

Ігор Савчук

доктор мистецтвознавства, професор, директор,  
Інститут проблем сучасного мистецтва Національної  
академії мистецтв України

e-mail: rekus@ukr.net

Igor Savchuk

Doctor of Art Studies, Professor, Director,  
Modern Art Research Institute,  
National Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0002-6882-3404

Марина Протас

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

e-mail: protas.art@gmail.com

Maryna Protas

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

orcid.org/0000-0001-8137-0342

## Художня культура після війни: аналітичний шкід Artistic Culture After the War: An Analytical Sketch

**Анотація.** З настанням завершальної фази російсько-української війни художня культура України більш предметно фокусується на прогностичній траєкторії повоєнного розвитку країни, головну увагу зосереджуючи на соціополітичному і пов'язаному з ним соціокультурному аспектах стратегіями майбутнього. Оскільки футурологічні проєкції потребують прискіпливого засвоєння уроків історичного минулого, автори, використовуючи загальнонауковий компаративістський метод, вивчають коло проблем, що вже тепер вимагає адекватної рефлексії соціуму, зокрема української художньої культури, від чого залежить її сутнісна якість та успішність самореалізації України як «європейської екологічної нації». Йдеться про подолання вад застарілих ідеологем постполітики і постгуманізму, що прискорили катастрофічний регрес постмодерної свідомості; актуалізацію архетипального патерну кордоцентризму; трансформації травматичної «культури страху» у витончену культуру естетичного судження, де трансцендентна істина краси править за міру цивілізованості нації, самоідентифікація якої стабілізує соціополітичне буття, зокрема через становлення «демократії почуттів».

**Ключові слова:** художня культура, повоєнна розбудова України, кордоцентризм, краса як міра, трансцендування почуттів, тероризм, диз'юнктивний синтез нігілізмів.

**Постановка проблеми.** Українські і світові політики обговорюють версії дипломатичного завершення російсько-української війни, але ще задовго до наближення цієї хвилюючої миті омріяного фіналу апокаліптичного випробовування нашої нації українська творча еліта розмірковувала про вектори майбутнього розвитку художньої культури, переглядаючи оцінки фахівців західних країн, які від міленіуму аналізують різні сценарії впливу сучасного тероризму на буття демократичних держав, постулюючи: «якщо демократії зазнають напад з боку тероризму, то <...> вони мають право помститися. Залишається усвідомити, проти кого будуть спрямовані ці законні репресії» [1, р. 148]. Дійсно, ланцюгова реакція зачіпає усі сторони зіткнення, бо зло резонує і починає автократично діяти зсередини постраждалої системи, інфікуючи її владу, громадян, культуру, а також мистецтво, загострюючи всі застарілі хвороби. Тож серед великої палітри західних наукових поглядів на сучасний

стан і можливі вектори подальшого розвитку культурно-мистецького буття передусім звертали на себе увагу найбільш сутнісно аналітичні когніції, де враховувалась багатомірність форм прояву зла, від воєнно-політичних конфліктів і війн до ентропних впливів «м'якої сили» країн-донорів на культурний розвиток пострадянських держав, які, адаптуючи неоліберальні свободи, не помітили небезпечних вад споживацької ідеології для колективної свідомості нації.

Серед незалежних критичних оцінок, скажімо, відома позиція голови Фонду розвитку Британського музею (1993–2003), екс-голови Королівського театру Ковент-Гарден й Лондонського філармонічного оркестру лорда Клауса Адольфа Мозера (Claus Adolf Moser), який завжди обстоював думку, що мистецтво, транслуючи національні та транснаціональні гуманістичні сенси і цінності, посідає чільне місце серед факторів цивілізаційного впливу, якісно збагачуючи кожного з нас та суспільство

в цілому. У своїй лекції на зустрічі Королівського товариства мистецтв 23 жовтня 2000 року Мозер говорив про необхідність дотримання таких соціокультурних вимог, коли «цивілізоване суспільство в своїй основі потребує високої культури» і арт-епістема править за безпомилковий показник долання «випробувань на цивілізованість нації»; але в період тотальної кризи XXI століття не варто довіряти глобалізації бізнес-структур, наголошував Мозер у вересні того ж року на конференції освітян у Замку Каінгенталь під Страсбургом, бо навряд чи «суспільство змінюється настільки раптово, що освітні системи та підходи вимагають принципового перегляду», тим паче «термін глобалізація часто плутають з інтернаціоналізацією або міжнародними відносинами. Насправді все майже навпаки. Простіше кажучи, останнє стосується міжнародних зв'язків між націями та, можливо, способів їх зміцнення; тоді як перше, глобалізація, означає витіснення націй і зв'язків між ними наднаціональними або глобальними домовленостями» [2, р. 2]. За час війни українці, обстоюючи суверенітет, не раз переконались в ненадійності обіцянок й домовленостей партнерів; але і в царині культури ми все ще не пройшли тест на цивілізованість від трансцендентальної естетики, перебуваючи в сутінковій зоні «само-колонізації» (термін болгарського культуролога Александра Кьосева, болг. Александър Кьосев) закостенілими пан-європейськими кліше постмодерністської свідомості. Між тим, настав час повірити у власні сили, рішуче позбавляючись меншовартісних стратагем у повоєнній розбудові мирного буття, включно з подоланням наслідків світоглядної деградації постмодерної людини, яка страждає задухою в суб'єктивістських штучних світах тотальної негативності, буквально гублячи сенс життя, що виливається в експонентне зростання статистики суїцидів, особливо в економічно розвинутих країнах, громадяни яких «в масі своїй не стурбовані згасанням власної духовності» [3, с. 162]. Тобто українці мають тримати стрій не лише на фронті, а й в царині епістем, дбаючи про унікальний етноментальний феномен, що обумовив національну культурну особливість. Це надзвичайно важливо також з огляду на те, що західна культура перебуває в пролонгованій кризі, тож чимало аналітиків констатувало «смерть Заходу». Або, як застерігала 2017 року «Паризька відозва»: «Нам загрожує фальшива Європа», що «вихваляє себе як предтечу універсальної спільноти, яка не є ані універсальною, ані спільнотою», бо насправді небезпеку становить фальшива свобода, порожній конформізм споживацької і медіа-культури, разом з «хибним розумінням себе через неспроможність визнати вади постнаціонального, посткультурного світу», що є «страшнішим за російський авантюризм»; між тим справжня Європа шанує і надихається класичною традицією, отже «майбутнє Європи залежить від оновлення гідності наших найкращих традицій, а не від фальшивого універсалізму, що поширює забуття та самозречення» [4].

Втім, знову вірус глобального затемнення колективного розуму утворює і в політичному, і в культурному сенсі «невроз як соціальний феномен», що, за Карлом Юнгом, активує «вибухонебезпечну енергію архетипу», і тоді «замість християнського хреста архаїчна свастика веде за собою мільйони готових померти воїнів», бо людиною маніпулюють «форми без змісту», і сьогодні змасована емоція постмодерної людини «перевертає життя індивіда найкатастрофічнішим чином»; тому подібні ситуації, де рашизм став похідною постмодерної свідомості, потребують вчасного осмислення, позаяк «колективне несвідоме — це що завгодно, але не інкапсульована особиста система; це суцільна об'єктивність, широка, як світ, і відкрита для всього світу... Там я цілковито єдине зі світом, і настільки є його частиною, що надто легко забуває, ким я є насправді. “Загублений у собі” — слушний вираз, щоб описати цей стан. Але це я стає світом, лише коли свідомість спроможна його бачити. Для цього ми мусимо знати, хто ми є» [5, pp. 22, 47, 48]. Тому так важливо утримувати духову вісь культурно-мистецької ідентичності, аби не розгубитися у хаосі енергій нескінченних змін і убезпечитись від масових неврозів. Через те стратегії подолання чинників/наслідків Третьої світової війни накладають на художню культуру подвійну відповідальність, особливо в реаліях демографічного і гуманітарного колапсу в Україні, яка зазнала величезних втрат у війні і має долати наслідки геноциду, утворюючи продумано-збалансовані соціокультурні умови розвитку, вимагаючи високого рівня сутнісної самоактуалізації нації, водночас виправляючи хиби арт-епістем, контемпорарних візуальних практик зокрема. У цьому аспекті корисним також видається досвід опрацювання проблем, обговорених у 2009 році в Оксфордському університеті, де відбувалась чергова міжнародна конференція «Страх, жах, терор: жорстоке кіно у часи насильства» (Fear, Horror, Terror: Violent Movies for Violent Times). Саме там Бет Кетелмен (Beth A. Kattelman, Університет штату Огайо) доповіла про прояви впливу тероризму на суспільну свідомість як агресивно-регресивний тригер, що його віддзеркалює кінематограф. Обговорюючи засилля після трагедії 11 вересня «терористичних порно» й садистично-детального смакування відвертих жахів, вона підкреслила: «Ми знову переживаємо період великого суспільного стресу, маючи потужну паралель між настроями Сполучених Штатів під час війни у В'єтнамі і теперішніми настроями» [6, р. 5]. Болісної трансформації колективної свідомості постполітичного/постгуманістичного буття сприяв потік нескінченних фактів насильства на тлі ксенофобії та шоку від документальних свідочтв катувань з боку радикальних ісламістів, зокрема страт викрадених американців через обезголовлення. Зло посягло масовий невроз, в наслідок чого суспільство почало схилитися в бік виправдання мстивих тортур для ворога (скажімо, злочинні дії американського контингенту на військових базах Абу-Грейб й Гуантанамо не викликали масового

осуду громадян США; так само цивільні українці після оприлюднення звірств рашистів на ТОТ мали певний час приборкувати інстинктивну хвилю руйнівної люті помсти, при тому що агресивність не є домінант-фактором етногену нації, що еманує виключно світлі життєствердні енергії істинної людяності). З позицій психоаналітики, в подібних випадках розбурханої агресивності загострюється масовий невроз, або посттравматичний стресовий розлад (ПТСР) як соціальний феномен, що люмінесцює давніми історичними травмами, адже «колективне несвідоме не розвивається індивідуально, а передається у спадок. Воно складається з попередніх форм, архетипів, які можуть стати усвідомленими лише вторинно, надаючи певної форми певним психічним змістам» [5, р. 43], тому конче потрібна індивідуальна критична позиція при опрацюванні архетипальних патернів, особливо в Україні, коли масмедіа час від часу інформують про черговий акт розчленування українського положеного, який вчинили рашисти, та про інші їхні злочини.

