

Марина Протас

кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник, провідний науковий співробітник відділу кураторської виставкової діяльності та культурних обмінів ІПСМ НАМ України

Maryna Protas

Candidate in Art Studies, senior researcher, leading researcher at the Department of Curatorial and Exhibition Activity and Cultural Exchange, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

тел. / tel: +380938010558 e-mail: protas.art@gmail.com orcid.org/0000-0001-8137-0342

Тенденції та ризики кризи мистецтва посткультури

Trends and risks of the postculture art crisis

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

М. О. Бердяєв «Криза мистецтва». 1918

Анотація. Ще з минулого сторіччя тривають обговорення кризових процесів посткультури та ризиків впливу дигітальних технологій на мистецтво, що змінюють мистецьку свідомість, провокуючи її редукцію, та водночас відкривають нові обрії для творчих експериментів, якщо умова трансцендентної свободи художньої уяви активізується. Водночас зазнають критики культуріндустріальні технології модернізації художнього буття, які штучно відмовляють естетичному досвіду минулого, підкоряючи сервісну творчість ринковим стратегіям ідеології поліархату. Дослідження спирається на значну аргументаційну базу теорії та практики сучасної культури.

Ключові слова: посткультура, криза мистецтва, дигітальні технології.

Постановка проблеми і мета статті. Питання кризи мистецтва було додане в культуротворчий порядок денний ще століття тому, але й дотепер зберігає актуальність у контексті тієї наукової парадигми, що з'ясовує тенденції та ризики розвитку посткультури на зламі тисячоліть. Проте проблемі й досі бракує системного аналізу через різну, часто кардинально протилежну одна одній, науково-дослідну методологічну оптику; а також через те, що суть питання лежить у царині трансдисциплінарного полілогу, потребуючи об'єднаних зусиль команди дослідників, і це відлякує незрілих фахівців. Тим не менше, вивчати це питання необхідно, адже посткультура опинилася в зоні гістерезису. Тому діафрагму порушеної проблеми я фокусує на визначенні впливу цифрових технологій на мистецьку свідомість, викривлення якої системою культуріндустрії загрожує майбутньому мистецтва і культури; але, якщо зв'язок з естетичним досвідом цивілізації зберігається, тоді окреслюються аксіологічні перспективи творчих інтенцій.

Упродовж останніх двох десятиріч надто прискіпливі науковці помітили цікаву закономірність: під гучні елоквиції, що маніфестують свободу творчого волевиявлення, контемпорарні митці, зачаровані потужним гравітаційним полем кураторів і галеристів, фактично дозволили керувати художнім процесом арт-дилерам, котрі на свій розсуд мобілізують митців на вирішення щонайфантастичніших забаганок сучасної культуріндустрії. Здійснились пророцтва філософа сторічної давнини: «Надто вільною стала людина, занадто спустошена власною порожньою свободою», адже споконвічне варварство складає підмурок будь-якої культури, тому в момент кризи культура «роздирає власні покриви й оголює шар варварства, що не надто глибоко лежить»; натомість справжнє «вільне мистецтво виростає з духовної глибочини людини, як вільний плід. І глибоке й приємне лише те мистецтво, в якому відчувається ця глибочінь. Мистецтво вільно розкриває всіляку глибочінь і охоплює собою всю повноту буття» [1, с. 4, 19, 23, 26].

Отже, щоб дослідити ознаки пролонгованої кризи мистецтва й культури, що триває вже понад століття, звернімося спершу до прикладів, що лежать на поверхні тієї розірваної в клоччя культури, де «можуть загинути і найбільші цінності, і може не встояти людина» [1, с. 22]. Національна галерея Австралії у січні–лютому 2018 року визначилася тим, що провела спеціальну ню-акцію, де журналісти й запрошені 120 представників громадськості мали відповідати дрес-коду, а саме — бути без одягу, себто в костюмах Адама. Захід був присвячений міжнародній експозиції «Гіпер реально» (Hyper Real), де антропні та анімальні істоти фотореалістичних скульптур та інсталяцій (так само переважно оголені) маніфестували гімн тіла. Утім, концептуальна програма акції повідомляла, що таким чином виставка «досліджує людську фігуру», щоправда, репортери все ж таки намагалися з'ясувати: «... хіба там є щось іманентне мистецтву, яке найкраще зрозуміло, коли ню?» [30; 27]. Ставлячи це запитання відвідувачам, кореспондент Юліан Морганс, спершу спантеличений вимогою працювати голяка, з часом призвичаївшись до ню-статусу. При огляді скульптур Патриції Піччіні (Patrizia Piccinini) й Рона Мюєка (Ron Mueck) він раптом відчув звільнення: «І, будучи голим, дивлячись на ці мистецькі роздуми про людську форму, усвідомив утворення дивної петлі зворотного зв'язку. Ви стаєте гіперінформованими про те, що є людиною. Ви усвідомлюєте, що є певною протомавпою... Кожен із 120 присутніх, які були там, і були голими, не був досконалим, і це було чудово. Ми всі відчували себе недосконалістю та вразливістю, але рівноправними...» [27]. Проте асоціації та висновки під час перегляду документального фільму про виставку, як на мене, були не на користь кураторів, адже за натовпом людських оголених тіл, що накопичувався ніби в термах загального користування чи нацистських таборах смерті (Теодор Адорно, здається, не перебільшив, відмовляючи мистецтву після Аушвіцу), втрачався будь-який сенс налаштуватися на мистецьку співтворчість, оскільки сутність людини за примхою арт-номенклатури принизливо обмежувалась фізіологією, відтак головний висновок заходу, слід думати, був таким: «Істота, яку названо людиною, не тільки залишається підкореною поняттю тварини, а й становить порівняно невелику частку тваринного царства» [15]¹. Нема бажання суперечити такій тезі, хоча, можливо, цей ню-досвід для когось, хто вирішив повернутися до нюдизму, є конче необхідним, але до чого тут мистецтво, тим паче, що ця подія занадто обмежила свій message людству, ігноруючи усе, що не пов'язане з анімальним існуванням, немилосердно підставляючи цим редактора Інтернет-часопису, для якого кінорепортаж з виставки став правдивим головним болем: він витратив купу

¹ М. Шелер зокрема зазначав: «Те, що робить людину людиною, є принципом, протилежним усьому життю взагалі, він, як такий, взагалі не може бути зведеним до “природної еволюції життя”, і якщо його до чого-небудь і можна звести, то тільки до вищої основи самих речей — до тієї основи, частковою маніфестацією якої є “життя”. Вже греки стверджували такий принцип і називали його “розумом”» [15].

часу на коректне замощування й розмивання грудей, геніталій та сідниць, свідомо нівелюючи (під шквальний регіт редакції) те «переможне» звільнення тваринного з крихкого буття людини, що складало головний сенс акції? За цих обставин, — де думка М. Гайдеггера про екзистенційну закинутість людини у вороже буття (за Б. Паскалем, загубленість людини у «коморі Всесвіту» поміж двох безодень — нескінченності та небуття, загрожує «зачумленістю» життя: погано, коли надмірна свобода обертається на спустошеність), чи думка «генія-вулкана» Макса Шелера про те, що унікальна сутність людини протилежна предметному життю й інтелігібельній формі завдяки екзистенційній інтенціональності, здаються витонченим сарказмом, — важко не погодитися із вердиктом В. Бичкова, вкрай стурбованого тим, що мистецтво посткультури відсилає «реципієнта до небуття, до постапокаліптичної порожнечі». Зокрема, філософ-естетик констатував наприкінці першого десятиріччя міленіуму: «Арт-критика займається не виявленням метафізичної, художньої або хоча б соціальної сутності або цінності арт-продукції, але фактично маркетингом, або “розкруткою”, арт-товару, специфічного “ринкового” продукту — підготовкою суспільної свідомості (маніпулюванням нею) до споживання “розкрученої” продукції, створенням якогось вербального арт-контексту, орієнтованого на компенсацію відсутньої художньо-естетичної сутності цього “продукту” техногенної цивілізації. Головними в арт-полі посткультури стають контекстуалізм, зрівняння всіх і всіляких смислів, часто висунення на перший план маргіналістики, заміна традиційних для мистецтва образності і символізму симуляцією і симулякрами; художності — інтертекстуальністю, полістилістикою, цитатністю; свідоме перемішування елементів високої і масової культури, панування кічу і кемпу, зняття ціннісних критеріїв, абсолютизація будь-якого жесту художника як унікального і значущого феномена тощо» [3, с. 11, 69]. На жаль, сучасна «актуальна» мистецька свідомість працює переважно на рівні тіла, абсурду й страждання, отілеснюючи фізіософію, як-от скандальний пітерський художник Петро Павленський, котрий у листопаді 2013-го цвяхом прибив свою мошонку до бруківки Червоної площі в Москві, маніфестуючи ню-акцію «Фіксація» як інвективу «політичній індиферентності та фаталізму сучасного російського суспільства». То, мабуть, і не слід надто критикувати, натомість тим, хто не розуміє сучасних митців та їхнього бунту, краще читати наукові опуси апологетів культуріндустрії, що м'яко стежать філософське підґрунтя, виправдовуючи будь-яку брутальну тілесну антропологію, адже за М. Епштейном, «в контексті нових теорій штучного життя і штучного розуму відбувається ознайомлення і життєзагублення тіла — семіотизація і девіталізація, ставлення до тіла як до інформаційної машини, здатної симулювати будь-які біологічні функції і перевершувати в цьому природу. Латинський корінь vit- (vita, “життя”) все частіше замінюється на vitr- (in vitro, “в пробірці, в штучному середовищі”) або на virt- (virtual, “віртуальний, уявний, симульований”); за таких умов: «Сучасне тіло —

