 2018. 14 Nov. URL: https://www.rdwolff.com/narrowness_of_mainstream_economics

[41] *Бенсаид Д.* Спектакль как высшая стадия... С. 83.

комунікації» і у такий спосіб закріплюється вторинний ефект соціального контролю над технологією, анігілюючи в усіх сферах буття незадоволення і знімаючи можливі буремні протестні настрої[42].

Саме тому сучасні митці, серед них і українські, навіть якщо вони працюють в традиційних видах малярства, графіці чи скульптурі, наївно ловляться у пастки сексуальної десублімації, дозволяючи собі одержимі бажанням відверто порнографічні образи, дивуючись: чому натуру раніше не додумалися ставити і писати/ліпити з домінуючої інтимної зони (!), адже і це є портретом людини — чи не дивовижна деградація мистецького бачення? Особливо з огляду на проєкт space art «Poetica Vaginal» американського науковця і митця Д. Девіса (Joe Davis), що відправив у космос до найближчих зоряних систем аудіозапис вагінальних м'язових скорочень балерин...[43] — тріумфальна ілюстрація позитивістської ідеології сучасного тотального емпіризму, який примусив мистецтво забути про «пташину мову» (*В. Беньямін*, *У. Гершович*), і можливість проникати у світ абсолютної істини, тим виконуючи своє справжнє призначення. Натомість, попри застереження філософів, що мистецтво і філософія повинні мати власну особливу високу мову, сучасність прагне пірнути в мутні води мови пересічно-тривіального щодення, де, за Маркузе, емпіризм виявляє себе позитивним мисленням одномірної філософії, що «проти будь-якої метафізики, трансценденталізму та ідеалізму», причому розсудливий дискурс абстрагується від того, що таке обмеження в дійсності калічить людину і природу, але «калічна помилкова свідомість проголошується істинною».

Тож тепер є нормою нашарування обмеженої позитивізмом наукової свідомості на мистецьку в формі самодостатнього формалізму, який подається як символічний, хоча він свідчить про неправдиву конкретність вуличного гульвіси, викриваючи хиби суспільної технологічної свідомості, оскільки абсолютно не здатний до трансцендування. Мабуть С. Зонтаг права, і «як феномен соціальний та психологічний усі порнографічні тексти рівноцінні — це документи», проте чи дійсно вони значать для мистецтва щось більше — сумнівно, вірогідно варто було, як з іронією

---

[42] *Бенсаид Д.* Спектакль как высшая стадия... С. 85, 86.

[43] Joe Davis «Poetica Vaginal» // Media Art Net. URL: http://www.medienkunstnetz.de/works/poetica-vaginal/

пропонувала вона, переглянути сам підхід до мистецтва, адже позиція Зонтаг, що кидає стріли гніву в застарілий «реалізм», ще більш позитивістська, радикально протилежна позиції Адорно, Маркузе та іншим франкфуртським філософам, з якими вона дискутує, просуваючи вельми сумнівний аргумент, що захищає екстрим-сексуальність: «Мистецтво (і творчість) це втілена свідомість, і матеріалом для нього виступає все різноманіття форм свідомості. Немає таких естетичних принципів, які веліли б вилучити з набору матеріалів художника екстремальні форми свідомості, що виходять за межі соціального характеру або психологічної індивідуальності», «Зразковий сучасний художник — маклер на біржі божевілля», «наділений силою переплавити, перекувати і перекарбувати будь-який ... предмет в розмінну монету еротичного імперативу»[44].

В Україні десублімована еротична монета вже стала банальною реальністю, хоча час від часу можна натрапити на осучаснені гендерні проєкти з історичною родзинкою, скажімо в PinchukArtCentre, де осіння експозиція 2018 року презентувала візуальний проєкт «Свій простір» О. Чепелик, що відрефлектувала на «Хроніки від Фортінбраса» Оксани Забужко (відому окрім іншого й «Польовими дослідженнями з українського сексу»), з введенням антропології тіла в контексті політичних алюзій та символічного центо-колажа перформанса з образами героїнь О. Довженко, Т. Шевченко та ін. Проте, подібна реїфікація насправді руйнує художню свідомість і принципи творчості «репресивним задоволенням» та маніпуляцією інстинктами, які б політичні, соціальні чи культурологічні виправдання не накладалися на візуальну картинку у вигляді суто наукової чи бунтарської «авторської концепції», такі «образи» насправді камуфлюють суперечності соціально-культурної дійсності і самі розкладаються до обмінної дрібної монети на стихійному вуличному ринку, тим паче що: «Прославлення природного є частиною ідеології, що захищає протиприродне суспільство в його боротьбі проти звільнення»[45]. Що й не дивно, адже: «Уява не залишається несприйнятливою до процесу уречевлення. Наші образи панують над нами, і ми страждаємо від своїх власних образів. Це явище, та його наслідки добро відомі психоаналітикам. Проте,

---

[44] *Зонтаг С.* Порнографическое воображение // *С. Зонтаг.* Мысль как страсть. Избранные эссе 1960–70-х годов. Москва : Русское феноменологическое общество, 1997. С. 65, 72, 73, 91.

[45] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 497.

“давати волю уяві у засобах вираження” було б регресом. Покалічені у всіх відношеннях (рахуючи і здібність уявлення) індивіди здібні й організовувати й руйнувати навіть в більшій мірі ніж їм дозволено тепер. Таке звільнення було б неослабним жахом — не катастрофою культури, але розгулом її найбільш репресивних тенденцій»[46]. Здається побоювання філософа сьогодні цілком справдилися.

Тобто тепер ми маємо типовий приклад сучасного перекодування естетичного герметизму модерністського минулого у флексібільну гібридність (так що ультраправі прибічники ідеології капіталістичного ринку, відстоюючи пріоритет особистості, творчо вільної від контролю з боку держави, знаходять спільну мову з ліво-демократичними адептами, що відстоюють контроль держави за принципами егалітаризму і суспільного самосвідомого розвитку), де відбуваються легкі інверсії мерехтливо-плинного трансформування елітно-«буржуазного» модернізму та розчинених у масовому несмаку, або ж кічу анархічних неоавангардистів. Невипадково за тих обставин виникає і термін «плинна» людина, що позбавлена цілісності, відчужена сама від себе. Хоча коріння гібридизації простежувалися ще на початку XX століття, коли модерн у версії руху поєднання високого мистецтва й народного ремесла або навіть у якості салонної продукції був дотичний масовій субкультурі, тоді як авангард абсолютно не сприймався простолюддям, що ідентифікували його заумним ізольованим від проблем суспільства винахідництвом (втім в обох випадках митці були метафізично вмотивовані, але поступово творчий алгоритм «буття-в-собі» трансформується у середині XX сторіччя в «буття-для-себе», тріумфально завершуючи, за висловом Ж.-Ф. Ліотара, операцію «культурної лоботомії»).

Відповідно в міленіум у мистецтва посткультури були усі формальні підстави змішати ліві та праві інтенції культуротворення у свого роду центристську ідеологію коливань «помірних жирондистів», що й призвело до творчого застою, принаймні в мистецтві, як би його не класифікували (постмодерністським, post-постмодерністським, contemporary art, актуальним та ін.), нічого суто інноваційного ним вже не продукується (саме таким в’яло-рядовим в нескінченій низці подібних клонів по всьому світові виявився симпозіум по металу в Маріуполі 2018 року, де митці,

---

[46] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 509.

прагнучи бути в естетичному тренді, оперували певними понятійними знаками, сама суто декоративна полегшена мова творів та їх сенс розчинялися в тривіальному повсякденні, хоча зради справедливості слід визначити вдалим триптих В. Гутирі, що апелював до прадавньої міфології краю та «звіриного стилю» Майстра Пекторалі). В цьому аспекті Ліотар був схильним трактувати авангардний рух початку XX століття намаганням епохи опрацювати власне минуле задля розуміння свого сучасного сенсу, проте далі зневага митцями такою культурно-історичною відповідальністю призводить, як це сталось у стані постмодерну, до «повторень західних неврозів і параної», відповідно «пост-», всупереч очікуванням вченого, означає пастішну реплікацію емпіричних явищ, але не «аналіз, анамнез, аналогії, анаморфози», — все те, що опрацьовує минуле і теперішнє на новому рівні як «першозабуття». Чи не такий помилковий і дуже обмежений «авангард без місії» засуджував, впевнений у скорому перевідкритті традиційно-класичної естетики Ф. Джеймісон, до речі, критикуючи іконоборство Рема Колхаса (R. Koolhaas), небезпідставно збентеженого несмаком замовників, перетворюючих постмодерну архітектуру в небезпечну суміш всемогутності і немічі?

В цьому сенсі дуже неоднозначний висновок надає творча позиція митця й архітектора Фриденсрайха Хундертвассера (Фрідріх Штовассер, 1928–2000), який, переживши Голокост і так і не отримавши повної академічної освіти, увесь свій хист спрямував на боротьбу с техніцистським раціоналізмом в архітектурі, використовуючи для цього надто сумнівні аргументації. Виступаючи проти всілякої типової забудови, він вважав: кожна будівля має індивідуальність зовнішню і внутрішню, тому не повинно бути однакових вікон, балконів чи дверей, водночас житло має бути природним, екологічним: «Наші будинки хворіють відтоді, як вони були створені містобудівниками і стандартизованими архітекторами. Вони не захворіли, а були задумані і привнесені в життя міста вже хворими»; «Хай прибудуть в блаженстві диваки, чиї життя, вчинки і творчість допомагають прокинутися, підбадьоритися, відкинути шори і поглянути на цей світ інакше»[47].

---

[47] *Викторов А.* Безумец с кистью и лопатой // jewish.ru. 2018. 5 нояб. URL: https://jewish.ru/ru/people/culture/187724/?fbclid=IwAR2AysaOGJWNrkrVb1ovZMqYVSGtqnEx5nuarE9ebnJhkC2uZ4xgsIU8i0w

Надмірно індивідуалізований погляд на світ та архітектуру, де давньогрецька гіпподамова система планування та девіз Вітрувія (користь, міцність, краса) штучно деформуються через вороже ставлення до всього техногенного, навіть там, де техніка необхідна, щоб звільнити людину від нудної й тяжкої праці, вся ця концепція так само є грою засмученого розсудку, мимоволі доводячи третій закон чи аксіому «Математичних начал натуральної філософії» І. Ньютона, де «Дії завжди є рівна і протилежна протидія», саме цим і пояснюється ексгібіціоністський епатаж Хундертвассера, що протиставляв культуріндустії ще більш дикий спротив, підтверджуючи «кризу стратегічного розуму».

Принаймні анамнез творчої наснаги доби посткультури, що надав Р. Колхас, підтверджується тепер кожного разу як «розповідні рефлекси, які споконвіку дозволяли нам відтворювати те, що відбулося і заповнювати лакуни, тепер обернулися проти нас: ми не можемо перестати спостерігати; для нас немає сюжету занадто абсурдного, тривіального, безглуздого, образливого... Через давнє еволюційне придбання, нашу невтомну здатність концентрувати увагу, ми приречено фіксуємо, інтуїтивно усвідомлюємо, вичавлюємо значення, тлумачимо задуми; ми не можемо перестати наділяти сенсом те, що гранично безглуздо»; навіть «наша пам'ять перетворилася у сміттєвий простір», відповідно «мистецтво тим більше підживлює сміттєвий простір, чим безнадійніше воно хворе»[48].

Спираючись на позицію Гі Дебора, згідно якого у авангарду є лише теперішній час, Д. Бенсаїд також вважає: «Вичерпаність авангардів — як політичних, так і естетичних, — засвідчує кризу стратегічного розуму. Після поразки культурних й політичних авангардів проголошення новизни в новому романі та в новій філософії прославляє лише новинки ар'єргарду, різної моди. <...> Вступив у фінальну кризу авангард, за Дебором, рухається до власного зникнення, обумовленого інфляцією неправдивих новацій й швидкоплинної моди. <...> Чи зробили ми свій час, відбувши термін, або наш час зробив нас (розтрощив і переробив?) Дійсно вражає, наскільки поняття авангарду вийшло з вживання. <...> Та хто виносить рішення про перемогу чи поразку авангарду, якщо доказом його перемоги є його саморуйнація або саморозпуск? "На півшляху до істинного життя нас охопила темна меланхолія, виголошена

[48] *Колхас Р.* Мусорное пространство : пер. с англ. Москва : Арт Гид, 2015. 84 с.

множиною уїдливих та сумних слів в кафе загубленої юності", множиною безнадійних ігор»[49].

Вірогідно, праві ті аналітики, серед них й Террі Іглтон в «The Illusions of Postmodernism» (Oxford, 1997), хто пов'язують поширення ідеології постмодерну з політичною поразкою лівих сил, чим скористався розвинений капіталізм, балансуючи поміж вірою в закон, що забезпечує демократична держава, та спекуляцією зі свободою і «пріоритетом особистості», над якою не владна держава, але котра цілком підкоряється гедонізму мінливої моди споживацького ринку всупереч сталості об'єктивних цінностей культури, моралі та права, до того ж історія, якщо на неї взагалі ще зглянуться, викривлено бачиться комбінаторикою випадкових ідей та подій. Ось чому численні аналітики схильні вважати постмодерн таким, що посилив суперечності модерну, залишаючись «зоною конфлікту». Принаймні, так вважає Перрі Андерсон, котрий, посилаючись на Ф. Джеймісона, зауважує: західне мистецтво після потужного вибуху творчої енергії 1970-х занепало, адже «з одного боку постмодерністське звільнення від пут модерністського Піднесеного ("що, мешкає серед мертвих пам'ятників"), яке від початку мало характер емансипації, поступово деградує у новий культ Прекрасного, що є "колонізацією реальності, як правило, за допомогою просторових та візуальних форм", бувши також "товаризацією цієї інтенсивно колонізованої реальності в світовому масштабі". З таким деградованим естетизмом мистецтво знову розвінчується у ранг кулінарії. Водночас інтелектуальне звільнення, що завершилося пришестям Теорії — руйнуванням бар'єрів між закоснілими дисциплінами та появою більш амбіційних і несподіваних стилів мислення, — також зазнало регресу. Бо на останньому етапі ми бачимо відбудову усіх застарілих автаркій (починаючи з власне етики та естетики), які намагалися знищити дедиференціюючи імпульси постмодерну»[50].

Цікаве, але існують митці, які інтуїтивно розуміють дегуманістичну ситуацію урбаністського занепаду і намагаються виправити ситуацію, заселяючи міський простір мальованими, часто звичайною крейдою, образами істот, що за стилістикою нагадують книжкову ілюстрацію межі XIX–XX століть, як-от дуже проникливі мініатюри американського самоуки

---

[49] *Бенсаид Д.* Спектакль как высшая стадия... С. 116–117, 118–119.

[50] *Андерсон П.* Истоки постмодерна. С. 164, 165.

Девіда Зінна (David Zinn)[51], котрий має свого улюбленця — зеленого гуманоїда Слагго (Sluggo), завдяки якому рідне місто митця — Енн-Арбор поринає в атмосферу теплого гумору і довірливих стосунків з життя фантазійних персонажів: крилатих свинок, динозаврів, замріяних гризунів, антропних героїв в циліндрах та без них, їхніх діточок тощо. Як на мене, то інтерполяція книжкової ілюстрації у формат вулиці, стін домів та тротуарного покриття, що так само виявилося у прикрашанні міст туристичними об'єктами — мініатюрними бронзовими істотами, що виникають у найнесподіваніших місцях (вікнах, перилах мостів, портиках...; і для яких навіть шиють сезонний одяг, як-от в Ужгороді), є цікавою новацією, до того ж вона протистоїть гігантським муралам, і добре працює на загальну психоемоційну атмосферу та естетичні враження соціуму, адаптуючи масштаб архітектурного середовища до людського сприйняття. І цей досвід не рівноцінний досвіду від цифрових арттехнологій.

Тонкість ситуації в тому, що діджитальні візуальні програми занурюють глядача в інший штучний світ, і внутрішньо сформоване духовно-естетичне сприйняття підмінюється зовнішньо змодельованим комфортним станом на всіх рівнях рецепції, нагадуючи ейфорію, екстаз, і цей штучний ефект за допомогою високих технологій, що подібний до наркотичного марення, здається реципієнту великою магією мистецтва, а насправді мистецтво, якщо його розуміти з великої/прописної літери, не має до таких ілюзій стосунку, бо це є суто культуріндустриальна омана, і саме на цьому будується ефект «immersive theatre», або ж «театру залучення», де глядач стає активним учасником перформансу. Скажімо, творчість так званого Андроїда Джонса (США), колишнього стрит-митця, який поєднав східні техніки мантр з сучасними створеними ним самим діджитальними програмами, де залишалися алюзії з «Аватаром» Д. Камерона, і який влаштовував в осінньому Києві 2018 та інших містах, рахуючи столицю РФ, видовищні проєкти «SAMSKARA — імерсивна виставка», за великим рахунком є типовим посткультурним явищем, як і освітні соціально-культурні фото-проєкти, типу V.I.D.L.I.K project, що відбулись 2018 року у м. Щастя Луганської обл. та м. Каховка Херсонської обл.; чи імерсивне кіно на кшталт «Рідне місто», що знімав в Києві та Бейруті голландський дует Metahaven — при всій

---

[51] *Zinn D.* «bright ideas from a slightly bent mind» — ann arbor news. URL: https://zinnart.com/2020/09/recent-works-of-ephemeral-pareidolic-anamorphosis/

до них повазі як дійсно важливих соціальних заходів, але з позиції високохудожнього щаблю «трансцендентного проєкту» вони є лише підготовчою платформою для формування навиків та принципів справжньої творчості.

Так само не зрозуміла концепція Валерія Коршунова, що презентував діджитальний проєкт «ARTEFACT» у місті Прип'ять у листопаді 2018 року, адже «анті-фейкова» (та цілком постправдива) інсталяція якого явно не відповідала анонсованій концепції, з її алюзіями на книгу Стругацьких «Пікнік на узбіччі» та фільм А. Тарковського "Сталкер". Очікування не виправдались, тому слова голови Держагентства з управління зоною відчуження Віталія Петрука, котрий виголосив «Якісне, точне й правдиве інформування, боротьбу з фейками і відповідальне споживання інформації — запорукою розвитку нашої держави», тепер сприймаються чорним жартом, позаяк проєкт не викривав неправдиву інформацію, а, навпаки, продемонстрував механізм омани в дії, адже: «там, де є попит на інформацію, можуть з'являтися чутки, легенди і як результат — фейкові новини. Це все веде до дезінформації громадян щодо важливих питань»[52], дійсно так і сталося. Плутана концепція, структурно в'яле її формальне виконання (інше, ніж заявлене у форпроєкті) тим часом отримало від Українського культурного фонду майже 1,5 млн грн, з перспективою європейського турне проєкту, — дивовижне марнотратство, що гучно маніфестує запобігання інформаційному маніпулюванню, використовуючи це саме маніпулювання колективною свідомістю сучасників. Я не хочу показатися невротичним ортодоксом, мені теж цікаве все нове в художньому вислові, але я переконана: якщо людина народжена і розвивається у тримірному (або чотиривимірному, якщо рахувати час) просторовому вимірі, то кожен з нас відповідальний за цю саме реальність, водночас ми приречені на те, щоб робити глибокі висновки зі всього, що в ній трапляється, до того ж не змішуючи мистецтво і політику, бо лише так ми вдосконалюємо свідомість культури високого штибу. Чи слід залишати цю реальність, поринаючи в іншу уречевлену, у кращих зразках, безумовно захоплюючу та фантастично чарівну, але штучну?

---

[52] У зоні відчуження з'явиться унікальна діджітал-скульптура ARTEFACT // Державне агентство України з управління зоною відчуження. 2018. 2 лип. URL: http://dazv.gov.ua/novini-ta-media/vsi-novyny/2499-u-zoni-vidchuzhennya-z-yavitsya-unikalna-didzhital-skulptura-artefact

Переконана, що ні, естетично-викривлений гедонізм безвідповідальний, тим паче що найбільш корисним для людства є екстатичне сходження у трансцендентну реальність, де простір й час схлопуються у духовно-витончену сингулярність, яку намагався окреслити Плотін, розуміючи марноту людських уявлень. Чи є можливість поєднати естетичний досвід минулого з імерсивною дійсністю, залишаючись в полі культурно-гуманістичної еволюції духа? Достеменно я не можу відповісти, але хочу надіятися, що так, тим паче що в ситуації величезного поширення діджитального досвіду, коли в Парижі вже функціонує перший музей імерсивного мистецтва Atelier des Lumière на Рю-Сен-Мор, яке влаштувалося в приміщенні колишнього ливарного заводу (керує ним Фонд музеїв Франції Culturespaces), де глядач охоплюється атмосферою, спорідненою зі світом Пандори (під музику Бетховена, Вагнера, Шопена більш ніж 140 лазерних проєкторів експонують картини мистецтва минулого, наприклад, Густава Клімта та деяких інших митців віденської школи, на 10-метрові стіни та підлогу[53]), головне — встигнути роздивитися справжні перспективні напрями розвитку майбутнього, відмітаючи очевидну треш-маніпуляцію в ситуації, коли, на думку президента Culturespaces Бруно Моньє, тепер «люди не цікавляться культурою так, як це робили в минулому. Технології розвиваються, і культура повинна йти в ногу з ними. З'єднання художнього мистецтва та цифрових технологій — це культура майбутніх поколінь»[54]. І справді, діджитальні музеї, які втілюють вищу ступень ілюзорності, точніше декларовану профанну істину, на правах «вищого щаблю святості» (*Л. Фейербах*), тепер виникають по всьому світові, як скажімо в Токіо Digital Art Museum вражає глядача казковим лісом, що виникає на десяти тисячах квадратних метрах завдяки командній праці японських фахівців з TeamLab, котрі створили інтерактивну імерсивну надреальність, про яку не можна говорити, її слід відчувати та бачити, «культивуючи креативне мислення», на переконання менеджера проєкту Hisashi Sugiyama (до речі, слід

---

53 L'Atelier des Lumières: Expositions «Gustav Klimt» et «Hundertwasser». URL: https://vimeo.com/327094477

54 В Париже открылся первый цифровой художественный музей // Вокруг света. 2018. 28 июля. URL: https://vokrugsveta.ua/sights/v-parizhe-otkrylsya-tsifrovoj-hudozhestvennyj-muzej-28-07-2018

зауважити, що японська ментальність створює надзвичайно комфортну і толерантну *іншу* реальність, яка еманує гуманність, де людина не так відволікається на зорові ефекти, як налаштовується на відкриття себе внутрішньо, з кращого боку, і в цьому не можна не простежити глибинну культурну традицію)[55].

Та якщо міркувати про тенденцію загалом, то важко відхреститися від думки: чи не занадто багато сподівань ми покладаємо на цифрові технології. Наприклад, Р. Колхас, як згадувалося вище, попереджав, що у пост-місті люди стануть відірваними від історичних міст, їх життя буде проходити в спеціальних зонах атракціонів, та проблема в тому, що нові міста з їх новою культурою будуть хворі й миттєво старіти в юному віці та колапсувати[56]. Врешті, не будемо забувати відому сентенцію, що «спасіння там, де небезпечно», й відповідно нова якість культурного відродження сучасності буде втілюватися саме молодими митцями, котрі перезавантажать власне сприйняття часових культурно-мистецьких пластів, де традиції більше не будуть розглядатися в лінійній одномірності давно минулого, а набудуть якості позачасового джерела, де зникає апорія «минуле — майбутнє». Та поки що можна констатувати: аналітичне пророцтво Дебора виправдалось, і сучасник, який не підкоряється культуріндустріальної ідеології, з жахом споглядає тотальну товаризацію соціального життя, що перетворює цей спектакль на одномірний симулякр темряви, позбавляючи культуру і мистецтво не те щоб руху до майбутнього, а взагалі будь-якого руху. І все-таки, на щастя, голос критично налаштованих аналітиків не втихає, навіть з огляду на те, що для широкого загалу «інтелектуальна та емоційна відмова “слідувати разом зі всіма” постає як свідоцтво неврозу і безсилля»[57].

Зокрема, Рене Шерер, який дуже жалкує про незавершену працю талановитого послідовника Франкфуртської філософської школи і у передмові до посмертно виданої книги Даніеля Бенсаїда «Спектакль як вища стадія товарного фетишизму» наголошує, згадуючи власне минуле: молодіжний рух протестів 1960-х років завершився повною дезорієнтацією

---

55 World’s first digital art museum lights up Tokyo, Japan. URL: https://www.youtube.com/watch?v=qTW6VVzHsyo

56 *Колхас Р.* Мусорное пространство.

57 *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 273.

мислення, «ми піймані у пастку, опинившись зачиненими у колі пекла ринкового суспільства, стоячи перед бар'єром, кінцем історії, для якої ми більше не бачили ніякої шпаринки, нічого зовнішнього. Розширене до інтегральної глобалізації ринкове суспільство не пропонує нам більше ніякого виходу. У нас більше немає зовнішнього — водночас у географічному, економічному, матеріальному та духовному сенсі»[58].

Зі свого боку можу додати, що українська інтелігенція відчувала й відчуває таку саму дезорієнтованість від часів розвалу радянського режиму, вакантне місце після якого брутально та беззаперечно зайняв капіталістичний ринок, підім'явши під свою владу мистецтво, культуру в цілому, причому «ефективність системи притупляє здібність індивіда розпізнавати зарядженість фактів репресивною силою цілого», адже науковий і технічний прогрес стає інструментом панування, а речі маніпулюють свідомістю і стають не просто рекламою, а образом життя одномірної людини, де будь-які «форми протесту і трансцендування перестали бути негативними», а «умиротворення існування» врешті призводить до розвитку боротьби людини з людиною і з природою, що веде до міжнародного конфлікту і глобальної війни[59] (в цьому не-розпізнанні репресивних сил культуріндустрії, що зачаровує візуальними ефектами, маніпулюючи людськими емоціями й почуттям, ховається одна з причин ажіотажу навколо проєкту «Аватар», який блискуче відтворив у постановці «Toruk Avatar» Cirque Du Soleil).

Скажімо, такий приклад: в Україні після Революції гідності влада проводить політику декомунізації, войовничо електризуючи ті прошарки соціуму, що не роздивившись справжніх чинників сучасного хаосу, розлючено вгризаються в радянську історію, мимохідь руйнуючи історико-мистецькі пам'ятки, зокрема з особою люттю, немов нові luddites, — пам'ятники, не жалкуючи навіть багатостраждальний український авангард, тим вельми нагадуючи партійні чистки в музеях та вулицях міст, коли мистецькі твори і творчу інтелігенцію фізично знищувала репресивна ідеологія. Так, бурхливу реакцію «захисників» букви тотальної декомунізації викликала реставрація пам'ятника І. Кавалерідзе у Святогірську,

---

[58] *Шерер Р.* Короткие тени. Предисловие // *Д. Бенсаид*. Спектакль как высшая стадия товарного фетишизма : пер. с фр. Москва : Ин-т общегуманитарних исслед., 2012. С. 6, 7.

[59] *Маркузе Г.* Одномерный человек... С. 274, 277, 279, 280.

відомого під ім'ям «Артем», постраждалого від удару блискавки у травні 2014 року. Такий збіг обставин, мабуть, і мав певний символізм, але набагато корисніше тут, — якщо українці не прагнуть уподібнюватися талібам, що зруйнували безліч безцінних музейних шедеврів та пам'яток історії, таких як скульптури Баміану зокрема, — розрізняти культурно-мистецьке надбання, що належить всій цивілізаційній історії людства, а монументальна скульптура «Артема» саме до тієї групи і належить, та ідеологічні конструкти, через які одвічні варвари завжди знищували й продовжують знищувати художні твори, стерилізуючи минуле, чи як образно висловився І. Ісиченко: немов роблять ремонт квартири, намагаючись позбутися будь-яких слідів колишнього життя: з історією такий фокус не пройде, бо ми маємо робити висновки, вчитися на помилках і не заплющувати очі на темні факти, тим паче що історичні умови мають здібність повертатися, випробуючи людство знову і знову. А поки що унікальний мистецький твір українського авангардного автора, що багато страждав від утисків радянської влади та мріяв про справжню волю народу, — пам'ятник нашої історії (Кавалерідзе наголошував: це пам'ятник епосі, духу часу, надії та прагненням народу), на жаль, нічого окрім ідеологічної пропаганди у свідомості радикальних нігілістів не викликає, дратуючи їх ненормовану, але вельми обмежену свідомість мов червона ганчірка. На щастя, навіть всередині системи знайшлися люди, котрі не зважали на миттєвий ярлик «посібник ворога» і переконали виділити кошти — 388 тис. грн обласного бюджету на реставрацію протягом 2018–2019 років фахівцями «Львівпроєктреставрація» та київської фірми «Мегаград». Як висловився наприкінці осені 2018 року реставратор Юрій Перебийніс: окрім плюсової температури для застигання високоякісної італійської суміші, зокрема під час реставрування голови та чуба, не вистачає душі, через що бетонні латки одразу ж руйнуються, не схоплюються як слід і випадають[60]. Інакше кажучи, навіть осуджуючи радянську репресивну машину, не слід прагнути вичистити історію країни, мов конюшню. Як заявив антрополог Олексій Юрчак, що брав участь у травні 2018-го в міжнародному форумі «Киевский Интернационал — '68 сегодня», влаштованому Центром візуальної культури, прогнозуючи майбутнє відродження по всьому світові

[60] *Куць О.* Реставрація пам'ятника Артему. URL: https://twitter.com/oleksandrkuts1/status/1064526183482736640

революційних ідей та переосмислення вчення Маркса і Леніна на нових сучасних засадах, де історичні помилки, трагедії, репресії не будуть ототожнюватися з власне теорію: «...корисніше було б минулим і сьогоднішнім поколінням, як мені здається, не прибирати всі пам'ятники з лиця землі, намагаючись таким шляхом знищити комуністичну історію або представити її як чужу, як зовнішній колоніалізм, а використовувати ці пам'ятники (або хоча б їх частину) для критичного осмислення загальної і особистої історії з усіма її негативними і позитивними сторонами. <...> Багато з того, що зараз відбувається в світі, включаючи пострадянський простір, частково відображає те, що ми спостерігаємо в країнах Заходу, особливо в США. Я думаю, що ситуація, при якій Америка — це єдиний центр глобального капіталізму, культурного, економічного і символічного виробництва, навряд чи триватиме надто довго. Уже зараз реакцією на такий стан справ є, наприклад, виникнення величезного числа націоналістичних і навіть фундаменталістських рухів, а надалі будуть виникати й інші реакції, зокрема революційні і реформаторські. У цьому контексті, думаю, може з'явитися нове переосмислення особистості Леніна, його ідей, революційної практики і всієї Жовтневої революції в цілому»; «Швидше за все, наступить момент, коли в осмисленні радянської історії революційний імпульс і репресивний режим можна буде розвести, не розглядаючи їх як єдине ціле, де одне неминуче випливає з іншого. Хай там як ставитися до військового перевороту в жовтні 1917-го, в революційному русі взяла участь величезна кількість людей, які хотіли скинути гніт економічної, соціальної, гендерної, культурної експлуатації і спробувати все змінити в кращу сторону. Сьогодні ми продовжуємо мати справу з нерівністю і придушенням у всіх країнах світу, включаючи нові види придушення і нерівності, що виникають в глобальній політичній та економічній системі»[61].

Я погоджуюсь с паном Юрчаком, історія часто робить несподівані повороти, і можливо революційні ідеї рівності та суспільного добробуту ще отримують нове дихання, а поки що можу стверджувати: добре, що в Україні є фахівці, котрі не засліплені політичним маніпулюванням

---

[61] *Цыба А.* Алексей Юрчак: «Любое изображение Ленина было прямым продолжением его физического тела». URL: https://www.colta.ru/articles/society/19706-aleksey-yurchak-lyuboe-izobrazhenie-lenina-bylo-pryamym-prodolzheniem-ego-fizicheskogo-tela

колективною свідомістю, і замість того щоб тотально руйнувати, щось прагнуть створювати, зберігаючи мистецьки сліди історії нашої країни. До речі, недарма ж в самих сумних фактах Шерер та Бенсаїд вбачали все-таки початок прориву, якщо критично сприймати товарну фетишизацію, що за допомогою ідеології капіталу відділила людину від самої себе муром з речей, якщо не миритися зі світом симулякрів, як це зробила більшість, а мати мужність протестувати надалі, причому не формально, розуміючи безрезультатність бунту проти системи, що тебе годує, але використовуючи «бокові можливості» (*Д. Лукач*) реально виходити з «порочного кола цивілізаційної індустрії» (*Ш. Фур'є*). Відповідно, якщо не оглядатися на підозріло зростаючий рух протестів прекаріату по всьому світу та в Україні, сьогодення пропонує декілька «бокових» творчих рефлексій, іноді, наприклад, такі корифеї кіно, як Р. Г. Балаян, відмовляються продовжувати творити на шляху художнього «великого кіно», відмовляючи пропозиціям знімати блокбастери та підсумовуючи: «тепер з українським кіно все не так»; втім, доводячи, що тепер час доброго документального кіно, хоча мистецтво так само має бути осторонь політики[62].

Інша реакція на репресивність постмодерної культури, яку так само жорстко критикує Олександр Клюге, міститься у бунтарській їй протидії, так намагається руйнувати зсередини хворобливу ситуацію в кіно український актор та співак Олексій Горбунов, безкомпромісно заявляючи в інтерв'ю про те, що Міністр культури Євген Нищук здійснює нищівну політику, в кінематографі зокрема: «В нас хто займається кіно? Чим пишаємось, хто ті люди, хто дають гроші на кіно? <...> Я працюю 35 років в кіно, 11 з них пропрацював на кіностудії ім. О. Довженка після закінчення кінофакультету Київського театрального інституту ім. Карпенка-Карого, а пішов зі студії, коли розвалився СРСР в 1992–1993, першим пішов в нікуди, бувши заслуженим артистом УРСР; я до того що не працюю з Держкіно, з цими структурами, у мене мало часу, мені 57 років. Я вважаю, що то Міністерство повинне ходити за мною і пропонувати роботу, але я вимушений співати з групою п'ять років, щоб вижити, хоча це мені подобається... У нас немає сценаристів, немає продюсерів, мова про фахівців, а не про тих, хто щороку отримує премії. Хто ті люди,

---

[62] Легендарний Роман Балаян про Путіна, Міхалкова і українське кіно // 5 канал. Рандеву. URL: https://www.youtube.com/watch?v=vVoF9vUX8uI

що вони зробили для українського кіно? Ми першими наприкінці 2014 року за копійки знімали "Гвардію". За місяць відзняли 4 серії. Так, фільм дещо кострубатий, але ж він чесний, правдивий, саме він зафіксував тої 14 рік, лише потім пішли технології, величезні бюджети... Мені подобається картина "Кіборги", але у мене до неї чимало питань... Ви бачили обличчя, що знімав Лойко і ті, що в цьому кіно? Я за максимальну правду в кіно. Так мене навчали великі вчителя. Кость Степанков, це наш Аль Пачіно, він недооцінений, це наша біда... Я чекаю на нове покоління, бо в нас нічого ні змінилося, ані в кіно, ані в житті, а нам кажуть про якісь досягнення. Я суджу по кіно і театру, і мені як фахівцю нічого не говорять 78 фільмів, це гроші на вітер... Знайдіть 10 кращих талановитих режисерів, двох талановитих молодих продюсерів й дайте ці гроші їм, а ні пітчинги: за цієї системи в нас ніколи не з'явиться "Fargo"... А де почуття, де серце, де біль наша? Ми живимо 5 років в болі й потрясінні. Де кіно? Де пісні? Хоча молодь, музиканти повз пітчинги та Держкіно напряму виходять в інтернет, без посередника, і ніякої протягнутої руки... В нас немає демократичної процедури, ні в якої галузі. Я не вірю словам, формулюванням... Знімати кіно треба так, щоб люди потім ніч не могли заснути, плакали, раділи або другий раз йшли дивитися. Я зростав на таких фільмах. <...> А ми бачимо червоні доріжки, але де кіно? Де потрясіння від кіно? Я хочу в кіно побачити, що з нами сталося за п'ять років, хто ми, українці, що за люди, що в нас всередині? Прості питання, на які має давати відповідь кіно, або про що воно повинне говорити, як я розумію. Те, що вмів робити Шукшин, Висоцький, радянське кіно, а на "Довженко" тої ж Балаян. Я мав за честь зніматися у Романа Гургеновича Балаяна. <...> Найпоганіше кіно радянського часу дасть фору теперішнім самим кращім нашим фільмам, порівнювати навіть не можна. <...> Тепер навіть не можна зняти фільм про Київ мого дитинства»; «Я народився в Києві, а в Києві енергія божевільна, та новобудови її вбивають, вони вбивають серце міста, адже енергія всередині, в знакових місцях: у Софії, Лаврі..., та вони гатять туди палі, люди не розуміють, що забудовуючи домівками ці знакові місця, отримують страшну дику карму. Київ є живим організмом. Я бачу, коли ми намагалися дроном зняти частину Києва, що це не можливо: усюди крани, вони як намогильні хрести місту, вони не дома будують, вони могили ставлять... "Травень" був спробою зняти таку замальовку, але коли пішли великі плани, вони

зруйнували усе: ми хотіли зняти дуже камерну історію на 10–12 хвилин, режисер Віктор Придувалов планував версію на 29 хвилин, а моя версія втілена у трихвилинному кліпі "Руський індієць"... Тож як тільки підіймали дрон, ми бачили лише крани. Про Київ зняти фільм вже не можливо, немає того Дніпра мого дитинства, коли все потопало у зелені, лише Лавра та зліва міст Патона, і ми з Русанівки пливли на Гідропарк... Це трагедія. Не можна зверху зняти Київ. А якщо потрібно знімати історичне кіно, чи хоча б 1960–70-х років? Ніяка комп'ютерна технологія не здібна передати атмосферу двора, Подолу, підворіття. В Одесі є, слава Богу, Пересип, Молдаванка... В Одесі кожен рік потрібно знімати 10 фільмів. Де кіно про Одесу? <...> Де кіно про людей?.. Ми в стресі п'ятий рік, а в нас жодного фільму-потрясіння. Ось це робив Балаян, я нещодавно переглядав "Польоти уві сні та наяву", сьогодні ми не доберемось до таких висот, до відчуття атмосфери... все це загублено, зруйновано. Тому я кажу, в мене віра лише в молодих, котрі прийдуть з новою мовою, як Optimus gang. <...> Вони показали мені інший жанр, який шукав чотири роки, а вони вже робили»[63].

Тож біль академіка НАМУ, народного артиста України кінорежисера Р. Балаяна, якого дратує сам викривлений посткультурою термін «постправда» («У світі є правда гнобленого і правда того, хто пригнічує. Правда нападаючої сторони і правда тої, що захищається. У моєму розумінні художник повинен шукати причину і середину між усім цим. А коли ти на одній стороні або на інший — це вже публіцистика»; «Ну, як можна не переживати за війну, що йде зараз? Переживаєш як раз, думаю, як ніхто інший. Ти можеш не бути в політиці, але все одно не пропускати це повз вуха і очей. Просто художник і держава — це два майже несумісних, взаємовиключних поняття. Навіть якщо держава найкраща. Тому що держава — це завжди обмеження в хорошому розумінні і в поганому розумінні одночасно. Це не означає, звичайно, що я за анархію»[64]), і народного артиста України О. Горбунова зрозуміла, проте нехай подібний

---

[63] Олексій Горбунов про «Смуток Пілота», Держкіно та інше в ефірі програми «Скажені пси» з Олексієм Тарасовим // Радіо НВ. 2018. 14 листоп. URL: https://www.youtube.com/watch?v=NMICyfhkROc&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2v4rdrdblH748XYhuvg6_mJtOJiSgMSbWl1tPAo3FMlDuhzjP8O2OCAws

[64] *Усачева О.* Роман Балаян: «Не хочу обременять общество своей грустью» // Platforma. 2017. 25 квіт. URL: https://projects.platfor.ma/roman-balayan/

шлях (до речі, засилля ненормованої лексики в продукції Optimus gang будемо вважати побічним тимчасовим ефектом), чи якась інша відчайдушна спроба реанімувати мистецтво, здається утопією, як каже Шерер, пригадуючи «принцип надії» Ернста Блоха, та саме щира зацікавленість спроб мистецького вислову є тим унікальним шансом змінити і культуру, і цей світ.

Така думка не є поодинокою, зокрема Маркузе каже: «Відмінність між істинною та хибною свідомістю, справжніми і найближчими інтересами ще не загубила свого значення, але вона потребує підтвердження своєї значущості. Люди повинні усвідомити її і знайти власний шлях від помилкової свідомості до істинної, від їх найближчих до справжніх інтересів»[65].

Так само і Д. Бенсаїд, постулюючи провал в пост-сучасність, як остаточне завершення історії на кладовищі можливостей, водночас апелюючи до позиції Ранс'єра в «Злоключеннях критичної думки», також підкреслює: «Протверезіння, охолодження, розставання з ілюзіями можуть бути рятівними. Однак "ліва меланхолія", що виникає через те, що ми вимушені визнати підлеглість нашого власного бажання радикальних змін законам ринку, врешті-решт починає годуватися своїм власним безсиллям. Ранс'єр тому і радить "вийти з кола" (!), почати з інших нерозумних предпосилань, але спочатку заявити, що нездібні — здібні, неуки — знають, і що немає фатального механізму, а "всіляка ситуація може бути розколота зсередини". Проте, ця віра у винахідницький потенціал, в ці експериментування без проєкту також може позбавити нашу критичну здібність усякого визвольного горизонту. В такому разі виникає питання: чи зможемо ми об'єднати революціонера й антикапіталіста, бойовика й активіста, того, хто ставить питання влади, і хто зайнятий безумовним спротивом, просвітника й дослідника, — щоб вибудовувати в зазорі поміж ними загальну революційну культуру»[66].

То, мабуть, і справді, викидати на смітник історії революційні суспільно-оздоровлюючи ідеї, як це зробила посткультура, зарано. (Хоча, як з'ясувалося, такий нігілізм був бажаний цивілізаційній еволюції самосвідомості людства, адже, скажімо, розчарований редукціонізм М. Фуко

---

[65] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 259–260.

[66] *Бенсаид Д.* Спектакль как высшая стадия... С. 35, 90.

щодо ідеї революції, яку він розвінчує до естетики, до стилю буття з особливим аскетизмом у стосунках з суспільством, але завжди без соціально-політичного ґрунту, дозволило постмодернізму виголошувати спротив системі, одночасно залишаючись у полі її впливу, а це у підсумку дозволило суспільству, як наголошує Д. Бенсаїд, позбутися ілюзії загальної світової революції, і зрозуміти можливість локальних численних революційних рухів: «Свобода продирається в лоні власне диспозитивів влади. Практика несе у собі досвід й власні знання, здібні стати зброєю альтернативної гегемонії»[67]).

Врешті, на це натякають й «оксамитові» революції міленіуму, що ламають бюрократичні тиранії тоталітарних систем, і українські «помаранчева» й Революція гідності, які всі разом підхоплюють європейський модний дискурс (поширений, зокрема, в сучасній суспільній думці Франції та Німеччини, де лінія зіткнення йде не між класами, а між дисидентськими масами-плебсом та тоталітарною державою за взірцем великого Гулагу[68]), що актуалізує в нових історичних реаліях ідеї Етьєна де Ла Боесі, викладені у праці «Роздуми про добровільне рабство», зокрема ту тезу, де звільнення особистості починається в мить вигнання влади з голови та рішенню більше не бути річчю, і цей пасивний спротив вже дає змогу сучаснику вислизнути з-під впливу ідеології капіталістичної системи, де існування людини у якості маніпульованої речі є чистою формою рабства, за Г. Маркузе («Дійсний стан робітничого класу в розвиненому індустріальному суспільстві перетворює Марксів “пролетаріат” в міфологічне поняття, а дійсність сучасного соціалізму перетворює Марксову ідею в фантазію. <...> Технічні досягнення розвинутого індустріального суспільства і ефективне маніпулювання інтелектуальною та матеріальною продуктивністю перемістили фокус містифікації»; «Сьогодні містифікуючі елементи освоєні і поставлені на службу виробничій рекламі, пропаганді і політиці. Магія, чаклунство і екстатичне служіння щодня практикуються вдома, в магазині, на службі, а ірраціональність цілого приховується за допомогою раціональних досягнень», тобто все робиться

---

[67] *Бенсаид Д.* Спектакль как высшая стадия... С. 33.

[68] *Bosteels B.* L’hypothese gauchiste: le communism a l’age de la terreur // *A. Badiou, S. Zizek.* L’Idee du communism, conference de Londres, 2009. Paris : Editions Lignes, 2010. Це посилання на матеріали лондонської конференції наводить Д. Бенсаїд у останній монографії.

для того, аби зрештою людина сприймала безглуздя, безумство як норму[69]). Або, як пише Д. Бенсаїд: «Зіткнувшись зі всемогутньою системою, яка, здається, здібна перетравити будь-яку опозицію та вбудувати в себе будь-який протест, треба зробити висновок, ніби ти не належиш цьому світові, ніби є можливість розбити табір в якомусь іншому місці...»[70].

Власне позиція Бенсаїда наслідує ідеям, розвинутим Д. Лукачем, М. Вебером, Г. Зіммелем, П. Вірно, А. Хоннетем[71], теорія реїфікації яких дуже точно описує сучасний культурний «індивідуалізм без індивідуальності», адже ідеологія тотального капіталу розколює людину на шизофренічну множинність «без обличчя», а культуру абстрагує так, що вона не потребує тепер суб'єктивних почуттів особистості, натомість панує безпринципність прилаштованості до капіталістичної товарної фетишизації, або, як констатує Гі Дебор через 20 років після видання «Суспільства спектаклю» (1967), у коментарях до цієї праці, виданих 1988 роком, сучасність має справу з інтегрованим спектаклем глобального масштабу з активним впливом ЗМІ, що знищує будь-які намагання критикувати помилковість ілюзій[72].

Тепер все стає річчю, і крайню ступінь реїфікації в інтимних стосунках відображає як звичайну справу літературна творчість А. Клюге, Ж. Перека, М. Уельбека та ін. Як зазначав Д. Лукач в «Історії та класовій свідомості»[73], така ситуація призвела до «найглибшої дегуманізації», але вихід все-таки є, саме тому, як впевнений Клюге, попри негаразди «історія людства здатна говорити. Ця історія розповідає нам цілі романи і створює справжню структуру. І тому ніхто з нас не живе тільки в сучасності. Адже що таке теперішнє? Один-єдиний момент. Двадцять четверта частина секунди у фільмі. І в ній поміщається ціла вічність. Ми живемо разом з нашими померлими предками, і вони живуть в нас. Без цих історичних горизонтів і без надій на майбутнє життя припинилося б. І через це теперішнє знаходить умовний спосіб, тобто стає формою можливості. Те, що ми називаємо дійсністю, насправді не більш ніж щось,

---

69 *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 453, 454.

70 *Бенсаид Д.* Спектакль как высшая стадия... С. 17.

71 *Honneth A.* La reification. Petit traité de théorie critique. Paris : Gallimard, 2007.

72 *Debord G.* Commentaire sur la Société du spectacle // *G. Debord.* Euvres. Paris : Gallimard, 2006. P. 1599, 1605.

73 *Лукач Г.* История и классовое сознание...

розташоване зовсім близько до дійсності. <...> Дійсність виступає як ідеолог, якщо стверджує, що вона насправді є дійсною. Вона в одному часі дійсна, а в іншому часі недійсна, а тому існують не тільки інерція історії і не тільки утопія, але ще і гетеротопія — тобто місце в безпосередній близькості від місця, час в безпосередній близькості від часу»[74].

Продовжуючи цю думку, можна згадати, що Дебор вбачав рятівний шлях у об'єднаній теоретичній критиці, що стимулює цілісну соціальну практику, лікуючи свідомість епохи від неправдивого сприйняття часу і простору, де заблукала історія культури, засліплена мерехтінням реклами і всіляких видовищ. Навіть міста залишаються без історії, без пам'яті, позаяк капітал руйнує старі міста та їхню пам'ять, як це сталося з Парижем протягом XX століття, так що у 1990 році Дебор констатує: Парижа більш немає, пам'ять про свободу та боротьбу міста проковтнув капітал. Щось подібне відбувається й з українськими містами, Києвом зокрема, проте принцип надії Е. Блоха ніхто поки що не відміняв, і, мабуть, ще заявить про себе революційна самосвідомість майбутнього, а в нашому випадку не важливо, йдеться про зниклий тепер пролетаріат, місце якого зайняв прекаріат, чи про налаштованого критично до системи митця, відкритого до «трансцендентального проєкту» (*Г. Маркузе*), в будь-якому випадку людина в оточенні капіталістичного світу, а це наша дійсність, ще спроможна і повинна протистояти реїфікації, подолати яку можливо лише, за висловом Д. Лукача, нескінченними й постійно оновлюючими намаганнями підірвати на практиці товаризовану структуру існування «за рахунок конкретного ставлення до суперечностей, що конкретно проявляються у загальному розвої, за рахунок усвідомлення іманентного сенсу цих суперечностей для сукупного розвитку», адже «уречевлення, що породжується ставленням товарів, набуває вирішального значення як для об'єктивного розвитку суспільства, так і для ставлення до нього людей, для підпорядкування їх свідомості тим формам, в яких виражається це уречевлення, для спроб осягнути цей процес або виступити проти його руйнівних наслідків, звільнитися від цього рабства у виниклій таким чином "другої природи"»; тим паче сучасним митцям слід убезпечити себе розумінням того, що «товарний характер товару ... стає для уречевленої

---

[74] Время тверже, чем бетон. Дискуссия // Искусство Кино. 2004. №11 (нояб). URL: http://kinoart.ru/archive/2004/11/n11-article13

свідомості формою прояву її справжньої безпосередності, за межі якої вона, бувши уречевленою свідомістю, і не думає виходити»[75].

На щастя, конкретність суспільного протистояння байдужості, меркантильності чи хибам державної системи, не лише в соціально-політичному житті, в культурному також, відбуваються і в світі (як, наприклад, італійці створюють власними зусиллями спеціальні фонди або примушують владу виділяти кошти на реставрацію безцінних пам'яток історії та мистецтва, що руйнуються[76]), так і в нашій країні. Зокрема в соціальних мережах постійно виникають інформаційні контенти, що консолідують суспільну увагу, наприклад, навколо долі зникаючих замків Західної України, або унікального розпису українського майстра батального живопису Миколи Самокіша в харківському домі по вул. Мироносицької, 44; чи полтавської садиби Муравйових-Апостолів, що перебуває в катастрофічному стані... За часів Ярослава Мудрого на наших землях процвітали численні гутні осередки, майстерність фахівців смальти і мозаїки, керамістів і різьбарів по каменю й дереву славилася далеко за межами Київської Русі, але так само, як після татаро-монгольської навали, усі ті уславлені ремесла занепали, з розвалом СРСР та початком політичної нестабільності в Україні зачинялися кращі заводи по виробництву ужиткової продукції, а майстри монументального мистецтва залишилися без державної підтримки, без замовлень. І таких прикладів дуже багато[77], втім, усі прикрі упущення, що заважають могутньому розвитку країни, слід виправляти і культурна еліта країни постійно працює в цьому напрямі, поступово впливаючи на державну систему.

До речі, Дебор також пропонував у якості лікувального засобу від уречевлення культури комплексне критичне бачення світу стратегічним розумом, де проблеми мистецтва, економіки, політики усвідомлюються у взаємозв'язку, викриваючи усі нюанси соціально-політичних та культурно-мистецьких конфліктів. Втім, така начебто проста установка до-

---

[75] *Лукач Г.* История и классовое сознание... С. 182, 188–189.

[76] Antico stabilimento termale. URL: https://www.fondoambiente.it/luoghi/antico-stabilimento-termale?ldc&fbclid=IwAR1C6LoF7yZs3gG_mV2QezfLG9UaS1ODAuBL6sL04U_tNhUh3R5-ax3lz8I

[77] Проєкт «Українські Архітектурні Пам'ятки. Спадщина». URL: https://www.facebook.com/UaaHeritage/

волі тяжко адаптується широким загалом суспільства, залишаючись пріоритетною для невеликої його частини, в першу чергу для митців і діячів культури (втім тонкощі contemporary ідеології розуміє ще менший відсоток від цієї частини). А все-таки це немало, з урахуванням того, що з 1970-х поняття класу остаточно зникає з дискурсивного контенту, проте фігурує інше поняття, поширенню якого сприяв Мішель Фуко, а саме плебс чи множина, свідома частина якої не хоче поневолення системою, але мовчки страждає від її примх, бо охоплена консюмеристським неврозом безкінечного споживання. Та навіть у такому випадку існує та працює нонконформістська група митців, яка протидіє впливу товарної фетишизації, детальну аналітику котрої здійснив Д. Лукач ще на початку XX століття, але котра сьогодні дійсно стала другою природою, так що суспільство споживання заколисане «тиранічними фетишами товарного світу», котрі зсередини підривають спільноту, примушуючи забути про рішучій протестний настрій. Як наслідок, консюмеризм обезкровлює мистецтво і культуру, де акції «непокори» в численних галереях дозволяються системою у якості демонстрації насправді фейкової демократичності.

Викривлення демократичних стратегій суспільно-політичного й культурно-мистецького розвитку досліджував ще у 1960-х Г. Маркузе, який також втратив віру у класову боротьбу, що розчинилася у зоні «демократичної несвободи, котра свідчить про технічний прогрес», який стирає грані суспільної напруги і суперечності, зваблюючи спільноту благами тотальних досягнень розвинутого індустріального суспільства, де технічний апарат виробництва і розподілу функціонує як система, схильна до тоталітарності, тому технології більше не можна розуміти «нейтрально», саме з їх допомогою людину примушують відчувати «ейфорію в умовах нещастя»: «Ця помилкова свідомість втілена в пануючому технічному апараті, який, своєю чергою, її відтворює»; «Відмінність сучасного суспільства в тому, що воно пригнічує відцентрові сили швидше за допомогою техніки, ніж Терору, спираючись одночасно на нищівну ефективність і підвищення життєвого рівня»; «Технічний прогрес, що охопив всю систему панування і координування, створює форми життя (і влади), які, вочевидь, примиряють сили, що протистоять системі, а на ділі змітають або позбавляють ґрунту всякий протест...»[78].

---

[78] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 256, 268, 407.

У книзі «Одномірна людина» (і таку когерентну реальності позицію лише підтвердили подальші історичні, а тепер й сучасні події) Маркузе говорить про активізацію процесів реїфікованої тоталізації, де «при посередництві технології культура, політика та економіка зливаються в усюдисущу систему, котра поглинає або відкидає усі альтернативи», хоча «сенс інтелектуальної свободи міститься у відродженні індивідуальної думки, яку тепер поглинули засоби масової комунікації і впливу на свідомість», до того ж ЗМІ «не відчувають особливих труднощів в тому, щоб видавати приватні інтереси за інтереси всіх розумних людей»[79].

Так виникає «інтегрована видовищність» суспільства спектаклю, проаналізована Г. Дебором, яку Ж. Бодрійяр конституює у «Суспільстві споживання», де спектакль вже трансформується в культуру симулякрів, також вельми схильну до насилля. (Останню тезу красномовно підтверджують не лише злочини людини проти людини, але й така сумна статистика, згідно якої за останні півстоліття з планети зникла чи не половина представників дикої фауни, тож цивілізація ще жорстокіше протистоїть природі, попри те, що природоохоронні інституції останнім часом активізують свою діяльність, суспільство продовжує здригатися від фактів брутального ставлення людини до тварин і навколишнього середовища, де в океанах мігрують величезні сміттєві острова, заповідні місця перевтілюються у сміттєзвалища, ліса перетворюються на пустелі, бо їх вирубують та ін.).

Тож не дивно, що поки амбівалентність постмодерна спрямовує головні конотації в більшій мірі до екстремістських стратегій руйнації культурно-мистецького світу, мотивуючись тим, що нібито ідеально точне визначення «що є мистецтвом» не можливе в силу постійних трансформацій творчих парадигм, саме тому, мов, візуальні практики не можна аналізувати із застарілих позицій кластичної естетики — цей наратив у минулому, щоправда, часто адепти постмодерну спекулюють перекрученими тезами Гегеля про смерть грецько-римської естетичної традиції та про філософську природу мистецтва, здійснюючи підміну понять розуму і розсудку й тим виправдовуючи новий, але помилково штучний розсудливий спосіб посткультуротворення.

І це означає, що сучасні політика, економіка, культура більше не міркують стратегічно, навіть коли анонсують майбутні тенденції, культурін-

---

[79] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 255, 262, 267.

дустріальні технологи виходять з позицій теперішній вигоди капіталу. Звідси тривожні заяви критиків буцімто «історія пішла», а криза, що так гучно заявила про себе у 1970-х, лише стискає свої обійми, не відпускаючи сучасність. Втім ситуація світового культурного занепаду була очікувано прогнозована, зокрема Т. Адорно пояснював: оскільки розвиток суспільної самосвідомості не поспіває за технічним прогресом, тож «наші можливості у визначені того, чим є або повинен бути гуманізм, незрівнянно нижче можливостей інженера, архітектора чи хіміка знаходити рішення того, що ними конструюється. Ті обставини, що ми часто стоїмо перед спокусою не визнавати таку відмінність та усі питання, які взагалі ставляться, розглядати як технічні, само є симптомом кризи освіти. <...> Ті обставини, що загальні питання, від яких залежить картина життя в цілому, адресуються різним сферам, само по собі є симптомом приголомшливого відчуження людей один від одного та кожного від самого себе»[80].

Тож домінування технократичних тенденцій в культурі, точніше у посткультурі, стає чинником того, що навіть музика поглинається прогресуючою раціоналізацією, не кажучи вже про телебачення, «мерзота якого нас лише очікує у майбутньому» (*Т. Адорно*), і ця невпинна диференціація знання стає прокляттям доби Просвітництва, її темною стороною, яку тим не менш необхідно перевтілювати завдяки трансдисциплінарному цілісному погляду на світ. Відповідно, питання, як саме використовуються технічні новації, на користь людству чи ні, залежать від суспільства, «від його об'єктивних структур», і лише там, де суспільство сприймає людську гідність пріоритетною цінністю, техніка дійсно використовується як звільнюючий фактор, а ідеал освіти не протистоїть парадигмі гуманізму. З таких позицій, в тому, що ідеал гуманізму загалом зруйнований у сучасному суспільстві, Адорно винив не так технічний прогрес — це тільки зміна форм організації людської праці, яка сама по собі не є злом, як власне культуру, котра обрала мнимі ідеали, через що людство «скидає з себе культуру», і саме там, де вона втрачена, її сприймають зайвим духовно-витонченим анахронізмом (хоча така її трансгресивна якість повинна бути звичайною нормою, бог дасть — у майбутньому). Виходить: виправити ситуацію спроможні лише об'єктивні історичні

---

80 *Адорно Т.* О технике и гуманизме // Философия техники в ФРГ. Москва, 1989. С. 364–371.

умови та усвідомлене прагнення суспільства критично ставитись до інновацій, сумлінно аналізуючи свій розвиток, одночасно виказуючи «непідкупність думки та безстрашність перед лицем нелюдяності, що походить не від техніки і не від окремих людей, але від фатальності того, у що ми усі, кожна людина в усьому світі, впряжені»[81].

Сьогодні, коли генетики говорять про можливість створювати «дизайнерську людину», параметри якої можна запрограмувати, впливаючи на ДНК ще ненародженої дитини, коли біохакери свідомо опрацьовують на собі нові високі технології, а математики стверджують, що вже через кілька десятків років настане ера Технологічної Сингулярності, де класичні закони й протиставлення добра та зла працювати не будуть, бо це поняття розумів з низькою пропускною здібністю, а постсингулярний світ буде мати справу з підсилювачем інтелекту людини, потужним самосвідомим штучним інтелектом і надширокополосними комунікаціями, хоча не без того, що знання, пам'ять та мислення ще будуть чогось варті[82], — мабуть, саме сьогодні в нас ще є шанс не втопити гуманістичну культуру в «невпинному прогресі апаратного забезпечення», коли комп'ютери створять надлюдський інтелект, а світ мистецтва вміститься в єдину просту формулу візуально-практичного «об'єднання графічних можливостей технологій з естетичним чуттям людей», як це уявляв Вернор Віндж, оприлюднюючи доповідь на симпозіумі VISION-21, що проводив Центр космічних досліджень NASA разом з Аерокосмічним інститутом Огайо у 1993 році, та пізніше переробляючи тези у статтю, опубліковану в 2003 році. Щиро кажучи, отримати технологічні чудеса за рахунок втрати повноцінної духовно наповненої культури, щоб споглядати фінал цивілізації і взагалі кінець антропної еволюції, принаймні мені, не хотілося б. (Пам'ятаю, таку думку обстоював академік М. Амосов, налаштований дуже критично до штучного інтелекту, обговорюючи наприкінці 1970-х під час авторських зустрічей, зокрема в Інституті металофізики, з вченими Академії наук УРСР футурологічні й сучасні проблеми психосоматичних та інтелектуальних можливостей людини, і тоді він наголошував на необхідності глибинного розвитку

---

[81] *Адорно Т.* О технике и гуманизме.

[82] *Виндж В.* После Сингулярности // Компьютерра. 2004. 17 сент. URL: https://old.computerra.ru/think/205746/

мозкової діяльності, яка досі використовується лише максимум на десять відсотків, через що нам особливо небезпечно підміняти розвиток цивілізаційної культури технократичним прогресом).

Мабуть, є таки сенс вдивитися глибше в критичну позицію Ф. Джеймісона, який, допускаючи відродження кращого з того, чим був модернізм, наголошував на культуротворчій безперспективності асиміляції безмежно свобідної гри постмодерністської текстуальності, яка урівнює високе та вульгарне в тотальну плебеїзацію (*М. Фуко, А. Глюксман*) всього і вся, радив сучасникам знову перечитати «Діалектику просвітництва» Т. Адорно і М. Горкгаймера, щоб розпочати протидію ринковій логіці товарного виробництва, що руйнує мистецтво.

З ним погоджується Перрі Андерсон, говорячи, що гібридна фрагментованість посткультури як феномен «культурного огрубіння» (на що вказував ще А. Грамши), проявляючись у глобальному масштабі, далека від суспільної рівності в політичному і соціально-культурному сенсі, навпаки, тієї рівності стає все менше, а противники ринкової ідеології перетворюються на ізгоїв, бо тріумфує «деградація громадянського суспільства як простору приватності і автономії в пошматовану "нічийну землю" анонімного мародерства і нерегульованого насилля», тобто «плебеїзація несе з собою не так зростання народної освіти, як нові форми сп'яніння та ілюзій», реплікацію товаризованих образів зокрема, та, головне, водночас із «розширенням соціальної бази культури модерна» плебеїзація стає тим плодючим ґрунтом, на якому зростає фашизм[83], і потрібно бути готовим, наголошував вже Теодор Адорно у «Жаргоні автентичності», що при наступному пришесті фашизму ця нечисть стане рядитися у шати антифашизму. Історія нашої гібридно-військової сучасності, де агресор, використовуючи техніку заміщення і прикидаючись борцем за справедливість, звинувачує свою жертву у своїх же гріхах, підтвердила правоту сказаного.

Проводячи аналогію поміж процесами переходу суспільства від елітного інтелектуалізму Ренесансу до плебеїзації цих досягнень у добу Реформації та відповідним переходом від модерну до постмодерну, П. Андерсон підкреслює позитивний момент: популяризацію високих ідей попереднього періоду розвитку у масовому соціальному осередку, нехай

---

83 *Андерсон П.* Истоки постмодерна. С. 138.

з очевидними симптомами огрубіння і регресу, але врешті-решт з очевидним рухом історичного прогресу. Щось подібне вже відбувалось в античні часи, коли софісти так само поширювали світом філософію, нехай в дуже кон'юнктурному вигляді, але і сучасна ідеологія ринку в певній мірі також працює на секуляризацію високих метафізичних інтенцій модерну серед значної світової аудиторії і саме в цьому міститься історична роль культуріндустрії, що виправдовує своє наполегливе існування. Можливо, так. Проте, не слід забувати, що така історична динаміка відбувається за рахунок суттєвих культурно-мистецьких та освітніх втрат, тобто ситуацію культурного гістерезису необхідно якомога скоріше долати, позаяк з кожним втраченим часом вийти з цієї петлі буде все важче, з все більшими ресурсами енерговитрат, і цей постулат теорії катастроф ретельно обґрунтував Рене Ф. Том.

Тобто нам необхідно уважніше вчитуватись в анамнез сучасності незаангажованих культурологів і робити висновки: «Рухається лише ринок — але з все зростаючою швидкістю, змішуючи звичаї, стилі, спільноти, народи. Наприкінці мандрування не очікується ніякого зумовленого/передвизначеного просвітництва. Плебейське начало не передбачає автоматичного зв'язку з філософським завершенням. Рух релігійної реформи розпочався з руйнації образів; пришестя постмодерну встановило панування образів, прочне як ніколи раніше»; «Культура спектаклю, безумовно, породила свою власну ідеологію», «Та позаяк циркуляція ідей в соціальному тілі як правило залежить не від їхньої когерентності, але від їх збігу з матеріальними інтересами, то вплив цієї ідеології залишається значним: він не обмежується лише життям кампуса, а поширюється на популярну культуру в цілому»; «Культура постмодерну — це не просто набір естетичних форм, це ще й технологічний комплекс. Телебачення, котре було суто важливим фактором при переході до нової доби, не має модерністського минулого. У період постмодерна воно стало найбільш потужним засобом з усіх», втім, майбутня маскультура вже тепер витискує спектакль завдяки стиранню кордонів між тим, що сприймається і що розігрується, адже «нові техніки викликають до життя можливість самозагерметизованого універсума імітації, здібного завуалювати — та ізолювати — порядок капіталу більш досконалим чином, ніж раніше», тож: «Допоки капіталістична система буде зберігати панування, кожне нове досягнення індустрії образів буде

примножувати радіус постмодерна. В цьому сенсі можна стверджувати, що його глобальне домінування практично передвизначено»[84].

Втім, цей процес не є спокійним, його динаміку постійно збурюють індіхеністські реакції, і як засвідчує С. Хантингтон, котрий досліджував питання цивілізаційних зіткнень, таких хвиль національної ідентифікації у культуротворчому русі може траплятися декілька. Тому від самого початку формування європейського постмодерну, в саму основу його буття була закладена інтенція національного спротиву уніфікаційним тенденціям, що зсередини розхитувала і підточувала гештальт постмодерної культури, протидіючи негативному впливу маскультури, що так вміло приховує, як то довів Джуліан Сталлабрасс у відомому дослідженні «Gargantua — Manufactured Mass Culture» (London, 1997), несправедливій розподіл благ між багатими і бідними стратами суспільства. В цьому сенсі дуже важливо водночас із критичним розглядом модернізації культури початку XX століття, як наполегливо радив Перрі Андерсон, звертати увагу на той вагомий факт, що європейський постмодерн завдячує латиноамериканському імпульсу: Федеріко де Оніс, мріючи про наступний оновлено-сучасний ультра-модерністський (ultramodernismo), як глибино-національний етап культуротворчого розвитку, ще на початку XX століття критикував «захватану» поетику іспаномовного модернізму, точніше, ту його частину консервативного postmodernismo, що вимагала сміливих творчих оновлень; а також на те, що бразилійці відлічують постмодерністську генеалогію від індіхеністської (*ісп*. indigenismo — туземний, автохтонний) реакції 1920–30-х років. Тобто спочатку поняття постмодернізму мало регіональне культуровідроджуюче значення, але «наприкінці 50-х, коли термін “постмодернізм” з’явився знову, він більш-менш випадково опинився в інших руках і став грати роль негативного маркера того, що *менше*, а не більше модерна»; після спаду революційного руху 1950–60-х років, після деколонізації країн третього світу, тріумф капіталізму ліквідує політичну альтернативу, маніфестуючи кінець модерну, тож протягом 1970-х «постмодерн походить з поєднання déclassé (декласованого) соціального ладу, медіатизованої технології і монотонної політики», коли капіталізм входить у нову транснаціональну фазу історичного розвитку, загострюючи міжнародну конкуренцію

[84] *Андерсон П.* Истоки постмодерна. С. 141, 149–150.

капіталу та поглиблюючи соціальну нерівність, посилюючи зомбування колективної свідомості засобами ЗМІ та застосовуючи різноманітні брудні спекуляції[85].

Щодо мистецтва, то тут осмислення парадигми постмодернізму — що стимулювало більш масштабний аналіз посткультурного феномену, — випередило художні практики, де суттєвої відмінності від попереднього етапу спочатку не було. Не було і емоційного пориву створювати щось принципово інноваційне, до того ж культ геніальності як творчо одержимої людини, на що звертали увагу численні аналітики, зокрема Х. Арендт, став сприйматися анахронізмом, адже тепер винахідлива розсудливість домінувала над розумом, відповідно увесь «всесвіт постмодерна — це всесвіт не обмежень, а змішання, де вітають схрещування, гібриди, попурі. У цієї атмосфері маніфести застаріли як релікти агресивного пуризму, що конфліктує з духом епохи. У відсутності всілякої системи самовизначення, внутрішньої для поля самих мистецьких практик, зовнішній уніфікатор "постмодернізм" як такий, що охоплює їх усіх, здобув таку рельєфність, якої модерн ніколи не мав. Розрив між ім'ям та часом був подоланий»[86].

Між тим інтеграція капіталу в світовий ринок «спустошує запаси успадкованої культури», внаслідок чого її якісний рівень падає, і відповідно «час великих шедеврів та індивідуалізму модерна минув», позаяк елітарний модерн, що протистояв ринку, змінює компліментарна до капіталу «гегемонія» постмодерну (*Ф. Джеймисон*, що назвав постмодернізм «першим специфічно північноамериканським глобальним стилем» — *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*), втім вона не покриває усе культурне виробництво тотально, залишаючи шпаринку для спротиву хаосу та виходу зі стану гістерезису задля відчиненої системи нового порядку. А поки що зрощення культури з ринком принесло, як і слід було очікувати, фактор її (культури) знецінення. Після Другої світової війни, коли традиції аристократизму відійшли у минуле, а буржуазія, котра ще донедавна була соціальною силою, що мала «чуття колективної ідентичності, характерні моральні коди й культурні габітуси», наголошує П. Андерсон, трансформувалася у людей, що во-

---

85 *Андерсон П.* Истоки постмодерна. С. 11–13, 15, 21, 83, 116, 127.

86 Там само. С. 117, 118.

лодіють капіталом й владою, але мають невисокі (або ж без них зовсім) морально-культурні вимоги, позаяк вони пройшли процес «огрубіння» — encanaillement, відповідно капіталізм став «внутрішньо аморальним»: «Але взагалі буржуазія, якою її знали Бодлер і Маркс, Ібсен і Рембо, Георге Гросс і Брехт, навіть Сартр і О'Хара, належить минулому. Місце надійного амфітеатру зайняв тепер акваріум рухомих швидкоплинних форм — проєктувальники і менеджери, аудитори і коменданти, керівники і біржові дільці сучасного капіталу: функції всесвіту грошей, котрі не відають соціальної сталості та стабільної ідентичності»; тому вже протягом 1990-х «культурні й психологічні маркери позицій у середовищі тих, хто має багатство і владу, почали невпинно розмиватися», а «естетичні» претензії сучасного поліархату, зокрема в Україні, тяжко захворіли на відвертий несмак і дурощі (досить згадати «синдром Пшонки», але і діяльність відомих приватних галерей країни залишає по собі невтішні роздуми).

Саме таким є соціальне тло постмодерна, де естетичне анігілюється і де немає класичного істеблішменту, з яким би боролося б просунуте мистецтво: «Модерн від моменту свого виникнення у творчості Бодлера і Флобера практично визначав себе як "антибуржуазність". Постмодерн — це те, що сталось після того, як противник без усякої перемоги над ним зник», і це сприяло безмежній спекуляції артринку, де роботи митців продають і купують як звичайний товар на ф'ючерсної біржі задля очікуваного прибутку, і де зокрема живопис є найдешевшим у виробництві продуктом, що обумовило його домінування на ринку як найціннішого; «Знаходячись у протистоянні з культурою капіталу, модернізм міг звертатися до двох альтернативно вартісних світів, котрі обидва були ворожо налаштовані до комерційної логіки ринку, так і до буржуазного культу родини, хоча і з різним підґрунтям. Традиційній аристократичний порядок пропонував набір ідеалів, непримиримих з диктатом прибутку і ханжества, — sprezzatura (нарочита недбалість), яка перевищує вульгарний розрахунок чи вузьколобе заперечення»; втім робочий рух обирає інші ідеали, але які також протистоять фетишизації товару, це орієнтованість не на минуле, а на егалітарне майбутнє — констатує Перрі Андерсон, говорячи про два типи критики, що підтримували простір естетичного експериментування модернізму, у якому митці мали можливість пересуватися від одного полюсу до іншого, або принципово триматися

свого табору, як-от на противагу елітним інтелігентам на кшталт Рільке, Дягілєва, Пруста, Еліота..., тримали свій статус-кво Енсор, Родченко, Брехт, Татлін...[87].

Та в постмодернізмі мета і власне аудиторія мистецьких практик змінюються, хоча опозиційні нові полюси не такі антагоністичні (вчений перелічує тут ідентифікаційні групи за такими ознаками, як: стать, раса, екологія, сексуальні меншини, гео-культурні та геополітичні відмінності), та головне, що постмодерн націлений не на радикальну «ультровість», а на посередню помірність досвіду, де ринок суспільства спектаклю «зачаровує соціальний максимум», поглинаючи масовою продукцію та відвертим кічем усі акти спротиву. І не дивно, інтелектуальний аристократизм втратив позиції, і представники сучасної «культурної еліти» дозволяють собі відверто «плювати на історію, яка пішла» (*Джон Холлуей*). Посилаючись на виданий Х. Фостером збірник "The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture"[88], де більшість авторів збірки, зокрема Ф. Джеймісон та Б. Саїд, дійшли висновку, що «Проєкт сучасності зараз глибоко проблематичний», Перрі Андерсон підсумовує: «У цій складній ситуації сучасне мистецтво рухоме двома імпульсами: з одного боку, бажанням "здійснити переоцінку традиції модерна, зробити ре-інкорпорування його елементів у нову культуру постмодерна у якості корректуючих її", з іншого боку, прагненням "кинутись вниз головою у новий спокусливий світ популярності, комерційного успіху та сенсаційності", причому другий імпульс явно переважає»[89].

Цілком природно було очікувати за цих обставин і зміну культурно-мистецької атмосфери: ще від початку ХХ століття найбільш прискіпливі аналітики стали звертати суспільну увагу на дегуманізаційні тенденції посткультурного феномену, а у середині та останній третині означеного століття науковці, і передусім Ф. Джеймисон, забили тривогу, коли концептуальне мистецтво покинуло класичну естетику та, відвертаючись від художньої образності, переорієнтувалося на товаризовані

---

87 *Андерсон П.* Истоки постмодерна. С. 108, 109, 110, 118, 128.

88 *Foster H.* The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture. Washington : Port Townsend, 1983. 159 с. URL: https://monoskop.org/images/0/07/Foster_Hal_ed_The_Anti-Aesthetic_Essays_on_Postmodern_Culture.pdf

89 *Андерсон П.* Истоки постмодерна. С. 132.

образи візуальних практик та пастіш-гру минулими культурними кодами, що перетворило революційний авангардно-модерністський пафос в банальну реїфікацію, або, за термінологією треш-естетики Енді Уорхола, «утилізацію ужиткових відходів» як вельми економічний й забавний засіб організації власного бізнес-виробництва.

Дуже типовим в такий ситуації стала трансформація скульптури в редімейд, інсталяції, і врешті у сферу чистого дизайну, ландшафтного зокрема, де просторові візуальні знаки навмисно презентувалися темпоральними акціями, за якими зникає врешті сам об'єкт мистецтва, розчиняючись у концептуальній ефемерності, так постмодерн остаточно залишає систему образотворчого мистецтва. До речі, дуже цікаву аналітичну статистику критичного ставлення до реїфікованої культури наводить Перрі Андерсон, який не драматизує розрив з модерном (знаходячи слушною тезу Алекса Каллінікоса, де «усі естетичні методики чи ознаки, котрі вбачають у постмодерні, на кшталт бріколажу традицій, заравання з популярним, рефлективність, гібридність, пастіш, образність, децентрація суб'єкта, притаманні й модерну», проте ми маємо справу з «поступовою деградацією самого модерну у міру його пристосування до системи післявоєнного капіталу та вбудовування у неї» і тут «винна» політична історія епохи, тому постмодерн скоріше «продукт політичної поразки радикального покоління кінця 60-х», що втішалося цинічним гедонізмом і масовим споживацтвом 1980-х — «Against Postmodernism», Cambridge, 1989); зокрема серед іншого відзначаючи: професор Колумбійського університету Чарльз Райт Міллс, автор «Листа до нових лівих» (1960), впертий супротивник бюрократичного суспільства масового споживання, характеризуючи добу постмодерна в цілому, констатує руйнацію модерністських ідеалів лібералізму, їх дивергентне викривлення комодифікованою сервільністю культури і мистецтва; Ірвінг Хоуї також критикує сучасну літературу, що пориває з бунтарським протестом модерністів; Гаррі Левін, Бенджамін Бакло та інші діячі культури вкрай стурбовані небезпечною підміною розумного інтелектуалізму меркантильною розсудливістю мит-ця, що слугує капіталу, призводячи через зрощення мистецтва з комерцією до втрати навичок, пам'яті та в більш широкому масштабі до поступової деградації культури в цілому[90].

---

[90] *Андерсон П.* Истоки постмодерна. С. 103, 104, 22, 121.

Безпринципність та аморальність стають невід'ємними рисами «нових стосунків» мистецтва із суспільством, забарвлюючи посткультурні явища передусім у катастрофічно гістерезисні відтінки біфуркаційного етапу розвитку цивілізації, недарма вже протягом 1980-х та в наступні роки з'явилися монографічні дослідження з красномовними назвами: «Кінець історії мистецтва?», «Перегляд десять років потому» Ганса Бельтинга, «Смерть мистецтва», «Після кінця мистецтва» Артуро Данто, що розмивали фахові кордони мистецтва і здавали в архів класичні естетичні цінності. Втім, були і нечисленні аналітики, що не погоджувались з адвокатами постмодерна. Тож початок XXI століття продовжує таку тенденцію нових соціальних імперативів у стосунках з митцями, тобто із явним домінуванням законів ринку, де пріоритетну позицію архітектури, як законодавця винахідництва у роботі з простором, розділяє дизайн, докорінно змінюючи і власне розуміння «сучасних» малярства й скульптури, позбавляючи їх академічного сенсу і функцій; тому апологети посткультури вважають застарілою і саму історію мистецтва.

Хоча ще у першій третині XX століття численні діячі культури країн Латинської Америки, відвідавши Європу, як-от мексиканський композитор Карлос Чавес у 1930-х, зауважували, протестуючи проти транснаціональної культурної уніфікації за стандартами економічно розвинутого західного світу: Європа все вже відкрила, все сказала і зробила, тож іншим молодим націям потрібно шукати щось своє, на основі їхніх місцевих традицій. Проте, розвиток капіталістичної промисловості й ринку нівелював інтенції національного руху саме так, як попереджав А. Тойнбі, хоча його теорію надто швидко забули, але саме він, і це нагадує Перрі Андерсон, називав історію XX століття епохою постмодерна, де деструктивний вплив на національні культури капіталістичної системи спонукав сучасників, особливо після «першої постмодерністської всезагальної війни» 1914–1918 років, шукати нові шляхи розвитку цивілізації вищого щаблю, де національні ідентичності отримають надзвичайно сприятливі умови самовдосканалення, до того ж віра Тойнбі у цивілізаційну суб'єктність в історії перед ризиком ядерної катастрофи похитнулась, позаяк технологічна домінанта західної цивілізації обіцяє світові лише взаємознищення.

Як бачимо, пошуки компромісу поміж духовно орієнтованою культурою й техногенною цивілізацією, між трансдержавним капіталом

і національним рухом, між концептуальним жестом і естетичним сприйняттям... тривають дотепер. Недарма ж аналітики, як-от О. Клюге, нагадують сучасникам про неоднозначність того міфу, згідно якого смертний брат Європи Кадм, що вбив чудовисько, з залишків якого виникають люди, сам був чудовиськом, відтак, напрошується логічний висновок, кожна західноєвропейська цивілізація так чи інакше вимушена проходити своєрідну ініціацію задля того, щоб позбавити самосвідомість того темного, потворного, тваринного начала: «І все-таки у міфі, музиці і сновидіння є певні об'єднуючи риси. Вони уособлюють собою машини, що звільняють від влади часу»[91], тобто є засобами, що допомагають вирватися з гравітаційних тенет матерії у царину вільного розуму, торуючи шлях самосвідомому культурному розвитку кожній нації і всьому людству в цілому. І час від часу імпульси оновлення пожвавлюють саме периферійні зони постсучасного світу, тоді як його центр поринає все глибше у творчій застій та маргіналізацію (*Ф. Джеймісон*), позбавитись котрих поки що посткультура не поспішає.

З розвалом СРСР реверсне *déjà vu* поєднує ці амбівалентні події затвердження постмодерністської парадигми посткультури у колективній свідомості з Україною 1990-х, коли наші митці зверталися до досвіду «розстріляного Відродження», придивляючись до новацій західних колег, та міркували про фундаментальну національну ідею, щоб наблизить фантастичне майбутнє вільної країни втіленням її (ідеї) у мистецькі звершення тут-тепер; втім безапеляційний капіталістичний ринок перетворив усі мрії митців, що тільки-но позбавились кайданів ідеології соціалістичного реалізму і сприймали постмодерністські віяння у дещо романтичному світлі, у банальну культуріндустріальну ідеологію новонаверненого прекаріату з черговою сервільною місією на користь поліархату.

На жаль, рожеві окуляри за різних наївних думок досі не зняті. І одним з чинників тут є ідентична потрійна особливість східноєвропейської культури, що вкладається у суспільно-політичне підґрунтя формування західного модерну, як то припускав Перрі Андерсон (рудиментарна напівіндустріальна економіка з домінуванням аграрного сектору, через що індустріально найвідсталіші Росія й Італія надали світові технічно-винахідницькі яскраві футуризм і конструктивізм; потужний технологічний

---

91 *Клюге А.* Хроника чувств : пер. с нем. Москва : Новое литературное обозрение, 2004. С. 193.

прогрес та відчинені політичні обрії, де панівний порядок влади кожну мить може змінитися революційним рухом і такі стресові очікування радикально впливають на мистецьку свідомість), що й віддзеркалилося на особливостях розвитку української культури початків XX та XXI століть. Мабуть, саме тому рух індігенізації виникає спочатку за межами та на окраїнах Європи, згадаймо ідеї кемалізму або ж українське чи краківське літературне відродження, врешті латиноамериканський постмодернізм, який позиціонує себе як мистецький стиль, що дало підстав Перрі Андерсону констатувати: «Від самого початку ідея постмодерна завжди асоціювалася із простором за межами Заходу — Китаєм, Мексикою, Туреччиною...», хоча «в культурному відношенні постмодерн вказував на дещо за межами того, у що перетворився модерн; однак яким був напрям — з цього приводу консенсусу не було...»; втім, немає консенсусу і в стосунках з ринком, бо століття назад «ніхто не був в мирних стосунках з ринком як з організуючим принципом сучасної культури»[92], чого не скажеш про теперішній артизм культуріндустрії.

Тобто сенс індігенізації доволі швидко канув у Лету, а новий art-content абсолютно був іншим, формуючись навколо уніфікованого посткультурного терміна postmodernism, анти-мистецька установка якого знайшла своє логічне завершення у проєктах contemporary art, взятому на озброєння творчими пасіонаріями всього світу. Що ж до вітчизняних митців, то вже протягом 1990-х вважалось неймовірно престижним підпасти під категорію транс-авангард, що, ніби не розриваючи з національною традицією, поєднувала український авангард початку XX століття із найсучаснішою світовою посткультурною парадигмою.

(Тут є важливий нюанс: соціополітичні обставини сприяли остаточній розробці теорії постмодерна, зокрема Ф. Джеймісоном, як буттєвої моделі суспільства, колективна свідомість якого вважає буцімто «не може бути нічого окрім капіталізму. Постмодерн був вироком альтернативній ілюзії», уявляючи собою «вже не естетичний чи епістемологічний розрив, а культурний знак нової стадії в історії панівного способу виробництва», новий екзістенційний горизонт суспільства споживання і його другу природу, де культура зрощена з економікою, так що будь-яка нематеріальна творча діяльність стає товаром, підкоряється ідеології

[92] *Андерсон П.* Истоки постмодерна. С. 60, 104.

транснаціонального капіталізму: «Якщо модерн черпав свої прагнення і енергії з того, що ще не було модерном, із здобутків передіндустріального минулого, то постмодерн завершує таку перспективу і насичує кожну пору світу речовиною капіталу», утворюючи «миттєву трансформацію базових структур сучасного буржуазного суспільства»[93], інакше кажучи — цілком проявляє феномен посткультури. В цьому контексті розгортається і явище мистецького постмодернізму, і як справедливо підкреслює П. Андерсон, віддаючи належне аналітичним відкриттям Джеймисона, після того як зникають через соціополітичні обставини традиційні типи ідентичності, «серед характерних рис нової суб'єктивності — втрата будь-якого активного чуття історії, і як надії, і як пам'яті. Напружене почуття минулого (або як кошмару репресивної традиції, або як сховища нереалізованих мрій) і посилене очікування майбутнього (як можливого катаклізму або перетворення), такі характерні для модерну, зникли. У кращому випадку, відкотившись в перманентне сьогодення, множаться ретро-стилі і образи як якісь сурогати темпорального»[94]); тож після Другої світової війни, що зокрема зруйнувала старий аграрний порядок, модерн «вмер з появою чистої сучасності, монотонно статичного післявоєнного атлантичного порядку. З цієї миті мистецтво, що все ще зберігало радикалізм, було приречене на комерційну інтеграцію чи інституціональну кооптацію». Відповідно, в Україні ці процеси розпочались лише на зламі 1980–1990-х років, з девальвацією комуністичного наратива, місце якого посідає наратив капіталізму. А оскільки в постмодерні простір домінує над часом, тож жорсткі реальні обставини транснаціонального капіталу вільно панують над ним і мистецтвом. Та як би там не було, я цілком поділяю думку Перрі Андерсона в тому, що дефініція й аналіз постмодерна, більш ширше — посткультури, потребує прискіпливої уваги до національної специфіки різних культур доби).

Отже, більш предметно західноєвропейську постмодерністську хронологію другої фази посткультури можна відлічувати від зламу 1970–1980-х, коли американський абстрактний експресіонізм, «бувши формально суто модерністським явищем», та, зокрема, нью-йоркська мистецька школа здійснили «перехід від мансарди до всесвітньої слави», позиціонуючи

---

[93] *Андерсон П.* Истоки постмодерна. С. 62, 74, 75.

[94] Там само. С. 75, 76, 105.

себе новою ідеологічною цінністю, що стала таємним знаряддям у холодній війні; коли формувалися загальні теоретичні концепції постмодерну Роберта Вентурі та його співавторів книги «Learning from Las Vegas» (1972), Ж.-Ф. Ліотара, І. Хассана, Ч. Дженкса, котрий сприяв суспільному поширенню терміну «post-modern», видавши 1977 року «The Language of Post-Modern Architecture», де відстоював право на подвійне кодування мистецького вислову, еклектично синтезуючого минулі мовні коди з комерційним сленгом вулиці; а професор університету в Буффало Леслі Фідлер (Leslie Aaron Fiedler) ще у 1969 році видав статтю *Cross the Border, Close the Gap* у грудневому випуску журналу Playboy, де жорстко розкритикував модерністську літературну еліту — Джойса, Пруста, Еліота — за відрив від натовпу, масовості, а отже — від реальності життя, що тепер розумілася доволі дивно як масове хіпстер-дійство, звільнення інстинктів і бажань, одним словом, балаган, де знецінювались високі прагнення митців модернізму. Тож цінності «Лас Вегаса» сприймалися нормою постіндустріального життя «всесвітньої цивілізації плюралістичної толерантності», що ніби уникає конфронтації й конфліктів, позаяк немає ворогів, немає капіталістів й робітників, у мистецтві немає авангарду; натомість павутиння соціальних мереж урівнює всіх інформаційних юзерів.

Однак вбивча гібридна уніфікація всього і вся не виправдала надій на «новий порядок», навпаки, посилюючи турбулентний хаос. Навіть орієнтація на досягнення точних природничих наук з боку постмодерністів, передусім у теоріях Хассана чи Ліотара, була в тій ж мірі примарно-незрозумілою і епістемологічно неадекватною дійсному змісту нових знань (до речі, в одному з інтерв'ю останній визнав, що нерідко посилався на книги, які не читав, і вважав це ознакою постмодерністської іронії, більш того, свою відому книгу «La Condition Postmoderne»[95] автор визнав найгіршим з усього написаного ним[96]), як і на зламі XIX–XX століть, коли суспільна ейфорія від містичного «зникнення матерії» у фізиці стимулювала захоплення авангардистів езотеричними науками, що вплинуло на формальні пошуки мистецької мови, але було лише суб'єктивною рефлексією на оновлену картину світу, зрозуміти котру в повній мірі митці

---

95 *Лиотар Ж. Ф.* Состояние постмодерна : пер. с фр. Москва : Ин-т экспериментальной социологии ; С.-Петербург : Алетейя, 1998. 160 с.