В таких нелюдських обставинах науковцям і митцям необхідно звернути увагу на те, що ще автор «Людини в історії» (1860) Адольф Бастіан (Adolf Bastian) визначав колективну уяву елементарними думками, що активують патерни інстинктивної поведінки, позаяк, — пізніше довів Карл Густав Юнг, — «архетипи є несвідомими образами інстинктів», чим не гребує користатися арт-бізнес, тож стає зрозумілою спритність, з якою постійну присутність в житті і медіа актив жорстокого насильства підхопили і почали культивувати світові бенчмаркінгові стратегії культуріндустрії, глибше затягуючи мистецтво у вир horror stories, чому свідоцтвом був вражаючий дохід від франшизи таких фільмів, як «Техаська різанина бензопилою» (2003), «Пила» (2004), «Гостел» (2005), «Вигнані дияволом» (2005), або римейків, як «Пагорби мають очі» (2006), «Полон» (2007). Збіднення індивідуального критичного мислення глобалізованих спільнот призводить до поширення психічних епідемій, а в умовах сучасної кризи демократії вони швидко переростають в колективну одержимість, викликаючи соціокультурний колапс, ослаблення і подальший занепад правових держав. Тому в повоєнній розбудові України, де діагноз ПТСР, на жаль, став соціальною нормою, мусимо враховувати всі ці обставини та критично переосмислювати віджилі паневропейські культурно-мистецькі наративи, підтримуючи незалежну само-усвідомлену творчість, яка звільняється від впливу регресивних контемпорарних патернів global art задля екстатичної свободи почуття: «А далі — подолання відчуження за допомогою чуттєво-практичної діяльності, зняття суб'єкт-об'єктних відносин, вирішення протиріччя краси та прекрасного... Тому спроби підходити до почуттів із мірками формального світу марні»; «Завдання не в аналізі почуттів чи розписуванні химерних траєкторій, а в розгортанні в тих нескінченних просторах переживань, які ми самі створюємо», лише екстатичні почуття,

що безсмертні, «не мають початку», хоч у поточному бутті вимушені втискатися у «конфігурації чужої предметності», будучи «дисципліновані» простим відтворенням «у формі спокою, тоді як сутність їх — у безпосередньому русі, захопленому абсолютною красою. Вони — само-достовірність становлення» [7, с. 12]. Та поки що доволі показово, скажімо, що західна скульптура підсвідомо візуалізує реїфіковані почуття як внутрішній розпад особистості, а саме дроблення цілісної форми на фрагменти, зокрема, коли антропна форма після концептуальної вівісекції розсипається в конгломерат пазлів, ніби вторячи архаїчним ритуалам вуду, і що українські митці наївно перейняли цей креативний прийом contemporary art, «форми без змісту», який насправді втілює потужний руйнівний психосоматичний ефект. Ефект, який на початку повномасштабного вторгнення агресора ще можна було вважати за елемент арт-терапії — як звільнення від зла, та наприкінці війни подібні деструктивні твори свідчать про порушення психічного стану нації, потребуючи, за сером Клаусом Мозером, очищення в над-часовому просторі абсолютної краси; і це врятує від тиранії «культури ринкової гомогенності та політично примусового конформізму» [4]. Між тим для адептів постмодерної естетики «цей емпіризм умовно вважається зовнішністю почуттів», і куратори вітають як пазлову концепт-лексику, так і натуралістичні гіперреалістичні акти на кшталт haptic-но відомого американського митця Браяна Бута Крейга (Brian Booth Craig), не бажаючи знати, що «схоплене в мисленні почуття миттєво перетворюється на мислення, загублене у забобонах, як у нескінченних дзеркалах»; а от про справжні почуття ніхто не дізнається, доки формовислів не залишить розсудливі межі уречевлених відносин світу споживання з його «кров'ю, стражданнями і муками, війнами, катастрофами, катаклізмами», не дарма ж сказано: «чим менше почуттів у житті, тим більшого значення вони набувають у сфері духу», а, упредметнені, вони страждають жагою абсолютної свободи, що врешті прийде як нещастя у «контр-русі загортання, коли час часу народжує пустку, провали смислів, зокрема й сенсу жити», і в цьому нелюдському розломі, що торкається кожного, «вся грандіозна нескінченність відкривається в немислимій чуттєвій грі», де «види мистецтв здаються заповідником, та по суті — це експлуатація почуттів, перетворених на маріонеток умовної свободи» [7, с. 12, 13, 14]. Першість використання історичних травм і стресового стану розгублених сучасників в меркантильних цілях безумовно належить кінематографічним арт-бізнесовим проектам, коли, за Олексієм Босенком, «диктатор-режисер пропонує прийняти до відома його бачення як єдине можливе». Приносячи добрі прибутки під егідою буцімто психоаналітичної терапії стресу (адже відома думка Стівена Кінга про те, що людство вигадає жахи, аби допомогти впоратися з реальним жахом), горор-індустрія стає комфортним прикриттям бенчмаркінгу



в мистецтві. Проте існують й інвективні оцінки фейкового «звільнення» від неконтрольованого страхіття, яким накриває людину репресивна сучасність, позаяк глобалізована посткультура не лише копіює, а й посилює вади соціополітичної системи. В умовах «ерозії реального громадського політичного простору, демократія більше не є колективною діяльністю людей, а радше медіа-керованим процесом», тому інстинктивне прагнення безпеки розвинуло в соціумі сталу «культуру страху», що циркулює у «пасивно-гедоністичному світі нігілізму, де щастя зводиться до споживацтва, а політика — до безпеки/страху та конформізму» [8, р. 52, 54]. Отже, контемпорарні арт-практики, по суті, користуються ерозією демократії, паразитуючи на культурі страху та споживацькому щасті. Саме в цю чутливу мить, нагадував Ганс Магнус Енценсбергер (Hans Magnus Enzensberger), страх соціуму «посилює владу та вплив політичної поліції, секретних служб, військової промисловості та приватних охоронців; це заохочує ухвалення дедалі репресивніших законів і призводить до втрати важко здобутих свобод. <...> Немає нічого кращого, ніж зовнішній ворог, яким можна виправдати стеження та репресії. Куди це веде, показує приклад російської внутрішньої політики» [9]. Подібну критичну оцінку висловлює й турецький доповідач на згадуваній конференції в Оксфорді, погоджуючись з думкою Енценсбергера і Алана Бадью та підкреслюючи, що в міленіум скрізь посилюється загроза «диз'юнктивного синтезу двох нігілізмів», адже пасивний нігілізм постмодерного суспільства споживання провокує радикальний нігілізм постполітики. «Уроборос»: постполітичний колапс, що живиться і годує сам себе завдяки соціокультурній ентропії. Тож, як продемонстрували постполітичні реалії України, в умовах війни українці відчули на собі всі аспекти «диз'юнктивного синтезу нігілізмів», який досліджував Алан Бадью ще на зламі міленіумів, тому для розбудови мирного повоєнного буття необхідно всебічно вивчати вплив нелюдських обставин на суб'єктивну уяву спільнот, зокрема українських митців та їх груп підтримки у особі фахівців науково-критичної діатриби; тим паче, що серед великого числа художніх виставок за період війни доволі часто траплялись арт-проекти, зокрема у виставковому просторі ППСМ, з явним омажем західної версії агресивної диз'юнкції, що особливо прикро бачити в творах дійсно талановитих митців, спантелечених споживацькою парадигмою постмодернізму, які, не довіряючи екстатичному творенню краси, продукують «регресію у сумнозвисьному дуалізмі сутності нарцисичного самозахоплення зі старанно прихованою невпевненістю» і так «мандрують лабіринтами плаского світу» [3, с. 163, 164]. Між тим, наголошували європейські незалежні інтелектуали в «Парижській відозві», європейці «повинні відновити високу культуру Європи, затверджуючи піднесене і прекрасне як наш спільний стандарт та відкидаючи мистецтво, що деградувало до рівня політичної

пропаганди» [4]. Якщо після кожної світової катастрофи людство починало наново розбудову буття з новим світовідчуттям та новими арт-нарративами, то цього разу Україна отримує унікальну історичну можливість стати справжнім повоєнним законодавцем інноваційного культуротворення на основі кордоцентризму як критично опрацьованих індивідуальною свідомістю архетипів української ментальності (досвід війни завжди змінює вектор культурно-мистецького розвитку, так Франція стала законодавицею модернізму, а США після Другої світової війни — постмодернізму, тепер наша країна отримує шанс очолити наступний цикл культурної еволюції). І якщо людство жадає повернути цивілізаційному руху майже втрачену людяність й щирість почуттів екстатичної істини духового культуротворення, то саме зараз час усім націям починати змінюватись сутнісно. Бо наприкінці апокаліптичного сценарію *Zeitgeist* вимагає усвідомлення прихованих нюансів, через які на перетині нігілізмів розвивається порочна негативність *contemporary* (глобалізована форма мистецького вислову), яку іноді позиціонують як патріотичний антивоєнний опір чи навіть форму протесту проти системи культуріндустріального консюмеризму, але така арт-епістема від міленіуму традиційно залишається у полоні бенчмаркінгових постгуманістичних ігор «без мети і без правди», позаяк цей культурний продукт дотичний того ж світу «грошей, сліпої влади, цинічного суперництва, прихованих багатств первинних ресурсів, повної зневаги до повсякденного життя людей і самовпевненої зарозумілості» [1, р. 158]. Трансформація українського арт-нарративу в обставинах «війни проти тероризму» в повній мірі викриває фундаментальні проблеми культури неоліберальної глобалізації (коли постмодерний байдужий до почуттів мистецький вислів не в змозі адекватно втілити сутнісні сенси екзистенційної боротьби добра зі злом), бо біополітичне меркантильно-маніпулятивне управління колективною свідомістю репресивним чином продовжує приховано впливати на розвиток мистецтва, і такий стан справ потребує усвідомленої корекції, особливо в повоєнному майбутньому, адже, як зауважив Жан-Поль Сартр стосовно Другої світової війни, «війна була неминучим — і до певної міри навіть бажаним — наслідком політичного насильства», вимагаючи змін суспільної структури і свідомості [10, с. 238]. Тому варто аналізувати чинники, що стимулюють насильницькі *post-human* акти в художній культурі, та дослухатися до тих науковців, які в добу постгуманізму і біотехнологічної кіборгізації, як от доктор медичних наук професор біоетики Кімбел Корну (Kimbell Cornu, Белмонтський університет, США), закликають людство обирати духовий шлях еволюції, аби виправити технократичні помилки, котрі призвели до того, що тепер надмірно-концентровані «страждання трансфігуруються: страждання, а не трансгуманізм, є шляхом до справжнього вдосконалення людини» [11].