або предмет інформаційно-біотехнічної розшифровки і трансформації, або предмет торгівлі і знаряддя професійної кар'єри (спорт, модельний і порнографічний бізнес), або ставка в політичній боротьбі (і в цьому сенсі теж лише знак)» [16, с. 12]. Був введений у широкий обіг навіть особливий термін «хаптіка» (одним із фундаторів хаптології є Девід Кац (David Katz. *The World of Touch* (1925) [26]), що означає наукове дослідження досвіду дотику і те мистецтво, що «виконує мету продовження людського роду і задає сенс всьому тілесному існуванню людини. Це *ars amatoria*, мистецтво любові, точніше, відчутних переживань і осягань, які найповніше проявляються в любові як тілесному пізнанні і творчості» [16, с. 36]. Проте я не пірнатиму у безодню хаптіки, через яку «буржуазний модернізм грає в самовдоволене язичництво» (М. Бердяєв), вважаючи негідним мистецької царини публічні акти *coitus* (що з гумором критикував свого часу К. Свасьян) чи копро-творчість (хай вибачають галеристи Дзиги, але я солідарна з тим відвідувачем їхньої копроакції, який, ризикнувши завітати до експозиції, забажав кінця світу тут і тепер), врешті, постулати класиків не підлягають часу, як-от досі актуальна така теза: «Творчий акт митця по суті своїй є непослухом “цьому світу” та його потворності. Творчий акт є сміливий прорив за межі цього світу, до світу краси»; «обважнівши в потворності — маєш творче падіння. У мистецтві не може не бути прориву до краси» [2, с. 231, 232]. Тому краще зосередити увагу на тих конфузах, коли концептуальний жест іноді сам не бажає втілюватися в оту зачумлену хаптіку. Наприклад, бельгієць Майкс Попп (Mikes Porpe), що прикував себе до мармурової брили в будинку правосуддя Остенде, мав намір звільнитися від кайданів за 19 діб, але не впорався, дарма, що забруднив приміщення уламками каменю й пилом. Після рятувальних робіт він пояснив: «Цей важкий блок мармуру був для мене символом історії мистецтва, від якої я намагаюся звільнитися. У підсумку я виявив, що це неможливо. Це той тягар, який я завжди повинен буду носити в собі», а наостанок додав: від відчаю він рятувався надією, емоціями та поезією, тобто тими цінностями, яких намагався позбутися перформансом [14]. Ось тут закладена серйозна багатшарова проблема, нижчий щабель якої складає втрата професійної, зокрема технічної, майстерності, адже для фахового скульптора виїняти шар каміння з блоку (на ділі тут досить було швидко розколоти камінь) не складає труднощів; більш того, за цей термін не лише з такої брили, а й зі значно масивнішої справжньої майстер встигає виконати якісний мистецький витвір, а не просто здійснити роботу каменяра. Отже, насправді усі подібні до цього перформанси доводять стару, відому з античності істину: «Об'єктивація поневолює людину, відчужує її дух від самої себе» [3, с. 142]. Тому акція від початку була приречена на поразку, оскільки, як казав наш співвітчизник М. О. Бердяєв, впевнений, що в художній творчості саме краса перемагає темряву, бо вона «і не язичницька, і не християнська, вона — далі»: «Сутність художньої творчості — в перемозі над вагою необхідності. У мисте-

цтві людина живе у нестямі, поза своєю тяжкістю, тяжкістю життя. <...> Творчість художня має онтологічну, а не психологічну природу. Але у художній творчості видно трагізм усілякої творчості — невідповідність між завданням і здійсненням» [2, с. 219–220, 231]. На жаль, поняття краси для сучасного митця є лайливим, краси соромляться у галереях, де не соромляться ходити голяка, і це наслідок того, що соціум втратив незалежний досвід духовної культури, адже «... основним визначенням “духовної” істоти буде її екзистенціальна незалежність, свобода, відчуженість її — чи її центру існування — від примусу і тиску, від залежності від органічного, від “життя” та усього, що належить “життю”, отже, й її власного, пов'язаного з потягами інтелекту. Така “духовна” істота більше не прив'язана до потягів та навколишнього світу, але “вільна від навколишнього світу” і, як ми будемо це називати, “відкрита світові»»; «Центр духу, особистість, не є таким чином, ні предметним, ні суттєвим буттям, але є упорядкованою будовою актів, що лише постійно самоздійснюється в собі самому (сутнісно визначена)» [15].

На щастя, серед незаангажованих аналітиків тепер не рідкість діагностування хвороб посткультури на кшталт виконаного В. Бичковим: «*Пост-культура* — передчуття глобальної космоантропної катастрофи. <...> Але світ не бажає цього чути, бачити, розуміти. Тим гірше для нього <...> Сучасне просунуте, актуальне тощо мистецтво своєю практично повною відмовою від естетичної цінності свідчить про метафізичну порожнечу сучасної культури, що, в свою чергу, можливо, є свідченням глобальної кризи самого буття людського, кризи людини як *homo sapiens*. Буття замінюється буванням, існуванням» [3, с. 103, 120].

Утім, інколи Кассандри посткультури схильні бачити «світло у тунелі», допускаючи після тотальної руйнації мистецького досвіду якогось відродження, але імені якому ще не винайдено: «... засоби, що робляться арт-виробництвом *пост-культури*, які часто не є художніми з точки зору класичної естетики, ніяк не допомагають самому сучасному мистецтву, що базується на використанні предметних, речовинних засобів вираження, вийти на рівень власне мистецтва, але самим фактом руйнації і заміни традиційних художніх мов вони готують щось принципово нове в сфері неутілітарного вираження» [3, с. 113]. Мабуть, тут є підстави говорити про трансформації традиційних ужиткових технологій у нові сучасні форми, можемо згадати, скажімо, яскравий зразок перетворення ужиткового гутного мистецтва на неутілітарні арт-об'єкти, що насичують навколишній простір «магією вогню, піску й дихання людини». Мова — про гутний проект монументальної скульптури Дейла Чихулі (Dale Chihuly) та його потужної команди майстрів на території Нью-Йоркського ботанічного саду, що поєднав в 2017 році зелені паркові композиції різноманітних рослин та двадцять чудернацьких інсталяцій у фантастично-феєричну експозицію, де природа, мистецтво та дизайн утворили гармонійну цілісність справжньої вистави. Чихулі, майстер з Сіетла, відомий тим, що трансформував

