

**ДОБА ТУРБУЛЕНТНОСТІ ТА ГЛОБАЛЬНІ ВИКЛИКИ
В ОПТИЦІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ**

**THE AGE OF TURBULENCE AND GLOBAL CHALLENGES
IN THE OPTICS OF UKRAINIAN CULTURE**

УДК 008(477):316.32:316.42

DOI: 10.31500/2309-7752.21.2025.358622

Марина Протас

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

e-mail: protas.art@gmail.com

Maryna Protas

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

orcid.org/0000-0001-8137-0342

Анотація. У статті розглядається креативна позиція української культури в турбулентному потоці глобальних викликів світу демократії. Увагу зосереджено на інвективі досліджень прибічників руху Європейської Альтернативи, які викривають недоліки менеджменту ЄС та, підтримуючи аргументовану критику незалежних фахівців (філософів, істориків, мистецтвознавців, соціологів, культурологів), звинувачують сервільну політику неолібералізму у свідомому лобюванні бізнес-інтересів глобалізованого капіталу. Разом із тим, стаття фокусується на низці хибних міркувань тих західних науковців і арткураторів, хто будучи критично налаштованими до споживацької парадигми сучасності, несвідомо перебуває під впливом войовничого гіпнозизму культурної індустрії, не помічаючи руйнівних наслідків постмодерної естетики, що на думку українських науковців є тією м'якою силою газлайтингу, через яку колективна свідомість західних націй, втрачаючи унікальну культурну ідентичність, утримується в зоні впливу змасовленої ідеології, що з середини підриває базові принципи демократії, пролонгує кризу і викривляє розуміння свободи, артепістемою хрематистики передусім.

Ключові слова: українська культура, національна ідентичність, наднаціональна парадигма, криза демократії, євроінтеграція, Європейська Альтернатива.

Постановка проблеми. В епоху турбулентності, коли сталий порядок поступається місцем хаосу і страху, суспільство поринає в потік популізму і купу інших «ізмів», — наголошує в перше десятиліття міленіуму американський економіст Алан Грінспен, автор «The age of turbulence: adventures in a new world», та, посилаючись на тезу Йозефа Шумпетера, додає — від 1990-х Інтернет прискорює процес творчого руйнування, що цілком вкладається в ідеологію динамічної конкуренції капіталізму, але в корені «суперечить людському прагненню до стабільності та визначеності», бо технологічний розвиток, економічне зростання не забезпечують сталого відчуття щастя, тому ріст ВВП не супроводжує «ейфорія зростання задово-

лення людей»; натомість культурною «антитезою творчого руйнування» є речі й міста, на кшталт Венеції, які «існують для того, щоб зберігати та цінувати минуле, а не створювати майбутнє», бо сталість, краса і романтика надають людству надію і внутрішню тишу [1, с. 18, 167, 181, 268, 269]. Тож відчуття щастя, констатує аналітик, кожна нація шукає між моделлю «Кремнієвої долини», яка постійно змінюється, та моделлю історичної Венеції, яка плекає романтику минулого, але «для кожного суспільства вибір, фактично, складає компроміс між матеріальним багатством та відсутністю стресу, що ґрунтується на історії й культурі... Під культурою я маю на увазі спільні цінності членів суспільства, які прищеплюються з раннього віку та пронизують усі аспекти життя», впливаючи на матеріальний добробут, хоча накопичення багатства з біблійних часів має амбівалентну оцінку [1, с. 271–272]. Амбівалентною опинилась і оцінка культурно-мистецького клімату в США, який Алан Грінспен вважав «достатньо культурно сталим», не дивлячись на те, що чимало аналітиків має абсолютно протилежну думку, стверджуючи що американці, не усвідомлюючи того, є свідками культурного занепаду й навіть «смерті Заходу» (Patrick Joseph Buchanan, який, згідно з «The New York Times», сам через невігластво нині став інтелектуальною жертвою політики автократизму, ставлячи Республіканську партію в опозицію до демократичної більшості суспільства). Та якби Грінспен глибше поцікавився Україною, яку він згадує лише дотично суперечок з РФ, коли хвилюється про фінал спору двох ядерних країн, то він, можливо, міг би передбачити подальший кривавий сценарій розпаду тих колоніальних взаємин, як то зміг відчути С. Гантінгтон. Та водночас Грінспен міг би усвідомити, що українська культура і є тим ключем до розуміння гармонійного балансу екотехнологій майбутнього з етнонаціональним ядром традиційного світобачення крізь почуттєву романтику кордоцентризму, що, уникаючи творчого колапсу, з'єднує історико-культурний рух нації в абсолютному часі у самодостатню цілісність поточного моменту, де ані імперсько-геноцидальна війна, ані будь-які інші турбуленції не в змозі знищити волі українців до самостійного щасливого буття. Така культурна стійкість суверенної нації гідна стати прикладом для духової трансформації європейських народів, сприяючи їхньому виходу з тотальної кризи, кризи демократії зокрема. А це реалізується у випадку, коли утвердиться гармонія порозуміння опонуючих прибічників «індивідуалістичної концепції» лібертаріанців, ментальна химера якої суперечить суспільним нормам, та адептів «демократичної концепції», що базується на колективних уявленнях соціуму, де дії влади контролює демократія, убезпечуючи себе від поліцейського диктату, адже поняття свободи і безпеки, каже французький філософ Етьєн Балібар (Université Paris Ouest Nanterre La Défense; Kingston University, London), є безперервним дискурсом із багатьма фундаментальними питаннями, бо неоліберальна політика усюди утворює абсолютну нестабільність.

Утім певні горизонтально ініційовані зрушення щодо гармонізації двох позицій уже відбуваються. Так, на противагу рашистській пропаганді війни в кіноіндустрії, у травні на 78 Каннському кінофестивалі актор Шон Пенн та ірландський рок-виконавець, вокаліст гурту «U2» Боно, з'явилися у супроводі українських військовослужбовців, бійців Культурних сил ЗСУ, яких аудиторія вітала семихвилинною овацією. Боно тоді наголосив, що він прагне цією маніфестацією звернути увагу Європи до подій в Україні, та подякував ЗСУ за захист свободи європейців від рашистської навали. Як зазначали вітчизняні ЗМІ: «Делегація українських військових з Культурних сил залучена до низки подій на Каннському фестивалі. Це є важливим актом культурної дипломатії на тлі адвокації інтересів України та залучення до підтримки України впливових людей з усього світу. Каннський фестиваль — особливо важлива для нас платформа саме тому, що він від початку був не ярмарком зірок чи кіноринком. Він був задуманий як акт спротиву тоталітаризму, голос незалежних митців, яких намагалися змусити мовчати. Саме тому Канни — не просто один із майданчиків для привернення уваги

до України — це місце, де живе дух Європи, що обрала свободу» [2]. На жаль Захід, де досі гастролує «культура» РФ, ще не усвідомив улюблену стратегію прихованої пропаганди росіян, яку викрив віршований вердикт Олександра Смотрича, вельми вразивши «вибуховою ненавистю» Юрія Шевельова: «Кого не можна кулею в потилицю спинить — / культурою, як з кулемета будуть бити. / Толстим, для прикладу, чи може Достоевським, / ще й Гоголя в додачу приплетуть, / в балет і оперу вас поведуть / і там продемонструють вам Ромео і Джульєтту»; між тим «коли зустрілись в небі спутники радянські, / у космосі матюк кацапський, / як прапор Леніна, повис»... Справді, агенти роскульту досі мають представництва по всьому світу, де зокрема активно пропагують мілітарі-збірку «Поэзия русской зимы», оспівуючи війну і розповсюджуючи антиукраїнський контент соцмережами, використовуючи технології газлайтингу, ховаючись за дипломатичним імунітетом...[3], і разом із тим «росія воює не лише з нашими містами — вона веде війну проти нашої культури, пам'яті, майбутнього», — повідомив Микола Точицький, а також сайт Міністерства культури та стратегічних комунікацій України після масованих обстрілів 10 червня 2025 року й пошкодження ударною хвилею пам'ятки XI століття, Софії Київської, об'єкту Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО [4].