**Мета статті** — рекогносцирувати поле проблем, пов'язаних із стратегіями розвитку художньої культури в прогностичному майбутньому, а саме прийдешній повенній добі, долучаючи світовий історичний досвід розбудови мирного життя після Другої світової війни та терористичних актів ХХІ століття, порівнюючи можливі сценарії постмодерних проєкцій з нарративами минулого, акцентуючи переваги патерну українського кордоцентризму в апорії техно-концепту і екстатичного почуття, з метою корегування контемпорарних помилок як недоопрацьованого ґешталту соціокультурної еволюції, котрі призводять до тотальної ентропії, зокрема кризи демократії і редукції колективної свідомості, спричиняючи світові війни.

**Аналіз останніх досліджень й публікацій.** Коли країна-терорист розв'язала в центрі Європи криваву бійню, із пекельним закликком «Київ за три дні» вчиняючи геноцид української нації, сіючи страх ракетними атаками на мирні домівки, лікарні, пологові будинки, школи, бібліотеки, музеї тощо, західні держави не надто переймалися злочинами проти людяності і не квапились жорстко зупинити навалу агресора або хоча б запитати — «а якого біса ті війська роблять на території чужої країни?» [12], як писав Славоу Жижек, студіюючи основні типи радянських нарративів та згадуючи події Другої світової війни. Подібна неквапливо-споглядальна позиція західного світу стає зрозумілою при ознайомленні з історичним дослідженням Тоні Джадта «Після війни. Історія Європи від 1945 року», перше видання якого з'явилося на початку міленіуму в Лондоні. Тоні Джадт неодноразово наголошував: ще коли Сталін «відрізав вразливу східну частину Європи геть від тіла континенту <...> західні європейці загалом байдуже ставилися до того, що Східна Європа зникла. Навпаки, невдовзі вони так до цього призвичаїлись, та й у будь-якому разі були такі заклопотані тими дивовижними змінами, які відбувались в їхніх власних країнах, що їм здавалось цілком природним, що від Балтійського до Адриатичного моря мусить бути непрохідна укріплена перепона» [10, с. 223]. Тож Захід інерційно продовжив перебувати у стані летаргійного сну, коли 2014 року «рузській мир» вторгся в Україну, анексував Крим і східні прикордонні території; Захід зберігав дзенівський спокій і взимку 2022 року, коли вся Україна благала про допомогу закрити небо над мирними містами. Західні лідери, висловлюючи дипломатичне «занепокоєння» через руйнацію світової безпеки, потенційно були готові до зникнення зі світової мапи держави, яка між тим входить у склад країн-фундаторів ООН, міжнародної установи, яка тепер на кшталт Ліги Націй власною бездіяльністю вчергове ліквідувала саму ідею свого заснування, не лише дозволивши війну черговому агресору, а й толеруючи його «культурні» ініціативи, як-от святкування дня російської мови, або приймаючи запрошення на ланч з диявольським меню, коли після смертоносного ракетного обстрілу

столичної лікарні «Охматдит» дипломатам пропонувались «котлети по-київські». У цьому божевільному абсурді Джорджо Агамбен мав рацію, адже він попереджав, що сучасний терор впливає на колективну свідомість, руйнуючи демократію, сприяючи формуванню суспільств тотальної несвободи й контролю; він наголошував на диз'юнкції між справжньою дисциплінованою владою, яка тримається закону істинної справедливості, та неоліберальною демократією глобалізованого світу, в якому держави перестали виконувати функцію безпекового захисту громадян від трагедій і жаху. Принаймні, якщо у першому випадку «дисципліна прагне створити порядок», то у випадку другому — безпека псевдо-ліберальної ідеології, як помітив ще Мішель Фуко, з метою щільного контролю за масами, фактично протистоїть дисципліні й закону, маніпулюючи страхом, аби ефективніше «керувати безладдям», у меркантильних цілях використовуючи безпекові заходи, що «функціонують зазвичай в контексті свободи руху, торгівлі та індивідуальної ініціативи» [13]. (Можна згадати приклад пасивного нігілізму, який наводить Тоні Джадт, коли досліджує режим Віші маршала Петена, який легітимував парламент Третьої французької республіки: «більшість французів прийняла режим Віші після поразки 1940 року не тому, що їм подобалася влада, яка переслідувала євреїв, а тому що режим Петена дозволяв французам продовжувати жити в ілюзії безпеки й нормальності, майже без потрясінь» [10, с. 873]; і такі настрої соціуму досі тримаються у сучасному світі.) Тепер маніпуляції урядових систем світу набули по-езуїтському витончених рис, коли неоліберальна «безпека» не може чи не хоче зупиняти екзистенційні війни. Під час розгортання Третьої світової війни, коли весь світ був стурбований можливістю голоду (на що звертав увагу Бруно Латур на конференціях, і в останній передсмертній публікації 2022 року аналізував колоніальну війну Росії проти України як «європейської екологічної нації», «кордон якої перетнули танки, позначені літерою “Z”», відтак «українська територія спустошена кривавою Червоною армією» [14]), а пекельний окупант краде збіжжя, підпалює сільгоспугіддя, заміновує рілля, завзято підриваючи елеватори і комбайнерів на ланах, жадаючи залишити Україну без експортного збіжжя, світла, води, інших благ, — то все це доводить не лише садистичну стратегію Vernichtungskrieg, війни на знищення, а й правоту Фуко і Агамбена, які наголошували: як і раніше «фізіократичні чиновники не були стурбовані запобіганням голоду чи регулюванням виробництва, а радше прагнули потакати їхньому розвитку, щоб потім керувати та “забезпечувати” ліквідацію наслідків», тож «сьогодні ми стикаємося з екстремальним та найнебезпечнішим розвитком цієї парадигми безпеки. <...> Держава, єдиним завданням і джерелом легітимності якої є безпека, стає крихким організмом; він завжди може бути спровокований тероризмом, щоб самому стати терористичним» [13].

Між тим, крихкість демократії українці також побачили на прикладі власної урядової влади, що перетворилася на каральний інструмент, наприклад, коли по-радянському проводить репресивну мобілізацію, покриваючи топ-корупціонерів, ухвалюючи рішення, що викликають ще більше запитань у народу, аніж в силових, судочинних інстанціях, позаяк така політика, за Агамбеном, «зводиться до поліції, а різниця між державою та тероризмом має тенденцію зникати», так що виникають умови, коли «безпека і тероризм формують єдину смертоносну систему, у якій вони взаємно виправдовують і легітимізують дії одне одного» (внаслідок цього процесу маємо в Україні вражаючу кількість загиблих чоловіків, хто не хотів мати справ з ТЦК і намагався перетинати/перепливати державний кордон). Врешті, подібні «безпекові» дії підривають основи демократії, але їх легітимізувала пресловута глобалізація, уточнює Агамбен: «У новій ситуації — створена на фініші класичної форми війни між суверенними державами — безпека знаходить свій кінець у глобалізації: вона передбачає ідею нового планетарного порядку, який насправді є найгіршим з усіх безладів», тим паче що урядовці «вимагають постійного покликання на надзвичайний стан, а заходи безпеки працюють на зростаючу деполітизацію суспільства», що переймається питанням споживання [13]. Для захисту справжньої демократії від можливостей інституціоналізації терору Агамбен радить докорінно змінити соціополітичну парадигму, щоб політики не провокували створення надзвичайних ситуацій, а унеможливлювали будь-які спроби поширювати ненависть і терор, та для цього необхідно усвідомити, що «настав час працювати над запобіганням безладдю і катастрофам, а не просто контролювати їх», коли вони вже спалахнули. В цьому сенсі «запобігання безладдю» стосується і мистецької індустрії, бенчмаркінговий вектор розвитку якої міцно вкоренив в колективну свідомість націй contemporary погляд на мистецтво, де ціннісний розподіл на високе і низьке втратив значення в культурі маркетингу Nobrow, що вітали Леслі Фідлер (Leslie Fiedler) чи Джон Сибрук (John Seabrook), відтак тепер глобально-гомогенізований арт-сурогат, на думку незалежних критиків, повністю «адаптований для пригноблених і експлуатованих, незалежно від визначення їх в термінах класу, та/або статі, та/або раси, будучи інструментом їхнього гноблення», але це камуфлюють різні інтелегібельні дискусії, де обговорюють «демократично-радикальний потенціал» сучасних візуальних практик, тоді як «частина канонічних творів мистецтва та освіти, заснована на ідеях естетики в традиційному розумінні, активно сприяють демократії та залученню/партиципації» [15, р. 42]. Останню тезу може проілюструвати діяльність Національної академії мистецтв України протягом всього воєнного періоду, причому це не лише благодійна виставкова діяльність, а й співпраця з Міністерством оборони та МОЗ, зокрема мова про проект