гутну справу в енвайронмент (environmental art) та архітектурні інсталяції (architectural installations). Серед його робіт — скляні об'єкти понад 11 (Люстра Музею Вікторії й Альберта в Лондоні) чи 13 метрів заввишки («Скляний феєрверк» у найбільшому у світі Дитячому музеї Індіанополіса), мета яких — щоб «люди у певному сенсі були приголомшені світлом і кольором, якого вони ніколи не відчували». «Чихулі створює несподівані переживання в малоїмовірних місцях. Він представив публіці величезні та складні виставки по всьому світі — від Венеції до Єрусалима і Монреалю. Від 1994 до 1996 років митець працював зі складувами Фінляндії, Ірландії, Мексики та Італії, щоб виконати “Чизулі над Венецією” (Chihuly Over Venice) — серію люстр, яку він вивисив серед каналів та площ улюбленого міста», — констатує його офіційний сайт, і пояснює: «Дейл завжди цікавився архітектурою та способом взаємодії форми зі світлом і простором. Його інсталяції створюються в діалозі із середовищем, в якому вони розташовані, гармонійно взаємодіючи з внутрішнім та зовнішнім простором, часто утворюючи емоційні переживання. Він славиться амбітними архітектурними інсталяціями в інтер'єрах та екстер'єрах історичних міст, музеях та ботанічних садах по всьому світі» [19]. Тому число відвідувачів його експозицій нерідко сягає мільйона, як-от під час виставки «Чихулі в світлі Єрусалима» (Chihuly in the Light of Jerusalem 2000, музей «Вежа Давида»). Щось схоже відбувається і в Україні. Наприклад, традиційне мистецтво витинанки Дар'я Альошкіна підняла на рівень сучасного монументального мистецтва, що в синтезі з архітектурою, середньовічною чи модерною, створює дивовижно казкові світи; те ж можна казати про перехід давньоукраїнської традиції в контекст архітектурних інсталяцій та енвайронменту. Тендітні витвори Альошкіної замовляють і європейські галеристи (Литва, Польща, Франція), і вітчизняні суспільні установи, серед яких концерт-холи, книгарні, театри, навіть автосалони й турбази, і всюди — в екстер'єрах та інтер'єрах — паперові витинанки активно працюють зі світлом, повітрям, простором, створюючи піднесений настрій і відповідну атмосферу [21]. Ось добрий приклад того, коли традиція і сучасність гармонійно співпрацюють, нікого не залишаючи байдужим.

Митці залучають нові технології навіть у таких традиційних видах мистецтва, як текстиль, килимарство. Скажімо, Натаалка Шимін підготувала для львівської експозиції «ІконАрт» нестандартний проєкт «Трансформація», перетворивши повітряно-бульбашкову пакувальну півку на яскраві килими [11]. Мені важко тепер прогнозувати, чи знайде такий дизайнерський хід своє майбутнє, але поки, здається, технічні умови обмежують свободу творчої думки і фахової майстерності талановитої мисткині.

Взагалі, стало звичайним ділом, коли митці роблять кар'єру завдяки технічній віртуозності, ніби змагаючись зі штучним інтелектом. Утім, коли останній вдається до творчих завдань, то блискуче імітує чуттєвий досвід та має значно більше свободи, ніж контемпорарний ми-

тець, що його наслідує. Тут вимальовується цікавий нюанс. Здебільшого використання сучасними митцями технічних засобів створення візуального продукту за дивним збігом відповідає якості штучного інтелекту станом на 1970-ті, коли кібер-свідомість дорівнювала розуму п'ятирічної дитини, але за півсторіччя штучний інтелект засвоїв алгоритм, опрацьований людиною, створюючи ілюзію, ніби машина має естетичне судження. Якби була на те її воля, машина, либонь, відмовилася б від створення контемпорарного мистецтва як недоцільного, недаремно ж Ф. Джеймсон підкреслював, що концептуально-лінгвістичний елемент візуальної культури «є слабким, млявим і зробленим без винахідливості, відваги та достатньої мотивації» [5, с. 337]. Операційна швидкість електронних схем значною мірою випереджає людський розум, але нейронна структура мозку та феномен інтуїції поки що перевершують комп'ютер, тож чи потрібно наслідувати техніку, якщо, за Роджером Пенроузом, «інтуїція підказує нам, що “розуміння” є щось, необхідне для “інтелекту”, то будь-який доказ необчислюваної природи “розуміння” автоматично доводить і необчислювану природу “інтелекту”»; «ми є істоти, що володіють свідомістю і отримують перевагу за будь-яких обставин, де ми можемо безпосередньо “відчувати” те, що нас оточує; і цього обчислювальні системи не “навчаться” ніколи» [10, с. 74, 607, 609]. Відтак, теперішній штучний інтелект, що як міг «опанував» закинута сучасною людиною естетичний досвід, за своїх не лише справу диригента чи композитора, але вже створює цікаві мультфільми, виявляючи власну візуалізацію футуристичного світу, повного дивовижних ефектів та образів, як, наприклад, згенерований 2017 року фрактальними паттернами перший комп'ютерний мультфільм «Фрактал» (Fraktaal) [23]. Однак без здатності відчувати красу обмеженість обчислювальної системи проявилася б ще на стадії відбору, і плоди такої діяльності незабаром викличуть позіхи, вимагаючи від оператора нових алгоритмів. Та в будь-якому разі, ось ще один привід переосмислити культуротворчу парадигму людині посткультури, щоб не опинитися переможеними штучним інтелектом, оскільки загроза такого сценарію існує. Ось чому серед великої маси зачарованих фантастично віртуозною фортепіанної грою, скажімо, китайсько-канадського піаніста зі світовою популярністю Шенг Кайя (Sheng Cai), можна виявити невелику «вередливу» групу професіоналів і критиків, котрі не відчувають за технічністю виконавця глибин людської душі. Акцент на абсолютну технічність призвів до того, що в наші дні вже стали звичними рекорди Гіннеса, на кшталт зафіксованого для гри на фортепіано, де за секунду випускник музичного коледжу Берклі Бенс Пітер вдаряє по 25 клавішах; або на вітчизняному талант-шоу захоплено відзначають нетривіальне виконання «Польоту джмеля» Олегом Переверзевим зі Львова, котрий сидить спиною до інструменту. Навіщо ж людині імітувати штучний інтелект? Не останнім тут є фактор впливу мультинаціонального капіталу, культуріндустріальної ідеології якого також активно використовує нові технології, сприяючи «опросторовленню музики». Відтак,

як довів Ф. Джеймсон, «музика залишається фундаментальним класовим маркером, індексом того культурного капіталу, який П'єр Бурдьє називає соціальною "дистинкцією" (distinction). Звідси й походять пристрасті, які досі пробуджують інтелектуальні та неінтелектуальні або елітні та масові музичні смаки (і пов'язані з ними теорії: Адорно з одного боку, Саймон Фрїт — з другого). <...> Однак найважливіший зв'язок музики з постмодерном, безперечно, ґрунтується на просторові (який, на мою думку, є однією з характерних чи навіть засадничих рис нової "культури" чи культурної домінанти)» [5, с. 337]. Вочевидь, критерії майстерності, які мали цінність для геніального піаніста ХХ століття, що темпераментно-масштабно й партитурно мислив «механізмом його рояля», — Володимира Горовиця, нашого земляка, представника «рубінштейнівського», а не «лістівського» романтичного піанізму кївської фортепіанної школи, на сьогоднішній день не є актуальними в очах соціуму, спрагло до сенсаційних трюків (відомо, що В. Горовіц не сприймав суто технічних піаністів: «Технічна сторона ніколи не вражала мене у виконавцях»; «І зараз для мене найголовнішою річчю при грі залишається забарвлення і співучість... Якщо у вас немає відтінків, то у вас немає нічого» [7, с. 108, 125, 127]; Ю. Зільберман зазначає: «Горовіц володів даром абсолютно унікального дотику до інструменту, з чого, в свою чергу, виникали темброве багатство і особлива витонченість, різноманітність прийомів звуковидобування» [7, с. 128–130]), так само, як неактуальні і міркування про пальці, як в Антона Рубінштейна, що видобували особливий оксамитово-м'який звук, тоді як тонкі «лістівські» пальці породжують металево-ліричний; як і спір про виконавську майстерність Давида Ойстраха, Святослава Ріхтера чи Олега Кагана...

Щоправда, справжні професіонали старого гарту і далі захоплюються виконавською майстерністю тих, хто грає, ніби перед Богом, добре, що такі феномени ще не перевелися у нашій культурі, і тоді можна чути натхненні враження, на кшталт унікальних вердиктів мого колеги Олексія Босенка: «Вчера был на хорошем концерте в филармонии, слушал квинтет Вайнберга, да ты его знаешь: тот, которого Шостакович вымолил из тюрьмы, — знал его как композитора по фильмам, например, "Летят журавли", "Тегеран 43", "Афоня", "Винни-Пух". А у него — 26 симфоний, 20 квартетов, концерты для скрипки, флейты, семь опер и много чего еще. Сегодня удалился в Институт и слушал целый день. Так вот, молодые ребята — и Петьки [Товстухи], и Алочки Загайкевич сын — играли так, будто последний раз, с таким отчаянием. В зале сидели родственники, будто на похоронах — тридцать человек — это в пяти-миллионном Киеве. Мне мои знакомцы рассказывали после концерта разные ужасы о состоянии музыки в Украине <...>», «Не огорчайся, один из принципов Чучхе: "Опора на собственные силы". Сил нет, опираться не на что. Безосновное существование являет только эстетический жест присутствия. "Дазайн" как банзай!...» [8].

