

Ігор Ісиченко, Марина Протас

**СУТНІСНІ ПРІОРИТЕТИ СТАНОВЛЕННЯ ЕТНОМЕНТАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ
НА ЗАСАДАХ ЦІЛІСНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ****THE ESSENTIAL PRIORITIES OF THE DEVELOPMENT OF ETHNOMENTAL
IDENTITY ON THE BASIS OF INTEGRAL CULTURAL MEMORY**

УДК 7.011.2

DOI: 10.31500/2309-8155.24.2024.318905

Ігор Ісиченко

Кандидат географічних наук, науковий співробітник відділу методології мистецької критики Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

Igor Isychenko

Candidate of Geographical Sciences, Researcher in the Department of Methodology of Art Criticism, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: igor.isychenko@gmail.comorcid.org/0009-0000-4218-4002**Марина Протас**

Доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, головний науковий співробітник відділу кураторської виставкової діяльності та культурних обмінів Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

Maryna Protas

Doctor of Art Studies, Senior Research Associate, Chief Researcher in Department of Curatorial Exhibition Activities and Cultural Exchange, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: protas.art@gmail.comorcid.org/0000-0001-8137-0342

Анотація. Сучасна Україна проходить етапи подолання історичного виклику, виправляючи хиби пан'європейського сценарію розвитку, що досі поширює постмодерністська колективна свідомість як патерни contemporary public art та новітні технократичні теорії, серед яких synaesthetic, яка намагається довести неактуальність (в поточну добу техноцентричного постгуманізму) ідей трансцендентальної естетики та емпатійного артвислову. Проте незаангажовані культуріндустріальним артбізнесом західні і вітчизняні науковці, які розуміють важливість тягlosti цілісної культурної пам'яті нації, опираються роботизації культури почуттів з боку техно-естетичних теорій. У статті запропоновано погляд на те, як традиційний духотворчий потенціал може оновити сутнісні пріоритети суспільних теорій, що, особливо в контексті арткритики, має першорядне значення.

Ключові слова: арттеорії, мистецтвознавство, трансцендентна алетей, притчевість, українське мистецтво, пан'європейська культуріндустрія, synaesthetic, contemporary public art.

Постановка проблеми. Понад сто років тому Франц Кафка в передчутті світової катастрофи написав одне з найвідоміших своїх оповідань «Про притчі» (1912), яке досі викликає різні тлумачення, зокрема щодо діалогу двох персонажів, де перший реагує на мудрість сентенції предків: «Якби ви

йшли тільки за притчами, ви б самі стали притчами і тим самим позбулися б усіх ваших щоденних турбот». Інший відповідає: «Б'юся об заклад, що це теж притча». Перший: «Ти виграв». Другий: «Але, на жаль, тільки в притчі». Перший: «Ні, насправді: у притчі ти програв» [1, р. 158].

Вальтер Беньямін пояснював труднощі розуміння таких текстів тим, що модерні «розум і лукавство вклали хитрощі в міфи, котрі вже не є непереможними. Тому казкові оповідання — це традиційні історії про перемогу над міфічними силами, а казки для діалектиків — це саме те, що писав Кафка, коли брався опрацювати легенди. Він вставляв у них маленькі трюки; потім використовуючи їх доказом того, “що неадекватні, навіть дитячі хитрощі теж здатні нести визволення”» [2, pp. 117–118]. А саме — сутнісне визволення від ілюзій емпіризму, які знівельовали «непочуттєву подобу зоряного неба» (ономатопею мікросвіту як тугу за красою гармонії макросвіту), згідно з Вальтером Беньяміном [3, S. 209, 210]. Тож «творчість Кафки — це еліпс з детермінованими фокусами: з одного боку оригінальними і неочікуваними міркуваннями та роздумами, а з іншого — досвідом *modern*-мешканця великого міста», «який знає, що він знаходиться у милості величезної офіційної машини, функціонуванням якої керує влада». Водночас, «переживання Кафки абсолютно відповідні новітнім відкриттям в сучасній фізиці», підкреслює В. Беньямін, наводячи паралелі в текстах письменника і сера Артура Едингтона, з тривогою відмічаючи інтенції епохи покінчити «в значних масштабах» з мешканцями планети через розробку «технологій сучасної війни» [2, pp. 141, 142–143].

Відповідно, наївна віра *modern*-людини в розум, який розчаклував природу і міфи, вже через кілька років трансформувалася в жах перед вигадливістю розсудку вбивати у Першій світовій війні чи диявольському перетворенні імперії СРСР на концтабір. Не дивно, що Беньямін, коливаючись між містицизмом Тори і західним марксизмом, отримавши звістку про те, що в СРСР діє переслідування письменників, з сумом зауважив: відбулася колективізація, «передача розумових засобів виробництва у суспільну власність» («the transfer of the mental means of production into public ownership») [2, p. x]. Проте з часом ця хвороба ширилась. Після розпаду СРСР, на початку XXI століття ті слова можна було б повторити стосовно постмодерних *public art* та глобалізованих науковців й критиків, що знов засвідчує правоту філософа в аспекті неоліберальної культурної самопрофанації, що Беньямін із сарказмом охрестив «склеротичним

ліберально-морально-гуманістичним ідеалом свободи» (the sclerotic liberal-moral-humanistic ideal of freedom) [2, p. x], що також приховано сприяє розв'язанню війн.

Менше з тим, із здобуттям державної незалежності українська культура, мистецтво і арткритика зокрема довірливо адаптували західну *contemporary* естетику як символ справжньої демократії і свободи, не помічаючи ентропних вад неоліберального репресивного тиску культур-індустріальних бізнес-стратегій на вільну самореалізацію діячів культури і мистецтва. Відтак в міленіум культурний простір країни зависає в біфуркаційному стані, коли етноментальний код нації, що зцілював наслідки русифікації в творчій свідомості, раптом перекидає некритична реплікація пан'європейського симулякру *global art*. Те, як творча еліта українського артизму сприймає ідеал свободи, наприклад, чітко зафіксував львівський проект зі створення екопарку публічної скульптури в с. Стрілки протягом 2020–2021 років, де на тлі «архаїчної минувшини» творів, дотичних ідеалів трансцендентальної естетики (автори яких були залучені до проекту, аби задовольнити естетичні смаки старшого покоління глядачів), головний акцент було зроблено на контемпорарних об'єктах молоді генерації в стилістиці західної *postmodernism-epistemi*.

Проте постмодернізм вже понад сімдесят років наполегливо відмовляє трансцендентному виміру ідей заради редукованих концептуальних трюків іронічної гри з патернами емпіризму (хоча за той самий поважний вік навіть «союз нерушимий» імперії СРСР встиг зникнути з мапи світу, реальність змінилась, отримавши нові проблеми), а капіталізовані візуальні практики суспільства споживання, маніфестуючи в міленіум «вічну молодість», святкують соціополітичний поворот постоб'єктного активізму, жваво обговорюючи «смерть мистецтва». Брутальність ситуації свого часу намагався розкрити український філософ Олексій Босенко, наголошуючи на штучному скасуванні «випадкової свободи мистецтва» реплікацією сфальшованого часу збочених форм «катівних видів мистецтва, чиє зникнення вирішено історичним ходом розвитку, що передбачає природну смерть», але яке до останнього продовжує «механічно копіювати розпад на елементи процесу

виробництва», де контроль за уявою є «прямим ідеологічним диктатом» [4, с. 453].