реабілітаційної арт-терапії воїнів ЗСУ та їх родичів, що триває на базі ІПСМ НАМУ, кураторами якого є науковці інституту Світлана та Олексій Роговченко, котрі доводять, що «досвід останніх двох з половиною років продемонстрував необхідність колаборації художників, мистецтвознавців, культурологів і психологів задля корекції наслідків травматичних станів у населення України за допомогою мистецьких практик. Нині надзвичайно дієвим засобом є проведення спільних творчих заходів із воїнами, матерями та сестрами загиблих військових, вдовами, сиротами. Це має потужний терапевтичний ефект, гармонізує кожен окремо взяту особистість» [16, с. 97]. Отже, українцям випала честь впроваджувати інноваційні соціокультурні заходи та нівелювати викривлення мистецького розвитку з боку країн Заходу, що поширилось на Східну Європу та Україну із підняттям «залізної завіси». Згадуючи, як на початку двохтисячних митці глобалізованого світу пишалися соціополітичним поворотом мистецтва, логічно припустити, що тепер це справа честі зробити пасіонарний крок до істини для «запобігання безладдю», для визволення культури й мистецтва з пасток постполітики та бізнесу, зокрема в ім'я повоєнної розбудови мирної України. Принаймні культурна пам'ять українців, доводять науковці ІПСМ НАМУ, зберігає безцінний в цьому аспекті досвід кордоцентризму [17; 18], яким мусить ділитися з іншими пасіонарними арт-елітами, зацікавленими в оздоровленому мистецтві майбутнього вже тепер, хай би як агресор не бажав повторити сталінський варіант, коли «європейське інтелектуальне й культурне життя після Другої світової війни відбувалося на радикально зменшеній арені», і, до речі, вже тоді Томас Еліот дуже непокоївся заниженими культурними стандартами «доби занепаду» [10, с. 230, 233]. Саме тепер українці отримали шанс перезавантажити парадигму культурного буття, реалізуючи закон істинної справедливості демократичного суспільства, і незабаром українська нація знов відчує настрої повоєнного часу, подібні настроям після 1945 року, коли існувала крихка деколоніальна «можливість обернути воєнне розорення на революційний переворот і почати все спочатку» [10, с. 225], що радянська імперія придушила черговими репресіями. Тож в новому циклі деколонізації етноментальної уяви, українські креативні еліти мають розкрити ендемічне трансцендування почуттів серця (кордоцентризм), уникаючи пасток розсудливої концептуалізації, як застерігав Олексій Босенко, бо в тих тенетах трансцендентне почуття вмирає, залишаючи постправду «в уречевленні, ожирінні серця», бо «сущє почуттів, їх дійсність — в чистій діяльності самоздійснення», в абсолютній красі, де свобода уяви «змушує мистецтво бути грою відображень, але не порожніх, формальних», а сповнених «правди почуттів — в їх повстанні проти часу за істину останнього становлення», лише так творча особистість спроможна екстатично осягнути обох (почуття серця



і трансцендентну красу), не принижуючи себе видовищем їх агонії в позитивістській реїфікації [7, с. 347, 348, 349]. Власне ця позиція українського філософа збігається з соціополітичною позицією згадуваного французького колеги Бруно Латура, який наполягав на переосмисленні сентенції Ернеста Ренана щодо «екологічної нації», бо «нація — це духовний принцип, що виникає внаслідок глибоких складнощів історії — це духовна сім'я, а не група, визначена структурою землі», проте сучасні екологічні війни доводять провину всіх застряглих у споживацтві європейських націй, бо «є зв'язок між російським газом і нафтою та військовою і екологічною стратегією» [14].

Ще наприкінці ХХ століття американська історикня Гертруда Гімелфарб (Gertrude Himmelfarb) [19], відаючи належне тому факту, що постмодернізм сприяв формуванню справжнього трансдисциплінарного дослідницького академічного хабу, вважала необхідним (насамперед в академічних інтересах) повернення в соціокультурне і політичне буття традиційних цінностей, пропонуючи перегляд деструктивного постмодерного методу мислення, де традиційне знання таврувалось ретро-нарративом, який ліберальні критики верифікували хворобливим ескапізмом. Ліберали мали успіх, і тому від початку 1960-х років перевагу отримало засудження теорій трансцендентальної естетики, яку замінює «ліберальний ритуал, що виконується, як і всі ритуали, з мінімумом критичних рефлексій», наголошував історик Кристофер Леш (Christopher Lasch) [20]. Історики мистецтва добре знають, як мінімалізм та поп-арт триумфально здали в архів модернізм з його маренням «космічною свідомістю», легітимізуючи «легкодумний естетизм» із вільним трактуванням реїфікованих концептів «тотальної дизайнізації» (Гел Фостер / Hal Foster). Частина академічних науковців критично ставилась до апропріації фрагментів минулого і закоханості в квазіреальність постмодернізму, обстоюючи цілісність культурної пам'яті: «Спогади, які завдають нам болю, можна лише приглушити, але ніколи не позбутися їх назавжди, бо вони контролюють нас найбільше, коли ми думаємо, що нам вдалося їх забути»; тому ми помиляємося, коли впевнені, «що можемо маніпулювати минулим відповідно до наших безпосередніх цілей, і, звільнившись від впливу культурних традицій, можемо прийняти еклектичний підхід до історії, привласнюючи все, що нам потрібно, як складники “придатного минулого”. “Постмодерністське” відродження попередніх стилів у мистецтві, архітектурі, популярній музиці та одязі служить не для того, щоб повернути їх до життя, а саме для того, щоб перебільшити нашу віддаленість від них» [20, р. 69, 70]. Не дивлячись на те, що, як наголошувала пані Гімелфарб, критичне дослідження минулого з боку академічного фахівця після міленіуму втрачає вагу, а постать історика стає дещо аморфною, адже сама ідея істини анігілюється суб'єктивістською візією сучасника, все ж ностальгічне

тяжіння до приховано-язичницького духового відчуття архетипального образу землі та праці рішуче змінює конфігурацію історії в когніції соціуму, вважає британський аналітик Стюарт Танок (Stuart Tannock, Університетський коледж Лондона), згадуючи не лише сентенцію Реймонда Вільямса (Raymond Williams), що минуле необхідне нам в теперішньому як «імпульс змінюватися», а й Кристофера Леша про «жертву ностальгії» як невеличкого сентименталіста, що в підсумку надає людству можливість «звертатися до минулого як до стабільного джерела цінності та сенсу» і розвиватися, уникаючи реакційного консерватизму [21, р. 455, 458]. До того ж, «імпульс змінюватись» став фактором персоналізації дослідника, тож «новий соліпсизм» в філософії, інших наукових дисциплінах, мистецтвознавстві тощо триумфально повернув у текст індивідуальні почуття автора: скажімо, книжки українського філософа Олексія Босенка вирізняє яскравий емоційно-суб'єктивний виклад об'єктивної істини наукового знання, протестованого власним життям і фаховим досвідом, і це надає всім його працям унікальної аури безпосереднього свідка змін Zeitgeist.

На жаль, в суспільстві споживання пам'ять про минуле теж стає товаром і комодифікується, згідно найновішого дослідження професора політології Лоуренса Квіла (Lawrence Quill, Університет штату Каліфорнія в Сан-Хосе, США), адже індустрія ностальгії «сьогодні може запропонувати індивідуальний рефлексивний “притулок” від мінливості часу, що легко підхоплюють нові медіа, які вбачають у ностальгії чудовий маркетинговий інструмент» [22]. Це підтверджує і дослідник європейської філософії ХХ століття Річард Волін (Richard Wolin, Міський університет Нью-Йорка, США), адже його і Лоуренса Квіла думка торкається того факту, що ностальгійні почуття перетворились на важіль маніпуляцій в популістській «політиці нерозумності в планетарному масштабі» завдяки піднесенню постправди фальшивої демократії і глобалізації; проте негативну ситуацію успішно змінює оновлена «демократія почуттів» із збалансованим сприйняттям минулого в теперішньому; хоча для 83 мільйонів людей у світі, серед них й українців, зокрема «у 2022 році, коли держава Росія вторглася в державу Україна, що призвело до переміщення мільйонів українських громадян, перетворивши їх на біженців за одну ніч», «ностальгія не просто академічна вправа, а щоденна реальність» [22, р. 2, 3, 12].

**Виклад основного матеріалу.** Міркуючи тепер про художню культуру після війни, можна усвідомити, як багато необхідно переосмислити, зокрема зрозуміти, чому настільки пророчими стали слова Ганни Арендт про те, що засадничою проблемою європейської інтелектуальної спільноти після Другої світової війни стане спочатку проблема смерті, а потім проблема зла (якщо людство буде зацікавлене в подальшому не втрачати людяність). Тоні Джадт на зламі міленіумів теж погоджується