Таким чином, катастрофічна редукція та технозалежність засобів художнього виразу, домінування натуралі-

стичних тенденцій в наративному і візуальному продукті, на мою думку та думку деяких дослідників посткультури, спровоковані різким розвитком спочатку індустріального прогресу, а потім і дигітальних технологій. А отже, картини випаленої духовної пустелі посткультури лякають не лише східноєвропейських аналітиків, західні теж намагаються з'ясувати роль цифрових інновацій в культурно-мистецькому бутті цивілізації, де технічний розвиток загрозово випереджає вдосконалення свідомості сучасника. «Гардіан», наприклад, схвильована тим, якими будуть культура і мистецтво після «пост-постмодернізму», підкреслювала, що у 2001 році: «Одночасно із народженням iPod виникає і цифрова культура, яка не є синхронною і не є синонімом постмодерної культури, але яка пов'язана з нею, маючи свій ур-фетиш об'єкт. Цифрова технологія прискорила і дозволила людям маніпулювати кожним аспектом медіа-середовища. У цифровому світі споживач тепер спроможний був робити те, на що раніше були здатні лише виробники культури: ви могли стати ді-джеєм, фотографом, кінематографістом» [31]. Однак не все тут однозначно. Безумовно, світ молоді людини сьогодні складно уявити без дигітального живопису чи графіки або інформаційного дизайну, що активно використовуються в інтернет-арті, плакаті, книжковій ілюстрації, іграх..., та якщо казати про якісний естетичний досвід, то цифрові практики — ще в процесі формування. Навіть доля нет-арту ще не визначена в деталях, тим паче, як повідомляє Ольга Шишко: «Головне не плутати "net-art" і "art on the net". Мистецтво в мережі — це лише документація, не створена спеціально для мережі. Натомість net-art функціонує тільки в мережі і часто взаємодіє зі структурованим контекстом. Будь-яка фундаментальна ідея може виявитися сумнівною без специфічного медіа-перекладу та без участі інших людей. Блукаючи по художніх сайтах, ми часто не бачимо кінцевого зображення, але відчуваємо одночасне втручання різних рівнів комунікації (тексту, звуку, рухомих картинок, відео). Мережеві проекти часто поводяться, наче хамелеони: блискавично реагують і змінюються, часом до невпізнаності. З усіх творів мистецтва мережеві твори мають, мабуть, найкоротше життя» [13]. Проте проблеми виявляються що далі, то більше. Скажімо, дигітальну скульптуру, моделювання якої відбувається за допомогою різних програм та 3D-принтерів, часто застосовують також у кінематографі, промисловому дизайні, кулінарії, до речі, повсюдно залучаючи аматорів і тих, хто не відчуває різниці між натуралізмом і художнім узагальненням, відбором форм. Але одне діло, коли комп'ютер опрацьовує нехитру поліровану поверхню, обираючи необхідний колір сталевих об'єктів Джеффа Кунса («Собака з повітряних кульок» чи «Лебідь з повітряних кульок»), або обчислює мереживо антропних фрагментів грецького скульптора Адама Мартинакіса (Adam Martinakis); і зовсім інші річ, коли на фахових виробництвах України задля заощадження коштів прагнуть надрукувати традиційний портрет чи постать за ескізом митця машиною. Зазвичай отримують непотріб, який потім намагаються виправити спеціально запрошені професійні скульптори,

які за дідівською технологією, не кваплячись, переводять ліплений портрет у мармур чи граніт, досягаючи якісного результату.

Буду відвертою: вважаю не позбавленим дефектів машинного відтворення копій скульптур навіть відомий дигітальний проект американського митця Бена Фернлі (Ben Fearnley) [18] «Sculptmojis», де він акумулює в *ronfus* різні фрагменти творів, речей, об'єктів, підставляючи класичним скульптурам замість голів — смайлики емоджі (emoji) маскультури. Так бавляться діти, вмонтовуючи в ту чи іншу картинку обличчя друзів [33]. Не пощастило багатьом шедеврам, навіть Ніці Самофракійській. При уважному розгляді можна побачити брутальні технологічні помилки та неточності. Але контемпорарна ідеологія пост-естетики вибачає все, видаючи хибі за гідну гру із сенсами й формами. Проте шахрайська омана не здатна приховати того, що історія стає приводом для паразитування на культурно-мистецьких досягненнях минулого, і сьогодення є лише пародією, не мистецтвом, або як кажуть естетики старої школи: сьогодні замість мистецтва ми маємо справу з виконавською майстерністю різного рівня і культури, чи зовсім без них. Тому цифрова свідомість насправді руйнує мистецтво скульптури. Наприклад, міжнародні скульптурні симпозиуми, редукція яких відбулась з шаленою швидкістю за останні 20 років, стали швидким засобом заробляння грошей сервільними митцями, котрі не обтяжують себе докорами сумніння через те, що продукують масову продукцію по всьому світі. Щоправда, критичне ставлення до себе неможливе через те, що рівень їхньої майстерності зовсім невисокий, і ніхто з них не зможе подібно до Д. Бурлюка здобути за короткий час чудовий аргумент на користь власної майстерності, намалювавши розкішний пейзаж «під Левітана», щоб завершити спір із батьком. Натомість контемпорарні митці ніби легковажно наслідують жартівливу тезу А. Матісса (якщо не вмієш досконало зобразити людину, застосуй навмисну деформацію), що колись допомогла Г. Круку повірити у свій талант, хоча тепер світ культури й мистецтва не потребує ідеалів, зразків та авторитетів, все стало індиферентно спрощеним. Техноідно-дизайнерська система мислення, яку видають за справжнє «просунуте» сучасне мислення, на ділі є профанацією, творчою порожнею. Саме таким є результат сторічної кризи мистецтва, котре відвернулося від трансцендентного шляху, про небезпеку чого попереджав М. О. Бердяєв: «Остаточно згас старий ідеал класично-красного мистецтва і відчувається, що немає повернення до його образів. Мистецтво судомно прагне вийти за свої межі. Порушуються грані, що відокремлюють одне мистецтво від іншого і мистецтво взагалі від того, що не є вже мистецтвом, що вище або нижче за нього. Ніколи ще так гостро не стояла проблема відношень мистецтва і життя, творчості і буття, ніколи ще не було такої жаги перейти від створення творів мистецтва до творення самого життя, нового життя» [1, с. 3]. Вчений наголошував на тому, що розсудливий позитивізм анігілює людську цінність, суб'єкт зникає в об'єктивації, «гуманізм

перероджується в антигуманізм, він заперечує людину», і «в надрах самої культури і всіх її окремих сфер зріє криза творчості. Культура на вершинах своїх приходиться до самозаперечення», але не завдяки утвердженню в трансцендентному, а навпаки — раціональності, розсудливості перемогла, оскільки «інтелектуалізм, що ототожнює буття з наукою, природу з математичним природознавством, воістину демонічний і нищівний. Проти цього деспотизму інтелектуалістичної гносеології повстає творча природа людини. Цей раціоналізм породжений пасивністю людини», і ніхто не готовий запитувати «на вершинах культури»: «Чи є культура шляхом до іншого буття або культура є затримкою посередині, і немає з неї трансцендентного виходу» [2, с. 115, 119].

На щастя, «золота нитка» не обірвалася остаточно, і є майстри, які не підтримують техноїдного мистецтва, залишаючись вірними класичним традиціям і в новому міленіумі, та про йтиметься в окремому дослідженні. Тепер же слід хоча б коротко оглянути ситуацію в архітектурі, де футуристичні проекти виявилися добрим стимулом для позитивних змін.