По суті, постмодернізм зайняв позицію другого кафкіанського персонажа, що помилявся стосовно притчі, бо оцінював її крізь позитивістську реальність, яка насправді (але персонаж був неспроможним це помітити) повністю залежна від трансцендентного виміру. Нерозуміння цієї зв'язки веде до проблем, а усвідомлення звільняє від їх тягара, і тоді «як вгорі, так і на землі», — стверджують мудреці світу. Глобалізований артизм та лобі техно-synaesthetic (як, наприклад, Жарко Паїч) дистанціювались від «притч» трансцендентальної естетики — як притч того першого мудреця, який говорив про необхідність розширити вищою істиною емпіричний досвід, де *неосяжне* ніхто не може досягнути, і лише істина дає шанс адаптувати те *неосяжне*, що дозволить звільнити поточну реальність від усього тягара життя. Аналогічно ми бачимо стратегічний програш global art, подібний до програшу другого персонажа притчі, долю якого наслідують сьогодні теоретики synaesthetic, редукуючи «непочуттєву подобу зоряного неба» в машинну гру «cosmic dance idea» в темряві without sensitivity. Бо ж замість «поняття естетики як філософської дисципліни про мистецтво та чутливий світ» Паїч, спираючись на думку Норбера Вінера про автономність інформації від матерії й енергії навіть в кореляціях з мовою, теоріями, технологією, пропонує синестетичну концепцію технопоезису як «синтетичного випробування техногенних ланцюгів людських і машинних відносин», тобто «синестетику в сенсі технічно виробленого способу мислення та відчуття світу» на базі взаємодій між «А-інтелектом» і «А-інтуїцією», як в біокіберперформативному «балеті» Кена Ринальдо [5, pp. 344, 353]. Жага конструювання автономного світу технопоезису, де «тіло в естетичному способі виробництва думки виходить за межі інтенціональності об'єктів і реальних травм», не дозволяє адептам synaesthetic почути і зрозуміти глибинні сенси «пташиної мови» притчової ідіосинкразії Беняміна та Кафки, тому Жарко Паїч, хоч і посилався на Бенямінову інтерпретацію кафкіанських текстів, але ж знайшов там ряд «невідповідностей інтерпретацій щодо пошуків Бога чи несвідомої травми (теології й психоаналізу)», чого варто було очікувати враховуючи його тезу: «тіло весь час

мислить у всебічному біокібернетичному горизонті як наборі умовних подій, починаючи з нового визначення життя за межами біології та зоології, антропології та психології» [5, pp. 348, 350, 351].

Симптоматично: культура західної цивілізації все ще перебуває в ілюзії ніби бачить реальність адекватно, але її запорошена оптика давно потребує сутнісної гігієни. Це вкрай актуально підкреслити саме сьогодні, коли в Україні триває, за виразом Джорджо Агамбена, «біла світова війна», а інтелектуали світу знов дискутують на тему страхіть Страшного Суду, центрову тему в творчості Кафки, як зауважив Гершом Шодем у листі від 1 серпня 1931 року до Вальтера Беняміна [6, pp. 172–174]. Саме через те, що країни не зробили належних висновків з Другої світової війни і не спрямували культуротворчі процеси в бік гармонізації технократичного розвитку аспектом духового/притчового екстазису в абсолютний час-простір, історія повторює апокаліптичний урок, в той час як технократи продовжують стверджувати, що «репродуктивна сингулярність техносфери щодо тіла не мусить поновлювати гідність оригіналу в системі реплікації [multiplication] естетичних об'єктів (редімейд)» [5, p. 352].

Сьогодні історія примушує людство зробити «роботу над помилками» і опрацювати за період історичних викликів адекватну страгему майбутнього розвитку, закладаючи й пророщуючи його насіння вже зараз. Тим паче, що в умовах війни стало очевидним: постмодернізм, переживши три клінічні смерті за свій тривалий термін перебування домінуючою парадигмою, остаточно програв через те, що обмежив себе умоглядно-концептуальним емпіричним просторо-часом, всякий раз відкидаючи алетею «непочуттєвої подоби зоряного неба». Комодифікована техно-творчість не здатна спонукати до духовного прозріння, висвітлюючи емпатію і особливості екзистенційного буття в умовах катастроф людства. Тому, як сьогодні вчергове доведено, Бенямін мав рацію, коли сприймав твори Кафки пророчими, на що звертала увагу також Ганна Арендт, наголошуючи на спорідненості світовідчуття обох письменників, які використовували притчевість у своїй ідіосинкратичній уяві й лексиці.

В цьому аспекті завдання перед вітчизняними науковцями і арткритиками постає надзвичайно

відповідальне, адже воно дотичне, окрім фахового культурно-мистецького профілю, також комплексу філософсько-соціополітичного, когнітивно-епістемічного контекстів. Тим паче, що сьогодні цивілізаційна спільнота націй, що стоїть перед загрозою ядерного апокаліпсису, не має іншої долі як переосмислити фундаментальну парадигму культурного розвитку, уникаючи помилок абсурдного існування, як в того кафкіанського міста, герб якого прикрашав кулак, але ті містяни знали пророцтво, що цей кулак через п'ять колін зруйнує їх місто та башту, яку вони вже не бажали будувати, натомість вели криваві війни, тож, застерігав Кафка, постійно «зростала технічна майстерність, і разом з нею нагода до конфлікту». Але ж можна було обрати і кращу долю, доклавши сутнісних зусиль, зчитуючи з притчі *ненаписаний сенс* [3, S. 212, 213].

Мета статті — використовуючи історико-компаративістський метод, довести необхідність сутнісних змін сучасної фундаментальної парадигми, що потребує переорієнтації суспільної свідомості з технократичної комодифікованої логіки культуріндустріального бенчмаркінгу на ідеали трансцендентальної естетики, що виведе арттеорії й практики з кризового стану, та відкриє перспективи абсолютно вільної творчості за межами деструктивних впливів ідеологій артбізнесу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Відомий в США і ЄС професор філософії та мистецтвознавства Доналд Куспіт, досліджуючи в міленіум епістемічні зсуви в арттеоріях XX–XXI століть [7; 8], звернув увагу на те, що разом із популярністю постмодерністських візуальних практик, які перетворилися в сервільний апарат міжнародного бізнесу, й появою професійної арткритики в останній третині XX століття, з'явилась тривожна тенденція контрольованої маніпуляції розвитком культуротворчих дисциплін, де капіталізована критика репресивним чином почала вказувати, *що* вважати зразком для наслідування, а *що* необхідно «скинути з пароплава сучасності», при тому суспільна «критична свідомість знаходиться на межі витіснення економічною свідомістю», відтак саме гроші визначають цінність мистецтва. Куспіт констатує: тепер «сучасний критик перебуває в сумнівному становищі, якщо не сказати, в жахливій ситуації: його критична свідомість — знання й чутливість, які він може застосувати при аналізі мистецтва,

обмежена вимогами ринку, принаймні, якщо він хоче отримати увагу “впливових людей”, які мають владу у світі мистецтва, тобто людей із грошима», критик мусить «ототожнювати художню цінність з економічною», оскільки «висока економічна цінність автоматично означає, що твір отримав велику художню цінність — а це виводить його з царини історії мистецтва у власну привілейовану сферу», як це сталось з Енді Ворголом; отже «ми знаходимося в ситуації, схожій на “оцінку” фільмів: все, що нам потрібно знати про фільм, це те, що він заробив величезну суму грошей, коли вийшов на екрани», та «якщо мистецтво є духовною їжею для роздумів і емоційним підживленням життя, то дотик Мідаса надбагатих колекціонерів перетворює його на бездуховне, мляве золото. Дотик Мідаса знищує сам себе, оскільки знецінює, абсурдно переоцінюючи, мистецтво» [9].

Загальновідомо, що поширенню формалістичного аналізу творів модернізму сприяли критичні праці британського аналітика Роджера Фрая, автора терміну постімпресіонізм і теорії нової модерністської епістемі, про що Фрай розмірковував у знаному дослідженні «*Vision and Design*» (1920), наголошуючи: коли імпресіоністи довели мистецтво до рівня печворку, інші поставили під питання доцільність «спрямованого на репрезентацію мистецтва; і в той момент, як виникає це справедливе питання, стає зрозумілим, що немає логічного підґрунтя в псевдонауковому припущенні ніби мірилом мистецтва є лише валідність візуальних форм. Тоді з'ясувалось, що мистецтво опинилося на критичній межі, і назріла неминуча найзначніша революція в мистецтві, після того як греко-римський імпресіонізм перетворився на візантійський формалізм. Цю революцію розпочав Сезан, а продовжили Гоген і ван Гог» [10, p. 19]. Так була легітимована нова система модерної естетики як «чиста пластичність», яку обстоювали в термінах структурного дизайну. Куспіт зауважує: колега Фрая з Bloomsbury group критик Клайв Бел також дійшов висновку, що в мистецтві мають сенс лише абстрактні формальні елементи, тоді як сенс репрезентативного візуального досвіду є нічим іншим, як «випадковим анекдотом»; тож нова епістема мотивувала появу «Авіньйонських дівчат» Пікасо, або полінезійських творів Гогена. Проте іронія містилась в тому, пише Куспіт, що революційна