з цим. Не оминаючи досі чутливого для європейців питання Голокосту (Шоа), він уточнює тезу Гайнриха Гайне стосовно того, що «сьогодні доречне визначення Європи — це не хрещення, а винищення» [10, с. 855]. І хоч протиставлення в питаннях кількості жертв різних націй «завжди було недоречним», але, зазначає Джадт, у Другій світовій війні загинуло три мільйони поляків не-євреїв, «це було пропорційно менше, ніж рівень смертності в деяких частинах України або серед євреїв, але все одно жакливо багато» [10, с. 875], тим не менш, прагнути «цивілізованого публічного дискурсу» у справі «повернення людяності континенту», коли писалась книжка і автор розбирав надчутливу тему «остаточного вирішення єврейського питання», яким був одержимий Гітлер, Джадт навіть не міг уявити, що через два десятиліття інший диктатор, ностальгійний «збирач земель» колоніальної імперії СРСР, цинічно оголосить намір «остаточного вирішення українського питання», тоді як Європа все ще буде плутатись в означеннях чергового геноциду, називаючи його «злочином проти людяності», «воєнним злочином» або «злочином проти миру», чим світу запам'ятався французький прокурор в Нюрнберзі Франсуа де Ментон (François de Menthon). Втім, Тоні Джадт все ж зафіксував сумнів політичних настроїв того часу, коли на початку Холодної війни «ніхто не міг бути певний, що фашизм не зможе знову прорости на родючому ґрунті нерозв'язаного німецького питання або й деінде», адже створення численних міжнародних альянсів, інституцій, угод «навіть чи могло гарантувати міждержавну гармонію», тож ті документи, установи «суттєво нагадували благонамірені, але приречені пакти та ліги 20-х років ХХ століття», щоправда смерть Сталіна і завершення Корейської війни створили ілюзію політичної стабільності, буцімто в Європі сценарій Кореї не відбудеться [10, с. 272, 856, 857]. Саме так вважали і українські політики 1994 року, коли підписували Будапештський меморандум, разом з РФ, США і Великою Британією, внаслідок якого Україна отримала статус без'ядерної держави, передавши третій у світі ядерний арсенал Росії, тим самим відчинивши скриню Пандори, позаяк, писав не зовсім обізнаний в нюансах історії України Семуел Гантингтон [23, р. 165–168], не враховувалась думка українських аналітиків, переконаних в необхідності збереження ядерного потенціалу України для стримування російської агресії, котра Заходу здавалась «маловірогідною», хоча генерали країн-гарантів вже знали про підготовку вторгнення РФ до України, дарма що Шарль де Голь попереджав: «угоди — це як дівчата чи ружі». Це також дало привід Бруно Латуру згадати п'єсу Софокла і пояснити мляву реакцію Заходу в допомозі Україні не лише страхом ядерного геноциду, а й розумінням власної дотичності до трагедії: «усі влади здригаються, відкриваючи, що вони є авторами злочинів, які вони прагнуть покарати» [14]. Широка спільнота досі не знає офіційну статистику втрат України у поточній війні, але наша країна

зберегла суверенітет і робить висновки з історії політичної афери, пам'ятаючи, що після Другої світової війни «денацифікація» в Німеччині провалилася, тож не варто чекати успіхів і від дерашизації, з огляду на те, що в 1960-х на пост канцлера обрали колишнього нациста, а у Франції президентом — екс-службовця Віші Франсуа Мітерана, позаяк, згідно Ганса Енценсбергера, «європейці заховались за колективною амнезією». Як бачимо, прихований дотепер «синдром Віші» в купі із корисливим глобалізаційним капіталом стали тим каменем спотикання, через який Україна не отримала своєчасно достатньо потужної підтримки від партнерів, аби зупинити навалу агресора в максимально короткий термін. Але і в культурно-мистецькій галузі, аби покінути з амнезією де-естетизованого global art й зжити національну травму колоніальної меншовартості, українцям теж необхідно критично переглянути доцільність реплікації деградованих постмодерністських патернів та розраховувати виключно на власні етнонаціональні когніції в переосмисленні фундаментальної парадигми цивілізаційної культури ХХІ століття (бо це недобре, коли «забагато інтеграції» заважає здоровому глузду, говорив у 1954 році прем'єр-міністр Франції, після того як асамблея ООН провалила Договір про Європейську оборонну спільноту, і це була тяжка поразка європейської безпеки, сумні наслідки якої оцінили в повній мірі лише тепер). Принаймні, коли Дитмар Кампер (Dietmar Kamper) чи Джонатан Долімор (Jonathan Dollimore) згадують цинічні вислови про трагедію 11 вересня, скажімо, Демієна Герста як про «візуально приголомшливий витвір мистецтва», за що митець потім вибачився; або артикульовану майже в тих самих словах рефлексію Карлгайнца Штокгаузена (хоч композитор теж намагався виправдовуватися, що мав на увазі «витвір мистецтва Люцифера», та все одно низка його концертів була скасована), — то філософи в тому всьому шукають прихований глибинний чинник Армагедону, визнаючи: подібні катастрофи інверсують зв'язок реального та уявного, і життя реалізує свій сценарій, перевершуючи його-мистецтво, але джерело лиха криється в тому, що початок масштабної загрози руйнування для складних систем йде не ззовні, а зсередини, бо спочатку дезінтегрується їх культурна організація. Процес цей настільки непомітний, що, переживши трагедію, американці не могли збагнути, «за що їх так ненавидить ворог», однак навіть якби силові структури завчасно попередили про можливість трагедії, це не скасовує головного чинника: коли духовна культура занепадає в кожному індивідуумі, трансформуючись у редуковану декларацію просвітницького гуманізму, то настає час жорстких випробувань, і тоді людство змушено згадувати Бога і звертатися до філософії давніх мудреців, хоча «у великій мудрості багато горя, а хто примножує мудрість, примножує смуток. Митці ж примножили обидва» [15, р. 49]. Можливо Пітер Конрад, автор статті в «The Guardian», правий, коли на роковини трагедії в США написав: «Існують межі



того, чого може досягти мистецтво і що воно має робити»; і з усіх видів мистецтва Конрад виокремив лише музику, яка, не маючи жодних морально-політичних обмежень візуальної арт-лексики, змогла передати ті «специфічні емоції, які вона узагальнює; так що слухачі гуртуються в громаду, поділяючи почуття, які їм не потрібно висловлювати. "Round Midnight" ансамблю віолончелістів Берлінської філармонії використовує музику минулого, щоб прокоментувати сьогодення: прелюдія Гершвіна, яку вперше зіграли віолончелісти 12 вересня, несе в собі небувалий тягар колективного горя» [24]. Цей небувалий тягар нині впав на плечі українських митців, культурних діячів, на всю націю, яка перетворилась на колективного волонтера, і навіть діти намагаються зробити свій внесок в загальну справу справедливої боротьби зі злом. Мова не лише про донати і благодійні виставкові акції, мова про народження якісно нової усвідомлено-дисциплінованої «демократії почуттів» самоорганізованої спільноти, коли біль кожної дитини чи родини стає біллю всієї нації, спонукаючи до негайної дії, як зазначав Джорджо Агамбен, без марних очікувань меркантильно-безпекових заходів неоліберальної влади глобалізованого світу. І цьому вищому щаблю самоорганізації має відповідати кордоцентрична художня культура, дотична ідеалів трансцендентальної естетики. Ба більше, подолання залишків «самоколонізації» української культури допоможе і європейській спільноті повернути «особливий характер власних духовних цінностей», про що згадує Гантінгтон, підкреслюючи: «західна цивілізація цінна не тим, що універсальна, а тим, що справді унікальна» [23, р. 311]. Нова епістема підсилить духовно-культурний і моральний вимір у світі, який поринув наприкінці 1990-х років у суцільний хаос, у якому базові елементи цивілізації тепер згасають на тлі піднесення виробництва транснаціональних корпорацій, росту міжнародної злочинності, тероризму, коли закон і порядок випаровуються, загрожуючи сценарієм глобальних Темних століть варварства [23, р. 321].

Тож сьогодні в екстраординарних умовах Україна продовжує міркувати про рух до наступного щабля еволюції цивілізації, тестуючи культурний розвиток за кордоцентричними принципами трансцендентної істини, де «демократія почуттів» не лише про скорботну пам'ять, а й про можливість всупереч негараздам відчувати себе в благосному щасті духотворення, будучи вільними в абсолютній свободі позачасової краси як міри цивілізованості, «створюючи самосвідомість свободного часу як умови необхідного розвитку» [7, с. 178].

Відповідно із завершенням війни українці мусять продемонструвати чергову над-мужність, тепер вже не фронтову, а у відновленні мирного буття країни, при тому враховуючи колишні складнощі повоєнної Європи ХХ століття, коли «все було або в дефіциті, або обмежене», і «потужний ефект деполітизації» наклав європейців, так що «економіка витіснила політику

як ціль», а «участь у соціальному житті своєї країни замінили дозволя та споживання» [10, с. 266, 267]. Саме в подібному скрутному становищі українці мусять не дозволяти споживацьким ідеалам вводити себе в оману і не втрачати головного орієнтиру духового розвитку культури, що маніфестує «демократія почуттів», уникаючи пасток суспільства споживацтва, через які західна цивілізація 1950-х спокусилася курсом культурного популізму неоліберальної демократії, віддавши сутнісне культурно-мистецьке буття на поталу глобалізованої комодифікації і false-естетики негативності, де «умовність і випадковість залежного відчуженого буття мистецтва завершується поширенням мертвих перетворених форм на весь людський простір, де людина ні жива, ні мертва», і таке «нелюдське існування стало природним й комфортним», і продовжиться допоки превалює «механічна і холоднокрровна дія з крайнього спрощення та узаконення посередності на охлократичній основі шалено уніфікованої більшості» [7, с. 178, 342]. Показово-сумним в цьому сенсі був експеримент, що мав місце 2017 року на Житомирщині у селі Котлярка, де з метою економії коштів за демонтаж, але водночас відповідно до виконання закону про декомунізацію громада вирішила переробити наявний пам'ятник Леніну на пам'ятник Шевченку, і місцевий художник Володимир Герасимчук, за підтримки завідувачки місцевого будинку культури, здійснив завдання. Проте цей ситуативний пранк (détournement) міг стати вдалою ілюстрацією у сатирично-гумористичному виданні «Перець», якби не свідчив про трагедію втрати естетичного почуття, яке зухвало відкинув постмодернізм, а охлократія (вироджена форма демократії) у споживацькому пориві перетворила на фарс безобразного артизму як «доцільну без мети» форму без сенсу — постмодерне суспільство спектаклю/видовища (Гі Дебор / Guy Debord), що ефективно руйнує культурну пам'ять українців разом з естетичним почуттям через те, що артизм ніби товар колонізує суспільне життя, стаючи «недиференційованою масою» «пасивного ототожнення з видовищем, що витісняє справжню діяльність» [25], і тому нація поступово втрачає сутнісну етноментальну автентичність і критичне мислення. Проте надія на відродження естетичної культури залишається, хоча, дійсно, «страждання, а не трансгуманізм, є шляхом до справжнього вдосконалення людини» [11].