96 *Андерсон П.* Истоки постмодерна. С. 40.

не були спроможні, тому метафізичний імпульс модернізму випарувався швидко, залишаючи по собі суто раціоналістичні експериментування, а згодом не маючи сил протистояти реїфікації постмодернізму, що набирав потужних обертів кодованим еклектизмом інваріантних мовних ігор, так що наприкінці XX століття хіпстерська парадигма постмодерна остаточно затвердилася в суспільній свідомості.

Між тим сам автор багатьох гучних праць про стан постмодерна, послідовний антикомуніст та критик не тонучої великої нарації капіталізму «про все і ні про що», де головним трендом артринку є безумовний кіч на розвагу натовпу, Ліотар, соціалістичні утопії якого обернулись «нігілістичним гедонізмом», не ризикнув чітко визначити наслідки, якими відгукнеться постмодернізм на подальшої долі мистецтва, але з розпадом СРСР він взяв за належне тотальний тріумф капіталістичного ринку як притаманну людству жагу до грошей, влади й новизни, відтак хвора на меланхолію сучасна цивілізація готова терпіти все попри несправедливість розподілу благ та очевидну «культурну лоботомію» («Moralités Postmodernes», 1993)[97]. Така думка відомого аналітика наприкінці XX століття була схожа більше на відчай. І саме таке відчуття не полишає вітчизняних вчених, спроможних простежити зародження постмодерністського міфу на західних культуріндустріальних обширах від його початку до теперішнього тріумфу на пострадянських просторах, України зокрема, де молоді митці XXI сторіччя, обмануті номенклатурними ідеологами й кураторами, сприймають за щиру правду брехню про передовий сучасний рух новітнього квазісучасного мистецтва, за яким буцімто багатообіцяюче майбутнє, залишаючи позв увагу усі застереження незалежних експертів і фахівців. Це і не дивно, бо голос критики губиться за гучними рекламними акціями й ярмарковими барвистими веселощами ігор: «Время современности настало, и искусство умирает от тоски, в тошноте и скуке предусмотренного и потребленного, заведомо и не однократно, пространства»; «Искусство в коме, не приходит в сознание. Оно напросвет, как насквозь, засоряет взгляд желаниями и причудами множества вещей (вещь как нечто бытовое и вещь — как Res — трансценденталия в значении перехода,

---

[97] Про такі кардинальні зміни у світогляді Ліотара та поворот у оцінках постмодернової культури наголошує Перрі Андерсон, що вважав теорію Ліотара слабкою: *Андерсон П.* Истоки постмодерна. С. 37–51.

превращения), которые живут как им вздумается, а “эстетическое рабство” способных заплатить за содержание — искусство на содержании: творцы на заказ истерично надрываются, надсадно кричат о бессмертной собственной свободе, которая цветет вопреки всему среди “космической стужи”»; «Искусство исчерпало всю возможную и невозможную собственную вероятность, перебрало все вариации, комбинации и остановилось перед выбором, который не оставляет выбора, — оно стало однозначным, одномерным, выдышало весь воздух в доступном ему пространстве, где не находит себе места, потому создает его из ничего, то есть из предшествующего отработанного времени прошлого; история его — прижизненная судьба, как прожиточный минимум — максимум нынешнего, как обещание “продолжение следует”, что-то будет, но неуверенно»[98].

До того ж написання містких аналітичних досліджень, що викривають колективне затьмарення через важку хворобу духу часу, справа не з легких, бо окрім протистояння штучно сформованим суспільним доксам та «просвітницькому прокляттю», тобто епістемологічній диференціації знання, через що сьогодні мистецтвознавець не знає і не цікавиться, що робиться у соціології, астрофізиці чи політиці, сам багатошаровий предмет дослідження не припускає наявності чітких сем і чітко структурованого аналізу такого явища, як постійно зникаюча з окуляра дослідника постмодерністська гібридна посткультура (що в ситуації проголошеної смерті метанарацій таємним чином бере на себе їх функцію, прагнучи бути істиною останньої інстанції, проти чого постають деякі аналітики, котрі вбачають в цьому гібридному метадискурсі акт агресії); однак вивчати його, хай би там хто не посилався на Вернера Гейзенберга, необхідно, навіть з урахуванням того, що дописемна усна культура, згідно Ю. Лотману, має більше довіри, натомість писемній практиці, особливо в даному випадку монографії з такого примарного предмету, довіряти якось і не варто було б. Проте, «жереб кинутий»...

Мабуть єдиним виправданням цій книзі було б критичне ставлення її автора до технократичних винаходів капіталістичної системи, що, подарувавши світові масову друковану продукцію і тим стимулюючи затвердження у якості державних національних мов, так що «сама ідея “нації” стало затвердилася нині практично у всіх друкованих мовах; а *на-*

---

[98] *Босенко А. В.* Ходы. Шестая. Пасторальная. Киев : Феникс, 2017. С. 127.

*ціо*нальність стала практично невід'ємною від політичної свідомості»[99], ця система водночас створила умови для занепаду цивілізаційної культури людства, нівелюючи її сутність, руйнуючи високі мистецьки традиції і натомість пропонуючи кіч та ідеологічний треш. Що і не дивно.

Згідно з твердженням Бенедикта Андерсона, джерело національної свідомості зобов'язано розвитку «друку-як-товару» у «горизонтально-секулярній» площині, котре формується на перетині капіталістичного ринку з технікою друкованої продукції «у точці фатальної різноріднос-ті людської мови», що «зробило можливою нову форму уявної спільноти, базисна морфологія якої підготувала ґрунт для сучасної нації»[100]; тобто вже на початку XVI ст. та протягом XVIII ст. «друкований капіталізм» виховує інтелігентну публіку, що читає й думає рідною мовою (наприклад, першим бестселером став німецький переклад Біблії, зроблений Мартином Лютером, тоді як Ватикан навіть видав «Індекс заборонених книг», а Франциск I у 1535 році під страхом смертної кари забороняв будь-яку друковану продукцію[101]).

Вельми симптоматично, що після падіння Західної Римської імперії жодна країна у процесі політичної диференціації Європи не обрала універсальну латинь своєю державною мовою: ерозія сакральної свідомості й той факт, що латинь не співвідносилася з політичною системою, сприяло обранню рідних мов у якості державних, тим паче, що всезагальної мовної уніфікації людства («фатальність Вавилону»), констатує Б. Андерсон, бути не може, тому навіть капіталізм як політична система, що сприяла затвердженню державних мов, у особі національної мови має «неподатливого супротивника»[102]. (Щоправда, деякі дослідники, як-от Деніел Белл, небезпідставно вважають за необхідне протиставити наративу капіталізму з його культом необмеженої суб'єктивності, що відкинула метафізику творчості, саме сакральне ставлення до буття й мистецтва, адже десакралізація світу веде у безодню тотальної деградації).

Тож друкований ринок книг і газет виховує читацьку аудиторію,

---

[99] *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма : пер. с англ. Москва : КАНОН-пресс-Ц ; Кучково поле, 2001. С. 153.

[100] Там само. С. 60, 69.

[101] Там само. С. 62, 63.

[102] Там само. С. 65, 66.

збираючи мовні ідіолекти у певну державну мову нації, але саме цей факт і не дозволяє капіталізму уніфікувати мовну культуру, хоча поширюючи вплив культуріндустріальної ідеології на свідомість сучасників доби пізньої його фази глобальний капіталізм спотворює національні культурно-мистецькі стратегії розвитку. З мистецькими мовами обставини склалися так само, як у випадку з літературними мовами націй, що часто-густо потерпали від нападів насильницької «русифікації» (Б. Андерсон використовує цей термін як в прямому сенсі, так і в переносному): теперішня контемпорарна ситуація посткультурної штучної гомогенності значно викривляє мистецьке буття націй, але контемпорарна уніфікація товаризованого художнього продукту в умовах пізнього капіталізму постійно стикається з процесами індігенізації, що виявляє сталі культуротворчі особливості національної свідомості. І в цьому сенсі проєкт модерна, про який казав Юрген Габермас, дійсно все ще не реалізований, тому що світ перед загрозою культурного регресу повинен активувати «зворотній зв'язок» диференційованої сучасності, спрямовуючи її розвиток в інше, вірогідне «некапіталістичне річище», де влада капіталу не буде поневолювати суб'єктні прояви самовизначення чи то нації, чи то естетичної волі окремої творчої особистості, що вкупі із взаємодією різних сфер знання лише додасть глибинності духовно-культурним цивілізаційним досягненням. Відтак відродження духу естетичного модерну в купі з трансдисциплінарною активацією суспільної та особистої самосвідомості виправить ситуацію гістерезису сучасної культури, де ототожнювати мистецтво із тривіальним буттям, а тим паче зрощувати творчі з ринковими принципами, не слід, проте, резюмує наприкінці XX століття Габермас, «шанси на це сьогодні не надто великі». Невеликі шанси і тепер, у першій третині XXI століття.

До речі, Б. Андерсон у монографії торкається й українських реалій, констатуючи, що українська у XVIII ст. вважалася селянською мовою, і, дійсно, у містах спілкувалися здебільшого німецькою та польською, та після видання «Енеїди» І. Котляревського статус національної мови піднявся до літературного щабля та навіть університетської дисципліни мовознавства, так що у першій третині XIX століття, передусім завдяки творам Т. Шевченка, як констатує вже Х'ю Сетон-Уотсон, «формування загальноприйнятної української літературної мови <...> стало вирішальною сходинкою у формуванні української національної свідомості», позаяк

в історико-культурному сенсі найважливішою здібністю національної мови є і залишається її здібність генерувати гештальт нації як уявну спільноту[103].

І судячи з нотаток, що зробив у 1927 році Т. Драйзер, після відвідувань у харківському Держпромі художньої виставки та високофахових постанов українською мовою (у драматичному театрі давали «Ріголетто», а в оперному — «Кармен»), становлення гештальту нації відбувалось скоріше всупереч більшовицькій ідеології (письменник не знав про таємні розпорядження більшовицької влади фізично знищувати українське козацтво, грабувати музеї й церкви, стирати сам спомин про гетьманство; він не відчув наближення ще більш великої біди, що тепер ми знаємо як геноцид та червоний терор проти української нації, культури, мистецтва і науки, розстріли еліти нації: митців, етнографів, вчених...). Але тоді Драйзер занотував: «В українського народу, здається, чудовий художній талант, який пригнічувався царями, оскільки офіційна мова була російська, а маси знали тільки українську»[104] (замінювався навіть сенс літературних текстів: так, 1842 року у повість "Тарас Бульба" М. В. Гоголя цензура вставляє абзаци про славу Росії, її віру, натомість будь-які згадки про Україну були вилучені, про що свідчить просте порівняння видання з першодруком 1835 року); «виставка також була несподівано захоплюючою. Тут були представлені дійсно прекрасні картини і скульптури, картини були "живими", "молодими" і сильними»; «Тут місто марить прекрасними мріями <...>. Легко повірити, що через десять років Харків буде українським Чикаго»[105].

На жаль, утопічні мрії викривленої ідеології в дійсності згорнули і час, і простір, і надії нації, і певне пояснення тому, як на мене, можна знайти в книгах Олексія Босенко, зокрема таке: «Утопия — это то, что хотелось бы сейчас и сразу. Выражение нужды нынешнего. (Что касается Маркса, "то коммунизм — не идеал, не цель, а энергический принцип

---

[103] *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества... С. 95, 96, 152.

[104] *Пономаренко І.* Теодор Драйзер об украинской опере и театре: Путешествие в Харьков в 1927. Часть 1: Харьков Манящий. 21.01.2018. URL: https://moniacs.kh.ua/teodor-drajzer-ob-ukrainskoj-opere-i-teatre-puteshestvie-v-harkov-v-1927-g-chast-1/?fbclid=IwAR1pcH6jcztXiumRA0ul2pSDT23ZZt9mxqNe1QILlDt4-tlpdjnIl7oD0yE;

[105] *Пономаренко І.* «Будущий украинский Чикаго» — Теодор Драйзер о путешествии в Харьков. Часть 2: Харьков Манящий. 01.02.2018. URL: https://moniacs.kh.ua/ukrainskij-chikago-teodor-drajzer-o-harkove-v-1927-m-chast-2/

ближайшего будущего" — никакая ни утопия). <...> Мрія — с древнегреческого "надежда, которой нет"»[106]. Тобто є сенс розрізняти ідею як таку та офіційну ідеологію влади, що часто-густо спотворює сутність благої ідеї, яка дає рушійну енергію власне «принципу надії» (*Е. Блох*) як важелю соціальних змін.

За цією логікою стає зрозумілою важливість тієї мистецької свідомості, що, відчуваючи власну ідентичність, не піддається штучній редукції, протидіючи культуріндустріальній уніфікації глобального капіталізму. Втім, не страждаючи на ксенофобію, не цурається новітніх винаходів інших, адже «у світі, де домінуючою нормою стає національна держава, <...> нації можуть представлятися в уяві й при відсутності мовної загальності..., на основі загального усвідомлення того, можливість чого довела сучасна історія»[107].

Тож пропоную більш детально розглянути цей комплекс складних питань, де питання кризи мистецтва було поставленим у культуротворчий порядок денний століття тому, але дотепер воно зберігає власну актуальність у контексті тієї наукової парадигми, що з'ясовує тенденції та ризики розвитку посткультури на зламі тисячоліть, хоча системного аналізу проблема досі не отримала через різну, часто кардинально протилежну одна одній, науково-дослідну методологічну оптику; а також через те, що сутність питання базується у трансдисциплінарному полілозі, потребуючи об'єднаних зусиль команди дослідників, а це відлякує неготових до подібної співпраці фахівців. Зі свого боку скажу, що беручись за важку тему дослідження, я не претендую на енциклопедичність роз'яснення питання, але принаймні щиро прагну усвідомити причини й наслідки посткультурного колапсу сучасності, по можливості знаходячи шляхи виходу з тупикових ситуацій, спираючись на авторитетну думку фахівців різних дисциплін знання.

---

[106] *Босенко А. В.* Ходы... С. 127.

[107] *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества... С. 153, 154.

Глава 1.2.

Стигмати посткультури: емансипація деталі та реїфікація в умовах діджиталізації

Ми присутні при кризі мистецтва взагалі, при найглибших потрясіннях в тисячолітніх його засадах. <...> Наш час однаково знає і небувалу творчу відвагу і небувалу творчу слабкість. Людина останнього творчого дня хоче створити те, чого ніколи ще не було і в своїй творчій нестямі переступає всі межі й кордони. <...> Можливо не тільки виникнення нового мистецтва, а й загибель усілякого мистецтва, будь-якої цінності, будь-якої творчості.

Микола БЕРДЯЄВ
Криза мистецтва, 1918

Індустрія свідомості — породження останньої сотні років. Вона розвивалася так стрімко, знайшла такі різні форми, що саме її існування в цілому і дотепер не піддається розумінню — можна навіть сказати, що воно практично незбагненно.

Ганс Магнус ЕНЦЕНСБЕРГЕР
Індустрія свідомості, 1962

В юності, коли я працювала в Київському музеї західного та східного мистецтва, тепер Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, мене причаровувала зала Іспанії та Франції XV–XVIII століть, де окрім перлини експозиції «Портрета інфанти Маргарити» Д. Веласкеса невимовно гіпнотичну дію справляли розміщені на тій же стіні натюрморт Хуана де Сурбарана та картина Луїса де Мораліса «Святий Франциск», що зображувала фундатора Ордену францисканців із стигматами на долонях. Тоді, у 1970-х, я із здивуванням відкрила для себе просту істину: психологізм, внутрішню сутність особистості, навіть свідомість епохи, дух часу може містити не лише портрет, але й світ речей, аскетична атмосфера простору, миттєво схоплені небайдужим поглядом митця. Знайшовши сутнісний взаємозв'язок між сакральним, матеріальним та психічним світами, я не ризикнула тоді міркувати далі про зворотну дію творчого погляду, здібного вбивати або кристалізуватись в процесі уречевлення знаками порожнечі, де гинуть почуття і бажання пізнавати світ. Так само тоді мені було тяжко розгледіти релігійну та культурологічну глибину символізму стигматів, бо, як писав Микола Бердяєв, згадуючи київсько-печерську юність, «у початкових формах моєї релігійності елемент сакраментально-літургійний був порівняно слабко виявленим»[1].

---

[1] *Бердяев Н. А.* Самопознание: Опыт философской автобиографии. Москва : Мир книги, 2010. С. 201.

На щастя, подальші роки фахового навчання та жорсткий досвід «університетів життя» дозволили розширити горизонт свідомості і пам'ять активізувала ці спогади, пропонуючи назвати підрозділ за відповідною аналогією, оскільки надто явним на сьогодні став процес плебеїзації світу речей комодифікованною свідомістю митців, котрі легко зреклися від трансцендентної сутності мистецтва, відправивши *в музей* усю палітру сакральних вимірів, замість яких уподобали діджитальні візуальні практики та підмінили, як нині жартують, геніальне мистецтво на «генітальне». На щастя, чимало аналітиків вбачають в тому модернізацію від лукавого. Але і у християнстві стигмати розтлумачують двояко: православ'я вважає цей феномен проявом диявольських сил, католицизм — навпаки, божих. Як з'ясувалося, така амбівалентність тлумачень цілком ідентична розумінню набутків посткультури, адже її ознаки теж одними сприймаються енергійно-жвавим струмом свобідного життя, іншими — смертельно мутними водами, де гине усе живе. Та, вірогідно, правда десь посередині, де лише поєднання цих двох потоків дає дійсно життєствердний заряд активного еволюційного розвитку культури. Чи є так насправді і що кажуть аналітики? Тож є сенс подивитися на це прискіпливіше, адже цілком може статися, що Михайло Ліфшиць був правий: «Стара легенда свідчить, що Христос і Антихрист схожі один на одного. І дійсно, в фатальні хвилини історії такі оптичні ілюзії — не рідкість. Але горе тому, хто не вміє відрізнити живе від мертвого», кому «здається мета досягнута — духовне життя вмерло, черв свідомості розчавлений. Але це порожня ілюзія»[2].

* * *

Недосконалість політико-економічної та соціокультурних систем упродовж минулого сторіччя призвела до того, що, як продемонструвала зроблена 16 січня 2017 року на Всесвітньому економічному форумі в Давосі доповідь Oxfam GB (міжнародної організації боротьби з бідністю), у 2016 році половиною світового капіталу планети володіли лише вісім осіб, до того ж тотальний розкол між бідними і багатими стратами у світі продовжує зростати, падіння рівня добробуту населення планети прискорюється, адже у 99 відсотків працездатного населення річний дохід в кращому

[2] *Лифшиц М. А.* Почему я не модернист? Москва : Искусство — XXI век, 2009. С. 49, 52.

випадку не збільшується, частіше стагнує, зате дохід фінансової еліти прогресує щорічно мінімум на одинадцять відсотків, за рахунок активного виведення капіталу в офшори зокрема, що посилює збіднення націй багатьох розвинених країн. Нескладний математичний розрахунок показує: перший трильйонер на планеті з'явиться через 25 років. Тим часом, Макс Лоусон (Max Lawson), фундатор стратегії Oxfam, критикуючи популізм політиків, які не бажають затвердити справедливий розподіл доходів і тим попередити зубожіння націй розвинених європейських країн, зауважив: «Ми бачимо багато прикладів викручування рук. Вочевидь, що перемога Трампа і Brexit дадуть цій практиці новий імпульс. Але, як завжди, у бізнесу немає конкретних альтернатив, — підкреслює Макс Лоусон. — Існують різні способи ведення капіталізму, які могли б бути набагато більш корисними для більшості людей. <...> Не можна мати систему, коли мільярдери систематично сплачують за нижчими податковими ставками, ніж їхні секретар або покоївка» (за матеріалами агентства Reuters)[3].

Можна спитати: навіщо я вдаюся у такі віддалені від мистецтва нетрі? Проте зв'язок тут є, і більш міцний, ніж то може здаватися на перший погляд. Досить згадати тезу Девіда Гарві про те, що безмежне спекулятивне накопичення капіталу стале екзістенційним базисом різних форм постмодерністської культури («The Condition of Postmodernity», Oxford, 1990); або тезу Жан-Франсуа Ліотара, який, позиціонуючи себе передусім політиком, вважав естетику тим розломом, який дозволяє побачити політичні нутрощі суспільства, причому частіше у гіпертрофованому стані («Dérive à partir de Marx et Freud», Paris, 1973), до того ж в суспільства, і відповідно у мистецтва, не виникне щирого бажання бунтувати проти капіталу, допоки він дає задоволення («Economie Libidinale», Paris, 1974) — дуже корисна теза для розуміння неправдивих бунтів проти системи, що театрально вчиняють адепти contemporary art, швидко злітаючись звідусіль на гучні проєкти, спонсорами яких є представники поліархату. Такий «міф розвитку», буцімто концептуальні артподразники змінять систему, якому розчарований аналітик спочатку довіряв, затверджується у суспільній свідомості тому, що, як резюмує Ліотар на зламі

---

[3] *Hirschler B.* World's eight richest as wealthy as half humanity, Oxfam tells Davos. URL: http://www.reuters.com/article/us-davos-meeting-inequality/worlds-eight-richest-as-wealthy-as-half-humanity-oxfam-tells-davos-idUSKBN150009)

1980–1990-х років, байдужа до людини система здібна наполегливо анігілювати те, що заважає чи вислизає від неї, в цьому сенсі душа, почуття людини є зайвим баластом, якого необхідно позбутися. До того ж, як довів Г. М. Енценсбергер, «соціальне індукування свідомості і процес його передачі стають проблемою, лише коли знаходять промислові масштаби»[4], і саме такі масштаби індустрії художньої свідомості заважають сучасному мистецтву гідно розвиватися; поряд з цим, чимало митців могли б підписатися під такими словами публіциста: «Навіть в нашому суспільстві щодня все більше людей стають "зайвими". В економічному, та й у психологічному сенсі, їх оголошують "відходами виробництва". Такі наслідки процесу глобалізації»[5].

Але, вочевидь, завинила не просто глобалізація, а її вульгарне втілення розсудливою свідомістю соціуму як технократизму, інакше кажучи: «це абсолютизація засобів життєдіяльності та діяльності виробництва чи здобування цих засобів за рахунок самої життєдіяльності. Технократизм — це апогей "засобу", посередності. Він є ідеологією й апологією (що одне й те саме) речового поневолення людини»[6]. Тому я свідомо йду тим шляхом, що вимостили Енценсбергер, Джеймісон, Адорно та інші аналітики, зокрема франкфуртської філософської школи, хто критикував зрощення авангардно-модерністської і постмодерністської культури зі стереотипами виробництва масового продукту згідно стратегій ідеології культуріндустрії, що маніпулює суспільною свідомістю на догоду правлячим стратам.

Дуже корисний в цьому плані досвід щирої турботи про людей, що доводить можливість гармонійних стосунків державних інтересів та інтересів простих громадян, надав у 2018 році введений в експлуатацію Гельсінський модернізований комплекс Oodi, головна функція якого — Центральна бібліотека — утворила кластер дивовижних пропозицій, чимало з яких є безкоштовними, як-от користування широким спектром речей напро-

---

4 *Энценсбергер Г. М.* Индустрия сознания. Элементы теории медиа. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2016.

5 *Госфельд К.* Портрет: Ганс Магнус Энценсбергер / Deutsche Welle. 2002. 17 июня. URL: http://www.dw.com/ru/портрет-ганс-магнус-энценсбергер/a-578637

6 *Возняк В. С.* Метафизика рассудка и разума. Опыт несистематической самокритики. Киев : Самватас, 1994. С. 280.

кат, лекторіями, зонами відпочинку, ігровими чи навчальними зонами для дорослих, а для малюків навіть пропонують спеціально навченого собаку, широкий спектр технологічних послуг, зокрема роботів, та інше. Як зазначає сайт Oodi: «Центральна бібліотека Гельсінкі Oodi — це місце зустрічі на площі Кансалайсторі, середмістя Гельсінкі. Oodi доповнюватиме культурний та медіа-центр, заснований Helsinki Music Centre, Finlandia Hall, Sanoma House та Музей сучасного мистецтва Кіасма. Oodi буде некомерційним, міським громадським простором, відкритим для всіх, прямо навпроти Parliament Building. Вона є однією з 37 філій Гельсінської міської бібліотеки та є частиною мережі бібліотек. Oodi надасть своїм користувачам, окрім знання, нових навичок, подій, утворюючи вільний майданчик для навчання, імерсивного занурення в історію, роботу чи відпочинок. Це бібліотека нової ери, жива і функціональна зустріч, відкрита для всіх»[7].

Зрозуміло, що з плином часу культурно-мистецька «прагматична класифікація», котру критикував Адорно, говорячи про невпинну диференціацію наук, мистецтв, світоглядних теорій, буде ускладнюватися, корелюючи з питаннями соціології, адже «інтереси та цілі всякого соціального пізнання залежать від того, чи виходить пізнання з модусів поведінки і реакцій людей в суспільстві..., або ж воно виходить з об'єктивованих факторів, установ, від яких залежать соціальні процеси і тим самим і індивіди...», у другому випадку «об'єктивні» дослідження є ілюзорними, бо сам предмет другорядний і поверховий через те, що суб'єкт сьогодні є об'єктом суспільства, не його субстанцією, тому форми реакції не є об'єктивними даними, а лише «складовими частинами загальної пелени»: «Об'єктивність у високораціоналізованому і наскрізь функціонально опосередкованому товарному суспільстві — це концентрована соціальна влада, виробничий апарат і апарат розподілу, підконтрольний першому. Що за своєю ідеєю повинно було б бути первинним, — це живі люди — стало придатком. Наука, яка не визнає цього, захищає умови, які призвели до такого стану речей»[8].

Тож прагнучи розплутати цей вузол, я абсолютно солідарна з Адорно, зокрема у тому, що ніяке концептуальне обґрунтування контемпорарного проєкту не констатує його приналежність до царини мистецтва, допоки

---

[7] Oodi Helsinki Central Library. URL: https://www.oodihelsinki.fi/en/what-is-oodi/

[8] *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки : пер. с нем. Москва : РОССПЭН, 2008. С. 173.

ідея твору не здобуде естетичного виразу, а власне естетичний досвід не позбавиться фетишизації, що змішує мистецькі засоби виразу із річчю. Між тим процеси уречевлення творчих ідей, або, за Д. Лукачем, реїфікація (англ. reification, від лат. res — річ), — котра притаманна капіталістичному суспільству, у якому і мистецький твір стає товаром, підлеглим забаганкам ринку, — позбавляють мистецтво та митця природної синкретичної єдності мислення, і, як це довів Ф. Джеймісон, опрацьовуючи теорію постмодернізму, запускають неминучий процес дегуманізації та нескінченої диференціації. Крім того, ще автори «Діалектики Просвіти», задовго до Г. Зедльмайра, писали про загрозу «емансипації деталі» та вражаючих візуальних ефектів, що в умовах панування ідеології культуріндустрії ліквідують мистецький твір як естетичну цілісність, підміняючи його техно-формулою, де власне претензії мистецтва опиняються претензією ідеології. Причому розсудлива ідеологія «чудово працює в інформаційно-технологічної царині, де є найбільш ефективною якраз формальна раціоналізація», однак такий розсудок було б вельми корисно «надійно запаяти всередині здорового глузду і тут залишити у спокої», позаяк лише у такий спосіб він здібний оберігати культуру від вторгнень реїфікації[9]. Та не так сталося, як гадалося.

У міленіум правота застережень цитованих авторів підтвердилася з лихвою, принаймні «гарантована» самоназвою просунута *сучасність* contemporary art надміри перевищила можливості минулого глузування над «гармонією, що досягалася у великих витворах буржуазного мистецтва»: капіталістична ринкова система, запускаючи механізм самознищення культури і мистецтва, досягла суттєвих результатів, і дійсно «увесь світ стає пропущеним крізь фільтр культуріндустрії», і навіть «кожна окремо взята маніфестація культуріндустрії безвідмовно відтворює людину як те, у що перетворила вона її в цілому»[10].

На пострадянському просторі культуріндустрія також збирає рясну жниву, і не лише завдяки її щирим адептам, але і тим представникам нової кон'юнктури, хто, застосовуючи мімікрію, під час зміни систем «перевзувся у повітрі», тобто митці, «які тривалий час справно виконували

---

[9] *Возняк В. С.* Метафизика рассудка и разума... С. 276.

[10] *Хоркхаймер М., Адорно Т.* Диалектика просвещения: Философские фрагменты. Москва ; С.-Петербург, 1997. С. 157–158, 163.

ідеологічні за змістом державні замовлення», «з настанням нової доби багато хто з них не розгубився і без будь-яких вагань звернувся до національно-історичної та релігійної тематики — з тією ж пафосною патетикою, парадністю та героїзацією образів», те саме стосується і навали «псевдоавангардних творів», та громадських об'єднань мистецтвознавців й митців, багато з яких на зламі століть перетворилися на формальні, хоча їхньою благою метою могло б стати «дослідження експериментальних форм, ідей сучасного мистецтва»[11].

На щастя, як зауважував Д. Бенсаїд, говорячи про розпочатий з 1990-х розвиток різних видів соціального спротиву системі, поступово генерується у «певному єдиному утопічному моменті», куди збігаються усі поразки «на наступний день після того як діло звільнення потерпіло приголомшливий політичний провал», що власне Анрі Лефевр визначив особливою якістю утопії, її «непрактичним сенсом можливого», а Дебор — актуальним експериментуванням без занепокоєності, чи є усі умови для реалізації намічених завдань: «Модна риторика абстрактної інакшості ("інший світ... інша Європа... інша кампанія... політика по-іншому...") чудово виявляє цей момент невизначеності можливого, коли вже відчувається, що щось от-от народиться, хоча контури нового майже невидимі та неясно, як допомогти йому з'явитися на світ»[12]. Слід підкреслити, що культуріндустріальні стратегії досить гнучкі та конспіративні, а власне капіталістична система дуже слизька, на що звертає увагу кореспондент, провідний британського подкасту «Under the Skin», Расел Бренд в інтерв'ю з Девідом Гарві у вересні 2017-го: «Система гнучка. Вона може поглинути будь-що: це гарно видно на прикладі того, як вона вбудовується в культуру. Візьміть до прикладу хіп-хоп, який починався як щось дуже закрите, потім пройшов етап утопічності та краси, а потім він уже комодифікується, комерціалізується та стає товаром... Ця ідеологія настільки ендемічна та всеосяжна, що стає невидимою. Тому ви кажете, що здатність приховуватися — це в ДНК капіталізму. Завдяки приховуванню власної природи капіталізм і може існувати. <...> Бюрократична система, бюрократичні

---

[11] *Сидоренко В.* Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX–XXI століть. Київ : ВХ[студіо], 2008. С. 94, 102.

[12] *Бенсаид Д.* Спектакль как высшая стадия товарного фетишизма : пер. с фр. Москва : Ин-т общегуманитарных исслед., 2012. С. 34.

інституції прекрасно працюють — зі стовідсотковою ефективністю. Добре, але що робити з кліматичними змінами, що робити з відчуженням, нерівністю, бунтами? Хто та страта, для котрої система прибуткова? Як ми можемо впливати на них і виступати проти?»[13].

Девід Гарві відповідає: «Це як Google та інші монополії, які так функціонують. Вони мають так працювати, і я теж маю користуватися ними... Ми маємо користуватись їхніми послугами. Водночас, завдяки нам монополії отримують прибуток. Усі ці системи отримання зиску набули впливовості в культурній площині. Форми експлуатації та привласнення існують уже доволі довгий час, але зараз вони стали хронічними, з огляду на те, що в капіталістів немає нових місць, куди рухатись, і нових речей, якими можна було б займатися. І зараз капіталізм все більше й більше починає налягати на культуру, її виробництво та комодифікацію»; і далі уточнює: «Наприклад, якщо ми хочемо отримати швидший обіг капіталу, тоді ми маємо створити виставу, яка буде миттєво спожита й миттєво зникне. Це не так, як із ножами та виделками моєї бабусі, якими можна користуватися 150 років. Олімпійські ігри тривають десять днів, а потім зникають. Вони стають чудовим методом капіталістичного накопичення: значні кошти використовують на перебудову інфраструктури і все, що вигідне будівельним компаніям. Ігри закінчились, коли наступні ігри? І скільки зараз є бієнале? Майже кожне місто має бієнале — Венеція, Шанхай і так далі. Раптом стає зрозумілим, як по-шахрайськи цілий культурний пласт використовують для комодифікації, розвитку ринку нерухомості». Рассел погоджується, вважаючи, що, зокрема, молоді люди повинні позбавитися тієї «індоктринованості ідеологією»: «Я дивлюсь на це, як на матрицю комодифікації, яку можна побачити у всьому. <...> Наприклад, футбол. Суть гри якимось чином переживає цей процес комодифікації, і потім окремий досвід перетворюється на продукт. Навіть ядро футбольної спільноти, її історія та ритуали комерціалізуються — весь простір єдності теж стає продуктом. Нашарування й нашарування комерції оточують гравців: вони з'являються в рекламі, реклама з'являється на футболках, здається, скоро й на гральному полі буде реклама і вона почне проходити крізь нашу свідомість <...> Інша частина

---

[13] *Бренд Р.* Підйом марксизму: чи може він перемогти капіталізм? : інтерв'ю з Девідом Гарві. 2018. 2 бер. URL: https://commons.com.ua/uk/david-harvey-pidjom-marksyzmu/

цієї історії — це те, що ми починаємо дивитись одне на одного, як на товар, втрачаючи оптику гуманності». Врешті, підсумовуючи діалог, Девід констатує: людству необхідна політична стратегія декомодифікації, яка б торкнулася усіх сфер діяльності, зупиняючи руйнівні тенденції останніх 30–40 років, зокрема в освіті, що перетворилася на товар, недоступний для всіх; в охороні здоров'я так само слід зробити її доступною кожному, і звичайно ж, декомодифікувати цілі сектори економіки. Та головне, конче необхідно перестати комодифікувати інших, і «замість того, щоби сприймати один одного як інструменти для нашої діяльності, які можна експлуатувати, ми маємо дивитися одне на одного, як на людей». Однак тут не обійтися без розуміння того, що «для капіталістичного виробництва необхідно, щоб робітник був позбавлений влади», через це «люди починають поводитися відчужено»: «Після цього я не можу слухати будь-яку дискусію про технологічний розвиток і не бачити якусь прив'язану до цього соціалістичну утопію. Зараз деякі люди чекають на появу штучного інтелекту, дивлячись на це, як на соціалістичну утопію. Ви бачите, що відбувається: Uber починався як така собі "sharing economy", а потім ми спостерігаємо, як він капіталізується і хтось стає мільярдером»[14].

Як випливає з логіки цієї розмови, мистецтво і політика посткультури, просочивши один іншого, стали подібними мертвим близнюкам Пітера Грінуея, що складають вельми колоритне прозекторське тло в сцені відомого фільму «Валізи Тульса Люпера». Втім, ще Т. Адорно і М. Горкгаймер констатували: культуріндустрія накладає на культуру печатку однаковості, і різні естетичні маніфестації стають уніфікованими, оскільки підпадають під тотальний контроль капіталу, де технічна раціональність фактично еманує розсудливість панування, маніфестуючи відчужене від себе самого суспільство примусу, до того ж «в жертву було принесено те, що завжди відрізняло логіку твору мистецтва від логіки соціальної системи»: «... помилкова ідентичність загального і особливого. Вся масова культура в умовах панування монополій є ідентичною, а її скелет, понятійний кістяк, що був сфабрикованим останніми, стає чітко окресленим. <...> Зацікавлені сторони охоче дають пояснення про культуріндустрію в технологічних термінах»[15].

---

[14] *Бренд Р.* Підйом марксизму...

[15] *Хоркхаймер М., Адорно Т.* Диалектика просвещения... С. 149, 150, 151.

Врешті ринкові стосунки з товаром масового виробництва, яким ще на зламі XV–XVI століть стали першодруки, трансформуючись у предмет колекціонування збирачів величезних приватних бібліотек, дозволили державній системі відшліфувати ще на світанку капіталізму ідеальну можливість впливу на суспільство, перетворюючи його на «безособову колективну волю» (*Том Нейрн*), підлеглу маніпулюванню, відтак і контемпорарне мистецтво синтезує масовість й ринковий попит, маніпулюючи свідомістю нації, що зовсім не стимулює розвиток самосвідомості, а навпаки, заколисує розум, говорячи словами Бенедикта Андерсона, «у мовчазній приватності, в тихому барлозі черепа»[16].

Але головним потужним технічним імпульсом постмодерну стало кольорове телебачення, що стало масовим на початку 1970-х, до якого підключився через десятиріччя комп'ютерний бум, провокуючи лавину «візуальної тріскотні» (*Роберт Х'юз*), яку сприймають за прояв креативної сучасної творчості. Втім, досить скоро високі технології, розвиток військової промисловості за часи гонки озброєння та масове виробництво товарів широкого споживання — все це придало техніці характер цілком очікуваної норми, але того пориву, з яким авангардисти зустрічали авіацію чи метрополітен, вже не було, тим паче що ядерні вибухи довели зворотний бік технопрогресу, демонструючи легкість, з якою у мить руйнуються міста та масово гинуть люди. Тому для все зростаючого числа сучасників «харизма техніки перетворюється в рутину, втрачаючи свою магічну силу для мистецтва»[17].

Тобто влада телебачення та світова мережа маніфестувала зовсім іншу силу, ідеологічного маніпулювання масами, та це вже не було мистецтвом, — виносить свій вердикт Перрі Андерсон, слідом за Ф. Джеймісоном: «Марінетті або Татлін могли створити ідеологію на підставі техніки, але більшість машин самі собою могли мало що сказати. Ці ж нові прилади, навпаки, нескінченно емоційні в своїй передачі дискурсів, які є тотальною ідеологією в самому прямому сенсі цього слова. Інтелектуальна атмосфера постмодерну (швидше докса, ніж мистецтво) запозичує більшість своїх імпульсів з високого тиску цієї сфери. Бо постмодерн є також

---

[16] *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма : пер. с англ. Москва : КАНОН-пресс-Ц ; Кучково поле, 2001. С. 57.

[17] *Андерсон П.* Истоки постмодерна : пер. с англ. Москва : Территория будущего, 2011. С. 111.

і це: показник критичної зміни у відносинах між розвиненими технологіями і уявним мас»[18].

Церемонія м'якого зомбування відтворюється від експозиції до нової експозиції, куратори яких виховують кожну націю, що стає у черги до гучних модних проєктів відомих галерей, і національна культурна свідомість поступово звикається з пропонованим товаром. «Але капітуляція людей перед культурою призводить до висновку про капітуляцію культури перед людиною, примушує міркувати про те, у що перетворилися люди. Суперечність між свободою для мистецтва і похмурими діагнозами про наслідки цієї свободи, — це суперечність самої дійсності, а не тільки свідомості, яка аналізує дійсність, щоб внести свою лепту в її зміни»[19].

Між тим, наслідки тої свободи у дійсності вражають своєю статистикою. Так, згідно даних Бюро економічного аналізу США та Національного фонду мистецтв, зростання артіндустрії в США (враховані дані від мистецьких галерей, ярмарок, експертиз, продажу ювелірної продукції, до прибутків від ТБ й кіноіндустрії на момент 2015 року) приносить 4,2 відсотка ВВП, тобто $763,6 млрд, з них лише музеї дають $5,3 млрд, а це більше ніж сільське, складське та транспортне господарства разом, та ось висновки з цієї статистики пані Jane Chu, голова Нацфонду мистецтв, робить фантастичні: «Дані підтверджують, що мистецтво відіграє значну роль у нашому повсякденному житті»[20], хоча вірніше було б казати про успіхи саме ідеології культуріндустрії.

Тож процес декомодифікації посткультури поки відкладається, ймовірно, ми ще не досягли найжахливішого днища, від якого можна було б відштовхнутися, принаймні В. С. Возняк уявляє розсудок та розсудливу техно-культуру сходинкою, від якої вельми зручно відштовхуватися (або вислизати і падати ще нижче), втім, задля споглядання «окаема» далечини концептуальні проєкти розсудку — опора не надійна: «Заздоровна сенсам — заупокійна душі. <...> Абсолютизація сенсів і осмисленості — один

---

[18] *Андерсон П.* Истоки постмодерна. С. 113.

[19] *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки : пер. с нем. Москва : РОССПЭН, 2008. С. 26.

[20] *Kinsella E.* A New Study Says the Arts Contribute More to the US Economy Than Agriculture // Artnet News. 2019. 8 Mar. URL: https://news.artnet.com/art-world/nea-arts-economic-study-1484587

з гріхів раціоналізму. <...> Запитування сенсу невикорінно в нас, але саме в цьому — джерело онтологічної невдачі, і не тому, що відповіді немає (хоч греблю гати!), — невдача міститься в самому запитуванні. Спрага сенсу залишає нас на рівнині життя, а нам, убогим, проте думається, що своїми нескінченними "навіщо" ми якраз трансцендируем обридлу буденність і йдемо до вершин»[21]. Так, розум використовує силу розсудку, але саме він повинен контролювати ту силу, щоб запобігти згубній інверсії, коли розсудок керує розумом, та, на жаль, саме такий поганий сценарій сьогодні і відтворюється, «світ з'їхав з глузду через уречевлену соціальність», і тяжко утримати «трансцендентальну інтонацію у світі повсякдення, і тим протидіяти перевтіленню у дійсне пекло нашого тут-тепер буття»[22].

Митці, критики і науковці тепер взагалі не задаються питанням «навіщо», як і не розмірковують над принциповим розрізненням та усвідомленням розсудку та розуму, що вигідно саме розсудку, не зацікавленому у розумінні того, що естетичні та соціально-політичні питання культурно-художнього досвіду неподільно пов'язані один з одним, але вкрай необхідно розрізняти вульгарну критику та ідеологічні пастки культуріндустрії, котрі відстоюють помилкову позицію, нібито «естетично значиме лише те, що торить собі шлях з опорою на широку соціальну основу»[23], така викривлена «громадська» активна позиція усіх причетних до процесів культуротворення лише поширює наскрізь політизований артизм — мистецтво повсякдення: «Повсякденність є безпосереднім здійсненням життєвого процесу. Однак це аж ніяк не означає, що тут торжествує та справжня безпосередність, яка характеризує самоцільний, небайдужий, чуттєво насичений, тобто власне естетичний (*А. С. Канарський*) стан людини. Швидше навпаки: наше існування в контексті повсякденності найчастіше є посереднім, чуттєво притупленим, чуттєво збідненим»[24].

Саме тому проєкти соціальної скульптури, як на мене, позбавлені перспективи залишатися у полі високого мистецтва, хоча конкретно-прак-

---

[21] *Возняк В. С.* Метафизика рассудка и разума... С. 333–334.

[22] Там само. С. 276.

[23] *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки. С. 172.

[24] *Возняк В. С.* Метафизика рассудка и разума... С. 262.

тична користь від, скажімо, мультимедійного проєкту Оксани Чепелик «Origin/Початок» (2007), що у режимі реального часу моніторив тему генофонду нації, очевидна, та це вже, висловлюючись на кшталт В. Беньяміна, є технічною естетизацією соціальних досліджень, аніж справжній предмет естетики.

На щастя останні два десятиріччя особливо прискіпливі науковці стали помічати і критикувати цікаву закономірність: під гучні елоквенції, що маніфестують свободу творчого волевиявлення, контемпорарні митці, очаровані потужним гравітаційним полем кураторів, галеристів, фактично дозволили керувати художнім процесом артдилерам, що на свій розсуд мобілізують митців на вирішення найфантастичніших забаганок сучасної культуріндустрії. Здійснились столітні пророцтва філософа: «Надто вільною стала людина, занадто спустошена власною порожньою свободою», адже споконвічне варварство є підмурком будь-якої культури, тому в момент кризи культура «роздирає свої власні покриви і оголює шар варварства, що не надто глибоко лежить»; натомість справжнє «вільне мистецтво виростає з духовної глибочини людини, як вільний плід. І глибоко і приємно лише те мистецтво, в якому відчувається ця глибочінь. Мистецтво вільно розкриває всіляку глиб і обіймає собою всю повноту буття»[25].

Отже, щоб дослідити ознаки пролонгованої кризи мистецтва й культури, що триває вже більш ніж століття, звернімося спочатку до прикладів, що лежать на поверхні тієї розідраної в клоччя культури, де «можуть загинути і найбільші цінності, і може не встояти людина»[26].

The National Gallery of Australia у січні-лютому 2018-го визначилася тим, що провела спеціальну ню-акцію, де журналісти й запрошені 120 представників громадськості мали відповідати дресс-коду, а саме бути без одягу, себто в костюмах Адама. Захід, присвячений міжнародній експозиції Hyper Real, де антропні та анімальні істоти фотореалістичних скульптур та інсталяцій (так само переважно оголені) маніфестували гімн тіла, втім, концептуальна програма акції повідомляла, що у такий спосіб виставка «досліджує людську фігуру», щоправда, репортери все-таки намагалися з'ясувати: «...хіба там є щось іманентне мистецтву, яке

---

[25] *Бердяев Н. А.* Кризис искусства. Москва : Г.А. Леман и С.И. Сахаров, 1918. С. 4, 19, 23, 26.

[26] Там само. С. 22.

найкраще зрозуміло, коли ню?»[27]. Задаючи це питання відвідувачам, кореспондент Юліан Морганс, на початку спантеличений вимогою працювати голяка, з часом призвичаївшись до ню-статуса, при огляді скульптур Патріції Піччіні (Patrizia Piccinini) й Рона Муєка (Ron Mueck) раптом відчув звільнення: «І, бувши голим, дивлячись на ці мистецькі роздуми про людську форму, усвідомив створення дивної петлі зворотного зв'язку. Ви стаєте гіперінформованими про те, що є людиною. Ви усвідомлюєте, що є певною proto-мавпою... Кожен з 120 присутніх, які були там, і були голими, не був досконалим, і це було чудово. Ми всі відчували себе недосконалістю та вразливістю, але рівноправними...»[28].

Проте асоціації та висновки під час перегляду документального фільму про виставку, як для мене, були не на користь кураторів, адже за натовпом людських оголених тіл, що накопичувався ніби в термах загального користування чи нацистських таборах смерті (Теодор Адорно, здається, не перебільшив, відмовляючи мистецтву після Auschwitz), втрачався будь-який сенс налаштовуватися на мистецьку співтворчість, оскільки сутність людини за примхою артноменклатури принизливо обмежувалась фізіологією, відтак головний висновок заходу, слід думати, був таким: «істота, яку названо людиною, не тільки залишається підкореною поняттю тварини, а й становить порівняно невелику частку тваринного царства»[29] (натомість, за М. Шелером: «Те, що робить людину людиною, є принципом, протилежним усьому життю взагалі, він, як такий, взагалі не може бути зведеним до "природної еволюції життя", і якщо його до чого-небудь і можна звести, то тільки до вищої основи самих речей — до тієї основи, частковою маніфестацією якої є "життя". Вже греки стверджували такий принцип і називали його "розумом"»).

Нема бажання суперечити давній позитивістській тезі, котру жорстко критикував Шелер, хоча, можливо, цей ню-досвід для когось, хто вирішив

---

[27] People Got Naked in a Gallery: We Asked Them «Why». URL: https://video.vice.com/en_au/video/people-got-naked-in-a-gallery-we-asked-them-why/5a6587a5177dd4267e24d281; *Morgans J.* Talking With the Guy Who Spent 24 Hours Blurring Out My Junk. URL: https://www.vice.com/en_au/article/9kn78z/talking-with-the-guy-who-spent-24-hours-blurring-out-my-junk

[28] *Morgans J.* Talking With the Guy...

[29] *Шелер М.* Місце людини в космосі. 1928. URL: http://pidruchniki.com/1209061337709/filosofiya/maks_sheler_1874-1928

навернутися до нюдизму, є конче необхідним, але при чому тут мистецтво, тим паче що ця подія занадто обмежила свій message людству, ігноруючи усе, що не пов'язане з анімальним існуванням, немилосердно підставляючи тим редактора Інтернет-часопису, для якого кінорепортаж з виставки опинився суто головною біллю, і він витратив кіпу часу на коректне замощування й розмивання грудей, геніталій та сідниць, свідомо нівелюючи (під шквальний регіт редакції) те «переможне» звільнення тваринного з крихкого буття людини, що становило головний сенс акції? За цих обставин, — де думка М. Гайдеґґера про екзистенційну закинутість людини у вороже буття (за Б. Паскалем, загубленість людини у «коморі Всесвіту» поміж двох безодень — нескінченності та небуття, погрожує «зачумленістю» життя: погано коли надмірна свобода обертається спустошеністю) чи думка «генія-вулкана» Макса Шелера про те, що унікальна сутність людини протилежна предметному життю й інтелігібельній формі завдяки екзистенційній інтенціональності, здаються витонченим сарказмом, — важко не погодитися із вердиктом В. Бичкова, вкрай стурбованого тим, що мистецтво посткультури відсилає «реципієнта до небуття, до постапокалістичної порожнечі».

Зокрема, філософ-естетик констатував наприкінці першого десятиріччя міленіуму: «Арткритика займається не виявленням метафізичної, художньої або хоча б соціальної сутності або цінності артпродукції, але фактично маркетингом, або "розкруткою", арттовару, специфічного "ринкового" продукту — підготовкою суспільної свідомості (маніпулюванням нею) до споживання "розкрученої" продукції, створенням якогось вербального артконтексту, орієнтованого на компенсацію відсутньої художньо-естетичної сутності цього "продукту" техногенної цивілізації. Головними в артполі *пост*-культури стають контекстуалізм, зрівняння всіх і всіляких смислів, часто висунення на перший план маргіналістикі, заміна традиційних для мистецтва образності і символізму симуляцією і симулякрами; художності — інтертекстуальністю, полістилістикою, цитатністю; свідоме перемішування елементів високої і масової культури, панування кічу і кемпа, зняття ціннісних критеріїв, абсолютизація будь-якого жесту художника в якості унікального і значимого феномена і т. п.»[30].

---

[30] *Бычков В. В.* Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. Москва : ИФРАН, 2007. С. 11, 69.

На жаль, сучасна «актуальна» мистецька свідомість працює переважно на щаблі тіла, абсурду й страждання, отілеснюючи фізіософію, як-от скандальний пітерський художник Петро Павленський, що у листопаді 2013-го цвяхом прибив свою мошонку до бруківки Червоної площі в Москві, маніфестуючи ню-акцію «Фіксація» як інвективу «політичної індиферентності та фаталізму сучасного російського суспільства». То, мабуть, і не слід надто критикувати артизм? Натомість тим, хто не розуміє сучасних митців та їхній бунт, краще читати наукові опуси апологетів культуріндустрії, що м'яко стелять філософське підґрунтя, виправдовуючи будь-яку брутальну тілесну антропологію, адже за М. Епштейном, «в контексті нових теорій штучного життя і штучного розуму відбувається ознайомлення і життєзагублення тіла — семіотизація і девіталізація, ставлення до тіла як до інформаційної машини, здатної симулювати будь-які біологічні функції і перевершувати в цьому природу. Латинський корінь vit- (vita, життя) все частіше замінюється на vitr- (in vitro, в пробірці, в штучному середовищі) або на virt- (virtual, віртуальний, уявний, симулюємий)»; за таких умов: «Сучасне тіло — або предмет інформаційно-біотехнічної розшифровки і трансформації, або предмет торгівлі і знаряддя професійної кар'єри (спорт, модельний і порнографічний бізнес), або ставка в політичній боротьбі (і в цьому сенсі теж всього лише знак)»[31].

Дійсно, знаряддям власної кар'єри тіло стало для іспанського артпранкера Адріана Олівера (Adrian Pino Olivera), який оголюється у Венеру в різних публічних місцях, зокрема у відомих музеях та парках, влаштовуючи перформанс, що він визначив як «Project V», розпочатий у березні 2017-го і завершений на кілька місяців раніше запланованого грудня 2018 року. Протягом цього терміну кожний місяць він маніфестував якусь акцію у головних європейських музеях, у такий спосіб віддаючи шану «Моні Лізі» Леонардо да Вінчі, «Сніданку на траві» Е. Моне та іншим шедеврам малярства і скульптури, жертвуючи власною свободою, адже поліція усяк раз його арештовувала за таке артхуліганство[32].

---

[31] *Эпштейн М. Н.* Философия тела. Санкт-Петербург : Алетейя, 2006. С. 12. (Під спільною обкладинкою з книгою Г. Л. Тульчинського «Тіло свободи»).

[32] Entrevistamos a Adrián Pino Olivera, el artista que posa desnudo en los museos // TRIBUS OCULTAS. 2018. 13 Apr. URL: http://www.lasexta.com/tribus-ocultas/artes/entrevistamos-adrian-pino-olivera-artista-que-posa-desnudo-museos_201804135ad06c9c0cf264760ec52502.html

Фокус в тому, що цей проєкт митець виголошує не політичним, а суто естетичним, оскільки в такий спосіб він намагається повернути світові красу, використовуючи своє тіло як найчутєвіший інструмент і тим начебто відмовляючи розсудливому вектору розвитку сучасного мистецтва, а суспільство звільняючи від агресії, зокрема тих, хто ненавидить його, називаючи психопатичним педофілом[33]. Ось зразок розсудливих маніпуляцій актуальними змістами артизмом, позаяк митець наголошує, що його протести є певною стратегією протистояння ринковому прагматизму капіталізму, котрий веде світ й культуру до колапсу, тому він пропонує людству шлях любові і злагоди.

Інтенція добра, але засоби виразу сумнівні, та з позиції сучасної ідеології інфоестетики — цілком прийнятні. Щоправда, для цього потрібно згадати, що скоро виповнитися сторіччя з моменту, як був введений у широкий обіг навіть особливий термін «хаптіка» (одним з фундаторів хаптології є Девід Кац: David Katz. The World of Touch (1925)[34]), визначаючий наукове дослідження досвіду дотику і те мистецтво, що «виконує мету продовження людського роду і задає сенс всьому тілесному існуванню людини. Це ars amatoria, мистецтво любові, точніше відчутних переживань і осягань, які найповніше проявляються в любові як тілесному пізнанні і творчості»[35]. Проте я не буду пірнати у безодню хаптіки, через яку «буржуазний модернізм грає в самовдоволене язичництво» (*М. Бердяєв*), вважаючи не гідним мистецької царини публічні акти ексгібіціонізму або ж coitus у музейному просторі (що з гумором критикував свого часу К. Свасьян), чи копро-творчість (хай мене вибачають галеристи львівської Дзиги, але я солідарна з тим блогером — відвідувачем їх копро-акції, який ризикнувши завітати до експозиції, забажав кінця світу тут і одразу).

Такі шокуючи «потрясіння» мають місце також через те, що сучасний артизм на підсвідомому рівні відчуває свою штучність, несправжність, адже дійсне потрясіння від творчого акту спрямоване, згадуючи М. Бердяєва, на «сходження людської сутності до вищого життя, до нового

---

[33] The naked exhibitionist. URL: https://www.facebook.com/Zoomin.JustMe/videos/1696705607079866/

[34] *Minski M.* Haptics People, Places, and Things. URL: http://alumni.media.mit.edu/~marg/haptics-pages; http://alumni.media.mit.edu/~marg/haptics-bibliography.html

[35] *Эпштейн М.Н.* Философия тела. С. 36.

буття»: «У творчому досвіді розкривається, що “я”, суб’єкт, первинніше та вище, ніж “не-я”, об’єкт. І разом з тим, творчість протилежна егоцентризму, є самозабуттям, прагненням до того, що є вищим за мене. Творчий досвід не є рефлексією над власною недосконалістю, це є звернення до преображення світу, до нового неба і нової землі, які повинна уготовляти людина. Творець поодинокий, і творчість носить не колективно-загальний, а індивідуально-особистісний характер. Але творчий акт спрямований на те, що має світовий, загальнолюдський, космічний і соціальний характер. Творчість менш за все є захопленістю собою, вона завжди є виходом з себе. Захопленість собою пригнічує, вихід із себе звільняє»[36].

Сучасні винахідники прагнуть змінити світ, але залишаються у системі його координат і в цьому їх помилка, то й не дивно: «Вульгарність полягає в ототожненні з тим приниженням, якого не може перемогти *полонена* свідомість, що стала його жертвою. Якщо так зване низьке мистецтво минулого більш-менш свідомо здійснювало таке приниження, якщо воно віддавало себе в розпорядження принижених, то тепер само приниження організовується, скеровується, а ототожнення з ним здійснюється за планом»[37]; чи не краще було б дослухатися до постулатів класиків, що не підлягають часу, як-от досі актуальна така теза: «Творчий акт митця по суті своїй є непослухом “світові цьому” та його потворності. Творчий акт є сміливий прорив за межі цього світу, до світу краси»; «обважнівши в потворності — маєш творче падіння. У мистецтві не може не бути прориву до краси»[38].

Тому краще зосередити увагу на тих конфузах, коли концептуальний жест іноді сам не бажає втілюватися в оту зачумлену хаптіку. Наприклад, бельгієць Майкс Попп (Mikes Poppe), що прикував себе до мармурової брили в будинку правосуддя Остенде, мав намір звільнитися від кайданів за 19 діб, але не впорався, дарма що забруднив приміщення уламками каменю й пилюкою. Після рятувальних робіт він пояснив: «Цей важкий блок мармуру був для мене символом історії мистецтва, від якої я намагаюся

---

[36] *Бердяев Н. А.* Самопознание... С. 247.

[37] *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки. С. 32.

[38] *Бердяев Н. А.* Смысл творчества (Опыт оправдания человека). Москва : Изд-во Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1916. С. 231, 232.

звільнитися. У підсумку я виявив, що це неможливо. Це той тягар, який я завжди повинен буду носити в собі», а на останок додав: від відчаю він рятувався надією, емоціями та поезією, тобто тими цінностями, яких намагався позбутися перформансом[39]. Ось тут закладено серйозну багатошарову проблему, нижчим щаблем якої є втрата професійної, зокрема технічної, майстерності, адже для фахового скульптора вийняти шар каміння з блоку (на ділі тут досить було швидко розколоти камінь) не становить труднощів; більш того, за цей термін не лише з подібної брили, зі значно більшої за розміром справжній майстер встигає виконати якісний мистецький витвір, а не просто здійснити роботу каменяра.

Отже, насправді усі подібні перформанси доводять стару, відому з античності істину: «Об'єктивація поневолює людину, відчужує її дух від самої себе»[40]. Тому акція від початку була приречена на поразку, оскільки, як казав наш співвітчизник М. О. Бердяєв, впевнений, що в художній творчості саме краса перемагає темряву, бо вона «і не язичницька, і не християнська, вона — далі»: «Сутність художньої творчості — в перемозі над вагою необхідності. У мистецтві людина живе у нестямі, поза своєю тяжкістю, тяжкістю життя. <...> Творчість художня має онтологічну, а не психологічну природу. Але у художній творчості видний трагізм усілякої творчості — невідповідність між завданням і здійсненням»[41].

На жаль, поняття краси для сучасного митця є здебільшого лайливим, краси соромляться у галереях, де не соромляться ходити голяка, і це наслідок того, що соціум втратив незалежний досвід духовної культури, адже «...основним визначенням "духовної" істоти буде її екзистенціальна незалежність, свобода, відчуженість її — чи її центру існування — від примусу і тиску, від залежності від органічного, від "життя" та усього, що належить "життю", отже, й її власного, пов'язаного з потягами інтелекту. Така "духовна" істота більше не прив'язана до потягів та навколишнього світу, але "вільна від навколишнього світу" і, як ми будемо це називати, "відкрита світові"»; «Центр духу, особистість, не є таким

---

[39] Художник прикував себе до величезного блоку мармуру на 19 днів // FSHOKE! 2017. 4 груд. URL: https://fshoke.com/uk/2017/12/04/khudozhnyk-prykuvav-sebe-do-velycheznoho-bloku-marmuru-19-dniv/

[40] *Бычков В. В.* Триалог... С. 142.

[41] *Бердяев Н. А.* Смысл творчества... С. 219–220, 231.

чином, ні предметним, ні суттєвим буттям, але є упорядкованою будовою актів, що лише постійно самоздійснюється в собі самому (сутнісно визначена)»[42].

Зрештою, і в Україні сьогодні можна натрапити на критичну думку, що вочевидь не всіма усвідомлюється, але головне, що вона, незважаючи ні на що, артикулюється, зокрема академік Віктор Сидоренко зауважує: «За часів постмодернізму категорії правди, новизни, автентичності, оригінальності для художників набули відносного характеру. Але митець повинен не лише розуміти свій час, а й навчитися слухати себе, відчувати власний життєдайний струмінь. Намагання будь-що виявити показову "сучасність", нарочиту "авангардність" без внутрішніх переконань можуть призвести до вторинності, штучності і врешті — до поверховості»[43].

На щастя, тепер не рідкість серед незаангажованих аналітиків діагностування хвороб посткультури на кшталт того, що зробив В. Бичков: «*Пост*-культура — передчуття глобальної космоантропної катастрофи. <...> Але світ не бажає цього чути, бачити, розуміти. Тим гірше для нього <...> Сучасне просунуте, актуальне і т. п. мистецтво своєю практично повною відмовою від естетичної цінності свідчить про метафізичну порожнечу сучасної культури, що, і собі, можливо, є свідченням глобальної кризи самого буття людського, кризи людини як homo sapiens. Буття замінюється буванням, існуванням»[44].

За Ліотаром, Дільозом і Гватарі, постмодернізм уникає уніфікації засобів вислову, як наслідків Просвітництва, котрі нібито призводять до інтелектуального терору завдяки ідеології великих наративів. Однак постійно проголошуючи неможливість універсальної мови цивілізаційної культури, постмодернізм створює її, і створює на рівні дуже заниженої різомної горизонталі. Такі мовні ігри на ґрунті мистецтва хоча і оперують різними неочікуваними матеріалами й засобами, але в кінцевому підсумку є однаковими, бо розсудливі. Але чи є така жадана всюдисуща формальна експериментальність техноїдного (*Г. Зедльмайр*) мистецтва його справжнім майбутнім? Як на мене — сумнівно, розсудливість логоцентрізму

---

[42] *Шелер М.* Місце людини в космосі.

[43] *Сидоренко В.* Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX–XXI століть. Київ : ВХ[студіо], 2008. С. 144.

[44] *Бычков В. В.* Триалог... С. 103, 120.

заводить лише до пастки гістерезису, де смерть автора хоч і була дуже перебільшена, але розум індивідуальності поки що залишається знівельованим; тому кожний митець претендує на геніальність у різомному чині, а контемпорарна уніфікованість вислову анігілює, розмиває суб'єкта як артмейкера та пасіонарія.

Наприклад, сучасники в захваті від контемпорарних проєктів колумбійської мисткині Doris Salcedo, котра відома від 1990-х своїми візуалізаціями соціально-політичних інвектив, де активно використовуються речі, і зокрема отримує інший контекст «кошутський» стілець, тож «стільці, столи, одяг та інші предмети домашнього вжитку, що належать жертвам насильницьких злочинів і викрадення», порушують функціональні характеристики побутових об'єктів, щоб, протестуючи проти політичного насильства, утворити «критичний коментар»[45]. Та фокус у тому, що подібні інтелектуально-провокативні проєкти «нормального мистецтва», чи «мистецтва після філософії» (*Joseph Kosuth*) лише підтверджують правоту тих аналітиків, хто не вважає цю пост-образну практику мистецтвом, бо: «Хлам, который стремится к натурализму существования, свалка переработанного или уничтоженного свободного времени, опредмеченного в принудительных формах, скрытой идеологии, рыночные отношения в чистом виде, культивируют собственную наглость, и с ней — необходимое искусство, поставленное на поток»; «современное искусство в своем агрегатном состоянии контемпорарности может казаться эклектичным, что либерально выставляется как плюрализм (а на самом деле оно нетерпимо и категорично к инаковости), может вообще быть свалкой исторических отходов, и вопросы утилизации являются более актуальными, чем вопросы хранения... Мусорохранилища угрожают самому бытию, а не только чувствам, которых давно нет, памяти, которая чужда коллективным галлюцинациям, принуждающим играть в тупые игры и веселиться среди трупов, и тоски, потому как "такие правила игры, которые не нами установлены"»[46].

Між тим зневага справжніми — невикривленими, «початковими» — правилами гри, довів Гейзінга, призводить до того, що гра без правил викидає митця з поля, де триває агонічний герць культури, і замість дійсної

---

[45] The Museum of Contemporary Art (MCA) Chicago. 2014, EXHIBITION Doris Salcedo; the Graham Foundation. URL: http://www.grahamfoundation.org/grantees/5228-doris-salcedo

[46] *Босенко А. В.* Ходы. Шестая. Пасторальная. Киев : Феникс, 2017. С. 231, 132.

гри ми отримуємо на імпровізованих майданчиках банальну мегаломанію і несмак, претензію без вагомих на те підстав. На жаль, численні сучасні аналітики і куратори лише підтримують таку нездорову атмосферу. Наприклад, Артур Данто дуже спрощує логіку дослідження, приєднуючись до позиції Дюшана стосовно естетичного досвіду, який буцімто більше не потрібний мистецтву: «Для мене філософським відкриттям Дюшана є те, що він показав, що мистецтво може не мати будь-яких естетичних норм і визначень... У той час як послідовники Вітгенштейна, як і більшість інших філософів, вважали, що пошук визначення мистецтва — завдання нездійсненне і навіть непотрібне, Джордж Діккі ясно сформулював свої судження в наступному визначенні: щось вважається твором мистецтва в тому випадку, якщо так постановив світ мистецтва»[47].

Дійсно, реді-мейд 1913–1917 років Дюшана маніфестували програмну байдужість до питань естетичного досвіду чи смаку, і його почин продовжив Уорхол; але міркувати на основі реді-мейд про абсолютний та об'єктивний дух, що постулював Гегель, на мій погляд, м'яко кажучи, не коректно з боку Данто. Дуже схоже на те, що вчений і не намагався усвідомити думку Гегеля, і вочевидь заплутався, якщо з висоти своїх регалій, але вельми нудно доводив: «Коробки Харві — це прояв об'єктивного духу США епохи 1960-х років. Так само як — в якійсь мірі — і коробки Уорхола. Але коробки Уорхола, бувши пов'язані з об'єктивним духом, абсолютні: вони допомагають об'єктивному духу усвідомити себе». Зрозуміло тоді, чому Данто (якому насправді не відомі витончені трансцендентні почуття, на кшталт метафізичної хвіртки Беньяміна до вічності), так вперто відстоює анти-естетичне мистецтво сучасності, бо його об'єктивному духу нема чого втрачати, тому його вердикт розчиняється в мерехтливих туманах недієздатних розсудливих інтерпретацій: «Здебільшого сучасне мистецтво майже зовсім не естетично, але зате воно має силу значення і обіцянку правди, бувши пов'язаним з інтерпретацією, яка їх породжує». Інтерпретація, судячи з усього, дуже проста, саме її мав на увазі Т. Адорно на початку 1960-х у Франкфуртських лекціях, міркуючи про феномен «легкої музики»: «Для тих, кого відштовхує від себе офіційна культура через те, що чиниться на них економічний і психологічний тиск, для тих, хто незадоволений цивілізацією і тому знову і знову розширено відтворює все

[47] *Данто А. С.* Что такое искусство? Москва : Ад Маргинем, 2018. 168 с.

варварство і грубість "природного стану", для тих уже за часів античності, принаймні починаючи з римського міма, створювали особливі подразники. Їх низьке мистецтво було просякнуте залишками тих давніх оргіазмів, від яких поступово звільнилося мистецтво високе, яке розвивалося під знаком прогресуючого оволодіння природою і логічністю»[48].

Та культурний плюралізм стерпить і цю «нову варваризацію», тим паче, що на думку перекладача текстів Адорно Олександра Михайлова, «культура перестає сприйматися за чисту монету», вона «у майбутньому буде незрівнянно більш диференційованою, різноманітною, а тому звичайно суперечливою у своєму достатку», і це шлях уникнення однолінійності, одноконтекстності[49], та якби там не було, головним завданням послідовників ідей Адорно є: «осмислення як історичної необхідності, як неминучості, нехай кризової і трагічної, сучасних форм мистецтва і самих форм *не-мистецтва*, розкриття *зсередини* їх діалектичної послідовності іманентної логіки розвитку мистецтва»[50].

Втім, не варто довіряти гістерезисним шляхам «діалектичної іронії» (*О. Клюге*), бо існує думка, згідно якої сучасник має розрізняти становлення та розвиток, перехід, сучасність та контемпорарність, позаяк: «Тисячі років неймовірних зусиль знадобилися, щоб схопити суть діалектики, але кожен раз доводиться починати спочатку, хоча, може бути, на щастя. Досі не можуть зрозуміти, що "обрана річ" померла, і сучасне мистецтво — тільки її розкладання, починаючи з Дюшана й Малевича і до безкінечності»[51].

Тож не дивно, що у сучасному дискурсі трапляється іноді чути голос Кассандр, котрі, поважаючи ідеї негативної діалектики Адорно, схильні бачити «світло у тунелі», допускаючи після тотальної руйнації мистецького досвіду якогось відродження, але імені якому ще не винайдено: «... засоби, що робляться артвиробництвом *пост*-культури, які часто не є художніми з погляду класичної естетики, ніяк не допомагають самому сучасному мистецтву, що базується на використанні предметних,

---

[48] *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки. С. 27.

[49] *Михайлов А. В.* Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно // *Т. Адорно.* Избранное: Социология музыки. С. 358.

[50] Там само. С. 359.

[51] *Босенко А. В.* Ходы... С. 135.

речовинних засобів вираження, вийти на рівень власне мистецтва, але самим фактом руйнації і заміни традиційних художніх мов вони готують щось принципово нове в сфері неутилітарного вираження»[52]. Ось в цьому моменті важливо пам'ятати просту тезу, на яку звертав увагу і Г. Маркузе: «Техніка, як універсум інструментальностей, може збільшувати як силу людини, так і її слабкість»[53].

Мабуть, тут є підстави говорити про трансформації традиційних ужиткових технологій у нові сучасні форми і згадати, скажімо, яскравий зразок перевтілення ужиткового гутного мистецтва у неутилітарні артоб'єкти, що насичують навколишній простір «магією вогню, піску й дихання людини». Мова про гутний проєкт монументальної скульптури Дейла Чихулі (Dale Chihuly) та його потужної команди майстрів на території The New York Botanical Garden, що поєднав в 2017 році зелені паркові композиції різноманітних рослин та двадцять чудернацьких інсталяцій у фантастично-феєричну експозицію, де природа, мистецтво та дизайн утворили гармонійну цілісність справжньої вистави. Чихулі, майстер з Сіетла, відомий тим, що трансформував гутну справу в Environmental art та Architectural installations, де певні скляні об'єкти заввишки більш ніж 11 (Люстра Музею Вікторії й Альберта в Лондоні) чи 13 метрів («Скляний феєрверк» у найбільшому в світі Дитячому музеї Індіанаполіса) були створеними задля того, щоб «люди у певному сенсі були приголомшені світлом і кольором, якого вони ніколи не відчували»; «Чихулі створює несподівані переживання в малоймовірних місцях. Він представив публіці величезні та складні виставки по всьому світові — від Венеції до Єрусалиму і Монреаля. Від 1994 до 1996 рр. митець працював зі склодувами Фінляндії, Ірландії, Мексики та Італії, щоб виконати Chihuly Over Venice — серію люстр, яку він вивісив серед каналів та площ улюбленого міста», — констатує його офіційний сайт, і пояснює: «Дейл завжди цікавився архітектурою, та способом взаємодії форми зі світлом і простором. Його інсталяції створюються в діалозі з навколишнім середовищем, в якому вони розташовані, гармонійно взаємодіючи з внутрішнім та зовнішнім простором, часто утворюючи емоційні переживання. Він славиться амбітними архітектурними інсталяціями в інтер'єрах та екстер'єрах історичних міст, музеях та ботанічних садах

---

[52] *Бычков В. В.* Триалог... С. 113.

[53] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 495.

в усьому світі»[54]. Тому відвідувачів його експозицій не рідко сягає мільйон, як-от під час виставки Chihuly in the Light of Jerusalem 2000 (Музей Tower of David).

Щось подібне відбувається і в Україні. Наприклад, традиційне мистецтво витинанки Дар'я Альошкіна підняла на рівень сучасного монументального мистецтва, що в синтезі з архітектурою, середньовічною чи модерновою, створює дивовижно казкові світи; і теж можна казати про перехід давньоукраїнської традиції в контекст Architectural installations та Environment. Її тендітні витвори замовляють і турецькі, і європейські галереристи (Литва, Польща, Франція...), і вітчизняні суспільні установи, серед яких концерт-холи, книгарні, бібліотеки, театри, навіть автосалони й турбази, і всюди в екстер'єрах та інтер'єрах паперові витинанки активно працюють зі світлом, повітрям, простором, створюючи піднесений настрій і відповідну атмосферу. Ось добрий приклад того, коли традиція і сучасність гармонійно співпрацюють на сьогодення, нікого не залишаючи байдужим.

Нові технології залучають митці навіть в таких традиційних видах, як текстиль, килимарство. Скажімо, Наталка Шімін для львівської експозиції «ІконАрт» підготувала нестандартний проєкт «Трансформація», перетворивши повітряно-бульбашкову пакувальну плівку в яскраві килими[55]. Мені важко тепер прогнозувати, чи знайде такий дизайнерський хід своє майбутнє, але поки, здається, технічні умови обмежують свободу творчої думки і фахової майстерності талановитої мисткині.

Взагалі, стало звичайним ділом, коли митці роблять кар'єру завдяки технічній віртуозності, ніби змагаючись зі штучним інтелектом. Втім, коли останній вдається до творчих завдань, то блискуче імітує чуттєвий досвід та користується значно більшою свободою, ніж контемпорарний митець, що наслідує йому. Тут вимальовується цікавий нюанс. Здебільшого використання сучасними митцями технічних засобів створення візуального продукту за дивними обставинами відповідає якості штучного інтелекту станом на 1970-і, коли кіберсвідомість відповідала

---

[54] Chihuly. Work, Life. URL: https://www.chihuly.com/life

[55] *Сенишин О.* Львівська мисткиня запрошує на виставку «Трансформація» у галерею «ІконАрт» // Zaxid.net. 2017. 20 листоп. URL: https://zaxid.net/lvivska_mistkinya_zaproshuye_na_vistavku_transformatsiya_u_galereyu_ikonart_n1442049

розуму трирічної чи п'ятирічної дитини (принаймні, так стверджував академік В. М. Глушков ще 1976 року, говорячи про досягнення очолюваного ним Інституту кібернетики АН УРСР), але за пів сторіччя штучний інтелект засвоїв алгоритм, опрацьований людиною, створюючи ілюзію, ніби машина має естетичне судження, та будь на то її воля, машина відмовилася б від створення контемпорарного мистецтва як недоцільного, недаремно ж Ф. Джеймісон підкреслював, що концептуально-лінгвістичний елемент візуальної культури «є слабким, млявим і зробленим без винахідливості, відваги та достатньої мотивації»[56].

Операційна швидкість електронних схем більш ніж на мільйон випереджає людський розум, але нейронна структура мозку та феномен інтуїції поки що перевищують комп'ютер, тож: чи потрібно наслідувати техніці, якщо, за Роджером Пенроузом, «інтуїція підказує нам, що "розуміння" є щось, необхідне для "інтелекту", то будь-який доказ необчислювальної природи "розуміння" автоматично доводить і не обчислювану природу "інтелекту"»; «ми є істоти, що володіють свідомістю і отримують перевагу в будь-яких обставинах, де ми можемо безпосередньо "відчувати" те, що нас оточує; і *цьому* обчислювальні системи не "навчаться" ніколи»[57]. Відтак теперішній штучний інтелект, що як міг «опанував» закинутий сучасною людиною естетичний досвід, засвоївши не лише справу диригента чи композитора, але вже створює цікаві мультфільми, виявляючи власну візуалізацію футуристичного світу, повного дивовижних ефектів та образів, як наприклад 2017 року згенерований фрактальними паттернами перший комп'ютерний мультфільм «Fraktaal»[58].

Однак без здатності відчувати красу обмеженість обчислювальної системи проявилася б ще на стадії відбору, і плоди такої діяльності незабаром викличуть позіхання, вимагаючи від оператора нових алгоритмів. Та в будь-якому разі ось ще один привід переосмислити культуротворчу парадигму людині посткультури, щоб не опинитися переможеною

---

[56] *Джеймісон Ф.* Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму / пер. з англ. П. Дениска. Київ : Курс, 2008. С. 337.

[57] *Пенроуз Р.* Тени разума: в поисках науки о сознании. Москва ; Ижевск : Ин-т компьютерных исслед., 2005. С. 74, 607, 609.

[58] «Fraktaal». Первый мультфильм, который полностью сгенерировал компьютер TrailerOk. URL: https://www.youtube.com/watch?v=OvaRcPUhjZA

штучним інтелектом, оскільки загроза такого сценарію існує. Ось чому серед великої маси зачарованих фантастично віртуозною фортепіанної грою, скажімо, китайсько-канадського піаніста зі світовою популярністю Шенг Кайя (Sheng Cai) можна виявити невелику «вередливу» групу професіоналів і критиків, хто не відчуває за технічністю виконавця глибин людської душі (втім, на мій погляд, останній концерт в London's Aeolian Hall, 21.10.2018, Канади Кай грав більш емоційно, зокрема Chopin Ballade No. 4 in F minor Op. 52). Теж саме стосується і легкої музики, вульгарність якої, за Т. Адорно, культивується задля масового продажу, а слухачі з особливим ентузіазмом підхоплюють ті шлягери, що нагадують їм сумнівне існування, відчуженість від справжніх цінностей та можливість катастрофи, тому натовп охоплює шаленство, коли сервільне мистецтво ніби пригадує брехтівську сентенцію: «Я зовсім не хочу бути людиною»[59].

Тож у класичній музиці акцент на абсолютну технічність призвів до того, що в наші дні вже стали звичними рекорди Гіннеса на кшталт того, що зафіксовано для гри на фортепіано, де за секунду випускник музичного коледжу Берклі Бенс Пітер вдаряє 25 клавіш; або на вітчизняному Талант-шоу із захопленням відзначають нетривіальне виконання «Польоту джмеля» М. Римського-Корсакова розміщеним спиною до інструменту Олегом Переверзєвим зі Львова; чи прямо посеред вистави «Лебедине озеро» прима-балерина Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Шевченка Христина Шишпор ставить рекорд, виконуючи фуете у 48 обертів.

Навіщо ж людині імітувати штучний інтелект? Не останнім тут є фактор впливу мультинаціонального капіталу, культуріндустріальна ідеологія якого також активно використовує нові технології, сприяючи «опросторовленню музики». Відтак, як довів Ф. Джеймісон, «музика залишається фундаментальним класовим маркером, індексом того культурного капіталу, який П'єр Бурдьє називає соціальною "дистинкцією" (distinction). Звідси й походять пристрасті, які досі пробуджують інтелектуальні та не інтелектуальні або елітні та масові музичні смаки (і пов'язані з ними теорії: Адорно з одного боку, Саймон Фрит — з іншого). <...> Однак найважливіший зв'язок музики з постмодерном, безперечно, ґрунтується на просторові (який, на мою думку, є однією з характерних

[59] *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки. С. 32.

чи навіть засадничих рис нової "культури" чи культурної домінанти)»[60]. Опросторовлення музики (опросторовлення часу) можна трактувати по-різному, і не тільки як її омасовлення та гучні премії "Ем-ті-ві", але і як вихід музикантів до суспільних просторів чи у вигляді несподіваного флешмобу, коли музиканти в різних містах виконують в один час, наприклад, гімн ЄС в аеропортах, чи коли проводять як-от 2018 року спільний перформанс «Європа та світ: симфонія культур» Британський музей разом з Федеральним міністерством закордонних справ Федеративної Республіки Німеччина, маніфестуючи напередодні квітневого концерту: «Ми раді оголосити про наш перший великий музичний фестиваль! Цього квітня ми об'єднуємо різноманітні музичні традиції в екстраординарній обстановці музейних галерей. Ви зможете ознайомитись із творами композиторів, які підштовхували європейську музику до нових напрямків, таких як Річард Штраус, Беріо та Штокхаузен, а також перформанси інших народних традицій від Індії до Японії»[61].

Вочевидь, критерії майстерності, які мали цінність для геніального піаніста XX століття, що темпераментно-масштабно й партитурно мислив «механізмом його рояля», Володимира Горовиця, нашого земляка, представника «рубінштейнівського», а не «листівського» романтичного піанізму київської фортепіанної школи, нині не є актуальними в очах соціуму, спраглого сенсаційних трюків (відомо, що В. Горовіц не сприймав сугубо технічних піаністів: «Технічна сторона ніколи не вражала мене у виконавцях»; «І зараз для мене найголовнішою річчю при грі залишається забарвлення і співучість... Якщо у вас немає відтінків, то у вас немає нічого»[62]; більш того, зазначає Ю. Зільберман: «Горовіц володів даром абсолютно унікального дотику до інструменту, з чого, своєю чергою, виникали темброве багатство і особлива витонченість, різноманітність прийомів звуковидобування»[63]).

Так само тепер неактуальні і міркування про пальці, як у Антона Рубінштейна, які отримували особливий оксамитово-м'який звук, тоді

---

[60] *Джеймісон Ф.* Постмодернізм... С. 337.

[61] British Museum. URL: https://www.facebook.com/britishmuseum/?hc_ref=ARTVJ23p-_ukGiklhXPieO6T7UJtvrr8dPFnIz2ERtuymD19hrbFFiOy0-9l-IBqejA&fref=nf

[62] *Зильберман Ю.* Семь очерков о Владимире Горовице. Киев : Клякса, 2011. С. 108, 125, 127.

[63] Там само. С. 128–130.

як тонкі «листівські» пальці створюють металево-ліричній звук... Аристократична культура фортепіанного модерну, що «живилася шопеністсько-моцартіанським витоком, складаючи стильово-світоглядальну альтернативу академічному мистецтву спадкоємців фортепіанного бетховеніанства»[64], вже у середині XX століття трансформувалася у скандальний концерт Девіда Тюдора у Вудстоку 1952 року, де піаніст виконав п'єсу Джона Кейджа «4′ 33″», назва якої відповідала тривалості перформансу, протягом якого піаніст навіть не торкнувся клавіш, але тричі зачиняв та відкривав кришку рояля, після чого традиційно поклонився публіці. Композитор Кейдж відмовився від нотної грамоти взагалі, довіряючи «композицію» акустичним ефектам випадкових звуків, і тим дозволяючи мистецтву музики публічно завершити своє існування, справляючи панахиду на власних похоронах. Таким був цілком очікуваний результат після масованих нападів на класичні естетичні цінності, де «пошук сутності в естетиці є помилкою, виникаючою з невдалого намагання оцінити складну, та не таємничу логіку таких слів і висловів, як "мистецтво", "краса", "естетичний досвід" і т. ін.»[65].

Щоправда, справжні професіонали старого гартування продовжують захоплюватися виконавською майстерністю тих, хто ще вміє грати ніби перед Богом, благо такі феномени ще не перевелися у нашій культурі, і тоді можна чути натхненні враження на кшталт унікальних вердиктів, що видає мій колега Олексій Босенко: «Вчера был на хорошем концерте в филармонии, слушал квинтет Вайнберга, да ты его знаешь: тот, которого Шостакович вымолил из тюрьмы, — знал его как композитора по фильмам например "Летят журавли", "Тегеран 43", "Афоня", "Винни-Пух". А у него — 26 симфоний, 20 квартетов, концерты для скрипки, флейты, семь опер и много чего еще. Сегодня удалился в Институт и слушал целый день. Так вот молодые ребята и Петьки [Товстухи], и Аллочки Загайкевич сын играли так, будто последний раз, с таким отчаянием. В зале сидели родственники, будто на похоронах — тридцать человек — это

---

[64] *Шевченко Л. М.* Одеська фортепіанна школа в українському мистецтві XX–XXI століть // Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Міленіум, 2018. № 4. С. 340.

[65] *Кенник В.* Основывается ли традиционная эстетика на ошибке? // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология : пер. с англ. Екатеринбург : Деловая книга ; Бишкек : Одиссей, 1997. С. 111.

в пятимиллионном Киеве. Мне мои знакомцы рассказывали после концерта разные ужасы о состоянии музыки в Украине <...>», «Не огорчайся, один из принципов Чучхе: "Опора на собственные силы". Сил нет, опираться не на что. Безосновное существование являет только эстетический жест присутствия. "Дазайн" как банзай!..»[66].

Проте культурна стагнація не може тривати вічно, певні позитивні зсуви у музичній царині все-таки відбуваються, передусім, як і слід було очікувати, у виконавський: так, українська скрипалька Єва Рабчевська стала лауреаткою Queen Elisabeth Competition 2019, що кожні 4 роки проходить у Брюсселі. Тут можна згадати також молодих українських лауреатів міжнародних конкурсів, як, наприклад, Андрій Мурза, лауреат Міжнародного конкурсу скрипалів імені Жуліо Кардона в Португалії; Тетяна Шафран, лауреатка першої премії Міжнародного конкурсу піаністів The «France-Amériques» International Piano Competition, Париж, 2019 р., інші проходять відбіркові тури й стають учасниками поважних міжнародних конкурсів, як The 10th International Stanislaw Moniuszko Vocal Competition вокалістів у Варшаві в травні 2019 року, чи конкурс піаністів The Vendome Prize у Швейцарії у липні 2019 року в рамках Музичного фестивалю у Вербʼє. Таки успішні кроки, нехай не надто значні, але впевнені, можна прослідити і в новому українському кіно. Та взагалі ще рано казати про відродження нашого мистецтва й культури, до того ж «на жаль, вимоги історичної моралі ще не стали внутрішнім надбанням усіх людей, і це не залежить від простого побажання людини», наголошував А. С. Канарський на зламі 1970–1980-х[67], і додавав у дусі того часу: формування універсальної чуттєвої культури передбачає винятково високо розвинуті три фактора, де рух людини до духовності в її постійній творчій самореалізації поєднувався із виробничою модернізацію та усуспільненням засобів виробництва, і саме останній фактор сьогодні спростовують ринкові відносини, котрі виявляють некоректними очікування духовної повноти культуротворчих інтенцій в умовах тотальної реїфікації свідомості, повністю залежної від ідеології капіталу. Час розсудить. Як, можливо, і доведе правоту несприйняття

---

[66] З електронного листа О. В. Босенка до М. О. Протас, від 3 та 1 листопада 2017 року.

[67] *Канарский А. С.* Диалектика эстетического процесса. Киев : Общество «Философия и культура», 2008. С. 367.

Канарським так званого омасовленного «нового театру», екстравагантного породження капіталістичних відносин: «Его создатели прекрасно понимают, что та жизнь, которую воспроизводит искусство, остается условной. А чтобы последнему быть чем-то безусловным, она должна стать необходимостью каждого человека, причем необходимостью осознанной, доведенной до морального требования. "Новый театр" разрушает эту мораль тем, что под видом "сближения" искусства с жизнью намеренно стирает какую бы то ни было грань между условностью театрального действия и действительностью состояния зрителей, которые менее всего желают видеть свое собственное переживание условным. Здесь искусство "убивается на корню", без "дозревания" до всеобщей необходимости своего превращения в то, во что его следовало бы превратить. Смешение "ролей" актера и зрителя — это не просто прием чистой режиссуры; им разрушаются границы театра как вида искусства вообще, стало быть, и все границы искусства как такового»[68].

Чи не тому митець від Бога Сергій Якутович у останньому інтерв'ю із сумом констатував втрату мотивації працювати у пост-мистецькому середовищі, бо: «не хочеться більше грати на скрипочці, доводити щось комусь. У нашій професії, якщо ти втрачаєш відчуття самоіронії, то тобі — труба; коли ти починаєш серйозно до себе ставитися, коли ти усіх обманув, не просто показав якийсь поганий продукт, а змусив усіх тобі повірити...».

Перефразовуючи слова Хайнера Мюллера щодо творчої місії театру й кіно, можна додати: у країну істинного мистецтва немає шляху ані морем, ані суходолом, бо раціональність розсудку тут безсила, оскільки поміж вульгарною (профанною) дійсністю та сакральною над-дійсністю пролягає нездоланне звичайним способом урвище. Лише відчуття прийдешності часу та прагнення вийти за його коло може дати надію знайти потаємну стежку до високих емпірей дійсної реальності «чистого резерву часу життя», де, спираючись на вільний розум, створювати «зразкові простори», «живі зони», як висловлювався Олександр Клюге, впевнений у тому, що мистецтво подібне «довгому диханню у ритмі, що відміряє почуття, велике і масштабне почуття». Тут є сенс хоча б епізодично зупинитися на феномені цієї неординарної постаті сучасності — потужної

---

[68] *Канарский А. С.* Диалектика эстетического процесса. С. 366.

противазі посткультури, погляди якої допомагають розібратися в ідеологічних викликах часу.