модерністська реформа базувалась на реактивації ідеї «західного колоніалізму», а закохані в урбанізацію митці ностальгували за духовним буттям людини, яка жила в примітивних суспільствах в гармонії з природою. Таким чином, «європейські митці і критики, які прагнули порвати з традицією і створити нове мистецтво нового століття», із романтичним пафосом «сприйняли мистецтво не-західних неіндустріальних культур, як, наприклад, африканське, вбачаючи у ньому чисту пластичність» (хоча остання належала саме традиційному мистецтву аборигенів) [7]. Менше з тим, чистій пластичності Кандинського, або групи De Stijl, яких захищала «формалістична критика», ще на початку ХХ століття протистояв концептуалістичний рух (дада, конструктивізм, сюрреалізм), що сповідував принцип антимистецтва, іноді поєднаний з фройдизмом, або навмисним епатажем глядача, і це справді розширювало можливості артлексики. (Паїч мав рацію виводячи особливості лексики contemporary art від перформативних актів дада: «Все ХХ століття пройшло під знаком “смерті естетики”. Тож вже немає достатніх підстав для утримання художньої чи естетичної автономії суб’єкта при вторгненні техніки масового копіювання оригіналу. Натомість бунт об’єкта виникає в прагненні незручностей чисто тілесного звільнення від тиранії чистого розуму та логічної послідовності мови. Перформативне мистецтво, створене дадаїзмом у ранніх авангардних рухах під час Першої світової війни, стає останньою сферою естетики події. І так воно передує всім іншим формам contemporary art» [5, р. 338].) Куспіт підкреслює: хоча модерністи тоді опиралися будь-якій класифікації їхніх експериментів, формалістичній чи концептуальній, головною інтенцією митців залишалась формальна інновація із експресивністю вислову. В США підтримці саме формальної версії авангардного руху, насамперед абстракціонізму і кубізму, сприяла поява 1929 року Музею сучасного мистецтва (МоМА) в Нью-Йорку, що його заснувала родина Рокфелерів (не кажучи вже про перше знайомство американців 1913 року з modern art на Armory Show, влаштованому силами Асоціації американських художників та скульпторів). Музей в особі першого директора Альфреда Бара-молодшого проводив чітку «ортодоксальну лінію високого формалізму», не переймаючись помітним волюнтаризмом «вузь-

кого обмеження спектру авангардного мистецтва, де перевага віддається формальному», втім, МоМА вже сприймався як «авангардна академія, яка, здавалося, мала більший авторитет, ніж саме мистецтво», не дивлячись на те, що «влада інституції диктувати та регулювати історію мистецтва була очевидною». Втім протягом 1940-х років формалізм абстрактного експресіонізму досягає власної межі, тоді «митці-абстракціоністи почали самі виконувати роль критики, намагаючись пояснити та виправдати власну діяльність», тож ця ситуація сприяла тому, що від зламу 1950–1960-х років «критика стала невід’ємною частиною мистецької сцени, й такою ж суперечливою, як мистецтво, з яким вона має справу», причому саме американська критика домінує, передусім Клемент Ґрінберґ, коли, отримавши лаври замість Роджера Фрая і Клайва Бела, доводив важливість абстракції формальних елементів medium-вислову, які повертали чистоту самодостатньої естетичної цілісності твору, маніфестуючи герметичну автономність площинності, так що «картина не мала іншого значення, окрім чистої реальності кольорів та їх руху на полотні»; втім, Ґрінберґ «відчував, що за занепадом мінімалізму настає смерть мистецтва через зловживання “мистецтвом новизни”, і тому не підтримував попарт і репліки дада», хоча концептуалісти вже перейшли у відверту атаку на критиків-формалістів [7].

Між тим і апологет формалістичної теорії Альфред Бар-молодший зберігав непохитність при звинуваченнях, зокрема, Меєра Шапіро, який вказував на вади його теорії, а саме на відсутність емпатії, що руйнує цілісний контекст мистецької еволюції. Теоретичні сперечання сприяли тому, що роль критики протягом 1970-х ставала помітно впливовішою. Куспіт також згадує атаку Лео Штайнберґа, іншого опонента формалістичного підходу в оцінці мистецтва, за яким «ідеальний критик» Клемента Ґрінберґа, описуючи лексичні засоби митця, «залишався байдужим, нехтуючи впливом культури, будучи глухим до іронії, іконографічних особливостей»; натомість постмодерністські критики маніфестували зацікавлену щирість, коли пристрасно реагували на соціальні, психологічні проблеми, що віддзеркалювали інноваційні твори. Не дивно, що інший опонент Ґрінберґа — Гаролд Розенберґ обстоював суб’єктивістичне «мистецтво

як самовираження у найглибшому сенсі — самотворення», що зобов'язує кожного критика психосоматикою відчувати філософські інтенції «стривожених творів мистецтва», витлумачуючи соціальні та політичні посили.

У цієї дуелі головним лобі постмодерністської концептуалізованої епістеми стає Лоуренс Аловей, який першим аналізував попарт як знакову систему в контексті теорій масової комунікації, обстоюючи «експансіоністську естетику, де було місце як для абстрактного експресіонізму, так і для Голівуду», при тому, слідом за Леслі Фідлером, Аловей робив ставку на маскультуру як соціально залучене мистецтво, рішуче відкидаючи елітарність творчості в оптиці Фрая чи Грінберга. Отже, Куспіт резюмує: «Для Аловей обов'язок критика полягає в тому, щоб ідентифікувати й аналізувати поточне актуальне мистецтво, узгоджуючи його з соціальним контекстом, який дав йому початок... Він вважав, що мистецтво має соціально-історичний зміст, що воно створене митцями, життєво зацікавленими в результатах порушених проблем»; втім, Аловей зводить мистецьку критику лише до щабля «коментарів», яким можна поділитися на шпальтах медіа чи фахових видань, і така позиція викликає в Куспіта опір: «Здається, це заперечує існування будь-якої "сутності" чи об'єктивної істини в мистецькій критиці й в будь-якому справді релевантному способі її застосування», та водночас це засвідчує «важливе явище ХХ століття: появу професійної арткритики», коли кожне медіа надає спеціальну колонку для дискусій критиків й огляду мистецьких виставок, так що історики мистецтва теж не гребували писати критичні есеї, академізуючи цю дисципліну, демонструючи міць критики, переважаючи саме мистецтво, яка у дидактичному запалі повчала: що вважати гідним її уваги, а що ні, «критика радше не просто інтерпретувала мистецтво, просвітлюючи глядача стосовно нього, а диктувала йому, ніби ідеологія: теоретичне втручання стало маніпулятивним контролем мистецької практики. Іншими словами, в певний момент відповідність критичній теорії опинилась важливішою за творчу креативність, що свідчить про істинність категоричного твердження історика мистецтва Макса Дж. Фридлендера про те, що "панування теорії завжди зростає пропорційно тому, як щезає творча сила"» [7]. Критичні теорії від 1960-х озброїлися концептуалізованим

міркуванням, і з легкої руки Розалінд Краус «такі французькі теоретики культури, як Жан Бодріяр, Мішель Фуко та Жан-Франсуа Ліотар використовували митців для раціоналізації та виправдання власного мистецтва — напускаючи інтелектуальної містичності та яскравості, а критики — для пояснень мистецтва в термінах постструктуралістського розуміння сучасної культури. Та незрозуміло чому саме французькі теоретики повинні мати монополію на тлумачення сучасної культури, хоча їх передбачувана лівизна здавалась привабливою для потенційних "просунутих" критиків і митців, тобто претендентів на мантию авангардизму, яка все ще означала сама по собі "опір", ключове слово з 1970-х років, якщо вже не "революцію"», і це при тому, що «наприкінці ХХ століття авангардизм багато в чому став академічним, рутинним і повторюваним», проте, за Деніелом Белом, це «швидко формує аудиторію та ринок»; «подив і шок від нового перетворюються на модну новизну, підживлену капіталістичним імпульсом, а не глибокою турботою про мистецьку й людську правду, що, у свою чергу, призводить до інтелігібельних способів її артикуляції. Отже, іронія авангардного мистецтва полягає в тому, що сповідувана лівість і ніби радикальна відмінність перетворили його на висококонкурентний ринковий капіталістичний трофей... Авангардне мистецтво, що колись мало тавро нелегітимного, стає законним, наче золото в банку. Таким чином, ставки арткритики — що колись прагнула здобути визнання авангардного мистецтва — радикально змінилися», тепер, фіналізує Доналд Куспіт, посиляючись на книжку Пітера Вотсона «Від Мане до Мангетена: формування сучасного артринку» (1992, де показано як капіталістична культура перетворила мистецтво на предмет розкоші, а критику — лише в упаковку), тепер «арткритика, якою б високою не була, є обслугою артринку як частини панівного суспільства споживання» [7]. А значить «психосоціальна» обгортка артепістеми постмодернізму, анонсована в міленіум соціополітичним поворотом актуального мистецтва, — черговий трюк консюмеризму. Тому Куспіт вважає постмодернізм декадентським періодом, коли бунтарський дух авангарду, по суті, випарувався, нейтралізувався, але він плекає надію на самоідентифікацію ідіосинкратичного мистецтва, що позбудеться залежності від меркантильної ідеології бенчмаркінгу.