Українські науковці вже неодноразово торкалися проблем трансформації епістем публічних форм мистецтва під час війни, коли «феноменологія речі у стресову мить поступається феноменології духу»: «Так сталося, що агресія виконала роль катализатора подвійної "епістемічної непокори", згідно дефініції Вальтера Міньоло [Walter Mignolo], яка чітко визначила самоідентифікаційні якісні щаблі національного образотворення. Фактично процес самоорганізації української культури <...> переслідує водночас дві цілі: долає культурну травму репресивної русифікації і переосмислює некритичну адаптацію

від зламу міленіумів *global public art*, що очищує культуру нації від симптомів «само-колонізації» патернами *consumer society*, хибно сприйнятими як ознаки істинної демократії» [26; 27, р. 99]. Вже нині Україна опрацьовує новий ґештальт увічнення пам'яті загиблих героїв, зокрема обмірковуючи проєкт Національного меморіального військового цвинтаря, повністю відмежовуючись від радянських кліше та критично переглядаючи досвід західних меморіальних проєктів у пошуках власного рішення.

Увічнюючи пам'ять загиблих героїв цієї війни, українці мусять бути готовими до того, що так само будуть спроби ідеологів вивести рашизм з-під порівнянь з нацизмом і більшовизмом, як то було з німецькою нацією, частина якої уникала «праведної само-ненависті» (Петер Шнайдер / Peter Schneider), і що вже прагне повторити «розколота російська пам'ять», яка існує в сфальшованій зоні власної історії, «щоб відбиватися від “космополітичних” викликів і порушень» [10, с. 877]. Проте може проявитися також ситуація зняквілого Заходу, коли, порівнюючи нацизм, а тепер рашизм з більшовизмом/нацизмом, він прийде «до незручних висновків щодо минулого самого Заходу», позаяк «європейська пам'ять залишалася глибоко асиметричною» [10, с. 878], як тоді, коли лідерам було добре відомо про рішення нападу на Україну й вони її долю бачили не на користь суверенітету нації. Можливо, з новою провинною Захід теж буде жити, як і після Другої світової, коли знадобилось 50 років на усвідомлення власних помилок і коли «західним вирішенням питання проблематичної європейської пам'яті було перетворити її — цілком буквально — на камінь. До початку ХХІ століття плити, меморіали та музеї жертвам нацизму з'явилися по всій Західній Європі, від Стокгольма до Брюсселя» [10, с. 879]. В Парижі у січні 2005 року відкрили меморіал Голокосту зі стіною, на якій викарбовано 76 тисяч імен депортованих в табори смерті євреїв, того ж року і в Берліні біля Бранденбурзьких воріт провели церемонію увічнення пам'яті закатованих жертв Шоа меморіалом, який занепокоїв мера міста Ебергарда Дипгена ніби через те, що відтепер місце перетвориться на «столицю каяття». Слід нагадати, що досвід каяття не засвоїли одіозні корумповані чиновники, наприклад, проросійський экс-канцлер Німеччини Ґергард Шредер, який навесні 2024 року вітав відмову канцлера Олафа Шольца надати Україні далекобійні ракети *Taurus*, хоча на вшануванні 61-річчя звільнення Авшвіца, Шредер з нотою каяття виголосив: «пам'ять про війну та геноцид — це частина нашого життя. Ніщо не змінить цього: ці спогади є частиною нашої ідентичності»; і справді, як відзначить пізніше Джадт, через 60 років німці «навчилися з цим жити або, іншими словами, залишили позаду»; в цьому сенсі абсолютно правий був свідок Голокосту Хорхе Семпрун, який на 60-х роковинах звільнення Бухенвальда підсумував: «цикл активної пам'яті добигає кінця» [10, с. 879, 882]. Тим паче що ракетні обстріли

України не щадили тих, хто дивом вижив в нацистських таборах смерті, і в цьому прозирає диявольський символізм «діалектичної іронії» повторних циклів страждань, бо світ знову збожеволів. Вочевидь мають рацію ті, хто вважає, що місія культурної пам'яті не в калькуляції вшанованих жертв трагедій, бо їм немає числа, її справжня суть в духовному розкритті людини як сутності високих етико-емпатійних якостей, яка вже не допустить в подальшому кровопролиття, перезапускаючи колективну свідомість і культуру на основі кордоцентризму. Бо який сенс в меморіалах, коли внутрішньо людина не змінюється, коли колективна пам'ять накопичує меморіали як сувенірні пам'ятні монетки, «перекававши відповідальність за пам'ять на інших»: «Навіть якби Європа якимось чином змогла нескінченно триматися за живу пам'ять про злочини минулого (для чого, власне, і створюють меморіали і музеї з усіма їхніми недоліками), у цьому було б обмаль сенсу, — вважає Тоні Джадт. — Пам'ять за своєю суттю суперечлива й однобока: визнання однієї особи означає нехтування іншою. І це поганий провідник у минуле. Перша післявоєнна Європа свідомо вибудовувалася на *непам'яті* — на забуванні як способі життя. Натомість із 1989 року Європа почала спиратися на компенсаторний надлишок пам'яті: інституціалізоване публічне пригадування як власне основу колективної ідентичності. Перше не могло тривати довго, але так само не буде й друге. Певна частка неуваги і навіть забуття — це необхідна умова громадського здоров'я. До речі, це не означає захищати амнезію. Щоб почати щось забувати, нація спершу має це пригадати» [10, с. 882].

Напевно в цьому моменті Джадт не правий, з ним могли б посперечатися Ян і Аляйда Асман, бо якщо культурна пам'ять обміліє і стане як колективна пам'ять, охоплюючи одне-два покоління, то і далі будуть траплятися рецидиви імперської мегаломанії з усім спектром злочинів проти людяності, як ми маємо за честь героїчно переживати тут і зараз, спокутуючи пан'європейські гріхи [28]. А якщо урок не вивчений і не увійшов в геном нації і людства в цілому, тоді «інструментом пригадування в усіх цих випадках була не сама пам'ять. Це була історія в обох її значеннях: і як плин часу, і як професійне дослідження минулого — надто останнє. Зло, насамперед зло такого масштабу, як вчинила нацистська Німеччина, ніколи не можна пам'ятати в достатньому обсязі. Масштаб цього злочину робить будь-яку меморизацію неповною. <...> Він не надається для запам'ятовування таким, яким він був насправді, а тому, за своєю суттю, схильний до того, що його пам'ятатимуть таким, яким він не був» [10, с. 882–883]. На жаль, науковець суто раціонально підвів ризику під своїм дослідженням, але як би ж він пережив на власному досвіді ті жахіття, що приніс в Україну клон нацизму «рузький мир» і автор би відчув всю палітру тих людських почуттів, що пережили українці, ми переконані — кода фоліанта була б іншою, хоч і в тій самій критичній тональності, що і весь текст.

Втім, саме досвід художньої культури України стане найпереконливішим аргументом, що зможе розвіяти усі сумніви по всіх суперечливих питаннях, та людство зробить адекватні висновки з вивчення уроків історії світу, а віра в розсудливу техно-культуру раптом набуде екологічних аспектів віри в духовну еволюцію.

Ще 2003 року у Великій Британії світ побачила збірка «The New Aestheticism», де, як гадалося на початку міленіуму, симбіоз історії політичної та міждисциплінарної культурно-мистецької еволюції цивілізаційної спільноти спроможний надати людству великі твори, що не вкладаються в канони академічної естетики. Серед низки дискусій, думок, сповнених надії та, навпаки, налаштованих гостро-критично до анти-естетизму, пролунала чітка позиція відомого австралійського філософа і митця Ендрю Бенджаміна (Andrew Benjamin, Сіднейський технологічний університет, Австралія), який пояснював, що головною проблемою взаємодії політики з мистецтвом у нові часи є поняття contemporary, адже сучасна критика набула надмірної ваги (з волюнтаристським правом вирішувати, *яким* має бути і, власне, *що* є мистецтвом) саме через посилення зв'язку інтерпретації твору contemporary art з політико-економічними інтересами владних структур, і таке становище мистецтва урівнює його з біженцями, долею яких займається влада, приймаючи певні політичні рішення, проте чи справедливо це в контексті культурно-мистецького розвитку — підкоряти духовну діяльність залежності від «результату рішень уряду та громадських фінансових органів?»; принаймні, якщо пам'ятати, що «істина мистецтва — це творчість», а саме «акт індивідуації, який не заперечує внутрішньої множинності твору», то було б справедливим, з точки зору філософа, нагадати: головне «завдання для критики — повернутися до художнього твору», а отже звільнитися від бізнесових і політичних меркантильних інтересів в ім'я істини мистецтва [29, р. 213, 215, 216]. Справді, від зламу міленіумів академічне поняття «естетичного» було принесено в жертву новітнім критичним теоріям, і «гуманістичну самоцінність внутрішньої духовної цінності мистецтва було успішно оскаржено», натомість, підкреслюють Джон Джогін (John Joughin) і Саймон Мелпас (Simon Malpas), «теорії текстувальності, суб'єктивності, ідеології, класу, раси та статі показали, що такі увявлення про універсальну людську цінність є безпідставними та навіть діють як репресивні засоби захисту переконань і цінностей елітарної культури від викликів чи трансформації»; проте, якщо знову перевернути з голови на ноги всю систему аргументації, то стане зрозумілим: внаслідок контемпорарних парадигмальних змін «втрачається відчуття специфіки мистецтва як об'єкта аналізу — або, точніше, його специфіки як естетичного явища», підсумовують одну з позицій ці дослідники і підкреслюють, що саме «естетичний досвід дозволяє створювати “можливі світи” з тим же успіхом, як і радикально експериментувати» [30,

р. 1, 2]. В цьому сенсі Джогін і Мелпас згадують помірковану позицію Ендрю Бові (Andrew Bowie), який наполягає, що від зламу 1980–1990-х, коли відбулась ерозія між високою і масовою культурами, міркувати про мистецтво без розуміння всього потенціалу істини мистецтва, яка набагато місткіша за ідеологію, безглуздо: «Мистецтво нерозривно пов'язане з політикою сучасної культури, і завжди було modernity. Однак його естетичну специфіку не можна повністю пояснити або досягнути в термінах іншої концептуальної схеми чи жанру дискурсу», бо унікальні риси художньої лексики вислизують з-під уваги кожної іншої методології. І в цьому моменті Бові правий, хоча наївну віру в новий естетизм вже розвіяла сама історія, великих творів світ так і не побачив, а нескінченна апропріація та реплікація пастиш-симулякрів «тотальної дизайнізації» відверто втомила глядачів і критиків, про що напередодні 2010 року з сумом розповідав Гел Фостер в одному з інтерв'ю.