«Жорстокість у камені» — так називалася перша кінострічка Клюге про нацистську архітектуру, яку він створив надихнувшись фільмом Ж.-Л. Годара «На останньому подиху», побаченим у 1960 році, і який спонукав його остаточно розірвати з юриспруденцією задля літературної та кінематографічної діяльності. Щоправда, Т. Адорно не радив йому міняти фах, позаяк Пруст з нього все одне не вийде (втім — навіщо ж світові другий Пруст?), але сприяв-таки отриманню місця стажера при режисері Фріце Ланге, у листі до якого характеризував Клюге ерудитом, дивовижної зрілості вундеркіндом подвійного дарування, тобто «водночас теоретично духовним і культурно-політично практичним»[69].

І дійсно, перша ж спроба висуває початківця в авангард молодого авторського кіно Німеччини 1960-х років. Клюге відроджує традиції Баухауза, захоплюючись ефектами монтажу, які застосовує не лише у режисурі, де, за його переконанням, слід уникати згубного конвеєрного розподілу диференційованої праці на різних стадіях створення кінострічок, що позбавляє їх цільності, але й у літературній творчості. З притаманною йому іронією Клюге порівнює літературне натхнення, що то зникає, то накриває з головою, з фізіологічними казусами: «Це як при закрепі. Духовна діяльність відрізняється від харчового травлення лише тим, що вихід маси тексту на папір чи у комп'ютер (спазми) із зникненням чинника закрепу (послаблення духовного анусу) стає сильнішим: чим більше виділяється, тим активніше йде процес»[70]. Перші тексти Клюге бачать світ у 1962-му («Біографії»), а через три роки він з однодумцями засновує Інститут кіномистецтва в Ульмі при Вищій школі дизайну. Протягом 1980-х виходять однойменні фільм й книга «Напад сучасності на час, що залишився», а також регулярно виходять в ефір телебачення авторські програми формату «Культурного часопису», що відрізняються невисоким рейтингом, але приваблюють дійсних інтелектуалів новою естетикою подачі матеріалу, енциклопедичністю розмов

---

[69] *Корнель Х.* Александр Клюге: Интеллектуальный силуэт // А. Клюге. Хроника чувств / пер. с нем. С. Ромашко. Москва : Новое литературное обозрение, 2004. С. 8, 5–16.

[70] *Клюге А.* Хроника чувств / пер. с нем. С. Ромашко. Москва : Новое литературное обозрение, 2004. С. 96.

з вченими і діячами мистецтва (сам автор залишався за кадром або веде діалог з уявним співбесідником). Отож власним досвідом Клюге демонстрував: навіть одна особистість може впливати на суспільство, протидіючи згубній ідеології культуріндустрії. Крім того, вже на зламі 1990-х й 2000-х виходять нові книги, серед них: «Мистецтво розрізняти» (2003), про Чорнобиль (1996), «Хроніка почуттів» (2000), «Бреш, що залишив диявол» (2003) та інші.

Під час однієї із зустрічей у стінах ІПСМ, у серпні 2018 року, продовжуючи обговорення з Олексієм Босенком сумної ситуації сучасного мистецтва, від музики до архітектури, мова саме і зайшла про Олександра Клюге, «оповідувача франкфуртської школи» — як він себе визначив. Зокрема, згадали його есе «Боягузтво — мати жорстокості», де він торкається останніх хвилин життя Рози Люксембург.

(Текст есе розгортається навколо двох переплетених ідей, адже: «боягузтво часто набуває форми агресивності». Так, у 1919 році арештовану ексдепутатку рейхстагу Р. Люксембург після допиту вдарили прикладом зброї і непритомну кинули в канал з мосту у Тиргартені, в той час рейхсканцлер Бюлов, маючи можливість зберегти її життя, проявив банальне боягузтво. Розповідь завершує нещадна статистика, складена у міленіум істориком Фергюсоном: з 20 німецьких канцлерів лише п'ять виявляли мужність, чотири — врівноваженість. Тож сьогодні читати Клюге неможливо без того, щоб не проводити аналогій, зокрема з ситуацією європейської «занепокоєності» всілякими гібридними діями північного сусіда, де джерелом рефлексії обох сторін є, окрім іншого, також приховане боягузтво; що ж до звірячих дій російських військових — типовий злочин проти людяності усвідомлюєш з ще більшою рельєфністю при згадуванні автором сентенції Монтеня: «Все, що виходить за межі простого вбивства, уявляється мені надзвичайною жорстокістю»[71], щоправда уявляти нормою «просте вбивство» у XXI сторіччі теж здається збоченням, але цілком відповідним соціополітичному анамнезу Г. Маркузе: «Припустивши, що Інстинкт Руйнування (в кінцевому рахунку, Потяг до Смерті) є важливою складовою енергії, яка живить поневолення людини і природи технікою, ми побачимо, що зростаюча здатність суспільства маніпулювати технічним прогресом також збільшує його здатність маніпулювати

[71] *Клюге А.* Хроника чувств. С. 320.

і управляти цим інстинктом, тобто задовольняти його "в процесі виробництва". Як наслідок, посилення соціальної згуртованості здійснюється на рівні найглибших інстинктів. Це означає, що найвищий ризик і навіть сам факт війни може бути визнаний не лише за безпорадної згоди, але також за інстинктивним схваленням з боку жертв. <...> Так само як це суспільство прагне зменшити і навіть поглинути опозицію (якісні зміни!) у сфері політики і високої культури, воно прагне цього і в сфері інстинктів. В результаті ми бачимо атрофію здатності мислення схоплювати суперечності й відшуковувати альтернативи; в єдиному, що залишається, вимірі технологічної раціональності неухильно зростає обсяг *Щасливої Свідомості*»[72] та обсяг форм агресії, на тлі вже звичних ризиків для власного життя в уречевленому світі, де совість є баластом, і немає місця провині, навіть коли тисячі людей страчені з волі однієї людини, впевненої у власної невинності).

Олексій Босенко тоді зауважив, що під впливом Клюге навіть перечитав двотомник творів Р. Люксембург, зокрема ті праці, де вона дійшла цікавого висновку: ситуація первинного накопичення капіталу не є тимчасовою фазою, але є умовою його перманентного існування. Що ж, відповіла я, це справді пояснює хаос та занепад у сучасній культурі, що балансує на кромці безодні, погрожуючої анулювати духовні досягнення цивілізації. До речі, саме на такий висновок Р. Люксембург звернув увагу й Клюге, відзначаючи «перманентний процес первинного накопичення» і пов'язуючи з цим культурний занепад людства вже з середини XX століття: «Втрата сенсу. Суспільна ситуація, у якій колективна програма життя розпадається раніше, ніж люди здатні такі програми створювати. У середині двадцятого сторіччя світ вислизає від мислення»[73].

Відтак: «Свою компетентність ми оплатили розчаруваннями»[74], — під цими словами героя з есе «Як марксист без надії», хакера зі Східного Берліну, що добре заробляє на світових біржах, остаточно втрачаючи надію на справедливе майбутнє, могли б підписатися численні нинішні критики посткультури, що після розвалу СРСР працюють на ринок культуріндустрії, або принципово протистоять руйнівній ідеології, та головне:

---

[72] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 343.

[73] *Клюге А.* Хроника чувств. С. 155.

[74] Там само. С. 77.

кожен розуміє факт того, що колишні республіки колишньої імперії, передусім їх культура, не кажучи вже про політику і економіку, стали жертвою ненаситного дикого капіталізму і його варварських методів збагачення ще до падіння радянського режиму. Вбачати зрушення до кращого у теперішній патовій ситуації поки що нема підстав, тому критик (чи митець) або приймає кон'юнктуру, або обирає контраверсійну працю без надії, одночасно розуміючи, що «хід історії ніколи не слідує логіці»[75]. Втім, принциповий критик у найбезнадійніших, здавалося б, ситуаціях повинен тверезо аналізувати реальність, викриваючи кон'юнктуру, що погрожує суттєвими втратами культурі майбутніх поколінь, так само як представники точних наук «були б ближче до культури, якщо б замість того, щоб задовольнятися сурогатом виснаженої романтики, потурбувалися б про місце, сенс та мету того, що вони роблять та чого не роблять. Споживацька культура, що панує натепер, має багато того, чого слід було б позбутися, і техніка має на це повне право»[76]. Адже навіть якщо «жодне людське суспільство не має досвіду стосовно того, як люди могли б вижити, бувши факелами свободи», символом французької революції, який через два століття перевтілився в інший символ — товарний фетиш, внутрішній цензор або совість зобов'язують дотримуватися безкомпромісної думки, особливо в періоди затемнення розуму і підміни суспільних цінностей. Як саркастично наголошує Клюге в есе «Факел свободи»: «... виявляється, що усі речі, якими люди обмінювалися між собою, світяться. Мінова вартість спалахує як картинка або план, подібно до того як раніше це відбувалося із совістю», тобто суспільство споживання орієнтується не на внутрішнє світло душі, а на вогники товарної вартості, що горять «ніби намогильні лампадки мертвого труда»[77].

Тим відповідальніша позиція та професійна гідність інтелігентної людини, що міркує й відчуває дійсність як вона є, без концептуальних побрехеньок, бо, як аналізує Клюге в есе «Смерть богів — чорна діра середмістя Риму»: «Прогалину в населеному богами небі (тобто в грудях кожної людини, поки боги правлять) стали заповнювати небезпечні чудовиська, фантазії, перебільшені страхи. Адже богів, одного разу розіпнених, вже

---

[75] *Клюге А.* Хроника чувств. С. 78.

[76] *Адорно Т.* О технике и гуманизме // Философия техники в ФРГ. Москва, 1989. С. 364–371.

[77] *Клюге А.* Хроника чувств. С. 80, 81.

не воскресити. Але порожнеча всередині нас, пише Епімарх, освічений раб, одразу заповнюється протидіючими силами, тому що люди не терплять порожнечі у себе в грудях»[78]. Однак тих, хто має мужність протистояти тій порожнечі, не так і багато, невипадково в есе «Пасхальні дні 1971 року» герой Філіп Далькен, що бореться з «великоваговим Гегелем», аби знайти у собі зусилля духу, цитує: «Оскільки реальність за відсутності всілякої іншої переконаної ідеології сама собою стає ідеологією, потрібно лише одне легке зусилля духу для того, щоб відкинути ту усемогутню і водночас нікчемну кажимість»; та чи можемо ми очікувати від апологетів contemporary таких мужніх зусиль, унебезпечуючих культуру від порочної кажимості — питання не просте, але тут цілком справедлива та думка, що без повноцінного самосвідомого буття, з усім комплексом естетичного досвіду, почуттів й реалізованих творчих можливостей «загальне деградує, перетворюючись в абстрактну, умоглядну і легко знищувану форму»[79].

В цьому сенсі протистояння неправдивим цінностям й ідеалам з опорою на накопичений досвід культурно-естетичного буття цивілізації є неоціненою мужністю, однак спротив ідеології культуріндустрії не означає бездумне цитування й реплікацію колись знайденого. Залишаючись вірним послідовником духовних пошуків В. Беньяміна, поціновувачем ідей Т. Адорно, Клюге констатує на цей раз в есе «Час доброзичливістю не відрізняється»: «... час ривками прагне майбутнього та водночас поривами звертається до минулого, де накопичена величезна маса відірваного, кинутого на шляху, того що очікує у своєрідному відстійнику на можливість повернення. Це відкинуте являє собою резерв, скарбницю людства. Та життєстійкість спрямованого поривом у майбутнє залежить від того, чи зможуть своєчасно покрокувати за ним більш неквапливі обставини сучасності (інакше те, що прорвалося у майбутнє, загине)»[80].

Тож творча позиція самого Олександра Клюге є унікальним випадком дійсно сучасної духовно насиченої діяльності, вільної від ідеології культуріндустрії та активно протидіючої невігластву, підміні інтелектуалізму порожньою реплікацією культуротворчих кліше минулого, доводячи:

---

[78] *Клюге А.* Хроника чувств. С. 46.

[79] Там само. С. 186.

[80] Там само. С. 80.

«сучасний патріот — складний продукт. Мислячий, діючий продукт»; невипадково ж «імперії розкладаються схлопуючись, тобто вони розкладаються всередині людини»[81], саме там починається розпад влади. Тим не менш, аби не деградувати, заплутавшись у тенетах спокусливих бажань і тонкощах соціально-історичних обставин, людині необхідно керуватися внутрішнім світлом душі, самосвідомості, попри те що процеси визрівання нового не завжди однозначно прості, вони не вільні від крутих поворотів «діалектичної іронії», яку так цінує Клюге.

Тексти Клюге часто формуються на кшталт стрічки новин соціальних мереж, але різні історії підпорядковані єдиному тематико-змістовому зв'язку, або, як запевняє сам автор: «з центру своїх інтересів моя розповідь поширюється векторами до усіх обріїв», водночас історичні імпровізації не втрачають інтенсивності й глибини суб'єктивного осмислення пережитого, як і відчуття часу, адже: «Історії не завжди дотичні того, про що йде мова у їх подіях, а торкаються імпульсу почуттів», навіть подекуди «бюрократії почуття»[82].

Між тим, які б ідеї ні втілював би Клюге, він завжди залишається у межах толерантного, що дало підстави Юргену Габермасу титулувати його «абсолютно нецинічнім мислителем», — саме цим сьогодні для нас так важливий досвід Клюге, позаяк він досліджує людські здібності, зокрема «великодушності як духовної зброї» у просторі поміж агресією та мистецтвом, тобто можливостей у різних історичних обставинах й умовах, особливо «у конфлікті честі й у раціональності масового знищення»; та ще, відповідно, — прискіпливим аналізом співіснуючих у людині двох принципів: архаїчного зла та не менш архаїчної довіри як віри у краще; тож всупереч тому що численні історії Клюге завершуються сумно, до того ж можливість добра й блага зберігається, через що Хайо Корнель (Hajo Cornel, Берлін) називає Клюге «адвокатом можливого».

До речі, у передмові до збірки «Хроніка почуттів» Х. Корнель підкреслює: «Внутрішнє силове поле його творів виникає з питання, як суб'єктивність впізнає себе у випадкових структурах і як суб'єктивний досвід може впливати на суспільні відносини, трансформуючи їх»[83].

---

[81] *Клюге А.* Хроника чувств. С. 85.

[82] Там само. С. 14, 15.

[83] *Корнель Х.* Александр Клюге: Интеллектуальный силуэт. С. 16, 9.

О. Клюге, розмірковуючи над латинським коренем своєї родини «legere», розгалуженого кількома значеннями, зокрема «читати» й «збирати», говорить про себе як про збирача текстів, змістів і можливостей, що врешті визначає неповторний авторський стиль, який мерехтить колажами хронікальних новин, змістів, історій, можливих доль відомих персон, провокуючи інтелектуалів чи то у власних ТВ-проєктах формату «Культурний часопис», чи то режисурою кінострічок, і особливо у літературній діяльності. Як сумлінний колекціонер Клюге має унікальну здібність «чути розриви часу», цінуючи його різні іпостасі (недаремно ж його діди-пращури були відмінними майстрами часових діл), позаяк нове не завжди виникає як можливе: «Таким є прокляття Кроноса, нестримного чудовиська, якого ми сприймаємо за час». Він відчуває «дрейф часу», у потоках якого губиться корабель життя, якому загрожує небезпека зникнення у безодні розриву часу, без можливості випірнути оновленим з глибин, бо «тоді як люди, внутрішньо наслідуючи богів, прагнуть їхнього безсмертя, боги виявляють безсмертя, не маючи його»[84].

Звідси проблеми сучасного мистецтва, яке, працюючи з простором, відмовляє абсолютному часу, що за Гегелем є «істиною простору», знецінюючи самосвідомість часу, штучно вигадуючи фантомний час, де мистецтво опиняється у порожнечі, втрачаючи чуття, адже простір, застерігав той же Гегель, є байдужість поза-себе-буття природи, нерозрізнена роз'єднаність множинності точок. Ось чому contemporary art наскрізь байдуже, які б концепти митець ні втілював, його серце насправді залишається холодним, і це прискорює ентропію культури й мистецтва, адже «холод не є енергією». Проте «самосвідомість часу» бореться за свій суверенітет, не очікуючи, що «право часу на самовизначення повинне бути визнано так само, як право народів на самовизначення»[85], не жадаючи від сучасників відповідального до себе ставлення.

Тож ми самі наражаємось на небезпеку, відвертаючись від істини простору — часу, що обертається втратою нас самих, і, як наслідок, втратою культури й мистецтва; відповідно, простір схлопується і внутрішній світ поглинається чорною дірою, де анігілюється «час — істина мотиву», і навіть «вічна істина. Навіть якщо ніхто у неї не вірить, вона залишається

---

[84] *Клюге А.* Хроника чувств... С. 68, 154.

[85] Там само. С. 113, 67, 142, 120, 108.

вірною, тобто вона визначає дійсність» — так міркує Клюге в есе «Істина простору» та «Повернення богів»[86].

Між тим, якщо простір висококультурної реальності схлопується і час викривляється, чи є шанс у вічної істини надалі визначати дійсність, дивлячись на те, що «зникнення часу позбавляє обставини реальності», і недосконале людство починає сліпо довіряти ілюзіям, невипадково Клюге констатує під фінал есе «Гайдеггер у Криму»: «З велетенських вимірів ми падаємо в карликові. “Людина не спроможна пізнати навіть заборонене, допоки перебуває в простому запереченні епохи”»; поряд з тим, як «жодна епоха не може бути знищена вердиктом заперечення. Заперечення лише відкине зі шляху того, хто заперечує»[87]. Фокус у тому, що той, хто заперечує, цього не відчуває і не усвідомлює, відтак й contemporary art, працьовито підкорюючи собі час і простір, не в змозі усвідомити того, що усі зусилля приречені, як були приречені досягнення партайгеноссе Олендорфа, плануючого панувати у Криму. Його образ саме тепер вельми показовий, набуваючи метафоричної якості, позаяк: «Неможливо наповнити цю завойовану землю, тому що ніхто не бажає на неї трудитися. Зрештою виникає певне прискорення. Зовсім іншого роду, ніж моторизація. Вона заповнює простір луною та працьовитою активністю, внаслідок чого простір зникає, тоді як прискорення першого роду спустошує простір, підриваючи силу волі, розширює межі простору»[88] — як все це буквально і символічно вірно, ніби занотовано з наших трагічних реалій. Але, як відомо, за методом олбіфордів, простір може рватися так само, як час, і ніхто не дає гарантій, коли мова йде про культуру в подібної ситуації, на чергове її відродження, адже «спокуси жаргону Просвітництва» не завжди приносять бажані плоди. (Досить згадати есе «Повідомлення про самий досконалий у світі геноцид» про зникнення у 1969 році тасманійських аборигенів лише через те, що цей народ від XVIII століття відмовляв насильницькій просвіти європейців, що призвело до повного знищення *просвещенными* загарбниками народу Тасманії[89]).

---

[86] *Клюге А.* Хроника чувств. С. 114, 153.

[87] Там само. С. 200, 210, 211.

[88] Там само. С. 200.

[89] Там само. С. 345.

Цілком очевидно, що культуріндустрія і капітал не збираються відпускати з власних смертельних обіймів сучасне мистецтво, супроводжуюче людину від часів збиральництва й полювання. В умовах тотального капіталізму мистецтво набуло статусу товару, стаючи абсолютною річчю, що залежить від забаганок ринку, тож тепер сучасна contemporary творчість приховує у собі роздвоєні ратиці, бо як наголошував у своїй доповіді 1945 року Томас Манн, фрагмент якої Клюге обирає в епіграф есе «Дияволам прийдеться зачекати»: «Де пихатість інтелекту поєднується з блаженною архаїчністю і несвободою, там і з'являється диявол»[90].

Речова людина, впевнений Клюге, підкорюється своєю здобиччю, і те, чим вона володіє, трансформує її та заволодіває нею; відповідно, споживацьке суспільство так само перетворює мистецтво у товар, річ, де принижене сервільне мистецтво не може змінити його на краще, воно подібно співачці Ханні Веляшка, героїні текстів Клюге, яка, задовольняючи ночами коханців, «залишалася свого роду річчю, суспільною річчю, коли вона працювала, та особистою річчю, коли доставляла задоволення, щоб це не значило для неї як реальної живої речі» (есе «Приватизований фронтовий театр»)[91].

Отож, повертаючись до головної теми розділу, слід констатувати: катастрофічна редукція розуміння того, що ж є «мистецтво», технозалежність художнього виразу, домінування розсудливих, часто примітивно недолугих та натуралістичних тенденцій в наративному і візуальному продукті, інші викривлення творчої діяльності, на мою думку та думку деяких дослідників посткультури, спровоковані різким розвитком спочатку просвітницької розсудливості, потім індустріального прогресу капіталістичної системи (не справдились прогнози тих аналітиків, хто передрікав індустріальному капіталізмові кончину на проданій ним же мотузці для власної шибениці, натомість навіть у кризи капітал стояв як ніколи твердо), а потім і діджитальних технологій.

А отже, картини випаленої духовної пустелі посткультури тепер лякають не лише східноєвропейських аналітиків, західні теж намагаються з'ясувати роль цифрових інновацій в культурно-мистецькому бутті цивілізації, де технічний розвиток загрозливо випереджає вдосконалення

---

[90] *Клюге А.* Хроника чувств... С. 374.

[91] Там само. С. 207, 297.

самосвідомості сучасника. The Guardian, наприклад, схвильована тим, якими будуть культура і мистецтво після «post-постмодернізму», підкреслювала, що у 2001 році: «Одночасно із народженням iPod виникає і цифрова культура, яка не є синхронною і не є синонімом постмодерної культури, але яка пов'язана з нею, маючи свій ур-фетиш об'єкт. Цифрова технологія прискорила і дозволила людям маніпулювати кожним аспектом медіа-середовища. У цифровому світі споживач тепер спроможний був робити те, що раніше робили лише виробники культури: ви могли стати діджеєм, фотографом, кінематографістом»[92]. Однак не все так однозначно. Безумовно, світ молодої людини сьогодні немислимий без діджитального живопису чи графіки, або інформаційного дизайну, що активно використовуються в Internet art, плакаті, книжковій ілюстрації, іграх..., та якщо казати про якісний естетичній досвід, то цифрові практики знаходяться ще в стані формування. Навіть доля нет-арту ще не визначена в деталях, тим паче, як повідомляє Ольга Шишко: «Головне не плутати "net-art" і "art on the net". Мистецтво в мережі це лише документація, яка не створена спеціально для мережі. Натомість, net-art функціонує тільки в мережі і часто має справу зі структурованим контекстом. Будь-яка фундаментальна ідея може виявитися сумнівною без специфічного медіа-перекладу та без участі інших людей. Блукаючи художніми сайтами, ми часто не бачимо кінцевого зображення, але відчуваємо одночасне втручання різних рівнів комунікації (тексту, звуку, рухомих картинок, відео). Мережеві проєкти часто поводяться як хамелеони — блискавично реагують і змінюються, часом до невпізнання. З усіх творів мистецтва, можливо, твори в мережі мають найкоротше життя»[93].

Мабуть, тому деякі аналітики, як Б. Гройс, вважають сучасний нет-арт в стані очікування, адже останнім часом суспільна увага до нього суттєво послабилася. Проте проблеми визначаються чим далі, тим більше. Скажімо, діджитальна скульптура, що існує лише віртуально (як-от твори грецького митця Адама Мартинакіса, серед них «Невпинність часу») чи моделювання якої виконується різними програмами та 3D-принтерами,

---

[92] Postmodernism: the 10 key moments in the birth of a movement // The Guardian. URL: https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/sep/20/postmodernism-10-key-moments

[93] Трансформации искусства в современном мире: Нет-Арт // Style Insider. URL: http://styleinsider.com.ua/2015/03/transformatsii-iskusstva-v-sovremennom-mire-net-art/

знайшла широке застосування також у кінематографі, промисловому дизайні, кулінарії, до речі, повсюди притягуючи аматорів, зокрема тих, хто не відчуває різниці між натуралізмом і художнім узагальненням, відбором форм (як наприклад, самоукі Ніколя Лаварен, Франко Даго), усі таки випадки, разом із публічною скульптурою, що увійшла у туристичні ритуали потирання носів, животиків, черевиків, або шокує нетривіальним левітаційним експонуванням, іноді розчиняючись в пейзажі чи, навпаки, раптом виникаючи з-під ніг, все це доводить лише одне: естетичний досвід переживання глибинних почуттів разом з трансцендуванням в інший вимір, що є історичним і водночас позачасовим виміром, сколапсував, виявляючи, згідно Маркузе, не академічний, а політичний інтерес, позаяк «колишні історичні поняття стали безглуздими внаслідок їх сучасного операційного перевизначення, бо перевизначення, що накладається можновладцями, — це фальшування, яке служить перетворенню брехні в істину»[94].

Але одне діло, коли комп'ютер опрацьовує нехитру поліровану поверхню універсально-візуального вислову, обираючи необхідний колір сталевих об'єктів Джеффа Кунса (Balloon Dog чи Balloon Swan), або обчислює мереживо антропних фрагментів грецького скульптора Адама Мартинакіса (Adam Martinakis); і зовсім інше діло, коли на фахових виробництвах України, щоб заощадити, прагнуть надрукувати традиційний портрет чи постать за ескізом митця машиною, то зазвичай отримають непотріб, який потім намагаються виправити спеціально запрошені професійні скульптори, що за дідовою технологією не кваплячись переводять ліплений портрет у мармур чи граніт, досягаючи якісного результату.

Буду відвертою, але вважаю не свобідним від дефектів машинного відтворення копій скульптур навіть відомий діджитальний проєкт американського митця Бена Фернли (Ben Fearnley)[95] «Sculptmojis», де він акумулює в pondus konfussa різні фрагменти творів, речей, об'єктів, підставляючи класичним скульптурам замість голів — смайлики емоджі (Emoji) маскультури, як бавляться діти, вмонтовуючи в ту чи іншу

---

[94] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 363.

[95] Ben Fearnley. CG, Illustration & Typography. URL: http://www.benfearnleydesign.com/; http://www.benfearnleydesign.com/sculptmojis

картинку обличчя друзів[96]. Не пощастило багатьом шедеврам, навіть Ніці Самофракійській. При уважному розгляді можна побачити брутальні технологічні помилки та неточності. Але контемпорарна ідеологія постестетики вибачає все, видаючи недоліки за гідну гру зі змістами й формами, між тим шахрайська омана не здатна приховати того, що історія стає приводом для паразитування на культурно-мистецьких досягненнях минулого і сьогодення є лише пародією, не мистецтвом, або, як кажуть естетики старої школи: сьогодні замість мистецтва ми маємо справу з «біхевіористською» виконавською майстерністю різного щаблю і культури чи зовсім без них.

(Скажімо, дуже популярні тепер віртуальні 3D дизайн-знахідки Чада Найта — американського митця із, згідно його самовизначенню, «надактивним шумним розумом», але жіночі монументальні прозорі оболонки цього митця, що вписані у ландшафт, скоріше співвідносяться з манекенами; інші візуалісти не гребують грати зі знахідками модерністів, скажімо, ідею «нескінченої колони» К. Бранкузі реплікує Девід МакКракен, футуристський рух форми у просторі, що розробляли У. Боччоні чи Дж. Балла — Костас Варотсос, і особливо поширеними є експериментування О. Архипенка, зокрема його ідеї стосовно скульптоживопису втілюються численними митцями світу, в тому рахунку й турецькою мисткинею з Мерсіну Nesrin Karacan; або, трапляється, примушують скульптуру до левітації і єдине, що турбує глядача, — «чому скульптура не перекидається, балансуючи на дроті», як у випадку з творами польського митця Єжи Кендзера, і т. п. Вся ця «виконавча» творчість буквально ілюструє тезу Маркузе, згідно якої «лінгвістична форма стає перепоною для розвитку смислу», до того ж скорочення лінгвістичних форм скорочує форми мислення, відтак «уніфікована мова і є мовою одномірного мислення», тому мережі рясніють зразками непрофесійної жахливої творчості від митців з дипломом, що не розуміють міри власної деградації, адже: «У центральних точках універсуму публічного дискурсу з'являються само-засвідчуючи аналітичні судження, функція яких подібна магічно-ритуальним формулам. Знову і знову вони втлумачуються в свідомість реципієнта, справляючи ефект укладення його в коло умов,

---

[96] Sculptmojis — Quand les emojis rencontrent la sculpture classique // Ufunk. 29.01.2018. URL: www.ufunk.net/artistes/sculptmojis/

що приписані формулою. <...> Таким чином, герметичне визначення цих понять ... блокує можливість висловити той факт, що переважною формою свободи є рабство, а рівності — нав'язане силою нерівність»[97]).

Тому уніфікована цифрова свідомість насправді руйнує мистецтво скульптури. Наприклад, міжнародні скульптурні симпозіуми, редукція яких відбулась з шаленою швидкістю за останні 20 років, стали експрес-засобом заробляння грошей сервільними митцями, що не обтяжують себе докорами сумління через те, що продукують низькоякісну масову продукцію (кіч, кемп, технодизайн...) в усьому світі. Щоправда, критичне ставлення до себе неможливе через те, що рівень їхньої майстерності зовсім невеликий, і ніхто з них не зможе подібно Д. Бурлюку здобути за короткий час чудовий аргумент власної майстерності, намалювавши розкішний пейзаж «під Левітана», щоб завершити спір з батьком. Натомість контемпорарні митці ніби легковажно наслідують жартівливій тезі А. Матісса (якщо не вмієш досконало зобразити людину, застосуй навмисну деформацію), що колись допомогла Г. Круку повірити у свій талант, хоча тепер світ культури й мистецтва не потребує ідеалів, зразків та авторитетів, все стало індиферентно спрощеним. То, мабуть, Вальтер Беньямін мав таки рацію, запевняючи, буцімто цивілізаційний розвиток увійшов у астрономічну фазу, де «пекло проходить крізь людство», на що О. Клюге відреагував не менш трагічно: «Ніщо не має ключової владної сили над утопією, якщо не розкриває при цьому ворота пекла...»[98]. Як бачимо, contemporary art на тих теренах працює вельми натхненно.

Техноїдно-дизайнерська система мислення, котра видається за справжнє «просунуте» сучасне мислення, на ділі є профанацією, творчою порожнечею. Саме таким є результат сторічної кризи мистецтва, котре відвернулося від трансцендентного шляху, про небезпеку чого попереджав М. О. Бердяєв: «Остаточно згас старий ідеал класично-красного мистецтва і відчувається, що немає повернення до його образів. Мистецтво судомно прагне вийти за свої межі. Порушуються грані, що відокремлюють одне мистецтво від іншого і мистецтво взагалі від того, що не є вже мистецтвом, що вище або нижче його. Ніколи ще так гостро не стояла проблема відношень мистецтва і життя, творчості і буття, ніколи ще не було такої спраги

---

[97] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 351, 352, 353, 360.

[98] *Клюге А.* Хроника чувств. С. 311, 312.

перейти від створення творів мистецтва до творення самого життя, нового життя»[99]. Вчений наголошував на тому, що розсудливий позитивізм анігілює людську цінність, суб'єкт зникає у об'єктивації, «гуманізм перероджується в антигуманізм, він заперечує людину», і «в надрах самої культури і всіх її окремих сфер зріє криза творчості. Культура на вершинах своїх приходить до самозаперечення», але не завдяки утвердженню в трансцендентному, а навпаки — раціональність, розсудливість перемогла, оскільки «інтелектуалізм, що ототожнює буття з наукою, природу з математичним природознавством, воістину демонічний і нищівний. Проти цього деспотизму інтелектуалістичної гносеології повстає творча природа людини. Цей раціоналізм породжений пасивністю людини», і ніхто не готовий запитувати «на вершинах культури»: «чи є культура шлях до іншого буття або культура є затримка в середині і немає з неї трансцендентного виходу»[100].

На щастя, «золота нить» не обірвалася остаточно і є майстри, хто не підтримує техноїдне мистецтво, залишаючись вірними грецько-римським традиціям і в новому міленіумі, та про це мова буде в окремому дослідженні. Тепер же слід хоча б коротко оглянути ситуацію в архітектурі, де футуристичні проєкти виявилися добрим стимулом для позитивних змін.

Зазначимо, трохи раніше, на початку 1990-х, виникає термін «діджитальна архітектура», оскільки шалений розвиток цифрових технологій привчив свідомість до неможливих реальностей, інакше кажучи: світ кібер-реального вплинув на уяву архітекторів, а цифрові технології дозволили реалізувати найкарколомніші проєкти, де архітектурні простори не просто існують як віртуально намальовані образи, але відтворюються математично, на практиці отримуючи остаточні ретельні креслення й розрахунки завдяки спеціальним програмам. Скажімо, через те, що стало можливим міксувати архітектуру з сучасною скульптурою, у Ніцці у 2002 році з'явилася антропоморфна бібліотека Луї Нюсера (автори проєкту Ів Байяр та Франсіс Шапю) у вигляді чоловічої голови з натягнутою коробкою; або у 2013-му — унікальна конструкція бібліотеки «LLC» Віденського економічного університету у вигляді пластичного

---

[99] *Бердяев Н. А.* Кризис искусства. С. 3.

[100] *Бердяев Н. А.* Смысл творчества... С. 115, 119.

об'єкту ар-деко, розробленого Захою Хадід. Проте, задовго до того як газета "The Guardian" назвала Захі Хадід (Zaha Hadid) «Королевою кривої», футуристична архітектура вже вражала уяву тих, хто знайомився з некомерційним і неурядовим The Venus Project Жака Фреско і Роксани Медоус, що отримав назву за місцем локації фундаторів 1994 року, трансформувавши існуючий з 1975 року рух «Соціокібернетика» (Sociocyberneering), ідеї якого у 1974-му Фреско докладно презентував у відомому інтерв'ю з Ларі Кінгом. Втім, головна відміна Проєкту від вражаючих успіхів діджитальної архітектури містилась і дотепер міститься в тому, що The Venus Project менш за все приваблювали окремі ефектні споруди, адже він орієнтувався на кардинальну зміну мислення людини майбутнього, на комплексне вирішення усіх проблем цивілізації, зокрема був покликаний сформувати стабільну глобальну цивілізацію з ресурсо-орієнтованою економікою, повною автоматизацією ручної праці, з розумними містами, що споруджуються роботами, а відкриті творчості, інтелектуальному й духовному самовдосконаленню містяни цінують і оберігають природу.

Популярність Проєкту відтоді зростала, так що компанія BBC створила кілька документальних фільмів: «Ласкаво просимо в майбутнє», «Сполучені міста»; крім того за сценарієм Фреско був знятий в 2016 році фільм «Вибір за нами» (перша частина із запланованих чотирьох), а трохи раніше вийшов фільм Роксани «Рай або забуття»; також Фреско популяризував ідеї Проєкту, написавши ряд монографій, зокрема: «Проєктування майбутнього», «Все краще, що не купиш за гроші» (The Best That Money Can not Buy). Треба сказати, ідеї Фреско вітали у повітрі, й не дивно, що вони були використані багатьма футуристичними кінофільмами, серед них: «Структури, що самі зводяться», «Міста у морі»[101]. Піввікова історія Проєкту, який з великими труднощами відстоює право на життя (з огляду на високу конкурентоспроможність навіть не здається дивним, що ідеї ресурсо-орієнтованої економіки мегаполісів у капіталістично-ринкових умовах було відмовлено в патенті під розпливчастим приводом), тим не менш знайшла продовження в сучасних конструкторських відкриттях: у багатьох містах світу з'являються незалежні креативні групи, які намагаються позитивно змінити світ уже тепер. Наприклад, комплексна

[101] Документальные фильмы: Проект Венера. URL: http://designing-the-future.org/dokumentalnii-filmi-proekt-venera/

модернізація інфраструктур новаторами Collective Evolution[102], чи MIT's School of Engineering, спільно з групою the Pontificial University of Chile, котрі проєктують рух надшвидкісних тунельних поїздів і незвичайної конструкції міських трамваїв, що снують над дорожніми магістралями; або створюють установки, що конденсують життєво важливу для населення пустельних і посушливих регіонів питну воду завдяки температурному перепаду в атмосфері[103], крім того, отримання електроенергії дією приливних хвиль океану[104], не кажучи вже про експлуатацію західним світом такої корисної новинки, як гігроскопічне покриття автошляхів, що дозволяє миттєво вбирати і акумулювати в ґрунтових лінзах дощову воду без ризику підтоплення міських транспортних артерій під час несподіваних погодних аномалій. Коротко кажучи, багато ідей Жака Фреско, що здавалися нещодавно неможливою утопією, сьогодні працюють з повноцінною віддачею, а плани включення України у проєкт Hyperloop Ілона Маска як випробувального майданчика для міжнародної транспортної мережі взагалі вже не сприймається фантастикою.

Вочевидь, необхідно розуміти, що комплекси урбаністичної структури слід (і будуть у майбутньому) масштабно планувати відразу і колегіально, охоплюючи не окремі будівлі, а весь міський організм, з урахуванням рекреаційних і інтелектуально-творчих зон, сільськогосподарських і наукових лабораторій околиць, як це пропонував Жак Фреско. Причому кожен поліс, згідно з його Проєктом, був строго орієнтований на мільйонне число громадян (як колись Платонополис обмежувався ідеальними 5 тисячами поселенців). Футуристичний світ, де немає грошей і примусової праці, спрямований на розумне будівництво міст й аквамістечок в водах Світового океану, на радикальне перезавантаження урбаністичної культури всіх континентів, що допоможе відновити планетарну систему, стосовно якої людина перестане бути лише агресивно-марнотратним споживачем, головною причиною екологічних катастроф, масштаб яких досяг

---

[102] CollectiveEvolution. URL: http://go.collective-evolution.com/stay-aware/; https://www.facebook.com/CollectiveEvolutionPage/?pnref=story

[103] Harvesting Water From Fog. URL: http://www.climatetechwiki.org/content/fog-harvesting; https://www.youtube.com/watch?v=h8vlzZ25vtg

[104] Kinetic Wave Power Station. URL: https://www.youtube.com/watch?v=17iStAQ4DEA; https://www.elitereaders.com/wavestar-energy/

навколоземної орбіти. У проєктованому світі Фреско усі інтегровані в соціоекономічні сфери життя технології не завдають шкоди довкіллю, спрямовані лише на комфорт і зручність громадян, на їх культурний і духовний розвиток. Дуже важливо, що ресурси Землі оголошуються надбанням всього людства, а не жменьки власників капіталу; що заповідники охороняються від впливів цивілізації, що за морським простором доглядають, допомагаючи кораловим рифам і тамтешнім мешканцям відновлюватися і процвітати; потреба в зоопарках відпадає сама собою, людина і живий світ природи знаходяться в гармонійних взаєминах. Скасування державних кордонів і грошей, контроль за народжуваністю, чиста екологія, ресурсо-орієнтована економіка, нові освітні програми (де кожен обирає професію до душі, і художнику не потрібно шукати матеріали — все вже заготовлено, приходь і працюй!), циркулярні ергономічні міста, розумні будівлі і дорожні артерії: одним словом, суспільство розвивається на основі сталої динамічної рівноваги, без політиків, корумпованої влади. Замість поліцейського нагляду держави — самоорганізована спільнота відповідальних, різнобічно розвинених, соціально активних ерудованих громадян. Можна вітати таки пріоритетні цілі майбутнього соціуму, і деякі країни вже готуються спочатку відмовитися від шкідливих автодвигунів, переходячи на електрокари, все більш використовуючи у господарстві енергію вітру й Сонця.

Але що особливо важливо для українців, зокрема для теперішніх свідків хаотично-бездумної забудови Києва, що загрожує, на думку тверезомислячих архітекторів, нетрями і занепадом, — саме футуристичні архітектурні проєкти дають переконливу міць аргументам розумного міського планування, де спальні квартали і офісний центр міста сполучаються безболісно, гармонійно, де озера не засипають, ліс не вирубують, сміття утилізується без шкоди навколишньому середовищу. Проте деградуюча «культурна логіка пізнього капіталізму» (*Ф. Джеймісон*) вкупі з ринковими аферами примушує нас спостерігати гнітючі картини хаотичного абсурду столичних проєктів, сталу відсутність концепції розвитку міст, віддання на поталу олігархам та чиновникам, що досліджувалось, наприклад, в статті Максима Карижського. Він, зокрема, підкреслює: «Потурання київської влади щільній забудові будь-якої вільної плями в місті багатоповерхівками прирікає Київ на бідність, негаразди і непривабливість для життя. ...Лівий берег Києва перетворюється на суцільний спальний

район. Чи не кожен вільний п'ятачок забудовується житловою багатоповерхівкою без натяку на офісні приміщення і вітринні перші поверхи. Звичайно, це призводить до переповненості громадського транспорту і мостів Києва, що з'єднують спальні квартали з діловим і адміністративним центром. Автомобільні корки, що виникають через це, наносять великої шкоди екології міста і здоров'ю киян. І насправді виділення смуг для громадського транспорту тільки погіршить цю проблему. Питаннями місць паркування міська влада дозволяє забудовникам взагалі не морочитися. В результаті машинами забиті газони і тротуари. Така, здавалося б, дрібниця як відсутність трави на ґрунті призводить до наповненості міського повітря пилом від голої землі. Щосили процвітає практика СРСР, де будівництвом дешевих багатоквартирок буквально вирішувалося житлове питання, і де наявність авто в родині було винятком, а не нормою.

Попутно в Києві спилюють зелені зони і засипаються озера. В результаті місто позбавляється кисню, локальних місць для прогулянок та відпочинку, і все більше схоже на збіговисько нетрів. ...Крім Позняків, цей процес щосили розгорнуто і в інших районах Києва. На Святошино повним ходом спилюють вільні від будинків зелені зони, які ще недавно робили далеку частину проспекту Перемоги привабливою для життя. ... Заохочуючи хаотичну забудову вільних ділянок і навіть не намагаючись планувати по-європейськи нові мікрорайони, міська влада і забудовники насправді втрачають великі кошти, які вони могли б заробити в перспективі, і перетворюють Київ в неприваблине для життя місце. Втрачають від цього всі кияни»[105]. На жаль, ситуація не змінюється на краще, і зокрема Лівий берег продовжують ущільнювати, вирубуючи останні паркові зони, а про зруйнований вигляд Правого берегу потворними спорудами вже не говорить хіба ледачий.

Чинники тому вельми прості: «Корупція, криміналізація, нестабільність економіки та схожі явища є радше симптомами більш глибинних процесів, які відбуваються в Україні як периферійному елементі світової капіталістичної системи, яким наша країна ставала впродовж останніх 20 років. Як зазначається в досить рідкісній системній аналітиці (Атанасов, 2007), власне перехід до ринкової економіки, який супроводжувався

---

[105] *Карижский М.* Киев на пути к трущобам и упадку. URL: http://ucss.com.ua/statyi/kiev_trushebi_upadok

майже повною відмовою від колишніх механізмів регулювання земельних та житлових ресурсів, і є основною причиною сучасної складної ситуації у цих сферах. Відмова від державного регулювання забезпечення житла та капіталістична гонитва за прибутком разом із концентрацією капіталу в руках великих власників призвели до дефіциту на взаємопов'язаних ринках землі та житла. Це, своєю чергою, спричинило стрімке зростання цін на житло та землю, особливо у великих містах, адже саме туди прямують люди з усієї країни в умовах руйнування локальних місцевих систем в селах та малих містах. <...> Що ми маємо в результаті? Систему, в якій прибутки та надприбутки є основною цінністю і в якій ринок землі та житла є одним із джерел надприбутків. У такій ситуації в Україні будують усе, що вигідно, і всюди, де вигідно. Водночас інтереси місцевих мешканців, норми безпеки, культурні цінності та інші речі, які не мають відношення до прибутку, відходять на другий план, або ж просто ігноруються»[106].

Відтак громадське суспільство тратить масу енергії, щоб відстояти, скажімо, таку унікальну пам'ятку київської модерністської архітектури як «Тарілка» Флоріана Юр'єва — будинок УкрІНТЕІ, яку Фонд держмайна передав в оренду на 50 років торговельно-розважальному центру, що відчинить тут 500 магазинів, кафе, кінотеатри, Діджитал парк, автостоянку на 2 тис. місць та ін. Як говорить сам автор «тарілки»: «Жодних підтверджень озвучених мені благих намірів, я досі не отримав. Натомість, моє занепокоєння викликає той факт, що ані інвестор, ані компанія-забудовник, ані архітектори, що працюють над проєктом, не оголошують, яка саме функція буде запроєктована в "Літаючій тарілці" та в унікальному просторі її стилобату»[107]. Відповідно суспільство продовжує контролювати забудовника. Але важко боротися з іншим аргументом забудовника, з так званими підпалами чи короткими замиканнями, що швидко спалюють разом з усіма незручними проблемами історичні будівлі міст чи унікально рідкісні дерев'яні церкви сіл Західної України.

---

[106] *Дутчак О., Іщенко В.* «Право на місто» або точкові протести проти точкових забудов? Дилеми міського руху на прикладі ініціативи «Збережи старий Київ». URL: https://commons.com.ua/uk/pravo-na-misto-abo-tochkovi-protesti/

[107] *Юр'єв Ф.* Про нинішню ситуацію в «Літаючої тарілці»/ LB.ua. 19 лютого 2018. URL: https://lb.ua/blog/florian_yuriev/390514_pro_ninishnyu_situatsiyu_litayuchiy.html

А тому казати про неварварське нео-авангардне технологічне моделювання нової архітектурної реальності (з використанням теорії фракталів, параметрики, теселяції...) можна здебільшого на прикладі західних майстрів, зусиллями яких експериментальний досвід пізнього капіталізму розвивається на зламі століть так швидко, що теорія архітектури не встигає їх осмислювати, адже програмні алгоритми криволінійно-плинних чи химерно деформованих деконструктивних об'ємів швидко формують нові змісти сучасної «розумної» архітектури та урбаністики, встановлюючи різноманітні взаємини з навколишнім простором, змішуючи реальність та віртуальність, граючи з формами і функціями, та головне — час від часу орієнтуючись на поновлювані енергоресурси. Наприклад, комплекс в Гуанчжоу (Китай, 2016) «Guangzhou Infinitus Plaza» Заха Хадід розробила як класичний зразок параметричного моделювання, що був названий нею «confluence, interference and turbulence», або злиттям, інтерференцією та турбулентністю[108]. Взагалі, досвід Захі Хадід, Маріо Ботта, Грена Лінна, Френка Гері й ін. доводить той факт, що архітектор тепер повинен бути добрим програмістом і математиком, вміти створювати власну комп'ютерну програму. Врешті химерні проєкти, що втілюються у життя, отримали навіть спеціальний термін: «a New Sculpturalism», наприклад, в Лос-Анджелесі 2013-го тривала архітектурна експозиція Музею сучасного мистецтва (MOCA) під назвою «A New Sculpturalism: Contemporary Architecture from Southern California»[109].

Дивують новим скульптуралізмом і Дубаї, де компанія Killa Design відкрила у грудні 2018 року Музей майбутнього у вигляді асиметрично-кірального тора-каблучки, побудованого із застосуванням авіаційних технологій та 3D-принтерів[110] (напівпрозорі сфероїдні стелі-стіни утворюють унікальні панелі зі сталі і склопластика числом 890, вкриті орнаментом

---

[108] *Moore R.* Zaha Hadid's new Roman gallery joins the pantheon of the greats // The Guardian. 2010. 6 Jun.; "Queen of the curve" Zaha Hadid dies aged 65 from heart attack // The Guardian. 2016. 29 Nov. URL: https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/mar/31/star-architect-zaha-hadid-dies-aged-65

[109] A New Sculpturalism: Contemporary Architecture from Southern California. URL: https://www.moca.org/exhibition/a-new-sculpturalism-contemporary-architecture-from-southern-california109

[110] Dubai launches Museum of the Future. URL: http://dubai.in.ua/museum-of-the-future.html

арабської в'язі *ісламі*, що власне є 3D каліграфічними вікнами). Як заявив прем'єр-міністр Арабських Еміратів шейх Мухаммед бен Рашид аль Мактум: «Музей майбутнього буде інкубатором ідей, стимулом для інновацій та місцем для винахідників та підприємців з усього світу»[111].

Щоправда, слід мати на увазі й в даному випадку, що тотальній урбанізації у світі сприяє фінансовий капітал та ринок, що трансформує власне стиль життя (нехай не у такий варварський спосіб, як у пострадянських країнах), і як констатує Девід Гарві: «У світі, де консюмеризм, туризм, індустрія культури та знання стали основними складовими міської політичної економії, якість міського життя, як і саме місто, перетворилася на товар. Завдяки постмодерністській тенденції утворення ринкових ніш — як для споживацьких звичок, так і для культурних форм — сучасний міський досвід оточено аурою свободи вибору за умови наявності грошей. <...> Чим далі, тим більше ми живемо в розділених та схильних до конфліктів міських зонах. За минулі три десятиліття поворот до неолібералізму призвів до відновлення класового панування заможних еліт. <...> Наслідки цього закарбувалися в просторових формах наших міст, котрі все більше складаються з укріплених фрагментів, огороджених резиденцій та приватизованих публічних просторів, що перебувають під постійним наглядом»[112]. Гарві підкреслює, що прискорення урбанізації пов'язано з поглинанням надлишків капіталу, що стимулює постійне оновлення (модернізацію) міст за рахунок руйнації старих житлових комплексів, історичних споруд, тобто таке насильство має класовий вимір, про що писали класики марксизму, та яскраве підтвердження чому дав Осман, ліквідуючи паризькі нетрі: «Накопичення капіталу через операції з нерухомістю швидко зростає, оскільки землю захоплюють майже за безцінь», адже «право на місто дедалі швидше переходить у розпорядження кіл, що керуються приватними або квазіприватними інтересами»[113]. Тому не дивно, що Заха Хадід, щоб максимально розкрити власний творчій хист, повинна була обслуговувати замовлення дуже заможних персон та корпорацій.

---

[111] *Vyslouzil A*. The Museum of the Future is a unique incubator for futuristic innovations. URL: https://www.linkedin.com/feed/update/urn:li:activity:6382496489196879872

[112] *Гарві Д*. Право на місто. URL: https://commons.com.ua/uk/pravo-na-misto/

[113] Там само.

Теж стосується й інших відомих архітекторів, що творчо і незалежно використовують складні алгоритмічні системи, зокрема прийоми теселяції в деталізації дизайн-об'ємів. Скажімо, компанія Reiser&Umemoto, що заснована американським архітектором, професором Прінстонського університету Джессі Рейзером (Jesse Reiser), та вихованцем Осакського університету мистецтв Нанако Умемото (Nanako Umemoto). Компанія відома проєктами для О-14 (Дубаї), де введений в експлуатацію 2010-го ажурний 106-метровий екзоскелет башти покликаний був мінімізувати споживання енергії для систем кондиціонування. Ця компанія отримала численні нагороди й премії, зокрема Chrysler Design, American Institute of Architects та інші. Кожний свій проєкт фундатори розробляють так, що спочатку вивчають, як на поведінку людей конкретної місцевості впливають екологічні й культурологічні потоки, історія, час, вітер й сонце, і отримана інформація мотивує унікальну специфіку проєктування дизайну ієрархії просторів, на яку нашаровуються асоціації міста з артефактом чи, скажімо, антропним організмом. Так, в обґрунтуванні проєкту реконструкції ринкової площі Ноттінгему 2005 року компанія зазначала, що, використовуючи набір методів параметричного та генеративного дизайну, вона має створити систему, яка маніфестує велику естетичну цінність, а також функціональну цінність дизайну, отже створити унікальну структуру, яка буде повторюватися, трансформуватися і відновлюватися: «Вивчаючи історію старої ринкової площі міста, було з'ясовано, що виробництво мережива було основною галуззю початку XIX століття. Це змусило нас досліджувати техніку мережива і адаптувати її до форм архітектурних складових. Іншим напрямком первинного інтересу є судинний рух легенів...»[114]. Блискучий фаховий досвід, за яким, поза сумнівом, велике майбутнє; досвід вартий того, щоб бути якщо не наслідуваним, то розумно адаптованим до реалій українського буття.

Слід уточнити, що кризу мистецтва і культури — стверджують філософи — відчувають не ті, хто вірно слугують культуріндустрії та «жаргону автентичності», бо їхній внутрішній розвиток ще не на гідному щаблі відчуттів, а лише ті, хто знає дійсну ціну сутнісним досягненням історії мистецтва й цивілізаційної культури. За великим рахунком, суть питання

---

[114] Digital Architecture — Design Synopsis // jontyhallett. 2011. 17 Oct. URL: https://jontyhallettdigitalarch.wordpress.com/2011/10/17/digital-architecture_-design-synopsis/

навіть не в використанні цифрових технологій, а в тонкощах соціокультурної й навіть політичної структури суспільства, зокрема пострадянських обширів. Як невпинно повторює де Сото: «Американський досвід надзвичайно важливий для тих, хто намагається перейти до капіталізму, для країн третього світу і колишнього соцтабору», причому важливий не з засад копіювання зразка, щоб бути успішними, а з огляду на критичне сприйняття західного досвіду, оминаючи прикрі помилки: «За межами країн Заходу капіталізм перебуває у кризі не тому, що провалюється процес міжнародної глобалізації, а тому що колишні соціалістичні країни у процесі розвитку не змогли "глобалізувати" капітал всередині своїх країн. Більшість населення цих країн розглядають капіталізм як приватний клуб, як дискримінаційну систему, яка вигідна тільки Заходу і місцевим елітам, які влаштувалися під скляним ковпаком несправедливого закону»; «У поглинання надлишків капіталу через трансформацію міста є іще темніший бік. Воно призвело до постійних перебудов міст, здійснюваних шляхом "творчого руйнування", якому майже завжди притаманний класовий вимір, оскільки саме бідні, позбавлені привілеїв та усунені від політичної влади, в першу чергу та значною мірою страждають від цього процесу. Щоб побудувати новий міський світ на рештках старого, потрібне насильство. Осман розчищав старі паризькі нетрі, використовуючи експропріацію в ім'я покращення та оновлення міста»[115]. Та якщо в царині капіталістичної економіки не варто сліпо копіювати досвід Заходу, благо «деякі національні еліти починають розуміти, що їм ніколи не отримати гідного місця в світовій капіталістичній грі, якщо вони вічно будуть залежати від милості іноземного капіталу. Вони не владні над власною долею, і така свідомість пригнічує», то в царині культури конче необхідно розробляти унікальні стратегії, напрацьовуючи власний досвід. Глобалізація в культурі і мистецтві також має свої тонкощі, які варто враховувати: «Сіячам капіталізму, що чваняться перемогою над соціалізмом, ще належить зрозуміти, що виключно макроекономічних реформ недостатньо. Не слід забувати, що поштовхом до глобалізації послужило те, що країни, котрі розвиваються, і колишні соціалістичні країни, колись наглухо ізольовані, зайнялися відкриттям своїх ринків, стабілізацією валюти і ухваленням законів, що роблять можливи-

---

[115] *Сото Э. де*. Загадка капитала. Почему капитализм торжествует на Западе и терпит поражение во всем остальном мире. Москва : Олимп-Бизнес, 2004. 272 с.

ми міжнародну торгівлю та приватні інвестиції»[116]. Однак капіталістична глобалізація посилює олігархічну еліту пострадянських країн, яка в царину капіталу включила мистецтво, науку, культуру, тому так важливо протистояти ідеології капіталу, спираючись на здоровий глузд.

На цих засадах слід згадати, що «... саме реалізація просвітницьких ідеалів "розуму" в кінцевому рахунку призвела до людиновбивчої ескалації плоского розсудку (кантівського-гегелівська критика якого нічого не могла змінити по суті). Нахраписте вторгнення гносеологічно орієнтованого "розуму" в складну тканину соціального життя з позицій "історичної необхідності" призвело до катастрофічної деструкції самої цієї "тканини", до переродження буття людей не в бік "преображения" а до деградації»[117]. Складність в тому, що коли на суд спільноти пропонуються соціальні програми та акції, на кшталт популяризації вирішення проблем та допомоги мешканцям Донбасу, як-от фонд «Ізоляція. Платформа культурних ініціатив», що презентував у Києві на початку 2018 року проєкт «Utопія: трансформації українського Сходу», то з боку соціуму ми аплодуємо, та коли мова йде про інформаційну політональність сучасного мистецтва, то дуже важливо не піддаватися стадному інстинкту та замислитись над тим, що мабуть не так і не праві ті, хто заперечує причетність справжнього мистецтва до знакової мем-системи і радить звертатися до класиків (Плотіна, Канта, Гегеля, Шеллінга, Біблера, Адорно, Босенка, Возняка, Шкепу...).

В цьому контексті дуже цікаве: який шлях очікує на артекспериментальний майданчик Світлограда. Поки що маємо короткометражку (режисер — медіа-мисткиня Аліна Якубенко), що розповідає про незвичайний феномен трансформації промислового міста, який колись входив до промислового кластеру міст Лисичанськ–Сєвєродонецьк–Рубіжне, де працював завод, що в певну мить став відомим мистецьким центром, навіть названим «другим Берліном», оскільки сюди на міжнародні артфестивалі сучасного мистецтва приїжджають митці зі всього світу[118]. Колишній співробітник заводу, а тепер архітектор Микола Миколайович говорить: «Навіть тепер складно згадати, що колись тут був завод, на якому

---

[116] *Сото Э. де*. Загадка капитала...

[117] *Возняк В.* Метафизика рассудка и разума... С. 81.

[118] MyStreetFilms 2017: СВІТЛОГРАД / SVETLOGRAD. URL: https://www.youtube.com/watch?v=mMWtw2dw4Fo

ми працювали». Але завод зупинився, і молодь, що працювала на токарних станках чи ще де, почала займатися творчістю. Він робив паперові архітектурні макети міст майбутнього, а хтось творив артоб'єкти з коробок, хтось ліпив чи майстрував з залізних пластин чи пружин композиції. Причому спонтанно сформована творча бригада стала демонструвати власні досягнення один одного спочатку на квартирних виставках, потім усі вийшли у під'їзди будинків, незабаром — у простір міста: на дитячі майданчики, пішохідні переходи, двори, сквери. Так виникла експозиція просто неба численних постмодерністських артоб'єктів зі зварного металу, пластику... Почин самоврядування додав впевненості, а виставки в цехах з часом утворили музейні колекції. Новонавернені на мистецькі шляхи кажуть: дивним чином, ніхто з голоду не вмер, ніхто не став бомжом, тобто декласованих у місті не додалося. Через знайомих звістка про цей унікальний випадок дійшла Німеччини, з якої зацікавлені місіонери навідалися в цей донбаський куточок і в такий спосіб стартував потік артуризму. Відтоді приміщення заводу перевтілилося в охайний першокласний виставковий центр, де проводяться гучні міжнародні артфоруми.

Здавалося б, все обернулося якнайкраще. Але наприкінці автори фільму завершують свою історію неочікуваним збентеженим резюме, в якому ноту хвилювання додає не лише наближення до фронтових дій, але й щире небажання співвітчизників розчинитися в західній контемпорарній хвилі. Відтак голос за кадром висловлює амбівалентну надію: «Будьмо сподіватися, що Світлоград збереже свою мистецьку автономію у складі України». Що я можу тут додати? Безумовно, це дуже добре, коли вмотивовані люди змогли самоорганізуватися і знайти себе в мистецтві. Та я продовжую скептично ставитись до плодів контемпорарної творчості, оскільки, як довів Джеймісон, «культурний і мистецький вимір постмодернізму є популярним (якщо не популістським)», і це насправді є «вельми вузька класово-культурна діяльність, яка служить білій та чоловічій еліті у розвинутих країнах»[119].

Крім того, можна казати про наявний когнітивний дисонанс: звільнені робітники заводу продовжують працювати на мультинаціональний капітал, адаптуючи сервільну культуріндустриальну ідеологію у власне, начебто вільне, буття. Чи не є така ситуація чудовою ілюстрацію до тієї

---

[119] *Джеймісон Ф.* Постмодернізм... С. 358.

думки Юрґена Габермаса, де він розглядає кореляцію «утопічного змішання високорозвиненої комунікативної інфраструктури можливих життєвих форм» з конкретною тотальністю успішного життя, адже «проєкт соціальної держави, що став рефлексивним, прощається з утопією трудового суспільства. <...> Водночас утопія трудового суспільства повинна була передбачати субкультурні життєві форми промислових робітників джерелом солідарності. <...> Тим часом ці відносини в значній мірі розпалися. А те, що цю солідаризуючу силу на робочих місцях буцімто можна відродити, вельми сумнівно.

Втім, як би там не було, що раніше було передумовою або рамковою умовою трудового суспільства, сьогодні перетворюється в тему. І з виникненням цієї теми утопічні акценти зрушуються з поняття праці на поняття комунікації»; проте: «Утопічний зміст комунікаційного суспільства скорочується до формальних аспектів недоторканої інтерсуб'єктивності. <...> Що можна виділити в нормативному відношенні, так це необхідні, але узагальнені умови для повсякденної комунікативної практики і для методу дискурсивного волевиявлення, учасники якого самі могли б використовувати його для того, щоб за власною ініціативою, відповідно до власних потреб і поглядів, реалізувати конкретні можливості для поліпшення життя і для зменшення її небезпеки»[120].

Отже, контемпорарна мистецька свідомість завдяки кореляціям з техноїдними практиками, до чого її спонукає культуріндустріальна ідеологія, прагне звільнити мистецтво від поняття *твір*, заміщаючи його текстовим інформаційним сурогатом реїфікованої продукції, «яка заволодіває нами і пропливає над глибокою нігілістичною порожнечею, що її залишила в нашому бутті нездатність контролювати нашу власну долю»[121]. Втім, намагаючись поєднати художню творчість з масовістю реального життя, контемпорарне мистецтво догоджає культурній індустрії, стверджуючи реальність як вона є, бо «це — данина тій соціальній владі, яка зосереджена в руках індустрії культури, і це безсумнівно тавтологія. Але що ця позиція затвердження життя, можливо, залишається неусвідомленою, не робить її менш небезпечною...»[122].

---

[120] *Хабермас Ю.* Политические работы : пер. с нем. Москва : Праксис, 2005. С. 112.

[121] *Джеймісон Ф.* Постмодернізм... С. 356.

[122] *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки. С. 40.

Отже, безперечно, має сенс, уникаючи реїфікованих пасток логіки постмодернізму, обговорювати неспокійну ситуацію в мистецтві, не впадаючи у відчай і не втішаючись ілюзіями, тим паче, як наголошував Г. Маркузе, «Над-Я» відповідає за цензурування несвідомого, поєднуючи його з розвинутою свідомістю, що чутлива до проявів зла не лише в індивіді, але і в суспільстві. Тому тим аналітикам і митцям, хто відчуває небезпеку тотальної кризи культури, важко залишатися в стороні, безпристрасно споглядаючи глобальну культурну інверсію, особливо, коли розумієш загрозливе загострення планетарного недугу, спровокованого техніко-технологічним проривом людства, що призвів до заперечення традиційних духовних цінностей та захопленню дігітальними можливостями штучного інтелекту. Задля подолання кризи людству необхідне критичне ставлення до стратегії десакралізованої логомахії артизму, страждаючого на інформаційну лихоманку, адже інформація не є умовою естетичного досвіду, а наслідування технорозуму руйнує справжні творчі мистецьки інтенції.

Саме тому більшість сучасних проєктів, що можуть бути корисно-цікавими маніфестаціями соціальних, політико-економічних проблем суспільства, в дійсності не стосуються мистецької царини. Тому зберігаючи критичне ставлення до візуальних практик і щиро прагнучи відродження мистецтва, небезпечне затьмарення якого, хочеться вірити, є лише тимчасовим, людство врешті подолає кризу посткультури, відкриваючи трансцендентні глибини мистецьких обрій.

Як розгледіти мені у масці
істинне лице?
Як мені знайти у власному лиці
незабутні риси тої маски,
що покрита пильною вуаллю,
під якою бушують сторіччя?

Хосе Карлос Бесерра[123].

---

[123] *Бесерра Х. К.* Удары судьбы на камне // Латинская Америка : лит. альманах. Вып. 3. Москва : Худ. л, 1985. С. 610.

Глава 1.3.

Темний лик дня. Мистецька культура в умовах гібридності

Сторіччя Просвітництва і раціоналістичного секуляризму принесло з собою свою власну сучасну темряву.

Бенедикт АНДЕРСОН
Уявні спільноти, 1991

Темрява застилає свідомість, видаючи себе за світло. Втративши основання до повної втрати свідомості і усвідомленності, світ втратив точку опори, з якої міг би себе перевернути з голови на ноги. І потонув в словах, якими перевернути нічого не можна.

Марія ШКЕПУ
Естетика потворного Карла Розенкранца, 2010

Вже те, що ми вгаптовані, вкраплені у всезагальне становлення, розчинені у ньому, що ми самі — форми перетворення, зупинене світло, — від початку робить нас близькими і буттю і ніщо, хоча одне без іншого не була. <...> Традиції світлоносної естетики грандіозні, але відносяться до «світла невечірнього», «фаврського світла», і луна як «свете тихий». <...> проте взагалі майбутнє, якщо воно буде, потребує світлоносної естетики, і не просто як теорії, а як простору саморозвитку і чуття, коли сенс не в тому, що таке простір й час, а як ними відчувати.

Олексій БОСЕНКО
Ходи. Шоста. Пасторальна, 2017

У 1947 році Моріс Бланшо писав у роботі «Література і право на смерть»: «Заперечуючи день, література відновлює його як неминучість; стверджуючи ніч, вона знаходить в ній неможливість ночі. В цьому і полягає її відкриття. Як світло світу, день висвітлює для нас те, що нам дано побачити, бувши здатністю схоплювати, проживати, бувши відповіддю, укладеною в кожному питанні. Але якщо поставити день під сумнів, якщо зважитися відкинути його, щоб зрозуміти, що було до дня, на місці дня, тоді виявиться, що все це вже присутнє, і те, що було до дня — це теж день: як неможливість зникнути, а не як бездарність виникнути, як темна необхідність, а не просвітлена свобода. Єство того, що передує дню, передденного існування — це темний лик дня, і лик цей — не прихована таємниця його початку, а неминуча присутність його, якесь "дня немає", що зливається з "день вже настав", і наступ його збігається з моментом, коли його ще немає. День в своєму потоці дозволяє нам уникнути речей, він дозволяє нам зрозуміти їх і, дозволяючи зрозуміти, робить їх прозорими і як би ніякими, — але самі ми не можемо уникнути дня: перебуваючи в ньому, ми вільні, але він для нас — неминучість, і як неминучість він укладає буття того, що передує дню, — існування, від якого необхідно відвернутися, щоб говорити і розуміти»[1]. Глибока танатологічна думка М. Бланшо

[1] *Бланшо М.* От Кафки к Кафке / пер. и послесловие Д. Кротовой. Москва : Логос, 1998. 240 с.

охоплює не лише буття літератури — циклічний розвиток культури й мистецтва взагалі, становлення яких в історичному часі дотичне злетів та падінь людського розуму, водночас історична тривалість є тільки відблиском абсолютної повноти до-часу.

Тому теперішня посткультура є тим темним ліком дня, про який попереджала Кумська сивіла, але який також є світанком та «день вже настав», коли реїфікація втрачає щільність, а декомодифікація мистецької свідомості дозволяє відвернутися від помилкових ілюзій, щоб знов почати розуміти сенс культурно-мистецького буття, де краса — сутність без явища, і де починає втілюватися гегелівська надія трансформації ночі можливостей у світанок творчих реалізацій абсолютної ідеї талановитими митцями.

Тож духовні сутінки минуться, як не раз зникали вони напередодні нашої цивілізації та протягом її плину, у цьому мав переконання і М. Бердяєв, який вважав нічний етап розвитку культури «жіночим», а сонячне світло дня тотожним іманентної мужності творчих ідей: «Але в більш глибокому розумінні вся нова історія з її раціоналізмом, позитивізмом, науковістю була нічною, а не денною епохою — в ній померкло сонце світу, згас вищий світ, все освітлення було штучним і посереднім. І ми стоїмо перед новим світанком, перед сонячним сходом. Знову визнана повинна бути самоцінність думки (в Логосі) як світлоносної людської активності, як творчого акту в бутті»; «Свідомість наша по суті є перехідною і межовою. Але на межі нового світу народжується світло, осмислюється світ, що відходить. Тільки тепер ми в силах усвідомити цілком те, що було, в світлі того, що буде. І ми знаємо, що минуле по-справжньому буде лише в майбутньому»[2]. Тут слід уточнити: наша перехідна свідомість в умовах тотальної дигіталізації все частіше стверджується на рівні інтерактивних «технологій себе» (що ніби суттєво активізують людину й інформаційне суспільство, його культуру і мистецтво, в цілому формуючи новий етос), коли кожний юзер спроможний ніби в традиціях стоїків вести звіти перед собою й іншими про події дня чи ночі, фіксуючи прожитий час в блогах, твітах, які особливо сміливі аналітики схильні вважати «інтерактивними перформансами» (доктор Pamela Rutledge, фахівець з психології мобіль-

---

[2] *Бердяев Н. А.* Смысл творчества (Опыт оправдания человека). Москва : Изд-во Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1916. С. 10–11.

них технологій, котра вважає: «Забезпечуючи соціальне з'єднання, мобільні технології перетворюються на біологічно обґрунтований механізм соціальних контактів. <...> Мобільні технології змінюють індивідуальні очікування щодо можливостей та наслідків активності»[3]). На перший погляд, ситуація цілком подібна тій, про яку згадував Г. Ґадамер, розглядаючи інтенції гри в суспільних практиках, мистецтві тощо, і пригадуючи, що у XIX столітті Гегель, починаючи лекції з естетики зауважував: «мистецтво відійшло у минуле», маючи на увазі втрату античного розуміння трансцендентного сенсу, замість чого з'явилося виправдання кожного нового мистецтва різними теоріями і екзегезами. Тож нині ми продовжуємо дискурсивно аналізувати мистецтво, навіть припускаючи, що говорити про мистецтво слід як про багатомірну структуру, де кожна зміна і експеримент є неподільною єдністю мистецького буття.

Остання думка не позбавлена сенсу, невипадково Г. Ґадамер пропонував водночас позбавитись засліплення ілюзіями історичності й прогресивності через синергію погляду, адже мистецтво долає час (про що розмірковували сторіччя тому Кандинський, Бурлюк, Архипенко...): минуле і сучасне цілісні, традиції й експеримент свідчать про діяльність духу і саме у цій єдності ховається естетичне самовизначення. Врешті аналізувати мистецьку динаміку змін ми можемо з різних критеріїв: з позицій критики культуріндустріальної ідеології поліархату, з мистецтвознавчої культурно-мистецької обумовленості творчих пошуків, з позицій філософсько-естетичного розгляду трансформацій світоглядних парадигм, навіть в гендерному аспекті чи кемпа і ЛГБТ... Але завжди залишається щось, що об'єднує усі ці різні аналітичні системи, і це є «істина, що відкривається нам в естетичному сприйнятті», і що перевищує суб'єктивну розсудливість. Ґадамер у роботі «Актуальність прекрасного» пояснює: навіть в момент гри ототожнювати символічну сутність мистецтва з понятійною інтерпретацією розсудку є помилкою. Мистецтво не належить царині розсудку, воно вимагає від нас чуттєво-творчих зусиль. Поряд з цим цілком виправдані спроби деяких

---

[3] *Rutledge Pamela B.* The psychology of mobile technologies / Global mobile: Applications and innovations for the worldwide mobile ecosystem. 2013, p. 47–71. URL: https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/31230909/Mobile_Chapter_Rutledge_Final_Draft.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1522492197&Signature=TmrUgQ-6eFyFDNddFlc2alxhiID0%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DPsychology_and_Mobile_Media.pdf

сучасних молодих митців поєднати саморепрезентацію, саморефлексію індивідуума як «техніки себе» (*М. Фуко*) і традиції. Скажімо, львівський митець Василь Одрехівський, не байдужий до почуттів глядача, фокусує власну уяву у полі активної зацікавленості проблемами людини, бо вважає їх, як наприклад «питання пам'яті, ідентичності, місця і часу», умовою творення живого мистецтва, відчиненого до серця і душі глядача, що звільняє від усього раціоналізованого й відсторонено концептуального: «Бо ми досліджуємо себе, своє місце у світі. Досліджуємо себе в контексті певного середовища, території, нації. Позиціонуємо себе, порівняно з іншими народами. Ці порівняння незмінні в часі й завжди будуть присутні в мистецтві»; до того ж Василь впевнений у цілісності еволюційних рухів, де абсолютний час поєднує усі формати історичної протяжності, а отже було-є-буде неподільне, тому з ним можна лише погодитись, бо дійсно «дуже важливо бути сучасним, але в контексті тієї дороги, яка сягає давніх-давен. Необхідно мати свій кінцевий пункт призначення далеко в майбутньому, але водночас сягати глибин минулого»[4].

Погоджуючись зі сказаним, не можу не уточнити, митці водночас не повинні йти на поводу культуріндустріального споживацького консюмеризму й комодифікації, що ослаблюють і деформують, як зауважував Program-директор Прінстонського Інституту підвищення кваліфікації в галузі культури Джозеф Дейвіс (Joseph E. Davis), соціальну ідентичність, яка «залишається, однак оскільки ми перетворюємося на споживачів, вона все більше формується та обумовлюється моделями споживання. Ми ідентифікуємо наші реальні "я" через вибір, який ми робимо, обираючи з образів, стилів моди і способів життя, доступних на ринку, а ті, і собі стають засобами, за якими ми сприймаємо інших, а інші — нас. Таким чином, як писав Роберт Данн, формування "я" фактично стає екстеріоризованим, таким, що відбувається ззовні, оскільки локус не на внутрішньому "я", а на "зовнішньому світі об'єктів і образів, валоризованих комодифікованою культурою"»[5]. Відповідно, в умовах культуріндустріальної гібридності най-

---

[4] *Савчин Р.* Скульптор Василь Одрехівський: Людина нашого часу відкрита в майбутнє, але не позбувається коренів // Вголос. 2015. 4 Июня. URL: http://vgolos.com.ua/articles/skulptor_vasyl_odrehivskyy_lyudyna_nashogo_chasu_vidkryta_v_maybutnie_ale_ne_pozbuvaietsya_koreniv_182251.html

[5] *Davis Joseph E.* The commodification of self // Academic Journal «The Hedgehog Review»; 2003. Summer. Vol. 5. Issue 2. P. 46.

більш адекватним рішенням було б зберігати соціальну ідентичність недеформованою, розуміючи, що минуле і теперішнє є одним цілим, але роблячи акцент на сучасному, не нехтувати постулатом, що ми і є, за Ґадамером, тим минулим культурним досвідом у сучасному. Саме таке розуміння національної ідентичності дозволило Б. Андерсону казати про особливого роду культурні артефакти, що цементують спільноту у націю, яку не слід пов'язувати із політичними ідеологіями, але «з широкими культурними системами», котрі передували появі націоналізму наприкінці XVIII сторіччя, коли релігійний спосіб мислення поступився нової громадянської свідомості, хоча «недоліком еволюційно-прогресистського стиля мислення є ледь не гераклітова ворожість до всілякої ідеї спадкоємності»[6]. Так, сучасне мистецтво у експериментальних провокаціях прагне перейти усі можливі межі, кидаючи виклик минулому й теперішньому, однак сучасне не повинне втрачати імунітет проти політичних й комерційних структур, бо від нас історія вимагає виваженого вибору, оскільки: «У творі мистецтва перетворюється в стійке, стабільне творіння те, що ще не знайшло твердих обрисів, що ще продовжує зберігати плинність, так що входження в твір мистецтва означає одночасно і піднесення над самим собою»[7].

Можна сказати, що складний вектор розвитку мистецької культури дозволяє цивілізації знаходити стратегії подолання помилкових траєкторій, на кшталт системи «анти-крихкості» та свободи від «зловживання іграми», про що розмірковував Нассім Н. Талєб, адже глобалізація, кластеризуючи централізоване суспільство в інтелектуальну монокультуру, не призводить до різноманіття, і створює реальну загрозу глобальної кризи, тим паче що політизована культура діє так, ніби грає у комп'ютерну гру, хоча заміщення реальності на віртуальну несе справжній колапс всієї системи. Проблема в тому, що митці, граючи в просторі політизованої культури, ототожнюють свою екстеріоризованість з активною соціальною позицією, а коли суспільство не сприймає «не нормовану» художню мову, асимільовану на рівні брутального ексгібіціонізму фізіософії, то звинувачення у фіаско адресуються до нетолерантних політичних настроїв, через які виставку передчасно зачиняють, і ніхто не задумається, що, може, діло саме

---

[6] *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Пер. с англ. Москва: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2001. С. 29, 34, 35.

[7] *Гадамер Г. Г.* Актуальность прекрасного : пер с нем. Москва : Искусство, 1991. С. 323.

в мистецьких засобах виразу, як-от під час скандального київського проєкту «Виховні акти» у квітні 2018 року, експозиція якого «присвячена насильству з боку радикально налаштованих угруповань щодо представників культури»[8] не протрималась і трьох днів у галереї SKLO Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова.

Митці обурені зневагою до творчості, навіть не припускають думки про те, що такою негативною могла бути реакція суспільства на їх презирство до естетичних ідей і почуттів, на художню структуру, для якої не існує загальноприйнятних етичних норм, і яка профанує унікальну оригінальність генія, адже там, де кожен вважає себе генієм, знецінюється його класичне розуміння, як його визначили, скажімо, Кант і Шеллінг, і відбувається девальвація поняття, деградує мистецтво, відповідно комодифікований митець, не дивлячись на претензії само-репрезентації, підлягає уніфікації.

Ситуація не нова, і вона досить детально аналізувалася, в тому рахунку й Гансом Зедльмайром. Нагадаю, вчений пояснював, що прагнення до автаркійності видів мистецтва призвело до того, що ще на зламі XIX–XX ст. статус абсолютної цінності здобув мистецький твір, який вважався «прекрасним», попри те, що його сутність і власне художній образ втратили будь-яке значення, а це створило умови появі реді-мейд та перформансу: «...там, де шукають не красоти, а "матеріальності" об'єктивно-досконалого твору, як у новій техніці, там <...> виникає нова краса. А де краса прямо інтендується ("красивий" ефект, "красива" декорація, "красиве" почуття), там нерідко виникає кіч, там виникає і огидне»[9]. Після Другої світової ця тенденція закріплюється настільки, що вчений говорить про «нову огидність», адже мистецтво так і не спромоглось розмістити у своїй порожній середині трансцендентну сутність.

Натомість імітований синтез мистецтв, який Р. Кауфманн визначив «аплікацією», на початку міленіуму стає візитною карткою сучасної творчості, і ця омана самих себе призводить до тяжких наслідків культурот-

---

[8] *Артеменко О.* Кому помешала выставка «Воспитательные акты». Отвечают художники. // bit.ua. 17 апреля 2018 г. URL: https://bit.ua/2018/04/komu-pomeshala-vystavka-vospitatelnye-akty/

[9] *Зедльмайр Х.* Утрата середины. Москва : Прогресс-традиция ; Территория будущего, 2008. С. 519, 521.

ворення. Відтак полістилізм сучасності є банальною сумою авторських художніх засобів виразу, вартість яких визначається за шкалою «чим дивніше і надзвичайніше», де «техніка стала ідолом», до того ж про естетичне сприйняття, естетичний смак взагалі не йдеться, оскільки «не потрібним стає саме мистецтво», «знецінюється зображення» і сучасний світ, пересичений зображеннями, відмовляється від образу[10].

У «світі без образу» розсудливе мистецтво спроможне лише навчати публіку «мислити», являючи собою різновид практичної свідомості, але до «живої свідомості» як панацеї виходу з кризи, на думку Зедльмайра, це не має ніякого відношення, тим паче що «у технізованому суспільстві ігровий простір мистецтва звужується»: «У міру того як саме за допомогою техніки вся планета технічно стала єдиним цілим, подібні (ринкові, культуріндустріальні. — *М. П.*) суспільні відносини поширилися в усьому світі й скрізь поклали край тим споконвічним традиціям, у яких мистецтво було вищим порядком життя. Сучасна техніка і сучасне мистецтво на рівних прийняті на службу новими панами. Виникає те саме, що вдало було названо l'art propaganda. З одного боку, торговці, а з іншого — держава, стають господарями цього пропагандистського мистецтва, що часом домагається автентичних результатів, наприклад, в кращих своїх плакатах»[11]. Отже: щоб розуміти сучасне мистецтво, його не потрібно зважувати на «важелях вічних й всезагальних цінностей» (*А. Тойнбі*), де «мистецтво опосередковує людські сприйняття і рефлексії таким чином, що значення його інтуїцій і прозрінь не обмежується локальними обставинами історичного часу і простору, в яких воно народжене»[12]; необхідно принаймні розбиратися в різних його технологіях.

М. Фуко на семінарі «Technologies of the self»[13] в Університеті Вермонта 1982 року дослідив взаємодію різних технік практичної свідомості, натхненний книгою Кристофера Лаша «Нарцисична культура» (1978), де розчарування сучасністю дуже нагадувало ситуацію часів падіння Риму. Так саме тепер в умовах діджиталізації культури нарцисизм посилився, лише

---

10 *Зедльмайр Х.* Утрата середины. С. 511, 512.

11 Там само. С. 513.

12 *Тойнби А.* Постижение истории : пер. с англ. Москва : Прогресс, 1991. С. 605–606.

13 *Foucault M.* Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault. URL: https://cognitiveenhancement.weebly.com/uploads/1/8/5/1/18518906/technologies_of_self_michel_foucault.pdf

нині зв'язаний з авто-репрезентацією у мережах, і як вважає Крістіана Пол: «"Саморефлексія", що трапляється в аватарах, пов'язана з інверсією реальності і дихотомією особистісного, схожості і відмінності, присутності і відсутності, яка колись була викладена в класичному міфі про Нарциса, що закохався у власне відображення у воді, — художники багато століть поверталися до цього сюжету»[14]. Втім, сучасні митці відмовили образності і самі приміряють маски Нарциса, пропонуючи те саме глядачеві, водночас віртуальна реальність замінює буття, викривляючи саму ідею вдосконалення людини у процесах становлення і анигілюючи надію на «піднесення над самим собою». Тут слід згадати, ще трохи раніше «дигітального вибуху», Фуко проаналізував античні і християнські практики — «технології себе» та «герменевтики себе», за допомогою яких індивіди перетворюють себе, власні думки, тіло, внутрішній світ та світосприйняття, щоб дістати досконалості. Вчений вважав: герменевтика себе (на кшталт античного «піклування про себе», або «пізнай себе») ніколи не мала доктрини, часто ототожнювалася з християнською теологією душі, а в західній культурі нового часу була інтегрована у розмаїття досвіду й практик, так що її важко було виокремити від власних спонтанних переживань.

Тож знання про себе в контексті культурологічних знань, а від 1990-х у контексті всеохоплюючої діджиталізації, справа не з легких, але необхідна, притому Фуко радив не зациклюватися на окремих деталях, а застосовувати різні техніки як «гру істини». І сьогодні до його порад прислухаються, особливо айтішники, вважаючи цифрові «технології себе» начебто такими, що продовжують нейронну динаміку юзера, тобто найсучаснішими засобами змін суспільства і людини. Поширена же їхня помилка в тому, що Фуко не вважав якусь одну з чотирьох головних технологій впливу на індивіда автономною, адже усі вони присутні варіативно в матриці практичної свідомості: технології виробництва і маніпулювання речами; технології використання сем, знаків, символів; технології підпорядкування (технології влади), що об'єктивують суб'єкта, нав'язуючи певні шаблони; технології себе, завдяки яким людина сама змінює себе.

Відтак «гра істини» вимагає враховувати кожну з названих технологій в їх єдності, особливо коли мова йде про мистецтво, що не є вільним особливо від технологій влади і маніпулювання речами. За умов комплек-

---

[14] *Пол К.* Цифровое искусство. Москва : Ad Marginem, 2017. 272 с.

сної аналітики стане очевидним: сучасне мистецтво «машинально фіксує свідому вільну відмову від почуттів»; «По суті при всій грандіозній складності і фантастичності, сучасне мистецтво примітивно», воно «намагається залишитися в дитинстві, в безсловесності, безпосередності, розписуючи все, як підгузки, в безмозкості, і не потребує ніяких теорій», «воно просто не знає, що робити зі своєю надмірністю і свободою, яку використовує як предмет розкоші, намагаючись привласнити її, як річ», але «ігри мистецтва ціною життя є дитячим майданчиком, де це життя імітують», між тим суть мистецтва «в негативній діяльності, яка акумулюється в творі», що «стягує тварність, походячи в інше, апелюючи до почуттів», до того ж «почуття не збігаються з предметністю»[15].

Можливо, я недалеко відступлю від дійсності, констатуючи: посткультурні явища досліджують, принаймні у вітчизняній науці, досить нерішуче, за цей час ми комплексно не проаналізували дуже складні кризові етапи розвитку вітчизняної й світової культури, більш того, ми часто ототожнюємо Contemporary Art з домінантним *сучасним* як майбутнім мистецтвом, хоча Ф. І. Шміт відверто сміявся над намаганням пристосувати еволюційні цикли мистецтва до сонячного циклу. Відтак і в науці, і в мистецтві від 1990-х маємо некритично-компліментарне ставлення до всього того, що пропонує нам західна посткультура і в цьому міститься велика проблема, як і в самому дискурсивному мисленні, котре є розсудливе, а за висловом М. Бердяєва: «В дискурсивному мисленні, взятому самому по собі, є невідворотна необхідність, примусовість і безвихідність, порочне коло. Дискурсивне мислення, надане собі, потрапляє під владу дурної нескінченності, поганій множинності», воно похідне від «зниження рівня духовного спілкування до мінімуму»[16]. Однак закономірність такого розвитку подій не викликає суперечок, адже наша культура і мистецтво повинні були засвоїти цей урок в умовах стрімкого техногенного розвитку і формування ринку, відчути потужний вплив ідеології культуріндустрії, щоб випрацювати відповідні антитіла «анти-крихкого» імунітету; на жаль, творча еліта у більшості поки не квапиться з адекватними висновками, хоча поодинокі критичні думки митців або ж наукові дослідження зустрічаються в інформаційному просторі. Та поки поширена просторова

---

[15] *Босенко А. В.* Ходы. Шестая. Пасторальная. Киев : Феникс, 2017. С. 333–339.

[16] *Бердяев Н. А.* Смысл творчества... С. 29.

гра культури залишається тільки текстом з горизонтально налаштованою оптикою, аберація котрої не має змоги прорвати зачароване коло комодифікованого світу. Відповідно тому і потрібна «метода палички-рятівниці»: постійна динаміка концептів і форм, нескінченне різнобарв'я задля здивування, бо інакше — нудно, адже дійсно немає глибини, нема місця для сутнісного удосконалення. Але мистецька свідомість крок за кроком визріває і, мабуть, не слід квапити турбулентні процеси формування нового в еволюційній спіралі порядку, адже позитивні векторні зсуви вже помітні. В інтерв'ю виданню «Вголос» Василь Одрехівський, якого приваблює проблематика дуалізму людської сутності і який прагне усвідомити творчу взаємодію процесів творення й руйнування як неминучу єдність добра і зла, і тому однаково прихильний до традиційної модерної скульптури і до візуальних форм, каже: «Очевидно, що останнім часом стали популярними різноманітні інтерактивні види мистецтва. Це можна пояснити технологічним прогресом і тяжінням людини до яскравих, видовищних образів. Статична і монохромна скульптура не може дати цих барв і динаміки. На відміну від відео, скульптура нерухома, вона потребує, щоб глядач сам зацікавився нею і наблизився. Вона не буде його заманювати, магнетизувати звуком, рухом, як це робить відео. Отже, з погляду атракційності, привабливості світ медіа глядачеві більше імпонує, аніж скульптура»; «Перформанс є дуже актуальним і важливим видом мистецтва зараз. Загалом, акціоністське мистецтво динамічно та миттєво реагує на ті виклики, які ставлять перед людьми події і суспільство. В цьому і є одна з його особливостей. Перформанс є інтерактивним видом мистецтва, який залучає глядача до себе. Він позиціонує глядача як один з елементів композиції і є неможливий без нього»[17].

Отже, тут не йдеться поки про трансцендентний сутнісний пласт мистецтва, де власне і відбувається духовне вдосконалення людини, мова йде про розсудливий рівень інфоестетики новітніх візуальних форм, та поряд з цим досвід минулого тепер не сприймається пустим декором, і цілком ймовірно, що наступною новацією стане знов зацікавленість трансцендентною сутністю мистецтва. Нагадаю, Гегель вважав митця носієм абсолютної ідеї, яку може втілити лише найталановитіший, дух якого перебуває у нескінченному становленні. Але і світ матеріальних форм виразу

---

[17] *Савчин Р.* Скульптор Василь Одрехівський...

також перебуває у динаміці нескінчених удосконалень. Відповідно, авангард саме з цього «виходу за нуль» й розпочинався, про це пише Бенедикт Лівшиць, розмірковує Архипенко і це підтверджує Бердяєв, впевнений у тому, що «людині субстанціально властива вільна енергія, тобто творча енергія», що оновлює застарілу колапсуючу в позитивізмі мистецьку парадигму: «Справжній сенс кризи пластичних мистецтв — в судомних спробах проникнути за матеріальну оболонку світу, вловити більш тонку плоть, подолати закон непроникності. Це є радикальний розрив мистецтва з античністю»[18]; «Вільний дух людський лише тією мірою, якою він надприродний, виходить з ладу природи, трансцендентний йому»; як надприродний дух вільна людина (в свободі живе божественний розум) вільна творити, позаяк: «Свобода є позитивна творча міць, що нічим не обґрунтовується і не обумовлюється, що ллється з бездонного джерела. Свобода є міць творити з нічого, міць духу творити не з природного світу, а з себе»[19].