Між тим щиросердні дії пасіонаріїв демократичної спільноти єднують європейські нації в протистоянні автократичним імперським планам із руйнації світової безпеки та пропагандистським деклараціям РФ фейкової історії, де немає місця Київській Русі, яка прийняла християнство і породичалася з королівськими династіями Європи, коли московщини ще не існувало; де немає «України, або Землі козаків», як її фіксували у XVII столітті картографи Нікола Сансон й Гійом де Боплан. Як констатує член-кореспондент НАНУ Ярослав Дашкевич, Москва як поселення була заснована не 1147, а 1272 року; як князівство Золотоординського улусу за наказом хана Менгу-Тимура — 1277; як царство — 1547 року, коли вже правили не Рюриковичі, а династія Чингізидів, яким 1613-го присягалася на вірність наступна гілка Кобилиних-Романових, котрі й розпочали фальсифікацію історії. Так що 1701 року Петро I наказав вилучити усі архівні документи України-Русі, присвоїв історичну назву країни та «обґрунтував» дотичність самопроголошеної 1721 року російської імперії до Київської Русі. Етос «великороса» був сформованим із XVI століття як: «тип людини-завойовника, страшного у своєму неуктві, люті й жорстокості. Цим людям не були потрібні європейська культура й писемність, їм чужі такі категорії як мораль, чесність, сором, правдивість, людська гідність, історична пам'ять тощо» [5]. У цьому сенсі символічним актом нагадування історичної справедливості і давньої рашистсько-імперської ненависті до справжніх русичів, що є підґрунтям поточної війни, був дарунок у травні 2025 року президентом України новообраному Папі Леву XIV ікони «Божа Матір з немовлям» митців Соні Атлантової, Германа і Олександра Клименків, виконаної на кришці ящика з-під артснарядів та присвяченої викраденим і депортованим рашистами українським дітям. Традицію переосмислення мілітарі-об'єктів мистецькою творчістю (згідно з Біблією, благо, коли «перекувати мечі на орала») митці згадали ще в Першу світову війну, а українці її втілюють із часу анексії Криму і розв'язання РФ війни на Донбасі [6, с. 241–243]; тоді 2014 року цей авторський колектив й розпочав артпроект «Ікони на ящиках з-під набоїв», демонструючи твори у понад двох десятках країн. Деякі з них тепер входять до експозиції Софійського собору у Києві, адже, як казав о. Йосиф Сліпий, «церква клала й кладе велику вагу на духовну ділянку в життю чоловіка та з подиву гідною запопадливістю зберігала справжні твори людського духа» [7, с. 14].

Активізуючи інтеграційні взаємини української культури з європейськими демократичними ініціативами, вітчизняні пасіонарії налаштовують колективну свідомість європейських націй насамперед на духовно-гуманістичну цінність соціокультурної самореалізації. Так українська мисткиня Емілі Міллер у жовтні 2023 року в національному музеї Равенни

(Museo Nazionale di Ravenna) за допомоги мозаїчистів Marco Santi, у творчій лабораторії яких вона вдосконалювала фахову майстерність, провела персональну виставку мозаїчних ікон «The War isn't Love». Група «Marco Santi», презентувала роботи колежанки, наголошуючи на важливості повернення у світський простір ідей миру, людяності й краси, зокрема іконографічними засобами сакрального мистецтва: «У мозаїках української художниці Емілі Міллер відбувається своєрідне символічне поєднання давньої та сучасної історії. Стиль мозаїки — це стиль православних ікон, основа — перероблені радянські ящики від боеприпасів, які художниця сама інтуїтивно збирала після їх використання [військовими]. Стиль мозаїки лінійний, без теселяції, але складний у своїй побудові, адже зображені обличчя, позначені болем і співчуттям, стають актуальними, самозаглибленими, емпатійними, торкаючись таких тем, як споглядання, відчуження, наслідки війни, втрата і нестерпне горе» (Emily Miller mosaic art & design). У березні наступного року ці твори побачив український глядач на виставці «А Світло у темряві світить...» у Національному заповіднику «Софія Київська». Мозаїки мисткиня присвятила «усім українським матерям, які переживають період найбільших страждань, скорботи та відчаю». Емілі щиро вірить, що усвідомлення великої сили любові і краси врятує людство від зла.

Сьогодні чимало європейських активістів працює задля соціокультурної модернізації діючої моделі демократії, що з більшою ефективністю долає кризу демократичного управління. Так була ініційована суспільна платформа з виданням незалежного часопису, де роз'яснюється мета Європейської Альтернативи, яку популяризує у світі транснаціональний рух «Демократична Одиссея», що його започаткувала 2023 року Афінська асамблея ЄА актом перезавантаження справжньої ідеї народовладдя у давньому локусі її першоджерела — Афінах. На думку європейських активістів, такий перезапуск європейської свідомості націй посприє опрацюванню більш дієвих методів «кризового менеджменту», а також «утворенню спільного бачення потенціалу Європи» в умовах турбулентності, що допоможе пережити поточні і прийдешні катастрофи, «наближаючи нас до побудови стійкої, партисипативної системи Народної асамблеї Європи — як моделі демократії, що є транснаціональною, інклюзивною та чуйною» [8]. Тож, коли Президентка Єврокомісії Урсула фон дер Ляєн, прийнявши премію Карла Великого у німецькому Аахені 29 травня 2025 року, закликала Європу «скинути кайдани» й утвердити незалежність правом формування міжнародного порядку згідно власних інтересів, у тому числі розширити ЄС «історичним возз'єднанням» нових країн-членів, передусім України, тим зміцнюючи демократію, то в цьому маніфесті лунав заклик і до незалежності культурно-мистецької від наративів американської пропаганди, що також «є наступним етапом у низці історичних європейських проєктів» [9].

Корекція курсу ЄС важлива з огляду на те, що небезпечно пролонгований кризовий стан демократії в цю турбулентну добу підтримується суспільством споживання в меркантильних інтересах культуріндустрії, що призвело суспільно-культурний розвиток до патового стану, адже державна політика неоліберальної верхівки влади капіталізувала значення таких понять як свобода, права, а також сенс емансипаційно-індивідуального артвисловлювання митців. Відтак, філософ Етьєн Балібар постійно нагадує: демократія сьогодні тяжко страждає від кризи через подібні викривлення базових понять [10]. Він всіляко підтримує концепт постколоніальної європейської ідентичності в парадигмі «Альтерглобалізуючої Європи» (The Alterglobalization of Europe), де старе «конкурентоспроможне» пан'європейське мислення, що сприймає інші нації менш значущими, мусить остаточно зникнути з геополітичної й культурно-мистецької когніції, хоч досі ще залишається у силі питання: «яка “демократія” може існувати та протистояти антидемократичним тенденціям уряду без участі мас, іншими словами, без існування чогось “народного” в “народі”» [11]. Якщо поняття «народ» зазвичай має

чотири аспекти тлумачення: 1 — як спільнота громадян держави; 2 — як етнонаціональна спільнота, об'єднана землею, культурою, мовою; 3 — як маса більшості, що не належить до елітарної частини населення; та 4 — «як колективна ідеальність з місією чи долею» [11, с. 13], то в конституційному сенсі використовують всі ці значення, що утворює апорію, а постнаціональна федерація ЄС стає суперечливим політичним інститутом, що «ставить під сумнів існування активного громадянства», яке зветь «європейським громадянством»: «Європейські нації втратили набагато більше своєї автономії та суверенітету, ніж вважає більшість їхніх громадян; і це тільки псевдофедерація не лише тому, що “уряд” спирається на конкуренцію між інституціями, чії методи суперечать один одному — що стає неприйнятним у часи кризи, — але й тому, що її основою є “спільна” політична економія, результатом якої сьогодні є протиставлення інтересів територій одна одній та висвітлення нерівності влади між державами-членами» [11, с. 14]. То, наголошує Балібар, казати про європейську націю є перебільшенням, адже на тепер спостерігається «занепад національного громадянства», що впливає на культуру, та для кого тоді — Європа? Філософ пропонує власне міркування: для правлячих еліт національних держав, де олігархат, який найняв фінансовий капітал, «працює над максимізацією своєї прибутковості в контексті глобалізації», й діяльність стає «значною мірою де-територіалізуваною» із системним застосуванням ухилення від сплати податків та поступовою де-соціалізацією, коли в меркантильних цілях та убезпечення від народного опору управлінці не вітають реально об'єднаний політичний простір, бо маси ефективніше стримувати етнічними бар'єрами; між тим — науковці й експерти ЄС майже «ніколи не розглядають питання, чому є необхідним, щоб політична легітимність була “демократичною”», зокрема не аналізують справжній розподіл влади в ЄС, не вивчають як розподіл влади впливає на економічні умови регіонів, що жорстко страждають від «кризових стратегій» європейського неолібералізму, як-от Греція та Піренейський регіон, де найсильніша деградація «поступово відокремлює *демос* від *етносу*»: «Не можна ігнорувати той факт, що це надзвичайно складно як з матеріальних, так і з символічних причин, які пов'язані, зокрема, зі способом, у який соціальне громадянство було встановлено в національному контексті, який якраз мав бути підкріплений — та ідея якого переживає свій більш-менш пізній демонтаж» [11, с. 15]. Тож Балібар аналізує легітимацію побудови ЄС, яка мусила бути когерентною демократії, бо «це стосується конституційної легітимності наднаціональних інституцій, що протистоїть легітимності національних інституцій — тобто *суверенітету* — теоретичним “депозитарієм” якого, зрештою, є “народ”», котрий по факту залишився осторонь прийняття рішень, що йде у розріз із принципом демократії, бо європейський народ позбавлений можливості контролювати владу, тому «не слід очікувати знайти *демос*, окрім віртуального, там, де *немає* ефективних демократичних інституцій, як це відбувається в сучасній Європі» [11, с.15, 16].