Зазначимо: трохи раніше, на початку 1990-х, виникає термін «дигітальна архітектура», оскільки шалений розвиток цифрових технологій привчив свідомість до неможливих реальностей, інакше кажучи: світ кіберреального вплинув на уяву архітекторів, а цифрові технології дозволили реалізувати найкарколомніші проекти, де архітектурні простори не просто існують як віртуально намальовані образи, але відтворюються математично, на практиці отримуючи остаточні ретельні креслення й розрахунки завдяки спеціальним програмам. Проте, задовго до того, як газета «Гардіан» назвала Заху Хадід (Zaha Hadid) «Королевою кривої» [32], футуристична архітектура вже вражала уяву тих, хто бачив некомерційний і неурядовий «Проект Венера» (The Venus Project) Жака Фреско і Роксани Медоус. Проект названо за місцем проживання фундаторів у 1994 році (Венус, штат Флорида), у ньому трансформовано рух «Соціокібернетика» (Sociocyberneering), що існував із 1975 року, ідеї якого у 1974-му Фреско докладно презентував у відомому інтерв'ю з Ларі Кінгом. Утім, головна відмінність проекту від приголомшливих здобутків дигітальної архітектури полягала і тепер полягає в тому, що «Проект Венера» менш за все приваблювали окремі ефектні споруди, адже він орієнтувався на кардинальну зміну мислення людини майбутнього, на комплексне розв'язання усіх проблем цивілізації, зокрема, був покликаний сформувати стабільну глобальну цивілізацію з ресурсорієнтованою економікою, повною автоматизацією ручної праці, з розумними містами, спорудженими роботами, де відкриті творчості, інтелектуальному й духовному самовдосконаленню містяни цінують і оберігають природу. Популярність проекту відтоді зростала, компанія ВВС навіть створила кілька документальних фільмів: «Ласкаво просимо в майбутнє», «Сполучені міста»; крім того, за сценарієм Фреско було знято «Вибір за нами» (2016 — перша частина із запланованих чотирьох), а трохи раніше

вийшов фільм Роксани «Рай або забуття». Також Фреско популяризував ідеї проекту, написавши низку монографій, зокрема: «Проектування майбутнього», «Все краще, що не купиш за гроші» (The Best That Money Can not Buy). Треба сказати, ідеї Фреско витали у повітрі, й не дивно, що їх використали у багатьох футуристичних кінофільмах, серед них: «Структури, що зводяться самі», «Міста у морі» [6]. Півсторічна історія Проекту, який із великими труднощами відстоює право на життя (з огляду на високу конкурентоспроможність навіть не здається дивним, що ідеї ресурсорієнтованої економіки мегаполісів у капіталістично-ринкових умовах було відмовлено в патенті під непевним приводом), утім, вона розвинулася в сучасних конструкторських відкриттях: у багатьох містах світу з'являються незалежні креативні групи, які намагаються позитивно змінити світ уже тепер. Наприклад, комплексна модернізація інфраструктур новаторами «Колективної еволюції» (Collective Evolution) [20], чи факультет інженерної справи Массачусетського технологічного інституту, спільно з групою Папського католицького університету Чилі, котрі проектують рух надшвидкісних тунельних поїздів і незвичайної конструкції міських трамваїв, що снують над дорожніми магістралями; або створюють установки, що конденсують життєво важливу для населення пустельних і посушливих регіонів питну воду завдяки температурному перепаду в атмосфері [24]. Крім того, отримання електроенергії дією припливних хвиль океану [25], не кажучи вже про експлуатацію західним світом такої корисної новинки, як гігроскопічне покриття автошляхів, що дозволяє миттєво вбирати і акумулювати в ґрунтових лізах дощову воду без ризику підтоплення міських транспортних артерій під час несподіваних погодних аномалій. Отже, багато ідей Жака Фреско, які здавалися нещодавно неможливою утопією, сьогодні повноцінно функціонують, а плани включення України у проект Нурерloop Ілона Маска як випробувального майданчика для міжнародної транспортної мережі взагалі вже не сприймаються за фантастику.

Вочевидь, необхідно розуміти, що комплекси урбаністичної структури слід (і будуть у майбутньому) масштабно планувати одразу і колегіально, охоплюючи не окремі будівлі, а весь міський організм, з урахуванням рекреаційних та інтелектуально-творчих зон, сільськогосподарських і наукових лабораторій околиць, як це пропонував Жак Фреско. Причому кожен поліс, згідно з його проектом, був строго орієнтований на мільйонне число громадян (як колись Платонополіс обмежувався ідеальними 5 тисячами поселенців). Футуристичний світ, де немає грошей і примусової праці, спрямований на розумне будівництво міст й аквамістечок у водах Світового океану, на радикальне перезавантаження урбаністичної культури всіх континентів, що допоможе відновити планетарну систему, щодо якої людина перестане бути лише агресивно-марнотратним споживачем, головною причиною екологічних катастроф, масштаб яких досяг навколосемної орбіти. У проєктованому світі Фреско усі інтегровані в соціоекономічні сфери життя технології не завдають шкоди

довкіллю, спрямовані лише на комфорт і зручність громадян, на їхній культурний і духовний розвиток. Дуже важливо, що відповідно до проекту ресурси Землі оголошені надбанням всього людства, а не групки власників капіталу; що заповідники охороняють від впливів цивілізації, що за морським простором доглядають, допомагаючи кораловим рифам і тамтешнім мешканцям відновлюватися і процвітати; потреба в зоопарках відпадає сама собою, відносини людини і живого світу природи — гармонійні. Скасування державних кордонів і грошей, контроль за народжуваністю, чиста екологія, ресурсорієнтована економіка, нові освітні програми (де кожен обирає професію до душі, і художнику не потрібно шукати матеріали — все вже заготовлено, приходь і працюй!), циркулярні ергономічні міста, розумні будівлі і дорожні артерії: одним словом, суспільство розвивається на основі сталої динамічної рівноваги, без політиків, корумпованої влади. Замість поліцейського нагляду держави — самоорганізована спільнота відповідальних, різнобічно розвинених, соціально активних ерудованих громадян. Можна вітати такі пріоритетні цілі майбутнього соціуму, і деякі країни вже готуються для початку відмовитися від шкідливих автодвигунів, переходячи на електрокари, все більше використовуючи у господарстві енергію вітру й Сонця.

Але що особливо важливо для українців, зокрема для теперішніх свідків хаотично-бездумної забудови Києва, що загрожує, на думку тверезомислячих архітекторів, нетрями і занепадом, — саме футуристичні архітектурні проєкти надають переконливу міць аргументам розумного міського планування, де спальні квартали і офісний центр міста сполучаються безболісно, гармонійно, де озера не засипають, лісу не вирубують, сміття утилізують без шкоди навколишньому середовищу. Проте деградує «культурна логіка пізнього капіталізму» (Ф. Джеймсон) разом із ринковими аферами примушує нас спостерігати гнітючі картини хаотичного абсурду столичних проєктів, стала відсутність концепції розвитку міст, відданих на поталу олігархам та чиновникам, що досліджено, наприклад, у статті Максима Карижського. Він, зокрема, підкреслює: «Потурання київської влади щільній забудові будь-якої вільної плями в місті багатоповерхівками прирікає Київ на бідність, неблагополуччя і непривабливість для життя. <...> Лівий берег Києва перетворюється на суцільний спальний район. Чи не кожен вільний п'ятачок забудовується житловою багатоповерхівкою без натяку на офісні приміщення і вітринні перші поверхи. Звичайно, це призводить до переповненості громадського транспорту і мостів Києва, що з'єднують спальні квартали з діловим і адміністративним центром. Автомобільні затори, що виникають при цьому, завдають великої шкоди екології міста і здоров'ю киян. І, насправді, виділення смуг для громадського транспорту тільки погіршить цю проблему. Питаннями місць для паркування міська влада дозволяє забудовникам взагалі не морочитися. В результаті машинами забиті газони і тротуари. Така, здавалося б, дрібниця як відсутність трави на ґрунті призводить до наповненості міського повітря пилом від го-

лої землі. Щосили процвітає практика СРСР, де будівництвом дешевих багатоквартирок буквально вирішувалося житлове питання, і де наявність авто в родині було винятком, а не нормою.

Попутно в Києві спилують зелені зони і засипають озера. В результаті місто позбавляється кисню, локальних місць для прогулянок та відпочинку, і все більше схоже на нетрі. ... Крім Позняків, цей процес щосили розгорнуто і в інших районах Києва. На Святошині повним ходом спилують вільні від будинків зелені зони, які ще недавно робили далеку частину проспекту Перемоги привабливою для життя. <...> Заохочуючи хаотичну забудову вільних ділянок і навіть не намагаючись планувати по-європейськи нові мікрорайони, міська влада і забудовники насправді втрачають великі кошти, які вони могли б заробити в перспективі, і перетворюють Київ на непривабливе для життя місце. Втрачають від цього всі кияни» [9]. На жаль, ситуація не змінюється на краще, і Лівий берег і далі ущільнюють, вирубуючи останні паркові зони, а про спотворення Правого берега неоконкретними спорудами вже не говорить хіба ледачий.