Проте дуже швидко духовні пошуки зупинилися, залишилися формальні експерименти, що не давали, за висловом М. Черешньовського, емоційної емпатії та внутрішнього задоволення. Поряд з тим, світосприйняття людини змінюється: тепер Моцарта, Баха виконують в дуже пришвидшеному ритмі, а для молодих скульпторів гра з простором, з формою і використання знахідок авангардних винахідників має інший емоційно-інформаційний сенс, ніж то здавалося людині ще пів століття тому. Однак використання в умовах XXI ст. здобутків, скажімо, Архипенка, в будь-якому разі повинне нести трансцендентне наповнення, щоб не залишитися порожньою грою знаками минулого чи пастішним їх викривленням, а саме цим страждають численні проєкти посткультури.

Тож говорячи про розвиток мистецтва, його сучасність і майбутнє, не можна підмінювати поняття, мистецтво не належить до інтелекту розсудку («Мистецтво нічого не пізнає — воно створює. Воно не розумоосяжне — воно взагалі не діло ума, не інтелігібельне ...»[20]), бо тоді воно розмінюється на дискурсивне мислення, що прагне постійних візуальних розваг, карколомних здивувань, нескінченного руху формальних змін, модернізацій повз естетичне сприйняття як таке. Натомість розвинути

---

[18] *Бердяев Н. А.* Кризис искусства. Москва : Г.А. Леман и С.И. Сахаров, 1918. С. 16.

[19] *Бердяев Н. А.* Смысл творчества... С. 139–140.

[20] *Босенко А. В.* Ходы... С. 126.

естетичне сприйняття, естетичній досвід дуже складно і важко, адже становлення митця у свобідному часі як трансцендентній праці у тонких сферах мистецької свідомості вимагає копіткої роботи, тяжких зусиль, дисципліни та тренування, шліфування чуттів до найтоншого щаблю.

Отож, як зазначено вище, щоб адекватно проаналізувати явище Contemporary Art у загальному потоці еволюційних змін мистецтва, згідно теореми Геделя о неповноті, слід вийти за межі цієї системи координат у супер-систему чи над-систему, скажімо почати аналіз від Великого Вибуху та миті, коли виникає час, і тоді ми маємо шанс зрозуміти логіку еволюції мистецького буття.

Такою була думка і неоплатоніків, а якщо згадати твердження Ф. І. Шміта («Історія кожного народу відповідна його душевному складу», і саме цим обумовлено його майбутнє, котре не можливе без пізнання народом себе самого і власного минулого — «Мистецтво старої Руси-України», Х., 1919), то маємо змогу з'ясувати національну специфіку культурно-мистецького буття. Тож дослідження контемпорарного досвіду, зокрема України, річ копітка і транс-дисциплінарно глибинна. Крім того слід враховувати пролонговану на століття мистецьку кризу, про яку розмірковував М. Бердяєв («Криза мистецтва» 1918), схвильований тим, що «надто вільною стала людина, надто спустошена своєю порожньою свободою...»; а ще два роки раніше він писав «про неможливість вже мистецтва як культурної цінності. Творчий художній акт переливається з культури в буття» («Сенс творчості. Досвід виправдання людини»).

Отже, у XXI ст. тотальна криза продовжує тривати, мистецтво є комодифікованим, а процеси дегуманізації культури увійшли у критичну фазу посткультури. Хоча в середині цієї загальної кризи ми спостерігаймо мікроцикли й мікрокризи, як, наприклад, на зламі 1980–90-х, коли впала залізна завіса і митці мали змогу долучитися до культурно-мистецького досвіду західних артмейкерів, коли поширились перформанси, інсталяції, акумуляції, реді-мейд, але у міленіум на якийсь час звернув на себе суспільну увагу класичний фігуративний живопис, скульптура, графіка, потім все знов перемішалося, і цей хаос триває дотепер, розкручуючись вже навколо дизайну і дігітальних форм мереже*в*ої творчості, що у деяких дослідників посткультури, як-от Фредерік Джеймісон, отримало дефініцію реїфікації — оречевлення, що поширюється простором, опростровуючись у грайливо-пастішних імітаціях.

Сьогодні, як констатує О. Подорога: «Еволюція твору мистецтва завершилася його поглинанням сучасним дизайном»; «Твором мистецтва тепер може бути будь-яка річ, антропологічно пристосована до споживання (наприклад, в якості необхідного комфорту, гладкості і м'якості, дотику і нюху, зорових задоволень, прийнятною ринковою ціною і "моральною" цінністю, доступністю і неможливістю відмови від задоволення володіння). А це означає, що установка на отримання задоволення від прекрасного практично реалізується в дизайні самих різних стилів. <...> Тепер енергія творчого зусилля не піднімається над собою до вищого і прекрасного, не жадає безсмертя і Бога. Платонівський світ ідей — чужий для сучасного соцартиста. Новітнє мистецтво являє собою безупинну активність художника (точніше, спільнот митців) в системі масових комунікацій і в мережевих взаємодіях»[21]. Тепер навіть з'явилися нові терміни: інфосфера (*Д. Рашкофф*), софткультура, інфоестетика (*Л. Манович*)[22].

Ось і Б. Гройс констатує: так, про глибини естетичного переживання тут не йдеться, але інтернет глобалізує автора і його мистецтво, що завдяки мережам стає доступним будь-кому на планеті; і якщо авангард ототожнив митця з робітником, що виготовляє річ, то в інтернеті мистецтво так само знаходить свій телос, як дефікціоналізовану специфічну реальність, але в даному разі ми маємо справу не з власне мистецтвом, а з інформаційним дизайном документації, що повідомляє про реальні події в мистецькому житті, про перформанси, інтервенцію у міське середовище; і таке мистецтво працює в інформпросторі разом з інформацією аналогових технологій: театром, ринком, музеєм, банком, будкомпанією[23].

Професор візуальних мистецтв з Нью-Йорка Крістіана Пол вважає цю арттрансформацію закономірною, адже ще у 1609 році, спостерігаючи за поверхнею Місяця, Галілей мав перший досвід відсторонення від реальності за допомогою техніки, а тепер віртуальне і дійсне — є реальностями, що так чи інакше впливають на людство: «Відносини між віртуальним і фізичним існуванням являють собою складну взаємодію, яка впливає на наше уявлення як про тіло, так і про (віртуальну) особистість.

---

[21] *Подорога В. А.* Доклад № 2 Круглого стола // Что такое искусство? Материалы дискуссии в Институте философии РАН. Москва : ЛУМ, 2016. С. 21–29. С. 28, 29, 38.

[22] *Манович Л.* Теории софт-культуры. Нижний Новгород : Красная ласточка, 2017. 208 с.

[23] *Гройс Б.* В потоке. Москва : Ad Marginem, 2018. 208 с.

Корінне питання полягає в тому, до якої міри ми вже живемо в ситуації симбіозу людини і машини, яка перетворила нас на кіборгів, тобто в тіла, вдосконалені і доповнені за допомогою технологій? <...> Одна з привабливих рис онлайн-присутності — це можливість "переробки" свого тіла, створення цифрових двійників, вільних від недоліків і аморальних прагнень нашої фізичної "оболонки". Онлайн-світи дозволяють відвідувачам створювати нові власні (кібер) Я і ставати ким завгодно»[24]. Так цифровий нарцисизм дає вагомі підстави прислухатися і до думки інших фахівців (*В. Бичков*, *Н. Маньковська*), котрі застерігають, кажучи про небезпеку дигітального натуралізму, адже він згубно впливає на естетичне сприйняття сучасника, що нескінчене спрощується і вироджується у примітивну хаптику.

Ситуацію пост-гуманістичних обставин погіршує згадувана вище проблема посткультури, яка міститься в тому, що митець звик до думки, ніби мистецтво, а відповідно й творчість — це просто гра, і гра саме розсудку, котра вимагає видовищної динамічно-калейдоскопічної розваги. Більше тридцяти років український художник грає в мистецтво, орієнтуючись на світові contemporary бренди. В більш масштабному плані — вже століття митець, насміхаючись над собою, «пропонує нам дивитися на мистецтво як на гру», та навіть сам «розглядає своє мистецтво як роботу, позбавлену будь-якого трансцендентного сенсу»[25]. Втомився він від гри чи вже замислився про порожній сенс пуерилізму (*лат*. Puerilis, дитячий) нескінченної гра-манії сатурналій, спустошуючих творчі жнива без обіцянки очищувальних луперкалій і приходу нового світла нового циклу?

Та доки культуріндустріальна номенклатура, яка супроводжує і ненав'язливо контролює творчих персон, посиливши пресинг ідеології поліархату в усіх сферах культурного буття, відверто паразитує на мистецтві, доти ніч триватиме, а митець в сомнамбулічному забутті бавиться ілюзіями, бо творча свідомість не примусить себе згадати важливість сутнісного діалогу з вищим розумом, а мистецтво не вирветься з тенет посткультурного тління, гістерезисного згасання й карнавальної деградації. Тож О. Казін, критикуючи сучасні дискурсивні теорії, за якими тепер

---

[24] *Пол К.* Цифровое искусство.

[25] *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс. Дегуманизация искусства. Бесхребетная Испания. Москва : АСТ, 2008. С. 246, 248.

культурі начебто притаманний «імператив горизонтальності», а символічна її глибина позиціонується як скомпрометована самою собою (тому апеляція до останньої є mauvais ton), справедливо зазначає: «Особливе місце в центрі "вільної семіодинамікі" посідає інформаційно-концептуальна влада, що належить наприкінці XX століття ЗМІ, і перш за все телебаченню та Інтернету. Віртуальна реальність електроніки — це жорстке дисциплінарне поле виробництва людської ТБ-маси, котре керує підсвідомістю мільйонів. Ліберальні казки про нерепресивний (м'який) соціум давно пора б залишити... Медіакратія — не страхіття карикатурних реакціонерів, а стратегічна зброя сучасної анонімної влади. <...> Суб'єкт електронного постмодерну — це телеглядач (користувач) всесвіту, увага якого функціонує за правилами massmedia; чого немає на екрані або в світовій комп'ютерній павутині, того і не існує»[26]. Теза, яку можна чути у різних аналітиків різних континентів.

Але деякі з них, як-от Славой Жижек, не втомлюються роз'яснювати, як глобальна капіталістична ідеологія маніпулює людством, створюючи новий цілком керований владою пост-гуманізм, що за останніми розробками вчених на біогенетичному рівні спроможний впливати на чуття і психіку людських мас; вчений постійно звертає суспільну увагу на проблеми ангажованості медіа-корпорацій, через що значний пласт новин, не угодних ідеології культуріндустрії, приховується, начебто нічого подібного у світі не діється, на кшталт повстання в Індії маоїстів-наксалитів або продажу там п'ятирічних дівчаток зі збіднілих родин у сексуальне рабство (більш того, журналістка з Сараєво Belma Bećirbašić навіть дійшла висновку, що насилля жінок стало витонченим засобом війн: у Боснії, Сирії, Судані, Конго..., хоча ЗМІ не надають цій проблемі належної уваги, але суспільного резонансу надала кінострічка «Grbavica» 2006 року режисера Jasmila Žbanić[27]), адже медіа-образ цієї країни повинен залишатися цілком демократичним — ніяких жахів. За аналогією, можна стверджувати: стосовно невтішних новин з ситуації у світовій культурі та стану довготривалої кризи мистецтва — стратегія ЗМІ та сама, байдуже мовчазна.

---

[26] *Казин А. Л.* Искусство, пост-искусство...

[27] 5-й Европейский исторический форум. Что нас объединяет и что разъединяет? URL: https://www.boell.de/sites/default/files/uploads/2016/06/5-j_evropejskij_istoriceskij_forum_ru.pdf

Ось чому нема підстав сперечатися з вже цитованим проф. О. Казіним, який, розмірковуючи над ідеями Гі Дебора, констатує есхатологізм дегуманізації: «Культура XXI століття — це культура привидів (фейків, “симулякрів”)»; тому «мистецтво і пост-мистецтво в сучасній культурі — не просто різні канали інформації: це різні духовно-онтологічні шляхи. Мистецтво — це класика будь-якої культури, що створює себе і людину subspecie aeternitatis (під знаком вічності). <...> Кіно як мистецтво виявилося останнім породженням епохи модерну, безпосередньо слідом за яким в простір культури увійшли електронні технології, які вже не ставили перед собою ніяких творчих завдань, крім управління свідомістю і підсвідомістю (свого роду соціальної магії). Друга половина XX століття минула під знаком мистецтва смерті (постмодерну), семантичне поле якого абсолютно безякісне, і в цьому сенсі позбавлене духовного вибору. <...> Зі свого боку, постмодернізм конструює власний віртуальний об’єкт (симулякр, фальшак) перед Ніщо і це в цілому є кажимість, звернена до темряви зовнішньої. Класика хоче *бути*, авангард — *володіти*, а пост-авангард — *здаватися*. В цьому плані класичне мистецтво є одним із шляхів порятунку (сотеріології) культури, модернізм здійснює її евдемонічне (фаустівське) прагнення до володіння, тоді як постмодернізм (пост-мистецтво) за своєю суттю є мистецтво танатологичне — один з проєктів небуття»[28]. Вчений впевнений, що якщо класичне мистецтво та модернізм ще оперують нехай дуже різними інтенціонально, але все-таки *методами* художньої діяльності, то постмодернізм «це вже в значній мірі поза-мистецька, а частиною і антихудожня соціальна практика, сутністю якої є руйнування образу людини як цілісної істоти (децентрація суб’єкта) шляхом технологічної симуляції творіння. У постмодерні (пост-мистецтві, артхаузу) зберігаються ретроспективні зв’язки з класичною та модерністською художньою традицією, але площа їхнього зіткнення мала і носить в основному формальний характер»[29].

Отже, якщо художній образ, що становить духовну есенцію мистецтва, у традиційному розумінні є становленням сутності мистецтва в естетичному досвіді, то у сучасній інфоестетиці софт-культури він скасований

---

[28] *Казин А. Л.* Искусство, пост-искусство...

[29] Там само.

новітніми формами не-мистецтва, що дозволяє міркувати про завершення художньої творчості, як пошуку істини зокрема, оскільки текстова тотожність культури зрівнює витвір митця до будь-якої речі, що власне і є реїфікацією. Проте існує думка, її обстоює Отар Іоселіані, що ринок для мистецтва набагато гірше зло за радянську цензуру, і думаю, він знав, про що казав. Пуерилізм, спонсований капіталом, знищів мистецтво, які б виправдовуючи програми не виголошували постмитці перед камерами і мікрофонами ЗМІ. Принаймні визнати презентований навесні 2018 року contemporary project у залах Музею українського живопису в Дніпрі під гучною назвою «Перший фестиваль сюрреалізму» інакше як останньою агонією постмистецтва не становить труднощів для людини з тверезою думкою.

Проєкт демонструє банальну до нудоти «помилкову індивідуалізацію», що «закладена в самому продукті широкого вжитку, нагадуючи про спонтанність, котра охоплює ореолом, про товар, якій можна вільно обирати на ринку за потребою, тоді як на ділі вона підпорядкована стандартизації. Вона примушує забути про те, що їжа вже пережована»[30]. «Головна мета фестивалю — показати сучасне мистецтво, влаштувати поміж авторами культурологічний діалог», — каже куратор Ігор Куделін[31]. Сучасне, так, продемонстрували, а стосовно діалогу можна вельми сумніватися: ті, хто ігнорують культуру (а в даному випадку й -логію), маючи набутий синдром пуерилізму на тлі істерично звуженої свідомості, не здатні на діалог, тим паче в просторі культурології, принаймні так свідчать фахівці з судово-психіатричної практики. А тут близько 20 митців, «ретранслюючи власне сюрреалістичне бачення світу», навіть не відтворили хоч якусь репліку європейських подій сторічної давнини, але фактично, на словах маніфестуючи ефект модерністського епатажу гучними заявами (бо ж постмистецтво бажає лише *здаватися*), спотворили саму ідею інвективної провокації суспільства, анігілюючи її в банальній хаптиці, інфантильній редукції.

---

30 *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки : пер. с нем. Москва : РОССПЭН, 2008. С. 35.

31 *Кокошко Ю.* Черви с головами людей и разноцветные женщины: в Днепре начался фестиваль сюрреализма (Фоторепортаж) / Наше місто. 2018. 23 марта. URL: http://nashemisto.dp.ua/2018/03/23/chervi-s-golovami-lyudej-i-raznocvetnye-zhenshhiny-v-dnepre-nachalsya-festival-syurrealizma-fotoreportazh/#

По суті, контемпорарна акція позиціонувала себе щодо минулого мистецтва, говорячи словами А. Тойнбі, як «паразит на примарі», з акцентуванням того, що апеляція до досвіду «мертвого» мистецтва не передбачає ренесансу, відтак ми не можемо констатувати за британським аналітиком, що анонсований «прибулець з минулого має рівний шанс на успіх з живим стилем сучасності»[32], та і казати про *живе* мистецтво, маючи на увазі контемпорарну його тать, було б не коректним. Вихід за межі цієї приниженої реальності у паралельну надреальність теж опинився ілюзією, інстинкт тварної комодифікованої свідомості не відпускав митців, хоча елоквенції були багатообіцяючими: «Сюрреалізм — це те, що не вкладається в рамки реальності, нестандартні речі, які проявляються в мистецтві. Цей фестиваль презентує сюрреалізм не в класичному розумінні, адже епоха класичного сюрреалізму минула з епохою Сальвадора Далі. Тут представлений постмодернізм і багато напрямків та стилів», — уточнює куратор фестивалю, який так само, як цей проєкт, навіть осторонь не стоїть з тінню ідеолога сюрреалізму Андре Бретона, що маніфестував свободу від матеріалізму й логіки, або ж головного представника французького сюрреалізму Луї Арагона, що новим мистецьким напрямом боровся з буржуазним суспільством і меркантильно-споживацькою свідомістю, а зрозумівши марність, відійшов від справ. Натомість нам відомо, що проєкт є вбудованим у програму Бориса Філатова «Культурна столиця», що також таким нестандартним засобом вирішував проблему низької відвідуваності музею (проблема, що турбує усі західноєвропейські музеї, проте, скажімо, British Museum задля підвищення статистики відвідань застосовує дещо інше: навесні 2018-го був презентований двотижневий перший музичний фестиваль музею, де виконувалася музика різних континентів, стилів та часів, та як пояснює директор Хартвіг Фішер, він сподівається, наповнюючи експозицію музикою, створити нові способи відтворення колекції[33]), тож краса культуріндустріальної ідеології тут розкрита сповна: дійсно, перформанс потрясав уяву — побиття сосисками, обливання багнюкою, «левітація» поета на канатах, не відставали і мальовнича фізіологія з інфантильною фізіософською

---

[32] *Тойнби А.* Постижение истории. С. 606.

[33] The British Museum. Europe and the world a symphony of cultures. A two-week festival of music across the Museum. URL: http://ow.ly/aFdd30jvYi8

акумуляцією та ін.[34], яскраво ілюструючи пророчу думку М. Бердяєва, згідно якої «обважніння у потворності — є творчим падінням».

Дивлячись на цю погану кальку західної посткультури, з особливою рельєфністю розумієш, чому В. Бичков постійно підкреслює нескінченність поміж висококультурною духовною грою митців минулого та теперішніми гравцями, вірними підданими «техногенної цивілізації, яка перебуває нині на стадії комп'ютерно-мережевої революції», яка «фактично йде сама і веде людину від Культури, від одушевляючого її Духа, від віри у високу духовність. А Гра ґрунтувалася саме на цьому»[35]. Дійсно, гра в своєму трансцендентно-сутнісному значенні звернена до Іншого, вона, згідно Г.-Г. Ґадамеру, чи Й. Гейзинзі, бувши агонічною, розгортається в іншому світі, проявляючи сакральне ядро. Свобідна довільність гри є «духовна печатка на іманентній трансцендентності гри, котра знаменує те, що в цій діяльності особливим чином відбивається осягнення людиною кінцевості свого буття. Адже ставлення людини до смерті — уявне здіймання над відміреним їй віком»[36]. Однак, з легкої руки Л. Вітгенштейна впроваджений в культурно-мистецьке буття і широкий науковий обіг з другої половини XX століття сенс гри як соціально-лінгвістичного конкретно обумовленого тексту/жесту, анігілює платонівський ідеалізм, породжуючи різноманітні філософські пояснення концепції гри, в тому рахунку й у сфері комп'ютеризованої культури і навіть під час вторгнення в царину трагічного.

До речі, гра, за твердженням Гейзінги, обумовлює навіть культурний характер війни, якщо конфліктуючі сторони поважають одна одну, дотримуючись певних правил, але у випадку «нижчих порідь, які не знають закону», яки вчиняють смертовбивства, всілякі насильства, маніфестуючи теорію «тотальної війни», — говорити про культурну функцію війни, що у свій час дала світові шляхетний ідеал лицарства, не приходиться, оскільки вона, бувши варварськи брутальною, «знищила останню ознаку її ігрового характеру»[37].

---

[34] У Дніпрі розпочався перший фестиваль сюрреалізму / Радіо Свобода. 2018. 22 бер. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/news/29116014.html

[35] *Бычков В. В.* Эстетика: учебник. Москва : КНОРУС, 2012. С. 180.

[36] *Гадамер Г. Г.* Актуальность прекрасного. С. 316.

[37] *Гейзінга Й.* Homo Ludens : пер. с англ. Київ : Основи, 1994. С. 106, 112.

Маркузе дає більш ґрунтовні пояснення «реальному привиду звільнення» Держави Війни у вигляді стриманості якісних соціальних змін прихованим рабством суспільства, що обороняється від постійно існуючого ворога всередині і ззовні системи, де «Вільні Інститути змагаються з авторитарними, прагнучи перетворити образ ворога в могутню силу всередині системи», адже «уражене божевіллям ціле санкціонує безумність приватних проявів і перетворює злочин проти людства в раціональну підприємливість. Коли люди, належним чином стимульовані державною і приватною владою, готуються до життя в стані тотальної мобілізації, то тим самим вони виявляють відому розумність і не тільки з огляду на реальність Ворога, але також тому, що сприяють розгортанню можливостей промисловості та індустрії розваг. Раціональними тоді стають навіть найбожевільніші розрахунки: знищенню п'яти мільйонів чоловік можна надати перевагу перед знищенням десяти, двадцяти і т. д. І порожня справа намагатися довести, що цивілізація, що виправдує такого роду самозахист, проголошує свій власний кінець»; «В сучасних комуністичних суспільствах риси гноблення виявляються в прагненні "наздогнати й перегнати" капіталізм, що підтримується наявністю зовнішнього ворога, відсталістю і терористичною спадщиною»[38].

Наскільки актуальна така теза Г. Маркузе сьогодні, коли відбувається агресія РФ проти України, мабуть, і не слід підкреслювати, бо змальований вченим образ мутанта як Держави Достатку і Війни — гібридної суміші капіталізму і соціалізму, рабства і свободи, тоталітаризму і щастя — дуже впізнаваний. Між тим Маркузе наголошує: зіткнення комунізму із капіталізмом є продовженням одного в іншому, бо обидві системи є репресивними щодо свобідної індивідуальності, до форми життя, що прагне скинути основу панування.

Та необхідно також пам'ятати тої нюанс, на якому Т. Адорно, розмірковуючи над феноменом «жаргону автентичності», наголошував: у майбутньому фашизм буде рядитися у шати боротьби з фашизмом. В цьому сенсі дуже показовим є стаття в «East European Scientific Journal», автори якої, ігноруючи п'ятирічну війну проти України, досліджують

---

[38] *Маркузе Г.* Одномерный человек // *Г. Маркузе*. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества : пер. с англ. Москва : АСТ, 2003. С. 315–316, 317.

гуманістичні та культурні аспекти «інтелектуального потенціалу Руського миру», з його претензією на всемирність, амбіційно презентуючи «місію Великої Російської культури в загальносвітовому цивілізаційному просторі»: «В останні роки Росія все активніше розвиває різні види міждержавного співробітництва. Однією з провідних організацій в даному напрямку є Фонд Руський мир, основною метою якого є популяризація російської мови, національного надбання Росії і важливого елементу російської і світової культури»; «Російська Федерація зараз виробляє нову глобальну доктрину розвитку, що враховує світові тенденції, але яка ґрунтується на особливостях російської держави російської культури»; «Реальна проблема для виживання концепції Руського миру полягає не так в майбутньому російських меншин за кордоном, як в здатності Росії структурувати свій "голос" в світі, розкрити свої можливості для ребрендингу та стійкого розвитку полілогу культур»[39].

Дивовижно, як молоді та вже «кишенькові» вченні вибудовують інтелігібельну споруду в абсолютно паралельному всесвіті, так що звичайна людська логіка поринає у сингулярність посткультурного існування. Тому сперечатися тут немає сенсу, натомість «за плодами впізнаєте їх». Плоди жахливі, скорбні, але в Україні їх перетворюють на сакральні місця, куди приходять люди вшанувати пам'ять загиблих українців під час дій АТО/ООС, як приходять на місце (біля села Пришиб Слов'янського р-ну) падіння літака АН-30Б, збитого над Слов'янськом з російського ПЗРК 6 червня 2014-го, і де тепер поряд з пам'ятником «Скорботний янгол» (краматорський скульптор В. Гутиря в стилістиці ар-деко поєднав емблему повітряних військ, т. з. «крильця», з фігурою янгола) на честь загиблого екіпажу влаштовують не лише урочисту церемонію покладання квітів, але і таку цілком життєствердну акцію, як фестиваль повітряних зміїв[40].

Безумовно, не бувши пропущеною через естетичну свідомість трагедія в житті — «це екзистенціальний, а не естетичний досвід, тому трагічне

---

[39] *Варвус О. В.*, *Ефимец М. А.* Продвижение позитивного имиджа России за рубежом: культурный потенциал Фонда «Русский мир» // East European Scientific Journal. 2019. №1 (41). P. 4–6.

[40] У селі Пришиб відбувся фестиваль повітряних зміїв на честь загиблих льотчиків ЗСУ. 8 червня 2019. URL: https://dn.gov.ua/ua/news/u-seli-prishib-vidbuvsya-festival-povitryanih-zmiyiv-na-chest-zagiblih-lotchikiv-zsu

в реальній дійсності, яке частіше позначається терміном "трагізм", відноситься до об'єктів вивчення філософії, соціології, психології, історії, але не естетики»[41]. В Україні, що зазнає жахів гібридної війни, художники доволі часто звертаються до інвективних образів, нерідко затіваючи гру з об'єктами летальної зброї, водночас не застосовуючи естетичної свідомості. Наприклад, вибудовуючи із зібраних в зоні АТО гільз образ агресора, Дарина Марченко презентувала «Лік війни» — набраний з гільз портрет президента РФ — в Чиказькому Ukrainian Institute of Modern Art в контексті спільного з Даніелом Гріном проєкту «П'ять елементів війни»[42]. Потрібно визнати, цей contemporary project в цілому апелює до болісної екзистенції, не залишаючи місця естетичному сприйняттю, та й взагалі найчастіше трагізм української боротьби за суверенітет у вітчизняному мистецтві апелює не до естетичних рефлексій, а до крику відчаю реального буття, і тому не дотягуючи до щаблю катарсису. Подібні твори постійно генерують фізіологію жахіть тому, що «сучасна некласична естетика, висунувши майже на рівень категорій такі поняття, як абсурд, хаос, жорстокість, садизм, насильство та їм подібні, практично не знає ні категорії, ні феномена трагічного»[43].

Мабуть, праві ті аналітики, хто вважає, що досвід Холокосту змінив світ, свідомість і дозволив адаптувати «травматичне минуле» не лише у буденному насильстві, але й в мистецтві, хоча, як вважає А. Асман: «Поняття травми набуло нині надзвичайно широке трактування, що відображає зростаючу чутливість суспільства до теми насильства як в плані обумовлених цим насильством страждань, так і в плані пов'язаної з ним провини»[44]. З другого боку, танатологія сучасного мистецтва цілком сполучається з тим, що писав наприкінці 1940-х років про смерть М. Бланшо, вбачаючи в ній силу олюднення і піднесення, бо смерть «перебуває в нас як саме людське, що в нас є, вона є смерть лише остільки, оскільки є світ,

---

[41] *Бычков В. В.* Эстетика... С. 184.

[42] *Farion M.* Ukrainian Institute of Modern Art in Chicago hosts «Five Elements of War» // The Ukrainian Weekly. 2017. 1 Sept. URL: http://www.ukrweekly.com/uwwp/ukrainian-institute-of-modern-art-in-chicago-hosts-five-elements-of-war/

[43] *Бычков В. В.* Эстетика... С. 190.

[44] *Асман А.* Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика. Москва : Новое литературное обозрение, 2014. 328 с.

а людина вона відома лише остільки, оскільки вона людина, і людина вона лише остільки, оскільки в неї відбувається становлення смерті»[45].

Нелюдськість таким чином є перерваний акт становлення смерті в людині, зневага Танатосом, чого він не вибачає. Але якщо процес становлення проходить продуктивно, то культура зрештою визріває в гуманно-толерантну подію, спроможну дати катарсис. В цьому плані цікаво порівняти сучасний досвід наших митців із, скажімо, набутим у Першій світовій війні. Так у 2012 році Центр Помпіду в Меці (фр. Metz, де Центр був урочисто відкритий двома роками раніше) експонував виставку «1917», присвячену століттю початку Першої світової війни. Будинок футуристичної архітектури, що трансформує модулі внутрішнього простору під кожну експозицію, розмістив на двох поверхах більш ніж тисячу експонатів, привезених з музеїв Європи й США, серед них: живопис, скульптура, графіка, плакати, військова техніка та амуніція, протези, гіпсові маски, зняті з жертв газових атак, фотографії, кінострічки та інше. До речі, окремим стелажем експонувалися перероблені в добротну мистецьку торевтику та дрібні ужиткові речі відпрацьовані дрібнокаліберні гільзи й патрони артилерійських боєприпасів.

Куратором виставки був директор центру Лоран ле Бон, який навмисно зміксував артефакти з лінії фронту та цілком мирні твори мистецтва, ніби демонструючи власну думку, що мистецтво під час війни не завжди обирає стратегію ескапізму, а навпаки, отримує міцну творчу мотивацію долання усіх труднощів, художніми засобами адаптуючи трагедію до рівня естетичного досвіду: «Моя ідея в тому, щоб занурити глядача в цей історичний період, тому в експозицію увійшли і журнали, і роботи, створені на фронті, не кажучи про скульптуру і живопис, графічні серії. ... Але дійсно, в період кризи, конфлікту трапляються художні підйоми»[46]. Отже, твори з мистецьких ательє Клода Моне, Матісса, Ренуара, Модильяні, Ван Донгена, де Кіріко, Клеє, Шагала, Пикассо та інших створили контрастне тло для тих робіт, що були виконані власне

---

[45] *Бланшо М.* Литература и право на смерть // *М. Бланшо.* От Кафки к Кафке. Москва, Логос, 1998. 240 с.

[46] *ле Бон Л.* Искусство подпитывается трудностями и экономическими спадами // АртГид, 2012. 25 мая. URL: http://artguide.com/posts/169-loran-lie-bon-iskusstvo-podpityvaietsia-trudnostiami-i-ekonomichieskimi-spadami-193

на фронті, як-от картини офіційного літописця війни Фелікса Валлатона або чудового майстра оголеної натури та самого «японського» з усіх набітів — П'єра Боннара, що вирушив на фронт, де зробив серію малюнків й етюдів. Водночас на виставці поряд з Браком, Діксом або скандальним «Фонтаном» Дюшана, експонувалася «Абстракція» вихованця Миколи Пимоненка абстракціоніста Василя Кандинського. Тобто експозиційний полілог, якими б мистецькими чи не мистецькими засобами він не формувався, утворює щільний, майже в'язкій, простір для чуттів і роздумів про фундаментальні цінності та сенс життя в його взаєминах зі смертю, та про те, як мистецтво і культура рефлексують на трагічні події історії людського буття, прагнучи очищення.

Чи потрібно підкреслювати, що військові дії і людські жертви не могли не знайти відображення й у вітчизняному мистецтві як можливості розмірковувати про життя і смерть, про пам'ять як неможливість небуття, про те, що власне культуріндустрії посткультури необхідно перестати декларувати якісь порожні contemporary гасла і хоча б просто помовчати, щоб усвідомити досвід небуття, щоб пізнати себе та позбавитися небезпечних ілюзій, адже, згідно Бланшо, у мистецтві і літературі: «Мова починається тільки з порожнечі; повнота і впевненість не говорять; тому, хто говорить, завжди не вистачає чогось істотного. Заперечення пов'язано з промовою. Я починаю говорити не для того, щоб щось сказати, — це ніщо змушує мене говорити; а саме ніщо не говорить — воно знаходить сутність в слові, і сутність слова — це теж ніщо. Ця формула пояснює, чому у літератури такий ідеал: нічого не сказати; говорити, щоб нічого не сказати. Це не мрії, не розкіш нігілізму. Мова виявляє, що зобов'язана своїм змістом не тому, що існує, але своїй відстороненності від існування і піддається спокусі зберігати цю відстороненність, досягати негації всередині себе самої і робити з ніщо — все. Якщо, кажучи про речі, ми розповідаємо про них тільки те, що робить з них ніщо, тоді нічого не говорити і є єдина надія все сказати»[47].

Звідси зрозуміле тяжіння свідків трагічних подій (війн, терактів) переробляти знаряддя вбивства в засоби духовного самовдосконалення. Так, ще в 2003 році ідея переробити зброю, що вбиває людей, а саме вінчестер, в гітару, прийшла музикантові з Боготи — Сезару Лопесу, який

[47] *Бланшо М.* Литература и право на смерть.

під враженням від скоєного в його місті теракту створив «La Escopetarra». Так само в листопаді 2017 року в Чернігові український майстер і музикант Віктор Райський, співачка Олена Іванова, музикант Анастасія Богуславець презентують гібридні трансформації: з гранатомета — гітара, з різнокаліберних гільз — пан-флейта. Гітара спочатку не була функціональною, лише входила в пересувну експозицію «Військово-польового Арту» (куратор Павло Ротар, сержант полку спеціального призначення «Київ»), куди увійшли артоб'єкти народних майстрів з 120 областей України, що кинули виклик війні, трансформувавши предмети війни (каски, бокси, контейнери, гільзи...) в декоративні об'єкти — прикрашені геометричним орнаментом чи рослинним розписом вже цілком мирні побутові речі. Згодом гітара була оснащена п'єзодатчиками і залунала.

Звичайно, сноб може відмахнутися від подібного фактажу як наївного підсвідомого потягу звільнити власне життя від «посттравматичного синдрому», від страхіть війни, що до високого мистецтва не має відношення; втім, саме тут можна зрозуміти закономірну спонтанність цього феномена, що створює терапевтичний ефект для вітчизняної культури та свідомості соціуму, бо навіть згідно ветхозавітному пророцтву вічний мир настане, коли: «І буде Він судити народи, і викриє багато племен; І вони перекують мечі свої на леміші, а списи свої — на серпи. Не підійме меча народ проти народу, і більше не будуть навчатись війни» (Іс. 2:4, Йоіл 3:10, Мих. 4:3).

Так, цей давній метод, не очікуючи на друге пришестя, але в контексті ярої боротьби за суверенітет нації спрацював і на Майдані 2013–2014 (коли художники Мистецької Сотні розписували щити, каски та інші об'єкти або коли кожен, хто бажав, міг причаститися до створення дерев'яного портрета Т. Шевченка, вдаривши різцем по колоді), і продовжує переможно-лікувальну дію, поки триває гібридна війна, а в анексованому Криму знов проводять смертоносні зачистки з арештами активістів кримськотатарського народу, повертаючи в сьогодення жах тих подій, 75-м роковинам яких була присвячена експозиція «Вкрадений Крим. Історія депортації» у Національному експоцентрі України в травні 2019 року (автор концепції та головний куратор: Фатіма Османова). Ідеологічна мотивація тут без сумніву зовсім інша, ніж та, що змушує діячів культури РФ розмальовувати новорічні кулі засніженими танками або мілітаризувати дитячу свідомість специфічними сценаріями виступів на концертах.

Як констатував голова правління правозахисної благодійної громади «Меморіал» Арсеній Рогінський, у цей важкий час історія стала політикою, а тому сталінський терор, висновки з подій Другої світовій війни і холодної війни не проаналізовані належним чином, і в РФ насаджують ідеологію війни і перемоги. Проте як свідчить Історія: без очищувального катарсису від трагедій буття неможливо майбутнє культурної цивілізації, і остання противиться роздмухувати міжнаціональну ворожнечу, принаймні молода генерація РФ намагається сприймати трагедію народу Німеччини у Другій світовій війні з позицій гуманістичних, як це спробував гімназист Нового Уренгоя, який виступив з антимілітаристською доповіддю в Бундестазі 19 листопада 2017 року. На жаль, ударна хвиля інформаційних нечистот по гімназії і школяреві з боку його співвітчизників підтверджує діагноз ідеологічно хворого соціуму, наданий Львом Рубінштейном: якщо спочатку «була епоха такого тривалого і згасаючого модернізму, то зараз переміг постмодерн, який в офіційній риториці відносно недавно отримав назву "гібридність". Зараз все гібридне — гібридні війни, гібридна ідеологія, де все в одну купу звалене. <...> Абсолютне відчуття, що немає ніякого ясного визначення мети»[48].

Однак, висновки необхідно робити всім учасникам колишніх і теперішніх конфліктів, особливо якщо «історико-культурна амнезія — не є хвороба. Це таке здоров'я» (*Л. Рубінштейн*). Між тим, така ситуація була прогнозована, принаймні тими, хто погоджується з точкою зору Г. Маркузе, особливо коли він застерігав сучасників проти ризиків розвинутих держав, орієнтованих на споживацький добробут та війну, де звичайні людські якості: несприйняття жорстокості, непокора тиранії влади, чутлива інтелігентність, коли відчувають огиду до соціально-політичного курсу мілітаризованого держапарату та інші нетипові для більшості рефлексії — зомбоване суспільство сприймає асоціальними та непатріотичними проявами, змушуючи критично налаштовану частину громадськості приховувати власні переконання або обирати ескапістські форми існування. Нехай у відсотковому відношенні останніх невелика кількість, але само їх існування дуже важливе для майбутнього: «Комфорт, бізнес

---

[48] *Рубинштейн Л.* Сейчас все гибридное — гибридные войны, гибридная идеология : Интервью А. Касаткина // Настоящее Время. 2015. 14 окт. URL: https://www.currenttime.tv/a/27303982.html

і забезпечена робота в суспільстві, що готується до ядерного знищення, можуть служити універсальним прикладом достатку, який поневолює. Звільнення енергії від дій, призначених для підтримки деструктивного процвітання, означає зниження високого рівня рабства, що дозволяє індивідам розвинути ту раціональність, яка може зробити можливою умиротворене існування»[49]. Подібне звільнення енергій потребує неквапливого розмірковування в усамітненні, де людину не будуть турбувати ЗМІ, розважальні шоу та інші прояви ідеології культуріндустрії, і в цьому сенсі, як зауважує Маркузе, культура виявляє «своє феодальне походження та обмеження». Висновок доволі радикальний: «Вона [культура] може стати демократичною тільки за допомогою скасування демократії мас, тобто в тому випадку, якщо суспільство досягне успіху у відновленні прерогатив усамітнення, гарантуючи його всім і захищаючи його для кожного»; тим паче що посткультура вміло маніпулює тією обставиною, що «масова соціалізація розпочинається в домашньому колі і затримує розвиток свідомості й совісті»; зрештою «Самовизначення реально тоді, коли маса розпадається на особистості, звільнені від будь-якої пропаганди, залежності та маніпуляцій; особистості, які здатні знати і розуміти факти та оцінювати альтернативи»[50].

Отже, дійсно вільними суспільство та культура будуть лише за умов їх відтворювання «новим історичним суб'єктом», проте саме це сучасні системи влади в більшій чи меншій мірі приховані відкидають.

Найцікавішим є те, що перед тим уренгойським казусом, ще у травні 2016 року, в Берліні відбувся V Європейський історичний форум, що об'єднав діячів культури 12 країн (рахуючи РФ) навколо питань культурної пам'яті, насильницьких депортацій, міграцій XX–XXI ст., усвідомлення помилок та примирення на базі створення загальноєвропейського архіву пам'яті, і де зокрема Вальтер Кауфман (Walter Kaufmann), керівник підрозділу Східної і Південно-Східної Європи Фонду ім. Гайнріха Бьолля, який зустрічав учасників форуму, у доповіді наголосив на складній сучасній ситуації, що зробила ідею створення плюралістичної ідентичності й спільної європеїзації культури пам'яті майже утопічною. Між тим на першому форумі 5 років тому планувалось усвідомити і надати фахову

---

[49] *Маркузе Г.* Одномерный человек... С. 502–503.

[50] Там само. С. 504, 510.

оцінку кульмінаційним подіям історії минулого століття, де злочини нацизму та сталінізму, а також насилля нового сторіччя будуть сумлінно проаналізованими як негативні рубіжні точки крайнощів деспотизму[51].

З доповідачем погоджувалась і культуролог з Німеччини Алейда Асман (Aleida Assmann), та вона все-таки вважає необхідним створити новий наратив історії насильницьких злочинів, наратив вільний від контексту ворожих національно-політичних маніпуляцій, який би вимагав нового ідеалу ЄС, без дискредитованої мрії про європейську свободу та демократичні права людини, викривлену на системному рівні. Потрібно не відмовлятися від Євросоюзу, лякаючись ризиків і викликів, підкреслює А. Асман, але укріплювати солідарну спільноту на принципах гуманності, адже усі ми несемо відповідальність перед тим, з яким фіналом незавершена європейська історія відбудеться.

До того ж, як писала Асман в книзі «Довга тінь минулого», намагаючись підняти меморіальний дискурс на міждисциплінарний рівень, сьогодні в умовах глобальної влади медіа формують всередині будь-якої країни викривлений міф про національну пам'ять, водночас забуваючи про жертв власної історії, і не звертати уваги на критику з боку інших не можливо; зокрема тому, що: «Спогади не уявляють собою замкнуту систему, вони завжди стикаються з іншими спогадами або імпульсами забуття, модифікуються або поляризуються в суспільній реальності стосовно інших спогадів»; «Ми переживаємо нині "посттравматичну епоху", в якій меморіальні практики тісно переплетені з меморіальними теоріями. Індивідуальні та колективні спогади стають все менш спонтанним, природним або сакральним актом, вони дедалі більшою мірою визначаються як соціальні та культурні конструкти, що змінюються у часі і набувають власну історію»[52].

Таким соціальним конструктом в Україні стала, зокрема, історична подія, що відома як бій під Крутами. На думку Євгена Маланюка, котрий на початку Другої світової війни розмірковував про долю України та ті історичні катастрофи, які понад сторіччя гальмують формування української національної ідентичності, державного суверенітету і які вплинули

---

[51] 5-й Европейский исторический форум. Что нас объединяет и что разъединяет?. URL: https://www.boell.de/sites/default/files/uploads/2016/06/5-j_evropejskij_istoriceskij_forum_ru.pdf

[52] *Асман А.* Длинная тень прошлого...

на те, що вітчизняні література, мистецтво, особливо фольклор, «завжди або пов'язаний з традиційним зітханням, або в інший спосіб прикритий неодмінною "червоною китайкою"», а коріння цьому, вже на переконання Дмитра Фальківського, містяться в особливій ментальності: «Наші національні свята на загал невеселі. Склалося на те багато причин. І то не лише зовнішніх, об'єктивних, бо ж остаточно дійсність є в значній мірі такою, якою її хочемо бачити чи якою її бачити призвичаїлись. Ні, є тут, може, передовсім причини суб'єктивні, що коріняться в нашій психіці, вірніш у традиції нашої психіки, почасти і психіки релігійної. Ми значно більш скорі до похоронів, аніж до весілля. Панахида чи голосіння, особливо мистецьке, нам припадає більш до смаку, до нашого естетичного смаку, аніж найбільш радісна чи там найбільш двозначна весільна пісня.

Багатющий збір наших народних та історичних пісень має щодо цього цілком виразний характер, що не до 90 згруба відсотків їх — це пісня сентиментально-ліричного суму чи смутку. Епічного елементу в них майже цілком бракує. Навіть жартівливі пісні звичайно є журливо-жартівливі...»; «Число поразок у нашій історії, напевно, не є вже таким разючим у стосунках до числа перемог. Але тому, що досить різко відділені від себе окремі періоди нашої історії кінчалися, розуміється, упадками, цебто тими чи іншими поразками, а історія наша, хвалити Бога, все-таки не кінчалася й не кінчається — то нові доби, в історичній свідомості поколінь, починалися, силою речей, зі спогадів про поразку»; «Так у лірично-чуйній і чуттєвій ментальності народу закорінювався і розростався природній смуток, сформувалася та, а не інша, психічна тональність історичної пам'яті. В поміч цьому процесові прийшла ще й вражлива національна етика з її вірою в універсальну правду і в абстрактну справедливість, в священну силу права. З такою етикою народ наш зустрічав історичні події і мірилом тієї етики міряв їх, та — на жаль чи на щастя — міряє їх до сьогодні. Звідсіль — традиційне почуття кривди, що ще міцніш поглиблювало тон жалю і смутку в його душі.

Не варто тут скаржитися на те чи нарікати: є саме так, а не інакше. Історична ж ментальність і психіка народу не є чимсь легким до раптових метаморфоз»[53].

---

[53] *Маланюк Є.* Крути. Народини нового українця. URL: http://www.istpravda.com.ua/articles/2018/01/30/151965/

Втім, таке сприйняття національної ментальності, що було поширеним у першій третині XX сторіччя (зокрема Ф. І. Шміт вважав, що саме душевний склад народу є визначальним фактором його історії та майбутнього, мистецтва й культури тощо), спочатку за радянські часи, а потім вже на зламі міленіумів, коли зникає «залізна завіса», а митці адаптують західний досвід постмодерної культури, отримує в самій Україні на щаблі суто формального вислову певної корекції, хоча за пластичним й кольоровим різнобарв'ям кращих творів українців завжди відчувалась особливо-поетична світоглядна когніція (яку, наприклад, фіксували в українських студентах викладачі пітерських вишів). Та головна проблема, з якою зіткнувся наш сучасник саме після міленіуму, є та, що українське мистецтво під різними просвітницькими гаслами втрачає власне сутнісне ядро, і замість надчуттєвого сприйняття світу трансформується у розсудливо-технологічний реплікатор концепцій та соціально-політичних рефлексій під контролем транснаціональної посткультурної ринкової парадигми. Остання, як з'ясувалося, від 1930-х років перебуває у кризовому хворобливому стані, який тепер інтелектуальна еліта ЄС намагається діагностувати та лікувати під загрозою розпаду власне ідеї європейської спільноти. І такі настрої незалежної від забаганок капіталу європейської інтелігенції є ще одним стимулом переусвідомлення вітчизняною культурою власних цінностей та мотивацій суверенного існування в мультикультурному середовищі дружніх країн.

Так, «The Guardian» у січні 2019 року, поряд з іншими періодичними виданнями інших країн, дуже емоційно зверталась до читачів з палким закликом підтримати незалежну журналістику, яка є «вільною від комерційних упереджень і не залежить від мільярдерів, політиків або акціонерів»[54], адже саме незалежна журналістика спроможна боротися проти популізму та хворобливого націоналізму, що розколює європейців через загострення кризи європейської свідомості, що триває від початку минулого сторіччя. Але саме тепер, після перемоги над нацизмом та падіння Берлінської стіни «відбувається нова битва за цивілізацію»: «Європа як ідея розпадається на наших очах», тих, хто все ще ві-

[54] Europe 'coming apart before our eyes', say 30 top intellectuals // The Guardian. 2019. 25 Jan. URL: https://www.theguardian.com/world/2019/jan/25/europe-coming-apart-before-our-eyes-say-30-top-intellectuals

рить у спадщину Еразма, Данте, Гете...; «Політика зневаги до інтелекту та культури перемогла», «На нас спіткало лихо»; «Континент зіштовхнувся з найбільшою проблемою, що існує від 1930-х років. Ми закликаємо європейських патріотів протистояти націоналістичному натиску»; «Ідея Європи перебуває у небезпеці» через популістські гасла, що лунають над континентом, на кшталт: «Досить кричати про "розбудову Європи"! Давайте знову з'єднаємося з нашою "національною душею"! Давайте знову відкриємо нашу "втрачену ідентичність"!»[55]. Так, дійсно, ЄС здригається від нової хвилі масових протестів, рефлексуючи на тотальну кризу, яку транснаціональний капітал вирішує, як завжди, за рахунок найслабкіших та незахищених громадян, але для України, яку постійно переслідують політичні шторми, але котра прагне в ЄС у стані пролонгованого становлення нації, такі абстракції, як «душа» та «ідентичність», що на переконання 30 європейських істориків, філософів та письменників (серед них: польська письменниця, дослідниця голодомору, Anne Applebaum, французький філософ Bernard-Henri Lévy) «існують лише в уяві демагогів», все-таки має вагоме значення, і популізму тут немає місця. Як коротко відреагував на це звернення у своєму акаунті Facebook викладач Інституту Фоми Аквінського, доктор філософських наук Андрій Баумейстер: «Отже, про найглибшу кризу Європи і європейської свідомості говорять вже і ліві ліберали, і "класичні ліберали" і консерватори. Усі вони вказують різні причини цієї кризи і звинувачують один одного».

Проте подібна критично-аналітична домашня робота українцям особливо необхідна саме тепер з огляду надшвидкісного згущення інноваційних процесів сучасної цивілізації, що вимагає від історичної свідомості кожної нації усвідомленого коригування модернізаційних змін з генетичним досвідом історико-культурного минулого, адже, як підкреслює Г. Люббе: «Розкриття себе в історіях, що розповідаємо ми про наше індивідуальне чи колективне походження, не представляє великої проблеми, якщо в цих історіях розповідається про минуле, яке ми можемо оцінювати за образом теперішнього і заснованого на ньому життєвого досвіду. Складнощі із зображенням індивідуального і колективного минулого

---

[55] Fight for Europe — or the wreckers will destroy it // The Guardian. 2019. 25 Jan. URL: https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/jan/25/fight-europe-wreckers-patriots-nationalist

виникають в тих випадках, коли, в результаті описаної тут динаміки цивілізації, наше власне минуле все швидше перетворюється в чуже минуле. Тоді, для того щоб зрозуміти наше власне минуле в його елементах, які стали нам чужими, щоб його можна було зберегти і засвоїти, а також для того, щоб чітко зрозуміти і зберегти минуле інших людей, потрібна спеціальна робота науково-дисциплінованої історичної свідомості»[56].

Тому тепер історики, історики мистецтва зокрема, стоять перед амбітним завданням: очистити пам'ять від історичної неправди, згадати забуте, з'ясувати, як саме еволюціонувала національна творча ментальність, як змінювалося сприйняття культурно-мистецької спадщини в умовах негативних впливів насильницької русифікації, радянського Агітпропу, партійних чисток, терору й геноциду, врешті, що змінилося у річищі революційних рухів міленіуму, але разом з тим, як формувалась національна школа образотворення під впливом європейських мистецьких центрів початку XX сторіччя, а потім, коли центром сучасного мистецтва після Другої світової війни стали США, — які наслідки українська культура мала від того впливу, які ризики чи поразки нас очікують у майбутньому... І головне: сучасне розуміння науково-теоретичної і практичної мистецької діяльності має керуватися тими принципами, що виходять за межі суто гуманітарної царини, поширюючись скоріше на антропологічні якості суб'єктів мистецького буття, що, на думку С. Ванеяна, лише за звичкою називають мистецтвознавством, бо новий контент залежить не від соціальної актуальності концепту чи того, з якої давнини повернули формоутворюючу парадигму, але від того, чи є цей сенс дійсно тим, що дозволяє людині дихати та відчувати світ й свою душу, що не можна артикулювати і побачити, але що творить з нас духовних істот, емануючи в кожну мить відчуття нового, вперше явленого і сприйнятого, позаяк в істинному «художньому творі укладена історія людської активності, пов'язана зі здатністю людини породжувати образи і справлятися з ними, перетворювати їх в символи особистісних і колективних обставин — душевних і духовних, які в своїй динаміці, плинності та стійкості, в своїй проблематичності, невичерпаності та нерозв'язності відкриваються і як історичні ситуації — телеологічні і, зрозуміло, есхатологічні. Ніяке не "життя форм",

---

[56] *Люббе Г.* В ногу со временем. О сокращении нашего пребывания в настоящем // Вопросы философии. 1994. № 4. С. 94–113.

та й не життя ідей, але життя людське, у своїй тотальності знаходить себе, дізнається себе у наочно явленому, в зухвалій відвертості зрозумілого і витлумаченого художнього творіння»[57].

Коротко кажучи, як і попереджав С. Хантингтон, Україна, наша культура і ментальність затиснута поміж двох вогнів. Перший «вогонь» спалює ідентичність без залишку, це фактично Сцілла, якою була і залишається північна країна-сусідка; але друге «полум'я» може бути необпікаюче-цілющим (Одисея рятує приливний рух виру Харибди), саме такою є європейська демократична традиція, так і смертельним виром тієї ж самої Харибди, бо західна культура підпорядкована капіталістичному ринку, де ідеологія культуріндустрії не дає вільно розвиватися творчим інтенціям (зокрема, пророчі слова стосовно Криму і Сходу України знаходимо у монографії «Зіткнення цивілізацій»[58], де пропонуються два головних варіанти: країна розколота, але під патронатом Заходу, або єдина, але із щільною співпрацею з РФ). А значить, маючи складнощі по обидва геополітичні й соціально-культурні боки, українці мають відстоювати власний національно-специфічний гештальт культурно-мистецького вислову, що в умовах політичної несталості дуже важко.

Та все-таки обнадійливі зсуви мають місце. Невипадково, скажімо, Юрій Макаров у виданні «Тиждень.ua» хвилюється через загрозу втрати національної ідентичності у політичних штормах й розмірковує над культурним розмежуванням задля стабілізації власної національної ментальності, коли спочатку обожнював, скажімо, кіношедеври А. Тарковського, але потім: «Буквально кілька тижнів тому спробував передивитися "Дзеркало" — не зміг. Вочевидь, така радикальна відмова має травматичний характер, нічого дивного, не кожному поколінню доводиться перевідкривати для себе світ. Навпаки, ті з моїх знайомих, хто волів безкомпромісно залишитися в старій мовно-культурній системі координат, драматичним чином опинялися в минулому часі з усіма своїми неврозами, роздвоєністю, неадекватними істеричними реакціями. <...> Зі знайомими, які залишилися в Росії, за ліченими винятками, чомусь простіше. Вони кажуть про нашу "русофобію", і я змушений з ними погодитися. Геть

---

[57] *Ванеян С.* Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра. Москва : Прогресс-Традиция, 2004. С. 9, 10.

[58] *Хантингтон С.* Столкновение цивилизаций : пер. с англ. Москва : АСТ, 2005. С. 255–258.

лицемірство: наш нинішній порядок денний саме русофобія. Це не просто несприйняття якогось абстрактного "русского мира", а органічне відторгнення великої російської культури та окремих її носіїв. Я все ще називаю цю культуру великою, але нам тут значно зрозуміліше, ніж будь-де, чому саме та як у її надрах визрів цей потворний антигуманний світогляд, яким вона сьогодні майже вичерпується. Зверхність, спрощення, агресія, архаїка, вторинність — ось на що прирікає себе кожен, хто наполягає на збереженні російської матриці. Може, колись Росія видужає, вилюдніє, мене це вже не обходить. Може, колись ми будемо здатні сприймати російський спадок відсторонено й навіть знову захоплюватися Толстим і Бродським, але це відбуватиметься з геть іншої дистанції. Наразі ж нащадкам обох традицій — і колонізаторів, і підкорених — доводиться робити безкомпромісний вибір. І що складніше прокладає собі шлях українська альтернатива, то він важчий. Розквіт сучасної вітчизняної культури все ще далекий від тотального. Те позитивне, що відбувається в літературі, кінематографі, музиці, візуальних мистецтвах, легко відкрутити назад, якщо держава вирішить змінити курс або дасть зрозуміти, що "какая разніца". Будь-яке заграванння з електоратом, будь-які спроби примирити між собою дві картини світу, які за суттю своєю протилежні одна одній, ні до чого путнього не приведуть. Буде або Росія, тільки утла, слабосила, квола, провінційна, або повноцінна Україна. Ось що мали б затямити наші рідні еліти»; «Зазвичай нормальний українець зі Сходу та Півдня проходить більш-менш тривалу еволюцію. Вона включає в себе підвищення цікавості до власного коріння, поступову відмову від колись улюбленого культурного (у лапках і без лапок) продукту, переорієнтацію на щось ментально ближче й сучасніше, якщо вітчизняний інформаційний ринок спроможний це запропонувати (а він останнім часом на це здатен). Паралельно триває вирощування всередині себе специфічного імунітету, який автоматично відкидає ворожий зміст, нарешті майже спонтанні, дедалі частіші спроби послуговуватися українською й усвідомлення того, що все це не результат примусу, а наслідок логічного й, перепрошую, єдино можливого розвитку»[59].

---

[59] *Макаров Ю.* Реванш олів'є. // Тиждень.ua. 2019. 17 трав. URL: https://m.tyzhden.ua/Columns/50/230208?fbclid=IwAR1DNPlfRxsYnMzlI5JNmLX3kdZ9Y7zmeftfOnEUbfqBrO437SDQPY3oc1c

Отже, в ширшому масштабі мова йде про синергію мультикультурного існування в європейській єдності націй, де кожна (своїм досвідом, інтенціями і аж ніяк не гібридною агресією) робить усіх разом досконалішими, сильнішими, і українцям є що додати до цивілізаційного культурно-мистецького досвіду, та поки все це залишається і для нас, і для ЄС лише «принципом надії». Проте, як було зазначено вище, європейська еліта не сидить склавши руки, і нехай не так швидко і продуктивно, як того хотілося б, але теж проводить «інтелектуально-практичний тренінг» (принаймні не лише періодичні видання шукають відповіді на кризу в соціально-політичних курсах націй, сьогодні у світ виходять дуже цікаві наукові монографії, на кшталт травневої новинки 2019 року: фінальної з трилогії бестселерів «Upheaval: Turning Points for Nations in Crisis» професора Каліфорнійського університету Лос-Анджелеса Jared Diamond, лауреата «Пулітцерівської премії», де показано на порівнянні досвіду шести країн, як народи оговтуються після катастроф й травм, визнаючи власні помилки, адаптуючи досвід успішних країн, сміливо реагуючи на нові небезпечні виклики)[60].

До речі, тут є сенс згадати також Ганса Магнуса Енценсбергера, який висловив дуже важливу у даному контексті думку: «Той, хто, бувши дитиною, пережив бомбардування, крах цілого суспільства, повне моральне банкрутство цілого народу, звичайно ж, не схильний дивитися на людину оптимістично. У загальному і цілому, я вважаю, що настав час переглянути наші погляди на історію людства, що сформувалися в епоху Просвітництва. Для цього слід звернутися не тільки до власного досвіду, але і до реальної історії людства, зафіксованої в літературі. Наприклад, у великій літературі античності або в переказах ми стикаємося з величезним потенціалом насильства. Адже основні теми там — війни і вбивства. Історія людства починається з вигнання з раю, і тут же слідує братовбивство»[61]. І спроби перегляду історичного досвіду в Німеччини були та тривають дотепер. Але навіть на зламі 2004–2005 років Німецький історичний музей вважав за доцільне проведення виставки «Міфи націй.

---

[60] *Diamond J.* Upheaval: Turning Points for Nations in Crisis. New York : Little, Brown and Company. 512 p.

[61] *Госфельд К.* Портрет: Ганс Магнус Энценсбергер / Deutsche Welle. 2002. 17 июня. URL: http://www.dw.com/ru/портрет-ганс-магнус-энценсбергер/a-578637

1945 рік — арена спогадів», у каталозі до якої наголошувалось, що радянська окупаційна влада намагалася приховати та забути реальні події війни та вигадувала міф про доцільність розподілу Німеччини на дві держави, причому керівник НДР з 1949 по 1971 рік Вальтер Ульбріхт переконував націю в тому, що не важливо, хто кому слугував під час нацизму, важливо наскільки активно ти береш участь у демократичній розбудові: «Сталін і Ульбріхт зробили з народу-злочинця народ-переможець, народ-мученик, народ-жертву. У цих програмних текстах не було винних. У такий спосіб, "партайгеноссен" НСДАП і есесівці виявилися інтегровані в нову систему, також і тому, що вони потрібні були для відновлення, а пам'ять про зловживання окупаційною державою — Радянським Союзом своєю владою щодо цивільного населення була табуйована. Правда, поряд з цим можна говорити про переслідування незгодних зі сталіністською політикою СЄПН. Їх всіляко гнобили, ізолювали, садили в табори. Антифашизм став державною доктриною, яка поширювала свій вплив навіть на звичайну мову, просотуючи її. Народження НДР як духовної спадкоємиці антифашизму аж до кінця цієї республіки восени 1989 року щорічно відзначалося масштабним інсценуванням біля пам'ятника радянським воїнам в Трептов-парку в Берліні та в колишньому концентраційному таборі Бухенвальд»; «Власні офіційні образи на тему "Звільнення Червоною армією" в НДР не створювалися, як ніби пасивна історична роль зажадала відмови від активності в візуальному оформленні пам'яті народу. Може через це студія ДЕФА не випустила жодного справжнього "фільму про звільнення"»[62].

Як тут не згадати наймасштабнішу постать в скульптурі радянського соціалістичного табору Фріца Кремера (Fritz Cremer), для якого антифашистська тема була головною, але який у 1940 році був призваним до лав німецької армії, а потім зробив в НДР блискучу фахову кар'єру, створюючи чимало пам'ятників, серед яких — «О, Німеччина, скорбна мати!». Або складний шлях скульптора Густава Зейца (Gustav Seitz), що пройшов п'ять років війни, та вже 1946-го стає професором Берлінського університету, незабаром академіком АМ НДР, а 1949 року, коли він стає лауреатом

---

[62] *Флакке М.*, *Шмигельт У.* Германская Демократическая республика. Из мрака к звездам: государство в духе антифашизма // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3(40–41). URL: http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/fla7.html

Національної премії НДР за пам'ятник жертвам фашизму у Вайсензеє, його звільняють з західноберлінської Вищої школи мистецтв, де він також викладав. Врешті, як доводить Ф. Сондерс, серед діячів мистецтва, що працювали на нацистів, багато було тих, хто продовжували творчу діяльність не лише за окупаційної радянської, але й західноєвропейської влади тощо. Це стосувалося: опери, музики, літератури, кінематографа, образотворчого мистецтва та інших видів культурно-мистецької діяльності, професійні кадри якої тепер брали участь у так званій культурної холодній війні, що дуже ретельно дослідила Ф. Сондерс, пояснюючи провал політики «денацифікації» (хоча патова ситуація процесів денацифікації визначилася ще під час звинувачень видатного диригента Вільгельма Фуртвенглера, на що звертає увагу і Йозеф Сабо у фільмі «Taking Sides», екранізуючи п'єсу Роналда Харвуда): «Питання про те, яким саме чином артист повинен нести відповідальність за участь в політичному житті свого часу, якщо це взагалі доречно, ніколи не був дозволений непродуманою програмою денацифікації. Джоссельсон і Набоков ясно усвідомлювали обмеженість такої програми, і порушення ними її процедури може бути розглянуто як гуманний, навіть сміливий вчинок. З іншого боку, вони виявилися жертвами моральної колізії: необхідність створення символічних пунктів збору сил для боротьби з комунізмом змушувала до невідкладного та потайливого ухвалення політичного рішення про виправдання тих, хто підозрювався в наданні послуг нацистському режиму. Це призводило до терпимого ставлення до тих підозрюваних в близькості до фашизму, хто міг бути використаний проти комунізму — в якості додаткового знаряддя проти Радянського Союзу»[63]. Але чи є здоров'я амнезійної культури повноцінним, тим паче коли не здійснена процедура сутнісного очищення? Безумовно, ні. Це стосується обох конкурентних таборів. Виголошення новоутвореної НДР 7 жовтня 1949 року було пришвидшено початком холодної війни. До того ж 1947 року разом з організацією ЦРУ було ухвалено рішення включити культуру і мистецтво у військовий арсенал боротьби, а це дозволило протистояти поширеному радянському міфу, буцімто Америка культурно бідна країна і вона, точніше Нью-Йорк, не спроможна стати наступницею європейського культурного центру, яким до війни був Париж.

---

[63] *Сондерс Ф. С.* ЦРУ и мир искусств. Культурный фронт холодной войны. Москва : Кучково поле, 2013. С. 5.

Колишній куратор агентства Дональд Джеймсон згадував, як шпигунська агенція використовувала втемну таких митців, як Поллок, де Кунінг, Ротко та ін. у холодній війні, оскільки агентство побачило можливості саме в абстрактному експресіонізмі і скористалося митцями, адже було зрозуміло що цей мистецький напрям був потужною зброєю, на тлі якої соцреалізм виглядав «ще більш стилізованим, ригідним і обмеженим»[64].

Головним рушійним центром у кампанії ЦРУ був створений 1950 року «Конгрес за свободу культури» (Congress for Cultural Freedom), величезна асамблея інтелектуалів, письменників, істориків, поетів і митців, яка мала власні представництва у 35 країнах світу, але існувала на кошти агентства та керувалася ним. Куратори цього ідеологічного проєкту згадують: було важко примусити Конгрес експортувати абстрактний живопис, симфонічну музику, видавати періодичну пресу, книги й каталоги, що поширювали світом західні, передусім американські, культурні цінності, але у стані повної секретності це було зроблено. Отже, домінуючим завданням Конгресу було: відвернути інтелігенцію Західної Європи від тривалого захоплення марксизмом і комунізмом і привести до поглядів, більш відповідних сприйняттю «американського способу життя»[65].

Тож чи не повинні тепер вітчизняні митці, обираючи «західноєвропейські цінності», почати розуміти — домінування ідеології культуріндустрії та ринку не є панацеєю від помилок минулого, це просто інший капкан, який свого часу Т. Адорно визначив «жаргоном автентичності». Українській культурі необхідне становлення у цілком свобідному часі й просторі «технології себе», до того, сервільне обслуговування ідеології влади в жодному випадку не закінчиться добром: сьогодні західна посткультура опинилася на порозі краху; а її візаві з 1991 року, розмірковував журналіст радіостанції «Свобода» П. Вайль, споглядав, як «стрімко впав новий, що теж здавався непохитним, цілий світ. А вже через десяток років пішов назад, і знову все треба повторювати і пояснювати заново»[66].

---

[64] *Saunders F. S.* Modern art was CIA «weapon». Revealed: how the spy agency used unwitting artists such as Pollock and de Kooning in a cultural Cold War // The Independent. 1995. 21 Oct. URL: http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html

[65] *Сондерс Ф. С.* ЦРУ и мир искусств...

[66] *Вайль П.* Свобода — точка отсчета (О жизни, искусстве и о себе). URL: https://public.wikireading.ru/44278

Тож, не слід боятися чи відгороджуватися, коли через мистецтво починає говорити смерть, бо тоді виникає, згідно М. Бланшо, «умова обопільної чутності», бо «без неї все занурилося б в абсурд і небуття». Тому й існують приклади демілітаризації колективної свідомості, і серед них — шляхом естетизації найнехудожніх об'єктів, що цілком відповідає аристотелівському визначенню трагедії як наслідування дії дією, що викликає «через співчуття й очищення страху (katharsis)»[67] стан звільненості від нещастя. А така складова трагедії, як видовище, «хоч і вельми хвилює душу, але чужа нашому мистецтву та найменш властива поезії: адже сила трагедії зберігається і без сценічного змагання, і без акторів, та улаштування видовища швидше потребує мистецтва декоратора, ніж поетів»[68]. Тож, творча людина доставляє естетичне задоволення тими діями, що спонукають до співчуття і катарсису; а отже, естетична свідомість реципієнта здобуває неупереджене очищення.

Тут було б корисно згадати, що наприкінці 1990-х В. Зебальд, рекогносцируючи культурну пам'ять Німеччини, що відродилася з глибин жахів Другої світової війни після безпрецедентного руйнування її міст і «вакханалії смерті» серед мирного населення, — кажучи про країну, знов сформована нація якої зберігає таємницю самоанестезії, уникаючи спогадів про минуле, і «нібито без помітної психічної шкоди» відродивши державу ще більш могутньою, — зауважив: «Скоріше вже йде так: неясне забуття зливається з постійно повторюваними спалахами образів, які з пам'яті не витравиш і які, як і раніше, діють в їх спустошеному минулому як крапці гіпермнезії, що межує з патологією»; «Як на мене, дуже знаменно, що гільдія німецьких істориків, відома своєю неймовірною старанністю, і досі, наскільки я бачу, не створила на цю тему ні всебічного, ні хоча б засадничого дослідження. <...> Скандальний дефіцит, з роками все більше для мене виразний, нагадав про те, що я ріс з відчуттям, ніби мені про щось замовчують, і вдома, і в школі, і в книгах німецьких письменників, які я читав в надії більше дізнатися про кошмари, приховані на задньому плані мого власного життя»[69].

---

[67] *Аристотель*. Поэтика // *Аристотель*. Соч. : в 4 т. / общ. ред А.И. Доватура. Москва : Мысль, 1983. Т. 4. С. 651.

[68] Там само. С. 653.

[69] *Зебальд В.Г.* Естественная история разрушения... С. 16.

І кошмари дійсно приховувались по обидва боки Берліна, скажімо, кінематографісти НДР, якщо була потреба зняти фільм про війну, користувалися кіно- й фотодокументами радянських кореспондентів, повторюючи, як мантру: німецький народ був «звільненим» радянською армією. Так, Моніка Флакке та Ульріка Шмігельт згадують унікальну кіноплівку, що викликала величезне обурення з боку радянського посольства: «Єдиним знятим на студії ДЕФА фільмом, що гостро порушив проблему закінчення війни в Німеччині, була картина Конрада Вольфа "Мені було дев'ятнадцять" (1967). Режисер не став слідувати запропонованій установці, ніби радянську армію всюди зустрічали з радістю, а розповів про страх людей, про насильство з боку радянських солдатів, що в НДР було табуйованою темою, і про те, що найпростіші німці з боязні перед росіянами вчиняли самогубство»[70].

Але слід зауважити, що часто амнезія нації супроводжує процеси глибинних змін у колективній свідомості, принаймні Бенедикт Андерсон наголошував: «Усі глибинні зміни у свідомості в силу самої своєї природи несуть з собою і характерні амнезії. А з такого забуття в особливих історичних обставинах народжуються наративи», тим паче що іншої альтернативи у нації нема: її спогади завжди розгортаються від теперішнього у минуле, позаяк Творця у нації немає і її біографія не може бути написаною по-євангельські «від минулого до теперішнього»[71]. Так, наприклад, дуже цікавим в сенсі осмислення молодим поколінням табуйованих історичних уроків Другої світової війни є документальний угорсько-британський «Проєкт "Бабця"» (виробництва Gallivant Film, Bálint Révész 2017 року, режисер Балінт Ревес), де бачимо як дотепер онук колишньої Гітлер'югенд спочатку тяжко реагує на вимогу друзів розібратися у нацистському минулому родичів, та врешті усі герої кількох поколінь знаходять консенсус, збираючись за одним столом.

Вініфред Зебальд, який цурався свого імені як «нацистського», так само констатує: «Справжній стан матеріального та морального руйнування, в якому перебувала вся країна, в силу мовчазної домовленості, обов'язкової для всіх і кожного, описувати не можна було. В результаті найпохмуріші аспекти фінального акту руйнування, пережитого переважною більшістю німецького населення, так і залишилися ганебним, табу-

---

[70] *Флакке М.*, *Шмигельт У.* Германская Демократическая республика...

[71] *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества... С. 221, 223.

йованим родинним секретом, в якому людина, напевно, навіть собі самої зізнатися не могла»[72]. Мабуть, тому, продовжує Зебальд (батько якого був солдатом Вермахту, та зрештою у чині полковника служив у Бундесвері, а мати пережила страшне бомбардування Бамбергу), поки ніхто не ризикнув вирішити проблему виправданості нелюдської помсти союзних військ, що розправилися з німецьким населенням, спаленим живцем килимовими бомбардуваннями. І зачищалися дощенту не просто міста з жителями, стиралася сама культурна пам'ять Німеччини, втім, апофеоз руйнування переможеної країни традиційно подавався «не як кошмарний фінал колективної аберації», але першим ступенем її успішного відродження. І ось що важливо, в цій антигуманістичної коді перемоги гуманізму союзників над тотальним злом фашизму, казна-як вирощеним німецькою культурою, Зебальд (який у лекціях і нотатках ставив собі за мету дослідити, хоча б у загальних рисах, «яким чином індивідуальна, колективна і культурна пам'ять поводяться з досвідом, що перевищує граничне навантаження») бачить деформацію культурних наслідків від пережитої трагедії, зафіксовану особливістю стресової свідомості творчих діячів нації, що розривають діахронію: «Досвід терору призводить і до зрушення в часі, самої абстрактної з рідних людині стихій. Опорні точки суть лише повторювані з болісною чіткістю і гостротою травматичні сцени»[73].

З цим фактом випадково зіткнулися українські скульптори (Евген Прокопов і Володимир Протас), які прибули в 1989-му до Німеччини на міжнародний симпозіум, довго дискутуючи з німецькими колегами з приводу воюючих дідів, але не в силах були прийти до консенсусу в етико-правовому аналізі «злочину і покарання». Природно, адже в СРСР не розголошували засекречених подробиць військових операцій не тільки на території супротивника, але навіть до цього часу точно не відомо число загиблих із радянського боку, тоді як офіційна статистика принаймні вдвічі занижена. Крім того, ніким не фіксувався масштаб психічних травм серед мільйонів німецьких біженців, хто вижив та під кінець війни апатично мігрував апокаліптичними ландшафтами серед трупного смороду, полчищ щурів і хмар зелених мух, проти яких збирачі останків змушені були застосовувати вогнемети. Тож не дивно, що в 1960-х серед рідкісних

---

[72] *Зебальд В. Г.* Естественная история разрушения... С. 64–65, 127.

[73] Там само. С. 71, 127.

і більше невдалих спроб письменників переосмислити цей позамежний для людської свідомості пекельний досвід «демонстративним авангардизмом», не видно було нічого, крім «автора, що захоплено і наполегливо працює лінгвістичним лобзиком»[74], або, що впадає у відвертий цинізм при милуванні сполохами палаючих німецьких міст як «жахливо-красивою картиною». Проте, залишалися поодинокі, хто в пошуках не підлягаючого втраті часу, створювали мовні форми, здатні «висловити досвід, паралізуючий артикуляцію», як це зміг Жан Амері (Ханс Майєр), що вижив у Аушвіці й «знайшов цю форму у відкритій процедурі есеїстичних досліджень, де зранені емоції суб'єкта, доведеного до межі загибелі, стали досить сприйнятними, як і суверенітет інтелекту, теж доведеного до межі і, наперекір марності, що наважився мислити вільно»[75].

Зебальд резюмує: «Амері залишився єдиним, хто відкрито описав непристойність психічно і соціально деформованого суспільства і ганебний факт, що після цього історія наче й не було нічого змогла майже без перешкод продовжувати свій хід»[76]. Історія змогла, Амері-Майер — ні, прийнявши смерть зі своїх рук, щоб покласти край тортурам, що продовжували невідступно мучити його існування, бо вижившим, він залишився в царстві мертвих, та, як писала нобелівська лауреатка Неллі Закс, що відгукнулася на трагедію єврейського народу «німим криком» віршів: «розлитий темний час призводить на цвинтар»; «Вмираючи, більше злочинного віддав він червивій смерті, ніж сонм батьків його — бо від образу до нового образу ангел в людині плаче...»[77]. Сама Закс вважала, що якби не війна, її віршів могло б не бути, бо: «Страшні переживання, які привели мене як людину на край загибелі і божевілля, вивчили мене писати»[78].

Можливо, мав рацію У. Еко, коли помітив, що зі словом «війна» в нинішньому світі існує явна складність, подібно до тієї, що супроводжує в історії культури і сучасності інше слово — «атом». З огляду на смисло-

---

[74] *Зебальд В. Г.* Естественная история разрушения... С. 55.

[75] Там само. С. 128.

[76] Там само. С. 131.

[77] *Аверинцев С.* Писать стихи после Освенцима. О Нелли Закс. URL: http://noblit.ru/node/3239

[78] *Городецкая А.* Холокост в стихах // Jewish.ru: Глобальный еврейский онлайн центр. 2018. 4 янв. URL: http://jewish.ru/ru/stories/reviews/184857/

ві трансформації понять, важливо пам'ятати: «до середини XX століття війна набула вигляду феномена, який за розміром охопленої території, можливостям управління, залучення народів в інших частинах світу має мало спільного з наполеонівськими кампаніями», в цьому сенсі, ймовірно, Гегель змінив би своє ставлення до війни; а отже, «якщо в минулому виправдана насильницька реакція на дії порушника могла набувати вигляду відкритих бойових дій, то наразі можлива ситуація, коли бойові дії — це форма насилля, що не осадить кривдника, а навпаки, підштовхне його», бо «сучасна війна не має нічого спільного з класичними конфліктами, де врешті-решт з одного боку виявлялися ті, хто програв, а з іншого — переможці», тому будь-які військово-політичні протистояння стають все більш небезпечними для всього людства, відповідно, вважає Еко, необхідно дотримуватися політики «холодного стримування»[79]. Написане в 1991 році сьогодні підтвердилося санкційною стратегією ЄС і США проти РФ, оскільки загроза третьої світової стала як ніколи очевидною, але, припускає Еко, «можливо, загибель Сонячної системи — це саме те, чого хотів нападник. І що ти йому не повинен дозволити».

Та як би там не було, але культура, українська культура зокрема, тепер проходить шлях сутнісного очищення, трансформуючи жахіття реальних бойових дій естетичним досвідом мистецтва, нехай різного фахового рівня, але завжди з потужною мотивацією: «Ідея вищої жертви приходить тільки з ідеєю чистоти, тільки через фатальність»; «...корисно нагадати собі про те, що нації вселяють любов, причому нерідко до основи пронизану духом самопожертвування. Культурні продукти націоналізму — поезія, художня проза, музика, пластичні мистецтва — надзвичайно ясно зображують цю любов в тисячах усіляких формах й стилях»[80]. Так, наприклад, були створені кінострічки: «Майдан» та «Донбас», номіновані на «Оскар» (режисер Сергій Лозниця), «Кіборги» (режисер Ахтем Сеїтаблаєв), а фільм «Міф» (про героїзм В. Сліпака, режисери Леонід Кантер та Іван Ясній) переміг на конкурсі Festival de Cinema da Figueira da Foz, Portugal в Лісабоні 2018 року; врешті на основі книги «Аеропорт» Сергія Лойка готується повнометражний фільм.

---

[79] *Эко У.* Картонки Минервы. Заметки на спичечных коробках. Санкт-Петербург : Симпозиум, 2010. С. 21–25.

[80] *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества... С. 160, 162.

За неперевіреними даними за перші 3,5 роки війни на Донбасі про події на Сході України було написано кількасот книг, серед них «Хроніка гібридної війни» військового експерта Олександра Суркова; а власне ветеранами АТО видано близько трьох десятків, серед яких «Кава з присмаком попелу» Олексія Петрова, де «досить багато автобіографічного матеріалу і обмаль художнього. Вона правдива тієї життєвою правдою, яку не вигадаєш і не нафантазуєш. У ній багато людей, подій та думок. І ще більше — простору для роздумів та висновків»[81].

Усі ці приклади мистецького переживання нав'язаної Україні війни свідчать про неймовірну миролюбність, гуманність української нації, але здатної гідно відповісти на акти агресії проти неї. Врешті історія дасть вірну оцінку цим подіям, як вона вже розставила усі крапки над «і», виправивши наївну думку німецького соціолога Норберта Еліаса, який ще 1939 року вважав освічені західні нації не здатними на таку жорстокість, на яку здібні менш розвинені народи: «Стандарт агресивності і за своїми відтинками, і за силою дотепер не однаковий у різних націй Заходу. Але такі відмінності, що здаються такими значними, стираються і виглядають незначними, якщо порівнювати агресивність "цивілізованих" народів з цим потягом в суспільствах, що знаходяться на іншому щаблі придушення афектів»[82]. З'ясувалося, що і «цивілізовані» нації здатні на звірячі дії, і сьогодні українці потерпають від «рафінованої витонченості» середньовічних тортур поціновувачів поезії О. Пушкіна так само, як у Другу світову війну страждали від звірств поціновувачів Г. Гейне, Й. Гете і Ф. Шиллера.

Тим часом авторське кіно обережно ставиться до документальної розповідності, особливо в умовах гібридних битв, соціальних збурень, бо, як зазначає Олег Горяїнов, посилаючись на монографію Г. Раунінга «Мистецтво і революція»[83]: «Революційна подія суть виклик будь-якому сталому художньому методу. У разі кіно революційна подія може бути помилково зрозуміла як щось, що схоплюється "на плівку" і тому легко

---

[81] *Петров А.* Кофе с привкусом пепла. Київ: ДІПА, 2018. 304 с.

[82] *Элиас Н.* О процессе цивилизации: Социогенетические и психогенетические исследования : в 2 т. Москва ; Санкт-Петербург : Университетская книга, 2001. Т. 1: Изменения в поведении высшего слоя мирян в странах Запада. С. 272.

[83] *Раунинг Г.* Искусство и революция: художественный активизм в долгом двадцатом веке. Санкт-Петербург: Из-во Европейского университета в СПб, 2012. 266 с.

перекладається на мову образів. Тим самим візуальне щодо історично дієвого може попастися в пастку ілюстративності. А фільм виступити, свого роду, зсувним відображенням того, що сталося, що відбувається. Як висновок у глядача-учасника створюється і підтримується ілюзія телеологічних послідовностей (факт, його втілення на екрані). Однак саме цього слід уникати в першу чергу»[84].

Для мистецтва, як вважає Олег Горяїнов, «Ситуація ускладнюється, якщо мова йде про досліди кінематографічного наближення в умовах "після революції". Щось вже зламано, не працює як раніше, машина державного апарату перебуває в процесі трансформації, соціальна реальність змінюється, але водночас залишається (поки) безформною. Знімати, писати як раніше значить виступати з традиціоналістських консервативних позицій і закріплювати образ (нового) справжнього як незмінного минулого. Отже, завданням стає пошук форм не так відповідних ситуації, як саму цю ситуацію формуючих»[85]. Як нагадує сказане авангардний запал початку XX століття, коли митці прагнули змінити чи формувати буття і суспільну свідомість власними творчими експериментами, проте історія мала свій сценарій. Що ж до мене, то я не вважаю традиційні методи мистецтва неспроможними почути дух часу, хоча б тому, що саме вони сприяли розвитку цивілізаційної культури людства протягом двох міленіумів, постійно нагадуючи про глибинні щаблі духовної еволюції, до яких наша культура ще повинна дозріти, та про неминучість цього тернистого шляху сходження попереджали філософи минулого, а сьогодні також констатують найбільш чутливі до еманацій становлення аналітики.

Проте негативній діалектиці не суперечить мистецька змога міркувати про долю України опосередкованими способами, в тому рахунку *сучасного* мистецтва, використовуючи будь-який привід маніфестації символічного контенту. Ось тут є нагода згадати міжнародний кінофестиваль «86» і короткометражну стрічку «Рожева карта» (2016), де український режисер Олександр Телюк, під красномовним псевдонімом El Parvulesco (так звався епізодичний персонаж фільму французької нової хвилі Жан-Люка

---

[84] *Горяинов О.* «После революции»: опыт кинематографического приближения к событию у Жуана Сезара Монтейру и Роберта Кремера. URL: http://cineticle.com/magazine/1186-posle-revolucii.html

[85] Там само.

Годара «На останньому подиху» (1960), котрий мріяв «стати безсмертним і померти»), використовуючи камеру-обскура, яка деформує різкість зображення, проривався крізь сфумато до необхідних змістів, своєю чергою обгорнутих в англійську[86]. Чому? Тому, що, каже голос за кадром, «англійська сьогодні рівнозначна кораблям Магеллана учора», а: «Україна також є колишньою португальською колонією». Тож її не завадить наново відкривати, адекватно розкодовуючи авторську алегорію. Говорячи про свій фільм, відзнятий в Лісабоні, Олександр Телюк, він же португальський режисер Парвулеско, наголошує: «усіх великих португальських режисерів минулого» об'єднує апатичне ставлення до колоніальних часів історії країни, але його особисто зацікавив певний культурологічний паралелізм між долею двох країн, спрямовуючи до роздумів про рефлексію колективної пам'яті у теперішньому. Тому: «Говорячи про минуле Португалії, я не бачу сенсу звинувачувати її в теперішньому, я швидше намагаюся говорити про Україну в минулому і сьогоденні»[87].

Далі Ел розмірковує, якщо загубитися у великому місті, то стаєш вільним у виборі своєї ролі: колекціонера чи туриста, фланера або розбійника... Однак в кожному випадку ти не вільний від минулого цього міста: «Досвід туриста нешкідливий, але шкідливий сліпотою і безвідповідальністю до свого антагоніста — досвіду втікача. Досвід туриста штучно спрямований в минуле. Досвід втікача минулому протистоїть. Але відмова від туристичної лінії загрожує перетворити тебе в іммігранта, біженця, злочинця. Алейда Асман писала, що сучасні політики мультикультуралізму спрямовані на те, щоб долучити нових громадян (колишніх іммігрантів, біженців, втікачів) до злочинного минулого своїх нових країн. Асимільованим втікачам присвоюється нове минуле, але його характер протилежний казкам з путівника для туристів. Минуле стає обмеженою сировиною для двох інших конкуруючих категорій: об'єктивної історії та колективної пам'яті. У місті-музеї Лісабоні минулому протистояти неможливо. Але щоб протистояти досвіду туриста, в цьому минулому можна намацувати прогалини. У Лісабоні одним з таких прогалин є досвід крадіжок. Відповідно, можна діяти подібно художнику Фреду Вілсону, який

---

[86] Розовая карта. URL: https://vimeo.com/157204537

[87] Премьера: «Розовая карта» Эль Парвулеско на фестивале «86» // Cineticle. URL: http://cineticle.com/ukrainian/1308-el-parvulesco-the-pink-map.html

підкладав до музейних колекцій прекрасних епох металеві кайдани рабів, цими епохами пригноблених. <...> Другий момент опору відбувається в музеї колоніальних воєн — в Лісабоні його називали орієнталістським. Як і багато сучасних музеїв, цей прагне до мультимедійності, але навіть в ньому не має місця колишнім африканським подвигам імперії».

Тож чи потрібно ще доводити виправданість копіткої домашньої «роботи над помилками» історичного минулого кожної нації на шляху до, як сподіваються оптимісти, «світлого майбутнього»? І мистецтво тут дуже добрий самовчитель. Відтак, якщо, на думку Вальтера Кауфмана, дотепер політичні результати війн приховують від широкого загалу історію депортацій і насилля, яку кожна з конфліктуючих сторін тлумачить на свій розсуд, і від подібного стану речей слід відходити, створюючи простір загального примирення, то саме мистецтво здібне створити життєстверджуючу атмосферу очищення. Так, про трагічні події масової депортації кримських татар у 1944 році в Україні був знятий режисером Ахтемом Сеїтаблаєвим заборонений у РФ фільм «Хайтарма» (2013), що несе потужну енергію катарсису; а співачка Джамала написала не менш проникливу пісню-реквієм «1944», з якою перемогла на конкурсі Євробачення-2016, хоча не секрет, що після анексії Криму життя кримських татар знов під постійним політичним пресингом і репресіями.

Але досі не вивчені і не зроблені належні висновки з подій депортації сербських і хорватських мирних мешканців; повністю замовчуються в РФ і в Чечні інформація про дві чеченських війни на Кавказі та факти депортації 1944-го чеченців та інгушів, причому відкритий 1994 року в Грозному пам'ятник депортованим був 2014 року знесений, а фахівці з історії депортації, як Руслан Кутаєв, ув'язнені; досі не налагоджений механізм повернення депортованих протягом 1937–1944 років месхетинців, що мешкали на грузинсько-турецькому кордоні... Відповідно тому і не дивно, що історик Лейпцігського університету Stefan Troebst не вірить у можливість створити європейський архів культури пам'яті в теперішній період, хоча Німеччина і Польща виступають з низками пропозицій, але чи сприяють вони дійсно прискіпливому вивченню і розумінню перспектив у даній проблемі — це питання, особливо з огляду на черговий штучно спровокований гібридними діями на розвал ЄС українсько-польський «історичний конфлікт» стосовно геноциду. Хоча взагалі проблеми історичних наслідків європейського колоніалізму досі не поставлено на загальний розгляд.