Таким чином, постає питання додання викривлень у царині ідеології, культури, інституційній функції, для активізації справжньої європейської ідентичності, та навіть більш радикально, для легітимності авторитету самої Європи, тільки так у перспективі можна було б очікувати позитивних змін, що завдяки істинної демократизації вичерпало би кризу та укріпило легітимність консолідуючої позиції ЄС, убезпечуючи від ризиків з боку деструктивних сепаратистських сил. У цьому плані Україна в євроінтеграційному русі має враховувати кризову ситуацію ЄС у різних аспектах, але й український досвід геополітичних і культурно-художніх стратегій розвитку в умовах соціополітичної турбулентності став би корисним в контексті європейської культурної політики. Між тим європейці, згадуючи Малевича і Сою Делоне, все ще сприймають українців другорядною нацією; ця зверхність помітна і в благих намірах арткураторок Room to Bloom, feminist-платформи, що існує за підтримки про-

грами «Креативна Європа» Європейського Союзу: «Об'єднуючи митців та творців, які — за надто часто — займають периферійне місце у світі мистецтва, та місця, які вважаються географічно периферійними (Сицилія, Україна, Польща, Греція), Room to Bloom прагне побудувати дискурс про європейську культуру, який повністю базується на досвіді та знаннях периферії, повертаючи її до центру» [12]. (Нагадаю, географічний центр Європи припадає саме на Рахівський район Закарпаття, і науковці мали б знати цей факт.) Крім того, про нерозуміння з боку західних критиків істинних геополітичних та історико-культурних чинників війни можемо судити зі статті Ганни Переходи, яка теж оминула історичну значущість України, що намагається анулювати окупант: «Плануючи взяти Київ за три дні, путін забув одну маленьку деталь: Україна — це не просто колишня периферійна територія Російської імперії, це країна, населена народом, і цей народ буде опиратися, щоб захистити себе» [13]. Але ще 2008 року незалежні західні політологи передчували прийдешню війну, бо «Україна це стратегічний бастион проти російської експансії, східний кріпосний вал західної цивілізації. Київ не просто якась провінційна столиця Великої Росії, це центровий камінь європейського континенту» [14]. Щоправда, були європейські активісти, які наважилися приїхати в Україну під час «гарячої фази» повномасштабного вторгнення, як от Люк Купер (Director of PeaceRep's Ukraine programme, London School of Economics, LSE), який став свідком громадянської самоорганізації та зміцнення українського опору на всіх ланках: від фронту до умовного «тилу». Вони усвідомили, що триває давня боротьба України за національне самовизначення, де РФ «має імперіалістичні цілі», але «Київ виборює право на повсякденну свободу завдяки успіхам України у її визвольній війні»; «Більше того, захист Україною свого національного суверенітету також потужно рухається вперед мережею транснаціональних зв'язків» [15, с. 25]. Люк порівняв поточну війну з історичним визволенням світу від фашизму, сприймаючи українські реалії, — коли всі як один опираються «окупаційної влади, що прагне знищити Україну як значущу історичну спільноту», — крізь призму роману Ірмгард Койн «After Midnight» (1937), а демократичний опір ворогу він визначив особливим терміном «Громадянськість / Civicsness», адже: «Перемога української сторони в битві за Київ у перші місяці повномасштабного вторгнення залишається найважливішим моментом у війні. Протягом перших двох місяців війни місто спорожніло, а в магазинах закінчилися продукти харчування та предмети першої необхідності», втім ситуацію рятує волонтерський рух і «громадянські мережі, які глибоко вкоренилися в Україні після повалення корумпованого клептократичного режиму Віктора Януковича у 2014 році, стаючи головною рушійною силою надзвичайного опору України у війні», саме це Люк Купер і його колеги назвали «громадянськістю — концепцією, яка використовується для відмінності від більш поширеного “громадянського суспільства / civil society” (яке зазвичай асоціюється з організаціями чи соціальними рухами)» [15, с. 24]. А наступного року Люк Купер зробив остаточний висновок: самооборона Києва підштовхнула демократичні процеси таким чином, що тепер «Україна тихо відмовляється від неолібералізму», на подив світу країна зробила неочікуване можливим [16].

Мета статті: привернути увагу художніх кіл України до непопулярної, бо незалежної від аксіом культуріндустрії, критичної аналітики постмодерних творчих практик і наративів в умовах кризи неоліберальної демократії, з тим аби осмислити альтернативну епістему, кіральну до сучасних культурно-мистецьких подій глобалізованого артбізнесу, репресивний вплив якого в добу турбулентності добігає кінця, а отже мати можливість розглядити в руйнації старої системи ознаки нового порядку, де парадигма базована на емпатії сутнісних волевиявлень.

Аналіз останніх досліджень й публікацій. Арткритикиня й кураторка зі Стамбула Берал Мадра, дослідниця екологічних й постколоніальних питань, яка входить до ради директорів феміністичної платформи молодих художниць *Room to Bloom* від Європейських Альтернатив, 2023 року оприлюднила стислу критичну статтю «Кризи та культура: вплив глобальної нестабільності на продукування contemporary art» [17]. Дослідниця, посилаючись на відому думку Зигмунта Баумана стосовно «рідкої/плинної сучасності» — маркера кризи демократії, та інвективу «зомбі-капіталізму» Кріса Гарманна, що спричиняє цикли несталості й катастроф, цілком вірно підкреслює трансдисциплінарну особливість сучасного осмислення артвиробництва доби постправди та газлайтингових технологій III. Вона погоджується з думкою Зигмунта Баумана, висловленою в інтерв'ю 2016 року, що сучасний індивідуалізм роз'їдає суспільство зсередини, поглиблюючи кризу демократії. Бауман не приховував сумні факти постмодерного буття: «наші лідери не просто корумповані чи дурні, а й некомпетентні», «влада глобалізована, але політика така ж локальна, як і раніше», між тим «оргія споживацтва» призвела до втрати свободи, до конфліктів між людьми і суспільством, де «старі способи ведення справ більше не працюють», тому частішають народні рухи солідарності, і «люди на деякий час відкладають свої розбіжності на публічних майданчиках заради спільної мети», на жаль, зазвичай ці потужні рухи короткочасні, бо бракує лідерів щоб перетворити мету на дії [18]. Аналітик наголошував на диз'юнкції, бо «ми все ще дотримуємося принципів Версаля, коли була встановлена ідея права кожної нації на самоврядування. Але то є фікція у сучасному світі, де більше немає однорідних територій. Тепер кожне суспільство — це просто сукупність діаспор. Люди приєднуються до суспільств, до яких вони лояльні, й сплачують податки, але водночас вони не хочуть відмовлятися від своєї ідентичності. Зв'язок між місцем проживання та ідентичністю порушено. Ситуація в Каталонії, як в Шотландії чи Ломбардії, є суперечністю між племінною ідентичністю та громадянством» [18]. Така тотальна втрата ідентичності, вважає Бауман, знайшла заміщення в соціальних мережах, де користувач має справу не з сутнісними цінностями спільноти, до якої належить за правом народження, а зі споживацьким індивідуалізмом мереж, у яких кожен ніби формує власну спільноту, де навички не потрібні, все спрощене: «Соціальні мережі не вчать нас діалогу, бо так легше уникнути суперечок... Та більшість людей використовують соціальні мережі не для об'єднання, не для розширення своїх горизонтів, а навпаки, щоб створити собі зону комфорту, де єдині звуки, які вони чують, — це відлуння власного голосу, де єдине, що вони бачать, — це відображення власного обличчя. Соціальні мережі дуже корисні, вони приносять задоволення, але вони є пасткою» [18]. І тепер виникає ситуація, коли для того, щоб вийти з нескінчених криз, людству необхідно повернути цілісність культурної і колективної пам'яті, про втрату яких попереджав Умберто Еко 2013 року, фіксуючи «кризу ідентичності», яка торкнулась і науковців, адже доба постмодерну стерла частину пам'яті, культивуєчи амнезію.