Кризовий стан теорій і практик сучасності неодноразово аналізували й українські фахівці. Зокрема, у збірці ІПСМ НАМУ «Сучасне мистецтво» (2021) зазначалось: «Від зламу міленіумів політично незаангажована світова аналітична думка констатує тотальну гуманітарну ентропію, що небезпечно віддзеркалилася глибокою кризою в теорії та практиці мистецтва. Відповідно, на теперішній час помітно примножуються лавини науковців, які схильні вбачати в поверхових фактах різкого зростання обсягів друкованої продукції глянцевого часописів та банальних буклетів, — що супроводжують артпроекти галерей або акції публікарта, які інвестуються приватними фондами і центрами, — передчасну смерть арткритицизму, котрий перевтілюється, за висловом Джеймса Елкінса, у “непролазні хащі залишених без відповіді куп плутаних питань”. Мистецькі практики, призвичаївшись існувати в умовах глобального артринку, перебувають в не менш важкому кризовому стані. Маніпулятивне тлумачення поняття публічності та орієнтування публікарта на суспільно-політичну та соціально-виховну проблематику, що виправдовує феноменологія речі, призводить до скочування артвислову на щабель кітчю. Фетишизація артоб’єкту як товару сприяє культивуванню інструментальної свідомості митців. Публічні візуальні практики, формально наслідуючи історичному авангарду, намагаються розчинитися в повсякденних проблемах буття, перетворюючи артоб’єкти на опредметнені/реїфіковані політичні та соціокультурні інвективи або на нейтральний абстрактний дизайн, де домінуючим критерієм валідності духу часу як квазісучасності стає незвичність інноваційного вирішення лексичного виразу. Феноменологія речі легітимує будь які експериментування, але не в змозі подолати кризу теорії і практики, що втягує культурно-мистецьке буття суспільства у пролонгований стан гістерезису» [11, с. 195]. Подібні проблеми постмодерністської декультурації культури досліджувались також у статті, що опублікована у журналі «Художня культура. Актуальні проблеми» (2024), і де, зокрема, розглядалась цілком кафкіанська ситуація, бо: «Від зламу міленіумів, коли художня спільнота активно обговорювала черговий постмодерністський соціополітичний поворот і “смерть мистецтва”, а також від моменту проголошення

Dubai’s Global Art Forum бізнес-проекту Culture and Building Future Art Cities, де термін “global art” був визначеним альтер-его contemporary art, світова науково-аналітична думка розділила діатрибу на кілька векторів. Адепти машинної свідомості Bio General Intelligence прогнозували неймовірне майбутнє після “біосингулярності” вдосконалення III (Artificial Intelligence) та констатували настання “четвертої ери” цивілізаційного розвитку людства як здійснення довгоочікуваних мрій. Їх опоненти з гуманітарних дисциплін знання били на сполох, говорячи про кульмінацію цивілізаційної кризи культури post-human, що загрожує людству колапсом, якщо не зупинити прогресуючу декультурацію, викликану розпадом історичної свідомості постмодерного суб’єкта, із позірним наслідком його деградації» [12]. Тому так важлива саме сьогодні переконлива критична позиція незалежних аналітиків, в контексті сутнісних пріоритетів пов’язаної стратагеми арттеорій зокрема, щоб відновити в колективній свідомості людства рятівну «непочуттєву подобу зоряного неба» через усвідомлення небезпеки відмови від трансцендентної істини в умовах редукції культурної пам’яті й капіталізації мистецтва «без почуттів», що сприяє поширенню війн. Адже, застерігав Олексій Босенко, «загублене сьогодні та загублене минуле є межею, по той бік якої — темна нескінченність втраченого назавжди», позаяк неповторна сутність «є нескінченною безліччю явищ, а не одним єдиним», а вигадана позбавлена минулого «випадковість не має сутності, вона несуттєва навіть коли трагічна», «за нею нічого не приховується», бо «знання змінюється обізнаністю, пізнання — упізнанням поточного буття», тож митцю не залишається нічого, окрім клопотів про свою біографію [4, с. 189–191], а теоретику чи критику, зауважує Олексій Роготченко, продукувати «мистецтвознавство комерційне. Це коли замовник замовляє, а мистецтвознавець виконує, доволі часто пишучи нісенітницю або відверту брехню» [13, с. 16].

Виклад основного тексту. У передмові до збірки статей Вальтера Беньяміна «Ілюмінації» (1969) Ганна Арентдт, з високим пієтетом до *opus magnum* критика, стверджує, що він «практикує химерне мистецтво перетворення марних елементів реального в сяюче, довговічне золото істини, або радше спостерігає та інтерпретує історичний процес,

який призводить до такого магічного перетворення, всупереч нашій уяві про цю фігуру, яка навряд чи відповідає всьому тому, що ми зазвичай маємо на увазі, коли класифікуємо письменника як літературного критика», тим паче коли автор дотримується думки, що «письмо складається здебільшого з цитат — найбожевільніша мозаїчна техніка, яку тільки можна собі уявити». Але при тому Беньяміна-критика також «хвилювало співвідношення між вуличною сценою, спекуляцією на фондовій біржі, віршом, думкою як прихованою лінією, що тримає їх разом і дозволяє історика чи філологу визнати, що усі вони присутні в тому ж періоді»; ба більше, серед усіх артефактів найпильнішу увагу він приділяв дрібнесеньким творам (як от два зернятка пшениці з повним літургійним текстом *Shema Israel*), бо «для нього розмір об'єкта перебував у зворотному співвідношенні до його значущості. І ця пристрасть, далеко не примха, впливала безпосередньо з цілісного погляду на світ, <...> де значущість і зовнішність, слово і річ, ідея і досвід мусили збігатися» [2, pp. 3, 5, 8, 11–12].

Іншими словами: Беньяміна чарувала не сама ідея, але *явище*, коли найменша форма містила і символізувала суть буття, являючи прекрасне диво творіння. Звідси його незрозуміла, втаємничена мова, яку, подібно до мови Ф. Кафки, не всі здатні розуміти, тому Беньямінове питання зникнення аури в сучасних творах адепти *contemporary art* завжди тлумачать як гімн машинному відтворенню. Натомість їх опоненти трактують його як неявну інвективу, той вичитаний в графіці Пауля Клеє сум «янгола історії», який підхопив буревій прогресу, і замість майбутнього янгол бачить лише примноження руїн минулого. Тому видавець збірки Леон Візелтир, шануючи геній філософа, адже «важко уявити собі час, коли Вальтер Беньямін не був богом (або кумиром) критики», підкреслив: «він продовжував фундаментальну працю гегелівської “Естетики”, несправедливо відкинута», «У його зачарованому світі існували лише таємниці... Він текстуалізував Всесвіт. Тому що був, по суті, екзегетом, глосатором. Усе, що він писав, було коментарем», «І все ж праці Беньяміна надзвичайно багаті сутнісно пророчим уявленням про: збіднення досвіду в сучасному житті, примат пам'яті як способу свідомості; затемнення аури

художнього твору в епоху механічного відтворення (не кажучи вже про електронне); довічний перетин варварства з цивілізацією; плідність критичної месіанської ідеї — всі ці поняття справедливо вшановуються, як і його яскраві дослідження Гете, Бодлера, Кафки й Крауса. Праця Беньяміна є свідченням того, що релігійне почуття може прояснити світське існування» [2, pp. vii, viii, x]. Отже полілог критичної діяльності Беньяміна досі залишається вершиною фаховості, яку сучасні критики не в змозі підкорити. Між тим в контексті сучасної синестетичної концепції технопоезису проблема зникнення аури мистецтва, а разом з нею зникнення емпатії за формалізмом структурного дизайну, стає першорядною у кластері самоідентифікації культурного коду нації. Тут варто навести такий приклад творчої апорії.