На завершення аналізу предмету даного шкiцу важливо загадати про дослідження, яке провів британський філософ Бірмінгемського університету Джонатан Долімор, з'ясовуючи «як війни в минулому столітті змусили митців та інтелектуалів переосмислити естетику — її масштаби, її силу та її небезпеки»; і він порівнює поточну мистецьку ситуацію з ситуацією під час Другої світової війни та зауважує, що нобелівський лавреат (1946) Герман Гесе, говорячи про те, як «війна руйнує основи дорогоцінної культурної спадщини Європи, а отже, і майбутнє самої цивілізації», наполягав на важливості гуманістичних ідеалів «наднаціональної» традиції цивілізаційної культури та віри в мистецьку красу, бо Гесе «невиправно визнає в людині, в індивідуумі та його душі існування сфер, на які не поширюються політичні імпульси та форми» [15, р. 36, 37]. Тобто наднаціональний європейський ідеал тлумачився не редуковано, як глобалізовані популісти комерціалізують культуру людства, а синергічно поєднував все найкраще з духовного надбання націй. Втім, Долімор писав свій текст у мить, коли відбувся напад радикальних ісламістських терористів на США, і він під іншим кутом поглянув на цю тему і зауважив: «Поспішно сформована міжнародна коаліція проти тероризму стверджує, що діє в ім'я цивілізації, але не вона їй потрібна — бо насправді збентежена старими гуманістичними універсаліями» [15, р. 37]. Ця думка дотична позиції Джорджо Агамбена, яка обговорювалась вище, хоча Долімор доповнює її тим, що показує, чому «тероризм може процвітати в мультикультурному середовищі» і чому Гесе назвав Європу смертельно хворою у зверненні на присудження йому премії Гете у 1946 році, та захопився філософією Сходу, адже «фундаментальним посланням найбільших вчителів людства є стоїцизм, духовна відмова від мирських речей як передумова для розпізнання містичної єдності всього буття». Професор Джонатан Долімор пояснює: «Ми знаємо, наскільки зрозумілим і неухвалним може бути західний гуманізм стосовно



культурних і расових відмінностей, не в останню чергу в його власних колоніальних та імперіалістичних сферах. Це одна з причин, чому в західних демократіях впевнений гуманізм поступився місцем етиці мультикультуралізму; безумовно, його припущення подібності не зовсім безпідставне, але воно підпорядковується обережному сприйняттю культурних відмінностей»; «Справді наднаціональним став той самий капіталізм, який Гесе та інші вважали ворогом гуманізму. На одному рівні глобальний капіталізм потребує та плаєє мультикультуралізм, який витіснив гуманізм; з іншого — пропагує культурний імперіалізм, який є більш зарозумілим, ніж гуманізм, і спирається на популярну, а не на високу культуру — Голівуд і Макдоналдс, а не Шекспір і “Harrods”. Це економічний і військовий імперіалізм, який загострює культурні антагонізми. А це означає, що мультикультуралізм (або гібридність) може дуже швидко змінитися від пом'якшувального впливу на ці антагонізми до можливості їх посилення» [15, р. 38, 39]. Отже, коли духовна вісь індивідуальної еволюції анігілює, контемпорарна культура і мистецтво втрачають гуманістичні ідеали, то на порожнє місце приходять тероризм і війни, спочатку у вигляді так званих культурних війн, як протягом 1980-х і 1990-х років, коли західна культура та нескінченні теорії стали максимально політизованими, сприяючи їх відторгненню іншими традиціями і релігіями, коли «ніщо так не вказувало на зменшення віри в гуманістичний порятунк Європи, як звернення до іронії»; а потім настає черга війн терористичних, котрі, як і Друга світова війна, довели світові повне банкрутство гуманізму Просвітництва, яке не тільки не запобігло сучасному варварству, а навіть сприяло, що виправдовує тезу Жана Бодріяра про біполярний структурний зв'язок людського з нелюдським, та ілюструє думку франко-американського філософа Джорджа Стайнера (George Steiner), який так само стверджував, що високоосвічена людина може ввечері читати Гете і грати Баха, а вранці йти працювати в Авшвіц. Тому важливо розуміти, підкреслює Долімор, погоджуючись зі Стайнером, що «не тільки нацисти знищили “центральноєвропейський гуманізм”, варварство

двадцятого століття “превалювало в самому ґрунті християнського гуманізму, культури Відродження та класичного раціоналізму”» [15, р. 40]. Через те людству, аби зупинити пекельну закономірність спалаху чергових світових війн, необхідно свідомо повернутися до кордоцентричного гуманізму, а митцям відчуті сутнісну красу ідеалів трансцендентальної естетики, лише так цивілізаційне культурно-мистецьке буття кожної «екологічної нації» набуде цілком мирних, абсолютно людських енергій наднаціонального значення.

**Висновки.** Художню культуру України після війни очікує наступний цикл турбулентності, тому заздалегідь необхідно опрацьовувати усвідомлену логіку чітких стратегій подолання тих соціополітичних і соціокультурних викликів, від яких залежить майбутнє процвітання нації. Аналізуючи історичний досвід України і світу, науковці вже тепер розробляють прогностичну епістему, що дозволить українській нації сміливо торувати шляхи нової фундаментальної парадигми кордоцентричного культуротворення, відмовляючи застарілим культурно-мистецьким патернам постмодерної свідомості, очевидна деградація якої сприяла пануванню військового терору там, де ще існувала крихка міжнародна безпека. Головним ризиком прийдешніх випробувань цивілізаційної культури демократичних країн, України передусім, стає утримання вектору сутнісного розвитку «демократії почуттів» як екологічної духовно-ментальної свободи від диктату постполітичних і бізнесових програм суспільства споживання, що нав'язували націям шлях деполітизації і тотального консюмеризму, «культуру ринкової гомогенності та політично примусового конформізму», маніпулюючи безпекою, страхом, ідеологією товарного фетишизму, що катастрофічно відчужує людину від людяності, від самої себе, від екстатичної творчості та істини мистецтва. Тільки ідеали трансцендентальної естетики при активації критичного мислення кожного сучасника здатні утримати загальноцивілізаційну та питомо українську художню культуру на вищому рівні самоорганізації, забезпечуючи людство від кульмінації апокаліптичного сценарію.

### Література

1. Badiou A. *Infinite Thought*. London: Continuum, 2005. 197 p.
2. Moser C. *The Knowledge Society: Changing the Shape of Education for the 21<sup>st</sup> Century* // Conference Descriptions 1988–2007. Klingenthal Castle. 2000, 8–16 September. No. 44 (3). URL: <https://www.21stcenturytrust.org/archive/previous-trust-conferences-and-senior-fellows/2000> (access date 29.08.2024).
3. Шкєпу М. Естетика чистої негативності. Частина друга. Суб'єктивність в шагрєневій шкірі // *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2024. Вип. 20 (I). С. 161–169. DOI: 10.31500/1992–5514.20(1).2024.306926
4. The Paris Statement: A Europe We Can Believe In. 7.10.2017. URL: <https://thetrueeurope.eu/a-europe-we-can-believe-in/> (access date 29.08.2024).
5. Jung C. G. *The Collected Works*. Vol. 9. Part 1. *The Archetypes and the Collective Unconscious* / Eds. H. Read, M. Fordham, G. Adler, W. McGuire. New York: Princeton University Press, 1969. 496 p.
6. Kattelman B. A. *Carnographic Culture: America and the Rise of the Torture Porn Film* // *There Be Dragons Out There: Confronting Fear, Horror and Terror* / Eds. S. Hill, S. Smith. Oxford, United Kingdom: Inter-Disciplinary Press, 2009. P. 3–10.
7. Босєнко А. *Время страстей человеческих: Напрасная книга*. Киев: Изд. дом А+С, 2005.
8. Taskale A. R. *Clash of Nihilisms* // *There Be Dragons Out There: Confronting Fear, Horror and Terror* / Eds. S. Hill, S. Smith. Oxford, United Kingdom: Inter-Disciplinary Press, 2009. P. 47–62.