До цих болючих питань також повертається і Берал Мадра, поділяючи позицію Клер Брендон щодо «просунутої» лексики contemporary art. Вона пише: «У 1950-х роках артпродукція використовувалася ефективним засобом поширення глобальної політико-культурної активності США. Той факт, що США поширювали своє мистецтво у світі через Європу, починаючи з 1947 року і впродовж 1950-х років, є цікавим прикладом використання мистецтва як інструменту для реалізації націоналістично-політичних інтересів. Зокрема, поява абстрактного експресіонізму призвела до появи індивідуалізовано-вільного самовираження в мистецтві, які США пропагували з точки зору національної культурної ідентичності, також розвиваючи музеї і галереї сучасного мистецтва» [17]. Між тим здається дивним, що просуваючи ідеї Альтернативної Європи в мистецтві й культурі турецька науковиця не помічає нега-

тивного впливу американізації й деградації культуріндустрії, що насправді пов'язано з кризою демократії; вона розглядає ці соціальні феномени — культуріндустрію і демократію (як колись Ньютон — простір і час) абсолютно відокремленими один від одного поняттями. Через те вона поверхнево торкається й поточної війни, не усвідомлюючи її глибинних чинників, і зауважує: «з лютого 2022 року війна між Росією та Україною створила нову нестабільність у сфері культури та мистецтва не лише між цими двома країнами, а й у всьому ЄС і дотичних до нього країнах. Художники та експерти мистецтва були змушені піти у відставку або покинути свою батьківщину» [17]. При тому ані слова про екзистенційні емансипативні цінності європейської демократії, що захищає Україна, намагаючись зберегти національну ідентичність, коли агресор тотально знищує культурну пам'ять і на очах світу фізично стирає європейську націю системним геноцидом, й називати це (коли чимало митців загинуло і гине) «нестабільністю», м'яко кажучи, некоректно. Більше того, цитуючи інвективні вердикти Зигмунта Баумана щодо руйнації капіталом європейської ідентичності, Берал при цьому толерує політику культуріндустрії.

Аби розібратися в когнітивному дисонансі, варто звернутися до ідей Клер Брендон у статті «Абстрактний експресіонізм та глобальний вплив Венеційської бієнале 1950-х років» [19], де культуріндустрія бієнале та культурна політика США, а саме поширення світом абстрактного експресіонізму протягом 1950-х років (особливо успіх європейського туру виставки «Новий американський живопис» 1958–1959 років) подається великим досягненням американців, украй жаданим світом. Але це в дійсності суперечить справжнім незалежним критичним оцінкам, зокрема дослідженню британської режисерки, історикині, письменниці Френсіс Стонор Сондерс щодо політизованого впливу ЦРУ на поширення абстрактного експресіонізму Європою та дію Культурного фронту часів холодної війни. Та Клер Брендон, уникає тих проблем штучно нав'язаної США культурно-мистецької «пандемії», бо переконана, що «Венеційська бієнале запропонувала художникам Нью-Йоркської школи безпрецедентну можливість представити свої роботи в Європі в 1950-х роках. Як альтернатива публічним музеям та комерційним художнім галереям, формат національного павільйону бієнале відіграв унікальну роль у демонстрації абстрактного експресіонізму протягом цього десятиліття. Виникали нові рамки для сучасного мистецтва, в яких міжнародний ландшафт сучасної мистецької практики зіткнувся з масштабними виставками. Саме в цьому мінливому кліматі Венеційська бієнале набула зростаючого міжнародного значення та інституційного впливу в 1950-х роках. Це десятиліття ознаменувало час, коли бієнале безпосередньо перетиналося з іншими виставковими парадигмами та секторами світу мистецтва, включаючи публічні музеї, нову фігуру незалежного куратора, систему комерційних галерей та художніх ярмарок. Ці сучасні події сформували бієнале так само, як бієнале, своєю чергою, вплинуло на сучасні майданчики та способи представлення мистецтва. В інших частинах світу як уже відомі, так і нові інституції зверталися до венеційської парадигми, оскільки міжнародно визнана масштабна виставка стала затребуваною платформою» [19]. Насправді після Другої світової війни Італія, згідно з Планом Маршалла та Програмою відновлення Європи, знаходилася під наглядом США, які контролювали й впливали на обмін та контент виставкової діяльності. Так американці познайомилися з творчістю Медардо Россо, перша виставка якого 1959 року в галереї «Peridot» Нью-Йорку мала шалений успіх передусім в adeptів абстрактного експресіонізму. Потім її експонував МоМА і аналізувала дружина директора МоМА Альфреда Барра, арткритикиня Маргарет Сколарі Барр у монографії «Medardo Rosso» (New York: The Museum of Modern Art, 1963). Нюанси організації цієї виставки досліджували К'яра Фабі та Франческо Гуццетті у часописі «Italian Modern Art» за 2021 рік [20]. І не випадково Венеція з 1948 року приймала павільйони США, як нагадує Клер

Брендон, на засадах «експорту» певної національної ідентичності», формуючи «сучасний політичний порядок денний. Наприклад, після демонстрації своїх творів на Венеційській бієнале 1954 року скульптор Девід Сміт згодом вирушив як делегат на Перший Міжнародний конгрес пластичних мистецтв ЮНЕСКО». Тобто від 1950-х років саме Венеція «закріпила міжнародний статус абстрактного експресіонізму, визначивши цей різновид абстракції суто американським винаходом», зробивши його зовнішньополітичним важелем впливу, адже «націоналізм став значною частиною повоєнної культурної політики після доктрини Трумена в 1947 році», коли була введена цензура в мистецтві й чимало виставок з європейськими митцями в США було заборонено через їхню дотичність до комуністичної ідеології, як, наприклад, «Спорт у мистецтві», учасником якої був Пікассо [19]. Натомість МоМА проводила масштабну виставкову діяльність в Європі, єднуючи візуальні практики з комерційним ринком, канонізуючи культурний продукт США, чому також сприяла Венеційська бієнале, залучаючи відомих мистецтвознавців і відкриваючи павільйони не-західних країн (Бразилії, Єгипту, Ірану, Палестини). Її приклад наслідували інші бієнале Європи й Азії, зокрема з 1958 до 1966 року проводилась Тегеранська бієнале. Інформаційне агентство США влаштувало виставкові тури країнами Азії, Африки, Латинської Америки, Близького Сходу. Тож цікавість публіки до нових віянь в мистецтві спонукала утворення музеїв і галерей сучасного мистецтва (скажімо, 1955 року лондонська галерея Тейт відокремилася від Національної галереї; а з 1949 року Пеггі Гуггенхайм виставляла власну колекцію у Венеції).