Після ракетної атаки рашистів на Київ 8 липня 2024 року із руйнуванням дитячої лікарні «Охматдит» Борис Грох вже 10 липня оприлюднив у соцмережах інвективну світлину цифрового графічного твору, підписавши його «Military target» («Військова ціль»). Український митець з Євпаторії, автор відомого дизайну марки Укрпошти «Російський військовий корабель, іди на...!» (2022), присвяченій українським прикордонникам і обороні острова Зміїний; митець, який через окупацію Криму у 2014 році живе у Львові, вже створив величезний сюрреалістичний цикл графіки, наскрізь пронизаний апокаліптичним жахом поточної російсько-української війни, де вершники Судного дня в супроводі потворних істот пекла — іпостасей смерті, демонів, упирів, перевертнів, мари, персонажів кіборгізованих антиутопій, скелетів — блукають зруйнованими вулицями міст, зловісно нависають над мирними, вже приреченими на загибель мешканцями, мандрують місячними ночами по берегах Дніпра, збирають криваву данину з України, жадаючи стерти народ з обличчя планети, з пам'яті людства. Серед тих творів, які автор підписав англійською, «The World is over», «War Dogs», «Child of war», «Conflagration», «Negation Delirium», «Lost Symphony», «We had to kill you», «Bleeding», «Slava Ukraini» та інші [14]. Війна, як її бачить, відчуває і переживає митець, отримала детальну есхатологію віртуального літопису, де кожен твір дотичний до основ української народної демонології, що тепер має вигляд свідоцтв, нестерпних

для пересічної людини з невипаленим постгуманізмом почуттям. Декілька плакатів з циклу увійшли в нідерландську експозицію Design Museum Huis Dedel «Ukraine. People. Courage. Posters», презентовану у Гаазі восени 2023 року. Поряд з творами Гроха експонували широковідомі від моменту повномасштабного вторгнення рашистів в Україну роботи Нікити Тітова, Юрія Журавля, Максима Паленка, Олександра Грехова, митців об'єднання Pictoric, і кожний експонат був мемом, що миттєво поширювався соціальними мережами. За ініціативою музейників, виставкові естампи були роздруковані з благодійною метою, а отримані з їх продажу кошти спрямовані на медичні потреби України. Але поряд з подібним емоційним аспектом творчого вислову існували й приклади абсолютного ігнорування не лише аур мистецького твору, а й долі народу. Негативну нішу цієї апорії зайняли ті з митців, хто, покинувши країну, ментально стерилізувались і почали з нуля планувати власний бізнес компанії з використанням ШІ-виробництва. Активний учасник міжнародного руху скульптурних симпозіумів Михайло Левченко, автор реплікованих апропріацій в стилістиці Хуана Міро, перебравшись на інший континент у жовтні 2023 року, запропонував проект структурного дизайну Нью-Йорк Сіті, синтезуючи 3D-дизайн з кібер-технологічними можливостями скульптурного стартапу, про що він повідомляє в інтерв'ю, де не знайшлось місця для співчуття українцям, але мало місце цілком доступне американському реципієнту банально-аморфне занепокоєння можливістю розв'язання глобального конфлікту [15]. Такими ж байдужими виглядають і синестетичні проекти цього митця.

Історія, як відомо, має сталу звичку (при подальшому повторенні без належних висновків людства з її уроків) скочуватись до фарсу. Невипадково в міленіум контемпорарні артоб'єкти прагнуть гігантських розмірів при мінімумі або відсутності сенсу, тоді як цитатність вийшла з-під контролю і формалізувалась, втративши доцільність у безглуздії концептуалізації апропріацій, що реплікує пастиш пастишу, симулякр симулякру. Ідеологія артринку піддає анафемі прибічників Беньямінової «пташиної мови» (Гершом Шолем), які доводили, що постмодернізм теж «мало що міг зробити для науки... як і для пам'ятників», тим паче при

ігноруванні втілення «сукупності чуттєво пережитих фактів», як нагадувала Ганна Арендт слова Беньяміна, через які академічні кривдники завдали його науковій кар'єрі, а критику оголосили не вартим уваги жанром і тим ізолювали філософа, бо «лише ідеологія, а не ранг і якість, може утримувати групу разом» [2, pp. 10, 23–24]. Остання теза цілком відповідає поточній постмодерністській ідеології споживання, яку культивує культуріндустрія, та й у цьому випадку має вагу кафкіансько-беньямінівська думка: «лише заради безнадійних нам дана надія», тому ще плекаємо надію на адекватну модернізацію давньої алетей. Арендт підкреслює щодо Кафки і Беньяміна, що їх «мислення занурюється в глибини минулого не для того, щоб відродити його таким, яким воно було, але щоб сприяти оновленню вимерлих віків» [2, pp. 41, 51].

Тож в екопарку с. Стрілки актуальним і пророчим виявився кафкіанський твір «Сирена. Передчуття» (2020) скульптора Володимира Протаса, дотичний притчі письменника «Мовчання сирен» [16], образно-композиційно візуалізуючи на той час ще не пережитий нами жах повномасштабного вторгнення. Твір став апокаліптичним і для самого скульптора, позаяк, як попереджав В. Беньямін, людина не може опиратися смертоносному мовчанню тих сирен, що руйнують все на шляху «тотального звільнення, якому ніщо земне вже не мало змоги протистояти», тож виконавши скульптуру, художник пішов у засвіти. Та перед початком симпозіуму скульптор пояснював ідею твору: «У ситуації сучасних криз — геополітичної, кліматичної, посткультурної — переосмислення античного міфу про Сирен в дусі Франца Кафки видається актуальним. Майбутнього у Сирен немає: однаково сумний кінець через фатальне падіння і трансформацію у каміння. Сирени, які не змогли зупинити команду Одиссея і котрих покарали Музи за надмірну самооцінку, бо вважали себе справнішими у співах за покровительок мистецтв, втілюють сучасну цивілізацію, що прямує у безодню глобальної кризи, нехтуючи духовними традиціями, провокуючи техногенні катастрофи, пандемії і війни, впливаючи на кліматичні зміни. Семантика композиції загострює саме гуманістичний аспект ймовірного апокаліптичного сценарію завершення історії людства на планеті» [17, с. 44]. Отже, тему Страшного Суду еманує і пластика

скульптури, і сам матеріал (граніт), в якому застигає сирена, буквально в передсмертній судомі перелякано вдивляючись у небо, проте надія в автора залишалась, бо «людство вільне обирати: змінюватися, роблячи життя культурно-духовно повноцінним, або загинути» [17, с. 45].

Таке сприйняття трагічної ситуації нагадує роздуми Кафки, коли він сперечався з Максом Бродом, доводячи, що якщо людство в голові Бога є суїцидальними думками, то не через Його мізантропію, просто в Нього був поганий день, та цей поганий настрій мине, хоча термін надії в реальності людини має іншу пролонгованість [18, р. 75]. Та поки українські митці грають в пастиш авангардного бренду МоМА столітньої давнини, презентуючи восени 2024 року свої пластичні експерименти на галявинах Софії Київської, де формалістична критика в симбіозі з концептуалістичним пафосом феноменології речі переконує суспільство в актуальній цінності тих творів, — істина мистецтва залишається в абсолютній самоті непотрибованих вищих сфер, а тіло культури, як зазначав Беньямін, — нечистим, хоча Армагедон торопить українців визначитись і уважно придивитись до дискурсу західних незалежних науковців, якщо надто дошкуляє недовіра до вітчизняних, теж незалежних від політики і бізнесу, аналітиків. Мусимо визнати: війна вносить суттєві корективи в артепістему, як це трапилось під час Першої та Другої світових війн, але щоразу мали місце викривлення. Доналд Куспіт підкреслює поступову сутнісну редукацію. Західний критичний екфразис з елементами соціальної філософії залишався на порядку денному (завдяки представникам франкфуртської філософської школи), допоки у 1970-х арткритика не стає «більш доктринерською та інтелектуально-зосередженою», і «в цій атмосфері теоретична ортодоксія часто ставала такою ж важливою, як і художньо-історична ортодоксія», так що арткритика, застосовуючи підходи лінгвістики і семіотики, «іноді набувала герметичності формалізму», як-то продемонстрували Розалінд Краус і Люсі Ліпард [7]. «Постмодернізм як панівна ідеологія критичних суперечок наприкінці століття переконує, що не існує єдиного об'єктивного набору цінностей чи перспектив, натомість присутня множинність перспектив. Це стає особливо очевидним у 1980–1990-х роках, коли з'явилися різнома-