Та безумовно: без культури пам'яті, без усвідомлення помилок і трагічних подій загальноєвропейської історії демократичне суспільство не можливе. Не можливе воно і без розуміння того, що, за висловом В. Бичкова, «мистецтво як концентроване вираження естетичного досвіду в художньо значимій й чуттєво сприймаємій формі»[88] є подією, де виявляється і закріплюється естетична свідомість (різновид чуттєво-епістемологічної «технології себе», без якої наше життя неможливе, бо вона формує людину, її менталітет, духовно-душевне наповнення, впливаючи на здібність трансцендентного сприйняття прекрасного), а разом з тим де відбувається становлення метафізичної сутності цивілізаційної культури протягом багатьох тисячоліть. І навпаки: культивація ентропії набутого духовного досвіду цивілізації в умовах гібридності посткультури є безглуздою колективною евтаназією, від якої суспільству необхідно відмовитися, повертаючи до культури — в її діджитальній якості тощо — витончений естетичний смак й екстазіс, в іншому випадку порожня гра артпрактик завершиться летальним фіналом, на кшталт згадуваного Аристотелем, коли в Аргосі на вбивцю Мітія впала статуя того ж Мітія, розчавивши злочинця, що прийшов подивитися на неї[89].

Отже, щоб запобігти такому безславному, хоча вельми опосередковано справедливому гібридному кінцю/відплаті, принаймні вітчизняній культурі й мистецтву, слід не втрачати власної культурної ідентичності, не дозволяючи ідеології культуріндустрії нівелювати сутнісний гештальт національного етосу та специфіку естетичної свідомості, позаяк: «Вся історія філософії, релігії, мистецтва — суцільне поле, океан символів Істини (згадаємо: символи — умовні, але вказують на безумовне), а тому простір пошуку і здобуття (та й втрат) — безмежний. Наша "самість" — це берег: злам берегової лінії — і є наше "я" як "тільки символ", а нескінченні хвилі світового океану, що накочується на нас потужно, невідворотно і невпинно, змивають будь-які наші пісочні споруди і прорисовують риси нашого — ще не впізнаного — лиця, постійно змінюючи контур, профіль нашої самотності...»[90].

---

[88] *Бычков В.* Метафизический смысл искусства // Вестник славянских культур. 2017. Т. 44. С. 143–158.

[89] *Аристотель*. Поэтика. С. 656.

[90] *Возняк В. С.* Метафизика рассудка и разума. Опыт несистематической самокритики. Киев : Самватас, 1994. С. 260.

Глава 1.4.

Транс-текстуальність: від концептуального cento-колажу до кічу

На Землі, що стала розумною, відпадає необхідність в естетичному відображенні. Дедемонізація здійснюється шляхом безпосереднього штампування людей. Панування більше не потребує ніяких дарованих зверху образів, воно виробляє їх індустріально і через них надійніше оволодіває людьми

Макс ГОРКГАЙМЕР, Теодор АДОРНО
Діалектика Просвітництва, 1944

Щоб зберегти свою реальну політичну й естетичну владу, панівний клас прагне ліквідувати будь-яку різницю в смаках і створити ілюзію естетичної солідарності з масами, — солідарності, яка маскує реальні владні структури й економічну нерівність... Сучасні еліти не стануть розвивати свій власний особливий «високій» смак, позаяк вони не хочуть демонструвати свою культурну відмінність від мас та без потреби викликати їх роздратування. Цей естетичний самообман сучасних панівних класів має наслідком недостатню підтримку «серйозного мистецтва». <...> Невипадково критичне відношення до маскультурного кічу постійно звинувачується в елітизмі, у тому, що це є виявом зарозумілості й антидемократичних поглядів правлячої буржуазії

Борис ГРОЙС
Авангард і кіч сьогодні, 2012

Від 1960-х років у західноєвропейському дискурсі з'являється модне, на той час, визначення головної риси постмодерністських винахідників як «нової чуттєвості культурних мутантів», що фактично культивують байдужість, марення, кіч, соціальна активність яких насправді лише симулювала боротьбу за суспільну справедливість і громадянські права, але щиро прагнули майбутнього вільного від пресингу капіталу. Про це мріяв останній ректор зачиненого в 1954 році Блек-Маунтін Коледж Чарльз Олсон, який висловив думку багатьох сучасників, говорячи про те, що нуклеарна загроза стала фіналом модерну, а світ відтоді постав перед постмодерним «пост-Заходом», майбутнє якого є пост-гуманістична й пост-історична біохімія, де людство ототожнюється з образом програмно-обчислювальної машини; бо ж «коли зміщується фокус уваги / вторгаються джунглі», «коли вмирає вогонь, вмирає й повітря», «чи знайдеш мед / де хробаки живуть?» (*Водомороз*, 1949). Проте, як зауважує Перрі Андерсон, це застереження «залишилося без уваги»[1]. А втім Олсон, противник жорсткого раціоналізму культури, спочатку розумів постмодернізм оптимістичною позитивною інтенцією розвитку, що відроджує національне та уособлює політичні надії, як то було притаманне ранньому модернізмові, не випадково він позиціонував себе поетом «після розсіяння, археологом ранку»,

---

[1] *Андерсон П.* Истоки постмодерна : пер. с англ. Москва : Территория будущего, 2011. С. 128.

а 1948 року він занотовує: «Простір маркує нову історію, і міра праці тепер — глибина сприйняття простору: простору як такого, що формує об'єкти і як такого, що містить, на противагу часу, таємниці людства, звільнені від сучасних обмежень...»[2]. Втім, надії на продуктивний розвиток подібного сценарію були знівельовані черговою інверсією в розумінні парадигми постмодерністської культури, що змінює настрої критично налаштованої інтелігенції. Тому «сезонна хвороба» модерністського антиестетизму загострюється хронічним ускладненням постмодерністського контрмистецтва, або, як зазначав німецький мистецтвознавець Беньямін Бухло (Benjamin H. D. Buchloh), «кошмар редукціонізму» модерністських стратегій «видалення та стирання» вже після Другої світової доповнюється стратегією фрагментації, що остаточно позбавляє мистецький вислів змісту, натомість маніфестує просторове звільнення, однак таке звільнення призводить до «тупика нескінченних перестановочних та комбінаторних можливостей», де митці обираючи лексичну редукцію вислову, дозволили собі «інтелектуальний політ у нескінченних комбінаціях, що стрімко призводить до аномічного тупика»[3]. Зрештою авангардні ідеї, зокрема випадкові колажі, до яких були прихильні не лише дадаїсти, але й кубісти, чи українські кубофутуристи, що прикрашали картини, рельєфи, макети міст ужитковими об'єктами, клаптиками газет чи шпалер, рекламними написами та іншими предметами) через пів сторіччя були відшліфовані до блиску, але досвід К. Швіттерса, М. Дюшана, Ж. Арпа та інших тепер зростав в іншому ідеологічному субстраті, безнадійно вільному від «феодального» елітарного аристократизму, і від революційного месіанізму авангардистів, пропагуючи нову віру в «жаргон автентичності» культуріндустрії пізньої фази капіталізму, треш-естетику, абсурд, аморальність, раптовість несвідомих поштовхів, віру у виправданість будь-якої безглуздої «жестуальності», на кшталт хеппенінгу французького Бена з Ніцци, який у жовтні 1970 року на виставці в Парижі демонстрував себе з плакатом «Дивиться на мене, цього досить», бо «усе є мистецтвом». «Не можна заперечувати логічної послідовності в подібних

---

[2] *Olson C.* Notes for the Proposition: Man is Prospective // Boundary 2. 1/2. Fall 1973 — Winter 1974. P. 2–3.

[3] *Бухло Б. Х. Д.* Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве 1955–1975 годов : пер. с англ. Москва : V-A-C press, 2016. С. 116–117.

витівках модерністів останньої генерації, але весь цей фарс має значення тільки як наочний доказ хибності їхнього вихідного пункту, — наголошував свого часу М. Ліфшиць, з яким немає підстав сперечатися й тепер, адже сталі естетичні критерії не змінилися, хоч як зверхньо до них не ставився сучасник. — Якщо дійсно в мистецтві важливо не зображення, а суб'єктивна "мистецька воля" його творця, то — "дивиться на мене, цього досить"», «це мистецтво натовпу, керованого навіюванням, здатного бігти за колісницею цезаря», тоді не слід жалітися на політичні маніпуляції, адже «модерністи ніколи не заперечували подібних методів», використовуючи масовий гіпноз, оминаючи критичне мислення, тому: «модернізм є сучасним, не цілком щирим марновірством»[4].

Так, типовим прикладом тотальної мистецької аномії став досвід бельгійського поета й концептуаліста Марселя Бротарса, який буквально візуалізував тезу, що «культура — піддатливий матеріал», та всяк час доводив: його твори не є мистецтвом, адже він просто вирішив спробувати продати їх, бувши непопулярним поетом. Створені ним об'єкти як правило мали табличку про неналежність до мистецтва, так першою його скульптурою став залитий у гіпс нерозпроданий наклад його збірки віршів (Pense Bête, 1964). А далі він до останніх хвилин життя створював асамбляжі, інсталяції, акумуляції, гібридизуючи, поєднуючи cento-колажі в текстові кластери чудернацьких концепцій, як у «Музеї сучасного мистецтва. Відділі орлів. Секції XIX століття», відчиненого після захоплення 1968 року ним та страйкуючою молоддю Палацу мистецтв у Брюсселі, де Бротарс демонстративно анулював культуротворчу окремішність музею, галереї та власної майстерні, позаяк він, сповнений іронії, планував впливати на цю систему сам, одноосібно припиняючи контроль із боку культуріндустрії та влади. Американський письменник Дуглас Крімп, знайомий із Бротарсом, зауважує: «Ідеалістична концепція мистецтва, нав'язані йому системи класифікації, вибудувана для нього історія культури — усе це було створено музеєм у ході його розвитку впродовж минулого століття. Інституційна "переоціненість" мистецтва мала побічний ефект, який Беньямін назвав "розпаданням культури на товари", а Бротарс — "перетворенням мистецтва на товар"»; фактично

---

[4] *Лифшиц М. А.* Искусство и современный мир. Москва : Изобразительное искусство, 1978. С. 29, 220.

Бротарс відверто, не ховаючись дублює ідеологічні функції культуріндустрії пізнього капіталізму, фокусуючи увагу на персоні автора та обраній ним ідеї, що підриває сталий порядок контролю за мистецтвом, відроджуючи традицію опору: «Дилема сучасного мистецтва кінця 1960-х — періоду, коли воно намагалося звільнитися з-під подвійного гніту музею й ринку та вступити в сучасну політичну боротьбу — своїм корінням сягає в XIX століття»[5].

Відтак митець лише актуалізує призабуті інвективні функції мистецтва, оскільки, на його переконання, в умовах фальші та шахрайства мистецтво не спроможне уберегти свою сутність, тому й називатися мистецтвом воно не має права. Як наслідок Бротарс апелює до текстових повідомлень численних табличок і листів, зокрема від фіктивної Секції літератури його фіктивного музею, або трансформуючи тексти С. Малларме на «пластичні сліди» візуальних концептів, презентованих в Антверпені на «Літературній виставці навколо Малларме» 1969 року, де тексти опросторовлювалися, візуалізовувалися як речі.

Втім, іронія Бротарса поширювалася й на десублімовані інтенції «борців із системою», адже він вважав, що «свідомість теперішнього, як свідомість політичного конфлікту, повинна захищати від мистецьких обіцянок теперішнього надати миттєві рішення наявних суперечностей»[6], хоча і свої творчі інтенції він не уберіг від таких само суперечностей. Зрештою всі подібні експерименти лише посилили крен культури й мистецтва в бік розсудливого фізикалізму (де, згідно Адорно і Горкгаймеру, здійснюється «атрофія розуму розумного суспільства»), остаточно позбавляючи відомий за класичною тезою простір історичного розвитку людства дійсно свобідного часу, що не є тотожнім часовбивчому дозвіллю чи хворому маренню інструментального розуму, а водночас позбавляючи культуру її позачасової істини.

У цієї історії є нюанс. Якщо авангардистськи налаштовані модерністи, здійснюючи мистецьку революцію, виступали проти пересиченої буржуа-

---

[5] *Кримп Д.* Это не художественный музей // АртГид. 2018. 11 окт. URL: http://artguide.com/posts/1587

[6] *Бухло Б. Х. Д.* Марсель Бротарс: открытые письма, индустриальные поэмы // Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве 1955–1975 годов : пер. с англ. Москва : V-A-C press, 2016. С. 153.

зії з її зверхньоспесивим ставленням до митців і мистецтва як до споживчого товару, руйнуючи цей товар на ніщо, до жесту, стрільби з револьверу (чи як новоспечений дадаїст Луї Арагон анігілює поезію до набору літер і фонем, та швидко розчаровується в радикальних новаціях, хоча й випереджаючи на кілька десятків років перформанси на кшталт акції тиші Джона Кейджа «4'33''»), і до такого сприйняття капіталістичної культури підштовхувала «магія радянського феномену», яким захворіла Європа від кінця Першої світової війни «незалежно від того, чим насправді був більшовицький режим у СРСР»[7]; то з постмодерністами та апологетами contemporary art зовсім інша історія: вони користуючись підтримкою від культуріндустрії лише фіктивно маніфестують власну боротьбу проти системи. Та з політизацією мистецтва й культури «епохи технічної відтворюваності» офіційна ідеологія будучи домінуючою, прагне «підірвати коріння соціального й духовного існування свого супротивника», тобто тих справжніх інтелектуалів, що розуміють сенс і цінність своєї позиції, своєї місії втілювати духовні інтереси співтовариства, тому «удар спрямовується проти <...> публічного престижу і впевненості в собі», коротко кажучи й тепер «загострення духовної кризи може бути охарактеризоване двома схожими на лозунг поняттями "ідеологія й утопія"...»[8].

Предмет даного обговорення, важко артикулювати, адже, як слушно зауважив Алан Блум, те, що визначає культуру як таку, не є помітним[9]. А тим часом, зазначає інший американський аналітик Морріс Берман, те, що багато фахівців вважають за культурну трансформацію й розвиток, насправді є занепадом та духовною смертю, позаяк людство випробовує тепер тяжкий виклик цивілізаційного колапсу (який стає економічно вигідним, з огляду на зменшення вигоди від інвестицій), ознаками якого є «спустошення культурного контенту, його застигання у формах кічу», апатії, беззмістовності; така культура більше не вірить у себе, свій вітальний потенціал, тому нав'язує іншим різні гасла, символи, веде війни, відтворюючи спосіб життя Римської імперії часів занепаду[10]. Але, щоби

---

[7] *Фюре Ф.* Минуле однієї ілюзії. Нарис про комуністичну ідею у XX столітті : пер. з фр. Київ : Дух і Літера, 2007. С. 135.

[8] *Мангайм К.* Ідеологія та утопія : пер. з нім. Київ : Дух і Літера, 2008. С. 55.

[9] *Bloom A.* The Closing of the American Mind. New York : Simon & Schuster, 1987. P. 381.

[10] *Berman M.* The Twilight of American Culture. New York : W. W. Norton & Company, 2001. 224 p.

відшукати шляхи зцілення, маємо усвідомити чинники хвороби цивілізації нашого часу (тим самим виковуючи культурні якості протистояння пасіонаріїв глобалізаційному хаосу «інтелектуальної монокультури», що за Нассімом Талєбом зміцнює «анти-крихкість» у боротьбі з колективним затемненням, навіяним інтересами трьох–чотирьох відсотків населення, тобто багатіїв), тим паче, що для «багатьох із тих, хто спантеличений шумом, іграшками та технологіями, нинішня трансформація світової економіки є не чим іншим, як культурним розквітом», наполягає М. Берман, тоді як для невеликої частини інтелектуальних відлюдників, «це темрява, яка зрештою настільки ж похмура, як і раннє середньовіччя»: «Синусоїда може бути низхідною, але, тим не менш, у ній є лазівки. Крім того, прецедент відлюдницького вибору передбачає, що можуть бути способи забезпечення того, що має значення в цій цивілізації, що може бути збережено та передано в надії справити культурне оновлення на більш пізньому етапі». Відповідно кожний сучасник, глядач або читач, має зробити вибір: протидіяти цивілізаційному занепаду, чи плисти за течією.

Тому не дивно, що нідерландський архітектор і письменник, який використовує іронію як зброю критичної інвективи, Рем Колхас, впевнений у тому, що «прогресу більше немає: культура нескінченно шкандибає боком, виписуючи кренделі, як краб під ЛСД»; з подібним чорним сарказмом він абсолютно справедливо наголошував: людина засмічує космос навколо планети, а власне на планеті створює сміттєвий простір, що набуває якості радіоактивного продукту, спроможний поширитися до кордонів Великого Вибуху; або стає банальним відходом постійно міцніючої глобалізованої модернізації буття на ґрунті просвітницького цілком раціонально-наукового розвитку. Як наслідок, у новому (за моделлю ГУЛАГу) просторі «концентраційна культура» центрується «централізованою ампутацією критичного мислення в ім'я комфорту й задоволення... Комфорт — це нова Справедливість»; «Бог помер, автор помер, історія мертва, тільки архітектор уцілів... Образлива насмішка еволюції... Брак майстрів не зупинив нестримне розмноження шедеврів. Слово "шедевр" стало визначенням, що не підлягає перегляду: об'єкт, який потрапляє в це семантичне поле, невразливий для критики, його якості не потребують перевірки, його виконання не обговорюється, його ідея не ставиться під сумнів»; так саме порожні містобудівні простори тріумфального

мінімалізму, що виголошується сучасним бароко, розцінюються шедеврами, де «демонстративна серйозність штовхає цілі цивілізації в привітні обійми кемпу та кічу. Мінімум, що прикидається рятівним притулком від постійної атаки на всі наші почуття, виявляється максимумом у травесті, злочинною легалізацією незаконної розкоші: чим суворіші лінії, тим нездоланніша спокуса. Його роль не в тому, щоби наблизитися до величі, а в тому, щоби мінімізувати сором споживання, усунути незручність, принизити високе»[11].

Цілком очікувано, але всупереч стурбованим науковцям НАСА, команда І. Маска відправляє в грудні 2018 року бортом «Фалькон 9» у катастрофічно засмічений навколо Землі космос артоб'єкти Тревора Паглена (Trevor Paglen) й Тавареса Страчена (Tavares Strachan). Можна стверджувати: мистецтво й культура сучасності залишається одномірно-однаковою складовою системи у її «позитивістській гонитві за інформацією», як це передбачали Т. Адорно й М. Горкгаймер ще у 1940-х, констатуючи 1969 року в передмові до «Діалектики Просвітництва» загрозливий крен цивілізаційної культури в бік «інструментального» розсудку: «Усвідомлений у книзі розвиток у напрямі тотальної інтеграції перервано, але не завершено; небезпека його здійснення, шляхом диктатур і війн, залишається актуальною. Прогноз пов'язаного із цим перевтілення Просвітництва на позитивізм, на міф того, що існує, у кінцевому рахунку — ідентифікації інтелекту з усім тим, що вороже духу, найпереконливішим чином підтвердилося», що й не дивно, позаяк культуріндустріальна «пропаганда мізантропічна», а «будь-яке уречевлення є забуття»[12].

Варто зазначити, що американізована версія розвитку західної культури, яка після Другої світової війни відвоювала у Європи право бути міжнародним осередком сучасного культурно-мистецького виробництва, так і не виправдала покладених на неї очікувань. Роздуми героя Т. Пінчона з «Ентропії», що була надрукована в 1960 році, виявилися пророчими, бо він дійшов висновку про те, що «в американському "суспільстві споживання" він виявив тенденції до тих само змін: від найменш ймовірного стану до найбільш вірогідного, від диференційованості до одноманітності,

---

[11] *Колхас Р.* Мусорное пространство : пер. с англ. Москва : Арт Гид, 2015. 84 с.

[12] *Хоркхаймер М., Адорно Т. В.* Диалектика Просвещения: Философские фрагменты : пер. с нем. Москва ; Санкт-Петербург : Медиум ; Ювента, 1997. С. 6, 281, 307.

від впорядкованої індивідуальності до подоби хаосу», тобто він «передбачає теплову смерть власної культури, коли ідеї, подібно до теплової енергії, не зможуть уже більше передаватися, оскільки енергія всіх точок системи зрештою вирівняється й інтелектуальний рух, таким чином, припиниться назавжди»[13], так шум ентропії глушить інформаційно-культурний сигнал замкнутої системи, у межах якої стає неможливим ніяке спілкування, позаяк «ентропія стає мірою безладу в системі. Отже, кінцевим результатом дії другого закону термодинаміки стає гомогенна система, позбавлена форми, ієрархії й будь-якої диференціації»[14].

Певною мірою українці зіткнулися з дію ентропійних сил Пінчона, коли побачили в Межигір'ї, як у «Веселці тяжіння» з горезвісною Фау-2, розіп'ятих на стовпах шулік, коли злочинна влада параболічно загрузала в анімізмі дикунів; проте важко не погодитися з перекладачем творів Пінчона — С. Кузнецовим, який робить суттєвий висновок: «Так ентропія із ворога стає союзником, підточуючи підґрунтя великих держав», та водночас, будемо сподіватися, перетворюючи посткультурний хаос на новий порядок справжнього сучасного мистецтва також. Як наслідок: у міленіум про загрозу тейлоризованого технорозуму та зростання антиінтелектуалізму говорило чимало західних аналітиків, наголошуючи на тому, що падіння американської культури й освіти триває, а цифрові технології лише прискорюють ентропію, тож перемога відеокультури над друкованою культурою посилила диз'юнкцію між поширенням формального рівня освіти та сутнісним розумінням основ знання.

Це зробило ще більш запеклими дискусії, що точаться особливо жорстко довкола архітектури, де частина фахівців вважає головним завданням майбутнього утилізацію потворних комерціалізованих споруд (*Н. Кондель-Пермінова*[15]), а частина вважає, що необхідно змінювати образ сучасного міста (генерика?), як-от батько й син Віктор і Григорій Зотови, критикуючи жадібність поліархату, готового задля прибутку сплюндрувати красивіші

---

[13] *Пинчон Т.* Энтропия. URL: https://www.e-reading.club/bookreader.php/44839/Pinchon_-_Entropiya.html

[14] *Кузнецов С.* Обучение хаосу. URL: https://www.e-reading.club/bookreader.php/31256/Kuznecov_-_Obuchenie_haosu.html

[15] *Кондель-Пермінова Н. М.* Системна криза архітектурно-урбаністичної сфери в Україні. URL: http://academia.gov.ua/18.htm

Дніпровські схили та власне центр Києва, тим не менш впевнені в тому, що будівля Театру на Подолі є якісною спорудою, адже «підхід до планування має бути аналітичним, а не естетичним. Одна річ, коли архітектор просто малює картинку. Зовсім інша — коли він спирається на факти»[16], і додають: «Загалом сучасний Київ демонструє руйнівні процеси», зокрема об'єднання «Тарілки» і ТРЦ вони вважають безглуздям, бо «модерністська архітектура — це особлива цінність для Києва. Це місто досі полюбляє щось декороване, барокове, рококове. Під час епохи конструктивізму Київ не був столицею, тому більш помітним є другий етап радянської архітектури, модернізм 50–60-х років, представником якого є "Тарілка". І це одна з найкращих будівель модерністської архітектури... Прикро визнавати, але її вже фактично зруйнували. Адже будівля завжди живе в контексті. А коли її ховають на тлі товстого ТРЦ — це неприйнятно». (Власне тут фахівці дещо собі суперечать, бо Театр на Подолі так само було насильницьки перевдягнено та вміщено в геть інший контекст, не «рококовий», а цілком урбаністично-мінімалістський; а якщо врахувати той факт, що Зотови пишаються тим, що архітектуру сприймають на рівні живого організму, використовуючи цю емпатію у власних проєктах, то стає дещо дивною наявність суперечностей у їхній ціннісній системі).

Вірогідно Колхас, беручи участь у найамбітніших східних проєктах, як скажімо Національного музею Катару в Досі (Ateliers Jean Nouvel, 2019[17]), мав рацію, коли констатував: після нашої цивілізації не залишиться пірамід, лише сміттєвий простір, адже «архітектура для людей» зникла в XX сторіччі, а «новий заповіт потворності XXI сторіччя» виробляє лише нескінченний дуже місткий сміттєвий простір, де дезорієнтована людина не відчуває кордонів. Окремі будівлі врешті з'єднаються в суцільний герметичний простір, на кшталт пухиря, де найважливішу функцію мають кондиціонери: «Сміттєвий простір — це підставне тіло простору, територія ослабленого зору, обмежених очікувань, зниженої щирості. Сміттєвий

---

16 Архітектори проти міста: Віктор Зотов і Гріша Зотов — про Хрещатик і хижацтво Києва. URL: https://www.the-village.com.ua/village/city/architecture/284293-interview-canactions-2019-zotov-and-co-kyiv-amsterdam?fbclid=IwAR31-_bGyrE6S4ZSQlFof-wh6bDd-im97-cX-FIU500wpagUNrKp_zcdHLQ

17 *Sutton B.* The National Museum of Qatar opened in a dramatic new Jean Nouvel building. // Artsy. 2019. 28 Mar. URL: https://www.artsy.net/news/artsy-editorial-national-museum-qatar-opened-dramatic-new-jean-nouvel-building

простір — Бермудський трикутник ідей, забута чашка Петрі: він скасовує відмінності, підриває рішучість, плутає намір із його здійсненням. Він підмінює ієрархію накопиченням, структуру — нагромадженням: усе більше й більше, більше — означає більше. Сміттєвий простір — плід, одночасно перезрілий і малопоживний, гігантський теплий плед, який огортає Землю у своїй задушливій турботі... Це розмите царство нерізкості сплавляє високе й низьке, суспільне і приватне, пряме і криве, кремезне і виснажене, утворюючи безшовну клаптикову ковдру з перманентно роз'єднаних частин. Він хоче здаватися грандіозним просторовим апофеозом, але на ділі його багатство залишає відчуття безвихідної порожнечі, злісної пародії на честолюбний задум, яка систематично підриває довіру до будівництва як такого — можливо, назавжди...»; «Сміттєвий простір модульний, шаруватий і легковажний, у ньому немає різних, чітко визначених частин — тільки підрозділи: він четвертований, як туша; це спільність, роздерта на шматки. Там немає стін — тільки перегородки, мерехтливі мембрани, часто покриті дзеркалами або позолотою»[18].

Ось чому сміттєвий простір завжди гарантує миттєву амнезію, навіть мова (від мови буденного спілкування до мистецького вислову) через гіпертрофовану засміченість перебуває в стані «мовної сплячки», і вона використовується «не для цього щоб з'ясувати, надати визначення, виразити чи зіставити, а для того щоб ухилитися, розмити, затуманити, вибачитися та заспокоїти», така мова «нав'язує психологію жертви, уникає суперечок, визнає провину, прагне консенсусу». Або ця мова фактично позбавлена якості, вона взагалі не має обличчя та інтонації, як те, що дослідив Гаррі Франкфурт у своїх працях про постмодерністську експансію байдужого «булшит», що в усіх сферах діяльності, культурно-мистецької також, анігілює алетейю до «собачої фігні», маячні, марення[19].

Відповідно байдужа модульність інструментального розсудливого мислення притаманна багатьом сучасним митцям, що синтезують певні соціальні концепти, які не мають ознак справжнього життя, але сяють холодним неоновим світлом. Бо, як пояснювали франкфуртці: «В культуріндустрії індивідуум є ілюзорним не просто через стандартизацію притаманного їй способу виробництва. Його терплять доти, допоки беззастережна іден-

---

[18] *Колхас Р.* Мусорное пространство.

[19] *Frankfurt H. G.* On Bullshit. Princeton : Princeton University Press. 2005. 80 p.

тичність із загальним залишається поза сумнівом»[20]. Так у 2019 році примарний голос постмодерністського «відговореного мовчання» (*І. Хассан*) відгукнувся міжнародною премією Future Generation Art Prize, заснованою PinchukArtCentre, лауреатом якої стала Емілія Шкарнуліте (Литва) із проєктом відеоінсталяції «t 1/2», присвяченої «постлюдської міфології». Дивним чином проєкт воскресив також пафос Ф. Джеймісона, котрий розмірковував над проблемою референції і реїфікації в умовах транснаціонального капіталу. Структуроване лауреаткою медіаповідомлення когерентне стереотипним колажам мас-медіа, проте, як вважав Джеймісон, «така інтерпретація прагне висунути на перший план швидше сам процес виробництва, а не можливі повідомлення, значення або смисли», тому «найглибшою “темою” всього відеоарту й навіть усього постмодернізму є по суті технологія репродукування», і «якщо всі відеотексти просто позначають процес виробництва/репродукування, тоді ймовірно всі вони без користі виявляються “одними й тими самими”»[21].

Те саме стосується і скульпторів, що прагнуть показати свою квазісучасність, модулюючи з фрагментів форм чи геометричних конструкцій певні дизайн-ребуси, концептуальні пастіш-формули, за якими немає ні людини, ні історії, ні нації, ні взагалі нічого, що могло б якось визначати чи вдосконалювати людську сутність, і це навіть там, де куратори проєктів намагаються прив’язатися до давніх традицій і міфів, але «похмурий горизонт міфу освітлюється сонцем калькулюючого розуму, під кривавими променями якого визрівають сходи нового варварства», позаяк «культура повністю стає товаром, що поширюється у вигляді інформації, не проникаючи в тих, хто засвоює її. Мислення стає астматичним і обмежується розумінням ізольованих фактів. Розумові контексти відкидаються як незручне й непотрібне навантаження»[22]. Тож, скажімо, І Міжнародний симпозіум скульптури в камені «Музика міста» (2018, Покровськ, Україна) дійсно поєднав планетарний техноїдний артизм, що так лякав Г. Зедльмайра, з національним контемпорарним рухом, зібравши всіх, хто свято вірить культуріндустрії, де під гаслом адептів

---

[20] *Хоркхаймер М., Адорно Т. В.* Диалектика просвещения… С. 193.

[21] *Джеймісон Ф.* Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму. Київ : Курс, 2008. С. 120.

[22] *Хоркхаймер М., Адорно Т. В.* Диалектика просвещения… С. 49, 244.

винахідницьких пошуків Архипенка, не потрібно міркувати про мистецтво та майбутнє, про контраргументи проти «жаргону автентичності» посткультури з боку франкфуртців, достатньо майструвати технічні ребуси, що вже і вторинними не назвеш — якщо погортати альбоми середини–кінця XX ст., зокрема книги Герберта Ріда[23], натомість отримувати спонсорську винагороду й гучні елоквенції номенклатурної критики, спраглої до виправдань інструментального розсудку митців, котрі начебто відроджують традиції українського авангарду. Та хто з них вдумливо читав філософсько-теоретичні нотатки того ж Архипенка? Чи задумувався над простим питанням «що є мистецтво» й що ти в тому мистецтві є? А чи цікавилися думками тих незаангажованих західних критиків, хто наполягає: авангард не можна повторювати, копіювати, реплікувати, він як дитинство був і пішов у вічність, а людство дорослішає далі, шліфуючи власне розуміння екстазису і краси, трансцендентної повноти надчасу і глибин естетичного почуття, що не вичерпується формою, знаком, не окреслюється концептом і семою, бо мистецтво, як казав М. Бердяєв, не тут, і не там, ані в християнстві, ані в язичництві, а завжди «далі».

Та культуріндустрія не зацікавлена в розвитку свідомості, мистецької зокрема, вона насаджує реїфікацію, тому: «Технічний процес, у який уречевлює себе суб'єкт після викорінення себе зі свідомості, вільний від багатозначності міфологічного мислення, так само як і від будь-якого сенсу взагалі, бо розум сам стає тут усього лише допоміжним засобом всеосяжного економічного апарату», тому і протест авангарду проти буржуазного суспільства тепер у постмодерну посткультурну добу перетворюється на фейкову абстракцію «боротьби проти системи», адже розсудливо-прагматична культуріндустрія культивує в соціумі «безпам'ятство, з яким суспільство дозволяє свідомості заскніти»[24].

Ось і виходить, що постмодерністські адепти умоглядних просторів насправді є «пророками без пророцтва», «революціонерами без революції», на котрих очікує розчарування, як уже траплялося в історії європейської культури. Скажімо, протягом 1930-х апостоли естетичного нігілізму Л. Арагон та А. Бретон, як тільки-но зрозуміли, що «історія їх обдурила»,

---

[23] *Read H.* A concise history of Modern Sculpture. New York ; Washington : Frederick A. Praeger Publishers, 1965. 311 p.

[24] *Хоркхаймер М., Адорно Т. В.* Диалектика просвещения... С. 46, 59.

змушені були замовкнути «через небажання брехати»: «Рух сюрреалізму помер завчасно, тому що йому вже нічого було сказати про революцію, з якої він створив своє бойове гасло»[25], а фундатори руху вважали неприйнятним служіння буржуазним умовам життя, тоді як комуністична надія перетворилася на тоталітарну державу, відтак із розпадом СРСР, остаточною загибеллю комуністичної ідеї та перемогою в пострадянських країнах артринку, підтвердився постулат, що «інтелектуали найчастіше й у великій кількості з ентузіазмом бралися підтримувати та захищати нікчемні починання»[26].

Так у сучасну добу посткультури (яка колись визначалася В. Беньяміном як епоха технічної відтворюваності творів мистецтва) contemporary-охлократичне мистецтво, яке видається на-гора художником, адаптувало ідеологію культурної індустрії й захоплено естетизує популістську політику, чіпляючи валоризовані медіаконтентом соціальні проблеми суспільства, та в реальності воно перебуває в статусі пост-смертного, бо його ілюзіями маніпулюють деструктивні сили, що так яскраво описує «Бардо Тхедол»: духовна смерть, втрата вітальної аури, звужений одномірним фізикалізмом погляд, усе це скинуло сам творчий акт на рівень діяльності хробака («чи знайдеш мед / де хробаки живуть?»), який так само активно працює з формою і простором, але навіть не здогадується про екстазис та красу як сутність без явища, у вільному часі якого міститься справжня істина-алетейя. Відповідно елоквенції щодо вручення міжнародних артпремій адептам посткультури — пост-смертні. Однак питання реінкарнації істини мистецтва у творчості художника — не питання віри чи невіри: історія циклічна, гістерезис має бути подоланий, бо тільки справжній естетичний досвід є умовою розвитку людини, його мистецтва й культури[27]. Врешті на кожну олігархічну меншість, що диктує правила гри охлократичної більшості, за Н. Талєбом, припадає інша пасіонарна меншість, котра і є справжньою рушійною силою в діалектичних конфліктах соціокультурного розвитку, завдяки зусиллям якої з будь-якого хаосу завжди

---

[25] *Фюре Ф.* Минуле однієї ілюзії. Нарис про комуністичну ідею у XX столітті : пер. з фр. Київ : Дух і Літера, 2007. С. 495.

[26] *Фюре Ф.* Минуле однієї ілюзії... С. 428.

[27] *Зубавіна І. Б.* Криза як фактор розвитку мистецтва: кіно. URL: http://academia.gov.ua/Conf_NA_ZLAMY_2019_P.pdf

утворюється порядок, і «мистецтво розквітає в славі» (*Х. А. Лівpага*) зокрема, бо така світо-системна (*І. Валлерстайн*) логіка еволюції Всесвіту й людських цивілізацій, але водночас: «Прокляттям нестримного прогресу є нестримна регресія», де власне дух перетворюється «на апарат панування й само-приборкання», адже «уніфікація інтелектуальних функцій, що панує над почуттями, резиньяція мислення до встановлення згоди означає збіднення мислення, так само як і досвіду...»[28].

А поки що гістерезис триває, і гібридність «інформаційної естетики» тепер виявляється майже в усіх сферах культурної діяльності, у мистецькій насамперед, проте її мало хто усвідомлює, хоча вона, наголошував І. Хассан, є ознакою постмодерністської реінкарнації, невизначена паралогічна легітимація якої торкнулася навіть енцикліки «Fides et Ratio» (Віра й Розум) Папи Іоанна Павла II, де засуджувалися «крайній релятивізм у цінностях і переконаннях, гостра іронія і скептицизм щодо розуму й заперечення будь-якої можливості істини, людської або божественної»[29]. Хоча синергія віри й розуму фахівців, котрі тверезо аналізують ситуацію, ще зберігає надію на те, що потворна архітектура буде «утилізована», що людина повернеться до оптимальної логіки відомої тріади: користі, міцності і краси. Втім, у таких умовах, коли мистецтво більше не є елементом духовного самовдосконалення людини, як то уявляв «трансцендентний проєкт» культури Г. Маркузе, але є товаром та елементом інформаційного шуму (зокрема за теоріями вибухових апорій та гібридів М. Ліповецького чи О. Еткінда[30]), конче необхідно з'ясовувати генезу посткультурної «тотальної інтеграції» в умовах гібридності існування й функціонування, аби своєчасно уникнути колапсу, позаяк «для технологічної раціональності мистецтва притаманна естетична "редукція"»[31], спрощення, трансформація складної багатомірної ойкумени сенсу та почуттів в одномірність.

---

[28] *Хоркхаймер М.*, *Адорно Т. В.* Диалектика просвещения... С. 53.

[29] *Hassan I. H.* From Postmodernism to Postmodernity: The Local/Global Context // Philosophy and Literature. 2001. Vol. 25. # 1. P. 1–13.

[30] *Липовецкий М.* Трансформации русского постмодернизма: От взрывной апории к взрывному гибриду. URL: http://do.gendocs.ru/docs/index-41419.html

[31] *Маркузе Г.* Одномерный человек // *Г. Маркузе*. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества : пер. с англ. Москва : АСТ, 2003. С. 499.

Тим часом, ще 1929 року К. Мангайм застерігав: «Наша орієнтація в сучасному житті не може бути повною, якщо вона не пов'язана незримими нитками з минулим. І якщо такий спосіб спостереження задля орієнтації зможе утвердитися в нашому сучасному житті, то на цій основі з'явиться можливість ретроспективного осягнення й майбутнього»[32]. Натомість у споживацькому технологічному суспільстві уява стає інструментом технологічного прогресу і, на рівні з іншими, «предметом методичного зловживання», засобом маніпулювання свідомістю, перетворюючи сенс на нісенітницю та навпаки: «Непристойне злиття естетики й дійсності спростовує будь-яку філософію, що протиставляє "поетичну" уяву науковому і емпіричному Розуму. В міру того як технологічний прогрес супроводжується прогресуючою раціоналізацією й навіть реалізацією уявного, архетипи жахливого й радісного, війни та миру втрачають свій катастрофічний характер», це стає нормою особливо з огляду на те, що «привид Аушвіцу і далі з'являється, але не як пам'ять, а як діяння людини...»[33].

Правоту цієї думки підтверджує сумна реалія української дійсності, де прогресуюча технократія переважила в думках і почуттях вітчизняних митців, які від початку війни потужно рефлектували на вторгнення російських військ та криваве вбивство наших співвітчизників, але вже на п'ятому році воєнних дій такі виставки, як та, що навесні 2019 року презентувала в Національному музеї історії України у Другій світовій війні проєкт Сергія Захарова, який бувши свідком розв'язання у 2014 році Росією війни на Донбасі, маніфестував власну рефлексію під назвою «Пітьма. Хроніки інверсії», стали справжньою рідкістю. Невипадково митець назвав живописний цикл творів «Оболонка» (2016), маючи на увазі відсутність у більшості українців критичного ставлення до цієї трагедії через затьмарення гібридно-ідеологічними кліше, чи власну байдужість до великої біди країни (відсутні в його творах очі зображених людей нагадують риторичні запитання Ж. Діді-Юбермана: «Як показати порожнечу? І як створити таким діянням форму — форму, що дивиться на нас?»[34]).

---

[32] *Мангайм К.* Ідеологія та утопія. С. 201.

[33] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 506–507.

[34] *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас : пер. с фр. Санкт-Петербург : Наука, 2001. С. 15.

Але якщо і далі міркувати в даному напрямі, то стане очевидним, що так само принципи справжньої трансцендентно-естетичної творчості (яких сьогодні дотримуються одиниці) брутально нівелюються розсудливим прагматизмом, а критика, щиро обурена млявою рефлексію на війну, не помічає того, що варто бути послідовними й не аплодувати масовій агресії техноїдного артизму, що також є руйнівним пропагандистським штампом культуріндустрії, під яким би соусом концептуальної оболонки не подавали б митці власні дизайн-пастішні твори, а все таки треба навчатися критично сприймати посткультуру та розрізняти мистецтво та не-мистецтво, алетейю та пастіш «позбавленого аури об'єкта», адже врешті «те, що ми бачимо, підкріплюється наслідком втрати (та відсилає до неї)», і необхідно «відчувати те, чого ми не бачимо», бо воно дивиться на нас, відповідно «бачити означає відчувати, буцімто щось невідворотно вислизає від нас», як «слід втраченої подібності, загиблої подібності, до Бога, втраченої в гріху»[35]. Тому що, говорять уже франкфуртці, якщо анімізм одухотворив річ, то технократія уречевлює душі: «У творі мистецтва завжди, знову і знову здійснюється те подвоєння, за допомогою якого річ являла себе в якості чогось духовного... Так утворюється його аура. Бувши виразником тотальності, мистецтво претендує на сан абсолюту. Тому-то і схиляється філософія час від часу до того, щоб визнати за ним пріоритет над понятійним пізнанням»[36].

З огляду на вищесказане можна вважати, що сумний прогноз Колхаса щодо міста-генерика й посткультури загалом абсолютно виправданий, принаймні це стає зрозумілим особливо якщо згадати пояснення Д. Лукача. Останній підкреслював: «кожна раціональна система форм наштовхується на кордон або перепону у вигляді ірраціональності», і якщо раціональність, претендуючи на над-історичний статус-кво, також претендує на універсальність метода пізнання в усіх сферах буття, не визнаючи необхідну кореляцію з ірраціональністю, то такий випадок капіталістичної раціонально-калькулюючої свідомості утворює методологічну проблему і врешті-решт руйнує усю систему[37]. Постмодернізм загострює

---

[35] *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим... С. 13, 14, 19.

[36] *Хоркхаймер М., Адорно Т. В.* Диалектика просвещения... С. 34, 44.

[37] *Лукач Г.* История и классовое сознание. Исследования по марксистской диалектике : пер. с нем. Москва : Логос-Альтера, 2003. С. 206–207.

всі проблеми до критичної межі. А культ реїфікованої речі, активує специфічний естетизм, який С. Зонтаг досліджувала у якості кемпу, стилізованого погляду на світ, де зміст не має значення, лише чуттєвий погляд, який затягує в субкультурну нішу навіть класичні твори, як-от згадуване «Лебедине озеро» П. Чайковського, бо ж таким є сприйняття чуттєвої людини, що пригнічує високий посил надчуттєвої естетики; хоча варто погодитися, що чимало творів зламу XIX–XX століть, зокрема в стилі модерн, ар деко, сецесії, а ще раніше маньєризм, чи пізній еллінізм, справді мають безпосередній стосунок до кемпу, який також рясно квітне впродовж 1960–1970-х, і в наш час, сповзаючи часто-густо в абсолютний несмак кічу, тому цілком права Зонтаг, коли констатує: «Багато прикладів кемпу, якщо дивитися "серйозно", — або погане мистецтво, або кіч. Хоча й не всі»[38].

З легкої руки Іхаба Хассана, який упродовж 1970–1980-х впливав на суспільне розуміння явища постмодернізму, у мистецтві, естетиці зокрема, стає поширеним «ефект епістемологічного розриву», типовим прикладом чого були експерименти апологетів М. Дюшана. Винахід принципу невизначеності Гейзенберга тут мав головне значення. Але Хассан не ризикував аналізувати постмодернізм із соціополітичних позицій, говорячи лише, що новий культурний етап відмінний від метафізичних прагнень попереднього етапу, адже базується на іншому типі відносин між суспільством і митцем. Та з часом, дивлячись усе нові й нові «винаходи» сучасних митців, дійшов розчарованого висновку про те, що розчавлений власним кічем, «рафінованою хіттю запозичених задоволень» і безглуздям «постмодернізм змінився, звернувши не в той бік», до того ж стала тенденція деградації маскується під яскраві та внутрішньо порожні дизайнерські об'єкти. Звертаючи увагу на такий факт, Перрі Андерсон підкреслює: саме те, що позбавило ілюзій Хассана в його сприйнятті постмодерністської творчості, на жаль і стало «джерелом натхнення для найвідомішої концепції постмодерна, котра наслідувала його теорію», поширюючи світом те розуміння мистецької практики, яке розчарувало дослідника, примушуючи його кинути фахову кар'єру[39]. На жаль

---

[38] *Зонтаг С.* Заметки о кэмпе // *С. Зонтаг.* Мысль как страсть : пер. с фр. Москва : Русское феноменологическое общество, 1997. С. 49, 50, 51.

[39] *Андерсон П.* Истоки постмодерна. С. 33.

визволення брутально-тваринних інстинктів у тандемі з неприхованим інфантилізмом стало банальною справою сучасної посткультури, української також. Проте, ще у 1960-і Г. Маркузе попереджав сучасників, що неверифіковані в об'єктивній реальності культурно-гуманістичні, релігійні, моральні ідеї, такі як добро, краса, мир, справедливість тощо, перебуваючи у протиріччі з повсякденним образом життя, потребами бізнесу й політики і не маючи логічно-розсудливого обґрунтування, стають лише ідеалами, сенс яких випаровується в метафізичну атмосферу, що «фатально послаблює їхнє протистояння існуючій реальності», тоді як «техніка стає універсальною формою матеріального виробництва, вона визначає кордони культури загалом», ба більше, логос техніки обертається на логос поневолення, так що раціональне суспільство позбавляється ідеї Розуму: «Сьогодні панування увічнює й розширює себе не тільки за допомогою технології, але саме як технологія, причому остання забезпечує широку легітимацію політичної влади, яка розростається і вбирає в себе всі сфери культури. У цьому універсумі технологія забезпечує також широку раціоналізацію несвободи людини й демонструє "технічну" неможливість автономії, неможливість визначати своє життя самому. Бо ця несвобода не здається ні ірраціональною, ні політичною, але постає скоріше як підпорядкована технічному апарату, який примножує життєві зручності і збільшує продуктивність праці. Отже, технологічна раціональність імовірніше захищає, аніж заперечує легітимність панування, й інструменталістський горизонт розуму відкриває шлях раціонально обґрунтованому тоталітарному суспільству...»[40].

Як справедливо вважає Едуард Флемінський: «Причина поширення кічу в живопису — яскравих помітних і позбавлених смаку робіт, розрахованих на нерозвинений смак — є придбання певних навичок професійного живопису художниками, що мають менталітет майстра лубка й народного примітиву. Те, що було само-виникаючою, щирою, нехитрою, але самобутньою культурою, і тому мало свіжість і незіпсованість, затісавшись у професійну сферу стає дешевою й позбавленою смаку підробкою мистецтва»; «Прихильність сучасного митця до якихось зовнішніх ефектів, таких як використання в живопису несподіваних матеріалів, комп'ютерних технологій, використання формальних спрощень,

[40] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 421, 429.

суттєве збільшення масштабів зображуваного, театральність у поданні на тему створення живопису, може також легко вивести його творіння за межі живописного поля в "суміжні" області, і має вже розглядатися не як живопис, а як рекламна графіка, плакат, стрітарт, акціонізм тощо. Ґрунтуючись на вузькому технічному прийомі, і філософськи і практично, зображення вже стає основою створення якогось середовища: декоративною, кухонно-домашньою, дизайнерською, синтетичною, театральною, виставковою. Живопис між тим за своєю суттю є самоцінним, він має і повинен прикрашати або перетворювати інтер'єри й середовища, але не має це за свою головну мету! Тим часом важливо розділяти суть від зовнішнього»; «Гіперреалізм, насамперед, дивує глядача віртуозною технікою. Однак у гіперреалізмі повністю відсутній основний прийом — абстрагування в будь-якій, навіть найменшій мірі, використовуваний художником для узагальнення, посилення виразності, виявлення теми, заради виявлення самої мальовничості через матеріальність барвистого шару. "Обманка" повністю позбавляє глядача можливості насолоджуватися фарбою, мазком, фактурою, щоби через переконливу трансформацію реальності явити нову й перетворену реальність. Сучасний живопис не успадкував основного завдання, закріпленого раніше за живописом — відображення реальності, його успадкувала фотографія, та й то — лише її певна частина»; «Духовність у мистецтві передається лише через живий процес пошуку художнього вираження, пошуку художником свого місця в сучасності. Навмисна фіксація на ретроспективному, його надлишок позбавляє реального зв'язку із сучасністю. Оволодіння класичними прийомами майстерності, мода на класику або ретро — слабке виправдання такого вибору»; «Подібне можна сказати і про сюжетні картини на релігійні теми, теми езотеричні... Щоб уникнути ілюстративності в цих напрямах, необхідним є пріоритет живопису над сюжетом, рішення сюжету, передусім мальовничими способами»; «для "чистого" живопису характерно оволодіння і формою і змістом при їх глибокому злитті у творі мистецтва. Інші ж вважають, що сама височина і важливість сюжету може автоматично "витягнути" картину на рівень цінного живопису. <...> Сам собою сюжет, без авторського бачення й оригінального, осмисленого, співпереживаючого втілення — ніщо!», «існуючи за власними законами й маючи достатньо засобів вираження, живопис не потребує чужого, і не треба плекати ілюзій із приводу її нібито обмеженості й нездатності в чистому

вигляді впливати на глядача й бути адекватною сучасності»; «У самій природі живопису міститься невичерпний запас розвитку. Прості речі — повні загадок і таємниць, ускладнені ж — банальні, тому що надлишкові й недосконалі. Живопис не потребує зовнішнього збагачення і формального ускладнення. Лише один погляд на талановиту картину здатний порушити в людині цілий сонм почуттів та ініціювати виникнення нових імпульсів життя»[41].

Але посткультура, зокрема філософія дизайну, схильна досліджувати всі трансформації в іншому контексті, де хаос визначається як сингулярність, що «постає як стихійність і елементарність, змикаючи людське й не-людське», легітимуючи «обмеженість мислення», яку виправдовує «іронічна ніжність і мовчання, які можуть збігтися в мовчазному глузуванні, що знаменує, на думку М. Фуко, кінець людського», проте «людська істота осмислюється як сингулярність без втрати елементарної сенсуальності, стихійної й рухомий насамперед у контексті філософії мінімалістського дизайну», навіть філософії шрифта, де «конструювання постлюдського відштовхується від ніщо-йності, яка дає змогу комбінувати елементи під час онтологічного дизайну»; саме тому, на думку проф. Н. В. Загурської: «Перехід від регулярності до сингулярності, стихійності в антропологічному контексті актуалізує питання про мінімізацію постлюдського і статус сенсуального й сенситивного у зв'язку з цим», причому така постмодерна мінімізація завдяки розсудливої «мотеріальній» (від *фр.* mot — слово) плинності концепту може маніфестувати (зокрема в хаптиці) «особливого роду трансценденцию», як різомно-рослинний простір дизайн-проєктів[42].

Карколомна інтелігібельність сучасної філософської думки демонструє, на мій погляд, правоту М. Горкгаймера, коли він констатував затвердження «нового соціального катехізису», бо сучасні науковці ладні поєднувати ідеологію з дійсністю, задля наближення останньої «до прагнень нашого серця, застосовуючи в релігії мудрість інженера»; але коли теорії «не звертають уваги на розрізнення між духом та об'єктивною

---

[41] *Флеминский Эд*. Что есть живопись? (Современный взгляд на проблему). 2019. 2 янв. URL: https://www.facebook.com/notes

[42] *Згурская Н. В.* Минималистский дизайн человеческого существа // Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. 2017. №14. С. 40–44.

природою і визначають дух псевдонауково як природу», «коли людину запевняють у тому, що вона є природою, нічим більшим за природу, їй, власне кажучи, можна тільки поспівчувати»[43]. Тож мені більше нема чого додати до цієї аргументації, хіба що нагадати ще одну франкфуртську тезу: «З огляду на те, що у функціональній науці відмінності стають такими плинними, що все тоне в одній-єдиній матерії, предмет науки кам'яніє й заскнілий ритуал минулих часів починає здаватися мінливим, оскільки ним Єдиному приписувалося ще й Інше. Світ магії все ще містить відмінності, самі сліди яких зникли у формі мови»[44], що й не дивно з огляду на те, що людство тепер існує в контексті «розчаклованої природи», а власне мислення реїфікується в «автоматичний процес, що уподібнюється машині», «мислення перевтілюється у річ, інструмент», «йому не потрібно бути естетичним», адже бувши уречевленим, «і суб'єкт, і об'єкт стають нікчемними», і «те, що здається тріумфом суб'єктивної раціональності, підпорядкування всього сущого логічному формалізму, купується ціною покірного підпорядкування розуму безпосередньо даному»[45].

Нав'язлива програмна фрагментарність транстекстуальних концептів сучасних мистецьких проєктів, що нагадує строкато-картату ковдру, чи килим, котрі зазвичай називають латинським словом cento, стала загальною рисою численних науково-критичних дискурсів зламу тисячоліть, де одні автори позитивно ставляться до цієї клаптикової особливості артизму, вважаючи за краще не помічати або мовчки підтримувати «абстрактну рівність конкретно нерівних» (*Д. Лукач*); інші ж — налаштовані категорично проти, вбачаючи тут ознаки дегуманізації цивілізаційної культури, нівеляції національних культурно-мистецьких особливостей зокрема, які витискаються, підмінюються такими маскультурними явищами як кіч, кемп, збочена чутливість якого тепер змагається з техноїдним артизмом абстрактних фрагментацій в усіх культурно-мистецьких царинах: від кіно, театру, скульптури до відеоарту, реклами та інших форм дизайн-продуктів.

---

43 *Горкгаймер М.* Критика інструментального розуму : пер. з нім. Київ : ППС–2002, 2006. С. 146, 157.

44 *Хоркхаймер М., Адорно Т. В.* Диалектика просвещения... С. 24.

45 Там само. С. 42.

І коріння того заміщення банально ховаються в ідеології панівних страт суспільства, культурно-мистецькі смакові орієнтації яких викликають часто-густо відвертий подив, втім, простежуючи генеалогію політичної кар'єри багатьох представників поліархатного бомонду, України насамперед, запитання зникають самі собою, як у випадку з власниками золотих батонів і унітазів, не випадково ж Перрі Андерсон наголошував на огрубінні й різкій «плебеїзації» художніх смаків меценатів[46]. До речі, У. Еко, який впевнений у тому, що на відміну від краси «феноменологія потворного набагато ширше, цей матеріал важче піддається узагальненню», а «кіч — особливий випадок в історії потворного», у відомому інтерв'ю про кіч наголошував саме на соціальному аспекті потворного: «На судження про кіч впливає не так естетичне сприйняття, як — значно більшою мірою — класова приналежність. Адже потворне — це й соціальний феномен. Представникам верхніх суспільних страт уподобання нижчих страт здаються сміхотворними. Розмежування тут не обов'язково економічного штибу: заможна людина може мати смаки, характерні для низів суспільства. І все-таки у дочки промисловця ви навряд чи знайдете пірсинг у пупку, це здебільшого відмінний знак приналежності до нижчого чи середнього прошарку. <...> Потреба у красі, як і питання про Бога, стосується духовної, а не тілесної царини»[47].

Щоправда, з цим твердженням може посперечатися сучасна індустрія краси, що, отримуючи непогані фінансові прибутки, розгорнула жваву конвеєрну торгівлю ляльковими обличчями та іншими імплантованими частинами тіла, видаючи на-гора однотипні кічеві людські оболонки, що не тільки позбавлені індивідуальних особливостей, але й набувають специфічних рис синдрому втраченої природності, спаплюженого єства, за яким втрачається внутрішнє Я людини: дійсно, як казав Еко, «сьогодні, здається, дозволено все». Інакше кажучи відбувається уречевлення колективної свідомості, тому марно шукати відповіді в «суб'єктивних» модусах поведінки, про що попереджав ще Д. Лукач, корисніше було б аналізувати об'єктивні закони виникнення товарної фетишизації, які визначають сам ринок і суб'єктивні модуси поведінки

---

46 *Андерсон П.* Истоки постмодерна. С. 109.

47 «Жизнь — дерьмо» (интервью Ларса Райхардта с Умберто Эко) // Esquire. 2008. URL: https://esquire.ru/umberto-eco-31

в ньому. В іншому разі невірна постановка питання «лише пересуває постановку проблеми на все більш абстрактні, усе більш упредметнені ступені останньої, не знімаючи формального характеру метода», адже обмежена раціональна свідомість не в змозі роздивитися справжній сенс і наслідки «хаосу»[48]. Тим паче, що, як стверджують філософи й фізики, просторово-часова загадка буття має відповіді лише поза простором і часом цього виміру.

Істина стара, але її не завжди пам'ятають, тому час від часу нам нагадують про неї, як-от Бертран Рассел століття тому роз'яснював сучасникам, обмірковуючи трактат Людвіга Вітгенштайна: кожна мова має структуру відносно якої в межах цієї мови не може бути сказано нічого, але вона відкривається з ієрархічно вищого щабля, і такий взаємозв'язок нескінчений. Саме тому міркувати про contemporary art, залишаючись у його мовних координатах, некоректно. Відтак contemporary сингулярність опиняється на нижчих шаблях ієрархії, адже прив'язана до змін формально-технічних структур, виправданих розсудливими концептами, залежними від лінійного часу, тоді як лише вихід мистецької свідомості в над-час дає змогу трансцендентної сингулярності образного бачення прозріти в алетейі (недарма Г. Зедльмайр невпинно повторював: духовна смерть культури й мистецтва набагато страшніша за фізичну смерть, і він знав про що говорив).

Найцікавіше те, що світоглядна модель, типова для так званого кемпу, може існувати навіть у фрагментарному, і не лише віддзеркалюватися у творах класичного натурного верізму, але з лишком відбиватися й у техноїдному артизмі, де розкута чуттєва фантазія сучасника знаходить рясні гедоністичні лоскотання уяви й майже вуайеристичну захопленість від споглядання цілком абстрактних форм, але якими митець конкретно натякає чи то в графіці, скульптурі, чи макрознімках, чи відеоарті на певні зморшки, отвори, інші тілесні асоціації з інтимними зонами людини. Усе це пов'язується з постмодерністською парадигмою гри, де лише один лапідарний збудник-імпульс, закладений в massa confusa, як естетизація інстинктивного досвіду «тварної людини», навіть відверто вульгарного, потворного чи дурного смаку (як зауважувала С. Зонтаг, міркуючи про чутливість, вона — «безпомилково сучасна;

---

[48] *Лукач Г.* История и классовое сознание... С. 199.

різновид збочення, але навряд чи ототожнюється з ним — відома як культ, званий Кемп»), пробуджує в уяві невимогливого охлократичного реципієнта цілу гаму фізичних переживань, і більше не потрібна ані семантика, ані роздуми, ні широка палітра трансцендентного відчуття, ні карколомна композиційна архітектоніка — коротко кажучи: суцільна мовно-розумово-духовна анігіляція, редукція, колапс.

Отже, ентропія артизму дійсно дійшла до базових інстинктів, що функціонують і в самих крайніх станах колапсуючої індивідуальності, коли свідомість ґрунтовно ураженої деменцією людини, мов камікадзе, впадає в сингулярність. Відтак сучасний кемп, остаточно втративши герметизм виразу, уже не є проявом «дендизму масової культури», котрий пишається можливістю отримувати насолоду там, де всі інші вбачають жах, як тлумачила С. Зонтаг; процес спростився до звичайного нео-варварства посткультури, чи неприхованого й зовсім уже не витонченого дикунства, на кшталт копро-творчості, що в умовах сьогоднішніх війн і постійної нуклеарної загрози (людство, виявляється, еонами хворіючи на жагу наживи й егоїзм, не хоче робити висновків з уроків найжахливішого XX сторіччя) не є таким уже непередбаченим, тим паче коли заблоковане критичне ставлення до власної персони, позаяк «дивитися зверхньо на смак, яким ти наділений, — це дивитися зверхньо на самого себе»[49]. Тому кордон поміж елітарною стилістикою кемпу й поганим смаком дрімучого кічу зникає, так само як він зник між образотворенням і дизайном. І чинник такої уніфікації обумовлений тим, що, як констатував Ж. Ліотар, якість знання знизилася й екстеріоризувалася: «Старий принцип, за яким здобуття знання невіддільне від формування (Bildung) розуму й навіть від самої особистості, застаріває й буде виходити з ужитку. Таке ставлення постачальників і користувачів знання до самого знання прагне й буде прагнути перейняти <...> вартісну форму (fomie valeur). Знання виробляється й буде здійснюватися для того, щоби бути проданим, воно споживається й буде споживатися, щоби знайти вартість у новому продукті, і в обох цих випадках, щоби бути виміняним. Воно перестає бути самоціллю і втрачає свою “споживчу вартість”»; «Постсучасні знання не є лише інструментом влади. Вони також відточують нашу чутливість до відмінностей

---

[49] *Зонтаг С.* Мысль как страсть : пер. с фр. Москва : Русское феноменологическое общество, 1997. С. 49.

і підсилюють нашу здатність виносити взаємо-невідповідність. А підставою них самих є не гомологія експертів, але паралогія винахідників»[50].

Крім того, кажучи про лексичну гру в процесах передачі культурного досвіду, який тепер не контролюється наукою, мистецькою традицією чи епістемологією, але трактується в широкому сенсі як вміння жити, діяти, мислити (life hacking), Ліотар згадує агон, але не в сакральному значенні античного застосування, на що звертав увагу Йоган Гейзинга, оскільки наратив мертвий відтепер, а як банальне перенесення меж від старої системи правил до нових, що встановлюються сучасною вже грою. Отже, врешті паралогічні невідповідності всіх можливих (неможливих зокрема) смаків і мистецьких висловлювань легітимізуються суспільством посткультури, а горезвісний плюралізм стає банальною уніфікованістю поганих смаків і нерозвинених світоглядних концепцій, що посилюють тріумфальну ходу всієї цивілізації до культурної ентропії, тому що, і це підкреслює Ліотар, позитивістсько-емпіричні наука й мистецтво — це спекуляція, яка живиться через усунення традиційного досвіду і світогляду, тому вони й терплять тотальну кризу від внутрішньої ерозії, позаяк не здобувши свою усталену історико-культурну легітимність вони не є справжніми наукою й мистецтвом, тому вони і «опускаються на нижчий щабель, тобто ідеологію», опиняючись на рівні переднаукового, передміфологічного, «вульгарного» знання, інакше кажучи, нові правила гри «обертаються проти неї самої». Відповідно номенклатурна мистецька критика губиться серед «спекулятивної ієрархії знань» і стає відверто «пласкою» через постійний рух знецінених кон'юнктурних кордонів, «чия обґрунтованість не в істині, не в справедливості, не в красі й таке інше, а в ефективності», у бажанні отримати за найменших зусиль вагомий прибуток, і саме тому в науці, як і в мистецтві, резюмує Ліотар, найбагатші тепер мають найбільше шансів бути правими, і діяльність PinchukArtCentre тому яскравий приклад[51].

Отож, тенденція тотального поширення обмеженої розсудливої свідомості посткультури, редукція якої тяжіє до кічу, має не регіональний, а транснаціональний масштаб, що доволі влучно було проаналізовано

---

[50] *Лиотар Ж. Ф.* Состояние постмодерна / пер. с фр. Н. А. Шматко. Москва : Ин-т экспериментальной социологии ; Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. 160 с.

[51] Там само.

в есе Б. Гройса «Авангард і кіч сьогодні», де лаври затвердження офіційно санкціонованого використання в мистецько-мовному апараті специфічного формотворчого вислову, яким є кіч, було надано К. Грінбергу, який оприлюднив 1939 року статтю «Авангард і кіч», плекаючи надію на те, що в майбутньому об'єднаному європейському суспільстві будуть збережені всі вітальні паростки справжнього мистецтва. Хоча прискіпливий аналіз ідеологічних чинників цього явища явили суспільству кількома роками пізніше Т. Адорно та М. Горкгаймер у дотепер актуальному дослідженні «Діалектика просвіти», котре сьогодні сприймається скоріше як вирок, аніж надія, адже чим більше аналітики говорять про культурно-мистецьку ентропію, тим сумнішою виглядає дійсність, де за кожним нижчим щаблем деградації західної посткультурної парадигми з'являється наступний щабель ще більш потворної «духовної смерті», і ланцюг цієї деструктивної інверсії здається нескінченним.

Втім, певна надія жевріє там, де її менш за все очікуєш зустріти: так цікавішим, на відміну від схоластики порівняльного аналізу названих творів фахівцями з гуманітарних дисциплін, стає власне коментаторський батл довкола викладеної в мережі роботи саме Гройса, у неприхованій простоті яких здається є значно більше виразно-симптоматичної правди, аніж у замовних статтях номенклатурних критиків, до речі через що дісталося й самому Гройсові, який працюючи на посткультурну систему, не може не розуміти її руйнівних наслідків, як не може не знати вирок їй з боку Ліотара, який впевнено констатував: «раціональна легітимація замінена технократичною легітимацією», оскільки «широко введений у науковий обіг технічний критерій впливає на критерій істинності», викривляючи траєкторії розвитку сучасних наук і мистецтв[52]. І це дійсно є проблемою, невипадково акцентуючи таку спрагу до саморуйнування людини й культури, І. Хассан звертав цілком серйозну увагу на невикорінну кон'юнктуру, наділяючи навіть наукову лексику свідомою волею до влади: «Ми наблизимося до вирішення проблеми постмодернізму, якщо визнаємо, що в наукових колах існує психо-політика, а то і психопатологія. Давайте припустимо, що термінологічний апарат

---

[52] *Гройс Б.* Авангард и китч сегодня // OpenSpace.ru. 2012. 17 февр. URL: http://os.colta.ru/art/events/details/34423/

має таку саме волю до влади, як люди або тексти»[53]. До того ж Хассан зауважує: воля до інтелектуального панування з боку постмодерної парадигми має ознаки «зношуваності», а її прийняття чи спростування науковцями залежить від психо-політики наукових кіл: «Власне термін постмодернізм, вміщуючи свого ворога, є кострубато-грубим, але вказує на лінійну спрямованість прогресу, де сучасність є занепадом, хоча жоден постмодерніст цього не визнає». Та сам дух сучасної доби вказує на невизначеність і терміну, і культури. Тому термін семантично нестабільний, несталий: кожен дослідник тлумачить його на свій розсуд, час від часу ототожнюючи його з авангардом, нео-авангардом, чи власно модернізмом: «Модернізм і постмодернізм не розділені "Залізною завісою" або Китайським муром; адже історія — це палімпсест, а культура проникна для минулого, теперішнього й майбутнього. Вважаю, що в кожному з нас є потроху від вікторіанства, модерну й постмодерну одночасно»; водночас в аналітиці необхідно користуватися бінарною системою наукових досліджень, де «Аполлонічний погляд, стрункий і абстрактний, розрізняє лише історичні зв'язки; Діонісийська інтуїція, чуттєва, але водночас підсліпувата, намацує тільки моменти розриву. Тому постмодернізм, волаючи відразу до двох божеств, дістає подвійний зір. Подібність і відмінність, єдність і розкол, успадкування і відторгнення, — усе це повинно бути в нас у честі, якщо ми хочемо стежити за історією, помічати (сприймати, розуміти) зміни — як просторових і ментальних структур, так і тимчасових або матеріальних процесів; як патернів, так і унікальних подій»[54].

Здається і С. Зонтаг намагалася використовувати бінарну систему оцінювання, коли визначала арткемп за широкою шкалою: від витончено гнучкого чуттєвого мистецтва прерафаелітів і ар нуво до манірності гомосексуальних жестів, де надмірність акцентів індивідуальності лише підкреслює в цієї субкультурі «найчуттєвішу аудиторію кемпу», що грає у вульгарність, естетизуючи кіч, але насолоджуючись начебто не безпосередньо ним, а його віддзеркаленням. Та врешті вся ця гра в напівтони контекстів і натяків закінчується, як довела історія, одним загальним «клозетом, як надбудовою», згадуючи іронічний діагноз М. Горкгаймера.

---

[53] *Хассан И.* К концепции постмодернизма. URL: http://culturolog.ru/content/view/2765/

[54] Там само.

Усе це сказане в минулому сторіччі сьогодні підтвердилося якнайяскравіше, доводячи також правоту В. Флюссера стосовно того, що мистецтво визначається культурою, являючи собою набір різних географічно-історичних кодів, проте «людська здібність до об'єктивації самого себе (уречевлення) може набувати руйнівної форми людини, що стала об'єктом об'єктів...» і що стосується мистецтва загалом, державних ідеологій, ЗМІ, певних ідеологем, котрі підкорюють людину, позбавляючи її свободи творчого волевиявлення, відтак справжнє визволення людини — то є свобода від об'єктів уречевлення[55]. На жаль до визволення нам ще далеко, адже колективний вірус глобального капіталізму так скаламутив свідомість націй, що люди різних континентів і країн готові зокрема викладати гроші не лише за порносміття, а й за пластичну хірургію, щоби бути подібними до штучних ідеалів культуріндустрії, котра нав'язує потворну «красу», і робить із людей клішовану продукцію, конвеєрний товар.

Аберації колективної нонкласичної свідомості соціуму, що викривляють базові естетичні принципи техноїдно-розсудливим артизмом, поширюються на культуру та буттєві ситуації. Тому, наприклад, ознаки маскулінності трактуються зазвичай тільки як формальний етос штучної стилістики, що критикував У. Еко в інтерв'ю «Життя — лайно» 2008 року[56], наданому для журналу «Esquire», і приводом для якого стала відома книжка «Історія потворності»[57]. Але культивуючи в сучасному мистецтві чуттєвість і сентиментальність митці часто-густо не дотримуються щирості сповіді (такий ребрендинг зараз не на порядку денному), зісковзуючи у надуману концептуальність, а отже забуваючи чи банально не знаючи попередження Зонтаг: «Будь-яка чутливість, яка може бути втиснута в жорсткий шаблон системи або схоплена грубими знаряддями доказів, більше вже не чутливість. Вона вже затверділа на ідею...»[58]. Тому крен у розсудливий маньєризм став звичайним у пастішній скульптурі, де гротескна чуттєвість тіла сьогодні начебто апелює до давньої античної традиції, але бувши вибагливою остання тікає і стилізація залишається

---

[55] Письмо Виллема Флюссера Дэну Стэйси // *В. Флюссер.* О положении вещей. Малая философия дизайна. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2016. 160 с.

[56] «Жизнь — дерьмо»...

[57] История уродства : пер. с итал. / под ред. У. Эко. Москва : Слово/Slovo, 2016. 456 с.

[58] *Зонтаг С.* Мысль как страсть. С. 49.

без основи, порожньою, реплікаційним симулякром, проте посткультурна ситуація таку «обманку» виправдовує, бо цей надумано-штучний «стиль нехтує змістом, або задає таку точку зору, з якої зміст байдужий», до того ж «кемп зображує невинність, але також те, що він руйнує її, коли може» (*С. Зонтаг*).

І все-таки, «ніщо не може бути кемп, якщо воно не здається породженим нестримною, фактично некерованою, чутливістю», «коли щось просто погано (ще гірше, ніж кемп), це часто через посередність початкових претензій. Митець навіть і не намагається створити що-небудь справді видатне»[59], і тоді виникає кіч, у якого також багато шарів, від наївного, приємно-безпосереднього до брутально-шокуючого й навіть огидного «порнографічного сміття», як то сталося зі скандальним «Натюрмортом» О. Ройтбурда, виставленим на аукціон, де автор, невдовзі назначений директором Одеського художнього музею, фактично забиває цвяхом суспільству бістатевий ляпас, знущаючись над культурою, цінностями, над «над-елітарним» дендізмом кемпу, як витонченою «перемогою "стилю" над "змістом", естетики над "мораллю", іронії над трагедією»[60], маніфестуючи безумовну перемогу «чумної хаптики». Заслужений фінал посткультури, передбачений Т. Пінчоном «шум ентропії», де жест спротиву мистецької еліти редукує до ненормативної лексики, знущаючись над чистоплюєм (колишніми денді) старого замісу, для якого теза С. Зонтаг ще має значення, адже «аристократичний жест не може померти доти, доки він пов'язаний із культурою, хоча й може вціліти, тільки якщо буде все більш і більш витонченим та винахідливим», а от «порнографія — це групова патологія, хвороба всієї культури, про причини якої успішно домовилися»[61].

Психологи стверджують, що більшість людей сьогодні стали жертвами соціальних ілюзій, другорядних чинників. Люди загубилися в зовнішньому хаосі сучасного перебігу буття, рефлектуючи на запропоновану ідеологічну картинку й не замислюючись над глибинним сенсом, втрачаючи почуття та бажання упорядкувати в собі його смисловий корпус. Таке ставлення до світу дуже обмежене й нагадує парадокс, який помітив

---

[59] *Зонтаг С.* Мысль как страсть. С. 56.

[60] Там само. С. 60, 61.

[61] Там само. С. 63, 66.

Р. Барт, коли звичайна фотографія приречена нескінченно відтворювати світ речей, довкілля людини, але ніколи вже не зможе повторити сутнісне екзистенційне сприйняття, бо: «Подія в ній ніколи не виходить за власні межі до чогось іншого; фотографія постійно зводить впорядковану сукупність (corpus), у якій я відчуваю потребу, до тіла (corps), яке я бачу. Вона являє собою абсолютну Одиничність, суверенну, тьмяну і наче тупу Випадковість...»[62].

Ось чому випадкова реплікація авангардних винаходів сучасними митцями терпить фіаско: corpus непереборно скочується в тупу хаптику corps, що й не дивно з огляду на те, що «час, як внутрішня форма організації індивідуальності», як нагадують автори «Діалектики просвітництва», дуже нестійке явище, що перекидається в просторову чергу певних конструкцій, сцен, подій, авантюр, котрі немає сенсу калькувати. (Саме з таким відчуттям парадоксу я зіткнулась одного разу, коли гостювала в маєтку скульптора В. Гутирі, що в селі Яремівка Харківської обл. Тоді ми вирішили поїхати на джерело, де я стала свідком унікального містичного стану природи: освітлені сонячним променем густі зарості папороті та похилені до самої річки гілля дерев розчиняли ранкову хмарність у легкий серпанок, немов на картинах Руссо, наділяючи атмосферу джерела почуттям надреального. Ось і тепер шкодую, що не взяла із собою фотоапарат, адже ніколи потім мені так і не вдалося застати подібний ефект, втім, водночас у мені живе переконання, що навіть якби я тоді зробила знімок, то навряд чи змогла зафіксувати і знову відчути повною мірою ті чари, таємниця яких донині живе в моїй пам'яті). Зовсім інша справа, коли досвідчений фотомитець, як-от А. Жаровський, чи В. Бучук, неймовірним чином повертають у зворотному напрямі процес-трансформацію corps до нескінченної симфонії почуттів і сенсів corpus, коли аура природи чи внутрішній стан людини еманують безліч відтінків прихованої алетеї Всесвіту. Крім того харківська фотомайстриня Валерія Бучук вміє утримувати в знімках (в графічних серіях «ню» також) особливу чуттєву ауру жіночого тіла, знаходячи масу варіацій кемпівської режисури, щоправда нерідко підкреслено манірну, так що іноді вона здається балансує на межі, за якою мистецька еротика перестає існувати, розчиняючись у хаптиці[63].

---

[62] *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2011. С. 16.

[63] Валерія Бучук. URL: https://www.flickr.com/photos/157524184@N02/page4

Вочевидь, у сфері мистецтва можна не звертатися за порадою до психологів, кожна творчо мисляча людина повинна бути індивідуальністю, яка не підкоряється стадній психології, щоби дивитися на світ лише своїми, а не чужими очима, і запитувати фундаментальні смисли, відчуваючи найтоншу істину мистецтва, виходячи з огляду на власний досвід почуттів і особистих глибоких висновків. Тільки так культура дістане шанс на справжнє творче, а не деструктивне мистецтво, бо воно, як підкреслював учень А. Лосєва, В. Бичков, прозваний колегами «Менджуном прекрасного», навіть з урахуванням парадоксальності своїх проявів і нігілізму щодо фундаментальних естетичних принципів, не бажає все-таки власної есхатології, нехай розмиваючи кордони, засипаючи рови, але не викорінюючи з індивідуальності автора глибинні естетичні почуття й пам'ять навіть у період абсолютного тріумфу набридливої розсудливості: «І естетичне постійно дає про себе знати, прориваючись і в талановитих творців найбільш просунутих артпрактик, новітніх театральних постановок, суперсучасних музичних опусів, абсурдистській і хаосогенній наративній продукції, особливо ж у всій ностальгічно-іронічній аурі постмодернізму, але також і в консерватизмі, і в масовій культурі, і в новітніх відеокліпах, і в мережевій віртуальній реальності, в мережевому мистецтві (net-арті, транс-музиці і т. п.), куди, власне, і перетікає поступово сучасна артдіяльність»[64]. Тому навіть крізь світоглядну розпорошеність, творчу розгубленість наших митців, що особливо відчувається на Всеукраїнських трієнале (до речі, лауреати, скажімо, VII Всеукраїнської трієнале скульптури (2017), також не були вільні від ефекту Camp, що випромінював в образно-композиційних структурах композицій), залишається надія на те, що стрижнева орієнтація української мистецької школи на європейсько-ренесансну греко-італійську традицію допоможе й надалі знаходити реперну точку професійної самоактуалізації. Нехай і не без зривів у провокативні сторони, у нестримне контемпорарне винахідництво або в епігонство класики, доведене до нудотного натуралізму.

Подібні метання важливі, адже саме в цьому коливальному русі траєкторії внутрішнього зростання художник, який серйозно і глибоко розмірковує над проблемами сучасного мистецтва, вольовим рішенням має

---

[64] *Бычков В. В.* Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. Москва : ИФ РАН, 2007. С. 11, 12.

звільнити себе від тиску капіталу й банально-меркантильних бажань підзаробити на культуріндустріальному ринку праці, зможе затвердити естетично вагоме майбутнє вітчизняного мистецтва, позбавляючи всіх нас від принизливої колапсації повнокровного мистецького буття в одномірний пастіш.

Наговорено було багато, та мабуть є сенс заспокоїтися (ніби в атараксії) і просто взяти до уваги відчайдушні слова вітчизняного філософа Андрія Баумейстера, який наприкінці великої політичної виборчої епопеї 2019 року написав на сторінці у Facebook слова, котрі цілком віддзеркалюють також і непросту ситуацію навколо сучасного мистецтва посткультури: «Занадто багато словесних привидів. І занадто багато ментальних патологій. Космополітизм, патріотизм, націоналізм. Мовне питання, турботи про ідентичність. Бажання більше отримати й бажання більше заборонити. Демократія і свобода, імперія й рабство, незалежність і підпорядкування. “Своє” і “наше”, “чуже” і “не наше”. Слів усе більше й більше. Повторюються вони все частіше й настирливіше. Але це слова-пастки. Вони кидають нас у лабіринти, з яких не виведе навіть нитка Аріадни. Розчакловувати ці слова потрібно довго і терпляче, але нікому не хочеться докладати зусиль. Тому слова вкидаються як кругляки, що розбивають крихке скло соціальної довіри і взаєморозуміння. Ці слова розходяться тріщинками тонким і швидкотанучим льодом убогої культури. Отрута від цих слів роз’їдає озоновий шар соціального світу. Бережіться оманливих і гучних слів. Вони породжують плутані й невиразні уявлення. Ці уявлення стають незримими, але міцними кайданами печерних жителів, які не бачать нічого окрім тіней і примар. Подумайте краще, що створює, а що руйнує. Що стверджує гідність, а що знищує її. Що наповнює, а що спустошує. Субота для людини чи людина для суботи. Подумайте, поки є час подумати...»[65].

[65] Андрей Баумейстер. 2019. 30 квіт. URL: https://www.facebook.com/andriibaumeister

Розділ II

Когнітивні інновації культури: виклики та перспективи

За кожною проблемою стоїть, як шлях її вирішення — шлях до історії.

Дьйордь ЛУКАЧ
Історія і класова свідомість, 1923

Коли ідеологія, за допомогою володіння абсолютною владою стала абсолютною, й перетворилася з приватного пізнання на тоталітарну брехню, історичне мислення було знищено так ґрунтовно, що сама історія навіть на самому емпіричному рівні пізнання вже не могла існувати. Тоталітарне бюрократичне суспільство живе у вічному сьогоденні, де все, що трапляється, існує тільки як простір, що підпадає під його нагляд. <...> але навіть суспільство, яке опанувало техніку і мову, є продуктом власної історії, усвідомлює лише вічне сьогодення. <...> Час залишається нерухомим, подібно до замкненого простору. Коли ж суспільство, що стало більш складним, приходить до усвідомлення часу, усі його старання, передусім, спрямовуються на заперечення часу, бо воно бачить у ньому не те, що проходить, але те, що повертається.

Гі ДЕБОР
Суспільство спектаклю, 1967

У традиційних суспільствах здоровий глузд у своїй розсудливій іпостасі вкорінює індивіда в традиції, а в розумній — забезпечує варіативність такого вкорінення. <...> В умовах розщеплення людської натури на почуття і раціо, серце і здоровий глузд, а здорового глузду — на розсудок та розум, — розум борсається між різними «сферами», бо їхній розрив не розумний, позбавлений розуму.

Володимир ВОЗНЯК
Метафізика розсудку і розуму, 1994

Глава 2.1.

Трансцендентний проєкт як можливість реалізації нового історичного вибору цивілізаційної культури

Привид кінця цивілізації продовжує блукати всередині та за межами розвинутих суспільств. [Критична теорія суспільства] хоче зберегти вірність тим, хто вже втратив надію, присвятив та продовжує присвячувати свої життя Великій Відмові.

Герберт МАРКУЗЕ
Одномірна людина, 1964

«Нове» у багатьох відношеннях є парадигмою трансдисциплінарності філософського концепту. Як час-визначення, «нове» — це одночасно філософське й історичне поняття. Воно працює в теоретичних царинах мистецтва, культури, економіки і політики (можна було б сказати, що воно їх над-детермінує). І все-таки нове — це в основному категорія філософії історії, оскільки воно уніфікує зв'язки між цими царинами. Більше того, воно являє собою центральну категорію філософії історії сучасності. Темпоральність нового визначає сучасність як історичну епоху.

Пітер ОСБОРН

Філософія після теорії: Трансдисциплінарність та нове, 2017

У сучасну посткультурну епоху (перехідний статус якої надто затягнувся, загрожуючи цивілізації станом глибокого гістерезису), коли техногенні чинники впливають не лише на екологію, геополітику, соціальний етос, але й на мистецькі творчі інтенції та суспільну парадигму сприйняття актуальної культурно-мистецької практики, візуальної зокрема, гостро стоїть питання напрацювання теоретичних засад аналітично-критичної наукової оптики, за допомоги якої можна було б диференційовано розрізняти, скажімо, діджитал-маскультурну продукцію від високоякісного, дотичного до традиційного естетичного досвіду, винахідництва новітніх форм когнітивно-комунікативних арттекстів.

Саме про такий баланс розумово-розсудливого сприйняття й діагностування мистецтва мріяли М. Гайдеггер та Г. Маркузе, впевнено говорячи про пост-технологічну культуру майбутнього, що після всіх карколомних і небезпечних для збереження людяності випробувань зрештою дійде до тонкого відчуття трансцендентної істини мистецтва. Втім, для цього, наполягає Маркузе, нам потрібно боротися з тотальною реїфікацією, свідомо відмовляючи ілюзіям суспільного примирення в уніфікованій транс-текстуальній системі посткультури, що редукує культуру й особистість індивідуума до принизливої одномірності, занурюючи саму творчість, за терміном Рема Колхаса, у «сміттєвий простір» міста-генерика, де нагромаджені та перемішані всі культурно-мистецькі форми вислову, цифрові так само.

І це не дивно, адже в технологічному суспільстві романтичний простір уяви переводиться у викривлені фантазми обмеженої свідомості, позаяк «технологічна цивілізація встановлює між мистецтвом і технікою специфічні відносини», зокрема тоді, коли (як сьогодні) переоцінки метафізики на засадах науково-технологічного перетворення світу досі не відбулося, метафізика перебуває у вигнанні.

Але необхідно прагнути того, щоб мистецтво із сервільної обслуги номенклатурної системи перевтілилось у визвольну силу, і не завдяки власній монстризації, а навпаки завдяки трансцендуванню, виходу в багатовимірний простір абсолютного часу. Така мета дуже важлива з огляду на те, що «технологічній раціональності мистецтва притаманна естетична "редукція"»[1], спрощення, трансформація складної багатовимірної ойкумени сенсу та почуттів в одномірність, натомість, щоби в умовах глибокої кризи демократії подолати посткультурну кризу, як казали Майкл Хардт і Антоніо Негрі, «подібно революціонерам ранньої модерніті, ми повинні будемо наново розробити демократичний концепт і створити нові інституційні форми та практики, які підходять для нинішньої глобальної епохи», де на мультикультуралізм корисніше дивитися з позицій не тотального капіталу, але з демократичних, коли віртуальна анігіляція геополітичних кордонів аж ніяк не буде означати втрату національної й культурної ідентичності суверенних держав, про що казала ще під час утворення ЄС Ю. Кристева, коли оновлена концепція демократії запрацює в глобальному масштабі, вирішуючи її не опрацьовані ще з XVIII століття проблеми, що повернулися до сучасника як неопрацьований належним чином гештальт: «Ймовірно, справжня криза поняття демократії, викликана її новим всесвітнім розмахом, може послужити приводом, щоби повернутися до колишнього її значення як влади кожного в інтересах усіх, тобто — до демократії без застережень, всяких "якщо" і "але"»[2].

Та поки що в споживацькому технологічному суспільстві уява перевтілюється в інструмент технократичного прогресу і стає на рівні з іншим

---

[1] *Маркузе Г.* Одномерный человек // *Г. Маркузе*. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества : пер. с англ. Москва : АСТ, 2003. С. 499.

[2] *Хардт М., Негри А.* Множество: Война и демократия в эпоху империи : пер. с англ. Москва : Культурная революция, 2006. С. 289, 290.

«предметом методичного зловживання», засобом маніпулювання свідомістю, перетворюючи сенс на нісенітницю та навпаки: «Непристойне злиття естетики й дійсності спростовує будь-яку філософію, що протиставляє “поетичну” уяву науковому й емпіричному Розуму. У міру того як технологічний прогрес супроводжується прогресуючою раціоналізацією й навіть реалізацією уявного, архетипи жахливого й радісного, війни та миру втрачають свій катастрофічний характер», це стає нормою особливо з огляду на те, що «привид Аушвіцу і далі являється, але не як пам’ять, а як діяння людини...»[3].

Викриваючи фарисеїв та адептів духовного матеріалізму, що затьмарюють навіть релігійні почуття й цілісне сприйняття світу, Маркузе підкреслює: «Цивілізація виробляє засоби для звільнення Природи від її власної жорстокості, її власної недостатності, її власної сліпоти завдяки пізнавальної й перетворюючої силі Розуму. Але Розум може виконати цю функцію тільки як пост-технологічна раціональність, у якій техніка сама стає інструментом заспокоєння, органом “мистецтва життя”. Тільки тоді функція Розуму зливається з функцією *Мистецтва*»[4]. Саме тому, на думку Маркузе, грецькі дефініції мистецтва та техніки були спорідненими, і в цьому виявляється «специфічна раціональність мистецтва». Однак теперішній інструментальний розсудок позбавляє себе екстазису, суттєво обмежуючи «функції мистецтва», замінюючи відсутню трансцендентну здібність технічними ефектами, що мімікрують під мистецтво, котре дійсно утворює відмінний від реальності універсум, де існує справжня втаємничена алетейя. Фокус у тому, що світ цифрової техніки не може без втручання людини бути тотожним надчасовому простору мистецтва (як наголошував І. Кант: «Час є не дискурсивним або, як його називають, загальним поняттям, але чистою формою чуттєвого наочного уявлення. Різні часи суть лише частини одного й того ж часу. Але уявлення, яке може бути дано лише одним-єдиним предметом, є наочне уявлення. До того ж положення, що різні часи не можуть існувати разом, не може бути виведено з загального поняття. Це положення має синтетичний характер, і не може виникнути з одних тільки понять. Отже, воно безпосередньо міститься в наочному

---

[3] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 506–507.

[4] Там само. С. 497–498.

уявленні часу. <...> У такий спосіб наше поняття часу пояснює можливість усіх тих апріорних синтетичних знань, які містяться в загальному вченні про рух, а воно багате ними. <...> А оскільки наше наочне уявлення завжди має чуттєвий характер, то в досвіді нам ніколи не може бути дано предмет, непідпорядкований умові часу»[5]), а отже, нерозвинена метафізично когніція митця не здатна наділяти артвироби передумовами трансцендування свідомості, але може використовувати на рівні гри пам'яті і втрат «анахронізм» (*Ж. Діді-Юберман*), чи маніпулювати навіюванням спонтанних ілюзій реципієнту пост-мистецтва споживчого суспільства, бо «чим більш кричущо ірраціональним стає суспільство, тим більш значуща раціональність художнього універсуму», де «за різноманітними формами маски й умовчання» приховано індиферентну байдужість, чи необізнаність сучасника, котрий не бажає сутнісно перетворювати реальне життя, «і все-таки безсила, ілюзорна істина мистецтва (яка ніколи не була більш безсилою й більш ілюзорною, ніж сьогодні, коли вона стала усюдисущою складовою керованого суспільства) свідчить про значущість образів»[6].