Утім природній успіх історії поширення американського мистецтва міжнародними інституціями, як описує Клер Брендон, розбивається о факти дослідження, де Ф. С. Сондерс констатує, що саме завдяки інвестиціям низки магнатів, ініційованим діяльністю ЦРУ під прикриттям Конгресу за свободу культури (Congress for Cultural Freedom), та агентам ЦРУ в радах директорів відомих музеїв США, Нью-Йорк від 1940-х років став міжнародним центром американського абстрактного експресіонізму, на свій лад увібравши досвід Матісса, Пікассо, Мондріана, Леже, Міро, тобто міксуючи стилістику європейського кубізму, фовізму, сюрреалізму та інших напрямів. Нью-йоркська школа додала, за висловом Роберта Мазеруелла, автоматизм спонтанного дудлінга (doodling), що ефектно виокремило американський постмодернізм (на тлі войовничого маккартизму) від європейського модернізму, і тепер в реверсному порядку поглинало Європу: «Створений ЦРУ консорціум, що складався з тих, яких Генрі Кіссінджер назвав «аристократією, що присвятила себе служінню нації на ґрунті принципу безпристрасності», був таємною зброєю Америки у холодній війні, застосування якої мало суттєві наслідки. Подобалось це їм, чи ні, знали вони, чи ні, — у повоєнній Європі залишалося не так багато письменників, поетів, митців, істориків, вчених і критиків, чиї імена не були б пов'язаними з тим таємним підприємством», і для багатьох творчих персон «погляд на ЦРУ як на прихисток лібералізму був потужним стимулом до співпраці з ним» [21]. Згідно із Сондерсом, усі міфи холодної війни були побудовані на ідеї заміни світового культурного і політичного лідера, де замість старіючої Європи мала домінувати Америка, а творча еліта та влада США при цьому не вважали поганим, що «вплив ЦРУ на культурне життя Заходу — це необхідне зло демократії», яке «втрутилось у природній процес інтелектуального пошуку», і культура або примушувалася до чогось, або корумпувалася: «Рішення включити культуру та мистецтво до американського арсеналу холодної війни було прийнято одночасно з заснуванням ЦРУ у 1947 році. Занепокоївшись привабливістю, якою володів комунізм для багатьох інтелектуалів і митців на Заході, нове агентство створило “Підрозділ інвентаризації пропагандистських активів”, який на піку своєї активності міг впливати на понад 800 газет, журналів та організацій з інформування населення. Жартували, що це було схоже на музичний автомат: натиснувши кнопку, ЦРУ могло почути будь-яку замовлену ме-

лодію, що звучить по всьому світу. Наступний ключовий етап настав у 1950, коли було створено “Відділ міжнародних організацій” під керівництвом Тома Брейдена»... [21].

Сондерс підкреслювала, що у повоєнний час в Європі та США надто потужним був вплив комуністичних ідей, підтриманий розповсюдженням культури СРСР, і цього Вашингтон аж ніяк не міг дозволити, та особливо драгував успіх діяльності Берлінського дому культури, який відкрили «совєти» у 1947-му, й який користався ажіотажем у публіки. Тому поряд із втручанням у вибори, особливо в Італії і Франції 1948 року, розроблялися таємні програми культурного впливу на свідомість європейців, аби відвернути від симпатій лівим ідеям, змусити забути поширений в Європі наратив, що США є «культурною пустелею», і відчутти такий захват від міжнародної роботи Congress for Cultural Freedom, щоб переконатися: саме американці досягли тріумфальних висот у всіх царинах діяльності людини.

Проте проблема, що із часом стає надто помітною у тотальній кризі, містилася в тому, що зсув уваги національних культур з вищого розуму духа, як його тлумачив Гегель, чи Макс Горькаймер, на розсудливу парадигму комерційного успіху суперечила «іманентному метафізичному інтонуванню» людської свідомості, тож: відсікаючи трансцендентне мислення практичний розсудок втрачав свободу, бо «вища когнітивна здібність — розум, опрацьовує чуттєвий досвід через продуктивну уяву», і лише метафізика, як справжня філософія, створює умови становлення цілісної культури людського розуму через діалогізм різних культур, а коли світова інтеграція будується на основі однієї якоїсь «ментальності», то це є брутально-емпіричним глухим кутом [22, с. 20, 41].

Власне про цей глухий кут як повну деградацію культуріндустрії Венеційських бієнале після міленіуму писала новозеландська арткураторка і науковиця Ребекка Хамід, яка вивчала артринки, що «допомагає контекстуалізувати розуміння того, як бієнале функціонують у його рамках», і зазначала, що глобалізація в сучасному світі стає «однією з найважливіших умов та фундаментальних проблем сучасного мистецтва». Вона пише: «Від 1990-х років бієнале стали глобальним явищем, оскільки мистецькі світи об'єдналися. <...> Завдяки глобалізації капіталістичні економіки плекали та отримували прибуток від товарно-орієнтованої “культури видовищ”. Надмірна експлуатація мистецтва артринком перетворило “високе мистецтво” на товар “видовищності”, внаслідок чого митці «навмисно створюють “fake quality” псевдо-міфології, сурогатної історії» [23]. Резюмуючи Венеційську бієнале 2017 року, де увагу багатьох притягнув проект Деміана Герста, Ребекка зауважує: цей маніпулятор відверто глузує з глядачів і вихваляється тим, що в його творчості немає високих ідей, але допоки існують невігласи, які готові сплачувати великі гроші за цей фейк, він готовий продукувати непотріб, адже в добу постправди «Everyone’s Filth». Дійсно, проект «Скарби затонулого корабля», де 189 бронзових скульптур прикрашених коштовним камінням і золотом, подавався публіці «мистецтвом феєрії, схожої на Діснейленд», вражаючи сумішню великих розмірів фігуративу, орнаментального кічу, апеляцією до історичних наративів, і все перетворював на «гру з порожнею, в банальність мистецтва видовищ», проте «ці “скарби” тепер прикрашають особняки російських олігархів, китайської еліти та світових торговців деривативами», констатує Ребекка Хамід [23]. Таким чином Венеційська бієнале утворила і легітимувала «глобальний світ мистецтва, що являє собою ієрархічне інституціоналізоване середовище, де поведінка та дії кількох дуже впливових учасників визначають можливості, доступні митцям на регіональному та національному рівнях», тим гарантуючи престиж і економічний комфорт, та водночас, уточнює Ребекка, «митці, як і інші представники мистецтва, цінуючи глобальний контекст, отримують обмежений вибір», а будучі обрані як статусні персони, вони мають розуміти, ці привілеї не стосуються їх фахової майстерності, бо вони самі є банальним товаром суспільства споживання (як підприємці Д. Кунс, Т. Мураками), й, можливо,

деякі митці усвідомлять, що «робота з капіталістичною мистецькою системою обов'язково є програвшою справою» [23]. Тож сучасні біенале є тим майданчиком, де зустрічаються глобалізовані виробники-продавці-покупці, опрацьовуючи бенчмаркінгову стратегію подальшого артбізнесу, впроваджуючи ці рішення в діяльність артрезиденцій, які всупереч початковій меті 1960-х, коли вони тільки з'явилися на хвилі демократичного опору системі з боку молоді, тепер керуються трейд-вимогами біенале, музею чи галерей, що є їхніми кураторами.

Ребекка звертає увагу на те, що після першої Венеційської біенале 1889 року, коли курс був спрямований на «свободу від інституційної бюрократії та історичного багажу», політика змінилася. Зокрема з 2005 року «Венеція стала більш інституційною», пропагуючи абсолютно «сервільне мистецтво світу»; але обговорюючи опір капіталізації глобалізованого мистецтва, Ребекка вірить у contemporary art і згадує позицію британського арткритика Джуліана Сталлабрасса, який підкреслював: «доки капіталізм є домінантою світової системи, мистецтво буде змушене дотримуватися тих правил», культурні установи мають конкурувати, бо «матеріальні сили, що рухають біенале, є тими самими, що стимулюють розширення музеїв та інших світових мистецьких установ», коли «бізнес-керівники шукали нові ринки, тоді ціла плеяда кочових глобалізованих кураторів почала робити те саме, переміщуючись з однієї біенале чи транснаціональної мистецької події до іншої, від Сан-Паулу до Венеції, від Кванджу до Сіднея та Касселя, Гавани, наче зіркові артисти, що жадають слави» [23]. Тож не дивно що Пітер Вайбель і Террі Сміт скептично сприймають діяльність тих кураторів, бо глобалізоване мистецтво перебуває у занепаді, неокapіталізм зазнає руйнувань, західне панування сходиться нанівець, стираючи ідентичності мистецької уяви, прагнучі переписати історію мистецтва в глобальному форматі. Отже в цілому критична аналітика Ребекки варта уваги, але як кураторка вона вірить, що мистецтво доби постглобалізму зможе надати «правильні» відповіді на правильно задані питання, що прояснить не стільки експозиції біенале, скільки контекст тих умов, що призвели до цього капіталізованого феномену.