нітні критичні підходи та у особі американського критика зародилася нова критична філософія. Артур Данто висунув ідею, що «об'єкти [мистецтва] наближаються до нуля, коли їх теорія прагне нескінченності», тобто «мистецтво справді закінчилося, перетворившись у філософію»; втім, на зламі міленіумів, коли з'ясовується, що «мистецтвознавство тепер може оперувати елементами формального, психологічного, морального, соціального та духовного» контенту, відчувається потреба, «щоб хтось переглянув обґрунтування всіх форм критики та їхній взаємозв'язок, об'єднавши їх у єдину систему теорій критики» [7]. Але головним завданням є не просто калькуляція і опис теорій, головним стає повернення естетичного судження як абсолютної свободи мандрівок простором «миттевих сполохів» Беньяміна, магічна сила яких здавна увійшла в лексику мистецтв, утворюючи медіум-архів непочуттєвої подоби, що дарує здатність бачити і відчувати *неосяжне* «далеко за кордонами обмеженого світу знаків» [3, S. 210]. Тож постає питання: оскільки мистецтво перетворилось тепер на філософію, то чому б візуальним теоретикам і практикам не спробувати відчутти миттевий сполох неосяжності, отриманий не з культуріндустріальних лекал «західної колоніальної» ідеології, а з першоджерел ендемічної культурної пам'яті українства.

Наприклад, як доводить Дмитро Чижевський, українцям є чим пишатися, бо ми маємо власну унікальну вдачу і національну філософію, де «вічні цінності не є такі одноманітні і однобічні, як це вважає раціоналістичний погляд», проте «не треба думати, що неможливі зовсім “помилки” у філософії. “Помилки” ... є негачією якоїсь реальності, яку не помічає автор тієї чи іншої теорії», проте українці уникають ситуацій, коли філософія, «хоче бачити у собі єдину й усю правду» [19, с. 8, 10]. Вітчизняна філософія, яка всотала багато європейських шкіл, традицій, напрямів, «репрезентуючи історичну сучасність — іноді разом з іншими націями, а іноді і сама», як це відбувається в теперішній момент кульмінації апокаліптичної війни, актуалізує цілісну культурну пам'ять, адже «мисленням не обмежується повнота людської духовної істоти», «коли ми приймаємо красу в природі або мистецтві, коли ми дивуємося величності вчинків, то усі оці переживання починає не розум наш,

а серце», наголошує Чижевський, розглядаючи взаємозв'язок європейського романтизму з «психологією серця» Памфіла Юркевича, дотичній ідей Платона, Ляйбніца, Сквороди, Гоголя, Кирила Ставроцького, й жалкуючи, що «наша сучасність багато втратила від того, що спадщина Юркевича так і залишилась під спудом філософської некультурності», позаяк «за здібністю при допомозі розуму пізнавати світ стоїть глибша і вища за розум функція людського духа... — “серце” людини» [19, с. 145, 146].

Про необхідність повернення культурної свідомості нації в поле постулатів кордоцентризму українські аналітики сказали вже багато, зокрема на шпальтах профільних закордонних видань, серед них «American Journal of Art and Design» [20]. Втім, наївно очікувати швидких змін з практичним ефектом: розвиток самосвідомості завжди не встигав за технократичним рухом, та й економічний фактор оцінки мистецтва досі залишається домінуючим і легше доступним, аніж екстазис душі з усвідомленням, що «в людській душі є сторони, що неприступні неабсолютному пізнанню (“глибоке серце”）」 [19, с. 150], але саме ті глибини відповідають за створення позачасових творів, притчевість сенсу яких дотична пророцтву на кшталт Кафки чи Беняміна. Це важливо усвідомлювати саме тепер, коли триває війна і ворог намагається знищувати українську ідентичність, коли зруйновані важливі осередки культурної пам'яті, коли вбивають, викрадають, вивозять на ворожу територію українських дітей, жадаючи позбавити Україну її майбутнього... Тож мусимо всі разом всередині країни працювати над зміцненням сучасних артпрактики і теорії, враховуючи виснаженість концептуальної домінанти мистецтва як тривіальної візуалізації ідеї чи постоб'єктного перформансу. Тим паче що західні незалежні аналітики мають широку палітру різних сценаріїв повернення «іконічної автономії образу», і цьому навіть сприяє іконоцентризм медіакультури, яка віддає перевагу зображенню.

Проте теорія *synaesthetic* зловживає епістемою виключно розсудливої логіки, ігноруючи трансцендентність культури візуального образу. Таке «нездужання» типове у теорії Жарко Паїча, хорватського дослідника, професора Загребського університету, коли він говорить про сучасне гібри-

дизоване постнаціональне мистецтво, відкидаючи ідентичність, оскільки триває процес «дегуманізації мистецтва», при якому інтелект, емоції, інтуїція — цифровізовані, природа — технізована, а власне «техногенез виходить за межі метафізичного мислення відмінностей і опозицій, жодна діалектика більше не може бути актуальною», тобто «світ мистецтва, в якому ми живемо, вже не є світом, і мистецтво з нього давно зникло, перетворившись на масу фігур і форм, як медіа, віртуальне чи цифрове мистецтво» [5, pp. 335, 341; 21]. Паїч наслідує логіку кафкіанського другого персонажу, програючи в притчі задля тріумфу в емпіричному, коли філософ, теж незадоволений станом сучасного мистецтва, розмірковує: «Як аналізувати contemporary art без наміру приписувати його подіям і творам залишки метафізичної естетики краси, піднесеного, ілюзії? Чи шукає філософія в сутності contemporary art, у формі його самореалізації ледь помітні ознаки реанімації того, що ми досі називаємо естетикою? Якщо філософія в цих постісторичних умовах все ще має намір підтримувати себе, тоді її основне питання полягає не в тому, що є сутністю contemporary art, а — в чому взагалі міститься його сенс, якщо його “світ” став філософським продукуванням науково вироблених об'єктів як бездоганих механічних ідей?», тож мистецтво і його теорія постають перед викликом усвідомлення «питання про їхнє майбутнє, яке більше не проектуватиме ані утопії, ані есхатології, а буде обумовлене простою іконічністю образу без власного світу» [21]. Хорватський філософ-посткантіанець, усвідомлюючи, що іконоборство contemporary art нанесло тяжкі наслідки, вірить в біокібернетичне майбутнє, тому новий естетизм вбачає за віртуальними технологіями, де мистецтво звільняється від реальності. Тому він сприймає концепти contemporary art «видимим явищем цього болісного процесу виходу з царини іконічного захоплення», відповідно contemporary теорія сприймається як іконоборський «останній акт давніх невирішених питань», адже «краса і піднесеність тепер стають залишками секуляризованої теології божественної благодаті у світі», оскільки «замість естетичної автономії ми включені в техноетичну гетерономію світів», де «технологічно створену нову природу необхідно оформлювати у вигляді *штучного життя* (AL). В акті формування