А тому говорити про неоавангардне технологічне моделювання нової архітектурної реальності (з використанням теорії фракталів, параметрики, таселяції...) можна поки що на прикладі західних майстрів, зусиллями яких експериментальний досвід розвивається на зламі століть настільки швидко, що теорія архітектури не встигає їх осмислювати, адже програмні алгоритми криволінійно-плинних чи химерно деформованих деконструктивних об'ємів швидко формують нові смисли сучасної «розумної» архітектури та урбаністики, встановлюючи різноманітні взаємини з навколишнім простором, змішуючи реальність та віртуальність, граючи з формами і функціями, та головне — час від часу орієнтуючись на енергооновлювальні ресурси. Наприклад, комплекс в Гуанчжоу (Guangzhou Infinitus Plaza, Китай, 2016) Заха Хадід розробила як класичний зразок параметричного моделювання, що був названий нею «confluence, interference and turbulence», або злиттям, інтерференцією та турбулентністю [28; 32]. Взагалі, досвід Захи Хадід, Маріо Ботта, Грена Лінна, Френка Гері й ін. доводить той факт, що архітектор тепер повинен бути добрим програмістом і математиком, вміти створювати власну комп'ютерну програму. Врешті химерні проекти, що втілюються у життя, отримали навіть спеціальний термін — «новий скульптуралізм» (new sculpturalism). Наприклад, у Лос-Анджелесі у 2013 році тривала архітектурна експозиція Музею сучасного мистецтва (МОСА) «Новий скульптуралізм: Сучасна архітектура Південної Каліфорнії» (A New Sculpturalism: Contemporary Architecture from Southern California) [17].

Так само використання складних алгоритмічних систем, зокрема прийомів таселяції в деталізації дизайн-об'ємів використовує, скажімо, компанія «Рейзер&Умемото», заснована американським архітектором, професором Принстонського університету Джессі Рейзером (Jesse Reiser), та вихованцем Осацького уні-

верситету мистецтв Нанако Умемото (Nanako Umemoto). Компанія відома проектами для О-14 (Дубаї), де введений в експлуатацію 2010 року ажурний 106-метровий екзоскелет башти мав мінімізувати споживання енергії для систем кондиціонування. Ця компанія отримала численні нагороди й премії, зокрема «Крайслер дизайн», Американського інституту архітекторів та інші. Кожен свій проект фундатори розробляють так, що спочатку вивчають, як на поведінку людей конкретної місцевості впливають екологічні й культурологічні потоки, історія, час, вітер й сонце. Отримана інформація мотивує унікальну специфіку проектування дизайну ієрархії просторів, на яку нашаровуються асоціації міста з артефактом чи, скажімо, антропним організмом. Так, в обґрунтуванні проекту реконструкції ринкової площі Ноттінгема 2005 року компанія зазначала, що використовуючи набір методів параметричного та генеративного дизайну, вона має створити систему, що маніфестує велику естетичну цінність, а також функціональну цінність дизайну, а отже, створити унікальну структуру, яка буде повторюватися, трансформуватися і відновлюватися: «Вивчаючи історію старої ринкової площі міста, було з'ясовано, що виробництво мережива було основною галуззю виробництва на початку XIX століття. Це змусило нас досліджувати техніку мережива й адаптувати її до форм архітектурних складових. Іншим напрямом нашого зацікавлення є судинний рух легень...» [22]. Блискучий фаховий досвід, за яким, безсумнівно, — велике майбутнє; досвід вартий того, щоб бути якщо не наслідуваним, то адаптованим до реалії українського буття.

Слід уточнити, що кризу мистецтва і культури, стверджують філософи, відчувають не ті, хто вірно служать культурній індустрії та «жаргону автентичності», бо їхній внутрішній розвиток ще не на гідному щаблі відчуттів, а лише ті, хто знає справжню ціну сутнісним досягненням історії мистецтва й цивілізаційної культури. Загалом, суть питання навіть не у використанні цифрових технологій, а в тонкощах внутрішньої культури індивіда та нюансах соціополітичної структури суспільства, зокрема пострадянських обширів. Як невпинно повторює де Сото: «Американський досвід надзвичайно важливий для тих, хто намагається перейти до капіталізму, для країн третього світу і колишнього соцтабору», — причому важливий не з позицій копіювання зразка, щоб бути успішними, а з огляду на критичне сприйняття західного досвіду, оминаючи прикрі помилки: «За межами країн Заходу капіталізм перебуває у кризі не тому, що провалюється процес міжнародної глобалізації, а тому, що колишні соціалістичні країни у процесі розвитку не змогли «глобалізувати» капітал всередині своїх країн. Більшість населення цих країн розглядають капіталізм як приватний клуб, як дискримінаційну систему, яка вигідна тільки Заходу і місцевим елітам, що влаштувалися під скляним ковпаком несправедливого закону» [12]. Та якщо в царині капіталістичної економіки не варто сліпо копіювати досвід Заходу, на щастя, «деякі національні еліти починають розуміти, що їм ніколи не отримати гідного місця в світовій капіталістичній грі, якщо вони вічно будуть залежати від милості іноземного

капіталу. Вони не владні над власною долею, і така свідомість пригнічує», то в царині культури конче необхідно розробляти свої стратегії, напрацьовувати власний досвід. Глобалізація в культурі і мистецтві також має свої тонкощі, які варто враховувати: «Сіячам капіталізму, що чваняться перемогою над соціалізмом, ще належить зрозуміти, що макроекономічних реформ самих по собі недостатньо. Не слід забувати, що поштовхом до глобалізації стало те, що країни, котрі розвиваються, і колишні соціалістичні країни, колись наглухо ізольовані, зайнялися відкриттям своїх ринків, стабілізацією валюти і прийняттям законів, що уможливають міжнародну торгівлю та приватні інвестиції» [12]. Тому не варто так легко здавати в архів власні культурно-мистецькі традиції, сліпо наслідуючи західні, щоправда, капіталістична глобалізація посилює олігархічну еліту пострадянських країн, яка в царину капіталу включила мистецтво, науку, культуру, але саме тому так важливо протистояти ідеології капіталу, спираючись на здоровий глузд.

На цих засадах слід згадати, що «... саме реалізація просвітницьких ідеалів “розуму” зрештою призвела до людиновбивчої ескалації плоского розсудку (кантівського-гегелівська критика якого нічого не могла змінити по суті). Нахраписте вторгнення гносеологічно орієнтованого “розуму” в складну тканину соціального життя з позицій “історичної необхідності” призвело до катастрофічної деструкції самої цієї “тканини”, до переродження буття людей не в бік “преображення”, а до деградації» [4, с. 81]. Складність у тому, що коли на суд спільноти пропонують соціальні програми та акції, на кшталт популяризації вирішення проблем та допомоги мешканцям Донбасу (як-от фонд «Ізоляція. Платформа культурних ініціатив»), що презентував у Києві на початку 2018 року проект «Утопія: трансформації українського Сходу»), то з боку соціуму ми аплодуємо, та коли ідеться про інформаційну політональність сучасного мистецтва, — дуже важливо не піддаватися стадному інстинкту, а замислитись про те, що, мабуть, не так і неправі ті, хто заперечує причетність справжнього мистецтва до знакових мем-систем і радить звертатися до класиків (Плотіна, Канта, Гегеля, Ортега-і-Гассета, Біблера, Адорно, Босенка, Возняка...).

У цьому контексті дуже цікаво, який шлях очікує на арт-експериментальний майданчик Світлограда. Поки що маємо короткометражку (режисер — медіа-мисткиня Аліна Якубенко) 2017 року, що розповідає про незвичайний феномен трансформації промислового міста, яке колись входило до промислового кластера міст Лисичанськ–Северодонецьк–Рубіжне, де працював завод, що згодом став відомим мистецьким центром, навіть названим «другим Берліном», оскільки сюди на міжнародні арт-фестивалі сучасного мистецтва приїжджають митці зі всього світу [29]. Колишній співробітник заводу, а тепер архітектор Микола Миколайович говорить: «Навіть тепер складно згадати, що колись тут був завод, на якому ми працювали». Але завод зупинився, і молодь, що працювала на токарних верстатах чи деінде, почала займатися творчістю. Микола Миколайович робив паперові ар-