Між тим, як не втомлювався роз'яснювати Олексій Босенко, справжнє мистецтво не мусить щось пояснювати: воно не володіє науково-аналітичним апаратом, натомість мистецтво має діяти крізь почуттєве, сутнісно змінюючи світовідчуття людини. І це набагато важливіше, бо відчуття абсолютної істини вже дає відповіді на всі навіть ще не задані запитання. У цьому міститься справжня свобода і митця, і його творчого вислову, і реципієнта без конкретизації часу і простору, бо це і є «доля бути собою у чуттєвій достовірності свободи», і «свобода не доводиться, а вилучається, виявляючись як необхідність», власно «будь-яка уява є негативною» і «вона опирається синтезуючої здібності продуктивної уяви як протидія, що створює напругу антиномії життя і смерті... Зусилля заперечення, перехід від буття до небуття, настільки ж велично як і акт творення з нічого», «Мистецтво — це як перестати бути самим собою. Питання в тому: *становиться* воно чи *залишається* собою, в першому випадку — життя, в другому — смерть...» [24, с. 452, 466, 469]. Ця думка, що мистецтво живе в трансцендентному становленні, не нова, її набагато раніше висловлювали Плотін або Гегель, зауважуючи, що вищим актом розуму, об'єднуючим усі ідеї, є естетичний акт, бо лише в ньому, завдячуючи красі, єднаються істина і благо, лише так «воля і серце людини, рухи її серця та її рішення будуть безпосередні, <...> без кружного шляху нескінченних роздумів», себто розсудливих концептуалізацій (Г.-В.-Ф. Гегель «Естетика»). Така установка іноді породжує абсолютно сюрреалістично-емерджентний міфоекстатичний артвистів, як в експериментах Катерини Лисовенко, де холістичний танок життя і смерті актуалізує давню таємницю Меркаба (Мурал в Kunsthaus Graz «Paint Anyway», або «Безсоромна земля не залишається мертвою надто довго», 2022). Творча уява відчуває за дискретністю буття життєдайні «дивергенції майбутнього». Навіть скептично налаштований до ідеї креаціонізму французь-

кій філософ Ерве Фішер зазначав, що воля людини здатна змінювати долю, приймаючи «антиприродне», за Дарвіним, винятково людське рішення: «бо ми захищаємо слабких і допомагаємо вмираючим супроти жорсткого закону найсильнішого, який панує в еволюції. Ми приймаємо ризик, зумовлений нашою емпатією і солідарністю, і намагаємося перехитрувати природу, аби самим його розподілити з метою отримати — випробовуючи всі можливі комбінації — надприродний статус»; «у природі, включно з людською природою, є інстинкт творення, який виникає через розрив і бере на себе ризик так робити. Попри те, що довести його існування не легко, ми стверджуємо, що він існує, тому що його наслідки є безсумнівними. Найбільші ідеї, які з'явилися в людській історії — ті, що їх породили дивергенції» [25].

Утім, з них найпродуктивнішими є ті циклічні розриви культурної еволюції, в яких еманують архетипальні сутнісні коди, запускаючи духове відродження, коли культура має змогу «відпрацювати гештальт», очистити/перезавантажити дискурси, відчуті енергію позачасового джерела істини, що в традиції українського культуротворення дотичне філософії серця. Сьогодні ми переживаємо такий момент, але і циклом раніше ідеї кордоцентризму надихали українських фахівців, зокрема трансцендентальної естетики у розпал «застійної доби брежневизму», коли обмірковували почуттєве аби уникнути пасток фейкової свободи («фурії зникнення» Гегеля), й актуалізувати вищу форму естетичної діяльності, де подолані відчуженість та знеособлення/змасовлення ідентичностей. Скажімо, тоді, у 1970-х роках, Анатолій Канарський писав та навчав студентів: сучасне мистецтво має розкривати цілісність особистості, щоб «довести думки, волю, почуття людини до внутрішньої необхідності реалізації цієї цілісності»; це змушує художню свідомість осмислювати «сутність людської сприйнятливості, живий рух культури, представленої як сукупність форм виробництва самої людини», та «у формуванні мистецтва слід бачити насамперед процес розвитку специфічно людської чуттєвості»; але, «на жаль, вимоги історичної моралі досі не є внутрішнім надбанням людства» [26, с. 6, 366, 367].

Виклад основного тексту. Зрозуміти чинники культурно-мистецької кризи сучасності намагались учасники симпозіуму «Мистецтво і гроші», що відбувся 30 серпня 2013 року в Новій Зеландії на базі Dunedin School of Art, Otago Polytechnic, за партнерства School of Business, University of Otago (New Zealand). Найбільш цікаві виступи митців, кураторів й наукових аналітиків увійшли до збірки, упорядником якої став дослідник супрематизму Казимира Малевича Пітер Стапплас, який зазначив: від доби Відродження мистецтво щільно пов'язано з комерцією і грошима, але «у загальній суспільній свідомості існує відчутна різниця між мистецтвом та комерцією, яка зазвичай не висловлюється, але має певний стосунок до моральних та духовних цінностей»; «Дійсно, мистецтво та гроші — у найширшому сенсі їхньої бінарної взаємодії — мають дуже багато спільного. Обидва є сферами соціальної діяльності, що несуть символічні цінності», й мистецтво стає «мірою статусу, авторитету, багатства, рясно розподілених активів, брутальної влади», що відверто декларував Енді Воргол, «відкривши дискурс про силу грошей, що пульсують крізь історію мистецтва, музейний, дилерський та артстудійний світ Америки»; відтак, «якщо в епоху Відродження існувала потреба підкреслити моральну цінність божественного дару, замаскувати грубий факт мистецтва як частини фінансової системи, то іконоборча сила попарту була спрямована в цей аспект, щоб виявити саме такий тісний зв'язок» [27, с. xiv, xvi]. Утім, концентрація постмодерної уваги 1950-х на меркантильному та відсікання трансцендентної алетей призвело до того, що «культурна» аудиторія перетворилась для вимогливих до істини митців на вбивчу силу. Як казав, втрачаючи насагу писати, Юрій Шерех: коли він «прагнув промовляти до сердець і розумів», він «не шукав слухняної отари», та побачив, що «всі байдужі, всі нечесні, всі неві-

рні, всі інтригани, всі примітиви, всі засліплені, всі глухі...» [28, с. 8, 9]. Проте у 1989 році у Нью-Йорку, переосмислюючи конфлікт між митцем і аудиторією, він напише інше: «якби всі були творцями культури, не було б культури. Бо культура полягає на відмінності людських рівнів. <...> Різниця між націями (одна з різниць) полягає не в наявності таких протилежностей, а — і тільки — в пропорції між прошарками культурних і відмежованих від творчої культури», й «єдиний суспільно плідний і корисний вид реакції, — попри все — далі сприяти накопиченню культури, у міру спроможності творити» [28, с. 10]. Тому так важливо помічати кожен подібний акт «стимулювання думки і додавати свою краплину до резервуару національного або й людського культурного надбання, загального знання» [28, с. 12].