Тож неякісний діджитал-світ розгублює людину, що втрачає звичайні почуття, перцепцію, взагалі орієнтацію в просторі, саме це описує Р. Колхас у своїх есе, де мешканці міст майбутнього в рекреаційних зонах стикаючись з імерсійним паблік-артом, підпадають під дію безлічі ефектів віртуальних почуттів, як нині Paris's digital art museum шокує глядачів за допомогою лазерних відеопроекторів, презентуючи імерсійні проєкти, присвячені геніальним майстрам малярства минулих століть, підтверджуючи правоту Р. Колхаса в тому, що колір у реальному світі здається більш змарнілим, проте у віртуальному просторі він є яскравим і неперевершеним; але цей вторинний оцифрований простір є «постекзистенційним», у ньому людина губиться, і за великим рахунком цей анонімний штучно-створений простір є «авторитарним» (і саме тут так легко сховатися кіберкапіталу, вважає С. Жижек, констатуючи цікаву закономірність: «... за іронією долі саме діалектика поховала реально існуючий соціалізм: соціалізм не зміг здійснити перехід від індустріальної

---

[5] *Кант И.* Критика чистого розуму. (Трансцендентальна естетика) / пер. с нем. Н.О. Лосского. Санкт-Петербург: ТАЙМ-АУТ, 1993. С. 57, 59.

[6] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 498.

економіки до постіндустріальної. Проте чи дійсно капіталізм служить "природною" структурою виробничих відносин для цифрового всесвіту? Хіба у Всесвітній Павутині не міститься підривний потенціал, загрозливий самому капіталізму?»; між тим: «Сьогоднішній тупик полягає в тому, що існує тільки два способи соціально-політичної діяльності: або ви граєте в гру системи, беручи участь у "довгому марші через інституції", або ви є активістом нових соціальних рухів — від фемінізму через екологію до анти-расизму. І знову, обмеженість цих рухів полягає не в тому, що вони не є політичними в сенсі все-загального одиничного: вони — "рухи однієї проблеми", яким не вистачає вимірювання універсальності, тобто вони не стосуються соціальної тотальності»[7], щоправда, на щастя, у царині мистецтва є ще класичний вектор виходу в трансцендентне, де, за теорією прекрасного Плотіна, усі форми, кольори та інші прояви тримірного плану існування в тому сингулярно-духовному світі не мають ні якого значення).

Натомість, продовжує Маркузе, артикулюючи думку багатьох франкфуртців, якщо свідомість здатна трансцендувати розуміння емпірично-технологічних фактів, то це є «вірною ознакою її істинності», проте «навіть найпроникливіша свідомість залишається безсилою», якщо теорія не втілюється на практиці, а в умовах зростання технологічного підкорення природи та комфортної винагороди поневоленої людини з боку культуріндустрії, справжня творча свобода лише зменшується, як зменшується і свобода думки в поневоленому світі: «При зіткненні з усюдисущою ефективністю цієї системи життя альтернатива завжди виглядала утопічною»[8].

Отже в Україні, та на пострадянському просторі загалом, гештальт сучасного мистецтва розуміється на тому ж викривленому рівні, як і проведення публічних політичних дебатів, тобто існує в зачатковому стані, де власне технології й емоційний ефект стає важливішим для митців і реципієнтів (що так само зісковзують зі щабля свідомих громадян культурно розвинутої спільноти на рівень анархічної охлократії), аніж

---

[7] *Жижек С.* Станет ли «Империя» Майкла Хардта и Антонио Негри «Коммунистическим манифестом» двадцать первого века? // politizdat.ru. 2004. 24 сент. URL: https://web.archive.org/web/20080605182816/http://politizdat.ru/article/43/

[8] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 511, 514.

усвідомлене духовно-когнітивне самовдосконалення. Між іншим, трохи більш ніж десять років тому, надії на потужний сплеск творчих інтенцій артикулювалися із явним оптимізмом директором Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України академіком В. Сидоренком: «Своєрідність українського актуального мистецтва в тому, що воно ще залишається актом альтруїстичним. Ми лише входимо у світову артсистему, і тому є надія, що в нас з'являться нові мистецькі зірки. А поки що сьогодні в культурі відбуваються процеси розпаду старого механізму й перетворення попередніх структур у ще не цілком зрозумілі нові утворення. Ці процеси відіграють значущу цивілізаційну роль адаптації нашого суспільства до загальносвітового культурного поля. Залишається нерозв'язаною проблема формування власних культурних ресурсів, нових ідей, зразків, особистостей, нових поглядів на себе, час і навколишній світ»[9].

Черговим доказом гальмування динаміки мистецького розвитку в країні стає те, що всі перелічені проблеми досі чекають на своє розв'язання, хоча написано та сказано за цими темами надто багато. (Та після відомих «стадіонних» політичних дебатів в Україні, чи варто дивуватися тому, що від подібних над-публічних дебатів скрізь виграють лише популісти і тролі, та інколи, констатує травневий *The Guardian*, дискусія може статися напрочуд ідеальною, як квітневі дебати в Торонто Джордана Патерсона і Славоя Жижека[10] стосовно щастя й контролю капіталістичного ринку з боку демократії). Коротко кажучи, активний розвиток діджитального мистецтва надійно увійшов в орбіту культуріндустриальної ідеології та ринку, тому потребує контролю, і тому критика має навчатися чітко диференціювати ієрархію інноваційного продукту, причому методологія оцінних вердиктів у своєму підґрунті має спиратися на класичні естетичні традиції, хоч як би їх не принижували апологети одномірно-плаского світу, адже лише так цивілізаційна культура здолає гістерезис, позаяк «надбання кожного сьогодні стає єдино можливою основою для свободи й демократії, які тепер годі розділити» (*М. Хардт, А. Негрі*).

---

[9] *Сидоренко В.* Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX–XXI століть. Київ : ВХ[студіо], 2008. С. 113–114.

[10] Who wins from public debate? Liars, bullies and trolls. // The Guardian. URL: https://www.theguardian.com/books/2019/may/03/death-of-debate-jordan-peterson-slavoj-zizek-alexandria-ocasio-cortez?fbclid=IwAR1ooIdkTENHDdWGdDtWuWnnU60_rJJrMtbSjQw3Q3rs4y-g5lIzGfW1k0us

Дихотомія двох стратегічних векторів розвитку (умовно назвемо їх техногенним і трансцендентним) легко простежується у порівнянні найрізноманітніших діджитал-об'єктів: від інтерактивних муралів до медіашоу.

Так, восени та навесні 2018–2019 років у соціальних мережах під грифом «Rated Modern Art»[11] набули популярності фрагменти digital-психоделічних відео-аудіо інсталяцій, записаних у прямому ефірі Берлінського «Spektrum», влаштованих (за підтримки «TouchDesigner») групою «404.zero», двох пітерських митців (медіадизайнер Крістіна Карпишева та медіапостановник і митець Олександр Леціус), що об'єдналися у 2016 році для креативного просування надсучасних, за їхнім висловом, «Noise-drone-generative» проєктів Modern generative art[12].

Як було анонсовано, команда прагнула знайти певні відносини між візуальними та звуковими рядами в реальному часі, так щоб «аудіовізуальний вміст за допомогою алгоритмів у реальному часі без попередньо записаного матеріалу» вибудовувало систему, «в якій візуальне програмне забезпечення також генерує контрольні сигнали для синтезаторів звуку. Цей принцип відображає природні процеси, де видимі об'єкти є джерелами звуків, а не навпаки. Це також дає змогу мінімізувати необхідність впливу людини під час виконання»; тож чорно-біла або кольорова графіка, відтворена сотнями лазерних модулів, що корелюють зі звуком модульних синтезаторів, створювали поза-реальну атмосферу із розряду «Fantastikum», як зокрема в епізоді «No Time. No Future. v3», або ж «In Search Of The Right Place».

Зрештою, структурується штучна «реальність» абсолютно інакшої вимірності, що цілком має здатність впливати і змінювати свідомість людини, коригуючи за невизначеними хаосогенними критеріями її емоції, психічні показники, дезорієнтуючи тощо, та нагадуючи дію опіатів на нервову систему. Чи є цей безумовно цікавий (терапевтично необхідний) досвід, який залишається існувати на позитивістському рівні сприйняття, корисним для самовдосконалення індивідууму, культури й мистецтва

---

[11] Rated Modern Art™ @Ratedmodernart. URL: https://www.yooying.com/p/2006797867141940746_1838138919

[12] JetLag Live AV demo by 404.zero. URL: https://vimeo.com/326847156; https://vimeo.com/255353365

загалом? Питання як лабріс має два леза. Якщо дивитися під кутом технологічного прогресу, то відповідь лише «так». Та якщо міркувати про головне призначення мистецтва як духовно-вдосконалюючого чинника в еволюційному русі, то відповідь імовірніше ухильна, близько до «ні», чим «так», адже все, що надходить чи штучно викликається з підсвідомого й не пророблюється свідомо, досить згадати висновки з досліджень К. Г. Юнга, руйнує людину.

До того ж, як з'ясовується, команда «404.zero» більш зацікавлена вирішенням технічних питань, аніж філософсько-естетичними наслідками проведених ними маніпуляцій. Відтак, із позицій класичних епістемологічних цінностей, здається, що правий С. Ванеян, який зауважував на початку міленіуму, досліджуючи феномен гештальт-теорії Г. Зедльмайра, помічаючи, як «мезокосм» цивілізації втрачає гуманістичну культуру: «Світ поступово звільняється від людської складової, і ця тенденція починає вітатися. Між споконвічним або привнесеним дуалізмом духу і природи з'являється середня ланка — культура, що поступово відокремлюється у своїй матеріальності від людини. Сучасна *культурна* ситуація, на думку багатьох, тим і добра, що дає можливість окреслити нову онтологічну перспективу, очищену від людських проблем»; втім до нового зокрема науковцям необхідно прислухатися, видивляючись там креатив нового часу, принаймні тому, що «багатошаровість світу-макрокосму, глибина мікрокосму душі й серединна прозорість, так би мовити, "мезокосмоса" мистецтва, — усе це змушує хоча б шукати, якщо не затверджувати аналогічне смислове та структурне багатство в дискурсі науки»; «Інакше кажучи, якщо попереду поки й бачиться порожнеча, незайнятість, то це означає, що треба подивитися трохи ближче. Якщо зовнішня реальність здається не заповнена нічим осмисленим, то, значить, її треба заповнити, почавши, проте ж, з ближньої зони, з власної душі»[13].

Тож людство має нові технології, застосовує їх у мистецтві, але відповідних до високої мети мистецтва теоретико-практичного інструментарію щодо їхнього результативного використання поки немає, і саме цим мусимо зайнятися тепер та в найближчому майбутньому. Зрештою питання

---

[13] *Ванеян С. С.* Пустующий Трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра. Москва : Прогресс-Традиция, 2004. С. 10, 156, 376.

не в технологіях як таких, питання в тому як їх використовує мистецтво, адже навіть цифрова версія здатна триматися тієї самої гуманістично-трансцендентної мети, що й традиційне мистецтво, а може впадати у тотемістичне дикунство. (Між тим, діджитал-технології підкорили не лише споживчу сферу, як розумний одяг та співаючи шляхи/сходи, або вуличні мурали, але і традиційні види: насамперед кіномистецтво й архітектуру, далі вторгаючись у царину скульптури, графіки, малярства, штучний розум уже сам створює мультфільми й музику, а сучасні смартфони, гаджети дають змогу кожному тепер стати митцем, фотографом, кінооператором і т. п. Однак якісний рівень такого продукту дуже нечасто можна назвати високим).

За цих умов позиція Н. Б. Маньковської заслуговує на безперечну увагу. Так, вона констатує: у міленіум «відбулися очевидні структурні трансформації культури й мистецтва, що вимагають спеціального вивчення», але водночас вона не вбачає «ознак кінця культури й у високотехнологічних сучасних віртуальних шоу. Адже фотографія, кінематограф та інші екранні мистецтва — також результати технічних винаходів, проте вони не виводяться за межі культури. Інше питання, які чинники сприяють перетворенню атракціону на мистецтво, феномен художньої культури. Здається, як і в усі часи, це — талант, розвинений естетичний смак, уява, загальна культура художника, його професіоналізм»[14]; отже головний висновок: в епоху цифрових технологій людству конче необхідно відшукати критерії естетичної оцінки діджитального мистецтва. Принаймні західні митці дедалі ближче до істинного вирішення цих складних питань, як довели міжнародні фахові форуми, наприклад, за підтримки та участі інституту CERN, коли «прагнення зрозуміти генезис Всесвіту і витоки всієї матерії», перетинається з пошуком можливостей електроніки в просторі культурно-мистецького виробництва.

Таки новації широко презентуються на щорічних Фестивалях Ars Electronica в Австрії (пілотний проєкт, спрямований на цифрову революцію та вирішення питань зв'язку мистецтва, науки, техніки й суспільства, що стартував ще у вересні 1979 року), де повсякчас маніфестують

---

[14] *Маньковская Н. Б.* Хронотипология неклассического эстетического сознания — Авангард и модернизм // *В. В. Бычков*. Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. Москва : ИФ РАН, 2007. С. 17, 18.

тої постулат, що «наукові дослідження та мистецтво мають багато спільного — вони є не тільки проявами людського прагнення до усвідомлення, але й гарантами та індикаторами відкритості суспільства та його здатності до інновацій та розвитку»[15]. Саме там фундатори цього масштабного проєкту постійно наголошують на амбітному завданні та мотивації, коли, не сподіваючись на політичні та філософські утопії, «ми хочемо зберегти цей світ для нащадків» шляхом пошуків нових конструктів соціальної тканини, що здатні здолати тотальну кризу нашої доби: «Ненаситне прагнення до знань; палаюча пристрасть осягнути нові шляхи, щоби перевернути старі точки зору; бажання дізнатися, звідки ми прийшли; прагнення надати нашому існуванню сенс і встановити своє місце у всеосяжній моделі Всесвіту. Задоволення, яке ми отримуємо від усвідомлення суті цих речей, пояснюючи їх, описуючи їх, виражаючи їх. Це абсолютно фундаментальні елементи того, що означає бути людиною, і що є спільним джерелом мистецтва й науки, тобто то є рушійні сили, з яких виникає інновація»[16].

Міжнародні фестивалі Ars Electronica стали популярними і поєднують різні заходи: від симпозіумів і виставок, до перформансів, концертів і неформальних зустрічей у громадських місцях (гаванях, заводах, монастирях, підземних тунелях тощо). На базі цього проєкту засновано Prix Ars Electronica — найбільший у світі конкурс медіамистецтв, де переможці нагороджуються статуеткою «Золота Ніка» та грошовою премією до € 10 000 із можливістю брати участь у фестивалі; а також STARTS Prize 2019 за ініціативи Європейської Комісії зі сприяння розвитку в галузі технологій та мистецьких практик (обидва переможця отримають € 40 000), задля розвитку культурно-мистецьких інновацій світу. Тож колективний діджитал-досвід світу увійшов до базового щабля когніції сучасного цифрового мистецтва, численних дослідницьких програм (де археологи, мистецтвознавці спираються на такі технології як геомагнітні радари, відеодрони, дайвінг-роботи, комп'ютерні віртуальні реконструкції, гігапіксельні зображення сканувань і т. ін.), цей досвід широко застосований зокрема в презентації проєктів, на кшталт

---

[15] Ars Electronica 2011. Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft. Linz : Gutenberg Werbering, 2011. P. 15.

[16] Там само. P. 14.

того, що 2 травня 2019 року влаштував доктор мистецтвознавства Lothar Schultes, що доповідав про життя і творчість Леонардо да Вінчі та використовував проєкції ультрависокої роздільної здатності формату 16 × 9 *м* Deep Space LIVE[17].

Або, скажімо, інший діджитал-досвід, цього разу UK-команди митців Luxmuralis, фронтменом якої є британський скульптор Peter Walker (член Королівського товариства мистецтв і Королівського товариства британських скульпторів, котрий зимою 2018–2019 років експонував у центральному нефі собору Лічфілда графства Стаффордширу проєкт «Мир на Землі», де 20 000 паперових голубів із написами слів миру від школярів більш ніж 70 шкіл білою ажурною хмаринкою застигли під нервюрами Кафедрального собору)[18], який здобув широку підтримку з боку державних, релігійних та громадських установ, отримуючи численні нагороди, як-от 2017 року Різдвяна ілюмінація собору від Luxmuralis була визначена «Кращим стаффордширським заходом 2017 року». Але ідея естетично високо-фахового цифрового мистецтва (точніше Fusion arts) шліфується і вдосконалюється поступово. Часто вона нагадує лише монументальні світло-мозаїчні калейдоскопи, як у соборі St Mary's Church, Oxford у березні 2019 року, що збирає чимало людей на майданах чи в храмах, які дивуються химерним аудіозображенням, як колись у дитинстві ми роздивлялися чудернацькі трансформації кольорових узорів у калейдоскопі.

Варто зазначити, що за звукову царину проєктів відповідає в команді відомий британський музикант David Harper, твори якого увійшли в медіаконтент національного телебачення, зокрема каналу BBC та Channel 4 T.V.[19] Але сутнісне всі подібні маскультурні дизайн-технологічні проєкти (Luxmuralis, Adrien M & Claire B та інші), якщо в оцінці спиратися на високо-ціннісну шкалу, якою користується, скажімо В. Бичков, або О. Босенко, або франкфуртці, то вочевидь ці проєкти підпадають під класифікацію Р. Барта «полегшене мистецтво» чи артизм, позаяк він впливає на психіку, поверхові емоції, проте поки що не може

---

17 Ars Electronica Center. Deep Space LIVE: 500 Years Leonardo da Vinci. URL: https://ars.electronica.art/press/en/2019/04/25/deep-space-live-500-jahre-leonardo-da-vinci/

18 Peter Walker Sculptor. URL: www.sculptorandartist.com

19 David. Harper. Music. URL: www.davidharpermusic.com

налаштовувати людину до екстазису. Тому треба рухатися далі, глибше осягаючи можливості цифрових Fusion-засобів. І це насправді відбувається.

Та ж група митців Luxmuralis працює над проблемами «розроблення та створення спеціальних та окремих творів мистецтва», наприклад, звукових медіаінсталяцій, з метою дослідження «розвитку образотворчих мистецьких традицій через нові медіа, котрі включені в історико-художній контекст» вулиць міста та вільного «забезпечення доступу до візуальних робіт у громадських, а також найнесподіваніших місцях»[20], як ідея з віртуальними котиками, що окупували Рим навесні цього року (або як у цей же час схожу віртуальну інсталяцію, тільки з творів Ієроніма Босха, побачив і центр Києва).

Та найважливішою є — як на мене — ідея звернення до національного культурно-мистецького надбання, як це було з проєктом інсталяції 22 творів славетного Вільяма Тернера в травні 2017 року в Лічфілдському соборі, де презентована оригінальна акварель митця поєднувалася логікою проєкту з іншими віртуальними картинами; або наступна спроба того ж року в Лондонському Garrick Theatre передати внутрішній стан подорожуючого низкою швидкоплинних образів, що концентруються навколо домінантного стуку коліс і мерехтіння рейок, окремих образів ландшафту, де музиканти McFall's Chamber Orchestra виконували авторську композицію Девіда Гарпера на тлі відео «Different Train». Отже, можна погодитися з думкою Н. Маньковської стосовного того, що: «Сучасні візуальні, звукові та інші технології стають новим засобом художньої виразності тою мірою, якою вони сприяють розширенню акустичного і візуального простору твору, створюють у реципієнта відчуття реальності того, що відбувається, втягують його в мистецьке дійство. До того ж не тільки нові технології впливають на художню сторону творчого процесу, а й мистецтво робить зворотний вплив на техніку, викликає потребу в її вдосконаленні»[21].

---

[20] Luxmuralis. The Projection Art Gallery. URL: http://projectionartgallery.com/index.php/about/

[21] *Маньковская Н. Б.* Хронотипология неклассического эстетического сознания — Авангард и модернизм // В. В. Бычков. Триалог... Москва : ИФ РАН, 2007. С. 18.

Отже, стосовно діджитал-дизайну й безумовно продуктивного майбутнього екранних технологій можна лише передбачувати успіх за умови їхнього поглибленого сутнісного розвитку в контексті духовно-гуманістичної еволюції цивілізації, тому важливий нюанс критики діджитал-інновацій криється все-таки не в технологічному прориві, а в теперішньому крені у фізикалізм анти-гуманістичної логіки культуріндустрії, який необхідно долати. Проте, як вважав М. Горкгаймер, заклопотаний ідеєю «новітнього просвітництва» на тлі тотального занепаду західноєвропейської ціннісної системи, надія на повернення творчим інтенціям щаблю високого мистецтва залишається, допоки існують свобода і демократія, а критична думка протистоїть культуріндустріальної ідеології поліархату, ринкова логіка якого робить світове («мультикультурне» у вульгарному розумінні цієї ідеї з позиції глобального капіталу, а не глобальної демократії) мистецтво одноманітно-універсальним, «інакше кажучи, йдеться не про спротив технології як такої», та «коли знання так тісно переплітається із виробництвом, не варто дивуватися, що панівні сили хочуть поставити на знання власне клеймо і підпорядкувати його правилам отримання прибутку», тобто від усіх нас залежить, «як казали древні, чи бути нам вільними людьми або рабами, і саме такий вибір сьогодні лежить в основі встановлення демократії. Спіноза був би задоволений, дізнавшись, що питання поставлене саме так, коли проблема демократії пронизує все життя, розум, почуття і саме божество людського духу, що формується»[22].

Навіть видатні міжнародні діджитал-форуми та премії, як згадувані проєкти Ars Electronica, не вільні від комерційної прерогативи, та свідомого переведення уваги з фундаментальних проблем суспільного устрою на вторинні питання соціально-політичного, економічного, екологічного буття, де «інновації — це саме те, що потрібно, якщо ми хочемо подолати соціальні, екологічні та економічні виклики, з якими зіткнеться Європа найближчим часом»[23], але така логіка «заміни» небезпечна тим, що не викриває головні чинники суспільних суперечностей, і навіть, як побоюється колишній редактор The Washington Post, професор Лондонської школи економіки та лауреат Пулітцерівської премії Анна Аппельбаум

---

[22] *Хардт М., Негри А.* Множество... С. 345, 346, 347.

[23] STARTS Prize 2019. Innovation in and for Europe. URL: https://starts-prize.aec.at/en/

(Anne Applebaum) у статті «How Europe's 'Identitarians' are mainstreaming racism»[24], загрожує західному світу вже тепер екстремістськими рухами, що активно використовують діджитал-технології, популярні європейські вебсайти, і під виглядом патріотичних поборників культурної ідентифікації націй, розпалюють расизм, камуфлюючись під Identitarian Movement (пророцтво Т. Адорно здійснилось, коли він, міркуючи про жаргон автентичності, передбачав у майбутньому перевдягання класичного нацизму у шати боротьби з нацизмом). Отже, критичній думці навіть у її футуристичних сміливих прагненнях явно бракує сферичності погляду на наявні проблеми та застосування оцінної системи координат вищого щаблю, ніж той, де розгортається драма нинішніх конфліктів. Хоча певний зсув у цьому напрямку вже маємо.

Так, сьогодні критична думка дискутує й у фаховому просторі кураторів та директорів сучасних музейних колекцій, де в прагненні зацікавити глядачів, співробітники вигадують різні заманливі концепції презентацій власних колекцій та фондів, налаштовуючи реципієнтів на поверхову легку гру без тяжких зусиль для формуванням власного світогляду й внутрішнього світовідчуття, до того ж, зазначає Клер Бішоп (яка не погоджується з доксою, що начебто актуальним майданчиком сучасного мистецтва тепер є лише міжнародні бієнале), «зовнішня оболонка музею стала важливішою за його вміст, і в результаті мистецтво поставлене перед вибором: виглядати ще більш загубленим всередині величезних постіндустріальних ангарів або набувати гігантських розмірів, щоби змагатися зі своїм оточенням» (на мій погляд, такі експозиції, де буквально візуалізується думка Ж. Діді-Юбермана «бачити значить втрачати», здебільшого еманують штучність та стерильність від справжніх людських почуттів, хоча Бішоп вбачає тут ознаку «діалектичної сучасності», що примушує звертати увагу не на стиль доби чи якості творів, а на підхід до їхньої презентації, обумовлений теперішніми особливостями сприйняття диз'юнкції часу), адже авторська архітектура новітніх музеїв ніби конкурує за право бути найсучаснішим інноваційним артпростором: «Музеї,

---

[24] Applebaum Anne. How Europe's 'Identitarians' are mainstreaming racism // Washington Post. 2019. 17 May. URL: https://www.washingtonpost.com/opinions/global-opinions/how-europes-identitarians-are-mainstreaming-racism/2019/05/17/3c7c9a6e-78da-11e9-b3f5-5673edf2d127_story.html?fbclid=IwAR3nZgTQg9wjI8Cao1A5eVDwsSwbJptna99GHt-51VqFjLwKHgFZ1dJxlKSA&utm_term=.47d4e7c5eec1#click=https://t.co/AOzz9LZU21

що входять в цю глобальну панораму сучасного мистецтва, об'єднані не так турботою про формування колекцій, цікавістю до історії або ясно сформульованої позиції або місії, як відчуттям, що "сучасність" інсценується на рівні образу: сучасне — це нове, "круте", фотогенічне, із бездоганним дизайном, економічно успішне»[25].

І все-таки, впевнена Клер Бішоп, поділяючи думку Пітера Осборна, що в умовах, коли «глобалізований світ сучасного мистецтва наполягає на транснаціональному (або навіть постнаціональному) культурному виробництві», часто доводячи не лише приватні музеї «до творчого та інтелектуального паралічу», коли технократія «зруйнувала більшу частину словника, за допомогою якого раніше формулювалася значимість культури і гуманітарних дисциплін», «саме уявлення, що художники можуть допомогти нам побачити хоча б контури проєкту переосмислення нашого світу, поза сумнівом, є однією з причин, за якої сучасне мистецтво, незважаючи на майже повну заглибленість в ринок, продовжує викликати хвилювання і пристрасну цікавість»[26], і тут справді важко заперечувати тим, хто схильний до такої позиції.

Проте загальну доксу, що останнім часом експлуатується фахівцями надто щільно, буцімто національні культури часто-густо вибудовують власне акцентовано-особливе розуміння теперішнього, виходячи з історичного відчуття травми національної свідомості чи провини (як Іспанія — через колоніалізм та режим Франко, Німеччина — через нацизм, країни пострадянського простору — через політичні репресії, голодомори і т. ін.), можна запідозрити в спекуляціях, тим паче, що це не є дієвим засобом подолання гістерезису цивілізаційної культури сучасності. Зрештою, чи не є кращим вирішенням проблеми страху перед історичними травмами намагання стати над внутрішнім розколом, піднятися «і над тим, що ми бачимо, і над тим, що дивиться на нас», тоді «об'єм втрачає свою гранітну очевидність, а порожнеча — тривожну силу присутньої смерті...», і тоді «щось Інше» надає всьому сенс, метафізичний сенс; хоча і цього замало[27].

---

[25] *Бишоп К.* Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства? Москва, Ад Моргинем Пресс, 2014. С. 14, 16.

[26] Там само. С. 29, 59, 70, 77.

[27] *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас : пер. с фр. Санкт-Петербург : Наука, 2001. С. 20, 21.

Вочевидь, праві ті аналітики, котрі констатують: наша «перехідна доба» посткультури насправді нікуди не переходить, ми тупцюємо на одному місці, а «нові» митці-винахідники просто не напружуються і реплікують давним-давно знайдене і відпрацьоване, адже їм байдуже щодо формального і смислового наповнення твору, часто їм банально бракує фахової підготовки, тому найпростіше йти прокладеними кимось шляхами і збирати славу, користуючись необізнаністю молодих кураторів й критики, що не орієнтується у складних траєкторіях мистецького руху. Скажімо той саме мінімалізм, як «естетика руйнування», що на Заході докучив вже у середині 1960-х, визначений автором дефініції «a minimal art» Річардом Уоллхеймом як тривіальний акт деструкції, що завершив розпочату М. Дюшаном та іншими авангардистами анігіляцію мистецького вислову, сьогодні в Україні сприймають чи не вершиною сучасного творчого пошуку митців, фахова майстерність яких, як правило, вельми посереднього рівня, але вони сховалися за ребрендингом геометричної лапідарності, що тепер генеруються міжнародною культуріндустріальною модою на техноїдні артоб'єкти.

Між тим, такі «новації» є ніщо інше, як «сухість без повідомлення, без вмісту. Це об'єми <...> і нічого більше. Об'єми, які не свідчать рішуче ні про що, крім самих себе. Рішуче відмовляються від будь-якої фікції часу, яка могла б їх видозмінювати, відкривати, наповнювати або все що завгодно ще»[28]. Та якщо дати геометрії влучне ім'я (наприклад, «Мадонна степу», та ще згадати геометричний орнамент українських рушників, ба більше, додати до назви слово Донбас), успіх інформаційної маніпуляції буде забезпечений; саме тому скульптурні технооб'єкти, скажімо, М. Левченка, В. Татарського, П. Антипа чи Л. Маляренки, або ж подібних до них західних митців, з історично промовистими прізвищами, як Алекса Берліоз (Франція), Пауль Бах (Люксембург) та інших, «ім'я яким легіон», я не вважаю справжньою творчістю, проте тільки пастішем, пустощами, де немає формально-пластичних досягнень, немає душі, почуттів; взагалі поетика українського світогляду виміняна нашими конформістами на техноребуси, що не потребують пошуків істини, прагнень цікавих формальних завдань мистецького виразу чи дійсного протесту проти насилля і несправедливості.

---

[28] *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим... С. 28.

Механічна реплікація пастішу, зокрема в поезії, критикувалася ще Платоном, адже «всякому ясно, що плем'я наслідувачів легше і краще за все буде відтворювати те, до чого кожен із них звик з ранніх років, але те, що лежить за межею звичного, для них ще важче добре відтворити в мові, ніж на ділі»[29], в пластичній мові так само важко, позаяк розсудок тих «митців» зачинений для високих сенсів і почуттів. Причину творчого фіаско, між іншим, знали не лише у ті далекі часи, її намагаються донести до наших митців сучасні філософи, наголошуючи: «розсудок за своєю природою не може бути основою розуму», навпаки розсудок має базуватися на розумі, визначаючи щабель мислення митця, так чому, питає український філософ В. Возняк, ми маємо поступатися розсудку, якщо людська свідомість не починається з нього, чому обираємо уречевлення, чому митці замість творчого мислення воліють відмовити сутнісному споглядання і почуттям?

Мистецтво примусово, як бачимо, зводиться до виконавчої майстерності, позаяк розсудлива творчість не має можливості еманувати розум, бо «розсудливо-емпіричне мислення, що виховане на некритичному сприйнятті ззовні заданого змісту, — пригнічує творчу природу мислення, яке круто замішане на силі продуктивної уяви»: «Як спосіб мислення, який претендує на самостійну сутність, розсудок є перетвореною формою, в яку зсихається і яку потребує нерозумний розум, — що в соціально-історичному плані пов'язано з розщепленням людської цілісності і поширенням відносин використання, а також — із затвердженням специфічної західноєвропейської, "фаустівської" форми раціональності»; проте навіть банальне користування знанням (реплікації досвіту авангарду чи постмодернізму), включно із фахово-технічними навичками, «не є заслугою розсудку, а результатом змістовного входження індивіда у тканину суспільно-культурної реальності, яка вимагає руху суб'єкта за логікою загальних норм, параметрів, визначень культурно-людського світу», тобто тут унаочнюється факт того, що мислення, мистецька свідомість зокрема, аж ніяк не починається з розсудку, тоді як акцент «на засвоєнні форм готового знання крізь розсудливі форми щупальцями клопіткого розсудку зачиняє шляхи до формування власне мислення як теоретичної здатності,

---

[29] *Платон*. Собр. соч. : в 4 т. / пер. с древнегреч. ; общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. Москва : Мысль, 1994. Т. 3. С. 423.

перешкоджає становленню розуму. У такому випадку розсудок як спосіб мислення вступає в зовнішню суперечливість із розумом, у зовнішнє зіткнення, аж до антагонізму...»[30].

Ось чому, як на мене, масштабна уніфікація мистецької свідомості в сучасній Україні є болісно вражаючою, так, подібні процеси можна аналізувати з позицій С. Хантингтона чи Ф. Джеймісона, котрі пояснювали це м'яким впливом розвинених країн на економічно слабкі країни, котрим демонструють у такий спосіб домінантну позицію західної ідеології капіталу, і які підганяються під єдиний одномірний стандарт, але чому так безперешкодно легко сприймається нашими слабкими митцями-жертвами ця втаємничена процедура культуріндустрії як почесна ініціація у світову contemporary спільноту. І це чомусь зовсім не бентежить тих, хто свято вірить у національні гасла створення суто української культури й мистецтва, хто засуджує тривалу історію русифікації України, але хто всупереч всьому цьому дозволяє творчості та мистецькому вислову мімікрувати, вихваляючись західним давно і важко хворим штибом. Парадокс, або краще сказати короткозорість. Причому кивати на європейську співдружність і мультикультурну ідею, хай навіть в тлумаченні з позицій демократії, тут не варто, бо нечемно перекладати вирішення нашого культурного питання з власної хворої голови на іншу, теж хвору голову, замість того щоб використати давно відомі західній ойкумені «лікарські засоби», принаймні оздоровча система франкфуртської філософської школи досі цілком прийнятна, і вона дозволяє повірити у власні сили.

Мабуть як делікатну корекцію світоглядного спазму акомодації співвітчизників, котрі не обтяжують себе справжніми само-усвідомленими творчими пошуками, над прозахідним некритичним фанатизмом яких потішався ще Бенедикт Лівшиць у «Півтораокому стрільці», варто згадати славетного В. Маяковського, який у 1926 році в останніх строфах вірша «Борг Україні» констатував: «Трудно / людей /в одно истолочь, /собой кичись не очень. / Знаем ли мы украинскую ночь? / Нет, мы не знаем украинской ночи».

---

[30] *Возняк В.* Метафизика рассудка и разума. Опыт несистематической самокритики. Киев : Самватас, 1994. С. 306–307, 308.

Хоча, це така делікатна справа — відчувати поетику того, про що немає вичерпно-досконалих ані слів, ані образів, але воно є і надихає, дражнить і хвилює, так, що розсудливі прагматики навіть приблизно не уявляють тієї благодаті творчого трепету, коли Архип Іванович Куїнджі, скажімо, завітавши в Маріуполі до бабусі Олексія Валерійовича Босенка попити чайку, міркував про утаємниченість тієї української ночі, уся повнота чаклунських звуків, станів, образів, ароматів, передчуттів якої вислизає з-під його пензля (проте, як експериментально довів Д. Менделєєв, Куїнджі насправді мав унікальні оптичні здібності[31]).

Між тим європейські пасіонарії вимагають від своїх творчих еліт, та від майбутніх неофітів ЄС, тобто від нашої країни також, продуктивної актуалізації саме надчуттєвого діалектичного розуму, здатного нарешті здолати тривалу кризу посткультури, й вивести мистецтво сутнісно вільних митців на новий справжній інноваційний щабель розвитку; та поки що, на думку В. Возняка, замість цивілізаційного демонтажу старої системи просвітницького раціо, ми її, вже надто розкладену, попри тяжкі травми і рани, ставимо собі і нашим дітям на/в голови, як узаконений ідіотизм, продовжуючи відтворювати саме розсудливі форми убогої свідомості. А насправді: від дитинства і початку освітнього процесу маємо робити ставку на творчій розум, діалектичне мислення: «Необхідна зміна підґрунтя: не спочатку розсудок, а потім вже (якщо вистачить часу і сил) розум, і не спочатку давати знання у формі об'єкта (інформації), а потім, за допомогою особливих евристичних методик, від яких за версту віє нафталіном розсудку, особливих "проблемних" прийомів-хитрувань виробляти творчо-пошукове мислення. Все, як мені видається, має бути навпаки: розумно-діалектичне мислення може і має розвиватися від самого початку. Це розсудок підставляє нам, довірливим, картинку, ніби все починається з нього і на ньому засноване, і начебто логічно починати із розсудливих форм: спершу засвоїти те, що вже є, що вироблено попередниками, а вже потім (якщо з'явиться бажання), можна і в творчості повправлятися»[32].

---

[31] *Уваров С.* Путь в ночи: драма Архипа Куинджи и его главного шедевра. Как в историю живописи вошли Иван Тургенев, Дмитрий Менделеев и внук Николая I // Известия. 2018. 5 окт. URL: https://iz.ru/796997/sergei-uvarov/put-v-nochi-drama-arkhipa-kuindzhi-i-ego-glavnogo-shedevra

[32] *Возняк В.* Метафизика рассудка и разума... С. 311.

Дивно, що профанація мистецьких новацій, нескінченна реплікація давно знайденого і формальна заміна домінантної культури-донора (фактично: замість північного сусіда обрали західний взірець, і волочимося постійно за кимось, не насмілюючись іти самостійно, вільно обираючи свій шлях), не турбує соціум і молодих фахових критиків, що так тішаться неймовірним досягненням високих технологій, хоча не складно уявити як суспільство розлютилося б, якщо замість швидко-маневреного екологічного електрокара отримало б у користування, наприклад, Volkswagen 1930-х років, причому ідентичного історичному прототипу за технічними, зокрема неквапливо-швидкісними, характеристиками.

Втім, якщо прагматизм так глибоко в'ївся у свідомість сучасника, то чому ж у царині духовного надбання він не спрацьовує, перетворюючись на гальмо, провокуючи культурний колапс, так що мистецький критик, за висловом Діді-Юбермана, «не хоче бачити» абриси тієї безодні, що розверзається перед ним, вважаючи за краще відвернутися, чи промовчати, замість того щоб «спробувати повернутися до точки інверсії й оборотності, до діалектичного рушія усіх опозицій»? Та у разі повернення до точки інверсії розсудлива критика лише перекроює і вивертає класичну естетичну систему оцінки, повертаючись до того ж образу від зворотного: «Ми маємо право на тавтологію "Я бачу те, що я бачу", лише в тому випадку, якщо не визнаємо за образом влади права підносити свою візуальність як провал, втрату <...>, пробиту в просторі нашої видимої впевненості в ньому. І якраз звідси, з цього провалу, образ набуває здатності на нас дивитися. Тут йдеться, зокрема, про те, що радикально мислимий образ можливий лише по той бік принципу протяжного, екстенсивного простору, тобто по той бік розумного уявлення про велике і мале, близьке і далеке, зовнішнє і внутрішнє і т. ін.»[33].

І все це підтверджує правоту Гі Дебора, коли він констатував фрагментацію реальності в особливий псевдо-світ, де «інверсія життя є автономним рухом неживого», гідного лише споглядання через помилковий опіумний погляд неправдивої свідомості, оскільки «спеціалізовані образи» цієї вистави маніфестують фейкову єдність уніфікованого «автономного світу образів», дозволеного технократичною монополією суспільства

---

[33] *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим... С. 87.

спектаклю, світогляд якого заблукав у «дурному сні», на товарний гуманізм «завершеного заперечення людини», що посилює роз'єднаність «одиноких натовпів»[34].

Розсудливий сучасний раціоналізм поводить себе тут абсолютно нераціонально. Для контр-аргументації вважаю за потрібне знову навести тезу вітчизняного філософа В. Возняка, де роз'яснюється відмінність між розсудливою творчістю, котра нині є найзатребуванішою, й розумно-трансцендентною: «Особливість "розсудливої" практики — переважання уречевлення над роз-уречевленням, і головне — стійкий "поріг роз-уречевлення" (*Г. С. Батищев*), відсутність потреби його трансцендування, а звідси — людина прикладає мірило своїх потреб, запитів, потреб до дійсності і виявляє свого роду онтологічну глухоту до тих щаблів буття, які перевищують корисне відношення. Міру власне розумності людської діяльності визначає та інтонація практики, яка пов'язана із творчістю. А для творчості характерною є радикальна перевага роз-уречевлення над уречевленням, глибина освоєння, відчуття історичного — і онтологічного, спадкоємства. <...> У лоні творчо-перетворювального процесу власне людська міра і сутність не можуть не бути змістовно освоєними, позаяк вони самі стають предметом зміни. <...> Діяльність в розумній формі саме характеризується постійним самовідновленням, саморозвитком її суб'єктів»[35].

Тож розсудлива мистецька свідомість як наслідок наукового розвитку ідеалів Просвітництва себе відпрацювала, потребуючи збалансованості з трансцендентною повнотою розуму, тому абсолютизована абстрактна розсудлива форма світосприйняття не сприяє культурно-мистецькому розвитку, а далі кристалізує знання уречевленими патернами, «виступаючи алгоритмами утримання змістовного мінімуму діяльності, мінімуму "людського" в суб'єкті» (*В. Возняк*), проникаючи в когнітивні механізми колективної свідомості та критично спрощуючи епістемологічні процеси в усіх сферах людської діяльності, освітньої зокрема.

До речі, ще І. Хассан зазначав той факт, що вищі навчальні заклади вимагають тепер не ідеалів, а компетенції, де «передача знань не виглядає більше як те, що покликане формувати еліту, здатну вести націю

---

[34] *Дебор Г.* Общество спектакля : пер. с фр. Москва : Логос, 1999. С. 15–17.

[35] *Возняк В.* Метафизика рассудка и разума... С. 150–151.

до звільнення, але поставляє системі гравців, спроможних забезпечити належне виконання ролі на практичних постах», однак фахова компетенція теж поступово зникає через зману запитання в процесі навчання «чи вірно це?» на «чи ефективно це і чи можна продати?»[36].

Невипадково низка західних викладачів вважає сучасну університетську освіту за таку, що дає роботу, але не глибокі внутрішньо адаптовані знання, як дух просвітництва (принаймні сьогодні дивно читати статистику від Інституту Ґеллапа, що 18 % американців впевнені, буцімто Сонце обертається навколо Землі, і значно ніж втричі більше молоді не знають, хто був першим президентом США). Чи правий Марк Бауерлеін (Mark Bauerlein), який у шокуючому попереджені десятирічної давнини, книзі «The Dumbest Generation: How the Digital Age Stupefies Young Americans and Jeopardizes Our Future», ставить під сумнів майбутнє західної демократії та культури через нову генерацію молоді, повністю залежну від гаджетів та соціальних мереж, індиферентну до книжок, театрів, музеїв, і визначаючи її поп-культурні та розважальні цифрові цінності деградацією, яка нікуди не зникає разом із дорослішанням її носіїв, а навпаки поширюється світом, пронизуючи політику і бізнес, ще глибше руйнуючи західну систему освіти.

Та не буду оригінальною допускаючи, що не цього прагне українська культура, хоча, навіть судячи лише зі складної ситуації в мистецтві, і в нас надто відчутний вплив західного «анти-інтелектуального елітизму», який ще 1963 року було проаналізовано (але не почуто суспільством квазі-споживання) Річардом Гофстедтером (Richard Hofstadter), автором книги «Anti-intellectualism in American Life» (Пулітцерівська премія, 1964). І так само лишився непочутим інший представник вузького кола критиків посткультури американський журналіст Білл Келлер (Bill Keller), котрий кілька років поспіль (до 2011 року) працював головним редактором The New York Times, і який у статтях констатував: згуртована у агресивні мобільні мережні онлайн-зграї анти-інтелектуальна еліта із менталітетом стада, концентруючись замість суттєвого сенсу проблем на дрібницях, впевнена, що критичне мислення є продуктом інфернальним, а тим, хто намагається протистояти їй влаштовує інформаційний суд Лінча.

---

[36] *Хассан И.* К концепции постмодернизма. URL: http://culturolog.ru/content/view/2765/

Щоправда, дослідження представниками освітянської філософії зростання у демократичному співтоваристві інтелектуального й соціального розшарування із критичним використанням методологічних критеріїв теорій мультикультуралізму та плюралізму останнім часом активізуються, але здебільшого домінує антирасистська проблематика, про що свідчить зокрема наукова розвідка пані Дж. Новаковські (J. Novakowski) з Університету штату Огайо[37].

До речі, низка вітчизняних науковців, серед них й професор М. Шкепу, набагато продуктивніше/сферичніше розуміють і розглядають проблему сучасної освіти в аспекті формування критично-теоретичної свідомості, себто позаяк «звичайний розсудок не здатний живити величний розум», тому сучасник, втративши людську сутність, приречений на животіння на узбіччі історії, не розуміючи її справжнього сенсу, сприймаючи потворне за «абсолютну умову й абсолютне середовище»: «"Сходження" до потворного визначається присвоєнням різноманіття форм життя перетвореним, хибним способом, що веде за собою віддалення у часі й просторі не освоєного справжнього змісту історії. <...> Потворне не тільки найяскравіше проявляється в перед-перехідні й перехідні епохи, а і є однією з істотних ознак їхньої векторної спрямованості»; «Система освіти, яка мала б виконувати роль відправної точки і "спортивного залу" з "накачування м'язів" і розвитку "мозкових звивин", необхідних для успішного кидка через прірву дуалізму сутності, не тільки не задовольняє цієї вимозі, але, навпаки, поглиблює прірву. Освіта ламає ідеально-матеріальну єдність сутності людини, підмінюючи її сукупністю фрагментарних знань, які ніколи не стануть у нагоді в калейдоскопі склеєних частин чи то напівживого, чи то напівмертвого суспільного "організму". "Геній — це нормальна людина", — констатував С. Моем. Освіта являє собою суцільне руйнування саме цієї нормальності, "випускаючи" зі своєї задушливої й алогічної "утроби" в кращому випадку ремісників різного штибу. (У сучасному мистецтві трапляються спроби сублімації цього розпаду. Але сублімація це той саме симулякр, підміна сутності видимістю і тим — виразне підкреслення відсутності)»[38].

---

[37] *Novakowski J.* Revisiting Pluralism and Multiculturalism in the Works of William James and W. E. B. Du Bois for Guidance in Education Today // Ohio Valley Philosophy of Education Society. Philosophical Studies in Education, 2018. Vol. 49. P. 47–57.

[38] *Шкепу М. А.* Эстетика безобразного Карла Розенкранца. Киев : Феникс, 2010. С. 434–435.

Ось чому розсудлива раціональність мистецтва в умовах посткультурної інверсії цінностей приречена слугувати «інструментом деструктивної продуктивності» (*Г. Маркузе*). Така сучасна свобода мистецтва лякає, адже вона «спотворює навколишнє, випромінює фамільярність <...>, руйнує прекрасні форми», проте її тотальний емпіризм продовжує набирати силу, позаяк: «У надрозвинених країнах все більша частина населення перетворюється на одну величезну юрбу полонених, полонених не тоталітарним режимом, а вольностями громадянського суспільства, чиї засоби розваги і створення душевного підйому примушують Іншого поділяти їхні звуки, зовнішній вигляд і запахи», однак чи є таке суспільство свобідним, якщо воно не здібне захистити приватне життя особистості — питання риторичне[39].

Мабуть саме тут будуть слушними зауваження Хардта і Негрі щодо того, що сучасна доба «постмодерніті», хоч і протистоїть минулій «модерніті», та постійно використовує застарілі практичні схеми і патерни мислення своєї попередниці, зокрема це можна бачити у тріумфальному поступу «гігантоманії», проте «треба знайти спосіб звільнитися від липких привидів минулого, що чіпляються за теперішнє й позбавляють нас фантазії»[40].

Хай там що, але ми пам'ятаємо: «незаповненість топосу — швидше є викликом і попередженням для логосу, в теменосі часто важливі краї, межі, незаповненість середини — це ще не її відсутність, образи, які ми виявляємо в своїй свідомості як плоди нашої фантазії виявляються не плодами, а засобами, і не нашої автономної уяви, а нашого цілком залежного перетворення (у найбільш сприятливих обставинах)» — майже кантівський вислів, що дає нам С. Ванєян, розтлумачуючи теорію Г. Зедльмайра[41].

Між тим, як художня культура може рухатися в річищі цивілізаційної еволюції, коли консенсус, що визначає цей рух «став немодною і сумнівною цінністю», а справедливість узгоджується на засадах суспільного гетероморфного оперативного рішення «заради паралогії», де «постмодернове знання — це не просто знаряддя авторитетів; воно підвищує нашу чутливість до відмінностей і посилює нашу можливість терпіти

---

[39] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 504.

[40] *Хардт М., Негри А.* Множество... С. 376–377.

[41] *Ванеян С. С.* Пустующий Трон... С. 8.

неспіввимірність. Цей принцип є не експертною гомологією, а новаторським паралогізмом»[42]? А як же тоді, на тлі «локальних дискурсів», бути із тим, що, всупереч гетерогенності, експериментальна висока наука, високе мистецтво дотепер спричиняють лише роздратування, тим паче, на думку низки експертів, інтелектуальна справжня еліта, прагнучи створити технологічно розвинуте суспільство майбутнього, побудувала у сухому залишку «комфортний світ для дармоїдів»?

Ситуація така склалася, на думку Ліотара, через те, що в науці і в мистецтві «вчених, техніків і апаратуру купують не для того, щоб пізнати істину, але щоб збільшити продуктивність» і отримати прибуток; а отже «широко впроваджений у наукове знання технічний критерій впливає на критерій істинності», це зумовлює й ставлення до техно-мистецтва як до істинного: «Технічні прийоми підкоряються принципу оптимізації продуктивності: збільшення виходу (отримана інформація або модифікації), скорочення входу (витрачена енергія) для отримання результату. Це такі ігри, чия обґрунтованість не в істині, не в справедливості, не в красі тощо, а в ефективності: технічний прийом "хороший", коли він робить краще і/або коли він витрачає менше, ніж інший», що також пояснює редукцію культурно-мистецької свідомості, котра погоджується з ідеологією культуріндустрії в тому аспекті, що: «посилення технічних прийомів, "підсилюють" реальність, та, відповідно, шанси бути справедливим і правим»; «Таким чином легітимація оформлюється через продуктивність», а «зростання продуктивності і її самолегітимації проходять через виробництво, збереження, доступність та операційність інформації»[43].

Але існує й інший «локальний дискурс», що тлумачить подібні технічно-операційні знання у контексті глобальної ентропії, зокрема поширеної в царині техно-версій мистецтва, що не в змозі розвиватися через відсутність у розсудливих форм здатності до судження, здатності до над-чуттевого: «Спроби підносити гуманітарні знання у розсудливій формі приречені на невдачу <...> У формах розсудливої активності

---

[42] *Ліотар Ж. Ф.* Ситуація постмодерну // Філософська і соціологічна думка. 1995. № 5–6. С. 18.

[43] *Лиотар Ж. Ф.* Состояние постмодерна / пер. с фр. Н. А. Шматко. Москва : Институт экспериментальной социологии ; Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. 160 с.

людина не здатна переживати свою діяльність в її культурно-людської змістовності. Знання звужується до простої інформації про події, до суми алгоритмів і схем діяльності, що ззовні прикладаються до дійсності і тому ставляться до неї формально. Розсудливість в засвоєнні знань гуманітарного циклу є наслідком безмірного формалізму в навчанні і вихованні, відриву слова від думки, думки від сенсу, сенсу від способу, слова від справи, а справи — від особистісно значимого ейдосу. Внаслідок цього і виникає горезвісна проблема "переходу" від мислення до буття, від просто знань до сенсо-життєвих орієнтацій та переконань»[44].

Однак, чи довго буде задовольняти українське суспільство та посткультурна парадигма, згідно з якою митець, проговорюючи хитромудрі докси-концепти, просто конструює певну річ, яка завжди та сама, яку всі споглядають і повторюють західну набридлу тавтологію «ви бачите лише те, що ви бачите», й більше міркувань не потрібно, адже час з тих речей сплив, темпоральність знецінена, традиційні матеріали мистецтв замінені на треш, а все людське відкинуте: *стабільні* пост-цивілізаційні артоб'єкти ніби захищені від «змін настрою, від змін сенсу, від нюансів і переливів, що створюють ауру, від тривожних дивацтв всього того, що здатне перетворюватися або просто свідчити про роботу часу», і власне поняття діалектики тепер трактується з фізікалістських позицій, як те, що «постійно примушує протиріччя до гри», і сама вона лише намагається віддзеркалювати динамічно-вербальний вимір, що кристалізує в образі «те, що постійно турбує його»[45] (як тут не згадати тезу Г. Маркузе: «Діалектична теорія не спростована, але вона не може запропонувати ніякого засобу. Вона не може бути позитивною»[46], натомість свідомість, яка оперує діалектичним розумінням фактів, тим самим трансцендує їх пізнання).

Розсудлива демагогія насправді посилює деградацію мистецької свідомості, адже зневажаючи час, сприймаючи простір як щось позитивістично ізольоване, митці другої половини XX та зламу століть несвідомо роблять інволюційний крок до часів, коли простір вважали відокремленим від часу, хоча вже авангард, адаптуючи теорією відносності, сприймав

---

[44] *Возняк В.* Метафизика рассудка и разума... С. 315.

[45] *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим... С. 34–35, 99.

[46] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 511.

простір та час цілісною субстанцією, а час декларував саме формо-структуруючим феноменом, як це пояснювали у власних теоретичних нотатках Д. Бурлюк чи О. Архипенко.

Між тим сучасна фізика відводить проблемі часу дуже важливу роль, бо вона здатна роз'яснити таємницю виникнення Всесвіту, і вже було доведено, що під час Великого вибуху простір, час, фундаментальні енергії існували як єдина цілісність, коли протоматерія та елементарні частинки ще не мали маси, але вже за мить час та гравітація відокремлюються і запускається процес матеріального формування космосу. Ось тут можна було б згадати Марксову тезу, висхідну до Аристотелевої метафізики, про те, що час є простором історичного розвитку людства (не кажу вже про широко обговорену в дискусіях[47] провокативну думку італійського філософа Антоніо Негрі, що утопія нівелює травматичній досвід часу і навіть у добу глобалізації, коли гинуть національні держави, час є «матерією, з якої зроблений комунізм»[48]), тому безглуздо митцям виганяти з творів чи об'єктів той фактор, якому Всесвіт та людство зобов'язані своїм існуванням, крім того з погляду кантівської філософії ми бачимо речі такими, якими вони нам здаються. Навіщо ж тоді митцям постійно торочити про простір як він є, наполягаючи щоб його не деформували ані час, ані людська думка?

Для мистецтва питання чистоти порожнього простору, де людина втрачає свою індивідуальність, — абсурд, втім техноїдний артизм розвинув тут власну концепцію, де йому байдуже до людини, культури і мистецтва, до світу, історії, образотворення. Артизм створює свій викривлений ізольований від усіх світ, свій віртуальний простір, та його претензія на тотальну цілісність залишається вередливою примхою розшматованої на фрагменти посткультури, перетворюючись на цілком віртуальний глобальний фрагмент порожнього простору-часу, на кшталт спустошеної Пангея Проксима через 250 млн років у відомому кінопроєкті National Geographic «Apocalypse Earth». Але у сучасному художньому бутті — дуже дивне бажання, «усунувши усілякий антропоморфізм» (Donald Judd),

---

[47] *Barshack L.* Time and the constitution. // International Journal of Constitutional Law. 2009. Oct. Vol. 7, Issue 4. P. 553–576. URL: https://doi.org/10.1093/icon/mop022; *Жижек С.* Станет ли «Империя» Майкла Хардта...

[48] *Negri A.* Constitution of Time // A Time for Revolution. London : Continuum, 2003. P. 47.

створювати форму, вилучену з простору-часу та життя-смерті, плутана концепція якої потрапляє до пастки банальної афазії, адже насправді артизм забув «хто він, звідки і куди іде».

Справжній анахронізм, гра пам'яті з втратами, де перемагають втрати (достатньо констатувати абсолютно провальні, невдалі намагання сучасної критики зрозуміти езотеричне поняття аури, зокрема в контексті міркувань В. Беньяміна, принаймні те, що з цього приводу пише Діді-Юберман без посмішки читати не можливо; Беньямін був би здивований приписуванням феномену аури до об'єктів Т. Сміта; але все стає на місця, коли згадати думку Дебора з передмови до четвертого італійського видання його «Суспільства спектаклю»: «Усі ці фахівці з ілюзорних дискусій, котрі ми все ще помилково звемо культурологічними й політичними, побудували свою логіку й культуру на логіці тієї системи, яка може їх ангажувати <...>, вони від початку і до кінця сформовані тією системою»[49]).

Проте самонавіювання спритного розсудку, що обробляє цілком позитивістський досвід у вигляді несподіваного одкровення як початку іншого мистецтва *відсутності*, дозволяє створювати монументальні інтелігібельні конструкції про банальні геометричні форми із «глибокими» сентенціями, оскільки створені артоб'єкти під маніпулятивним контролем номенклатурної критики дійсно «виробляють порожнечу в своєму об'ємі», «вони викликають погляд, що відкриває порожнину тривоги у всьому, що ми в них бачимо»[50]. Sic! І велика туга у тій порожнечі шматує посттехнологічне майбутнє, принаймні як його бачив Г. Маркузе в «Одномірній людині», де він розвинув план реалізації нового культурно-історичного проєкту, що надає суспільству шанс для створення якісної мистецько-культурної дійсності: «Саме у співвідношенні з таким трансцендентним проєктом можна сформулювати критерії об'єктивної історичної істинності як критерії його раціональності...»[51].

Умови такі: проєкт має відповідати реальним можливостям матеріального та інтелектуального культурного розвитку суспільства; а щоби контрастувати із тотальним емпіризмом суспільства споживання новий проєкт має виявляти більш високу розумну раціональність,

---

[49] *Дебор Г.* Общество спектакля. С. 5.

[50] *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим... С. 79, 83.

[51] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 480.

але не формально-технічну, що фактично є розсудливою ірраціональністю, адже в тоталітарному ірраціональному суспільстві «позитивне мислення та його неопозитивістська філософія чинять опір історичному змісту раціональності», в такому суспільстві «місце Розуму посіла ірраціональність», що видається раціональністю, отже культурно-мистецьке, політичне, економічне безумства технологічного/технократичного суспільства, каже Маркузе, зловживають уречевленням, відповідно суспільне схвалення системи реїфікації є «невід'ємною частиною відсталості» й гальмування якісних еволюційних змін, і в цьому сенсі «поглинання негативного позитивним має своє начало і санкцію у повсякденному досвіді, що затьмарює різницю між раціональною видимістю та ірраціональною дійсністю».

Тому культуріндустріальна культивація ілюзій та розчинення мистецького вислову й власне мистецької свідомості у фізикалістських імперативах недолугого натовпу є надто небезпечним для культурно-суспільного розвитку. Натомість твереза «критична думка прагне визначити ірраціональний характер затвердженої раціональності», лише її енергійно-потужна сила здатна сформувати альтернативний проєкт, гідний спрямувати технологічну трансформацію суспільства в якісне творче продуктивне річище вищого щабля.

Отже справжня раціональність нового трансцендентного проєкту є: a) повноцінним використанням модернізації виробничих цивілізаційних досягнень, і з цим пунктом в нашу digital-добу, здається все гаразд; b) структурне визначення суспільного цілого у відношеннях й тенденціях розвитку, хоча натомість сьогодні ми бачимо, що демократичні засади сучасних європейських держав потребують суттєвих коригувань через наявне домінування наративу капіталу; c) суспільні інституції мають давати більше шансів для свобідного розвитку потреб і здібностей людини, і саме тут для культури та мистецтва має значення якість ціннісного судження, в якому «бере початок власне поняття Розуму, від цінності якого невіддільним є поняття істини», проте: «Історична істина пізнається в порівнянні; і так само як раціональність можливого залежить від раціональності дійсного, так істинність трансцендентного проєкту залежить від істинності реалізованого»[52].

---

[52] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 481.

Слід зауважити, хоча ідеї Маркса були безмірно спаплюжені, викривлені і не змогли спростувати наратив капіталізму через власну не-істинність реалізації, а міжнародний лівий опір зазнав тимчасової поразки, втім шанси для альтернативного історичного розвитку суспільства та культури ще є («через розриви зберігається спадкоємність», каже Маркузе, коли структура системи якісно змінюється, коли всередині її розсудлива раціональність переходить у справжню трансцендентну ірраціональність, реалізуючи вже існуючу можливість). Історії притаманний циклічний характер, тож історичне заперечення можна передбачити й розпізнати, принаймні до цього здатна критична аналітика, але це заперечення не є детермінованим, а значить воно не має «репресивної конотації».

Саме тому Маркузе, міркуючи над проєктними векторами історико-культурного розвитку, воліє використовувати термін «детермінований вибір», що зберігає елемент свободи в контексті історичної необхідності, і зауважує: «Як процес діалектичний, історичний процес включає в себе свідомість: розпізнавання й оволодіння можливостями звільнення. Отже, він містить свободу», і тільки тоді суспільна свідомість вільна для реалізації більш високої історичної раціональності як «розумної основи істини та свободи негативного мислення»[53]. Так само професор Х. А. Ліврага наголошував: на шляху цивілізаційної еволюції повторюється не власне історія та події, повторюються умови, що виявляють готовність людства робити той чи інший вибір, а якщо суспільна свідомість буде готовою, то культурно-мистецькі досягнення повернуться оповиті славою. Навіть в умовах слабкості лівих та жорсткої технологізації сучасної культури зберігається шанс обрати трансцендентний проєкт розвитку, причому обрати його мирним шляхом (оминаючи тепер вже неможливу диктатуру пролетаріату, класова свідомість якого так і не визріла до належного рівня, щоб здійснити високу історичну місію у минулому сторіччі), оскільки сама влада виявляє тенденції до власного заперечення, надаючи можливості завдяки науково-технічній «просунутості» зробити стрибок до «суттєво нової людської дійсності — а саме до життя в свобідному часі на засадах задоволення першорядних потреб», інакше кажучи «завершення технологічної дійсності було б не лише передумовою, але також раціональною підставою її *трансцендування*»[54].

---

[53] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 482, 483.

[54] Там само. С. 491.

Розвиваючи ідею Г. Сімондона про звільнення людини з-під влади «фінальності» як науково-технологічного розширення відтепер контрольованих можливостей, Маркузе підкреслює, що «замість того, аби залишатися відділеними від науки та наукового методу предметами суб'єктивної переваги та ірраціональної, трансцендентальної санкції, метафізичні колись ідеї визволення можуть стати істинним об'єктом науки»[55], для мистецької свідомості й можливості трансцендування мистецького вислову така ситуація обіцяє свобідний розквіт естетичного досвіду. Але для цього необхідні суспільно-політичні зміни, щоби матеріалізація свободи йшла паралельно з вільним розвитком потреб людини на базі нерепресивної сублімації, тоді «ідеї справедливості, свободи і людяності знаходять свою істинність і стають сумісними із чистою совістю на єдиному ґрунті, де це коли-небудь було для них можливим, — в задоволенні матеріальних потреб людини і раціональної організації царства необхідності»[56].

У цьому сенсі утопічної надії технічна еволюція залежить від суспільного бажання жити в благосному світі, де вільні індивідууми будуть ставити перед собою творчі цілі, і де ніхто не зазіхне на примноження влади задля власної користі. Як наголошує Славой Жижек, згадуючи зокрема «домарксистську» працю Майкла Хардта і Антонио Негрі «Імперія» (2000), і критикуючи глобалізацію капіталу, що увійшов до діджитал-фази транснаціональної імперської «детериторіалізації»: «глобальний капіталізм, що переміг проникає в усі пори нашого соціального життя, у найінтимніші сфери й запускає процес невпинного розвитку, яке більше не ґрунтується на патріархальних чи інших ієрархічних структурах панування. Замість цього вона створює текучу, гібридну ідентичність. З іншого боку, ця глибока корозія всіх основних соціальних зв'язків випускає джина з пляшки: вивільняються потенційно відцентрові сили, які капіталістична система більше не в змозі повністю контролювати. Саме глобальний тріумф капіталістичної системи робить її вразливою як ніколи раніше. Стара формула Маркса досі вірна: капіталізм риє собі могилу»; втім, міркує далі Жижек, в цих умовах гібридного існування, коли мистецькі провокації насправді повністю інтегровані та фінансуються істеблішментом (а демократія не завжди безкомпромісно протистоїть капіталу, тим самим

---

[55] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 493.

[56] Там само. С. 494.

продовжуючи йому життя): «Наш повсякденний досвід є містифікованим більше ніж будь-коли: модернізація сама породжує нові форми обскурантизму, придушення свободи підноситься як придбання нових свобод. За цих обставин слід бути особливо уважними, аби не переплутати правлячу ідеологію з ідеологією, яка здається пануючою. Сьогодні як ніколи раніше є актуальними слова Вальтера Беньяміна про те, що недостатньо просто порушити питання про те, що та чи інша теорія (або мистецтво) говорить про своє ставлення до соціальної боротьби — потрібно також запитати про те, яку роль вона насправді відіграє в цій боротьбі. <...> Якщо сьогодні хтось сприймає заклики до дії, то він не буде діяти в порожньому просторі, це буде дія в рамках пануючих ідеологічних координат»[57].

Правоту цих слів підтверджують численні виставки-проєкти з провокативними гаслами, що ніби викривають систему, але усі вони спонсоруються олігархами і дійсно дотримуються «рамок пануючої ідеології». І так само є правдою, що презентовані політичними мистецькими інвективами проєкти функціонують в контексті лише приватної емоційної фабули, де «політико-економічна боротьба, у такий спосіб, непомітно набуває форми псевдо-психо-аналітичної драми суб'єкта, нездатного зіткнутися зі своєю внутрішньою травмою» (наприклад лауреаткою «спеціальної премії» Future Generation Art Prize 2019 стала майстриня з ПАР Габріель Ґолаят, відеоарт якої актуалізує контент, «на якому позначилися успадковані пережитки, нерівність і досі незагоєні травми колоніалізму та апартеїду, а також соціально вкорінені структури патріархальної влади та культури ґвалтування»[58], причому останній семо-кластер цієї тези кураторів здається дивовижним і вкрай невдалим оксюмороном); відповідно зазнали змін методологічні критерії досліджень в науково-аналітичних колах, мистецькій критиці зокрема, де «поняття "європейської" критичної теорії непомітно опинилися перенесеними у м'який і модний світ культурних досліджень» (*С. Жижек*).

Та попри усі ці, м'яко кажучи «недосконалості», сучасного моменту, в історичній перспективі мистецтво та культура, якщо довіряти «принципу надії» Е. Блоха, обов'язково увійдуть в простір справжньої трансцендентної алетеї, коли не потрібно буде реагувати на політичні негаразди,

---

[57] *Жижек С.* Станет ли «Империя» Майкла Хардта...

[58] PinchukArtCentre. Future Generation Art Prize 2019. URL: http://new.pinchukartcentre.org/ua/exhibitions/future-generation-art-prize-2019

рефлектувати на суспільні конфлікти й напругу незадоволення системою, коли трансцендентні принципи образотворчості стануть актуальними, а реїфікація мистецької свідомості відійде у минуле, або просто не буде затуляти головного, бо мистецький простір стане не банальним простором, але хорою (*грец.* χώρα), де мешкає ідея як «ненароджена і невмируща, що нічого не сприймає в себе звідки б то не було <...>, але віддана на піклування думці», «з'єднаної з відчуттям»: «вона вічна, не сприймає руйнування, дарує обитель всьому народжуваному, але сама сприймається поза відчуттям, за допомогою якогось незаконного твердження, і повірити в нього майже не можливо», адже хору споглядають хіба що у сновидіннях як те, що «не знаходиться ані на землі, ані на небесах, ніби й не існує», тому розуму важко розрізнити просинаючись «привід чогось іншого», що приліплюється до сутності нового буття, у нашому випадку до буття істинного мистецького твору, образ якого «не в собі самому носить причину власного народження»[59].

Концепцію хори сучасна наукова думка намагається витлумачувати як те, що «парадоксально невидиме (трансцендентне, божественне) виявляється тільки тоді, коли видиме знищується», коли візуальне відчуває «страсті», саможертовні муки страждань, до того ж невидиме, чи «ілюзія майже завжди не приховує того, що вона не має дійсного буття», відповідно, на думку М. Ямпільського, культурно-мистецька «репрезентація неодмінно включає в себе відсутність, яка маркована як значиме», ба більше: національна культурна специфіка визначається саме нюансами само-репрезентації, де оголюється одвічне протиборство ідеального й матеріального у культурах, а також де «нове проникає в культуру в архаїчному маскараді», стаючи важливим елементом «генеалогії сучасності»: «Точка зору "генеалогії сучасності" найбільш продуктивна в підході до минулого, в якому можна знайти не музейний експонат, а пульсацію актуальності. Гоголь і Лєсков, крім іншого, цікаві сьогодні не тільки тим, що в них сучасність бачить свої витоки, але головним чином тим, що в них сучасність виявляє свою архаїчність»[60].

---

[59] *Платон*. Тимей // *Платон*. Собр. соч. : в 4 т. / пер. с древнегреч. ; общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. Москва : Мысль, 1994. Т. 3. С. 455.

[60] *Ямпольский М.* Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. Москва : Новое литературное обозрение, 2007. С. 91, 500, 592.

Але сучасна криза культурної репрезентації пов'язана із креном суспільної свідомості у розсудливу репрезентацію, тоді як вона в ідеалі «міститься поміж реальністю та світом платонічних ідей», царюючи в уяві як «невизначений онтологічний статус присутності, який одночасно є відсутністю»; та у суспільстві квазі-споживання рівновага поміж ідеальним і матеріальним порушена, що є наслідком закладених ще у добу Ренесансу ранніх буржуазних прагнень «культу розуму», підхоплених добою Просвітництва, коли з одного боку розвиток наук сприяв секуляризації творчих інтенцій вільної людини, а з іншого дидактичне моралізаторство класицизму витискує з мистецтва тої духовний екстазис, який зміцнював християнську ауру творів Ренесансу завдяки кореляції з ідеями платонізму, коли «старозавітне творіння, як і християнське перетворення, виявляється сутнісною темою саме в контексті культури репрезентації, що становиться», де «від властивості репрезентації бути вкоріненою в нульовому знаку йде вся міфологія художника як творця, що майже співвідноситься з Богом»: «Творіння у греків (як його демонструє Деміург) ґрунтується на наслідуванні природі (physis). Людина в цьому сенсі є продовженням космосу (в Афінах вона народжується із землі), а поліс, хоча і не може безпосередньо виникнути з природи, здійснюється technē, умінням наслідувальним щодо неї. Старозавітне творіння радикально відокремлює людину і плоди її зусиль від природи. Виникає класична опозиція культурі природи як дечому онтологічно чужому, а отже, й окрема історія людини, що вкорінена в ніщо, а не у physis»[61].

Відповідно, хора як простір трансцендентних інтенцій для митців та становлення культури націй здобуває значення «небесного Єрусалиму», досконалий гештальт якого має втілюватися в проявленому й екзистенційному бутті сучасного культуротворення. Власне таку думку трансформації творчості митця, що у класичну добу сприймалася не банальною працею, у результаті якої виникає мистецький твір, але саме творенням на кшталт божому творенню, а тепер із розквітом цивілізаційної розсудливості стає подібною до технічної діяльності, роз'яснював і Ганс Зедльмайр, теж наголошуючи, що тривіальність праці в істинному акті мистецької творчості знімається саме трансцендентним «новим буттям»,

---

[61] *Ямпольский М.* Ткач и визионер... С. 93, 95.

що виникає під час екстазису в уяві художника і технічно-фаховим вмінням фіксується у матеріалі.

Та коли ця сакральна процедура викривляється і спрощується, так, що артефакт (автор якого взагалі недотичний метафізичної алхімії) примусово наділяє статусом трансгресивних мандрувань штучно вигадані маніфестації певних концепцій, то казати про розвиток культурної репрезентації, зокрема сучасного актуального мистецтва, немає підстав. Як немає підстав стверджувати, буцімто унікальний досвід щорічних мультидисциплінарних фестивалів сучасного мистецтва *Гогольfest* впливає на становлення глибинної парадигми культури і мистецтва.

Цілком погоджуючись із тезою, що в мистецькому акті «Бог дозволяє творіння не як клонування, але як гетеро-логічну активність, творення життя, радикально іншого...»[62], я вважаю за суцільне розсудливе маніпулювання іншої частини логічної конструкції, що її обстоює М. Ямпільській, за формальною логікою якого творчість Гоголя відкрила шлях «русскому модернізму», і не тому, що в даному випадку йдеться про «український модернізм», поглинутий постмодерністським патерном, але тому що Гоголь дійсно протистояв просторові універсальної імперської репрезентації, маніфестованій «одноманітним повторенням й тотожністю», введенням до українського літературно-лексичного досвіду не так архаїчного пласта до-ренесансної культури, що стало «реакцією на симулятивно-порожній та одноманітний характер репрезентативних світів», як зверненням до сакралізованих конотацій, через що релігійний чи філософський світогляд знаходить саме трансцендентні естетичні форми загадкової хори, і тоді, справді: «Індивідуація речей у матеріальному світі неможлива без хори, котра, як чиста інакшість, “деформує ідею”, вводить якийсь елемент відхилення, що дозволяє відбутися відмінності, тобто різноманіттю речей»[63].

Щоправда, контемпорарна форма вислову вкорінює сумніви щодо метафізичної «технології себе» режисера і митців-учасників *Гогольfest*, принаймні маніфестовані артоб’єкти в Маріуполі 2019 року досі не розвіюють той скепсис, а лише посилюють, навіть запевнюють, що: «Мистецтво підробляє, гримуючи труп суспільства, намагаючись надати йому

---

[62] *Ямпольский М.* Ткач и визионер... С. 28.

[63] Там само. С. 40.

милостивий благопристойний вираз»; «деконструювання мистецтва досягло апогею, зводячи його на матеріальний субстрат, зводячи почуття людські, котрі майже здобули якщо не свободу, то хоча б прагнення до неї, до фізіологічних відправлень, обригуючи минуле», «мистецтво зрадило себе, ставши слухняним, тупим і таким, що втратило здатність до опору, поступилося почуттям власної гідності, почуттям взагалі в ім'я вартості»[64]. Скажімо, як на мене, то дивно сьогодні вимагати у воюючої держави, шалені кошти на власну амбіцію, аби 600 глядачів побачили тільки один раз проєкт Νερό від В. Троїцького, кредо якого доволі просте: «Культура хороша тоді, коли вписана в загальносвітовий культурний контекст».

Та режисер чомусь дуже образився на Київ, що той запропонував йому лише один мільйон, а слід було 10 млн грн, коли його ненормативний геній рятував вкрай пропащу театральну культуру країни: «Театри були погань, треба було щось міняти. Якщо ти займаєшся мистецтвом на містечковому рівні, то ти займєшся не мистецтвом, а, вибачте, х*йнею». Проте Азовський суднoремонтний завод за топосом з його превалюючою лексикою справді став кращим майданчиком, і цей феєричний проєкт, безумовно, увійшов до світової культури, принаймні 20-хвилинним балетом від заводських кранів: «Поставити щось на заводі, який ще й весь цей час працює в штатному режимі, — непросто. У кожного з нас свої цілі. Завод має показати, що їх не потрібно боятися, що усі тут нормальні люди. Їм необхідно зняти ореол небезпеки з підприємства. Ми, зі свого боку, хочемо, щоби культура працювала на якусь соціальність. Це дасть місту зовсім інший імпульс і виведе всіх нас на інший рівень»[65].

Але цілі, та й щаблі теж, дійсно, у всіх різні, і здається проєкт В. Гутирі «Мандри до Трої» у тому ж Маріуполі роком раніше (до якого кияни мандрували залізницею 20 стомлюючих годин і ще стільки ж назад, про що анітрохи не шкодували) був справді дотичній грецької хори, ба більше: грецьке місто, дотичне до ейдетичної матриці мовчазного

---

[64] *Босенко А.* Случайная свобода искусства. Киев : Химджест, 2009. С. 183, 184.

[65] *Ковальчук Л.* Один день с режиссером Владом Троицким. Подготовка к опере в корабельном доке, балет кранов и артисты в воде // theБабель. 2019. 14 мая. URL: https://thebabel.net/texts/30105-odin-den-s-rezhisserom-vladom-troickim-podgotovka-k-opere-v-korabelnom-doke-balet-kranov-i-artisty-v-vode?fbclid=IwAR1qbjIJfZA_MEUNSNlxOYNRppmisx11G1Rsp9QXKkuT0ezoO4kqX_NcbyY

насіння Геї і Гефеста, актуалізує міф через подібне звернення до хори; тим актуалізуючи у свідомості його мешканців той трансцендентний образ міста, який згідно з «Тімеєм», пов'язаний із пам'яттю як сховищем відбитків минулого. Але ідеальна парадигма міста, нації, країни, її культури та мистецтва, потребує актуалізації істинного часу, бо «завдяки хорі відбувається незбагненний перехід від чисто просторового стазиса образу до тимчасового й історичного існування», причому «форми мистецтва визначаються формами тих спільнот, які їх породжують», і форми темпоральності в них теж різні[66].

Питання лише в тому, чи казали Солону єгипетські мудреці, що греки постійно втрачають пам'ять про своє минуле, кожного разу починаючи спочатку. Вочевидь, йшлося не лише про Афіни, середземноморська європейська цивілізація в історичних циклах так само страждає на тимчасову амнезію, як тепер, потребуючи стимулу до споминів про власну велич, реалізація якої в сучасності потребує не більше і не менше *свобідного* часу, а також тих, «у кого в жилах не гарячій шлунковий сік», констатує Олексій Босенко, адже свобідне мистецтво живе позачасовою випадковістю чистого споглядання, байдужого до утилітарності, політики та ідеології, коли немає ані умов, ані чинників, ані підґрунтя, воно стає «результатом діяльності, зверненої з подивом на саму себе, що відкрила свобідний час, нею ж створений, і не знаючи не тільки, що з цим робити, але й чи робити що-небудь взагалі», коротше кажучи: «Випадкова свобода відкриває не тільки очі, але вчить бачити невидиме, а для цього потрібно ще створити простір»[67].

І справжнє просторо-творення стосується як мистецтва, культури в цілому, так і політики, позаяк «політика — це все», наголошував зокрема Олександр П'ятигорський, влада не втратить ані найменшої можливості, тим паче вплив на колективну свідомість через інформаційно-естетичні важелі (поразка держави починається не у війні, а раніше, у свідомості громадян), до того ж «із зіткненням впливу репрезентується мислення за типом зовсім інше, ніж те, з яким ми мали справу перед тим, коли йшлося про владу», у кожного в свідомості непомітно формується «природній» простір політичної рефлексії, і мистецтво оберігає його, навіть

---

[66] *Ямпольский М.* Ткач и визионер... С. 44, 46, 50.

[67] *Босенко А. В.* Случайная свобода искусства. С. 582.

коли тоталітарна імперія транснаціонального капіталу руйнує національну ідею; саме тому справжня політична свобода і «боротьба з системою», як це не парадоксально, починаються не там, де влада вас ненавидить, або ж любить, що небезпечніше, «реальна політична свобода починається з байдужості влади до 90 відсотків елементів вашого існування»: «Тобто "все це — політика, але політика — це вас не стосується". Тобто політика ділиться на дві політики. Політичне мислення об'єктивується людиною як антитеза суб'єкту. Суб'єкт — це держава, об'єкт — це народ»[68].

Особистість людини у такій ситуації зникає, чого і прагне культуріндустрія, та взагалі ідеологія капіталу, адже при такому омасовленні індивідуальне критичне мислення і тонкі почуття анігілюються, замість них функціонує клішований розсудок, саме тому: це ми самі себе обдурюємо, «це наше внутрішнє диявольське», позаяк «диявол — це примус до не-мислення, диявол — це спокуса комфорту розумової інерції», відповідно, найбільш отупляючою ідеєю сучасності є видавана за вище благо ідея комфорту — абсолютний екзистенційий гедонізм за будь-яку ціну[69].

Така думка не суперечить думці ще раніше висловленій українським філософом А. Канарським, який жорстко критикував артринкові відносини, бо «...капітал являє собою вираз "чистих" виробничих відносин, відносин з приводу засобів виробництва не тільки речей, але й власне стосунків, самого людського способу їхнього прояву. Приховуючи ці відносини під речовою оболонкою, капітал робить їх абсолютно байдужими, випадковими, бездушними для людей. Угода, що укладається на ринку праці, заздалегідь передбачає абсолютне абстрагування (відчуження) останньої від усього того, що робило б такі відносини не виробничими, а, скажімо, особистісними, художніми, безпосередніми і т. д., а саму працю — історично усвідомленою. Історія ще не знала таких чисто речових і обездушених відносин, які породжує капітал, спосіб капіталістичного виробництва»[70].

---

[68] *Пятигорский А.* Что такое политическая философия: размышления и соображения. Цикл лекций. Москва : Европа, 2007. С. 79, 85, 86.

[69] Там само. С. 105, 142.

[70] *Канарский А. С.* Диалектика эстетического процесса. Киев : Общество «Философия и культура», 2008. С. 339.

Чи є сенс в тому, щоби знову доводити безперечний факт того, що фактично артринок є ілюзією свободи мистецтва, бо капітал стандартизує мистецький вислів, і так позбавлений живих почуттів та індивідуальних прагнень. Як наслідок: мистецтво припинило естетично сприймати життя, заперечуючи той постулат, що відношення мистецтва до життя є естетичним відношенням, відповідно артизм, маніфестуючи своє злиття з буттям, занурюючись у плин життя, само-анігілює себе, і таке самозречення, за Ж. Батаєм, має ціну «посередньої діяльності, підпорядкованої вульгарним і поверхневим потребам»[71].

Ця редукція стає зрозумілішою, коли зіставляєш дійсність із античними часами, коли все було навпаки: усе чого торкався давній грек перетворювалося на мистецтво, бо, згідно Ігорю Ільїну, «світ форм мистецтва, що передує задуму творця, набуває канонічного вираження лише з відокремленням мистецтва від ремесла і появою мистецтва у власному розумінні слова як сфери "високого творчого духу", на противагу справі "мерзенних людських рук"»[72]. Саме тому справжня непокора транс-національній логіці капіталу, непокора культурній індустрії з боку тих небагатьох, хто уникає публічності і працює на узбіччі мейнстриму в діалозі лише з абсолютним часом Всесвіту, тих мужніх сміливців, що є справжньою культурною елітою націй, бо «саме ця непокора, нехай злиденна, не дозволяє людству безповоротно загубитися серед розкоші матеріальних речей»[73].

Саме такі митці зрештою становлять те державно-національне ядро культури, хоч як не лякали сучасників глобалістськими страшилками, саме вони здатні надати ідеї мультикультуралізму друге, вже не формальне й репресивне, а дійсно креативне повнокровне життя.

Адже на мультикультуралізм можна дивитися з позицій космополітичного універсалізму постнаціональної ідентичності, і до того ж глибоко поважати традиції, принаймні, як наголошував Юрген Габермас: «Той самий універсалістський зміст маємо засвоювати, кожен раз виходячи зі специфічних життєвих взаємозв'язків, і вкорінювати у специфічних

---

[71] *Батай Ж.* Проклятая доля : пер. с фр. Москва : Гнозис ; Логос, 2003. С. 191.

[72] *Ильин И. А.* История искусства и эстетика : избр. статьи. Москва : Искусство, 1983. С. 69–70.

[73] *Батай Ж.* Проклятая доля. С. 204.

життєвих формах. Будь-яка колективна ідентичність, навіть і постнаціональна, набагато конкретніше, ніж сукупність моральних, правових і політичних принципів, навколо яких вона кристалізується»; тому і в царині культурно-мистецькій: «Будь-яку практику слід розуміти й оцінювати, тільки виходячи з життєвих взаємозв'язків і традицій, в яких вона вкорінена. І це буде переконливим доти, допоки ми зможемо довіряти переконанню, що практично, якщо тільки вони передаються із покоління в покоління і зберігаються в незмінності, витримують випробування лише на підставі цієї міцності традицій. У цьому переконанні проявляється свого роду початкова антропологічна довіра»[74]. І якщо творча практика реалізується у просторі свобідного часу, ним і крізь нього, то культуру будь-якої нації очікує справжній розквіт у славі. Це в ідеалі.

Сьогодні, коли колективна свідомість України націлена на історично вичерпне визначення самоідентифікації, коли Православна церква України отримала томос про автокефалію єдиної помісної церкви[75], питання істинно свобідного часу дуже важливе в контексті розвитку власне національного мистецтва, оскільки саме тут вкорінене протистояння, або краще сказати вихід з порочного кола давно відпрацьованої концептуальності посткультурної обмеженості мистецького вислову, зокрема у вигляді порожньої абстракції уречевленого простору, де індивідуальність митця позбавлена суб'єктивності як можливості трансцендувати в позачасову абсолютність.

Втім, наголошу: говорячи про свобідний час як контекст здійснення нацією культурної самоідентифікації, я зовсім не іронізую, і не підміняю поняття, як то намагається робити посткультурна індустрія, з якої так витончено знущався Рем Колхас, визначаючи ідентичність «новою сміттєвою їжею позбавленців, тим кормом, який глобалізація пропонує ураженому в правах»[76]. Думаю, що найточніші лоції з питань культурної самоідентифікації дають блискучі монографії О. В. Босенка, зокрема

---

[74] *Хабермас Ю.* Границы неоисторизма // Ю. Хабермас. Политические работы : пер. с нем. Москва : Праксис, 2005. С. 143, 138.

[75] Патріарх Варфоломій про автокефалію УПЦ: втручаємося тому, що це наш обов'язок // Радіо Свобода. 2018. 14 листоп. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/news-varfolomiy-poyasnyv-motyvy-diy-shchodo-avtokefaliyi-upts/29600498.html

[76] *Колхас Р.* Мусорное пространство : пер. с англ. Москва : Арт Гид, 2015. 84 с.

«Случайная свобода искусства», де він підкреслює: «Свобода, которая для искусства выступает принципиальной незавершенностью, а не открытостью, провоцирует его к происхождению по причине свободы, и тем относится к себе опосредованно, утверждая и оправдывая относительность существования. <...> Оно перестает быть творцом вещей, и либо тихо угасает в прикладных дизайнерских выходках, стремясь стать как можно более нелепым в претензиях на оригинальность, либо свободно переходит к произведению процессов, движений и становлений, руководясь бессознательной, имманентной свободой случайного, которое сопровождает искусство, как "вина за несодеянное". Это метафизический предел современного искусства, дальнейшее бытие которого полностью зависит от принципиальной смены общественных отношений, обобществление, а не овеществление коих может выпустить искусство из камер-одиночек работных домов»[77].

Вочевидь не буде перебільшенням твердження, що українське мистецтво, так само як і суверенна нація, ще перебуває у стані становлення, а високофахова образотворча мова (адекватна розвинутій художній свідомості) лише чекає на нас, коли сучасник вдосталь награється «радикальною нелюдяністю» операційно-калькулюючого мислення (*М. Гайдеггер*), що вважає суспільство споживання, як колись індустріальне, «першою й останньою реальністю, котра раніше називалася Богом», тож надія залишається, позаяк: «Метод діалектичного опосередкування потайки прокрадається повз феномени (наприклад, сутності сучасної техніки). Власне проникливість — це зовсім не шлях до того, що ще ховається від нашого мислення. Революція способу мислення, майбутня людині, поки не підготовлена; прилюдне її обговорення несвоєчасне. Діалектика — диктатура безсумнівності, про яку не питають. В її мережах випускає дух будь-яке питання»[78].

Отже, contemporary-митцям варто остудити свій реформаторський ентузіазм, бо на квазісучасну революційність їхні проєкти явно не тягнуть, але поміркувати та спробувати зазирнути за «метафізичні кордони» — було б корисно спробувати. Щоправда, митці не поспішають

---

[77] *Босенко А. В.* Случайная свобода искусства. С. 212–213.

[78] *Хайдеггер М.* Исток художественного творения : пер. с нем. Москва : Академический Проект, 2008. С. 456.

згадати про красу, або хоча б «по пам'яті замалювати простори, які відкривалися, коли ми ще були людьми та мали мужність і гордість думати по-людськи»; коли «за одне тільки бажання краси, її передчуття можна було життя віддати без коливань», втім, звинувачувати лише митців тут було б не справедливо, бо відповідальність лежить на усіх нас, на суспільстві в цілому, що змірилося з «механічною і холоднокровною дією з крайнього спрощення та узаконення посередності на охлократичній основі шаленої уніфікованій більшості. Тотальність мовчання, а не висота тиші»; «нелюдське існування стало природним і комфортним», де «нижня межа нелюдяності, недолюдяності стала підґрунтям», «дріб'язковість і паскудність нинішнього — в утилізації самих пристрастей <...>, коли ані краса, ані прекрасне, ані свобода більше не є проблемою»[79].

Тож сучасне художнє буття, особливо під час розвитку діджитал-технологій, все частіше стикається з тією думкою, що наша цивілізація накопичила достатньо базових знань та навичок, зокрема у мистецтві, осягнути які пересічна людина не в змозі впродовж короткого життя (так само, як переглянути увесь контент популярного відеохостингу YouTube), особливо в умовах щоденного інформаційного перевантаження інтелекту; проте ця думка вважається суто модерністською, саме так її артикулює Ф. Джеймісон[80], нагадуючи, що постмодерніста така ситуація вже не хвилює, він використовує усе що є під ногами, чи руками, чи на сміттєзвалищі.

Інша річ — цифрові технології, що впливають на свідомість і світосприйняття сучасника, налаштовуючи його на емоційні рефлексії, завдяки яким розсудок легко реагує на подразнення свідомості швидкоплинними ефектами техноїдного мистецтва, що так само акумулює своє інсталяційне існування на певну часову мить, вибухаючи футуристичними проекціями чи рефлексією на соціальні конфлікти та зникаючи одразу після виставкової експозиції. Фактично актуальне мистецтво сучасності використовує пропагандистські технології радянського Агітпропу, коли митці на потребу ідеологічної партійної установки швидко монтували

---

[79] *Босенко А.В.* Время страстей человеческих: Напрасная книга. Киев: А+С, 2005. С. 342–343, 344.