9. Enzensberger H. M. The Radical Loser // signandsight.com. 1.12.2005. URL: <http://www.signandsight.com/features/493.html> (access date 29.08.2024).
10. Джадт Т. Після війни. Історія Європи від 1945 року / Пер. з англ. К. Зарембо. Київ: Наш формат, 2023. 928 с.
11. Kornu K. Transfiguration, not Transhumanism: Suffering as Human Enhancement // The Heythrop Journal. 2022, September. Volume 63, Issue 5. P. 926–939. DOI: 10.1111/heyj.14129
12. Žižek S. Hallucination As Ideology In Cinema // Theory & Event. 2002. Volume 6, Issue 1. DOI: 10.1353/tae.2002.0013
13. Agamben G., Emcke C. Security and Terror // Theory & Event. 2001. Volume 5, Issue 4. DOI: 10.1353/tae.2001.0030
14. Latour B. Is Europe's Soil Changing Beneath Our Feet? // War Ecology: A New Paradigm. 2022. Issue 2: Géopolitique, Réseau, Énergie, Environnement, Nature. URL: <https://geopolitique.eu/en/articles/is-europes-soil-changing-beneath-our-feet/> (access date 29.08.2024).
15. Dollimore J. Art in Time of War: Towards a Contemporary Aesthetic // The New Aestheticism / Eds. J. J. Joughin, S. Malpas. Manchester, UK; York, USA: Manchester University Press, 2003. P. 36–50.
16. Роготчєнко С. Арттерапія української війни. Історія. Початок // Художня культура. Актуальні проблеми. 2024. Вип. 20 (1). С. 97–103. DOI: 10.31500/1992–5514.20(1).2024.306918
17. Protas M., Bulavina N., Isychenko I. Between Aesthetics and Imagination: The Ongoing Transformations of Ukrainian Art in the Times of the War // American Journal of Art and Design. 2023. Vol. 8, no. 2. P. 37–45. DOI: 10.11648/j.ajad.20230802.14
18. Protas M., Bulavina N. Cultural Habitus of Art: The Aletheia of Self-Identification Versus the Post-truth of Postmodernity // American Journal of Art and Design. 2023, September. Vol. 8, Issue 3. P. 87–98. DOI: 10.11648/j.ajad.20230803.12
19. Himmelfarb G. Beyond Method // What's Happened to the Humanities? / Ed. A. Kernan. Princeton University Press, 1997. P. 143–161.
20. Lasch C. The Politics of Nostalgia: Losing History in the Mists of Ideology // Harper's Magazine. 1984, November. Vol. 269, no. 1614. P. 65–70.
21. Tannock S. Nostalgia Critique // Cultural Studies. 1995. Vol. 9, no. 3. P. 453–464.
22. Quill L. Nostalgia and Political Theory. New York: Routledge, 2024. 206 p. DOI: 10.4324/9781003292869-1
23. Huntington S. The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order. New York, NY: Simon & Schuster, 1996. 368 p.
24. Conrad P. The Presumption of Art. Can Writers, Playwrights and Singers Help Us Come to Terms With 11 September? // The Guardian. 7.09.2002. URL: <https://www.theguardian.com/world/2002/sep/08/september11.georgebush> (access date 29.08.2024).
25. Debord G. Society of the Spectacle / Trans. D. Nicholson-Smith. New York: Zone Books, 1994. 160 p.
26. Isychenko I., Protas M., Mironova T., Bokotey M., Bulavina N. Public Sculpture in Wartime Ukraine as a Form of the State's Memory Politics // AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research. 2024, April. Volume 14, Issue 1. Special Issue XLI. P. 29–34. DOI: 10.33543/j.140141.2934
27. Protas M., Isychenko I. Contemporary Sculptural Haptics in Sociocultural Context // American Journal of Art and Design. 2023. Vol. 8, no. 4. P. 99–106. DOI: 10.11648/j.ajad.20230804.11
28. Assmann A. Memory, Individual and Collective // The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis / Eds. R. E. Goodin, C. Tilly. Oxford: Oxford University Press, 2006. P. 210–224.
29. Benjamin A. Including Transformation: Notes on the Art of the Contemporary // The New Aestheticism / Eds. J. J. Joughin, S. Malpas. Manchester, UK; York, USA: Manchester University Press, 2003. P. 208–217.
30. The new aestheticism / Eds. J. J. Joughin, S. Malpas. Manchester, UK; York, USA: Manchester University Press, 2003. 272 p.

## References

- Badiou, A. (2005). *Infinite Thought*. London: Continuum.
- Moser, C. (2000, September 8–16). The Knowledge Society: Changing the Shape of Education for the 21<sup>st</sup> Century. In *Conference Descriptions 1988–2007*. Klingenthal Castle. No. 44 (3). Retrieved from <https://www.21stcenturytrust.org/archive/previous-trust-conferences-and-senior-fellows/2000>
- Shkєpu, M. (2024). Aesthetics of Pure Negativity. Article Two. The Subjectivity in the Shagreen Skin. *Artistic Culture. Topical Issues*, 20(1), 161–169. DOI: 10.31500/1992-5514.20(1).2024.306926 [in Ukrainian].
- The Paris Statement: A Europe We Can Believe In*. (2017, October 7). Retrieved from <https://thetrueeurope.eu/a-europe-we-can-believe-in/>
- Jung, C. G. (1969). *The Collected Works*. Vol. 9. Part 1. The Archetypes and the Collective Unconscious. Eds. H. Read, M. Fordham, G. Adler & W. McGuire. New York: Princeton University Press.
- Kattelman, B. A. (2009). Carnographic Culture: America and the Rise of the Torture Porn Film. In S. Hill & S. Smith (Eds.), *There Be Dragons Out There: Confronting Fear, Horror and Terror* (pp. 3–10). Oxford, United Kingdom: Inter-Disciplinary Press.
- Bosenko, A. (2005). *Vremya strastey chelovecheskykh: Naprasnaya knyha* [Time of Human Passions: A Vain Book]. Kyiv: Publishing house A+C [in Russian].
- Taskale, A. R. (2009). Clash of Nihilisms. In S. Hill & S. Smith

- (Eds.), *There Be Dragons Out There: Confronting Fear, Horror and Terror* (pp. 47–62). Oxford, United Kingdom: Inter-Disciplinary Press.
- Enzensberger, H. M. (2005, December 1). The Radical Loser. *signandsight.com*. Retrieved from <http://www.signandsight.com/features/493.html>
- Judt, T. (2023). *Pislya viyny. Istorija Yevropy vid 1945 roku* [Post-war: A History of Europe Since 1945]. Trans. K. Zarembo. Kyiv: Nash format [in Ukrainian].
- Kornu, K. (2022, September). Transfiguration, not Transhumanism: Suffering as Human Enhancement. *The Heythrop Journal*, 63(5), 926–939. DOI: 10.1111/heyj.14129
- Žižek, S. (2002). Hallucination As Ideology In Cinema. *Theory & Event*, 6 (1). DOI: 10.1353/tae.2002.0013
- Agamben, G. & Emcke, C. (2001). Security and Terror. *Theory & Event*, 5 (4). DOI: 10.1353/tae.2001.0030
- Latour B. (2022). Is Europe's Soil Changing Beneath Our Feet? *War Ecology: A New Paradigm*, 2: Géopolitique, Réseau, Énergie, Environnement, Nature. Retrieved from <https://geopolitique.eu/en/articles/is-europes-soil-changing-beneath-our-feet/>
- Dollimore, J. (2003). Art in Time of War: Towards a Contemporary Aesthetic. In J. J. Joughin, & S. Malpas (Eds.), *The New Aestheticism* (pp. 36–50). Manchester, UK; York, USA: Manchester University Press.
- Rogotchenko, S. (2024). Art Therapy of the Ukrainian War. History. Beginning. *Artistic Culture. Topical Issues*, 20 (1), 97–103. DOI: 10.31500/1992–5514.20(1).2024.306918 [in Ukrainian].
- Protas, M., Bulavina, N., & Isychenko, I. (2023). Between Aesthetics and Imagination: The Ongoing Transformations of Ukrainian Art in the Times of the War. *American Journal of Art and Design*, 8 (2), 37–45. DOI: 10.11648/j.ajad.20230802.14
- Protas, M., Bulavina, N. (2023, September). Cultural Habitus of Art: The Aletheia of Self-Identification Versus the Post-truth of Postmodernity. *American Journal of Art and Design*, 8 (3), 87–98. DOI: 10.11648/j.ajad.20230803.12
- Himmelfarb, G. (1997). Beyond Method. In A. Kernan (Ed.), *What's Happened to the Humanities?* (pp. 143–161). Princeton University Press.
- Lasch, C. (1984, November). The Politics of Nostalgia: Losing History in the Mists of Ideology. *Harper's Magazine*, 269 (1614), 65–70.
- Tannock, S. (1995). Nostalgia Critique. *Cultural Studies*, 9 (3), 453–464.
- Quill, L. (2024). *Nostalgia and Political Theory*. New York: Routledge. DOI: 10.4324/9781003292869-1
- Huntington, S. (1996). *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York, NY: Simon & Schuster.
- Conrad, P. (2002, September 7). The Presumption of Art. Can Writers, Playwrights and Singers Help Us Come to Terms With 11 September? *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/world/2002/sep/08/september11.georgebush>
- Debord, G. (1994). *Society of the Spectacle*. Trans. D. Nicholson-Smith. New York: Zone Books.
- Isychenko, I., Protas, M., Mironova, T., Bokotey, M., & Bulavina, N. (2024, April). Public Sculpture in Wartime Ukraine as a Form of the State's Memory Politics. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 4 (1), 29–34. DOI: 10.33543/j.140141.2934
- Protas, M., Isychenko, I. (2023). Contemporary Sculptural Haptics in Sociocultural Context. *American Journal of Art and Design*, 8 (4), 99–106. DOI: 10.11648/j.ajad.20230804.11
- Assmann, A. (2006). Memory, Individual and Collective. In R. E. Goodin & C. Tilly (Eds.), *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis* (pp. 210–224). Oxford: Oxford University Press.
- Benjamin, A. (2003). Including Transformation: Notes on the Art of the Contemporary. In J. J. Joughin & S. Malpas (Eds.), *The New Aestheticism* (pp. 208–217). Manchester, UK; York, USA: Manchester University Press.
- Joughin, J. J. & Malpas, S. (Eds.). (2003). *The New Aestheticism*. Manchester, UK; York, USA: Manchester University Press.



**Savchuk I., Protas M.**

**Artistic Culture After the War: An Analytical Sketch**

**Abstract.** With the onset of the final stage of the Russo-Ukrainian war, the artistic culture of Ukraine focuses more objectively on prognosticating the trajectories of the country's post-war development, focusing its main attention on the socio-political and related socio-cultural aspects. Since futurological projections require meticulous learning of the lessons of the historical past, the authors, using comparative method, study a range of problems that already require an adequate reflection of society, in particular by the national artistic culture. These challenges include, among others: overcoming the flaws of the outdated ideologies of postpolitics and posthumanism, which accelerated the catastrophic regression of postmodern consciousness; actualization of the archetypal pattern of cordocentrism; transformation of the traumatic "culture of fear" into a sophisticated culture of aesthetic judgment, where the transcendent truth of beauty serves as a measure of how civilized a nation is, whose self-identification stabilizes sociopolitical existence, including the formation of a "democracy of feelings."

*Keywords:* artistic culture, postwar development of Ukraine, cordocentrism, beauty as a measure, transcendence of feelings, terrorism, disjunctive synthesis of nihilisms.<i>

*Стаття надійшла до редакції 29.08.2024*