А в українському контексті зараз важлива кожна, нехай на перший погляд не архі-гучна в цивілізаційному значенні, але така необхідна для утвердження культурного габітусу нації, мистецька подія, як от урочисте відкриття 1 червня 2025 року на фасаді Центрального автовокзалу Києва муралу роботи Діани Сорокіної на честь розвідників спецпідрозділу Головного управління розвідки Міністерства оборони України «Артан», які проводили унікальні складні операції на Київщині, Донеччині, Харківщині, в тилу окупантів та інших локаціях. Або дуже важлива для нації березнева прем'єра в Івано-Франківському національному драматичному театрі імені Івана Франка вистави «Медея», яку поставила за мотивами текстів Евріпіда та Гайнера Мюллера головна режисерка Харківського театру ляльок Оксана Дмитрієва, рефлексуючи на повномасштабне вторгнення, трагедії людей, які, втративши дім, змушені були усвідомити свою ідентичність, відчути в собі пульсацію культурної пам'яті нації. Невипадково цей жанр вистави творча група визначила як «кардіомахія», і на офіційній сторінці театру наведений спектр піднятих питань, на які сьогодні шукають відповіді українці, зокрема: «Що таке вижити? Вціліти. Чи маємо ми право когось звинувачувати? Що ми мусимо зробити, щоб цей пекельний досвід не перетворив людину на ворога у своїй вітчизні? Або запитуємо себе про це, або мовчимо. Що таке адаптуватися на чужині? Що таке бути відірваними від Батьківщини? Як це — заговорити свідком. Як бути, коли свідку не вірять? І що трапляється з ним потім? Як архівуються спогади? І взагалі, як працює наш мозок? Куди ми запаковуємо наш травматичний досвід і як дістаємо його в зовсім незручний, невідповідний момент? Медея покроково згадує, що ж трапилось в її рідній Колхиді і чому вона опинилась в Коринфі, і чому з Коринфа її знов хочуть вигнати? Бо вона — свідок. Що це значить — бути свідком? Чи готові ми чути правду?» [29]. Сьогодні мистецтво знов відкрило для себе важливість щирої людської емпатії можливістю говорити від серця серцю. Таку актуальність не лише для України, а й для світу, подібних історій «про хоробрість та спротив» підкреслила режисерка Ліза Рафферті, коли відбулася презентація драматичного читання 29 травня 2025 року мюзиклу «Тигролови» за романом Івана Багряного у студії Open Jar на Бродвеї. В Україні повноцінну прем'єру мюзиклу відіграли 5 червня 2023 року, тоді ж художник-постановник Олександр Білозуб розповів про складнощі особистої боротьби з творчим колапсом через руйнівну війну «тоталітарної людиноненависницької системи», яка не змінилася від 1930-х років і тепер знов суне: «Я довго не розумів, яка моя місія з початком повномасштабного вторгнення; те, чим я займаюся, не поєднувалося з тим, що відбувається. Пів року я не міг малювати. Ні пейзажі, ні авангардні речі не збігалися з тим випробуванням, яке нам випало. І оцей фактор часу дуже важливий у виборі цього твору. Для мене як художника-постановника це й досі велике питання: про що говорити під час війни і як говорити — стукати чи ні, чекати, що відкриється серце або душа у глядача чи ні? Я й досі не знаю, бо всі зараз надто багатовекторні, ми розбиті фізично і морально. Тому зараз для мене існує одна формула — зігріти цих людей любов'ю, віддати частину себе. Без пафосу: це сьогодні найголовніша місія мистецтва — реабілітація через мистецтво» [30].

А коли війна збирає щодня криваву жниву, діалог мусить бути до неможливого щирим, усі бенчмаркінгові стратегії у цій ситуації не те що не працюють, а просто є аморальними (що не зупиняє, звісно, російських балетних гастролерів в європейських турне заявляти себе на афішах українським балетом, заробляти на крові й спонсорувати окупантів: «нічого особистого, тільки бізнес»). Ще коли Європа не зіткнулася з катастрофами кривавих війн ХХ століття і мала статус світового культурно-мистецького центру, естетичний меркантилізм дозволив капіталу домінувати. Як зазначав Пітер Стапплс: «Зі зростанням популярності галерей-дилерів у Парижі в 1870-х роках ціна на мистецтво та тип мистецтва, що продається, стали мірою вартості твору — не лише його ринкової вартості, але й мірою його естетичної цінності», тому «Пікассо безсоромно лестив своїм дилерам, малюючи їхні портрети, портрети їхніх друзів та родини», хоча в жодній монографії про митця серед покажчика термінів не вказано слово «гроші»; так само «знадобився час, щоб знайти цінність — як грошову, так і естетичну — у роботах абстрактних експресіоністів», що вже Мейер Шапіро вбачав успіх нью-йоркських експресіоністів таким, що наражає «на небезпечну корупцію» через змову дилерів і колекціонерів, які формують ринок мистецтва [27, с. 24, 25]. Попарт і не приховував цього зв'язку, тож від 1962 Енді Воргол, офіційно називаючи себе комерційним митцем, відверто малював грошові знаки, маніфестуючи мистецтво еквівалентом монетарного щастя («192 Dollar Bills», «Dollar Sign 1981»), бо «Business art is the step that comes after Art... Being good in business is the most fascinating kind of art» [27, с. 30]. Щоправда перед бізнес-артом Воргола грайливі пародії на купюри іронічно робили Рой Ліхтенштейн («Ten Dollar Bill», 1956), Філіп Хеффертон («Sinking George», 1962), а Роберт Дауд, до якого у 1963 році навіть навідались агенти Секретної служби, аби упередити злочин фальсифікацій, знайшов вихід у знуцанні над грошовою системою, названої ним «кумедний дім вагомих символів» (Robert Dowd «The Vincent Dollar», вручну розфарбована літографія на папері, 1965). Та маніпуляції з банкнотами на початку ХХІ століття досягли стелі, коли італійський перформансер Чезаре П'етроюсті, почав обливати сірчаною кислотою купюри, які надавала публіка, і повертав їх інвесторам із сертифікатом артоб'єкта, або з'їдати гроші й знову повертати вже після процедури дезінфекції з перевищенням їх номінальної вартості («Їсти гроші — аукціон» (2005–2007), Gallery Ikon, Birmingham, United Kingdom). Цікавим є те, що критики, як і Пітер Стапплс, розуміючи фарс мистецтва пост-правди, виправдовують концепт-кіч, що має естимейт десятками мільйонів, констатуючи: «Іншими словами, попарт Воргола показує, що гроші зробили з нами. Це одне з найглибших мистецтв ХХ століття»; або, як зауважує Макс Гейвен, «копротологічний перформанс спонукає нас замислитися над глибшим питанням: як ми створюємо цінність разом? Як лайно стає золотом, а золото стає лайном?» [27, с. 31, 68]. Український філософ Олексій Босенко на це завжди мав відповідь, рясно підкріплюючи думку девіантними клозет-цитатами з Еміля Чорана чи М. Горкгайма, адже сучасне одномірне «мистецтво підробляє, гримуючи труп суспільства, намагаючись надати йому добрий пристойний вираз», бо сам сучасник, й критик, нині «став відсутністю, позбавленим суті музейним експонатом, манекеном», що бере участь в «колективному фаховому кретинізмі, оспівуючи масову амнезію карнавалу..., що не заглушить виючу порожнечу сучасного мистецтва», тому «правий Дуайт Макдональд, вважаючи, що тепер відбувається не підвищення рівня масової культури, а псування культури елітарної, коли витвори мистецтва стають ідолом споживання. <...> за діагнозом Ерве Фішера, настав кінець авангарду, кінець естетики, і навіть — кінець порожнечі»: «На тлі брязкотючого, гуркотливого, шаленого, волаючого, фіглярського, метушливого, зловтішного біснування, що видає себе за буйне життя мистецтва, його дійсне уривчасте дихання ледь помітне, воно вже не туманить дзеркала буття, вка-

зуючи на ознаки життя. Випадкові удачі відбуваються тому, що через неухважність забули до-
 бити» [24, с. 183, 195–196]. Сучасні реалії колапсу роблять цю тезу жахливо актуальною.

Доволі показово, що в середині минулого століття через розчарування в еміграції та неприйняття американізації української діаспори відбувся розкол поміж тими, хто пам'ятав ще Україну чи «заново творив її» відповідно до «національної духовости», де митець «в тузі промовляє до сердець», і тими хто пішов на асиміляцію, за висловом поетки і скульпторки Оксани Лятуринської, і вже не відчував різниці між «героїчним і негероїчним, між вартісним і безвартісним, між сутнім і несутнім, між етичним і неетичним», так що «і нашими не будуть наші діти / згубивши Батьківщини образок» («Єроним») [28, с. 304, 311–313]. На думку Лятуринської, Європа, а тим паче Америка, знаходяться в стані матеріальної, й передусім духової катастрофи, тоді як український народ зосереджує добро і красу («З розірваних сторінок»), тому в мистецтві вона була категорично проти вульгарності й бруталності. Ось і зараз дуже важливо в період високої турбулентності не втрачати бачення перспективи, не посилювати горор-відтиск навколишнього хаосу ще більш деструктивним мистецтвом, вганяючи свідомість в більший колективний розпад і апокаліптичний відчай (про небезпеку масових ментальних вірусів попереджав ще К. Г. Юнг), але пропонувати шлях виходу на новий щабель буття, де домінує світло істини й любов, що потребує сутнісної зрілості. Це не ескапізм, а нагадування про високу місію духового розвою, новий порядок, в який увійде цивілізація як тільки буде вичерпана фаза турбулентності, тому що майбутнє має тут-зараз сміливість визрівати в хаосі завдяки пасіонаріям.