твору є триєдність установки-дизайну-концепції», відповідно «у contemporary art слід спостерігати гібридизацію в усіх проявах», адже «час виходить за межі гніту актуальності та увічнення», втрачаючи запит на функціонування в аспекті трансцендентності [22; 5]. Покликаючись на останні праці Ганса Блюменберга, Жарко Паїч констатує, що біокіберорганізми «стають предметом технічної конструкції», а на місце застарілої естетики «прийшла логіка трансдукції кібернетики та операційних систем *або-теж*. Те, що є дійсним, наприклад, для пошуку сутності технічного світу, також справедливо для творчості в контексті «істини» художнього виробництва, однак уже не як конфірмація буття та свідомості, а як конструкта події, заснованої на ідеї чистої випадковості» [5, pp. 336, 337]. Тобто synaesthetic-логіка техносфери, на переконання Паїча, «ґрунтується на системі імітації машини, яка є основою природного скелета людського тіла. Як і в сучасній метафізиці суб'єктивності, це називається *res extensa*, тобто потенційна нескінченність розширення матерії. Машина в цій механічній парадигмі природи «працює» як людське тіло»; тож «творчість, зрештою, усвідомлюють винахідницькою діяльністю, оскільки вона наслідує Бога та його спосіб творення» [5, p. 337]. Віру в технократичну культуру як символ нової ери цивілізаційного розвитку людини під прапором «бунту об'єкта в прагненні незвичних свобод тілесного виразу проти тиранії чистого розуму та логічної зв'язності мови» хорватський філософ підкріплює розсудливим тлумаченням праць Гайдегера і Беньяміна, де вплив новітніх технологій на мистецтво (зокрема кіно і фотографію як головних медіа сучасності) подається без інвективної критики, тобто там, де йде мова про зникнення аури або автентичності художнього твору, ці тенденції не сприймаються як негативне явище, а навпаки — як поштовх до подальшої технізації в дусі естетизації буття, позаяк ХХ століття тривало під знаком смерті естетики і ніби вже немає надії на повернення естетичної автономії твору: «Репродуктивну сутність modern-техніки слід розуміти як дух копіювання або тиражування оригіналу. Все можна повторювати до нескінченності. Причина в тому, що машина, яка працює на принципах термодинаміки й техніки, стала моделлю організації масового суспільства та культури. Тож есте-

тика відповідала епосі modern-техніки, відзначеної категоріями масовості й відтворюваності. Замість пасивного споглядання суб'єкта в технічній диспозиції класичної естетики modern світ визначає кінематографічний спосіб виробництва. По суті, суб'єкт стає масовим виробником і споживачем» [5, pp. 337, 338].

Суспільство споживання опинилося в ситуації, коли утопічний абсурд історичного авангарду став підґрунтям «злиття естетичного об'єкта та постконцептуального мистецтва», завершуючи «великий наратив» про технологічний розвиток, розбудову нового світу. Ми потрапили в гру, визначену «ідеєю космічного танцю», де тіло втрачає «екстатичну чутливість, яку замінює технічна конструкція, втілена вільно обраною “формою життя”»: «Отже, естетичне може бути розширене навіть після “кінця людини”, принаймні за умов нульових показників егоїзму. Але “краса”, “екстравагантність” більше не дотичні предмету, бо твір є тотальною естетизацією та самоусвідомленням об'єкта мислення як творчо продуктивного... Естетика остаточно перетворилась на естетизм, а мислення — на когнітивні протоколи передбачення подій на основі алгоритмічних рахунків (обчислень). Цей поворот затверджує відкритість нового тілесного досвіду»; «Тіло в естетичному способі виробництва думки виходить за межі інтенціональності об'єктів і реальних травм», відтак, «зіткнувшись із радикальними змінами, буття замінюється наявною естетикою замість чистої краси» [5, p. 350]. Навіть біль, чи алгодиція як виправдання болю елементом спокути, буде подолана в постгуманістичному світі й артизмі, бо нова культура почуттів виходить за межі тілесного досвіду «end of human», тому «не лише феноменологія, але навіть психоаналіз у всіх його дискурсивних формах при зіткненні з технічним світом більше не може мати жодного значення для наших когнітивних патернів» [5, pp. 348, 351]. Тож проблема нової «чутливості без чутливості» в «час нудьги і нігілізму, без початку і без кінця», полягає в тому, що «унікальність людського виду може зустріти колективна сингулярність машини»; через те «визначення “сутності” contemporary art лише як просте продовження парадоксу авангарду в ХХ столітті більше не здається вартим уваги», «по суті, modern civilization дійшла свого кінця», і «для contemporary art більше немає вагомої при-

чини повертатися до якихось уявних результатів, як воно розвернуло ідеї Малевича та Дюшана в русло тотальної дематеріалізації». Тим не менш, саме в душі кафкіанської притчі Жарко Паїч підводить ризику роздуму про синестетичне тіло як техноконструкт у візуальній грі, події якої «нижчі, аніж будь-коли»: «Отже, уявімо собі “нескінченну швидкість”, з якою об’єкт падає в темряву, а замість горизонту на відкритому небі залишаються лише білі діри» [5, pp. 344, 352, 353]. Додаймо тут біблійну сентенцію, яку вподобав Кафка: і цей поганій день Бога теж мине, — якщо людство дослухається давньої притчі і усвідомить, що, справді, «якби йшли тільки за притчами, самі б стали притчами і позбулися б тяжких щоденних турбот».

Але це справа не для раціональної логіки, попереджав Олексій Босенко, адже «мислення сумнівне, проте образ безсумнівний. Він витримує будь-яку вільність стосовно часу і тим живе, не турбуючись у понятті і не перетворюючи філософію на “робітний дім”», де «ідея віддається матерії за сумнівну можливість доводити (оббріхувати?) безперечні речі», тоді як лише в абсолютному свобідному часі «краса знаходить свою трансцендентність, не породжену обмеженістю людини», і «все стає “внутрішнім” — повнотою без межі й повноти» [23, с. 5, 270]. Тільки так абсолютно вільна безумовна творчість (практик, теорій) «перетворює потенційну енергію свобідного часу... в перебування у житті», як «перебування у душі», позаяк «свобода — не вибір, свобода — коли вибору немає», й «Бог діє свобідно, адже немає вибору», і коли феномен актуалізований у мить розвитку міфологічної очевидності, «всі феномени стають не способом зупиненої “речо-

вини” руху, а способом, джерелом перевтілення енергії, що знаходить себе і в почуттях з нічого», бо протопочуття завжди перебувають у становленні: антроподицея, виправдання сенсу життя людини через духовне призначення [24, с. 8, 10, 11].

Висновки. Проходячи складні етапи опору повномасштабній агресії, сучасна Україна має шанс переосмислити фундаментальні культуротворчі страгати, реактуалізуючи сутнісні пріоритети становлення етноментальної ідентичності на засадах цілісної культурної пам’яті. Це накладає відповідальне завдання трансформувати мистецькі теорії і практики в контексті повернення здавна відомих українству ідеалів кордоцентризму, або філософії/психології/радості серця. Таке фокусування на сутнісному прояві алетей, можливо, зможе надати митцям, науковцям, критикам справжню культуротворчу свободу, звільняючи від принизливої сервільної праці з обслуговування бізнесових структур транснаціонального капіталу, який, поширюючи редукований формалістично-концептуальний епістемний підхід, замінив художню цінність творів економічною споживацькою волатильністю, перетворивши арткритику на репресивний механізм диктату і контролю, тим самим декультуруючи колективну постмодерну свідомість. Разом з тим, актуалізація абсолютного часу краси може забезпечити національну культуру й мистецтво від помилок технократичних теорій на кшталт постгуманістичних ідей *synaesthetic*, що, позбавляючи уяву метафоричної притчевості, ставить людину в залежність від машинної прагматичної функціональності, відвертаючи увагу від емпатії і краси як вищого акту духовного творення розуму.

Література

1. Kafka F. *About Parables* // *The Basic Kafka*. New York: Pocket Books, 1971.
2. Benjamin W. *Illuminations* / Edited and with an introduction by Hannah Arendt; translated by H. Zohn. New York: Schocken Books, 1969.
3. Benjamin W. *Lehre vom Ähnlichen* // *Gesammelte Schriften* / Hgg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. II (1). Frankfurt am Main, 1991. S. 204–210.
4. Босенко А. *Случайная свобода искусства* / ИПСМ НАМ України. Київ: Хімджест. 2009.
5. Paic Ž. *Synaesthetic Without Sensitivity? The Body as a Technological Construction* // *Philosophy Study*. 2019. Vol. 9, No. 6 (June). P. 333–354. DOI:10.17265/2159-5313/2019.06.004
6. Scholem G. *Walter Benjamin: Story of a Friendship* / translated from the German by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1988.
7. Kuspit D. B. *Art criticism at the turn of the 21st century* // *The Encyclopaedia Britannica*. 2016. URL: <https://www.britannica.com/art/art-criticism/Art-criticism-at-the-turn-of-the-21st-century> (access date 03.10.2024).