[80] *Джеймісон Ф.* Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму : пер. з англ. Київ : Курс, 2008. С. 364.

затребувані політичним порядком денним конструкції з гаслами, виконували твори-одноденки, котрі потім ніхто не прагнув зберігати, адже їхній сенс вичерпувався певним соціальним замовленням, а суто мистецької цінності, за одиничними винятками, вони не мали. Проте, тепер подібні візуальні маніпуляції свідомо обмежують глибинну сутність мистецтва, і взагалі не намагаються знайти істину, хоча не відмовляються залишатися у пам'яті, в історії, затверджуючи власне матеріальне існування.

Тож тепер не запитують про сутність мистецтва, а той хто ризикує це робити — негайно опиняється з ярликом ретрограда. Між тим, аби зберегти та розвивати власну культуру, українці так само як й інші нації мають ставити собі немодні, але важливі питання на кшталт тих, що їх визначив М. Гайдеґґер, міркуючи про істину мистецтва: «чи продовжує мистецтво бути джерелом і в нашому історично-здійснюючому тут-бутті, або мистецтво перестало бути таким джерелом, та чи може, чи повинно воно бути джерелом і за яких саме умов»; і далі філософ роз'яснює: «Такое осмысление не может принудить искусство быть и становиться. Но такое осмысляющее ведение есть предварительное, а потому неизбежное приуготовление к становлению искусства. Только такое ведение приуготовляет творению его пространство, созидателю его путь, охранителю его место»; «Искусство дает истечь истине. Будучи учреждающим сохранением, искусство источает в творении истину сущего. Это и разумеет слово "исток" — нечто источать, изводить в бытие учреждающим скачком — изнутри сущностного происхождения. Исток художественного творения, это есть вместе исток создателей и исток охранителей, а, следовательно, исток совершительно-исторического здесьбытия народа, есть искусство. Это так, поскольку искусство в своей сущности есть исток — выдающийся способ становления истины, становящейся благодаря искусству сущей, то есть совершительной»[81].

Питання: чи погоджується з цим твердженням, скажімо, таємний покупець на аукціоні Sotheby's в Нью-Йорку твору Марка Ротка «Untitled, Yellow and Blue», що виклав $46,5 млн (хіба що він патріот української символіки, а розсудок може переконати в тому, що ця невибаглива річ гідна такої вартості, та насправді, то лише ринкові технології культуріндустрії). Або митець, що пише етюди і екзерсиси як рефлексію

[81] *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. С. 217.

на кінострічки чи події з життя, впевнений у власній технічної досконалості, тому що кожний його жест чи змах пензлем начебто є неперевершеним виразом інтуїтивних почуттів, як то стверджує Сеф Беркерс (Sef Berkers) з Нідерландів, запевняючи, що «Есенція моєї праці — то моє життя; те що я відчуваю, переживаю і бачу, є джерелом для картин, ескізів і малюнків...»[82]. Однак з'ясовується, що джерело Гайдеггера зовсім інше, ніж те, про котре говорить митець, що плутає емоції розсудку з трансцендентним почуттям розуму. Справді, відмову від метафізичного багажу посткультурою, як позбавлення афекту алетеї, і водночас «найліпшим способом продемонструвати згасання афекту», можна простежити саме на прикладі зображення людської фігури, що зазнала редукції, бо «перетворена на товар і трансформована в образи» (*Ф. Джеймісон*), котрі нічого не містять поза зовнішньою ринковою презентабельністю.

У цьому сенсі, свобідний час, як умова перспективного розвитку високої культури, дозволяє мистецтву, — за словами Урі Гершовича, бути внутрішньо вільним від зовнішніх обставин, навіть якщо тебе фізично ув'язнили, але твоя контемплятивно-медитативна свідомість концентрується на пізнанні сутнісної істини становлення буття, або відповідно до святоотцівської антропології, виявляє здатність людського духу вбачати Божу присутність скрізь у явленому та неявленому світах; або як це бачить українська естетична думка: коли «не-чуттєве стає чуттєвим у своїй скороминущості, миттєвості, прекрасне стає красивим, позбавляючи голосу і буденного зору. Це перетворення згубно в передчасності, і вимагає вибору всім єством між буттям і ніщо, між подальшим сповзанням до життєрадісного, бездумного тваринного існування в майбутньому і трагедією справжнього теперішнього, де одними почуттями утримується серце на висоті людського, одним прагненням і одержимістю красою»[83].

Проте тотальний капіталізм діє так, що ув'язнюючи позитивістськими кайданами колективну свідомість, примушує кожного залежного від його впливу помилково вважати себе вільним. Мистецтво за цих умов перетворюється на річ широкого вжитку, коли випадкові предмети, зібрані в «акумуляції», «мотлохо-сховища», а не композиції, маніфестуються актуальними візуальними практиками, «зводячи все до механічного

---

[82] Sef Berkers. URL: http://picgrace.com/sefberkers; https://www.linkedin.com/in/sef-berkers/

[83] *Босенко А.В.* Время страстей человеческих... С. 350.

примітиву» (*О. Босенко*). Але таке мистецтво «випадкове — тому, що це відповідає його уявленням про “свободу”. Що хочу, те й роблю. А що хочу? А нічого, крім грошей. А якщо врахувати, що випадковість, — мало хто знає, — всього лише зовнішня необхідність, а не рушійна — посунута, спонукувана, спровокована — то мистецтво і відображає цю випадковість зовнішнім чином»[84].

Щоб міркувати далі, є сенс згадати той факт, що актуалізація сучасним суспільством споживання простих речей як знаків диференційованого світу, що потерпає в нескінчених інформаційних потоках, на думку низки аналітиків пов’язано із бажанням хоч на певну мить отримати тишу, чи зосередженого мовчання, щоправда дуже нечасто саме для розуміння складності світу в його простоті. Але проблема в тому, що сучасник не володіє «технікою себе», він не здатний на всеохоплююче прозріння від банального споглядання за мурахами чи течією річки, як то траплялося з буддійськими патріархами. Звідси ні мистецтво, ні культура серед шаленого руху технократичного розвитку не здатні сприймати сутність речей, у виробництво та споживацьку ціну яких закладено їхнє моральне старіння, швидка невідповідність модним брендам, тим, за висловом Р. Колхаса, чорним дірам сміттєвих просторів, де зникають усі смисли... Відповідно «нам бракує речей-співрозмовників, речей-подій. Тому хто втратив “простоту погляду” важко дивитися на речі прямо. Тяжіння до простих речей виникає тоді, коли простота втрачається, коли вона стає чимось рідкісним, важкодоступним. <...> Ми втрачаємо (втратили?) зв’язок з речами, чия самобутня реальність вислизає від нас. Заплутавшись у павутині багаторівневих опосередкувань, ми приходимо до усвідомлення своєї закинутості в симулятивне задзеркалля медіа і відкриваємо для себе екзистенційну незамінність простого (прямого, справжнього). Але простота, “яку ми втратили”, полягає не тільки (і навіть, можливо, не стільки) в особливих якостях якихось особливих речей, скільки в здатності людини взаємодіяти (спілкуватися) з речами просто, прямо, без посередників»[85].

---

[84] *Босенко А. В.* Ходы. Шестая. Пасторальная. Киев : Феникс, 2017. С. 232.

[85] *Лишаев С. А.* Метафизика простых вещей (простая вещь как место сборки мира и человека) // Вестник Самарской Гуманитарной академии. 2008. №1(3). С. 10–21. (Серия «Философия. Филология»). URL: http://www.phil63.ru/metafizika-prostykh-veshchei-prostaya-veshch-kak-mesto-sborki-mira-i-cheloveka

Та справа набагато складніша, не лише тотальна реїфікація — це півбіди, а відмова від повноти відчуттів в абсолютному часі — ось це серйозніша проблема, чому пост-смертне посткультурне мистецтво апелює і оперує симулякрами вигаданих відфільтрованих часо-просторів, знезаражених сенсів, дезінфікованих історико-мистецьких кодів, конструюючи монументальну невиразність виникнення задля власне виникнення, бо «гідність мистецтва вимірюється грошима», а воно само є «пам'ятником речі, де річчю стають навіть процеси»[86]. І в цьому ховається, на думку Олексія Босенка, «грандіозна вульгарність того, що відбувається, що засноване на тотальної зраді», як у добу занепаду еллінізму, коли безкультур'я стає всепоглинаючим, і тоді: «Можна емігрувати в історію. Можна, навпаки, залишитися і холоднокровно спостерігати агонію почуттів у часі, іронізуючи баламутити, хвацьки наплювавши на трагедію, насолоджуючись цинізмом ситуації»[87].

Тож сучасний contemporary-митець, мріючи бути цілком вільним у mainstream-контенті, відтворює насправді лише клішовану версію санкціонованого формо-вислову культуріндустриальної ідеології, де свобідний час випаровується, тому що вже мертвий час є уречевленим у порожньому просторі, а відтак посткультурний продукт від зворотного (позитивістськи ототожнюючи світ речей зі світом ідей, демонструючи власну неповноцінність) стверджує правоту І. Канта.

Кант, що обстоював суттєву різницю між трансцендентальною та логічно-розсудливою рефлексіями, вважав, що перша є обов'язковою для кожного, хто прагне *a priori* судити про речі, але наголошував на єдності аналітичного та синтетичного судження і водночас підкреслював: «Без чуттєвості жоден предмет не був би нам даним, а без розсудку жоден не був би мислимим. Думки без змісту порожні, споглядання без понять сліпі. Тому однако необхідно робити поняття чуттєвими (тобто приєднувати до них предмет в наочному уявленні), а наочні уявлення робити зрозумілими (тобто підводити їх під поняття). Ці дві здібності не можуть заміщати своїх функцій одна інший. <...> Тому ми відрізняємо естетику, тобто науку про правила чуттєвості взагалі, від логіки, тобто науки про правила розсудку взагалі», відповідно вміння розрізняти повноцінне мистецтво

---

[86] *Босенко А. В.* Ходы... С. 232, 233.

[87] *Босенко А. В.* Время страстей человеческих... С. 347.

образного вислову і концептуальну балаканину уречевлених знаків важливо саме сьогодні, коли логіка розсуду «призводить лише до теревень, до вміння стверджувати що завгодно з певним виглядом правоти чи нападати на що завгодно»[88].

До речі, доброю ілюстрацією сказаному може слугувати проєкт Львівської національної галереї мистецтв імені Б. Возницького та «Я Галереї» П. Гудімова «Ангели» 2019 року[89], де шістсот експонатів обраної тематики продемонстрували наочно історико-культурну інверсію творчого вислову: сакральні твори минулого, використовуючи формальний веризм мистецької мови давали можливість глядачеві з тонким естетичним сприйняттям за посередництва надчуттєвого сприйняття образів досягти екстазису; і навпаки, коли сучасні митці обирали абстрактну лексику, глядач лише розсудливо міг фантазувати про трансцендентні сфери абсолютного, не маючи уяви про справжню епіфанію, а відтак «картина залишиться інертним об'єктом, матеріальним остаточним продуктом, який неможливо зрозуміти як символічний акт, як практику і як виробництво»[90].

Так, нарація експонованих у Львові творів, скажімо, Тіберія Сільваші, відсилала глядача до прем'єрного проєкту-акції «Я Галереї» Гудімова «Крила» 2008 року, до маніфестованого уявного дизайн-відбитку «візантизму, Фаворського світла, золотих бань» столиці, та тієї акції, коли увесь опрацьований митцем простір і час зрештою утилізували: «Напередодні закриття експозиції крила зняли і порізали на квадрати-картини. Трансформовані, вони стали об'єктом "купівлі-продажу". Сільваші прагнув у подробицях показати процес перетворення крил на розрізані шматки матеріалу»[91], цілком істористський жест-пастиш як комодифіковано-плебеїзоване дарування благодаті «королем

---

[88] *Кант И.* Критика чистого разума / пер. с нем. Н. О. Лосского. Санкт-Петербург : Тайм-Аут, 1993. С. 70, 74.

[89] 23 зали і 600 експонатів: у Львові відкрилася грандіозна за масштабами виставка «Ангели». 2019. 19 черв. URL: https://dyvys.info/2019/06/19/23-zaly-i-600-eksponativ-u-lvovi-vidkrylasya-grandiozna-za-masshtabamy-vystavka-angely/?fbclid=IwAR1_4q0ha6WwuOK1cOk-phpT6DgavdPFSUd43AoqBeX5RVDfkJsrU3hHrXo

[90] *Джеймісон Ф.* Постмодернізм... С. 28.

[91] Київ. Арт-Центр Я Галерея. Крила. Тіберій Сільваші. URL: http://yagallery.com/exhibitions/krila

кольору», на кшталт сакрального «переломлення хліба» європейськими монархами, ось тільки «немає способу завершити герменевтичний жест і повернути цим решткам увесь ширший живий контекст», адже «нова площинність» мистецтва посткультури не передбачає ані глибини, ані «навіть мінімального місця для глядача»[92]; лише гра і бізнес в одному флаконі, де апріорне знання анульоване, натомість у пріоритеті, за висловом того ж Ф. Джеймісона, «новоістористське» мислення (де модерністський зойк «усе вже створено, жоден формальний чи стилістичний винахід неможливий» цілком спокійно заміщується постмодерністським перекроюванням кінця історії й мистецтва у «все годиться», через що «митці та науковці не зникли, радше змінилася природа їхньої групової ідентичності, яка судячи з усього, стала більш сумнівною, нагадуючи вибір моди. Безперечно, неоісторія, не маючи куди спрямовувати дедалі швидші течії свого гераклітівського потоку, схоже, перетворилася на моду й ринок, який нині тлумачиться як глибока онтологічна економічна реальність, що є такою ж загадковою й засадничою, якою колись була природа»[93]). Між тим, форма споглядання як суб'єктна умова сприйняття речі, явища, згідно епістемологічної точки зору Канта, попереджає про помилкове сприйняття речі як окремої об'єктивності саме завдяки апріорному знанню, що дає змогу запобігти катастрофі (так, міркує на конкретному прикладі Кант, якщо вирити під фундаментом будівлі яму, будинок впаде, попри те, що суб'єкт не знав закону гравітації). Посткультурне мистецтво нагадує такого недбайливого господаря, що відмовив трансцендентальній логіці, а перед тим — трансцендентальній естетиці, натомість творчий простір заповнив нескінченною інформаційною балаканиною, що приділяє увагу лише кон'юнктурі та безлічі подій повсякденного буття, суттєво обмежуючи цілісність «синтетичного» сприйняття будь-яких явищ цілісним ж досвідом, та ховаючись у набридливих іграх.

Дійсно, інтернет продовжує рясно постити цитати відомих митців, скажімо скульптора-мініміаліста Річарда Серра (Richard Serra), який виголошує: якщо ви хочете творити мистецтво, то в певний момент вам доведеться призупинити судження, та залучити себе до гри,

---

92 *Джеймісон Ф.* Постмодернізм... С. 30, 31.

93 Там само. С. 364, 365.

і не турбуватися про результат, навіть якщо «рентгенівська чіткість умертвляє матеріальне око глядача» (*Ф. Джеймісон*); не дивно що нескінченні адепти цієї позиції, в Україні також, щоб не пасти задніх, занурюються в порожню безвідповідальність гри, так що такий тотальний рух абсолютно відповідає анамнезу масового психозу, який свого часу детально вивчив К. Юнг, пояснюючи успіх націонал-соціалістів Німеччини. Отже, сьогодні відбувся тої сценарій, котрий на переконання І. Канта є дуже небезпечним для цивілізованої культури, коли порушується трансцендентальна єдність самосвідомості через штучну амнезію апріорного досвіду, естетичного в тому рахунку: «Заснована на емпіричних поняттях єдність синтезу була б абсолютно випадковою, і, якби емпіричні поняття не спиралися на трансцендентальну підставу єдності, то могло б статися, що наша душа була б наповнена купою явищ, з яких проте ніколи не міг би виникнути досвід. Тоді зникло би будь-яке відношення знання до предметів, оскільки в ньому не було б зв'язку відповідно до загальних і необхідних законів; отже, воно було б позбавленим думки наочним уявленням, але зовсім не знанням, інакше кажучи, для нас воно було б ніщо»[94].

Ось цим уречевленим «ніщо» мінімального концепт-вислову або цент-колажу і грається світове посткультурне мистецтво, відмовляючи чуттєвому екстатичному досвіду, вперто ігноруючи «умови мислення для можливого досвіду» і у такий спосіб викривляючи просторо-час мистецького буття до стерильності ілюзій, тобто сталося те, про що казав Кант: «...якщо б ми знищили наш суб'єкт чи лише суб'єктивні якості наших почуттів взагалі, то усі властивості об'єктів і всі їхні відносини в просторі і часі, а також сам простір і час зникли б: як явища, вони можуть існувати тільки в нас, а не самостійно»[95].

Відповідно сучасне мистецтво існує, функціонує і живиться придуманим, штучним просторо-часом збіднілої логіки розсудку, про що не втомлюється говорити у кожній своїй монографії Олексій Босенко, пояснюючи: «Походячи з однієї субстанції діяльності, бувши її атрибутами, почуття і час тривають не-спільно, суперечачи одне одному в абстракції перебування, тільки — в понятті, тобто історично,

---

[94] *Кант И.* Критика чистого разума. С. 100.

[95] Там само. С. 62.

як історична можливість заперечення в тотальності становлення»; проте «канібалізм речей прирівнює почуття до загального еквіваленту, пристосовує їх до часу, обриваючи можливість неможливого: прориву крізь тотальний кордон мертвої предметності. <...> Почуттів більше немає... <...> Зруйнувалися образи. Вони більше не надлишок, а недолік, нестача, нетость. Вони уникають розвитку до краси в самовтраті здійснення в інше, і тим здобули неминучість згортання до простоти знищення, яка не має навіть власного імені смерті, і тепер розтаскуються речами...»[96].

З іншого боку штучна атмосфера посткультури пояснюється тим, що за умов ринково-споживацького капіталізму уречевлення викликає «найглибшу нелюдськість», бо ігнорує ту шпаринку Беньяміна й Гайдеггера, де власне і здійснюється становлення алетеї мистецького витвору, або ж, згідно Джеймісону, саме у «розриві поміж Землею і Світом», де твір позбавляється сенсу «матеріальність тіла й природи з одного боку та смисловий дар історії й соціального з іншого»[97].

Крім того антиісторична сутність буржуазного мислення, як її трактував Д. Лукач, найбільш яскраво й чітко виявляє себе саме в ситуації, коли проблема сучасності має розглядатися як історична проблема, адже буржуазне мислення прагне ліквідувати історію, підмінюючи її історизмом, а структуру капіталістичного суспільства і культуріндустріальні цінності виголошує як такі, що мають позачасову вартість. Отож, резюмує Лукач, буржуазні аналітики не здатні «осягнути всесвітньоісторичні події сучасності як світову історію»: «...така неспроможність має своє методологічне підґрунтя, яке полягає в тому, що контемплятивно-безпосередня поведінка створює між суб'єктом і об'єктом тій самий, описаний Фіхте, "темний і порожній" ірраціональний проміжний простір, чия темрява і порожнеча, які існують також при пізнанні минулого, але приховуються просторово-часовими та історично-опосередкованим віддаленням, виступають тут у своєму неприкритому вигляді»; тож варто пам'ятати, що «в мистецтві дається взнаки та сама непереборна дистанція між суб'єктом і предметом, яка зустрічалася нам всюди в сучасному житті, і, що мистецтво може знаменувати собою лише

---

[96] *Босенко А. В.* Время страстей человеческих... С. 347, 40.

[97] *Джеймісон Ф.* Постмодернізм... С. 29.

образне оформлення [Gestaltung], але не реальне вирішення цієї проблематики», позаяк індивідуальність, за Гегелем, розбивається об міць всезагальності[98].

І все-таки, мистецтво, завдяки образному трансцендентному вислову спроможне, як і класична філософія, не шляхом логіки, а метафізично-витонченим почуванням, «відновити знищену реїфікацією людину», до того ж воно має поважати засвоєні протягом історичного розвитку естетичні культурні цінності, що власне врятує мистецтво від безглуздої фактичності сучасної посткультури. Чому? Тому що «розумовий та історичний генезис — по суті — збігаються»[99].

Відповідно митець, не вбудований у порочну модель культуріндустрії, зберігає індивідуалізовану спрможність виходу в трансцендентні пласти абсолютно свобідного часу, де вічність гарантує актуальність творчих постулатів й принципів крізь еони, тож він не довіряє реїфікованій ідеї псевдо-контемплятивної свідомості, позаяк метафізика мистецтва, як і метафізика сама собою, є «необхідним завершенням всієї культури людського розуму» (*І. Кант*). Саме так можна інтерпретувати слова Д. Лукача, спрямовуючи їх на критику абстрактно-контемплятивної свідомості посткультури, адже коли вона, бувши уречевленою, «фальсифікує та насилує історію, то її водночас насилує і рве на шматки непереборна історія»[100].

В цьому сенсі дуже повчальним прикладом стає оприлюднений відомим американським часописом «October 46» у 1988 році діалог з Александром Клюге, якого інтерв'юер, куратор проєкту Стюарт Лібман (Stuart Liebman) питає стосовно синтетичного методу поєднання документально-історичних фактів з авторським вимислом, на що Клюге, до речі, заперечуючи свою причетність до постмодернізму, відповідає, виявляючи чимало паралелей із поглядами Перрі Андерсона на авангард та постмодернізм: «Після того, як література розробила і перевірила всі можливості для втілення людського досвіду, після того, як музика отримала такий величезний і багатий розвиток від Баха і Шуца до пізньої романтики,

---

[98] *Лукач Г.* История и классовое сознание. Исследования по марксистской диалектике : пер. с нем. Москва : Логос-Альтера, 2003. С. 243, 244.

[99] *Лукач Г.* История и классовое сознание... С. 236, 237, 242.

[100] Там само. С. 236.

Шенберга і Віденської школи, ви не можете створювати нову музику. Немає авангарду, коли авангард все зробив. Якщо культура високо розвинена, авангард повинен об'єднати свої матеріали в діалозі, в новому контексті. Неначе Рим вже побудований, і у вас є Колізей та інші будівлі, але Imperium вже проминув свій пік. Тепер, на руїнах, мають з'явитися нові споруди, нові будинки, і вам потрібні матеріали старого, щоби зробити нове»[101].

Зауважу, що сьогодні у XXI столітті не є рідкістю така толерантна реставрація, коли давні західноєвропейські руїни надійно та фахово консервуються, але крізь них ніби проростає нова будівля, як нове життя, що поєднує сучасні матеріали, діалог яких із давніми техніками будівництва виглядає цілком гармонійно (така практика поширилася скрізь — у Франції, Англії, Іспанії, Грузії, Португалії, Швеції тощо). На жаль Україна досі не долучилася до такої стратегії, що могла б врятувати численні історико-архітектурні пам'ятки, надаючи шанс цим зникаючим шедеврам минулого існувати у третьому тисячолітті, а втім «принцип надії» поки ніхто не скасовував. І цілком вірогідно, що синтетичне будівництво виникне так само неочікувано стрімко як блискавично виконувала свою роботу київська пожежна команда в одному есе А. Клюге, що гасила палаючу столицю, проскакуючи повз гітлерівських окупантів, які не встигали оговтатися.

Тому, повертаючись до згадуваного американського часопису, зазначу, що позиція Клюге подібна до цього архітектурного синтетизму, тому є сенс навести подальшу частину діалогу, де власне дух часу робить виразнішими проблеми мистецтва посткультури, відтіняючи унікальне авторсько-суб'єктивне бачення Клюге. (Інтерв'ю та його переклад були люб'язно надані мені Ігорем Ісиченком, який детально вивчав творчі установки Клюге, а восени 2018 року брав участь у міжнародній конференції «Emotions: The Engines of History», що відбулася у Катовіце (Польща) 23–24 листопада під проводом Сілезького університету (факультет філології Інституту англійської культури і літератури),

---

[101] *Liebman S.* On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere: An Interview with Alexander Kluge. // Alexander Kluge. Theoretical Writings, Stories, and an Interview, edited by Stuart Liebman. October 46 (Fall 1988 to Spring 1989). The MIT Press, Cambridge, MA (Massachusetts). P. 23–59. P. 57.

із доповіддю «A Powerhouse of the Possible: Alexander Kluge as a Chronicler of the Feeling»[102]).

«**Стюарт Лібман:** Це узгоджується з вашою повагою до cinema impur, нечистого кіно, тобто до кінематографа, який не прагне більше очищати свої засоби щоб знайти свою сутність як мистецтво, а замість цього швидше насолоджується неоднорідністю. Те, що ви говорите, перегукується з дебатами, що їх американці вели останні десять років або близько того про кінець модерністського авангарду і появу постмодернізму. Ваша практика здається ближче до того, що ми називаємо постмодернізмом, ніж до того високомовного пуризму, який ми стали називати — на жаль і, безумовно, неправильно — модернізмом.

Александр Клюге: Дозвольте мені відразу сказати, що я зовсім не впевнений, що мої ідеї або моя практика не відповідають модернізму. Головним ворогом Адорно у Франкфурті був органіст-пурист Густав Леонхардт, який хотів зіграти чистого Баха. Він [Адорно] був дуже злий на Жана-Марі Штрауба за те, що той задіяв Леонхардта в «Хроніці Ганни Магдалени Бах». Я не згоден з Адорно в цьому питанні. Але, так чи інакше, він ненавидів цей фільм, його пуританську установку. І пам'ятайте, Адорно сказав би, що навіть чистота одного речення, не кажучи вже про цілу книгу, неможлива.

С. Л.: Ви відмовляєтеся від ярлика постмодерніста?

А. К.: Ми не постмодерністи. Я вірю в авангард. Але головна відмінність полягає в іншому моменті. Є два різних підходи: домінувати над матеріалом і поважати матеріал. Перший передбачає використання матеріалу для реалізації намірів. Протилежним ставленням було б визнати автономію цих матеріалів, які є живими. Неважливо, чи досягається це засобами фільму, музики або картини.

С. Л.: Який підхід ви визначаєте як постмодерн?

А. К.: Домінування. Побудувати щось, а потім поставити перед ним кілька стовпів. Це все та ж конкретна, функціональна архітектура, але ви на неї наклали якийсь особливий орнамент. Ми взагалі не віримо в прикраси. Прикраси — це завжди знаки сили, символи панування.

С. Л.: Це дуже схоже на ортодоксальний модернізм, висхідний до Адольфа Лооса.

---

[102] Emotions: The Engines of History. URL: http://www.enginesofhistory.us.edu.pl/

А. К.: Звісно. Основа — віденська школа. Те, що вони сказали про музику, я впевнений, вірно для мислення і поезії, романів і кіновиробництва.

С. Л.: Ви сприймаєте модернізм як проєкт, що триває, але відкидаєте прогресистську історичну модель, яка лежить в його основі?

А. К.: Так. Якщо ми повинні лідирувати і вести за собою, ми робимо це і як авангард, і як ар'єргард. Авангард — це концепція, дійсна для раннього буржуазного періоду, але не для кінця буржуазії. У наш же час може виникнути необхідність відстати і пропустити все вперед.

С. Л.: Те, що ви бачите історію модерністського мистецтва як свого роду рухливий фронт, що складається в будь-який момент із безлічі несинхронних елементів, допомагає пояснити використання вами різних текстів, які ми згадували раніше. Є ще одна важлива особливість вашої роботи, яку я хотів би, щоби ви прокоментували. Ви працюєте в декількох різних царинах: не тільки в кіно, але і в літературі; не тільки в історії, але також у теорії та політичній практиці. Мені цікаво, як ви опрацьовуєте тексти. Тут я маю на увазі, що ви переказуєте одну й ту саму історію різними засобами масової інформації, іноді значно змінюєте її, іноді просто ставите історію, фотографію, фільм або телевізійну послідовність у новий контекст. <...> Яка мета цієї стратегії?

А. К.: Це є цілком природним. У популярному вимірі є мережі. Ви створюєте картину; [вона стає дизайном] одягу, який носять інші люди, реальні люди; ви бачите фільм по телебаченню; потім нерідко видають книгу, написану за фільмом. Зрештою у вас є щось на кшталт мережі продуктів. Тільки в цій мережі проявляється реальний вигляд сучасного продукту. Ви не можете продати ізольований продукт. Якщо ви приїхали із села і привезли лише капусту або лише картоплю на вокзал у Франкфурті, ви не зможете її продати. Люди будуть думати, що вона була отруєна. У вас повинен бути магазин, комбінація, контекст продуктів для її продажу. Це просте пояснення. Є ще одна причина. Ви ніколи не будете використовувати тільки одне світло, щоби зробити хорошу кінокартину. Це завжди буде виглядати пласким. Вам потрібні й базове світло, і підсвічування, і світло, що заповнює [кадр]. Це є загальною вимогою. Тепер ви можете пролити на один і той саме предмет, один і той саме людський досвід, літературне "світло", написавши роман; кінематографічне "світло", створивши фільм; або дискурсивне "світло", написавши есе. Кожен із трьох підходів справляє різне враження, різні погляди

на одну й ту саме тему. Будь-який із них взятий окремо — не є достатнім, він є бідним. Загалом це створює множинну перспективу, яку італійці називають intertextualitá, інтертекстуальність.

С. Л.: Чи вирізняє «інтертекстуальна» практика, яку ви щойно описали, якусь певну істину або?..

А. К.: Швидше, я б сказав, що відмінності, розказані в різних формах, спонукають глядача прагнути до істини. Це головне питання просвітництва. Ми віримо в нову енциклопедію, яка, однак, буде децентралізованою, яка не являтиме собою один ряд томів, котрі будуть не тільки написані, але написані, розказані, зіграні. Це та програма, заради якої ми живемо, і я б підсумував її, цитуючи вступ до другої частини трансцендентальної філософії Канта, що стосується архітектоніки розуму. Адорно прочитав її мені одного вечора, цей один лист. Ця програма не сучасна і не постмодерністська, а класична. Навіть якщо все вже було сказано, проте ще не реалізовано.»[103]

Сказано, дійсно, багато. А про реалізацію великого прориву сучасного мистецтва ми досі мріємо. Як «інтелектуальний похресник» Адорно, Клюге розуміє: художник (культура в цілому) не може стати свобідним допоки не усвідомить власне буття, працю, себе самого в умовах тотального капіталу як товар, що змусило б його протистояти фетишистським стосункам з капіталом, чітко усвідомлюючи безглуздість гри контемпорарних практик, що культивують топові галереї, як скажімо на зламі 2018–2019 років PinchukArtCentre презентував проєкт «Як бути cool» («виставка порівнює популярні кліше та вивчає відчайдушні спроби відповідати їм. У такий спосіб куратори і художники намагаються ідентифікувати шаблони нашої поведінки та причини, з яких ми їм наслідуємо»[104]), одномірний концепт якого дістав червоної межі посткультури, за якою зникає навіть дефініція останньої, не кажучи про її сенс. Водночас, відчуття косності застиглого відчуження опредметнених мистецьких ідей і розуміння того, що далі для мистецької творчості немає існування, не те що розвитку, активує «пізнання процесуальності кожного феномену», тоді ж долається хибність методологічного

---

[103] *Liebman S.* On New German Cinema... P. 57–59.

[104] Групова виставка «Як бути cool*» : 9.12.2018 — 6.1.2019. URL: http://new.pinchukartcentre.org/ua/exhibitions/how-to-be-cool

домінування фрагментарності центо-колажу, пробуджуючи надію на те, що такі проєкти, говорячи словами Лукача, прискорюють реалізацію саме тих тенденцій, сенсом яких є її (культуріндустрії) власна загибель: «Тоді уперше стає зрозумілим, що саме факти суть не що інше як частини, відчужені, штучно ізольовані та зафіксовані миті сукупного процесу. Водночас стає зрозумілим, чому сукупний процес, у якому процесуальна сутність виступає у своєму не викривленому вигляді, не затьмарюється ніякою уречевленою косністю, уявляє собою справжню, вищу ніж факти, дійсність. Ця скам'яніла фактичність, в котрій усе застигає у "величину постійну", у котрій саме ця дійсність постає в повній, безглуздій незмінності, робить методологічно неможливим будь-яке розуміння навіть цієї безпосередньої реальності»[105].

Тільки акт усвідомлення чинників уречевлення культури дозволить мистецтву «змінити форму предметності його об'єкту», при якому «широчінь і глибина самої свідомості є продуктом історії», а власне історія є продуктом діяльності людини, і в процесі зміни форм діяльності виявляються якісні рівні самоусвідомлення людини, тобто «ясність свідомості людини про основи свого існування», саме тому «людина є мірою всіх (суспільних) речей»[106]. Тому в перехідний період не варто думати буцімто уречевлений мистецький вислів може стати початком чогось нового, при переході в іншу так само уречевлену форму вислову, адже допоки минуле в особі тотального капіталу панує над сучасним, руху вперед немає; продуктивний рух можливий лише за умови якісної зміни суспільних відносин та активацією сучасними культурою і мистецтвом «трансцендентального проєкту», позаяк «тенденції розвитку суспільства мають більш високу дійсність, ніж "факти" голої емпірії»; невипадково Роза Люксембург, згадує Лукач, «зрозуміла неможливість суто капіталістичного суспільства як тенденцію розвитку»[107].

Тож за таких обставин немає сенсу калькулювати та компліментарно-контемплятивно описувати численні факти візуальних практик, корисніше було б аналізувати їхню генезу, вишукуючи шляхи виходу з урвища духовної кризи. Та щоби зрозуміти цю трагічну закономірність

---

[105] *Лукач Г.* История и классовое сознание... С. 267.

[106] Там само. С. 268.

[107] Там само. С. 264, 265.

омасовлення і прискорення зростаючої редукції творчої діяльності, через що світова культура втратила свобідний час як право на суб'єктивне світобачення з потужним волевиявленням естетичного досвіду, слід згадати той факт, що в умовах тотального капіталізму сутність товарної структури як прообразу усіх форм предметності, мистецьких ідей як форм суб'єктного вислову тощо, має цілком уречевлений характер «примарної предметності», дослідження якої є головним методологічним пунктом аналітичного вивчення такої специфічної проблеми посткультури як «проблема товарного фетишизму», що детермінує зовнішнє та внутрішнє буття суспільства, раціональне об'єктування якого приховує «речовий характер усіх речей», оскільки свідомість підкоряється формам уречевлення тотальної капіталізації суспільства.

Лукач пояснював особливості цього кластеру проблем так: «Подібно до того, як економічно капіталістична система безупинно виробляє і відтворює себе на все більш високому рівні, так само в ході розвитку капіталізму структура уречевлення занурюється в свідомість людей все більш глибоко, доленосно і конститутивно»; «Отже, якщо навіть окремий предмет, який безпосередньо протистоїть людині як виробникові або споживачеві, зазнає спотворення своєї предметності через власний товарний характер, то даний процес, вочевидь, має посилюватися більшою мірою, чим більш опосередкованими є ті відносини, які встановлює в своїй громадській діяльності людина до предметів як об'єктів життєвого процесу»[108].

Так, раціоналізація художньої творчості інкорпорує митця в машинну замкнуту систему, котра незалежна від його свідомості, але вона змінює стосунки людини зі світом, оскільки, за Лукачем, передусім ототожнює простір із часом, нівелюючи свобідний час завдяки його реїфікації. Причому таке ототожнення не є спорідненим із космологічним гомогенно-цілісним розумінням науковцями багатомірного фізичного просторо-часу, навпаки тут йдеться про одномірність континууму, яку Лукач пояснює марксовою тезою, згідно з якою підкорення людини технологічною раціоналізацію праці призводить до того, що втрачається індивідуалізована суб'єктивність, якість праці знижується, а час сприймається лише як тривалість: «У такому абстрактному, що піддається

---

[108] *Лукач Г.* История и классовое сознание... С. 179, 180, 188, 189, 198.

точному вимірюванню, стаючи фізичним простором, часі як у навколишньому світі [Umwelt], у часі, який є причиною і наслідком науково-механістично розкладеного і спеціалізованого створення об'єкта праці, суб'єкти теж мають бути раціонально розкладені відповідно до цього становища»[109].

Для мистецтва такій розклад справ — смертельний вирок. Раціоналізація творчого процесу і власне мистецької свідомості перетворює митця, що дозволив собі стати частинкою «абстрактних механістичних закономірностей», на звичайного ремісника із втраченою особистістю, що машинально функціонує в чужій йому системі як «ізольований абстрактний атом» (*Д. Лукач*) серед маси інших таких саме атомів, втрачаючи зв'язок зі спільнотою, не відчуваючи суспільно вартісних запитів, не впливаючи на мистецький розвиток, а лише відтворюючи численні репліки реплік, на кшталт системи Тейлора. Втім, така все більш потужна посткультурна атомізація є прихованою, хоча її ознаки за бажання можна розгледіти в процесах десуб'єктивації творів мистецтва, що слідом за своїми авторами втратили індивідуальність разом із образністю мистецького вислову, а отже: остаточно відхрестилися від трансцендентних вимірів.

До речі, не зайвим буде згадати, що ще на початку XX сторіччя митці, зокрема кубісти, намагалися (нехай здебільшого раціонально-штучно, але філософськи вмотивовано) упіймати час просторовими площинами вищого виміру, теорію сприйняття яких доволі детально роз'яснював П. Д. Успенський у своїх лекціях (які відвідували й українські авангардисти) та популярній на той час книзі «Tertium Organum» (1911), котра і нині сприймається небайдужими митцями та аналітиками посткультурних явищ із цікавістю. Скажімо, чого вартий такий текстовий пасаж, де на авангард автор покладав великі надії, адже митці доводили правоту Канта, котрий вважав час суб'єктивною формою нашого сприйняття, що має якісно змінюватися: «Творча та естетична інтуїція, як вона виявляється в мистецтві; моральна інтуїція, що проявляється у ставленні людини до інших та до суспільства; інтелектуальна інтуїція, що проявляється у несподіваному проникненні розуму у фізичні та метафізичні закони; релігійна інтуїція, що проявляється у пізнанні

---

109 *Лукач Г.* История и классовое сознание... С. 185.

ставлення людини до космосу та усвідомлені космосу як цілого. Ці вищі види інтуїції не можна змішувати з нижчими видами інтуїції..., котрі виникають з поєднання простих емоцій з уявленнями. Цю вищість ми бачимо в мистецтві: в художніх символах і алегоріях, в "образах" тощо. Вочевидь, ця вищість має розвиватися далі й давати змогу для прояву все нових і нових рядів вражень, все більш широких кіл ідей і понять водночас із притаманними ним емоційними тонами. <...> У мистецтві ми вже маємо перший досвід мови майбутнього»; «Отже, експериментально ідею Канта було доведено, якщо б ми впевнилися, що для істоти, яка має лише відчуття, світ є одномірним; для істоти, яка має відчуття та уявлення, світ є двомірним; для істоти, яка володіє <...> ще вищими формами пізнання, світ є чотири-мірним»; «Явища фізичні, біологічні та психічні (або духовні) ми не можемо міряти на одну мірку»; «Лише думка може дати нам справжнє бачення замість того грубого намацування, яке ми нині звемо зором. Тільки думкою ми можемо бачити»; «Наша думка не пов'язана умовами чуттєвого сприйняття. Вона може піднятися над площиною, якою ми рухаємося; може бачити далеко за межами кола, освітленого нашою звичайною свідомістю; може бачити, що існує не тільки та лінія, якою ми рухаємося, а всі лінії, перпендикулярні їй, які ми перетинаємо, які ми коли-небудь перетинали і які будемо перетинати. Піднявшись над площиною наша думка може побачити площину, переконатися, що це дійсно площина, а не лінія. Тоді наша думка може побачити минуле, сьогодення і майбутнє, що лежать на одній площині»; «Хоча, безумовно, якщо властивості простору створюються якимись властивостями нас самих, то й обмеження лежать в нас самих»[110].

Саме такі одномірні властивості мистецької творчості демонструє посткультура, де художній продукт стає річчю, відірваною від авторської суб'єктивної сутності, адже тенхноїдно-тейлоризована свідомість руйнує цілісність особистості, зміцнюючи її реїфікацію, що в умовах ринкового капіталізму стає «єдиною для усіх його членів разом узятих структурою свідомості»[111]. Ось чому сучасна практика contemporary art поширюється

---

[110] *Успенский П. Д.* Tertium Organum: Ключ к загадкам мира. Санкт-Петербург : Андреев и сыновья, 1992. С. 14, 24–25, 58, 89.

[111] *Лукач Г.* История и классовое сознание... С. 194.

світом із досі небаченою швидкістю, а власне митець як новітній сервільний клас прекаріат виявляє типові для найманців риси, де «продавець своїх об'єктивованих і уречевлених духовних здібностей стає не лише глядачем громадських подій..., але має також споглядальну установку щодо функцій своїх власних об'єктивованих і упредметнених здібностей»; ба більше, сама роздроблена на фрагменти цento-колажу структура сучасного мистецтва доводить правоту Лукача, коли він підсумовує, досліджуючи капіталістичне розділення праці: «...цей поділ праці розриває всякий органічний трудовий і життєвий процес, розкладає його на функціональні елементи, щоби ці раціонально і штучно ізольовані часткові функції потім найраціональнішим чином виконувалися "фахівцями", особливо пристосованими до них психічно і фізично»[112].

Така фрагментарність мислення та усвідомлена конкуренція апологетів сучасного мистецтва, котрі легко адаптують будь-які зміни модних тенденцій, якими б безглуздими вони не були, особливо помітна під час конкурсних відборів ескізів на міжнародні симпозіуми, зокрема з актуальних форм візуальних практик, що і не дивно з огляду на те, що, як підкреслював Кант, «недолік здатності судження є власне тим, що називають дурістю, проти цього немає ліків»[113], а загальна логіка не містить апеляцій до здатності судження, лише аналітично розтлумачує формальні правила розсудку. Отже, столітня соціально-політична критика, як би не дискредитували тепер неадекватно втілений марксизм (хоча в Україні саме тепер академік НАНУ Іван Михайлович Дзюба переклав текст «Капіталу» на українську, вбачаючи в тому негайну потребу часу, бо «Чи не час зосередитись на продуктивній роботі, на конструктивних ідеях? Чи не час відчути потребу стабільності національного розвитку?»), все ще дає нам змогу зрозуміти нинішню тенденцію зростаючої низької якості культурно-мистецьких проявів. Чи сприяє редукція творчої діяльності розвитку мистецтва? Безумовно, ні, як і консюмеризм у ставленні до мистецтва не лише з боку митців, але й з боку критиків, кураторів, мистецтвознавців-культурологів, тобто широких кіл суспільства, не зацікавлених у пошуках справжніх чинників посткультурного занепаду.

---

[112] *Лукач Г.* История и классовое сознание... С. 194, 197.

[113] *Кант И.* Критика чистого разума. С. 125.

Тож компліментарна позиція уречевленої свідомості фахівців та суспільства загалом виявляє ту тенденцію, яку свого часу роз'яснював Лукач, говорячи про сумнівну якість некритичних наукових досліджень в умовах правлячого капіталу, адже «чим більш розвинутою ставала сучасна наука, чим більшої методологічної ясності вона набувала відносно себе самої, тим рішучіше відверталася вона від онтологічних проблем своєї сфери, тим рішучіше вона мала відмежовувати царину науковозбагненного для неї. І чим більш розвиненою, чим більш науковою вона ставала, тим більше вона перетворювалася на формально замкнену систему спеціальних окремих законів, для якої методологічно і принципово незбагненним є світ, що лежить поза її власною сферою, і водночас, навіть передусім, матерія, що дана їй для пізнання, її власний конкретний субстрат дійсності»[114].

Годі казати, що подібні світоглядні помилки притаманні сьогодні і вітчизняним мистецтвознавчим і культурологічним дисциплінам, і це особливо прикро бачити в умовах, коли суспільство намагається відстояти власний державний суверенітет, коли вже українці, що століттями прагнули духовної незалежності, добилися створення власної єдиної помісної церкви, але суспільство продовжує нехтувати тим фактом, що таких саме потужних зусиль нам слід докладати для формування культурно-мистецької ідентичності, що конче необхідно перестати некритично сприймати досвід і західної посткультури, як і відхреститися від нав'язування нам імперських форм образотворчості, усуваючи компліментарні стратегії поширення змертвілих реплікацій у мистецтві дійсно мертвих, хоча й поданих як квазісучасні, конструктів просторо-часу (зрештою, мистецтву притаманне обличчя Януса, каже Лукач, поглиблюючи роздробленість суб'єкта, чи демонструючи синтетизм образного судження, проте, доводив Гете, будь-які дії чи думки людини повинні народжуватися з поєднання усіх сил, адже роздробленість є порочною: «Образи роздробленості утримуються як необхідні етапи відновлення людини і одночасно перевтілюються в ніщо без-істотності, коли вони вступають в правильні стосунки з усвідомленою тотальністю, коли вони стають діалектичними»[115]).

---

[114] *Лукач Г.* История и классовое сознание... С. 198.

[115] Там само. С. 230.

Те саме системне, теоретичне, світоглядне значення принципу автентичного мистецтва, що позбавилося реїфікації, спроможне створювати конкретну тотальність сутності людини, вільне від ілюзій технізації справжнє людське буття, де подолано розрив між теорією і практикою, розумом і почуттям, формою і змістом, свободою і необхідністю: «Це означає, що мистецтво має як дещо готове і закінчене те, що здавалося трансцендентальній філософії постулатом пояснення світу, багато в чому проблематичним: мистецтво є доказом того, що дана вимога трансцендентальної філософії випливає зі структури людської свідомості, що вона неминуче сягає своїм корінням у саму її сутність», «тільки тоді можна вийти у методологічному плані за формальні рамки раціоналізму і завдяки логічному розв'язанню проблеми ірраціональності (відношення форми до змісту) покласти мислимий світ як закінчену, конкретну, осмислену, "породжену" нами систему, що досягає в нас самосвідомості»[116].

Інакше кажучи, принцип мистецтва розуміється у синергії з активним інтуїтивним розумом, що також не дозволяє поверхово-спрощено трактувати думку Ф. Шиллера, коли він роз'яснює естетичний принцип як суспільно вартісну гру, та водночас допомагає ясніше усвідомити наведену мною у вступі сентенцію Гегеля, коли він говорить про неможливість для людини бути духовно розвиненою в жодній царині, зокрема науковій, а особливо у сфері культурно-мистецького знання, якщо людина не має естетичного почуття, що дозволяє зняти протилежності або апорії духа і матерії, душі і тіла, віри і розсудку.

Тож, як довели представники Франкфуртської філософської школи, уречевлення сягнуло саме при капіталізмі свого максимуму, загострюючи суперечності між «живою суспільною дійсністю», безпосереднім буттям та відповідною тому буттю свідомістю із комплексом усіляких рефлексій. Однак звільнення від усіх форм уречевлення не є миттєвим одноразовим актом, це пролонгований процес суспільного розвитку, з формуванням критичного усвідомлення конкретного питання: якою мірою свідома самокритика виявляє власну сутність, якій рівень істинної практики є об'єктивно можливим та яка частина об'єктивно можливого втілена на практиці; та поряд із цим слід усвідомлювати те, що «окремі феномени мистецтва виявляли надзвичайну високу чутливість до якісної сутності

---

[116] *Лукач Г.* История и классовое сознание... С. 226, 227.

діалектичних змін — без того, щоб із суперечності, яке міститься в них та набуває через них свого вигляду, випливала й могла б випливати свідомість її [суперечності] сутності та сенсу»[117]. Тобто у мистецтві процес звільнення від уречевлення свідомості триває зі специфікою абстрактного опосередкування, а значить, тут цілком можливий хибний перехід від одного рівня уречевлення до іншого так само уречевленого щабля.

Олексій Босенко 5 листопада 2018 року писав мені у відповідь на мою ремарку, щодо Д. Лукача, який у «Класовій свідомості» згадував сентенцію Маркса, що час є простором людського розвитку, але та сама думка лунала і в Канта: «Калимера! Марина. <...> У Маркса речь идет о свободном времени, как пространстве человеческого развития. А время как пространство рассматривается со времен Аристотеля традиционно. У Канта это приправлено схоластикой, которая тоже аристотелизирована, особенно арабами. Аристотелизм, как выражается Мандельштам, окаймлен арабской каймой Аверроэса — они оба умещаются на мембране одного крыла бабочки. Да тут копать и копать и темы не застолблены. Я сам копаюсь сейчас в свободном времени, но как бы покрасивей выразиться, не котлован рою, а плещусь на открытой воде для вящего удовольствия»; «Лукач не однозначен. Его ранняя работа о романе мне нравится. А вот “Своеобразие эстетического” — категорически нет (может перевод плохой). “Онтология” — нет, а вот о “Классовом сознании” — вполне. И вообще я их вкупе воспринимаю: и Беньямина, и Адорно, и Хокхаймера с Брехтом (ты скажешь, ну намешал); и у Адорно есть работы откровенно слабые, например, двенадцать лекций по этике»; «Я в основном дурю, зачем-то перечитал Бадью, Делеза, Рансьера, даже его последние опусы об эмансипированном зрителе, всяко разно из пропущенного, ну, например, Корбюзье “Когда соборы были белыми”, и что-то там про Америку, Гропиуса “Тотальная архитектура”. “Мусорное пространство” одного голландского архитектора [Рем Колхас] — все это да, но узнаваемо и известно, так что не потрясло, как Зонтаг [не потрясла] тебя. Досада, что нам бы это читать, с пылу с жару, а теперь это не удивляет, а вызывает некоторую усталость».

Треба зазначити, що наведений фрагмент з листування передував моєму відрядженню до Маріуполя, де 7 листопада відбулася презентація проєкту В. Гутирі «Мандри до Трої». В'ячеслав відкривав власну виставку

---

[117] *Лукач Г.* История и классовое сознание... С. 289–287.

живопису, графіки й скульптури у Виставковому центрі сучасного мистецтва імені А. Куїнджі в Маріуполі, та водночас анонсував скульптурний симпозіум в граніті на 2019 рік, тим паче що ескізи та форпроєкти кожного автора (Гутирі, Кочмара, Степаняна, Протаса, Хачатряна, Синіцького) були експоновані в тому ж центрі, щоправда окремою зоною єдиного виставкового простору. На презентації були присутні представники посольства Греції в Україні. Загалом йшлося не лише про талант митця з Краматорську, який так продуктивно працює з різними матеріалами, в різних жанрах і видах мистецтва, зберігаючи усюди власне стильове обличчя, предмет розмови мав ширший обрій, оскільки торкався часово-просторових координат цивілізаційної культури людства і важливості сумлінної переоцінки сучасниками мистецьких традицій минулого, інакше кажучи, був прецедент усвідомити сучаснику, що він має повсякчасно обирати: чи буде він як Еней захищати власну внутрішню Трою, культурну фортецю Іліон, чи обере поразку і небуття. Тим паче, коли здається, що тимчасовий програш позбавляє майбутнього, залишається внутрішня стійкість і гідність, що дозволила, як наприклад, жінкам з трагедії «Троянки» Еврипіда серед катастрофічних злочинів проти людяності з боку ахейців все-таки зберегти внутрішню красу й силу, тоді як відомі герої-ахейці перетворилися, як-от Менелай, Одіссей чи Агамемнон, на тлі героїчних жінок на звичайних злочинців-убивць, підтверджуючи правоту Жан-Поля Сартра стосовно умовності визначення перемоги, що може стати для переможців банальним програшем.

Отже, якісні зміни в культурі та мистецтві слід очікувати не раніше того часу, коли відбудуться структурні зміни в суспільстві, яке поруч із модернізацією виробничих потужностей, задоволенням матеріальних потреб і зняттям напруги в боротьбі за існування серед збіднілих верств, перетворить банальне дозвілля сучасників на справжній свобідний час нового історичного суб'єкта, саме так, як мріяв Г. Маркузе, котрий жорстко критикував ідеологію капіталу, яка створює репресивні потреби як «частину суспільно необхідної праці — необхідної в тому сенсі, що без неї не можна буде підтримувати нинішній спосіб виробництва. Тому на порядку денному стоять не проблеми психології або естетики, а матеріальна база панування»[118].

---

[118] *Маркузе Г.* Одномерный человек. С. 505, 511.

До речі, навіть психоаналітичні методи тлумачення мистецтва у посткультурну добу можуть ставати репресивними, тому Андрій Тарковський, який «ніколи не прагнув бути актуальним», відповідаючи західному психоаналітику, вважав пророблений тим фахівцем розбір його фільмографії принизливим, бо творчий доробок у такий спосіб інфантилізується, тимчасом як творчий процес, дотичний алетеї, є набагато складнішим. Зокрема режисер підкреслював: «Кожен художник під час свого перебування на землі знаходить і залишає після себе якусь частку правди про цивілізацію, про людство. Сама ідея шукання, пошуку для художника образлива»; «Митець свідчить про істину, про свою правду світу. Художник має бути впевнений, що він і його творчість відповідають правді. Я відкидаю ідею експерименту, пошуків у сфері мистецтва. Будь-який пошук у цій царині, все, що помпезно називають “авангардом”, — просто брехня. Ніхто не знає, що таке краса. Думка, яку люди формують у себе про красу, сама ідея краси змінюється в ході історії разом із філософськими претензіями і просто з розвитком людини впродовж її власного життя. І це змушує мене думати, що насправді краса є символом чогось іншого. Але чого саме? Краса — символ правди. Я говорю не в сенсі протилежності “правда і брехня”, але в сенсі істини шляху, який людина обирає. Краса (зрозуміло, відносна!) у різні епохи свідчить про рівень свідомості, який люди мають про правду», «Істина, виражена красою, загадкова, вона не може бути ані розшифрована, ані пояснена словами. Але коли людська істота, особистість опиняється поруч із цією красою, стикається з цією красою, вона відчуває її присутність, хоча б за мурашками, які пробігають по спині», «В якійсь мірі людина творить на шляху до істини. Це її спосіб існувати, і питання про творчість (“Для кого люди творять? Чому вони творять?”) суть питання без відповіді. Насправді у кожного художника не тільки власне розуміння творчості, а й власне запитання про неї. Це з’єднується із тим, що я зараз кажу про істину, яку ми шукаємо, якій ми сприяємо нашими малими силами. <...> У певному сенсі творчість є вираженням духовної сутності в людині на противагу фізичній, творчість є наче доказом існування цієї духовної сутності. У сфері людської діяльності немає нічого, що було б більш невиправданим, безцільним, немає нічого, що було б більш самодостатнім, аніж творчість. Якщо прибрати з людських занять все пов’язане з прибутком, залишиться тільки мистецтво. <...> У різних регіонах, різних

країнах люди живуть, маючи більше або менше свободи; але вам відомі свідчення, які показують, що в найжахливіших умовах були люди, які володіють нечуваною внутрішньою свободою, внутрішнім світом, величчю. Мені здається, що свобода не існує в якості вибору: свобода — це душевний стан. Наприклад, можна соціально, політично бути абсолютно "вільним" а втім гинути від почуття тлінності, почуття замкнутості, почуття відсутності майбутнього. Що ж стосується свободи творчості, то про неї взагалі не можна сперечатися. Жодне мистецтво без неї не може існувати. Відсутність свободи автоматично знецінює художній твір, тому що ця відсутність заважає останньому висловитися в найпрекраснішій формі. Відсутність цієї свободи призводить до того, що твір мистецтва, попри своє фізичне існування, насправді не існує. У творчості ми повинні бачити не тільки творчість. Але, на жаль, в XX столітті панівною є тенденція, за якої художник-індивідуаліст, замість того, щоби прагнути до створення мистецького твору, використовує його для випинання власного "я". Твір мистецтва стає виразником "я" свого творця і перетворюється, так би мовити, на рупор його дрібних претензій»[119].

[119] Последнее интервью Андрея Тарковского «Красота — символ правды». La Figaro Magazine. Октябрь 1986 год // Медиа-архив «Андрей Тарковский». URL: http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/interwiu.html?fbclid=IwAR3lKbmYNq4HGO8AVxEzmQKNZ6C9VFmXtKcADITNuiqmp78-Id2G7aufmno

Глава 2.2.

Інновації артизму в контексті посткультурної стагнації

...тільки сьогодні, при глобальному капіталізмі в його «постіндустріальній» діджиталізованій формі, висловлюючись по-гегельянські, реально існуючий капіталізм досягає рівня свого поняття: <...> аби розгорнути внутрішню понятійну структуру суспільної формації, потрібно почати з її найрозвиненішої форми.

Славой ЖИЖЕК
Чи стане «Імперія» Майкла Хардта і Антоніо Негрі «Комуністичним маніфестом» двадцять першого століття?, 2004

Отже, у постмодерній культурі «культура» перетворилася на продукт, а ринок став замінником самого себе і так само перетворився на товар, як і будь-яка з його складових частин. <...> Однією з найдивовижніших рис постмодерну є те, що в ньому об'єднався у новий дискурсивний жанр цілий спектр найрізноманітніших сучасних видів аналізу <...> Цей дискурсивний жанр ми могли б назвати «теорією постмодернізму» <...> Отож теорія постмодернізму <...> може виявитися аж ніяк не лабіринтом, а гулагом чи, можливо, торговельним центром.

Фредрик ДЖЕЙМІСОН

Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму, 1991

Десять років тому в культуротворчому дискурсі сучасності поширився черговий термін «пост-концептуалізм», що з'явився ще на зламі 1970–1980-х, коли концептуальний митець Джон Бальдессарі (John Baldessari) трансформував маскультурні об'єкти реклами чи кіно на стерильні безособистісні пастіши. Проте ця так само невиразно-умовна дефініція як й усі подібні посткультурні визначення зовсім не натякала на кінець розсудливого прагматизму творчих інтенцій, а навпаки констатувала справжню «колективізацію художнього вимислу» на тлі остаточного відриву транснаціонального мистецтва від естетичного досвіду і будь-якої традиційної теорії витлумачення артоб'єктів в умовах глобалізації капіталу, поглибленого гістерезису гуманітарної парадигми, колапсу ідей марксизму (падіння Берлінського муру, розпад СРСР) та масової діджиталізації буття. Пост-концептуалізм був черговим товаром у яскравій обгортці, що пропонувався усім бажаючим у тому торговельному центрі Ф. Джеймісона під назвою «постмодернізм», або «споживання чистої комодифікації», усі клієнти якого страждали на «історичну глухоту» і афазію, менше з тим і продавці і покупці не зважаючи на амнезію (сама епоха забула, що таке мислити історично), жваво обговорювали тренд історичного осмислення теперішнього, бо до цього спонукала засаднича логіка сучасної посткультури, натхненна успіхами транснаціонального капіталу, що видавала пастішну фрагментарність дискурсів й технології за новий бренд культури. А насправді,

констатує Джеймісон: «Тут усе відтворює в собі міметичність своєї назви й тому паразитує на іншій системі (найчастіше — на самому модернізмові), чиї залишкові сліди та несвідомо відтворювані цінності й установки стають важливим свідченням неспроможності нової культури народитися. Попри марення окремих апологетів нової культури (ейфорія яких сама собою є цікавим історичним симптомом), по-справжньому нова культура могла б з'явитися лише завдяки колективній боротьбі за створення нової соціальної системи. Отож засаднича неоднорідність усієї теорії постмодернізму <...> підтверджує думку, на якій слід щоразу наполягати: постмодернізм не є культурною домінантою цілком нового соціального ладу <...>, а лише відблиском та супровідним фактором ще однієї системної модифікації капіталізму»[1]. А чутки про смерть наратії були надто перебільшені, і панівна нарація постмодернізму, котрий так само постійно повертається, як би його не відспівували на зламі міленіумів чи тепер, продовжує розроблятися логікою культуріндустрії на правах «глибинної теорії самого себе». І ось тому підтвердження, коли філософія сама стає «ностальгією-деко» (*Ф. Джеймісон*), щоправда за змістом і зовнішнім аристократизмом зовсім не ідентичним славетному «ар-деко», лише схемою запозичень повертаючи «без афекту» старий наратив, впізнати який у новій текстуальності майже не можливо.

Надзвичайно модний на сьогодні британський філософ Пітер Осборн у концептуально-інтелігібельній книзі «Або скрізь, або ніяк. Філософія сучасного мистецтва», сім глав якої об'єднали під новою обкладинкою 17 публікацій, із сервільною шаною пропонує філософське виправдання «завищеним претензіям сучасного мистецтва» епохи глобального капіталу, модернізуючи сам інструментарій мистецько-критичного аналізу, у такий спосіб кидаючи виклик традиційним фаховим підходам осмислення інноваційних творів мистецтва, пост-концептуальна спрямованість яких взагалі заперечує естетику, хоча така «нова філософія», із рясно приправленою науковою термінологією, радше нагадує погано перекроєну класичну: сумнівно витлумачені базові знання знову видаються за «нове слово» науки, від народження увінчане лаврами; мабуть через те певні аналітики, як-от празький фахівець Якуб Стейскал (Jakub

---

[1] *Джеймісон Ф.* Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму : пер. з англ. Київ : Курс, 2008. С. 10.

Stejskal), схильні вбачати в авторові послідовника Адорно, що прагне побудувати дискурс філософської критики «що є сучасне мистецтво», враховуючи той постулат, що «будь-яка філософія мистецтва повинна починатися з роздумів про історичну та соціальну природу категорій, які використовуються для розуміння, класифікації та оцінювання творів мистецтва в певній культурній обстановці», до того ж «неможливо правильно зрозуміти ситуацію мистецтва в постіндустріальних, або пізньо-капіталістичних суспільствах, не оцінюючи збережену актуальність категорій і концепцій, розроблених в німецькій естетиці у період між публікацією критики судження Канта і Берлінських лекцій з естетики Гегеля»[2].

Та все одно, як на мене, називати Осборна адорніанцем — не те що явне перебільшення, а абсолютно помилкове твердження. І до речі, ставлення до цієї персони мого колеги Олексія Босенка явно відрізняється від схвильованої шани чеського філософа історичної Богемії, позаяк, зауважує Олексій у листі, «лет тридцать назад его последние опусы привели бы меня в восторг, а сейчас — это болтовня, такое впечатление, что и Канта и Маркса и франкфуртцев он осваивал по дайджесту с кратким содержанием, а сам не знаком с первоисточниками. Лекции его — ужас. И вообще, эта ситуация с пост-концептуализмом, напоминает писание сценариев, после снятого и просмотренного растиражированного в миллионах копий фильма, по видеоряду. Хотя попытка написать “сценарий дождя” была бы интересна. Но смысл? Короче, это тупик. Но уютный и в меру комфортабельный, с клумбами и цветниками. Ты должна помнить: на старых полустанках, ржавеющие паровозы, насыпь как могильный холмик, из шпал покрашенный в полоску некое подобие ограждения — тупик. Душистый табак, маттиола и ромашки. И на весу бабочки бражника вечером. И никуда не спешишь. Какая теория? Искусству даже блефовать нечем. Сплошная имитация интуиции, бессознательного и апроприация с аккомодацией. Еще сильно раздражают акыны пост-феноменологии...»[3].

---

[2] *Stejskal J.* Peter Osborne. Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art // Estetika: The Central European Journal of Aesthetics : Reviews: VII. 2014. Vol. 51, Issue 1. P. 156.

[3] З електронного листа О. Босенка до М. Протас від 4 червня 2019 року, 6 ранку.

Осборн витлумачує понятійні й термінологічні кластери, якими намагається роз'яснити інтеграцію контемпорарного західного мистецтва до культуріндустрії «новим різновидом "афірмативної культури"» (радше «колективізованого», «глобального модернізму», що «відповідає якісній новизні самого історичного сьогодення»[4]), де її традиційна неутилітарна функція «дотична до глобальної транснаціоналізації бієнале як виставкової форми та її інтеграції у логіку міжнародної політики і регіонального розвитку». (Остання теза знову ж таки сприймається як помилкове перебільшення, адже згідно з відгуками представників українського павільйону: «Сьогоднішнє визнання на Венеційській бієнале є явищем доволі нестабільним і значною мірою залежить від загальної концепції його головних кураторів. Як наголошував Єжи Онух, "є закони таких подій, як Венеційська бієнале. Можеш привезти щось дуже цікаве, але коли воно не в контексті, то все так і залишається... Сам факт, що ми вирішуємо сказати щось голосно, не спрацьовує"»[5]).

Цілком виправдовуючи сучасне винахідництво артизму, Осборн, залишаючись у полі розсудливого контенту, пояснює темпоральне нашарування у теперішньому внутрішнім роз'єднанням «єдиного історичного часу», у межах якого сучасне «являє собою один із способів відсилання до історичного теперішнього», але автор уникає тієї проблеми, що намагання вербальними багатоскладними конструктами компенсувати відсутність почуттів і образів спустошує мистецтво. Так, для того щоби зберегти критичну дистанцію Осборн не радить сучаснику захоплюватися умовними дефініціями мистецьких темпоральностей, де назва Contemporary Art лише допомагає глобальному капіталу легітимізувати універсальну планетарну творчість, презентовану на різних бієнале, ярмарках та всіляких масштабних мистецьких заходах, у якості стадіальної категорії, що виникає після постмодернізму, який змінив модернізм з авангардом, але Осборн зупиняється і не ризикує йти далі, тому не акцентує/приховує безумовний факт того, що «гносеологічний розпад мислення як пряме розщеплене відтворення в собі розщепленого,

---

[4] *Osborne P.* Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art. London : Verso Books, 2013. P. 74.

[5] *Сидоренко В.* Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX–XXI століть. Київ : ВХ[студіо], 2008. С. 104.

фрагментованого світу не тільки не здатний рухатися відповідно до логіки "доцільності" (образність зникає), але й розпадається як розумова здатність взагалі», а відтак «у межах хворого Логосу все постає хворим і болісно опосередковується духом і почуттям»[6].

Вірогідно, щоб якось виправити ситуацію, Осборн радить не продовжувати традиційно розміщувати контемпорарне мистецтво у хірургічно-стерильних («білих кубах») галерейних артпросторів, а натомість надавати йому відкритий міський простір, де воно створить власний специфічний «архітектуралізований» осередок[7]. Насправді, така заміна умов експонування не впливає на суть справи, залишаючи напругу колапсації, адже Осборн підмінює мистецтво дизайном, проти чого так завзято виступав Р. Колхас, й поринає у чисту маніпулятивну спекуляцію, підмінюючи розум розсудком, а трансценденцію вимінюючи на заплутану філодоксію, оскільки, «об'єкт (повний збіг теперішніх часів) виходить за межі можливого досвіду. Отже, це об'єкт, що існує лише "в ідеї" і тому представляє собою місце проблеми, яке необхідно досліджувати. Всі ідеї, як поняття тотальності або безумовного, для Канта проблематичні. Подібні поняття залежать від такого собі "якби" — Кант також називає їх "евристичними фікціями" — які не можуть бути об'єктивно визнані дійсними, але які можуть легітимно використовуватися для "регуляції" досвіду, поки він їм не суперечить. Це "гіпотетичне" використання чистого розуму: ідея сучасного гіпотетично проєктує внутрішньо диференційовану і динамічну просторово-тимчасову єдність людських практик всередину сьогодення. Як така вона є гіпотетичним припущенням будь-якої можливої "людської науки"»[8].

Активно посилаючись на Канта та Гайдеггера, говорячи про повноту часу, Осборн ніби не помічає найголовнішого, того чуттєвого, без чого справжнього мистецтва не існує, але, говорячи словами Олексія Босенка, затверджуючи чергову «ідеологію свободи», як видовищну зраду (бо «смерть — інше ім'я свободи»), автор «доводить надійну реальність замість нічого не обіцяючої і такої ненадійної, безвихідної і безнадійної

---

6 *Шкепу М. А.* Эстетика безобразного Карла Розенкранца. Киев : Феникс, 2010. С. 382, 386.

7 *Osborne P.* Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art. London: Verso Books, 2013. 288 p.

8 *Osborne P.* Anywhere or Not at All... P. 140, 145.

реальної свободи, що потребує саможертовності»[9], свободи, що «передує красі», «й обрушується катастрофою, стихійним лихом, що знімає в почутті обмеженість буття, і не звертає уваги на супутнє сміття і непотріб історичних форм у вигляді випадкових явищ»[10].

Для України, ментальність якої замішана на гегельянстві (Д. Чижевський, згадуючи київського професора С. Гогоцького, констатує: «Гегель мав дуже значний вплив серед представників історії та історії літератури в українських університетах»[11]), адаптація теорій Осборна, з метою майстрування безчуттєвих, мертвих об'єктів — справа небезпечна, позаяк, констатують філософи, неогегельянство легко може повернутися до неоматеріалізму, навіть якщо воно у корені непритаманне національній мистецькій свідомості, тим паче, що простір свобідного часу, попереджає О. Босенко, — завжди беззахисний, та він не може без наслідків примусово повертатися у початковий стан, бувши колись звільненим, а тепер не знаходячи собі застосування, він стає токсичним та агресивним, тому «суспільство, що засноване на споживанні, само себе переварює, і перетворює на відповідний продукт, якого навіть більше, ніж дозволяють можливості, тільки усі роблять вигляд, що їх це не стосується, проголошуючи це запашними віючими вітрами змін»[12].

Але от у чому безумовно погоджуюсь з Осборном, так це у тому, що «сьогодні сучасне (фіктивна відносна єдність історичного сьогодення) є транснаціональним, тому що наш модерн — це модерн глобалізованого капіталу. Транснаціональність є передбачуваною соціально-просторовою формою поточної темпоральній єдності історичного досвіду»; крім того митці тепер увійшли до лав мігруючого прекаріата, що продають свій труд, тобто «Мистецтво — це свого роду паспорт. У нових транснаціональних просторах воно ілюструє ринкову утопію вільного пересування, тоді як насправді воно втілює суперечність опосередкування цього руху капіталом», «транснаціональні характеристики художнього простору

---

[9] *Босенко А. В.* Время страстей человеческих: Напрасная книга. Киев: А+С, 2005. С. 17.

[10] Там само. С. 20, 21.

[11] *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на України / Накладом Ради оборони і допомоги Україні Українського конгресового комітету Америки. Нью Йорк, 1999. С. 66.

[12] *Босенко А. В.* О Другом: Симуляция пространств культуры (Культура как мера целесообразности развития вообще) Киев : ВЕК+, 1996. С. 206.

стали основними показниками його сучасності. При цьому інституції сучасного мистецтва досягли безпрецедентного ступеня історичної самосвідомості і створили новий тип культурного простору, надокучливою емблемою якого виступає міжнародна бієнале...». Таки бієнале насправді демонструють пошматований порожній час, і в хаотичному розчині тих колоїдних фрагментів плідне спілкування різних культур неможливо, бо «не існує нового рівня узагальнення міри людини», тим паче що у «мінусовому просторі надія на вищі метафори, сенс і цінності не може виправдати себе»: «Мінусова реальність постає не просто "почуттям абсурду" (*А. Камю*), але усвідомленим абсурдом як спроба зберегти миттєвість поза межами часу. Коли орієнтація на "нюанси" втрачає загальне, лише те, що зникає, стає долею вмираючого розуму. Ідіотизм абсурдної свідомості жахливий нездатністю осмислювати самого себе, не втрачаючи до того ж спроможності матеріалізуватися, входити у тіло суспільного життя і перетворювати його на ніщо»[13].

Водночас Осборн робить некоректні висновки. Зокрема здається надто штучним витлумачення концептуального мистецтва в рамках романтичних ідей Ієнської школи, з апеляціями до Ф. Шлегеля і Новаліса, із непереконливими висновками з досвіду дематеріалізацій Д. Кошута, що довели до червоної межі «естетичну байдужість» Дюшана, коли візуальна практика відчула, що не може ігнорувати ані естетичне, ані концептуальне, тому обирає контраверсійну стратегію «дослідження особливого антиестетичного бажання», яке ігнорує кантівську трансцендентальну специфіку мистецтва[14]. Надмірна концептуалізація пост-концептуального простору викликає недовіру і навіть огиду як вульгарний простір загального використання, хай би як хитромудро нам не нагадували: сучасний науковий дискурс тяжіє до транснаціональної теорії модернізму з акцентованим статусом квазі-сучасності, він прагне об'єднати темпоральності різних геокультурних просторів міркуючи про ілюзії спів-присутності і залучаючи для цього трансдисциплінарний дискурс[15]; та зовсім викликає нудьгу і сум такий ось байдуже раціоналістський стиль викладу теми

---

[13] *Шкепу М. А.* Эстетика безобразного Карла Розенкранца. С. 375.

[14] *Osborne P.* Anywhere or Not at All... P. 49.

[15] *Осборн П.* Философия после теории. Трансдисциплинарность и новое // Логос. 2017. № 3. Т. 27. С. 217–218.

Осборном, як у цьому фрагменті його лекції: «Одним словом, с исторической точки зрения современность есть темпоральность глобализации: новый тип тотализирующей, но при этом имманентно расколотой констелляции темпоральных отношений. Эта новая историческая темпоральность крайне сложным образом взаимодействует с темпоральностью модерна (дифференциальной темпоральностью нового), при этом не замещая ее и не заменяя логику нового логикой современного, как ошибочно полагают историки (а равным образом и историки искусства) с их стадиалистской, истористской периодизацией. Скорее, в качестве исторической темпоральности глобальная современность служит дополнением более абстрактной темпоральности модерна и является результатом его пространственного расширения»[16]. Типовий зразок хронофагії ментальної black hole, що пожирає навколишній простір разом із суб'єктами посткультури...

Для української мистецької ментальності, повторюю, така теорія є небезпечною, менше з тим, як на мене, її швидке поширення як формальної реплікації пост-концептуальної арабески (пастішу) пояснюється (і цей домінуючий фактор миттєвого впливу на вітчизняне мистецтво одразу ж помітний при перегляді масштабних експозицій, якот Всеукраїнське трієнале живопису 2019 року) історичною схильністю до барокової декоративності, втім культивування формально-яскравої привабливості художньої лексики без її внутрішньої образно-чуттєвої наповненості веде до спустошення просторо-часу, де мистецтво, перекроєне на дизайн, вмирає від асфіксії. Як зазначав Д. Чижевський у монографії 1927 року (у тексті збережено авторську орфографію): «Риси духовности барокка залишилися в українському національному типі аж досі. Основна духовна риса барокка це "декоративність", що цінить більше широкій жест, ніж глибокій зміст, — більше розмах і кількість, ніж внутрішню якість, більше — вираз, форми вияву змісту, ніж зміст самий, одним словом — цінить більше "здаватися" ніж "бути". Але в психічній сфері стремління до "декоративності", до широкого жесту, до "імпозантності" природно веде до певної ілюзорної пишноти та маєстатности, за якою

---

[16] *Осборн П.* Постконцептуальное состояние, или Культурная логика высокого капитализма сегодня : лекция 18.04.2013 // Художественный журнал. 2015. №93. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/2/article/16

може нема достатньої духовної підпори, веде до певного "психічного авантюризму", що відбивається і в житті і в культурній творчості»[17].

Чи не тому так легко західна контемпорарна парадигма від 1990-х надійно адаптувалася в українському мистецькому просторі скрізь? Проте, міркує далі Чижевський, «залишили слід, розуміється, і глибші та значніші риси бароккової духовности — стремління до великого та до безмежности, відсутність страху перед сполученням протилежностей (синтеза християнства та античности в зах.-евр. барокку, що відбилося і в українському). Духовно споріднений з барокком романтизм теж знайшов на Україні в XIX віці глибокий та широкий відгук, — і дивним чином впливи романтики тягнуться протягом цілого століття, навіть і через ті часи, що були максимально "антиромантичні"»[18].

Саме тут вкорінено українську національну специфіку, що відрізняє нашу культуру від розсудливо-логоцентричної культуріндустріальної ідеології транснаціонального капіталу, хоча адепти критичного погляду на посткультуру і поділяють думку, що «дійсна краса не повинна залежати від місця та часу», але водночас в умовах, «коли спільність усього людства ще не досягнена», та демократичні рухи націй на шляху до цієї над-мети, розумні раціоналісти «не роблять із цього висновку, що треба "не визнавати", "відкидати" національні особливості. Вони визнають факт існування цих особливостей, як "необхідне зло", що базується на традиції, що не може загинути зараз так само, як не можуть бути усунені помилки та усе фальшиве і невірне, несправедливе у сучасній науці, в сучасному соціяльному устрою, в сучасному художньому "стилі" і т. ін. Але дійсно цінним і важливим є лише "вселюдське", наднаціональне, надчасове»[19] — дуже несподівана відповідь крізь час українського філософа сучасним фобам мультикультуралізму, які навіть не здогадуються про інший демократичний вимір цієї спаплюженої капіталом ідеї міжнародної співдружності; як не здогадуються і ті поборники актуальних візуальних артпрактик, що «вічні цінності не є такі одноманітні й однобічні, як це вважає раціоналістичний погляд. І в повноті історичного життя реалізуються окремі боки, форми вічної краси, одна за однією, а то й разом

---

[17] *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на України. С. 18.

[18] Там само. С. 18.

[19] Там само. С. 7–8.

у ріжних “напрямах”, “течіях” мистецтва! Так само не тільки в мистецтві, а і в інших формах культурного життя — в релігії, філософії, науці. “Вселюдське” значіння, вічність окремих культурних форм (у тім числі і форм національного життя) є таке саме, як абсолютне значіння окремих однобічних “напрямків”, “шкіл”, течій та стилів у мистецтві. Це ріжні прояви, ріжні реалізації, здійснення тих самих — абсолютної правди, краси, святості, справедливості», і саме в цьому аспекті стає зрозумілим той постулат, що «кожна нація є тільки обмеженим і однобічним розкриттям людського ідеалу. Але лише в оцих обмежених і однобічних здійсненнях загальнолюдський ідеал і є живий. <...> Тому то романтичний погляд на націю аж ніяк не веде до національної винятковості й національного засліплення»[20].

Та романтичний погляд сьогодні не веде і до банальної гідності за національну культуру, яку грошовиті колекціонери активно намагаються зробити ринковим брендом, до того ж навіть не згадуючи поширену століттям раніше думку, що лише екстазис у вічність дозволяє людині зрозуміти сенс буття; тепер меценатствуючи олігархи на повному серйозі порівнюють культурно-мистецькі інституції із сервільністю модних ресторанів, досить принизливо констатуючи, що і в Україні сьогодні є митці світового щабля. Між тим щабель цей аж ніяк не є мірою свобідного часу, завдяки якому «людина живе вічним образом, безпосередньо занурена у красу» як чисту сутність людини, ні, бо «людина звикає, завдяки своєї універсальній природі до будь-чого, універсальність у неї в крові і при бажанні будь-яка погань буде доставляти їй “невимовну насолоду”», хоча раніше, всупереч застійному маразму СРСР, що призвело до реставрації дикого капіталізму, «музика і поезія не мали споживної вартості як зараз, і тільки тому ми не розуміли К. Маркса, — його теорія здавалася надто грубою і невитонченою, зате тепер вона працює як годинник (рахуючи останні години людства і якраз, в самий останній раз). <...> банальне пласке життя вимагає банальних і пласких теорій», де свобода вбивається свавіллям, а свобідний час як форма суспільного багатства просто перестав існувати, і за таку хронофагію свобідний час мстить, руйнуючи людину, її розум, культуру, красу[21].

---

[20] *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на Україні. С. 8–9.

[21] *Босенко А.В.* О Другом... С. 205, 207, 209.

Чергова контемпорарна акція номенклатурних кураторів і приватних фондів добре ілюструє цю ситуацію, зокрема красномовна позиція бізнесмена Андрія Адамовського, який констатує: «Будь-яке культурне місто, тим паче столиця, повинно мати як мінімум музей або центр сучасного мистецтва. Це дорівнює ресторану або магазину. Дуже шкода, що Київ як місто не усвідомлює це до кінця»; «Коли на початку 90-х відкрили японські ресторани, здавалося, що їсти страви, приготовані там, неможливо, а зараз питань щодо японських ресторанів узагалі ні в кого немає. Смак необхідно виховувати»; «Важко назвати нормальною ситуацію, коли ти пропонуєш людині поставити перед її супермаркетом скульптуру, інвестувати в це, а вона здивовано запитує: "А навіщо? А для чого?". Ось ми й живемо в такому просторі, де немає public art. Відповідно, наступне покоління теж не вчиться цьому»; «У нас в країні є художники високого рівня, їхня творчість заслуговує на те, аби бути презентованою в світі. Я добре розумію роль інституційного розвитку в мистецтві, тому при M17 ми створили такий напрямок, як M17 Sculpture Vector, мета якого — розвиток скульптури в Україні. Ми розробляємо стратегію розвитку ринку скульптури в Україні і запрошуємо до співпраці тих, кому це цікаво»; «Сучасне мистецтво — це потік актуальних смислів, воно не може не цікавити», і тут олігарх згадує, що непогано було б заручитися державною підтримкою, тільки логіка культуріндустрії, безумовно, повинна домінувати, спрощуючи мистецтво і культуру до уніфікованого фаст-фуду, і щиро обурюючись: «Як жити в місті, де люди безкультурні і не розуміють сучасного мистецтва? Їх не навчають ні в школі, ні в сім'ї. В результаті виростають людизомбі, які потім будують суспільство і всіх "рівняють" під свою планку. Якщо ми не цінуватимемо культуру й не інвестуватимемо в освіту, то ми житимемо в пустелі».

Логіка бізнесмена хитромудро-химерна, хоча передбачувана, адже транснаціональний капітал планує вирівняти український артринок із західним, аби меценатство як бізнес став приносити дохід, про що вже йшлося вище, коли згадувалися пояснення Ліотара і Хассана щодо падіння рівня якісної освіти та фахової компетенції. Але тут маємо український субстрат, тож його тим паче слід «окультурити» належним чином: «Чому західні художники в основному успішні? Вони ще в студентські роки потрапляють у відповідне середовище,

і талановитих буквально відразу ведуть люди, які займаються цим бізнесом. У нас художники можуть бути не менш талановитими, але вони не в середовищі»; відтак слід прагнути «аби наші художники стали international. Будь-який бізнесмен насамперед буде купувати international, те, що продається і в Китаї, і в Америці, і в Україні»; «Необхідно збільшувати кількість музеїв, кількість галерей, кількість проєктів — це все культурне середовище. Чим більш культурні люди, тим вищий рівень життя. Звичайно, перш за все треба мати фонди, які будуть підтримувати такі проєкти», зокрема капітал мріє прописати закон про меценатство, що дозволило б тут ще потужніше заробляти під популістським гаслом «від культури залежить рівень матеріального буття», тож є правда у Паризькій декларації: якість сучасних меценатів у своєму падінні перейшла допустимий у справжньому культурному суспільстві кордон, і бізнес часто зацікавлений у неякісному культурно-мистецькому продукті сучасності, де за мінімальних інвестицій можна отримати надприбуток.

Позаяк відомо ж, цілком справедливо констатує В. Сидоренко, що «в усьому цивілізованому світі вважається за честь вкладати кошти в розвиток сучасного мистецтва, а держава має дбати про стимули. Та варто пам'ятати, що будь-яка ініціатива завжди пов'язана з амбіціями, статусом, смаком та ідеями певної людини»[22]. А якщо інвестора не вирізняють аристократичні смаки і погляди, то тоді, безумовно: «Будь-яке інвестування — це, звісно, бізнес. Усе сучасне мистецтво й культура в світі побудовані на бізнесі. Якщо ми говоримо про Захід, це величезний ринок, сотні мільярдів доларів, колекціонери, люди, які купують та інвестують. Взяти хоча б Був'є — одного з найуспішніших артдилерів. Його ідея, на якій він зробив мільярди, полягала в тому, щоб побудувати або орендувати склади, де люди і сьогодні зберігають свої колекції. Будь-яка людина, яка має багато грошей, думає, куди їх інвестувати. Один з напрямків, що перевірений століттями, — інвестування в культуру», «Будь-який бізнесмен прагне бути впливовим, отже, він повинен бути культурною, освіченою людиною. Людину не можна вважати культурною, якщо вона не займається мистецтвом в тій

---

[22] *Сидоренко В.* Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань... С. 113.

чи іншій мірі, не інвестує в нього. Тому бізнес і мистецтво нерозривно пов'язані. І, звичайно, мистецтво — дуже потрібний елемент в побудові відносин між бізнесом у всьому світі. Це культурна дипломатія, до якої Україна теж приходить сьогодні»[23].

Дуже багато сказано слів, та в кожному випадку маємо катастрофічну інверсію сенсу, коли на біле неодмінне слід казати «чорне» та навпаки, коли бізнес-інтереси та заклики митців до «international» превалюють, ігноруючи вболівання за створення справжнього творчого внутрішньо-вмотивованого простору «національно-ціннісного ядра», коли атрофувалося розуміння над-мети духовного розвитку культури і мистецтва, через що не чутно жодної схвильованої думки про кризу національної ідеї, без якої, як без мови, нація не само-ідентифікується, а власне заклик запозичувати чужі моделі культуротворення, калькувати західні патерни, продиктований лише жагою бізнес-прибутку, і тому не враховує того, що західна культура потерпає від жорсткої кризи, — відтак все це інтерв'ю можна вважати як мінімум безвідповідальним піаром.

Тут корисно було б згадати критику Д. Даймондом американської манії лідерства, яка в сучасних умовах відсутності цілісного самоусвідомлення нації опиняється абсолютно деструктивною; інтерполяція критики Даймонда на реалії України виявляє: не усвідомлення нацією власного сутнісного кризового стану та невміння політично адекватно вирішувати конфліктні ситуації, а замість справжньої креативно-консолідованої націленості у майбутнє — ми постійно акцентуємо на комплексі жертви (своєрідний запобіжник від відповідальності), постійно озираємося на те, що упродовж усього історичній шляху українцям щось загрожує і заважає ззовні... — усе це шкодить державному суверенітету та становленню національної ідентифікації, до того ж стосовно м'якої сили культури і мистецтва алгоритм когніції залишається таким самим: допоки нація не почне впевнено і стабільно опрацьовувати власними духовними зусиллями становлення простору свобідного часу — вона не позбавиться комплексу жертви, і залишатиметься культурно-відсталою, другорядною, постійно вишукуючи культурного

---

[23] В Україні є художники світового рівня, — Андрій Адамовський // LB.ua. 2019. 31 трав. URL: https://ukr.lb.ua/culture/2019/05/31/428373_ukraini_ie_hudozhniki_svitovogo.html

донора серед найбільш економічно й політично розвинених сильніших держав-націй[24].

А цей вибір, безумовно, не може сприяти становленню і розвитку нації, тим паче що сам культурний донор тепер тяжко хворий і поширює вірус скрізь: «Годинники західної цивілізації задають темп для примусової одночасності неодночасного. Поверхневий лиск єдиної культури комодифікації накладається не тільки на чужі Заходу регіони земної кулі. Схоже, що лиск цей нівелює національні відмінності навіть на Заході, так що обриси потужних локальних традицій все більш розпливаються»[25]; відповідно у планетарному масштабі «життя занурюється у великовагові форми втоми, напруга якої неплідна. Життя віддається дурниці, бо тільки вона незнищенна і тому зберігає життя в собі і себе в ній. Порятунок же дурістю веде світ у безумство ідіота, позбавлене будь-яких високих "трансценденцій"»[26].

Отже, питання деградації мистецтва і падіння власне розуміння творчих принципів остаточно досягло днища, хоча за кожним таким дном опиняється ще більш потворний низхідний рівень. Та офіційні чиновники і номенклатурні куратори не звертають уваги на суспільний гнів, коли під вивіскою «сучасне мистецтво» презентують відверту афазію імбецила, як то сталося з донною/пані Иціар Окаріс (Itziar Okariz), котра презентувала Іспанію на Венеційській бієнале 2019 року. Її «фішка» пост-концептуальної гри полягає в тому, що вона воліє мочитися навстоячки перед камерами і фотокореспондентами у публічних місцях міст (от лише важко визначитися: чи випереджають за гендерним статусом або унікально-інноваційною ідеєю її урина-шедеври чоловічу копро-творчість? Ф. Джеймісон мав рацію говорячи, що нова текстуальність постмодерної культури породжує специфічну постмодерну людину, що живе м'яким апокаліпсисом). Обурені іспанці, для яких культура й інтелігентність ще мають певне значення, разом із критично

---

[24] *Баумейстер А.*, *Соловьев В.*, *Голуб Е.* Otium Academy. Обсуждение книги Джареда Даймонда «Переворот». URL: https://www.youtube.com/watch?v=oCHIV_1DEiE&feature=share&fbclid=IwAR3jcXBQuDY6oCrm_gFf3TajG3fL-vsbyxYuEnV_olEEMoRAMrd2bCPrS7s

[25] *Хабермас Ю.* Постнациональная констелляция и будущее демократии // *Ю. Хабермас*. Политические работы : пер. с нем. Москва : Праксис, 2005. С. 291.

[26] *Шкепу М. А.* Эстетика безобразного Карла Розенкранца. С. 439.

налаштованими італійцями та іншими інтелігентами у соціальних мережах запитують одне одного: що сталося з мистецтвом? Коли згадають про справжній талант і красу? Невже сучасність не досягла повного колапсу і продовжує принизливе падіння? Як можна потакати шарлатанам і де кінець тому безумству? Концепція мистецтва тепер дискредитує думку, ідею як таку, спотворюючи усе до чого дотягнеться, маніфестуючи варварський шум здичавілого натовпу, насолоджуючись огидою, потворними емоціями тощо.