хітектурні макети міст майбутнього, а хтось творив арт-об'єкти з коробок, хтось ліпив чи майстрував із залізних пластин чи пружин композиції. Причому спонтанно сформована творча бригада стала демонструвати досягнення один одного спочатку на квартирних виставках, потім усі вийшли у під'їзди будинків, незабаром — у простір міста: на дитячі майданчики, пішохідні переходи, двори, сквери. Так просто неба виникла експозиція численних постмодерністських арт-об'єктів зі зварного металу, пластику... Почин самоврядування додав упевненості, а виставки в цехах із часом склали музейні колекції. Новонавернені на мистецькі шляхи кажуть: дивним чином, ніхто з голоду не вмер, ніхто не став бездомним, тобто декласованих у місті не додалося. Через знайомих звістка про цей унікальний випадок дійшла Німеччини, зацікавлені місіонери навідалися в цей куточок Донбасу, таким чином стартував потік арт-туризму. Відтоді приміщення заводу перетворилося на охайний першокласний виставковий центр, де проводять гучні міжнародні арт-форуми. Здавалося б, усе обернулося якнайкраще. Але наприкінці автори фільму завершують свою історію неочікуваним бентежним реюме, в якому ноту хвилювання додає не лише наближення до фронтних дій, але й щире небажання співвітчизників розчинитися в західній контемпорарній хвилі. Відтак, голос за кадром висловлює амбівалентну надію: «Будемо сподіватися, що Світлоград збереже свою мистецьку автономію у складі України» [29]. Що я можу тут додати? Безумовно, це дуже добре, коли вмотивовані люди змогли самоорганізуватися і знайти себе в мистецтві. Та я і далі скептично ставлюся до плодів контемпорарної творчості, оскільки, як довів Джеймісон, «культурний і мистецький вимір постмодернізму є популярним (якщо не популістським)», і це насправді є «вельми вузька класово-культурна діяльність, яка служить білій та чоловічій еліті у розвинутих країнах» [5, с. 358]. Можна казати про існування когнітивного дисонансу: звільнені робітники заводу і далі працюють на мультинаціональний капітал, адаптуючи сервільну культуріндустріальну ідеологію у власне, начебто вільне, буття.

Висновки. Таким чином, контемпорарна мистецька свідомість завдяки кореляціям з техноідними практиками, до чого її спонукає культуріндустріальна ідеологія, прагне звільнити мистецтво від поняття *твір*, заміщуючи його текстовим інформаційним сурогатом рефікованої продукції, «яка заволодіває нами і пропливає над глибокою нігілістичною порожнею, що її залишила в нашому бутті нездатність контролювати нашу власну долю» [5, с. 356]. Отже, має сенс, уникаючи рефікованих пасток логіки постмодернізму, обговорювати неспокійну ситуацію в мистецтві, не впадаючи у відчай і не втішаючись ілюзіями; тому тим аналітикам і митцям, котрі відчувають небезпеку тотальної кризи культури, не варто залишатися осторонь, безпристрасно споглядаючи глобальну культурну інверсію, а надто — коли розумієш загрозливе загострення планетарного недугу, спровокованого техніко-технологічним проривом людства, що призвів до заперечення традиційних духовних цінностей та захоплення дигітальними при-

надами штучного інтелекту. Задля подолання кризи людству необхідне критичне ставлення до стратегії десакралізованої логомахії артизму, що страждає на інформаційну лихоманку, адже інформація не є умовою естетичного досвіду, а наслідування технорозуму руйнує справжні творчі мистецькі інтенції. Саме тому більшість сучасних проєктів, які можуть бути корисно-цікавими маніфестаціями

соціальних, політико-економічних проблем суспільства, насправді не мають стосунку до мистецької царини. Тому зберігаючи критичне ставлення до візуальних практик, і щиро прагнучи до відродження мистецтва, небезпечно затьмарення якого, хочеться вірити, є лише тимчасовим, людство врешті подолає кризу посткультури, відкриваючи трансцендентні глибини мистецьких обривів.

Література

1. Бердяев Н. А. Кризис искусства. Москва, 1918. URL: http://www.odinblago.ru/krizis_iskusstva (дата обращения: 1.05.2019).
2. Бердяев Н. А. Смысл творчества (Опыт оправдания человека). URL: http://odinblago.ru/smysl_tvorchestva/10 (дата обращения: 1.05.2019).
3. Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В. Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. Москва: ИФРАН, 2007. 239 с.
4. Возняк В. Метафизика рассудка и разума. Опыт несистематической самокритики. Киев: Самватос, 1994. 340 с.
5. Джеймисон Ф. Постмодернизм, або Логика культуры позднего капитализма / пер. з англ. П. Дениска. Київ: Курс, 2008. 504 с.
6. Документальные фильмы: Проект Венера. URL: <http://designing-the-future.org/dokumentalni-filmi-proekt-venera/> (дата обращения: 1.05.2019).
7. Зильберман Ю. Семь очерков о Владимире Горовице. Киев: Клякса, 2011. 144 с.
8. З електронного листа О. В. Босенко від 1 та 3 листопада 2017 до М. О. Протас.
9. Каризжский М. Киев на пути к трещинам и упадку. URL: http://ucss.com.ua/statyi/kiev_trushebi_upadok (дата обращения: 1.10.2018).
10. Пенроуз Р. Тени разума: в поисках науки о сознании. Москва; Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2005. 688 с.
11. Сенишин О. Львівська мисткиня запрошує на виставку «Трансформація» у галерею «ІконАрт». URL: https://zaxid.net/lvivska_mistkinya_zaproshuye_na_vistavku_transformatsiya_u_galereyu_ikonart_n1442049 (дата звернення: 1.05.2019).
12. Сото Э. де. Загадка капитала. Почему капитализм торжествует на Западе и терпит поражение во всем остальном мире. Москва: Олимп-Бизнес, 2004. 272 с.
13. Трансформации искусства в современном мире: Нет-Арт. URL: <http://styleinsider.com.ua/2015/03/transformatsii-iskusstva-v-sovremennom-mire-net-art/> (дата обращения: 1.05.2019).
14. Художник прикував себе до величезного блоку мармуру на 19 днів. URL: <https://fshoke.com/uk/2017/12/04/khudozhnyk-rykuvav-sebe-do-velycheznoho-bloku-marmuru-19-dniv/> (дата звернення: 1.05.2019).
15. Шелер М. Місце людини в космосі. URL: http://pidruchniki.com/1209061337709/filosofiya/maks_sheler_1874-1928 (дата звернення: 1.05.2019).
16. Эшштейн М. Н. Философия тела. Санкт-Петербург: Алетейя, 2006, 432 с.
17. A New Sculpturalism: Contemporary Architecture from Southern California. URL: <https://www.moca.org/exhibition/a-new-sculpturalism-contemporary-architecture-from-southern-california> (last accessed 1.05.2019).

References

1. Berdyayev N. A. Krizis iskusstva. Moskva, 1918. URL: http://www.odinblago.ru/krizis_iskusstva (last accessed 1.05.2019).
2. Berdyayev N. A. Smysl tvorchestva (Opyit opravdaniya cheloveka). URL: http://odinblago.ru/smysl_tvorchestva/10 (last accessed 1.05.2019).
3. Byichkov V. V., Mankovskaya N. B., Ivanov V. V. Trialog: Razgovor Pervyy ob estetike, sovremennom iskusstve i krizise kulturyi. Moskva: IFRAN, 2007. 239 s.
4. Voznyak V. Metafizika rassudka i razuma. Opyit nesistematicheskoy samokritiki. Kiev: Samvatos, 1994. 340 s.
5. Dzheimison F. Postmodernizm, abo Lohika kultury piznoho kapitalizmu / per. z anhl. P. Denyska. Kyiv: Kurs, 2008. 504 s.
6. Dokumentalnye filmy: Proekt Venera. URL: <http://designing-the-future.org/dokumentalni-filmi-proekt-venera/> (last accessed 1.05.2019).
7. Zilberman Yu. Sem ocherkov o Vladimire Gorovitse. Kiev: Klyaksa, 2011. 144 s.
8. Z elektronnoho lysta O. V. Bosenko vid 1 ta 3 lystopada 2017 do M. O. Protas.
9. Karizhskiy M. Kiev na puti k truschobam i upadku. URL: http://ucss.com.ua/statyi/kiev_trushebi_upadok (last accessed 1.10.2018).
10. Penrouz R. Teni razuma: v poiskah nauki o soznanii. Moskva; Izhevsk: Institut kompyuternykh issledovaniy, 2005. 688 s.
11. Senyshyn O. Lvivska mystkynia zaproshuie na vystavku «Transformatsiia» u halereiu «IkonArt». URL: https://zaxid.net/lvivska_mistkinya_zaproshuye_na_vistavku_transformatsiya_u_galereyu_ikonart_n1442049 (last accessed 1.05.2019).
12. Soto E. de. Zagadka kapitala. Pochemu kapitalizm torzhestvuet na Zapade i terpit porazhenie vo vseem ostalnom mire. Moskva: Olimp-Biznes, 2004. 272 s.
13. Transformatsii iskusstva v sovremennom mire: Net-Art. URL: <http://styleinsider.com.ua/2015/03/transformatsii-iskusstva-v-sovremennom-mire-net-art/> (last accessed 1.05.2019).
14. Khudozhnyk prykuvav sebe do velycheznoho bloku marmuru na 19 dniv. URL: <https://fshoke.com/uk/2017/12/04/khudozhnyk-rykuvav-sebe-do-velycheznoho-bloku-marmuru-19-dniv/> (last accessed 1.05.2019).
15. Sheler M. Mistse liudyny v kosmosi. URL: http://pidruchniki.com/1209061337709/filosofiya/maks_sheler_1874-1928 (last accessed 1.05.2019).
16. Epshteyn M. N. Filosofiya tela. Sankt-Peterburg: Aleteyya, 2006, 432 s.
17. A New Sculpturalism: Contemporary Architecture from Southern California. URL: <https://www.moca.org/exhibition/a-new-sculpturalism-contemporary-architecture-from-southern-california> (last accessed 1.05.2019).
18. Ben Fearnley. CG, Illustration & Typography. URL: <http://www>