8. Kuspit D. B. Art criticism in the 20th century // The Encyclopaedia Britannica. 2005. URL: <https://www.britannica.com/art/art-criticism/Art-criticism-in-the-20th-century> (access date 03.10.2024).
9. Kuspit D. On Thinking About Art and the Critic's Situation // Whitehot Magazine. 2024, September. URL: <https://whitehotmagazine.com/articles/about-art-critic-s-situation/4357> (access date 03.10.2024).
10. Fry R. Vision and Design. Harmondsworth (Middlesex, UK), New York (USA): Penguin Books, 1920.
11. Протас М. Про кризу критики та public art // Сучасне мистецтво. 2021. Вип. 17. С. 195–208. DOI: 10.31500/2309-8813.17.2021.248451
12. Савчук І., Протас М. Постмодерністська декультурація культури // Художня культура. Актуальні проблеми. 2024. Вип. 20 (2) (друк).
13. Роготченко О. Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України, 1920–1980. Кн.1. Київ: Ліра-К, 2024.
14. Boris Groh: website. [2024]. URL: <https://borisgroh.artstation.com/> (access date 03.10.2024).
15. Levchenko M. Artist Talk: Michael Levchenko on the Synergy of Technology and Art // Fine Art Shippers. 2024, September 10. URL: <https://fineartshippers.com/artist-talk-michael-levchenko-on-the-synergy-of-technology-and-art/> (access date 03.10.2024).
16. Kafka F. The Silence of the Sirens // The Basic Kafka. New York: Pocket Books, 1971. P. 430–432.
17. Протас М. Наративи українського скульптуротворення ХХ–ХХІ століть: в контексті творчості Володимира Протаса / ІПСМ НАМ України. Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2022.
18. Brod M. Franz Kafka, a Biography / Trans. G. H. Roberts and R. Winston. New York, 1960.
19. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Нью-Йорк: Накладом Ради оборони і допомоги Україні Українського Конгресового комітету Америки, 1991.
20. Protas M., Savchuk I., Rogotchenko O. Cultural memory in the context of the art episteme of Ukrainian cordocentrism // American Journal of Art and Design. 2024. Vol. 9, Issue 3 (September). P. 57–68. DOI: 10.11648/jajad.20240903.13
21. Paić Ž. Theory of Contemporary Art: Lines and Curves // Theory, Culture and Visual Arts. 2021, October 16. URL: <https://tvrđja.com/visual-arts/theory-of-contemporary-art-lines-and-curves/>
22. Paić Ž. Aesthetics and the Iconoclasm of Contemporary Art: Pictures Without a World. Berlin: Springer Verlag. 2021.
23. Босенко А. О другом: Симуляція пространств культури (Красота как мера целесообразности развития вообще). Киев: БЕК+, 1996.
24. Босенко А. Последнее время II. Свободное время как свершение всех времен. Киев: Феникс, 2021.

Reference

1. Kafka, F. (1971). About Parables. In *The Basic Kafka*. New York: Pocket Books.
2. Benjamin, W. (1969). *Illuminations*. Edited and with an introduction by Hannah Arendt, translated by H. Zohn. New York: Schocken Books.
3. Benjamin, W. (1991). *Lehre vom Ähnlichen* [Doctrine of the Similar]. In *Gesammelte Schriften* (S. 204–210). Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main. Bd. II (1) [in German].
4. Bosenko, A. (2009). *Sluchaynaya svoboda iskusstva* [The Accidental Freedom of Art]. Kyiv: Khimgest [in Russian].
5. Paić, Ž. (2019, June). Synaesthetic Without Sensitivity? The Body as a Technological Construction. *Philosophy Study*, 9(6), 333–354. DOI:10.17265/2159-5313/2019.06.004
6. Scholem, G. (1988). *Walter Benjamin: Story of a Friendship*. Translated from the German by Harry Zohn. New York: Schocken Books.
7. Kuspit, D. B. (2016). Art criticism at the turn of the 21st century. *The Encyclopaedia Britannica*. Retrieved from <https://www.britannica.com/art/art-criticism/Art-criticism-at-the-turn-of-the-21st-century>
8. Kuspit, D. B. (2005). Art criticism in the 20th century. *The Encyclopaedia Britannica*. Retrieved from <https://www.britannica.com/art/art-criticism/Art-criticism-in-the-20th-century>
9. Kuspit, D. (2024, September). On Thinking About Art and the Critic's Situation. *Whitehot Magazine*. Retrieved from <https://whitehotmagazine.com/articles/about-art-critic-s-situation/4357>
10. Fry, R. (1920). *Vision and Design*. Harmondsworth (Middlesex, UK), New York (USA): Penguin Books.
11. Protas, M. (2021). On the Crisis of Criticism and Public Art. *Contemporary Art*, 17, 195–208. DOI: 10.31500/2309-8813.17.2021.248451
12. Savchuk, I. & Protas, M. (2024). Postmodern Deculturation of Culture. *Artistic Culture. Topical Issues*, 20(2) [in print].
13. Rhotchenko, O. (2024). *Shistdesiat totalitarnykh rokov: zobrazhalne mystetstvo Ukrainy, 1920–1980* [Sixty Totalitarian Years: The Visual Arts of Ukraine, 1920–1980]. Book 1. Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].
14. Boris Groh: website. (2024). Retrieved from <https://borisgroh.artstation.com/>
15. Levchenko, M. (2024, September 10). Artist Talk: Michael on the Synergy of Technology and Art. *Fine Art Shippers*. Retrieved from <https://fineartshippers.com/artist-talk-michael-levchenko-on-the-synergy-of-technology-and-art/>
16. Kafka, F. (1971). The Silence of the Sirens. In: *The Basic Kafka* (pp. 430–432). New York: Pocket Books.
17. Protas, M. (2022). *Naratyvy ukrainskoho skulpturotvorennia XX–XXI stolit: v konteksti tvorchosti Volodymyra Protasa* [Narratives of Ukrainian Sculpture Creation of the 20th–21st Centuries: In the Context of the Work of Volodymyr Protas]. Nizhyn: PE Lysenko M. M. [in Ukrainian].
18. Brod, M. (1960). *Franz Kafka, a Biography*. Trans. G. H. Roberts and R. Winston. New York.
19. Chizhevsky, D. (1991). *Narysy z istorii filosofii na Ukraini* [Essays on the History of Philosophy in Ukraine]. New York: Commissioned by the Council for Defense and Aid to Ukraine of the Ukrainian Congressional Committee of America [in Ukrainian].

20. Protas, M.; Savchuk, I., & Rogotchenko, O. (2024, September). Cultural Memory in the Context of the Art Episteme of Ukrainian Cordocentrism. *American Journal of Art and Design*, 9(3), 57–68. DOI: 10.11648/j.jad.20240903.13
21. Paić, Ž. (2021, October 16). Theory of Contemporary Art: Lines and Curves. *Theory, Culture and Visual Arts*. Retrieved from <https://tvrja.com/visual-arts/theory-of-contemporary-art-lines-and-curves/>
22. Paić, Ž. (2021) *Aesthetics and the Iconoclasm of Contemporary Art: Pictures Without a World*. Berlin: Springer Verlag.
23. Bosenko, A. (1996). *O drugom: Simulyatsiya prostranstv kulturyi (Krasota kak mera tselesoobraznosti razvitiya voobsche)* [About the Other: Simulation of Cultural Spaces (Beauty as a Measure of Expediency of Development in General)]. Kyiv: VEK+ [in Russian].
24. Bosenko, A. (2021). *Poslednee vremya II. Svobodnoe vremya kak svershenie vseh vremen* [Last Time II. Free Time as an Accomplishment of All Times]. Kyiv: Feniks [in Russian].

Igor Isychenko, Maryna Protas

THE ESSENTIAL PRIORITIES OF THE DEVELOPMENT OF ETHNOMENTAL IDENTITY ON THE BASIS OF INTEGRAL CULTURAL MEMORY

Abstract. Ukraine is going through the stages of overcoming the historical challenge, correcting the errors of the pan-European scenario of development, which is still spread by the postmodern collective consciousness as patterns of contemporary public art and the latest technocratic theories, including synaesthetic, which tries to prove the irrelevance (in the current age of technocentric posthumanism) of the ideas of transcendental aesthetics and empathic art expression. However, those Western and Ukrainian scholars who are not involved in the culture-industrial art business and who understand the importance of the continuity of a nation's integral cultural memory and resist the robotization of the culture of feelings with techno-aesthetic theories. The article offers a perspective on updating the essential priorities of social theories with the potential that can be found in Ukrainian culture, which, especially in the context of art criticism, is of primary importance.

Keywords: art theories, art history, transcendental aletheia, allegoricity, Ukrainian art, pan-European culture industry, synaesthetic, contemporary public art.

Стаття надійшла до редакції 22.10.2024