Однак суспільство, що втратило «національне цілісне ядро», не помічає зойків пасіонарних інтелігентів, ігноруючи власні помилки, як і провину у тому, що не дослухалося до попереджень про смерть мистецтва. І тут не лише провина у байдуже-пасивному ставленні до кризи посткультури, але також у незацікавленості в якісному поглибленні (чи хоча б адаптації вже накопиченого досвіду інших) саме духовного надбання, з боку фахівців культурно-мистецької царини зокрема, котрі також забули про важливість принципу надії, але «коли висихають утопічні оазиси, шириться пустеля банальності і безпорадності»[27]. Саме тому соціологічна філософія мистецтва може і повинна настирливо формувати свій предмет і у такий спосіб допомагати становленню справжньої творчої еліти (необхідно розуміти, якщо конфліктні культурно-мистецькі ситуації, створювані ринковою ідеологією капіталу, себто культуріндустрією, з метою примушення суспільства до відмови від сутності людини, краси та екстазису, виникають не «від природи», перефразуючи Юрґена Габермаса, а натомість вони продукуються суспільством, то відповідно напрошується висновок: усі вони, разом із викликами та ризиками, можуть бути подоланими, аби тільки був той пасіонарій, «який все-таки вважає себе спроможним — та якого інші вважають спроможним — на цільове перевтілення суспільства»[28], його культури і мистецтва зокрема).

На щастя в Україні такі неординарні особистості ще не перевелися, і як справедливо зауважує одна з тих небагатьох пасіонаріїв, які «дорожать часом, що залишився на спасіння краси, щоби краса могла і встигла спасти світ», Марія Олексіївна Шкепу: «У вульгарному трактуванні

---

[27] *Хабермас Ю.* Политические работы : пер. с нем. Москва : Праксис, 2005. С. 112.

[28] Там само. С. 270–271.

логіки розвитку людини як єдиної міри мислення, волі і чуттєвості мистецтвознавство демонструє не тільки неправомірне самообмеження власними "спеціалізованими" передумовами і, відповідно, "консервацію" у відокремленому статусі, але й нерозуміння того, що проблеми художньо-естетичного розвитку людини нездійсненні з позицій мистецтва як такого. Як форма суспільної свідомості мистецтво тільки "виконує роль" художнього відображення суспільного простору і часу в його образно-чуттєвому вимірі, а також теоретичної рефлексії власних методологічних передумов і технічних прийомів»; до того ж фрагментаризація культури на численні субкультури фактично імітує першу, непомітно замінюючи її на антикультуру і відвертий кіч, саме тому «потворність накрила суспільну реальність і видає себе за тотальність світу», й у такий спосіб «детермінує перетворення потворного на суспільну трагедію, яка виявляється в нездатності сприйняття і насолоди красотою, в здатності заперечення краси, у потребі потворного як емпірично наданою потворним часом форми свободи. Отже, потворне як наслідок збочених стосунків перетворюється на об'єктивне підґрунтя агонії відчуження. Звідси випливає, що зміст сучасної історії, що закріплює відчуження за способом буття цивілізації, прирівнює буття до анархічних "потреб" споживацького егоїзму»[29].

Ось і тепер логіка дослідження знову впирається у проблему реїфікації свідомості, мистецтва, культури, зайвий раз нагадуючи, як це робив Ж. Батай, що надто легко «більшість віддалася заціпенінню, пов'язаному із виробництвом, ведучи механічно-напівсмішне-напівобурливе існування речі», а головна мрія марксизму так і не справдилася: реїфікована людина не змогла «залишити річ позаду себе», задля справжньої свободи, коли «людина, нарешті, отримує свободу повернутися до власної потаємної істини — свободи з власної волі розпоряджатися буттям, яким вона стане, та поки що не стала, позаяк веде рабське існування», а капітал у котрий раз свідомо «створює світ плутанини», через що: «у тій мірі, у якій людство перебуває в змові із буржуазією (одним словом, в цілому), воно <...> сумно погоджується бути не чим іншим, як річчю»[30].

---

[29] *Шкепу М. А.* Эстетика безобразного Карла Розенкранца. С. 293, 433, 434.

[30] *Батай Ж.* Проклятая доля : пер. с фр. Москва : Гнозис ; Логос, 2003. С. 120, 122, 124–125.

А втім, оскільки цьому питанню було вже надано чимало уваги, вважаю за доцільне нагадати інший аспект позиції зокрема Ю. Габермаса, де він попереджає про деградацію тієї історичної свідомості, що позбулася утопічного виміру, міцно застрягнувши в обороні до системи, й дозволяючи останній маніпулювати собою так, що комунікаційні потоки «культурної гегемонії» (*А. Грамши*) дзеркально відображають інтереси політичних й економічних спільнот, зраджуючи горезвісному духові часу. Такі тонкі взаємозалежності дуже важко розпізнати, зокрема середньостатистичному мистецтвознавцю, який, одурманений новаторським нахрапом сучасного виробництва мистецтва, стає щирим поборником культуріндустріальної ідеології капіталу, сміливо кидаючись у боротьбу за нові дефініції, обстоюючи сумнівні субверсивні напрями актуальних форм, і у такий спосіб поповнюючи загін борців за окремі вузькі ідеї, про що також нагадував і С. Жижек, наголошуючи на некоректності розміну прагнень до високих культурно-мистецьких ідей, виміняних на фізикалістський щабель боротьби за ідеали фемінізму чи ЛГБТ-спільнот, або вирішення проблем кліматичних змін, що так само є важливими, але без повернення повноцінної (або краще сказати абсолютної) сутності людської культури втрачають сенс.

Тому, щоб не загубитися/розгубитися у нескінченному соціально-культурному дискурсі, фахівцям слід враховувати у критичних студіях сутнісну ієрархію предмету, а також уніфіковану опосередкованість тих боїв, що «здебільшого залишаються прихованими, вони відбуваються в мікросфері повсякденної комунікації і лише час від часу викристалізовуються в публічному дискурсі або ж в інтерсуб'єктивності більш високого ладу»[31], позаяк естетичне виробництво міцно інтегроване у товарне виробництво, логіка якого спрямована на «несамовиту економічну необхідність породження свіжих хвиль дедалі новіших товарів»: «Такі економічні необхідності проявляються в різних видах інституційної підтримки нового мистецтва: починаючи з фондів та грантів і завершуючи музеями й іншими формами патронажу»[32].

---

[31] *Хабермас Ю.* Кризис государства благосостояния // *Ю. Хабермас*. Политические работы. С. 110.

[32] *Джеймісон Ф.* Постмодернізм... С. 26.

Щоправда, вітчизняних кураторів поки більше турбує дріб'язковість питань, на кшталт: хто у кого запозичив ту чи іншу назву контемпорарного проєкту, аніж катастрофа загибелі справжнього мистецтва, на смерть якого навіть некролога ніхто з них не спромігся написати. Та може воно і на щастя, бо залишається шанс на його «друге пришестя» в апокаліптичному божевіллі пост-концептуалізму, і тоді екстазис невимовної сутності нарешті переможе ті потворні мистецькі дурощі чи пустощі із змертвілими оболонками, до яких, як на мене, можна не вагаючись зарахувати об'єкти міжнародного симпозіуму зі скульптури у Білій Церкві 2019 року, паркову алею якої «прикрасили» пастіш-гібриди агонізуючого західного паблік-арту, вельми урочисто маніфестуючи це місто черговою жертвою планетарно-сміттєвого простору (концептуальна лексика артоб'єктів, уникаючи понятійного мислення, апелює до набору розтиражованих публічних сем соціально запотребованих тем (війни та миру, стомленості і жаги до позитиву тощо), і «починається гонитва за "смислами знаків", їхнє штучне зведення у статус "нової теорії метафори" — адже за вербальною тотожністю "називання" понять ведеться не так пошук, як штучне конструювання інших, що імітують слово понять»[33], обслуговуючих, виправдовуючи композиційну гру в рулетку, і тим легітимуючи безглузде нагромадження форм).

Втім, як того вимагає здоровий глузд, критичні мистецтвознавці, яким по дорозі із тверезою соціально-культурною політикою саме демократичної держави, а не з культуріндустріальним капіталом, мають комплексно аналізувати проєкти та їхні наслідки в контексті суспільної користі й формувати ті «природні і культурні умови життя, що захищають від розпаду міське середовище, цей публічний простір цивілізаційного суспільства», адже «численним інфраструктурам публічного та приватного життя буде загрожувати розпад, руйнація і бездоглядність, якщо їх регулювати через ринок» (тим паче що «регулююча сила рішень, обов'язкових для колективу, працює за іншою логікою, аніж регулюючий механізм ринку», саме тому демократичні процеси можуть відбуватися саме у царині держави, державної влади, і аж ніяк не можливі у царині грошей)[34], і це реальна

---

[33] *Шкепу М. А.* Эстетика безобразного Карла Розенкранца. С. 376.

[34] *Хабермас Ю.* Постнациональная констелляция и будущее демократии // *Хабермас Ю.* Политические работы... С. 294, 295.

загроза для виживання мистецтва в умовах глобалізованого ринку, коли мультинаціональні корпорації мають значно більший вплив ніж держава на політику, економіку і культуру, бо «гроші слугують заміною влади», і тому вже третій десяток років (для кліометрії це лише ось-ось, лише початок) можна чути схлипи тих, хто, мов Кассандра, оплакують «смерть мистецтва», «мистецтво у комі», «протухле», «не в собі»...

Тут на мене образяться (і так давно ображені) певні митці і кураторки, знаю, але, менше з тим «істина дорожче», та й хто заперечить той факт, що митці часто, компенсуючи фахову недосконалість, «беруть» шляхи до слави і публічності особистісною чарівністю, або нахабством, та мистецтву від того ані холодно, ані спекото, бо ж «навіть добротні знання "з приводу" діалектики культури аж ніяк не здатні виступити критерієм істинності і реальної тотальності як такої в діалектичній єдності змісту і форми людської особини. Ефект Доріана Грея залишається особливо актуальним для сучасного, не менш рафінованого у своїх розсудливих вивертах, та приховуючи не "один скелет" у шафі своїх суспільних проявлень», тобто у свідомості тих митців «краса ще не сталася безпосереднім явищем культури», і тому вони самі, як і їхня творчість лише «бувають» красивими, чи імітують красу, та не є такими насправді[35]. Так чому ж про такий казус Автоліка фахівець, що не дозволяє собою маніпулювати ані владі, ані ідеології капіталу, повинен мовчати, навіть коли переважна більшість його колег мов у трансі захоплюється contemporary винахідництвом, нагадуючи тих «орієнтованих на щоденність» експертів, сприйняття артоб'єктів якими «має іншу спрямованість, аніж сприйняття критика, зацікавленого внутрішніми законами розвитку мистецтва»[36]?

Тим паче, радили мудрі: «Варто було б розрізняти два аспекти: з одного боку, когнітивні дисонанси, що призводять при зіткненні різних культурних форм до загартування національної ідентичності; з іншого — гібридні диференціації, які розмивають порівняно гомогенні життєві форми внаслідок того, що культури окремих країн асимілюють всесвітню матеріальну культуру, яка перетворилася

---

[35] *Шкепу М. А.* Эстетика безобразного Карла Розенкранца. С. 264.

[36] *Хабермас Ю.* Модерн — незавершённый проект // *Хабермас Ю.* Политические работы... С. 26.

на безальтернативну»[37] (з гідним гумором потролив Анатолій Федірко, перебуваючи «десь у Європі» у червні 2019 року, візуальні практики, від яких немає у Європі, та звісно і в Україні, проходу, вдаючи лежачого поліцейського посеред звичайної вулиці міста, і до речі, не забувши про набридлий політичний популізм, який так і липне до артизму, у назві жарт-акції «Stop corruption»). І чим це не гібридна війна на мистецькому фронті, де кожен має визначитися на чиєму він боці: комерційної омасовленої гомогенізації «космополітичних ідентичностей» чи справжнього трансцендентного мистецтва краси-алетеї? Щоправда, українці примудряються обирати демократичну державу, національну самоідентифікацію, та одночасно іншою рукою триматися за комерційний пост-національний прагматизм, але відомо ж, що на двох стільцях всидіти не можна...

Тому і тьмяніє зір мистецької свідомості, що вважає за краще продукувати помилкову версію культури із сумнівним «когнітивним статусом судження про смак», тому особливо тепер «раціоналізоване повсякденне життя абсолютно неможливо вивести із заціпеніння культурного збіднення», принаймні хочеться вірити, що шанс виходу з гістерезису посткультури є, лише от побачити його «там, де небезпека», і дійсно не забути вийти..., щоб знову почути оті натхненні Кантом слова: «... обдарований митець може наділити свій досвід автентичною виразністю, яку він створює, концентрованим чином обробляючи децентровану суб'єктивність, звільнену від тиску пізнання і вчинків»[38].

Навіть тепер прецеденти в українському мистецькому просторі є, високо-фахові твори трапляються, та сучасність ніяковіє перед неочікуваними шедеврами, що з'явилися всупереч інтелігібельним концепціям номенклатурних кураторів, та їхній успіх перебуває у суцільній тиші (бо ж не модний, бо відчинений у класичну естетику, традиційний спосіб вислову, і апеляція до високого, до алетеї скоріше лякає спантеличеного реципієнта). І тут якщо у тебе є душа і вона не зашкарубла, ти відчуєш силу мистецтва, що б'є мов струмом навідліг:

---

[37] *Хабермас Ю.* Постнациональная констелляция и будущее демократии // *Хабермас Ю.* Политические работы... С. 288.

[38] *Хабермас Ю.* Модерн — незавершённый проект // *Хабермас Ю.* Политические работы... С. 21.

так у майстерні Сергія Якутовича на мольберті, коли знімали останнє з ним інтерв'ю, розмістився невеличкий аркуш графічного портрета М. В. Гоголя, і в тому портреті, у тому пронизливому до кісток погляді письменника, волала така заніміла від болю, гніву, безсилля, міць, пробираючись під шкіру, у підсвідомість, миттєво накриваючи емпатією чуття і розум, що ніякий горезвісний концепт не виразить яснiше усю поліфонічну складність того реквієму за трагічною долею країни, сучасного мистецтва, врешті-решт долею митця, що схоронив сина і дружину...

Тому і лауреатами Всеукраїнської трієнале живопису 2019 року стають зовсім не ті митці, твори яких резонують із почуттями реципієнта і стоять перед очима ще декілька днів і ночей, а ти розмірковуєш над тонкощами земного існування, над простими питаннями, відповіді на які кожен тлумачить усе життя. На жаль. Переможцем стає абстрактний експресіонізм, той самий, сумнівну історію якого світові повідала британська режисер і журналіст Ф. Сондерс, і від якого дуже стомлений Захід не відає куди дітися, аби здолати гістерезис культури і мистецтва. Тож сам факт теперішніх пріоритетів доводить наскільки сьогодні культурно ми слабкі, розгублені і знесилені, наскільки довгий шлях чекає на нас, якщо буде воля усвідомлено долати посткультурний занепад, згадуючи алетейю і довіряючи принципу надії своє справжнє майбутнє.

Посткультурний цикл сучасності пожинає плоди доби Просвітництва, коли колективна свідомість уперше «безповоротно перервала континуум того, що було для неї сучасним, з миром безпосередньо пережитих традицій, як грецьких, так і християнських переказів»[39], але в умовах гістерезису пасіонарії національних суспільств, українського так само, усвідомлюють необхідність синергічного погляду на сучасність і минуле, що єднає культуру/людину в повноті синтетичного свобідного часу. Тож я можу лише долучитися до слів директора Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України академіка В. Сидоренка: «Користуючись досвідом, набутим світовим сучасним мистецтвом, у нас є можливість не повторювати помилок, а торувати власні шляхи

---

[39] *Хабермас Ю.* Архитектура модерна и постмодерна // *Хабермас Ю.* Политические работы... С. 34.

і робити певні висновки, осмислюючи теоретичне підґрунтя. У новому соціумі практично не існує радикальних заперечень. Проте на першому місці завжди має лишатися професіоналізм. Цілком очевидно, що без досвіду, серйозної мистецької школи та незалежної професійної освіти не можна стати художником високого рівня»[40].

[40] *Сидоренко В.* Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань... С. 144.

Глава 2.3.

Свобідний час мистецького досвіду як міра краси

Те, що зло як духовне каліцтво стає звичним і спотворює вигляд людини, підтверджується самою його суттю, оскільки воно являє собою відсутність свободи, що випливає з її довільного заперечення. <...> Свобода є справжнім змістом прекрасного і саме свобода в найзагальнішому її сенсі, в якому слід розуміти не тільки моральний, вольовий бік, а також спонтанність інтелекту і свободу руху природи, цілісність та індивідуальність форми, які стають абсолютно прекрасними лише завдяки само-обумовленості.

Карл РОЗЕНКРАНЦ
Естетика потворного, 1853

...а якщо і знайти, то як її, міру цю, утримати в неспокої нашого божевільного життя?

Володимир ВОЗНЯК

Метафізика розсудку і розуму: Досвід несистематичної самокритики, 1994

...Ім'я — відгук, вчинки тіла — тінь. Тому і кажуть: «Будь обережним в словах — з ними погодяться. Будь обережним у вчинках — за ними підуть». Тому мудрі люди спостерігали за тим, хто виходить, аби дізнатися про того, хто входить; спостерігали за минулим, щоб дізнатися про майбутнє. В цьому і полягає природний закон передбачення. Міра — в собі самому, а підтвердження (досвід) — в інших. <...> Той, хто без вчення хоче зрозуміти і міру і підтвердження, порівнюється із тим, хто виходить, але не через двері; йде, але не по дорозі.

Даоська притча

Карл Розенкранц у середині XIX сторіччя наголошував: «Сутність свободи не може бути зрозумілою поза суттю необхідності, оскільки, хоча є її формою, зміст її самообумовленості перебуває у поведінці обумовленої індивідуальної суб'єктивності. <...> свобода як само-обумовлена необхідність висловлює свій ідеальний зміст», «без свободи істинна краса не існує, без заперечення свободи неможливе і справжнє потворне», але абсолютне потворне, як антиномія абсолютної краси, виникає тоді, коли відсутність справжньої свободи подається свободою, «що суперечить собі власною відсутністю», та водночас «ми не повинні уявляти собі свободу у значенні абстрактної відсутності чуттєвого»[1]. Менше з тим, саме абстрактне розуміння свободи, та ще в контексті звільнення від будь-якої ідеології, при тому, що камуфляж ідеології капіталу, який впливає на свідомість сучасника робить її непомітною, наче відсутньою, стає домінуючою уявою адептів посткультури. Тому аберація в тлумаченні свободи, скажімо, у випадку української ситуації, де інтелектуальна та художня еліти щиро налаштовані на європейський вибір, призводить до вельми обмеженого звуження траєкторій розвитку, де абсолютно ігнорується трансцендентний проєкт, який тепер стає «не при справах».

---

[1] *Розенкранц К.* Эстетика безобразного / пер. М. Шкепу // *М. А. Шкепу.* Эстетика безобразного Карла Розенкранца. Киев : Феникс, 2010. С. 67, 121, 123, 132.

Тож, зауважує академік В. Сидоренко: «Якщо ліберальний світогляд передбачає свободу творчості, особистої активності без ідеологічної орієнтації, то нині ми перебуваємо перед вибором: або прагнути до вільного відкритого суспільства, або залишатися поза світовим художнім контекстом»[2]. Тобто фактор поширення і домінування постмодерної культури під лібертаріанськими гаслами глобалізованого світу, що зумовлено головним чином «патронажем мультинаціонального бізнесу», у культурних колах досі не заведено акцентувати, тим не менш, як підкреслює Ф. Джеймісон саме цей капіталістичний бізнес формує «зворотній бік культури», з нелюдяним обличчям, бо тут панує війна і терор, біль і смерть; але водночас «ми починаємо робити певні успіхи в перетворенні наших смаків на "теорію постмодерну", коли відходимо назад і звертаємося до "системи образотворчих мистецтв": до співвідношення між формами та медіа (точніше до самих обрисів, яких набувають "медіа", втрачаючи як форми, так і жанри), до того способу, у який загальна система, маючи вигляд реструктурації та нової конфігурації (зміненої мінімально), передає постмодерн і разом з ним решту речей, які відбуваються з нами»[3].

Отже, час і свідомість — дві ефемерні енергії, що детермінують якість становлення людини мірою внутрішнього саморозвитку, бо «сам час не володіє буттям і є іншою формою становлення як єдності буття і ніщо, а форма, яка породжує його, можлива лише у відносному сенсі, як те, що виникає і зникає одночасно в кінцевому ставленні людини до дійсності»; тобто, якщо час вважати атрибутом кліометрії, якщо він є мірою розвитку людства, націй, особистості, значить «перехід від історії до становлення може відбутися лише у часі» крізь часову поліфонію «мерехтіння сузір'їв-свідомостей»[4]. З цього випливає: є сенс заглядати у магічні дзеркала історії, випитуючи минуле про майбутнє, навчаючись у незбагненої потенційності як мовчанні (принаймні, так радив Менандр, зауважуючи: «Мистецтва ніколи не в'яли б, / Не будь у них корисливих

---

[2] *Сидоренко В.* Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX–XXI століть. Київ : ВХ[студіо], 2008. С. 110.

[3] *Джеймісон Ф.* Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму : пер. з англ. Київ : Курс, 2008. С. 26, 338–339.

[4] *Босенко А. В.* Реквием по нерожденной красоте. Киев : Самватас, 1992. 256 с.

покровителів»; «Коль раб у всьому лише бути рабом привчиться — / Він стане негідником. Дозволь йому / Вільно говорити — і стане краще він»[5]), відповідно, щоб сутнісна сизигія «час–свідомість» рятувала нашу цивілізаційну культуру від розсудливого вбивчого погляду, таємницю якого намагався розгадати зокрема Дитмар Кампер, необхідно виховувати історичну свідомість, здатну формувати естетичне сприйняття, що випереджає дійсність свідомості, лише так «створена в художній уяві форма майбутнього як ідеально-чуттєва здатність творіння іманентності теперішнього часу, безпосереднього руху до його втілення-завершення в просторі почуттів і як простір історії породжує не тільки нескінченність форм в миттєвості уяви, але, завдяки такій уяві, дозволяє перед-"бачити" цілісність майбутнього»[6].

Сучаснику тим часом не залишається іншого ніж запитати у власного розуму: чи не тому різний образ часів конденсується у свідомості і змінює якості час-свідомості, що випробовує на міцність індивідуальність, культуру в цілому, готуючи для них міру покарання — хаос розпаду і безкультур'я; проте також — задаючи тон піднесеного, що стає запобіжним заходом від руйнівних думок та експериментів, надихаючи пасіонаріїв повертатися до чистоти духовного культуротворення задля стимуляції прагнень до екстазису, розрізнення мертвого часу від месіанського, де банальна тривалість згортається у крапку абсолютного свобідного над-часу? Лише в останньому варіанті міра перестає відігравати наглядальну роль принципу обмеження причинно-наслідкової відплати, викриваючи себе у становленні розрядженою атмосферою світу горішнього. І все-таки: говорити про свобідний час так само тяжко, як намагатися пояснити сліпому красу північного сяйва Аврори, що постійно рухається, зникає і знову наповнюється кольорами таємного послання сонячного вітру, краса якого водночас несе велику небезпеку земному життю. Так само амбівалентною є і свобода часу, що може бути випадковою і необхідною, не послідовною, але «еманувати у світ, що породив його (час), випадковістю, свободою і необхідністю, котрі вже не обумовлені, перетворені і відпадають від первообразу свобідного часу у ньому ж

---

[5] *Менандр*. Комедии. Фрагменты. Москва : Наука, 1982. 576 с. (Серия «Литературные памятники»).

[6] *Шкепу М. А*. Эстетика безобразного Карла Розенкранца. Киев : Феникс, 2010. С. 354.

і відбуваючись»; та може статися й так, що «свобідний час як у казці виконує усі бажання», та у будь-якому разі, констатує О. Босенко, маніфестуючи свобідний час трансцендентним прототипом свободи: «Геній творення або руйнування, будь-хто, незалежно від розумових здібностей, може трансформувати його, перетворивши на страшну "абсолютну зброю" (*Р. Шеклі*) знищення людства, шляхом перетворення людей на божевільний натовп, може знищити розумові здібності людини, викошуючи і не даючи народитися живим людським почуттям саме у спосіб узурпації вільного часу, тобто заповнюючи, закладаючи його простір його ж перетвореними формами у стандартній упаковці»[7].

Та навпаки: «Суб'єктивність, про яку згадують, коли йдеться про свобідний час, трансформується одночасно з останнім, як його єдина й природна форма. Свобідний час — спосіб життєдіяльності людського, що примушене прагнути його, але не досягати у виснажливій нескінченності... У свобідному часі суб'єктивно-об'єктивні відносини, породжені мірою несвободи людини, яка сама є тільки наслідком реального ставлення людини до людини (припускаючи можливість свободи в суспільстві, але не в спілкуванні), зумовленого ставленням людини до природи в процесі діяльності, і тому вся історія і процес діяльності стоїть між людиною та вільним часом, відокремлюючи людину від нього»[8]. Відповідно митець, шліфуючи власну сутність у свобідному часі, у творчому процесі випробовує себе і суспільство на глибинну якість простору людського розвитку: чи є він справді свобідним часом (коли він стає підґрунтям особистості, діяльності, естетичному відчуттю, розчиняючись у красі справжнього людського буття), чи він є токсичним месником нерозумного людства для самого себе за втрачені можливості гідного цивілізаційного розвитку, адже «єдиним сенсом є творення краси просто так, проєктування образу людського на весь універсум, <...>, і почуття мої — єдині й неповторні почуття, які я вношу у всесвіт, що розвивається в мені, мною і заради мене»[9].

Лише коли час, як енергія (*М. Козирєв*), виходить вічністю, випадкові творчі інтенції митця трансформуються на справжню вільну геніальну

---

[7] *Босенко А. В.* О Другом: Симуляция пространств культуры (Культура как мера целесообразности развития вообще) Киев : ВЕК+, 1996. С. 214.

[8] Там само. С. 215–216.

[9] Там само. С. 224.

творчість. Чому? Тому що, як переконливо свідчить східна класична епістемологічна думка, що на еони випереджає західну, роз'яснюючи трансцендентну сутність становлення буття, яке має постійно позбуватися ментального уречевлення, позаяк умовно нескінченні в мультиверсі тільки над-космічна свідомість та простір: «Об'єкти шести органів почуттів при остаточному аналізі виявляються зовсім не тим, чим вони нам представлялися раніше. Що ж стосується свідомості, то вона зовсім не має ніяких властивостей оформленої тілесності <...>. Якщо свідомість звільниться від своєї затьмареної діяльності, то зникне і весь світ об'єктів і залишиться лише одна справжня свідомість, яка охоплює всі без винятку»[10].

Але впадати у спекулятивні концептуальні презентації творчих проєктів абстрактного експресіонізму, посилаючись на східну філософію чи теорію еманації Плотіна, за якою у вищої реальності немає звичних нам форм, кольору, звуку тощо, не варто. Порожня нарація, скільки б слів вона не продукувала на підтримку розсудливого безумства, залишається лише кенотафом, де пам'ять не схилить колін Кліо (до слова, піфагорійці, виганяючи зі школи лінивих учнів, зводили їм кенотафи). От і професор М. О. Шкепу, спираючись на концепцію румунського філософа Костянтина Нойки (Constantin Noica) та його працю «Шість хвороб сучасного духу», пояснює цю поширену хворобу, що зокрема панує у царині абстрактного мистецтва, помилковим заміщенням «індивідуальної реальності» загальними патернами детермінації, називаючи, вслід за Нойкою, такий випадок давньогрецькою дефініцією «тодетія» (тобто «саме це»): «Але оскільки будь-яка крайність містить в собі свою протилежність і згасає в ній, то і випадок тодетії у мистецтві намагається компенсувати себе тлумаченнями. Цим, так само пояснюються розлогі тексти-назви, які приписуються художником Олександром Клименком до своїх творів. Та й не тільки. Тодетія призводить до власних нескінченних приміток (до яких нерідко також пишуться примітки). <...> Інакше кажучи, тодетія в мистецтві обумовлює феномен гносеологічного вираження гносеологічно невимовного, вираження безсловесного словом, що перетворює його відносну силу на абсолютну слабкість»[11].

---

[10] Буддизм в переводах : альманах : пер. с кит., монг., пали, санскрита, тиб. и яп. Санкт-Петербург, 1993. Вып. 2. С. 41–43, 45.

[11] *Шкепу М. А.* Эстетика безобразного Карла Розенкранца. С. 384.

Тут я маю дещо додати. Фахівцю, зір якого часто домінує в оцінці артоб'єктів, заганяючи трансцендентну свідомість у реїфіковані пастки, де зір «ріжеться об міру, зупинений і обкладений мертвими формами» (*О. Босенко*), тоді як розсудок поринає у численні міфи й історичні аналогії абстрактних творів, чи порівняння із далекосхідними зразками традицій вабі чи сабі, не так легко розпізнати підміну, потрібен час, і коли він спливає, а чуття як і раніше залишаються порожньо-німими перед полотнами, про які розсудок знову нашіптує нескінчені саги, лише тоді професіонал усвідомлює казус Автоліка і виностить вердикт: це омана, за тими дизайн-творами немає саторі автора, як немає глибини емпатії, а психосоматика реципієнта реагує лише на дію кольору, енергійно нанесеного на полотно чи іншу основу. Я мала такий сумний досвід помилитися, зазвичай маючи справу із скульптурною формою, а в майстерні живописця, заслухана піснями сирен, сприйняла ілюзію за дійсне; тому не осуджую молодих, ще не досвідчених критиків, хай пройде час, і мабуть тоді вони зрозуміють, що за численними творами, перед якими вони тепер падають ниць, насправді немає душі, лише технологія. Але й пасивно споглядати за подібними помилками я вважаю неправильним, адже кожний фахівець має за честь триматися критичної думки, прислухаючись лише до власного серця і того вищого розуму, у якому лише й живе метафізика краси.

(Зрештою, не суттєво як саме називати той недуг сучасного духу, у кожна традиція мала свої дефініції, як і власний лічильник рівнів свідомості. Та можна констатувати, що і за класифікацією К. Нойки ознаки усіх шістьох хвороб можемо бачити тепер в мистецтві посткультури, де: *католія* як нестача загально-вартісного сенсу за рахунок акцентуації внутрішнього світу людини; *акатолія* як мегаломанія, що заважає відчути пульс історії; *тодетія* як ігнорування особистісних проявів через уявне розчинення у загальних кліше, або *атодетія*, як свідома само-анігіляція в ім'я суспільно-державної патетики; *хоретія* як розсудлива робота із загальними детермінаціями, або навпаки індивідуальна претензія на геніальність, чи елітарність там, де вирує посередність; *ахоретія* як ілюзія абсолютної свободи, де байдужість до себе та світу видається атараксією екстазису, — усе міцно спресованим баластом «випало в осад», не дозволяючи творчій уяві культури трансцендувати. Тому М. Шкепу резюмує: сьогодні акатолію — а я додала б: та усі інші хвороби

через слабкий імунітет організму культури — затьмарила ахоретія, бо сучасна людина «звільнилися від суму за досконалістю» (*Е. Ільєнков*), тому розсудок затьмарює розум, і чим більше заперечується пізнання, тим більше поглиблюється хвороба розсудку[12]; що й пояснює глибоку культурно-мистецьку кризу, адже «мистецтво — чи багате воно чи безплідне, щире чи беззмістовне — є і повинно бути вираженням суспільства, в якому воно існує»[13].

Та європейська культура відчуває дискомфорт через ахоретію, тому у якості терапії виникають такі ностальгійні музейні проєкти, що навчають емпатією «співпереживати стародавньому світу», і де згадують часи, коли «емоції були присутні скрізь у культурі та житті стародавніх греків, і тому вони мають особливе місце у розумінні давньогрецького мистецтва, літератури, історії, політичного життя, суспільства та релігії», як 2017 року проєкт президента музею Акрополя Дімітріоса Пандермаліса (Dimitrios Pandermalis), та президента «The Onassis Foundation» доктора Антоніса Пападимітріу (Antonis Papadimitriou) «A World of Emotions: Ancient Greece 700 BC — 200 AD», який був спочатку представлений у культурному центрі Онасіса в Нью-Йорку, а згодом — в музеї Акрополя в Греції[14]).

Інакше кажучи, культура мислення на сучасному етапі перебуває у глибокій кризі, а життєдіяльність людини, позбавлена вищого сенсу буття у свобідному часі, потерпає від затьмарення ізольованого суб'єктивного духа, про небезпеку чого попереджав М. Бердяєв, і в канун міленіуму нагадував суспільству український філософ В. Возняк, адже «культура як сутність гранично діалектична: будь-які спроби схопити її як річ приречені на поразку. Річ — зафіксував, а культура — вислизнула. Культура є спілкуванням культур, формою "діалогу культур" як спілкування особистостей, як потенційно різних культур. Предметне поле культури — це не наявне буття анонімних продуктів праці або споживання,

---

12 *Шкепу М. А.* Эстетика безобразного Карла Розенкранца. С. 393.

13 *Моррис У.* Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма : пер. с англ. Москва : Искусство, 1973. С. 61.

14 *Efharis M.* Visual Manifestations of the European Discourse on Solidarity of Refugees and Migrants // International Relations and Diplomacy. 2019. April. Vol. 7, № 04. P. 150–161. URL: https://www.academia.edu/39543837/Visual_Manifestations_of_the_European_Discourse_on_Solidarity_of_Refugees_and_Migrants?email_work_card=thumbnail-desktop

але — твори. Культура — це сфера витворів як феноменів культури. Культура — це форма самодетермінації індивіда в обрії особистості, форма самодетермінації нашого життя, свідомості, мислення»[15].

Невипадково класична філософія Сходу — веданта, сангхья зокрема, або ж даоські притчі Китаю, здебільшого зберігають мовчання щодо цього питання трансцендентного розуму, лише натякаючи на космічну свідомість квазі-розрядженої субстанції[16], як-от одна з притч говорить: «Велика Чистота запитала у Нескінченності: "Чи знаєш ти, що таке шлях?" <...> Той, хто запитує про те, про що не можна запитати, заходить у глухий кут. Той, хто відповідає на те, на що не можна відповісти, не володіє внутрішнім знанням. Той, хто, не володіючи внутрішнім знанням, очікує питань, що заводять в тупик, в зовнішньому не простежує всесвіт, у внутрішньому не знає першооснови. Ось чому таким <...> не мандрувати у великій порожнечі».

(До речі, К. Юнг в коментарях до «Бардо Тёдол» констатував: світло абсолютної просвітленості над-свідомості таємно перебуває в душі, але життя надто переповнене речами, щоби помітити це, тому нечасто «духовна вершина досягається людиною в момент завершення життя; отже, життя — є засобом для досягнення вищої досконалості», і тибетський трактат, демонструючи складну ієрархію «принципу свідомості», повідомляє як в процесі вмирання відбувається відшарування психічних енергій. Вважаю, що представнику посткультури це необхідно знати, поки є можливість щось змінити у власному ставленні до творчості і до життя в цілому. Отже: з мозку, через серцевий нервовий центр, потім — тім'яний отвір, «потік свідомості» (*міб.* намше) переноситься в Світло Визволення. Вже очищена від впливу п'яти почуттів, без думок-форм, свідомість отримує статус «шепа» знаходячи «прозорість порожнечі»; а в ще більш натхненному статусі «шеріг», ніби в трансовому осяянні, незатьмарений розум «позбавлений форми, властивостей, ознак, кольору; він порожній — це сама Реальність, Всеблагість». І «це не порожнеча Небуття, а розум

---

[15] *Возняк В. С.* Метафизика рассудка и разума. Опыт несистематической самокритики. Киев : Самватас, 1994. С. 224.

[16] Буддийские тексты Китая, Тибета, Монголии и Бурятии — 3 : сб. ст. Улан-Удэ: Изд-во Бурятского госуниверситета, 2013; *Янгутов Л. Е.* Традиции Праджняпарамиты в Китае. Улан-Удэ: Изд-во Бурятского госуниверситета, 2007. 272 с.

як такий, вільний, тремтливий, блаженний; це саме Свідомість», що тепер досягла божественного статусу «рігпа», возз'єднавшись із повнотою порожнечі «шеріг», і створивши небуттєву свідомість Дхарма-Кайя — «тіла Істини». Воно — «сяюче, пусте, невіддільне від Великого Джерела Світла»[17]; тож лами закликають: «Пізнай себе в цю мить і залишися в цьому світі», світі досконалого Розуму Чистого Світла. Але нетренована свідомість ковзає як голка по нитці вниз, притягуючи кармічну самість нового втілення, та ступені її сходження в Ілюзію позначаються іншою термінологією. Нетерплячий читач, тим паче митець, може легко перевернути цей відступ від тексту, але разом із тим він проігнорує й вагоме повчання о. Павла Флоренського, який також закликав жити і творити так, ніби готуєшся до смерті, бо «смерть як і всіляка діяльність потребує навички», що дається подвижництвом, містеріальною практикою, коли «ангели екстазу уносять туди душу через захоплення її, підносять її. Іноді захоплена душа повертається назад, іноді ні», але у будь-якому разі відхід через екстаз і піднесення є «даром захоплюватися в світи інші», тобто безсмертям[18]. Дуже простий відвертий спосіб залишатися геніальним митцем незабутнім в історії, якщо не зраджувати трансцендентним мистецьким принципам.)

Для людини, яка не має поняття про практики свідомості, і навіть для тієї, якій здається що вона подужала їх, справжнє розуміння вищенаведеного ментального ребусу майже недоступне, але митцю, що дійсне прагне творчого абсолютного життя, воно необхідно через відповідальність перед суспільством та самим собою. Між тим ці знання втратили вагу в сучасному світі. Хоча ще в Давньому Єгипті колективна свідомість привчалася розрізняти ієрархію божественного насіння, що Владика Нескінченності зрощує на небесних полях Анру, де міра найякіснішої пшениці — сім ліктів, згідно Книги ритуалів («Книги мертвих»[19]), бо саме стільки є рівнів свідомості. Квінтесенцію знання у вигляді теософської

---

17 *Юнг К. Г.* Психологический комментарий к Тибетской книге мёртвых // Тибетская книга мёртвых. Москва : Фаир ; Скрин, 1995. 224 с.

18 *Флоренский П.* Человек умирает только раз в жизни... // Тибетская книга мёртвых. С. 143–144.

19 *Бадж Уоллис Е. А.* Путешествие души в царстве мёртвых: Египетская книга мёртвых. Москва : АДЕ «Золотой Век», 1995. 435 с.

доктрини сприйняла європейська частина творчої інтелігенції зламу XIX–XX століть, без якої не можливо зрозуміти, скажімо, спадщину К. Бринкуши, або І. Зданевича, А. Білого, М. Волошина, Д. Бурлюка, як і — палку підтримку авангардистами Тіфліського об'єднання «41°». Навіть головний опонент Білого — Осип Мандельштам, котрий цурався модних орієнтальних теорій, зокрема Рудольфа Штайнера, розмірковуючи про дефініції «часу немає» і «пшениця людська», яка жадає бути розмеленою, критично зауважував із цілком містеріальним підтекстом: «Стан зерна в хлібах відповідає стану особистості в тому абсолютно новому і не механічному з'єднанні, яке називається народом», але в деякі епохи припиняють випікати хліб, пшениця не хоче бути хлібом, і, можливо, «доба месіанізму остаточно й безповоротно скінчилася для європейських народів», «поки Європа не набуде себе як ціле, не відчує себе як моральну особистість»; «Потрібно дивитися тверезо: нинішня Європа — величезна комора людського зерна, справжньої людської пшениці, і мішок із зерном нині є монументальнішим за готику»[20].

Та якість хлібів із цього зерна, особливо сьогодні, викликає серйозні запитання до мірошника й пекаря, а по суті — до нашого внутрішнього Я, бо «велику ідею потрібно сприймати з великим розумінням», з понад-зусиллям, а не захлинатися мікро-ідейками посткультури, нехтуючи можливістю «міркувати інакше, не так, як звикли, не так, як думали раніше» (*Г. Гурджиїв*), до того ж художнику не варто відмовляти історичній свідомості, традиційному естетичному досвіду, і заміщати піднесено-образну медитацію прагматизмом спекулятивного філософствування, якщо він дійсно прагне подолати культурний гістерезис, здолати мистецьку кризу, згадавши про кантіанське інтуїтивне передбачення істини мистецтвом. Тим паче, якщо вірити древнім, головним завданням на еволюційному шляху нашого життя (де, як свідчить Лао-Цзи, «духовне — зі шляху, тілесне — з найменшого насіння»), є досвід адаптації (лікоть за ліктем) багаторівневої свідомості земного плану, у якій переплетені ієрархії самосвідомої триєдності духу, душі й тіла, які мають різні темпоральні ритми, статус і ставлення зі смертю/нескінченністю. У тибетської мові навіть поняття «свідомість» має близько дюжини позначень, згідно з уявленням, що ані постійної свідомості, ані індивідуального Я не існує; відповідно

---

[20] *Мандельштам О. Э.* Век мой, зверь мой. Москва : Эксмо, 2011. С. 568–572.

людина має навчатися правильному мисленню, наприклад, даючи правильну відповідь на питання шостого патріарха Чань — «що рухається: прапор чи вітер?», відповідь: «рух не має відношення ані до вітру, ані до прапора, рухається щось в нас самих».

Щоправда, багато західних митців розуміють тепер подібні сентенції буквально, як скажімо американка Карен Грін (Karen Green), яка зауважує, що постійно прагне розширювати творче бачення, здійснюючи численні подорожі, де вона черпає дух щастя і пригод, закликаючи небайдужих навідатися до неї у майстерню: «Я займаюся абстрактним живописом упродовж багатьох років, насолоджуючись досвідом хвилюючого малярства у моїй студії. Робота в змішаних техніках, разом із різноманітним досвідом подорожей надихнула мене на те, аби надавати більшої глибини моїм творам»[21], щоправда дивлячись на диптих «Намасте» (2017), або тондо «Speaking truth to power 42» (2019) ловиш себе на думці чергового заміщення індивідуальної реальності розсудливими випадковостями, де за відсутності бодай якось оформлених ні — не форм, а чуттів, втрачається вектор і якість становлення краси свобідного часу, бо хаос завжди без'якісний і байдужий (тому розум через нескінченні поверхові враження втрачається, губиться у випадкових подіях та емоціях, що нівелюють і приховують сутність буття), але такою є сучасна хвороба мистецтва, що не бажає усвідомлювати головний сенс земного існування, в якому знаходять самоідентифікацію народи, культури, особистості, спрямовуючі власну волю на усвідомлення детермінацій всезагального та індивідуального масштабу, згідно К. Нойке, через що культура цивілізації втрачає історичну свідомість, скочуючись у «герменевтичну вбогість буденної уяви, яка не спроможна увійти в образ, а створює його за образом і подобою своєї убогості».

Тому, підсумовує вже М. О. Шкепу: «Недійсність історії. Нездатність хворої самосвідомості до саморефлексії. Крайнощі, що сходяться і взаємо-обумовлюють один одного. І мить смерті не здатна перекреслити тугу за справжністю»[22]. Можу додати, річ не в тому, чи я особисто сприймаю абстрактний живопис, річ в іншому: будь-яка абстракція штучно звужує місію мистецтва до простої дизайн-функції, чи то погано? Звісно, симбіоз

---

[21] Karen Green Recor. URL: https://www.linkedin.com/in/karengreenrecor/

[22] *Шкепу М. А.* Эстетика безобразного Карла Розенкранца. С. 383, 385–386.

мистецтва й дизайну може мати місце, прикрашаючи інтер'єр певного будинку чи офісу, але від істинного мистецтва жадаєш більшого, якщо прагнеш звільнити власні чуття від набридлої логіки буття, вирватися у простір чистого свобідного часу, а саме цього абстрактний живопис поки що не навчився, пропонуючи лише ілюзії само-обману розсудливих фантазій.

Та якщо немає об'єкта, то це не означає наявності вільної левітації як польоту в ніщо (гравітація таку ілюзію свободи завжди жорстко приземлює). Так, і від власних ілюзій можна втрачати голову, та особисто я надаю перевагу таким ось невибагливим етюдам і картинам, які презентувала, скажімо, Ольга Кравченко[23], де крізь банальне всезагальне зникають в екстатичному прориві духа конкретні прояви форм, кольору, коли індивідуальний досвід і чуття митця, від споглядання за реальним краєвидом чи то сценками із життя селян, втрачають матеріальність, і реципієнт раптом усвідомлює, що він сам «іманентний красі, її витокам без залишку, знаходячи у ній останнє підґрунтя власного життя», позаяк «абсолютна всезагальність краси з'являється людині єдиним: Мойрою, Долею, Роком» (*О. Босенко*).

Чи не тому надзвичайно привабливими не лише для західного реципієнта стали картини молодого чілійського митця Федерико Інфанте (Federico Infante), який 2015 року ризикнув ілюструвати «Лоліту» В. Набокова, і який дивує глядачів поєднанням алогічно-несвідомої абстракції загадкових пейзажів-ландшафтів із усвідомленим внутрішнім відчуттям самоідентифікації у втаємниченому образі людини: «Завдяки цьому процесу я можу дослідити напруженість між підсвідомістю, що нас веде, і логікою, що наповнює сенсом, дозволяючи зрозуміти наше повсякденне життя»[24].

Тож не можна не радіти поступовим крокам у бік одужання суспільної свідомості, культури в цілому. На цей шлях, до речі, наставляв митців, говорячи про їхнє особливе покликання, що «через якийсь вид внутрішнього просвітлення, яке поєднує вказівки добра і краси, будить енергію

---

[23] *Сидор-Гібелінда О.* Шенборнські парасольки, або ж Воловець, любов моя. 2019. 16 січ. URL: http://www.be-inart.com/post/view/2981?fbclid=IwAR22FhFes550SFUbeSNhBNhWjsLQ63nxXf2GVeqzpuKKHuOKz2NDgNLzv7o

[24] Federico Infante. URL: http://www.federicoinfante.com/about

розуму і серця, даючи йому дію, щоб зачати ідею та надати їй форми в мистецькому творі», папа Іван Павло II у пасхальному зверненні-листі до митців 1999 року, де зокрема наголошував: «У формуванні того чи того твору митець фактично виражає себе тією мірою, якою творчість створює особливий відблиск його буття. Маємо незліченні підтвердження цього в історії людства. Насправді, митець, коли творить якийсь архитвір, не лише дає життя своєму творінню, а й через нього в той чи той спосіб виявляє власну особистість. У мистецтві він знаходить новий вимір і надзвичайний спосіб вислову для свого духовного росту. Через власні твори митець спілкується з іншими. Тому історія мистецтва не є лише історією творів, але й людей. Твори мистецтва говорять про авторів, вводять в пізнання їхнього внутрішнього "я" і розкривають своєрідний вклад, який вони пожертвували для історії культури. <...> Перед священністю життя і людської істоти, перед дивами Всесвіту, єдиним відповідним почуттям є подив. <...> Цього запалу потребують люди сьогодення і завтрашнього дня, щоби сміливо зустріти і перемогти виклики, які видніються на горизонті. Завдяки йому людство зможе знову піднятися і знову розпочати новий шлях. "Краса врятує світ". Краса є знаком таїнства і відгуком на трансцендентне. Св. Августин сказав: "Пізно я тебе полюбив, красо така давня і така нова, пізно я тебе полюбив!". Ваші різноманітні стежки, митці світу, могли би всіх завести в цей безмежний Океан краси, де подив стає захопленням, сп'янінням, невимовною радістю. <...> "Вийди з хаосу, світе духа!". Ці слова писав Адам Міцкевич у часи великого лихоліття на польській батьківщині, і з них для вас провіщення: "Нехай ваше мистецтво спричинить виявлення справжньої краси, яка, як майже відблиск Духа Божого, переобразить матерію, відкриваючи душі до розуміння вічного"»[25].

Подібним чином і традиція східних доктрин стверджує: тільки свідомість в дусі має привілей безсмертя, представляючи справжнє життя як становлення, вільне від ілюзій Майї, а відтак, знаходячи багатовимірну цілісність в абсолютному часі миттєво втраченої тривалості.

---

[25] *Іван Павло II.* Лист до митців. Ватикан. 4 квітня 1999 року / пер. З. Михасюти // Суспільно-релігійний часопис «Християнин і світ». URL: http://xic.com.ua/cerkva-pro/18-mystectvo/64-joan-pavlo-ii-lyst-do-mytciv?fbclid=IwAR3SiFpXtUUf6bYn0jU6u-ZoYGu_teGv-9GgcSjZIOMA2sHeEC-2YDk_7Cg

(Останні настанови Джецюна учням, які повинні були «уникати тонкого розумово-зорового аналізу», свідчать: «Мирський розум — великий ворог. / Він служить тілу з плоті і крові, / І немає коли йому усвідомити природу Реальності... На кордоні між розумом і матерією / Самонароджене або створене знання — великий ворог... Воно шукає форми, які лишилися, / І йому немає коли усвідомити Істину... / Мета, медитація і практика — / З'єднайте їх в одне слово і здобувайте / Безпосереднє Знання». Ось і Доген, в трактаті «Міркування про розрізнення Шляху», повідомляє, щоби «з'єднати всеосяжність з відстороненістю», необхідно «прокинутися серцем і кинутися на пошуки Дхарми», адже її не можна описати, але можна сприйняти тільки «від серця до серця», в ньому одному суть вчення «проявляється ясно і зберігається»: «Ми спочатку маємо насіння неперевершеного бодхі. Але оскільки самі ми усвідомити їх нездатні, ми прагнемо породжувати безпідставні думки, вважаючи їх конкретними речами, а тому збиваємось з великого Шляху, і зусилля наші марні. Подібні погляди породжують тільки примарні "квіти в порожнечі"»; буттєве мислення оманливе, і, «якщо ви загрузнете у сфері свідомості, то не досягнете справжнього пробудження, оскільки його принцип незбагненний замутненою свідомістю»; а якщо «людина певний час буде сидіти в медитації, вона стане причетною до всього сущого і остаточно розчиниться в часі»; така медитація «буде подібна до звуку від удару молотком у порожнечу, його незрівнянне звучання проникне скрізь. Хіба воно обмежиться однією миттю? Неможливо виміряти, як сотні речей досягають його кожна по-своєму», і «поворот Великого Колеса Дхарми вміщується в єдиній порошині»[26]. Саме тому Далай Лама XIV рекомендує на правах «відкриття духовного виміру», щоденну медитативну практику із концентрацією на диханні, щоби максимально розвинути здібності абстрактного мислення — яке не має стосунку до абстрактної формальної творчості, бо «для людини дуже важливо цінувати свій потенціал і розуміти значення внутрішньої трансформації. Це досягається в процесі духовного розвитку», проте метафізичні ідеї необхідно адаптувати «не лише на інтелектуальному, але й на духовному щаблі, зробити ці ідеї частиною свого внутрішнього світу», і не важливо чи йдеться про віру, чи про базові імперативи — доброту,

[26] Буддизм в переводах... С. 195–200.

співчуття, людяність, адже «істинна духовність — це стан розуму, який можна підтримувати постійно».)

Античність також знала, що в мистецтві і в науці «потрібно прагнути не безпредметного знання, але знання про істинно суще, що завжди дорівнює самому собі, що перебуває в сталості»[27], відтак і різний рівень художнього мислення призводить до такого ж різного рівня культурного продукту. Причому, зовсім не так часто трапляється, коли продукт по-справжньому духовний, частіше — чуттєво-ментальний, а, як правило, винятково фрейдистський, як би тут не тішились митці грою з інсталяціями, абстракцією чи іншими візуальними предметами. Але фокус у тому, що авангардна революція мистецтва не відбулася б, якби самі митці не цікавилися, намагаючись осмислити творчій екстазис, не вправлялися в даних практиках, не ходили на лекції П. Успенського, Г. Гурджиєва та ін. Кажуть, що радикальні духовні ідеї даються людству з прицілом на те, що повноцінно реалізуватися вони зможуть лише через сто років. Цілком схоже на правду. Та водночас, як підкреслює директор Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України В. Сидоренко: «...безперечно, культура постійно перебуває у стані циклічних змін. На сучасному етапі криза суспільства, і зокрема культури, зумовлена руйнуванням чуттєвої системи євроамериканської моделі, тоді як інша перебуває лише в зародку. Можливо, саме цим можна пояснити такий зигзагоподібний розвиток мистецтва в усьому світі, і в Україні також»[28].

Тож саме тепер настав час для мистецтва переосмислити все напрацьоване, і йти далі, змінюючи квантуванням художню свідомість, готуючи суспільство для масштабної активації колективної свідомості у свобідному часі. Та для цього українській культурі необхідно чітко вирішити, що культура і мистецтво перебувають у затяжній кризі, і нам необхідно випрацювати певні стратегії її подолання, не ховаючись за різними модними, але «хворими» західноєвропейськими трендами, чи концепцією гри, що виправдовує всіляке божевілля, а натомість приділити належну увагу усвідомленому розумінню традиційних культурно-мистецьких

---

[27] *Ямвлих*. Жизнь Пифагора. Москва : Алетейа ; Новый Акрополь, 1998. С. 61, 116.

[28] *Сидоренко В.* Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань... С. 145.

засад, і вже потім відштовхуючись від цього багажу модернізувати будь-які стилістичні патерни, але одночасно прагнучи не розсудливої формальності уречевленого оновлення, а дійсно адекватного власному внутрішньому духовному стану чуттєво-образного вислову, який був би відповідний сучасному відчуттю майбутнього і теперішнього нації у мультикультурному контексті.

Завдання дуже тяжке, але на часі і конче необхідне, і починати треба із розуміння широкої ієрархічної шкали мистецької свідомості, та власної в ній позиції, що вимагає забутої жаги до досконалості, постійної відповідальної праці над само-досконалістю. Адже саме такі завдання ставили українські митці XIX та зламу XIX–XX століть, закладаючи потужний фундамент української мистецької школи, традиції якої дотепер допомагають долати посткультурний гістерезис за умови, що традиції не зневажають, а натомість на цьому надійному підґрунті, як справжньому ціннісному ядрі нації, розбудовують у подальшому розвитку культури модерні формотворчі маніфестації.

На мій погляд, такі позитивні зсуви в українській культурі вже починають бути помітними, принаймні, досвід Академічного театру «Київ модерн-балет» під керівництвом Раду Поклітару, зокрема постановка балету «Вій» (композитор Олександр Родін), де класика впевнено переплітається із новітнім, дозволяє в це не лише вірити, а мати рішучі підстави бути переконаним: Україна стає потужним творчим суб'єктом сучасної мультикультурної спільноти. Суб'єктом, що формує гідне ставлення колективної свідомості до поняття «модерніті», вільне від плутаних помилкових уявлень, повертаючи культурі справжній свобідний «месіанський час», тим паче, як вкотре демонструє наступний приклад, у західної культури із цим «ребрендингом» великі проблеми (і знову трапляється, звісно, що вітчизняний митець-прекаріат не гребує скористатися тими негараздами і пропіарити свій паблік-концепт — відомо ж: «Адаптуйся швидко, бо програєш», — як не втримався Назар Білик із міжнародним бієнале ленд-арту на півночі Італії, де для теми «Heimat» він запропонував банальні лапки, що віртуально відкривають гірський пейзаж, та швидко закривають його, і в фейсбуку — знову стикаємося із «герменевтичною убогістю» поза-образного мислення, бо ж ахоретія панує... — розмірковуючи: «Вміщуючи в лапки нейтральний гірський пейзаж, розмірковуєш над тим, що визначає особисте відчуття

батьківщини тоді, коли більшість її атрибутів втрачають своє значення. Чи формується ідентичність місцем проживання, коли так легко змінювати міста, країни, континенти? Чи формується досвід оточуючим середовищем, коли особисті зв'язки поступаються віртуальним? Можливо, тепер, як ніколи раніше, особисті межі внутрішньої батьківщини стають все більш і більш суб'єктивними і непостійними. Це і є ті "лапки", в яких сучасна людина прагне включити змінні цінності, намагаючись окреслити їхні нестійкі кордони. Але здається, що "лапки" вказують лише на ілюзорність і неможливість створення власного образу дому»[29]. Саме так за інтелігібельними думками, що заміщують образ, власне зникає мистецтво і здатність «вдихати ауру цих гір», відчуваючи далечінь; але цього митець, на жаль, не помічає, як і численні прихильники паблік-арту, котрі не обтяжують себе пошуком немодної алетеї, сказано ж, що «звільнення предмету від його оболонки, руйнація аури — характерна риса сприйняття, чий "смак до однотипного у світі" так посилився, що воно за допомогою репродукції вичавлює цю однотипність навіть з унікальних явищ»[30], тим паче що вплив викривленої реальності на маси та свідомість, і вплив омасовленої свідомості на сприйняття реальності, є нескінченним процесом, допоки деградація не вткнеться у тотальний і остаточний колапс).

Один з учасників літнього семінару «Genealogies of Modernity» за проєктом Collegium Institute, що на базі Університету Пенсильванії, Донато Лоя (Donato Loia) (докторант кафедри мистецтв Техаського університету в Остіні та The Center for the Study of Modernism, опрацьовує дисертацію «Поза світлом: візуальні дослідження почуттів сакрального у відсутності Бога»), у червні 2019 року публікує статтю у блозі подкасту, де посилаючись на ідею Ю. Габермаса, щодо «самодостатності суб'єкта» й «самодостатності історичного часу», та на ідею «традиції новизни» Г. Розенберга, зазначає: «Сьогодні зрозуміло, що такі характеристики сучасності почали

---

[29] Назар Білик. Альбом «Лапки». Dolomiti, Italia. 26.06.2019. URL: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2499681530051302&set=ms.c.eJxFj0EOxEAIw360ggAB~%3Bv~_xVZkyvVp2BPBulsJFQs30hwNoTM2OWhA2hmAB4iTyAsCfpDoXGAdUbNJjNPKCejYQX4KT9AIPs~%3BJw28TPRt5Ea4zcO9R6jNpLIRzjAo1j8ILMuSPvt~_wBxQWFZ4PC7~%3B3ZaP4BtJZCPg~-~-.bps.a.2499681116718010&type=3&theater

[30] *Беньямин В.* Учение о подобии. Медиаэстетические произведения : сб. ст. : пер. с нем. Москва : РГГУ, 2012. С. 198–199.

старіти і досягли квазіміфологічного статусу. <...> відомий “сучасний розрив з традицією” тривав доволі довго, щоби створити власну традицію»; тому, попри те, що «ми структурно залежні від культури та соціальної реальності», самодостатність сучасного суб’єкта призводить до фатального розуміння, що «”сучасність” не має можливості втекти від сьогодення»; відповідно, визнаючи таксономію модернізму Альфреда Барра (Alfred Barr), автора «Cubism and Abstract Art» (1936), застарілою, Донато вважає великим викликом для фахівців-гуманітаріїв подолання глибокої кризи через переосмислення науковими дисциплінами самих себе, зокрема він наголошує: «Будь-який генеалогічний account повинен проявляти власні принципи вибору, інакше він ризикує стати ідеологією, замаскованою немов природна історія. Для мене одним із головних висновків семінару стала думка про те, як кожна дисципліна усвідомлює і створює власну “генеалогію сучасності” через різні хронології, історичні та концептуальні рамки. “Модерність” не обов’язково означає те ж саме в релігійних дослідженнях, чи в історії мистецтва. Тому всеохоплююче визначення цього терміну має бути сумнівним з академічної точки зору. Водночас, я вважаю, що “модерність” більше, ніж проста категорія, і питання сучасності не може бути зведено до питання односкладних визначень або до кверелю/сварки серед академічних дисциплін»[31].

Дивовижно, як автор в умовах «кризи й оновлення» (*В. Беньямін*) свідомо, чи несвідомо демонструє головні якості постмодерністської парадигми, відмовляючи духовним традиціям, застрягаючи у матеріалістично-позитивістських пастках мислення та почуттів, маніфестуючи фрагментарність культурного дискурсу, де знецінюється історична пам’ять та авторитети, і де не сумують за втраченою мистецтвом аурою, визнаючи нормою заміну унікального масовим. Автономізація чи дроблення духовного надбання людства на окремі незалежні елементи, що ніби захищає культурний простір від страхіть ідеології, при тому що анонсована метода сприйняття сучасності є типовим прикладом ідеології капіталу в дії, та взагалі слабка й непослідовна аргументація, хоча і з відчутним ефектом мегаломанії, — насправді не додають бажаної емансипації проєкту «модерніті», а руйнують критичне мислення, заганяючи мистецтво

---

[31] Spotlight: Donato Loia — Genealogies of Modernity. URL: https://www.genofmod.org/blog/spotlight-loia2/7

і культуру у глухий кут, адже фундаментальні закони розвитку духовної культури не залежать від техніко-лексичної специфіки дисциплін й видів, вони притаманні усім, зокрема релігії та мистецтву, ніби закон гравітації, що поширюється на все земне існування, тому казати, що у мистецтва інша система фіксації й виразу визначальної мети і сенсу цивілізаційного буття, позаяк сакральне підґрунтя знецінено і власне розуміння сучасних візуальних практик трансформовано у самодостатній контент, — це шлях у безодню хворого розсудку... Вальтер Беньямін порівнював подібні екзерсиси «історичного матеріалізму», чи міркування про сучасність та історію, з неодмінним прагненням кожного разу бути оновленим і незалежним, з керованою карликом лялькою-автоматом, що грає у шахи за допомогою шарнірів, і як заведено на теренах гуманітарних дисциплін «виграш завжди забезпечений ляльці», якщо вона візьме на допомогу теологію, котра у добу матеріалізму перетворилася на маленьку огидну істоту[32], адже культура всотала ідею, що «Бог вмер».

Проте постмодерністська фрагментація наукових дискурсів доводить культуру до червоної межі, за якою вона вже не існує, а дрібні аргументи виправдовують зачумлену творчість деградованого розуму, якому начхати на духовні авторитети й традиції, згідно яких «будь-яке вираження духовного життя людини можна розуміти як певний різновид мови, і таке розуміння, немов справжній метод, всюди виявляє нові проблемні ситуації. <...> Мова в цьому зв'язку означає принцип, спрямований на повідомлення духовних змістів у відповідних предметах — техніці, мистецтві, юстиції або релігії. <...> Але існування мови поширюється не тільки на всі сфери вираження людського духу, вислову якого мова в тому чи іншому сенсі притаманна завжди, — воно поширюється взагалі на все»; та «щоби зрозуміти сутність мови, ми весь час повинні питати, для якої ж духовної сутності вона служить безпосереднім вираженням», адже «духовна сутність, яка повідомляє себе в мові, є не сама мова, а щось, що потрібно від неї відрізняти»; таким чином: «Розрізнення духовної сутності та сутності мовної, за якого перша себе повідомляє, — найголовніше в теоретико-мовному дослідженні, і воно, це розрізнення, здається таким безсумнівним, що, навпаки, тотожність між духовною і мовною сутністю, яку часто стверджують, становить глибокий

---

32 *Беньямин В.* Учение о подобии... С. 237.

і незбагненний парадокс, чий вираз виявляли в подвійному сенсі слова λόγος»[33]. Цей парадокс часто примушує глядачів сприймати лексичну еквілібристику мистецького проєкту за його відсутню духовну сутність, задовольняючись поверховими емоціями, а отже індивідуальна і колективна свідомість через цю невибагливість доводять до того, що здатність трансцендувати і сприймати високі творчі теофанії атрофується, людство звикає жити серед плаского і потворного, не помічаючи принизливої деградації, не озираючись на спадний шлях у безодню, не жадаючи позбавлення.

До речі, В. Беньямін, вельми своєрідно сповідуючи марксизм, щоби «чесати історію проти шерсті», зауважував, що людству властиво не помічати того, що «образ щастя, нами виплеканий, наскрізь просякнутий часом, в якому нас розмістив хід нашого власного перебування у цьому світі»: «З уявленням про минуле, яке історія обрала своєю справою, все йде так само. Минуле несе в собі таємний покажчик, що відсилає її до позбавлення»; та сучасність, як «актуальне сьогодення» з «вкрапленими осколками месіанського часу», — суть унікальне спілкування із минулим, бо «живильний плід історичного пізнання час ховає всередині як дорогоцінне, але позбавлене смаку насіння»[34].

Вочевидь, посткультурне «актуальне теперішнє», ігноруючи «модель месіанського часу», ставить під удар всю історію цивілізації, позаяк «недосяжний образ минулого опиняється під загрозою зникнення з появою будь-якої сучасності, яка не змогла вгадати себе в цьому образі» («Про поняття історії»). Ось чому українська культура, прагнучи самоідентифікації, але знаходячись у зоні ризику, саме тепер потребує сумлінного виконання того завдання, що Беньямін визначив як необхідність «опанувати спогадом, як він спалахує в момент небезпеки»; лише через переживання минулого можливо «розчаклувати майбутнє», тим більше, що «для мислення необхідний не тільки рух думки, але і її зупинка. Там, де мислення в один з напружених моментів насиченої ситуації несподівано завмирає, воно спричиняє ефект шоку, завдяки якому кристалізується в монаду»[35].

---

[33] *Беньямин В.* Учение о подобии... С. 7, 8.

[34] Там само. С. 238–248.

[35] Там само. С. 248.

Для цього українці напевно мають трансформувати власну слабкість у силу, підвищену чутливість й романтизоване світобачення — у повноцінний екстазис зупиненого часу, який «залишається інструментом пам'яті на все життя» (*В. Беньямін*); можливість відчувати і втілювати духовну сутність — у справжні досягнення різноманітних культуротворчих способів, що «продовжують шлях через натовп» всупереч тому, що «жодна генерація не мала змоги хоч якось наблизитися до об'єднання історичного й критичного підходів» (можу сказати, що певні критичні самоідентифікаційні процеси на базі актуалізації історичного досвіду, у свідомості митців відбуваються, наприклад, керамісти завзято намагаються оновити українську скульптуру, буквально очищаючи її вогнем, як то робилять на керамічному симпозіумі вогняної скульптури «Скіфія, Скіф і Я» у Нікополі[36], вчетверте збираючи митців, що залишають у паркових зонах міста опалені твори, котрі існують на межі власно скульптури й керамічної дизайн-продукції; щоправда оцінювати вимогливо їхню продукцію близьку до наївної творчості поки що зарано, але глибока мотивація і амбітна мета поєднати історію та сучасність гідні поваги. Та як би там не було, подібне, майже ритуальне, ставлення до твору може призвести до становлення тієї аури, яку викликає до буття саме образ і сакральна «далечина», про яку згадував Беньямін, завуальовано говорячи про неї пташиною мовою). Відтак, завданням історії мистецтва стає формування свого предмету як відкритого у повноті часів «органону історії», де трансформований у такий спосіб естетичний досвід звільнив би митців від пастішної залежності, від прихованого бажання поглинаючої справжні творчі інтенції сенсаційності, від того, що призводить, за спостереженнями В. Беньяміна, до тієї прогресуючої деградації досвіду, що анігілює у підґрунті художнього світовідчуття традицію, бо не-омасовлена «єдиність твору мистецтва тотожна його впаяності в безперервність традиції»[37]; менше з тим «історична криниця молодості годується водою Лети. Ніщо не викликає такого оновлення, як забуття»[38].

---

[36] Viacheslav Gudenok. URL: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2338337149712074&set=pcb.2338338193045303&type=3&theater&ifg=1

[37] *Беньямин В.* Учение о подобии... С. 199.

[38] *Беньямин В.* Маски времени. Эссе о культуре и литературе : пер. с нем. и фр. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2004. С. 178, 425, 427.

Врешті-решт, ентропія всесвіту, а значить і мистецтва, є властивістю еволюційного руху, де ніщо не втрачається, не губиться, але усе безперервно трансформується, перевтілюючись з одної форми в іншу завдяки різноманітному спектру енергій, котрі, за висловом Ямвліха, надають розуму поштовхи у різних напрямках, суголосних двом векторам прагнень душі й тіла: нерозумному і дотичному вибору[39], і як пояснював цю давню істину професор Х. А. Ліврага, в історії цивілізаційної культури ці процеси відбуваються як закон циклів, що дозволяє свідомості розвиватися: «Загальний аналіз історичних подій із переконливістю аксіоми свідчить, що еволюція цивілізацій не безперервна, а являє собою цикли, або дискретні періоди», відтак «за вражаючими технічними досягненнями останніх років незабаром настане відродження внутрішніх моральних цінностей», але для цього «необхідно терміново змінити самого індивіда, адже будь-яка організація, будь-яка громадська або політична система рано чи пізно закінчиться загибеллю і руйнуванням, якщо люди, котрі її створюють будуть морально ущербні»[40].

Тож щоб уникнути катастрофи сучасникам необхідно само-вдосконалювати себе і цивілізаційну культуру, міркуючи про час, історичний та свобідний зокрема, недаремно ж, посилаючись на Платона, Плотін визначав час рухомим образом вічності, що супроводжує життя людини; відтак варто повірити Канту, який збагнув таємницю земного суб'єктивного часу, звертаючи увагу на безумовність того факту, що часу не існує для нас поза звичайною свідомістю — уві сні, при творчій медитації тощо

Ось і В. Беньямін, який щільно працював із сакральними текстами, зауважував, що індивідуальна свідомість щодня, протягом усього життя як в дзеркалі відображає події історії, привносячи власний досвід. Відповідно цикли часу історії та культури людство міряє своєю свідомістю; а події минулого, точніше їхні умови, повторюються доти, доки люди не вдосконалять час-свідомість — особистий та культури. На цьому принципі циклічності побудовано давньо-китайську систему І-цзин, на основі якої Терренс Маккена створив теорію часової хвилі. Вочевидь: еволюція не дозволяє пасивного ставлення до життя, до мистецтва і культури зо-

---

39 *Ямвлих*. Жизнь Пифагора. С. 50–52, 97.

40 *Ливрага Х. А., Гусман Д. С.* Сокровенный смысл жизни : пер. с исп. Москва : Новый Акрополь, 2004–2005: Т. 1. 2004. 408 с.; Т. 2. 2005. 338 с.

крема, очікуючи з боку людини зацікавлене самовдосконалення, з активним розвитком мислення та інноваційними змінами культурно-мистецького буття.

Та водночас, констатує український філософ Олексій Босенко: «По суті часу як такого немає. <...> Існує час як розвиток буття, але оскільки час сам собі тотожний і не підвладний, то в іншому він — вічність. <...> Вічність — не нескінченно великий час..., але час, підданий самозаперечennю. Час в самому собі... Причому вічність не розтягнута у часі. Вона — мить, миттєвість, яка триває нескінченно — "тут-зараз", як суцільність і повнота буття»[41].

Це означає, що, коли час упредметнюється без можливості сплivати через миттєвість у вічність, а трансцендентний світ духовної сутності не здатний розвивати наші почуття та уяву, позбавляючи можливості створювати геніальні творіння, то розсудливе мистецтво — як минуща форма філодоксії, самовільно, точніше безвольно, прирікає себе на смерть задовго до фатальної межі остаточної ентропії. Інакше кажучи, тільки душа, що живе красою становлення, «відкинувши у нестямі свою тварність, в діянні творчості відрікаючись від "я", стягуючи з нього речову форму предметності, залишає тимчасовий світ наявного буття, розчиняє власне єство в алогічній, уникаючої догматів культурі»; «Жива людина є розп'ятою в антиномiях буття. З одного боку, вона не може вийти зі свого безпосереднього буття в інобуття культури, щоб не вмерти, піднімаючись до світла, з іншого боку — культура не може спуститися до нинішньої людини, що борсається в багнюці, потурати його ницим бажанням», а відтак, «щоб здолати мертву роз'єднаність світу, або душа, або культура повинні прийняти смерть»[42].

Власне це те, про що писав І. Бродський: «Час створений смертю. Потребуючи тіл і речей...», а Т. Стоппард дотепно підмітив: «для всіх компасів на світі є тільки один напрямок, і час — міра його», проте «смерть, супроводжувана вічністю, <...> найгірше, що є в обох світах», тому «вічність — жахлива річ», але ще більш жахливою є «непереконлива смерть»[43].

---

[41] *Босенко А. В.* Реквием по нерожденной красоте... С. 112, 102–105.

[42] Там само. С. 132–133.

[43] *Стоппард Т.* Розенкранц и Гильденстерн мертвы : пьесы / пер. с англ. И. Бродского. Москва : Иностранка, 2006. С. 74–75, 80.

Можна припустити, що чинником ентропійної динаміки посткультури є те, що вона дозволила поєднувати сутність наявного буття із самим плином часу, наслідком чого стає загибель і руйнація у «спаплюженому» бутті становлення як образу вічності; проте відмовившись від алетеї, від «самої людини, від світу її, від її міри», посткультура принижується до «чистилища смертоносної культури», коли саме «смерть — метр, розмір, численність — межа, яка змушує людину повернутися, вторгнутися у себе», ось тоді «культура примушує людину відчувати страх і біль самосвідомості, що народжується... Сум за убієнним і зовсім не народженим почуттям, хвора совість і свідомість безкультур'я, як збагнене поняття гріха, спалюють людину. Культура — кара, помста за нездійсненне, за не-діяння»; однак, у всіх випадках «сенс життя — міра смерті людини, її тлінності»[44].

В цьому аспекті міркувань стає зрозумілою і сентенція О. Мандельштама стосовно смерті митця, котру він називав «вищим актом його творчості»: «Мені здається, смерть художника не варто вилучати з ланцюга його творчих досягнень, а розглядати як останню, заключну ланку»[45], і саме такою «заключною ланкою» стала жертовна смерть 29 червня 2016 року українського оперного співака, соліста Паризької національної опери, волонтера, учасника бойових дій на Сході України Василя Сліпака (позивний «Міф»), що загинув у зоні АТО/ООС. У такому сенсі вельми показовою була і саможертовна смерть вже згадуваного Вальтера Беньяміна, впевненого в тому, що суть світу і сутність всіх наукових знань, як він запевняв Гершома Шолема, вже були закарбовані у сакральній формі міфу[46]. Можливо, як протиотрута від фашизму, що «естетизував політичне життя», месіанське захоплення марксизмом підштовхнуло Беньяміна до радикальності реформаторської думки, як оголене почуття справедливості підштовхнуло його до летального кроку, тим паче що він був переконаний: «...у ту мить, коли мірило достовірності перестає працювати в процесі створення творів мистецтва, перетворюється й вся соціальна функція мистецтва. Місце ритуального підґрунтя посідає інша практична

---

[44] *Босенко А. В.* Реквием по нерожденной красоте... С. 105, 124, 126, 129–131.

[45] *Мандельштам О. Э.* Век мой, зверь мой. С. 575.

[46] *Шолем Г.* Вальтер Беньямин — история одной дружбы : пер. с нем. Москва : Изд-во Грюндриссе, 2014. С. 63–65.

діяльність: політична»[47], мистецтво і буття стають наскрізь політизованими. Трагічне самозаклання вченого як «вищий акт його творчості», тотожній царственій самопожертві Кодра в ім'я спасіння Афін, — відчайдушно розвінчує політичну риторику фашизму, особистою жертвою реабілітуючи ритуал і ауру істинного буття («И мрачно хор цикад вдруг зазвенел из сада. / А в этот час уже в бессмертье гений шел» (*А. Ахматова*, «Смерть Софокла»)), невипадково Беньямін, міркуючи про відставання у часі розвитку культури від технічного прогресу, згадував і думку Олдоса Хакслі про те, що технічний прогрес в цьому сенсі неминуче веде до вульгарності.

Мабуть тут окремо варто наголосити: поняття аури активно використовується у західній науковій та популярній літературі від кінця XIX століття, чому зокрема сприяли такі відомі постаті у теософському й антропософському русі як Чарльз Ледбітер, Рудольф Штайнер, Анні Безант, автори збірок і альбомів, присвячених езотеричним питанням, зокрема сну, чакрам, аурі, думко-формам.

Щодо аури зазначалось: усе має ауру, як магнетично-духовне «випаровування» — будь-яке дерево, пейзаж, створена людиною річ, навіть граніт має ауру — той вогонь, що дзвінкими іскрами висікається різцем скульптора; кожна людська пристрасть, емоція, думка, особистісна якість характеру віддзеркалюються в аурі людини відповідними рухомими кольорами різних відтінків, деякі з котрих уловлюються швидше почуттями, аніж вбачаються. Сьогодні мистецтвознавці частіше згадують про ауру в контексті праць Беньяміна, але зазвичай не враховують ані першоджерела тлумачення цього терміну, ані те, що сам Беньямін, говорячи про ауру, використовував сакральну пташину мову, розуміти яку не можна буквально, як у разі, скажімо, аури як реальної дистанції («ауру можна визначити як унікальне відчуття далечини, наскільки близько при цьому предмет не був би»[48]), бо «далечина» тут абсолютна метафорична; і цей символізм так роздратував Б. Брехта, коли він охрестив статтю Беньяміна «Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності» «містикою», а в купі з концепцією аури, просто «жахливим», через що публікацію у «Das Wort» відхилили. Натомість Г. Шолем критикував

---

[47] *Беньямин В.* Учение о подобии... С. 201–202.

[48] Там само. С. 198.

друга за відступи саме від сакральних тлумачень, через що занадто часто Беньямін, відшукуючи «нові шляхи до минулого» (*Х. Арендт*), виправдовувався перед друзями і колегами, що його неправильно зрозуміли, і так само часто він створював кілька версій однойменних текстів, як то сталося із вищеназваною статтею.

Та оскільки свобідний час вченого слугував йому «маленькою хвірткою, у яку міг увійти Месія», вочевидь, Беньямін, який надто серйозно сприймав міфи та інші сакральні тексти, тлумачив ауру винятково в сакральному світлі, як витончено-духовну силу, що залишається у високих творах мистецтва, але яка руйнується технічними засобами їх реплікації, чи коли рветься зв'язок із традицією, у будь-якому випадку справжнє «мистецтво потребує від глядача концентрації», до того ж глядач «поринає у нього; входить у цей твір», і твір стає «інструментом тренування розпорошеного сприйняття», щоправда у випадку з кінематографом його часу, який витискує культове значення мистецтва, оволодіваючи людиною, розважлива функція домінує і реципієнт залишається розсіяним: «Масова репродукція виявляється надто співзвучною репродукції мас», а війна завдяки техніці «знайшла новий засіб знищення аури»[49].

Вчений добре розумів, що грецький термін αὔρα — легке віяння, подув, або персоніфікований образ дочки Ефіру і Гемери, супутниці Геліосу, а в східній філософії витлумачував носія енергій вищого і нижчого розуму, зокрема джерелом якого була надчуттєва духовна сутність космогенезису — акаша. В «Енциклопедії Абхідхарма» повідомляється: «Світ тривалий час перебуває в стані такого розсіювання, коли залишається лише акаша; потім знову, завдяки енергії сукупних дій живих істот, в акаші починають віяти дуже легкі вітри, як знаки, що віщують майбутню появу вмістилищ. Тоді цей світ, який двадцять проміжних, або малих, кальп перебував в стані розсіювання, слід розглядати таким, що завершив своє існування, а світ, який буде ще розгортатися, — таким, що виник»[50].

Ця популярна доктрина не оминула наукову зацікавленість Вальтера Беньяміна, що спорудив на її фундаменті свою теорію аури, пристосовуючи

---

[49] *Беньямин В.* Учение о подобии... С. 227, 228, 229, 231.

[50] Буддизм в переводах.

її до «формулювання революційних вимог в культурній політиці», але водночас, говорячи словами Г. Шолема, «тут залишається якась загадка, яка в житті такої людини, як Вальтер Беньямін, цілком доречна». Вчений був змушений балансувати між священними талмудичними ідеями, месіанським марксизмом, не думаючи зрікатися їх, бо був упевненим, що історія є «об'єктивне у часі пізнаване об'єктивне», і, як свідчить Г. Шолем: «Вочевидь, Беньямін розривався між симпатією до містичної теорії мови і так само потужно відчутою необхідністю подолати містику заради марксистського світогляду»[51]; і водночас, він відкидав вульгарний містицизм фашизму, з нібито «застарілими поняттями — як-от творчість і геніальність, вічна цінність і таїнство». Тому його відверто бентежило, чому в умовах, коли змінюється чуттєве сприйняття і сам спосіб його здобуття уречевленою свідомістю, коли з'являється магія кіно, де актор уподібнений реквізиту «без аури», коли будь-якою річчю можна опанувати завдяки фотографії, — спостерігається розпад аури, затверджується «анахронізм справжності».

Мистецтво «долає» свою унікальність, звільняючись «від паразитарного існування на ритуалі», від «профаного культу служіння прекрасному», але саме його мертвонароджені діти, нині відомі як public art, поширюючись у планетарному масштабі, розважають невимогливе суспільство доби посткультури, тож істинно сказано: «Чого вони досягли цими засобами, так це нещадного нищення аури творіння, випалюючи за допомогою творчих методів на творах клеймо репродукції»[52]. Пастішу, тиражованій кальці вже не потрібна аура, бо важливіше те, що масовість актуалізує будь-яку експозицію, крізь простір нав'язуючи сумнівне мистецтво всім.

Тепер на вулицях міст встановлюють байдужі до людини дизайнерські об'єкти, помилково називаючи їх скульптурою, і місто поступово втрачає ту ауру, що гріла душу на ранніх знімках Ежена Атже, бо зберігався, за висловом Беньяміна, культовий слід аури, проте зі зникненням людини, її духовної сутності, зникає й аура вулиць та парків міст, хоча б їхні простори скільки завгодно заставлялися порожніми кенотафами артизму. Так звільнялися від аури дадаїсти, протестуючи проти

---

[51] *Шолем Г.* Вальтер Беньямин — история одной дружбы. С. 34, 340.

[52] *Беньямин В.* Учение о подобии... С. 224.

буржуазної нудної споглядальності, заради нового соціально-активного мистецтва, втім яке надалі перестало відповідати статусу нового, але стало відвертою кон'юнктурою, скандалом і розвагою. Воістину: кесарю — кесареве, коли Бог мертвий; замість унікальності і сутнісної повноти «месіанського часу» істинного мистецтва — скороминущість і тиражність; пророчими були слова Беньяміна: «Унікальність панучого в культовому зображенні явища все частіше замінюється в уяві глядача емпіричною унікальністю художника або його художнього досягнення»[53].

Виходить людство надто розслаблене в ситуації посткультурної кризи, даремно ігноруючи той постулат, що «лише досягаючи позбавлення» від усіх помилок і несправедливості, «людство отримує минуле у своє повне розпорядження», бо «лише для врятованого людства минуле стає таким, що цитується»[54].

Ось чому апеляції до аури, цього «подуву повітря, який овівав наших попередників», у розумінні й тлумаченні В. Беньяміном, та ще у контексті постмодерністських творів західних митців, скажімо, з боку Ж. Діді-Юбермана, або інших поверхових критиків, м'яко кажучи не є фахово досконалими, а скоріше казуїстично-спекулятивними. Такими є і наративи навколо «правди у сьогоднішньому світі постправди», за висловом Тіберія Сільваші, себто безпредметного мистецтва, що зокрема декларує мистецьке об'єднання Kyiv Non Objective (KNO), адже мистецтво, яке «нічого не говорить», і ніби звільняється од відповідальності, перекладаючи усю провину за культурно-мистецький колапс на глядача, котрий, не маючи іншого виходу при спогляданні безпредметної візуальної практики артизму, «вимушений звертатися до власних відчуттів, асоціацій, досвіду», таке мистецтво нічого не створює, не додає до культурного надбання нації, чи у більш глобальному форматі — цивілізації, а тому воно — лише, вибачте, паразитує, хоча безумовно тут слід згадати цілком справедливе твердження Адорно, стосовно того, що «у різні епохи абстрактне грає не одну і ту саму роль, і що сама абстрактність є історичною, або, якщо бажаєте, соціальною категорією»[55].

---

[53] *Беньямин В.* Учение о подобии... С. 200.

[54] Там само. С. 238.

[55] *Адорно Т. В.* Проблемы философии морали : пер. с нем. Москва : Республика, 2000. С. 174.

Та на жаль, у тому вигляді в якому абстрактність використовується у посткультурній кризі тепер, її роль є вельми непринадною, на кшталт плебеїзованої дрібнобуржуазної ідеї, буцімто «суб'єкт має встановлювати закон виходячи з власної свободи, що його чиста впевненність саме і є світовий закон, являє собою принцип абсолютно протилежний усілякому традиціоналізму, усякому становому, феодальному, абсолютистському ладу»[56]; так само гучно декларований свобідний час обертається на ілюзію, і саме у такій фейковій формі ця абстрагована беспредментість поширюється світом із початком нового століття з неабиякою швідкістю, що є надзвичайно сумним симптомом. Та чи буде задовольняти і надалі таке руйнівне становище справжню культурну еліту, котра знає дійсну ціну свобідному часу як міри становлення краси? Ось справжнє тестове питання.

---

[56] *Адорно Т. В.* Проблемы философии морали. С. 174.

Післямова

Писати в академічному дусі післямову, навіть якщо і не поділяєш посткультурні імперативи цієї скиб-леної доби, я все-таки не стану. Все що могла — сказала. Хіба що наголошу зайвий раз на тому, що і митцям, і мистецтвознавцям, котрі мають уникнути репресивної функції ідеології капіталу, слід звільнятися від наслідків Просвітництва, і не замикатися у розфасованої по фахо-вим дисциплінам фрагментарній свідомості, а прориватися у вільний простір холістичного мислення, синтезуючи ін-формаційні кластери різних дисциплін у цілісну картину трансдисциплінарного світосприйняття. Лише такою роз-ширеною свідомістю, за умов особистісної зацікавленості у віднайдені втраченої істини та глибин естетичного до-світу, можна здолати обмеженість фахового погляду і по-мітити низку проблем, що потребують негайного вирішен-ня, якщо усі ми не хочемо пасивно сповзати за горизонт неповернення подій ані культури, ані мистецтва, ані гід-ного людського буття. Така позиція, крім того, дозволить не боятися ідеї мультикультуралізму, але відчинить додат-кові аналітично-критичні шляхи відслідковування її недо-ліків та викривлень у сучасному постнаціональному світі, ба більше: розуміючи прийдешню незворотність її втілення у глобалізованому просторі цивілізації, кожний незаанга-жований дослідник чи митець зможе віднайти оптимальні вектори повноцінного творчого становлення (індивідуаль-ного, національного, мультикультурного) як розкриття ду-ховного потенціалу культуротворення на засадах розумної

самоідентифікації тієї національної культури, що повернула собі віру в гармонічну синергію істини, краси й справедливості.

Разом із цим вважаю за необхідне виразити щиру вдячність тим моїм друзям і колегам, завдяки яким публікація даної монографії стала можливою. Окрему вдячність висловлюю рецензентам: моєму наставнику — академіку Олександру Касяновичу Федоруку, який багато років курирує мої наукові розвідки, і завдяки кому мій дослідницький інтерес зфокусувався на проблемах сучасної скульптури, поступово зсуваючи мої колишні творчі пріоритети зі сходознавства і медієвістики у царину культурології; особливо вдячна доктору філософії Марії Олексіївні Шкепу, що взяла на себе труд копіткого критичного читання тексту, до думок і зауважень якої я сумлінно прислухаюсь; та доктору мистецтвознавства Андрію Олександровичу Пучкову, який дуже вимогливо ставиться до кожного автора, з монографією котрого він працює. Висловлюю глибоку вдячність моєму колезі Олексію Валерійовичу Босенку, спілкування та листування з яким упродовж роботи над книгою, було необхідною і важливою підтримкою; а також — дирекції і редакційному відділу ІПСМ, без сприяння котрих ця книга навряд чи побачила б світ.

Зміст

Від автора 6

Вступ. На перетині розсудку й розуму:
методологічні критерії досліджень мистецтва посткультури 9

Розділ I
Тенденції та генеза кризи мистецтва посткультури 83

Глава 1.1. Чинники посткультури
в соціально-філософському та культурологічному дискурсах . . . 87
Глава 1.2. Стигмати посткультури:
емансипація деталі та реїфікація в умовах діджиталізації 157
Глава 1.3. Темний лик дня.
Мистецька культура в умовах гібридності 217
Глава 1.4. Транс-текстуальність:
від концептуального cento-колажу до кічу 267

Розділ II
Когнітивні інновації культури: виклики та перспективи . . . 301

Глава 2.1. Трансцендентний проєкт як можливість
реалізації нового історичного вибору цивілізаційної культури . . 305
Глава 2.2. Інновації артизму в контексті посткультурної стагнації . . 373
Глава 2.3. Свобідний час мистецького досвіду як міра краси. . . . 397

Післямова 428

Наукове видання

Марина Протас

Мистецтво посткультури
Тенденції, ризики, перспективи

Редагування і коректура — *Ковальчук І. О.*, *Тимофієнко Д. В.*
Верстання, макет, обкладинка — *Червінський О. С.*

Формат 70 × 100 $^{1}/_{16}$. Гарнітура Mediator Serif Web.
Ум. др. арк. 35,1. Обл.-вид. арк. 23,56.

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України
Офіційний сайт ІПСМ НАМ України: www.mari.kiev.ua
Україна, 01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1186 від 29.12.2002

Видавець і виготовлювач ПП Лисенко М. М.
Україна, 16600, м. Ніжин Чернігівської обл., вул. Шевченка, 20
Свідоцтво про внесення до державного реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції: ДК № 2776 від 26.02.2007