18. Ben Fearnley. CG, Illustration & Typography. URL: <http://www.benfearnleydesign.com/>; <http://www.benfearnleydesign.com/sculptmojis> (last accessed 1.05.2019).
19. Chihuly. Work, Life. URL: <https://www.chihuly.com/life> (last accessed 1.05.2019).
20. CollectiveEvolution. URL: <http://go.collective-evolution.com/stay-aware/>; <https://www.facebook.com/CollectiveEvolutionPage/?pnref=story> (last accessed 1.05.2019).
21. Daria Alyoshkina. URL: <https://www.facebook.com/daria.alyoshkina.5> (last accessed 1.05.2019).
22. Digital Architecture — Design Synopsis. URL: https://jontyhallettigitalarch.wordpress.com/2011/10/17/digital-architecture_-design-synopsis/ (last accessed 1.05.2019).
23. «Fraktaal». Первый мультфильм, который полностью сгенерировал компьютер TrailerOk. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OvaRcPUhjZA> (дата обращения: 1.05.2019).
24. Harvesting Water From Fog. URL: <http://www.climatetechwiki.org/content/fog-harvesting/>; <https://www.youtube.com/watch?v=h8vZ25vtg> (last accessed 1.05.2019).
25. Kinetic Wave Power Station. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=17iStAQ4DEA>; <https://www.elitereaders.com/wavestar-energy/> (last accessed 1.05.2019).
26. Minski Margaret. Haptics People, Places, and Things. URL: <http://alumni.media.mit.edu/~marg/haptics-pages>; <http://alumni.media.mit.edu/~marg/haptics-bibliography.html> (last accessed 1.05.2019).
27. Morgans J. Talking With the Guy Who Spent 24 Hours Blurring Out My Junk. URL: https://www.vice.com/en_au/article/9kn78z/talking-with-the-guy-who-spent-24-hours-blurring-out-my-junk (last accessed 1.05.2019).
28. Moore R. Zaha Hadid's new Roman gallery joins the pantheon of the greats. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jun/06/maxxi-rome-zaha-hadid> (last accessed 1.05.2019).
29. MyStreetFilms 2017: СБИТЛОГПАД / SVETLOGRAD. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mMWtw2dw4Fo> (last accessed 1.05.2019).
30. People Got Naked in a Gallery: We Asked Them 'Why'. URL: https://video.vice.com/en_au/video/people-got-naked-in-a-gallery-we-asked-them-why/5a6587a5177dd4267e24d281 (last accessed 1.05.2019).
31. Postmodernism: the 10 key moments in the birth of a movement. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/sep/20/postmodernism-10-key-moments> (last accessed 1.05.2019).
32. "Queen of the curve" Zaha Hadid dies aged 65 from heart attack. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/mar/31/star-architect-zaha-hadid-dies-aged-65> (last accessed 1.05.2019).
33. Sculptmojis — Quand les emojis rencontrent la sculpture classique. URL www.ufunk.net/artistes/sculptmojis/ (last accessed 1.05.2019).
- benfearnleydesign.com/; <http://www.benfearnleydesign.com/sculptmojis> (last accessed 1.05.2019).
19. Chihuly. Work, Life. URL: <https://www.chihuly.com/life> (last accessed 1.05.2019).
20. CollectiveEvolution. URL: <http://go.collective-evolution.com/stay-aware/>; <https://www.facebook.com/CollectiveEvolutionPage/?pnref=story> (last accessed 1.05.2019).
21. Daria Alyoshkina. URL: <https://www.facebook.com/daria.alyoshkina.5> (last accessed 1.05.2019).
22. Digital Architecture — Design Synopsis. URL: https://jontyhallettigitalarch.wordpress.com/2011/10/17/digital-architecture_-design-synopsis/ (last accessed 1.05.2019).
23. «Fraktaal». Perviy multfilm, kotoryiy polnostyu sgeneriroval kompyuter TrailerOk. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OvaRcPUhjZA> (last accessed 1.05.2019).
24. Harvesting Water From Fog. URL: <http://www.climatetechwiki.org/content/fog-harvesting/>; <https://www.youtube.com/watch?v=h8vZ25vtg> (last accessed 1.05.2019).
25. Kinetic Wave Power Station. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=17iStAQ4DEA>; <https://www.elitereaders.com/wavestar-energy/> (last accessed 1.05.2019).
26. Minski Margaret. Haptics People, Places, and Things. URL: <http://alumni.media.mit.edu/~marg/haptics-pages>; <http://alumni.media.mit.edu/~marg/haptics-bibliography.html> (last accessed 1.05.2019).
27. Morgans J. Talking With the Guy Who Spent 24 Hours Blurring Out My Junk. URL: https://www.vice.com/en_au/article/9kn78z/talking-with-the-guy-who-spent-24-hours-blurring-out-my-junk (last accessed 1.05.2019).
28. Moore R. Zaha Hadid's new Roman gallery joins the pantheon of the greats. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jun/06/maxxi-rome-zaha-hadid> (last accessed 1.05.2019).
29. MyStreetFilms 2017: СБИТЛОГПАД / SVETLOGRAD. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mMWtw2dw4Fo> (last accessed 1.05.2019).
30. People Got Naked in a Gallery: We Asked Them 'Why'. URL: https://video.vice.com/en_au/video/people-got-naked-in-a-gallery-we-asked-them-why/5a6587a5177dd4267e24d281 (last accessed 1.05.2019).
31. Postmodernism: the 10 key moments in the birth of a movement. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/sep/20/postmodernism-10-key-moments> (last accessed 1.05.2019).
32. "Queen of the curve" Zaha Hadid dies aged 65 from heart attack. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/mar/31/star-architect-zaha-hadid-dies-aged-65> (last accessed 1.05.2019).
33. Sculptmojis — Quand les emojis rencontrent la sculpture classique. URL www.ufunk.net/artistes/sculptmojis/ (last accessed 1.05.2019).

Protas M.

Trends and risks of the postculture art crisis

Abstract. In the article, the author focuses on the ongoing crisis of postculture, which lasts since the last century, and on the risks of digital technologies' influence on art. This latter process changes the very artistic consciousness, provoking its reduction while simultaneously paving the way for new, possible under the condition of transcendental freedom of artistic imagination, artistic experiments. Culture-industrial technologies of artistic being's modernization are criticized as those, which reject the the aesthetic experience of the past, subordinating the creative work to the market strategies of the ideology of polyarchy. The research is grounded on a significant number of relevant approaches towards the theory and practice of contemporary culture.

Keywords: postculture, crisis of art, digital technologies.

Протас М. А.

Тенденции и риски кризиса искусства посткультуры

Аннотация. Обсуждаются длящиеся с прошлого столетия кризисные процессы посткультуры и риски влияния дигитальных технологий на искусство, которые меняют художественное сознание, провоцируя его редукцию, и наряду с этим, открывающие новые горизонты творческим экспериментам, если условие трансцендентной свободы художественного воображения активизируется. В то же время подвергаются критике культурино-индустриальные технологии модернизации художественного бытия, которые искусственно отказывают эстетическому опыту прошлого, подчиняя сервильное творчество рыночной стратегии идеологии полиархата. Исследование опирается на существенную аргументационную базу теории и практики современной культуры.

Ключевые слова: посткультура, кризис искусства, дигитальные технологии.

Стаття надійшла до редакції 7.05.2019