Террі Сміт розкрив руйнівні наслідки капіталізації мистецтва, коли твори оцінюють за комерційним принципом, де найнижчий рівень має місцева творча особистість, нехай і талановита, але без підключення до найвищого ранжиру «the global culture world of Art and Money» вона не береться до уваги мережею «видовищних» проєктів брендів митців та асистентів їхніх фабрик, які конкурують на артринку один з одним як звичайні торговці; формально кепкуючи зі світу капіталу, «еліта» не гребує послугами зіркових артплатформ, галерей, колекціонерів, пропонуючи апропріації, деривати «видовищного авангарду» [31]. Отже мистецтво, засліплене грошима, втратило істинну творчу свободу. Через консюмеризм, наприклад, після 1980-х років втрачає унікальну ідентичність мистецтво австралійських аборигенів. Це досліджувала Лора Фішер (Laura Fisher, sociologist & art historian, Sydney, Australia), коли у 1970-х старші чоловіки поселення Папунья Тулу почали акриловою фарбою на дошці робити символічні зображення їхніх міфів, видінь для продажу. Так розпочався «деколоніальний» процес на хвилі відродження національної культури, який швидко перетворився на фейк через «агресивну колонізацію» багатомільйонним бізнесом «білих австралійців» та асимільованих, «емансипованих капіталізмом» етносів. На зламі міленіумів утворився бум аборигенного мистецтва, що стає привабливою інвестицією й добре торгується на Sotheby's; але успіх супроводжував скандал, коли відомий митець відверто заявив, що він робить халтуру задля грошей, він не малює від серця, і це кураторів артцентрів роздратувало (хоча при аналогічному зізнанні Воргола всі аплодували): «Таким чином, зникає безперервність традиції, і немає 40 000-річної культури, немає "часу перед часом". Існують лише об'єкти, створені низкою фрагментованих культур із різними зв'язками з традиційною та економічною необхідністю, що протиставляються гомогенізованій інтерпретації цих об'єктів... Воргол, Кунс і Герст сміливо та стратегічно транслювали їх любов до грошей, прагнення до багатства, і їм удавалося досягти рідкісного поєднання аури знаменитості зі статусом образотворчого мистецтва. Та вони є винятком, підтверджуючим правило, що світ мистецтва залишається глибоко переконаним у тому, що митцями рухає пристрасть до своєї роботи — до істини, краси, добра, сутнісної трансцендентної цінності ідей — а зовсім не мате-

ріальні інтереси» [27, с. 38, 43, 48]. Чи не стає такий подвійний стандарт кураторів стосовно ідентичності мистецтва показовим для інших націй, митці яких, нехтуючи суверенною суб'єктністю, палко прагнуть отримати славу і гроші, завідомо пропонуючи фейк замість справжнього мистецтва? Західні митці, демонструють пасивну резигнацію, коли кажуть, як от представлена на всіх артярмарках і галереях США Кейт Петлі, що митці бачать як «ринок перетворився на великий безлад корупції, коли прийшли великі гроші», але що вони можуть зробити, коли «гроші дозволили митцям створювати більше, ніж вони могли собі уявити»; хоча є випадки коли успішні галеристи не витримують безглуздя «щурячих перегонів» і закривають свій бізнес після тридцяти років діяльності, на кшталт нью-йоркської дилерки Ніколь Клагсбрун, та це рідкісне явище, як і об'єднання митців свідомою жагою «оживити світ мистецтва», що виголошували австралійці, шукаючи спосіб «дозволити творчим практикам не бути фінансово відповідальними чи комерційно життєздатними», а бути у відповіді за мистецтво, бо: «Відповідальність — єдина ціна свободи. <...> Як митців так і громадян цієї планети. Озирніться навколо, зрозумійте, що ми хочемо робити... The shit is most indeed hitting the fan but Art will find a way» [27, с. 129, 141, 145].

Мабуть настав час чесно визнати нещирість адептів business-art, тим паче, згідно з Максом Гейвеном (Division of Art History and Critical Studies, Nova Scotia College of Art and Design, Canada), постмодерністська криза репрезентації привела світ до «нескінченній інтроспекції, деконструкції, цинізму, іронії та турботам про процес, де метою мистецтва більше не є репрезентація світу, а жага поставити під сумнів саме бажання репрезентувати»; масштабна капіталізація мистецтва «бере свій початок у творчості Енді Воргола, а його кінцевий апофеоз — у творчості Демієна Герста. Це такий вид мистецтва, який відверто та беззастережно визнає вплив грошей і, власне, приймає вплив ринку не лише як природний, але як правильний і добрий. Герст тут є ключовим прикладом того, що Марк Тейлор (Columbia University, New York) називає “financialisation of art”, перетворенням мистецтва на спекулятивний товар, яким свідомо керує група артсуперзірок, вважаючи себе не просто “брендами”, а фінансовими імпресаріо. І не випадково іронія, цинізм та самокритика стали звичайним явищем на артринку. Вони знаходять своїх покупців у нових “заможних особах”, побічних продуктах зростання рівня глобальної нерівності» [27, с. 61, 64; 32]. До речі, Марк Тейлор констатує прогресування капіталізації артизму, про що митці воліють не замислюватись, тому «мистецтво збилося зі шляху. Зміни, що відбувалися щонайменше півстоліття, досягли переломного моменту, і ми зараз опинилися посеред сейсмічного соціокультурного зрушення, масштаби якого неможливо визначити»: «У попередніх формах капіталізму (сільськогосподарському, промисловому та споживчому) люди заробляли гроші, купуючи та продаючи робочу силу й матеріальні блага; у фінансовому капіталізмі, навпаки, багатство створюється завдяки обігу знаків, що підкріплюються лише іншими знаками. Структура та розвиток фінансових ринків відображають одне одного. Оскільки мистецтво стає дедалі абстрактнішою грою нереперенційних знаків, абстрактні фінансові інструменти дедалі більше створюють автономну сферу обігу, метою якої є не що інше, як нескінченне поширення грошових та фінансових знаків. Коли мистецтво фінансів стає finance of art, мистецтво вже є не просто товаром, який купується та продається, а стає валютою обміну, виготовленою для hedge-фондів та фондів прямих інвестицій, де торгується, як будь-який інший фінансовий актив» [32].

І Макс Гейвен має рацію, критикуючи меркантильну позицію митців, які розсудливими концептуалізаціями приховують порожню гру «культурного капіталу», чії наративи успішно продаються і купуються. Деградація творчої уяви тепер полонила митців паблік-арт, і спільноту громадян, які миряться з неякісними мистецькими проектами, концепт яких наче й тлумачить добрі ідеї, але форма артвислову сумнівна. Так шестиметрова з гаком скульп-

тура «Обійми» в Бостоні відомого американського концептуаліста Генка Вілліса Томаса на честь вбитого Мартіна Лютера Кінга-молодшого та його дружини, письменниці Коретти Скотт Кінг, відкрита у січні 2023 року, отримала здебільшого схвальні відгуки, а Джилл Байден того ж року вручила митцю престижну нагороду Державного департаменту США «Art in Embassies». Як висловився митець, він прагнув передати мить високого натхнення, коли Кінгу 1964 року вручили Нобелівську премію миру і дружина його міцно обійняла. Метод фрагментації вже використовував митець, втім, в даному разі пластичне рішення не є естетично вдалим, продуманим з усіх ракурсів, тож були критичні відгуки небагатьох, хто розумів: добру ідею може змарнувати погане фахове виконання, породжуючи небажані haptics-асоціації, замість проголошеного автором «відчуття духовного та емоційного захисту» [33].

Естетична безглуздість вимагає реформ всієї соціальної структури суспільства, лише так стане можливим, вважає Джуелл Хомад-Джонсон (Jewell Homad-Johnson, мисткиня, театральна режисерка, Songe Arts / Theatre Songe), повернення мистецтву статусу духовного, як це бачив В. Кандинський. Джуелл впевнена, що образотворча природа не підлягає розсудливим описам словами, а вимагає трансцендентного відчуття, де «посередником між головою та руками має бути серце» [27, с. 133], бо тільки серце, надаючи почуття щастя і насолоди в душі, є безумовним фаховим радником й експертом, як і надійною опозицією нинішній капіталізації культурно-мистецьких сфер. Тут варто було б згадати історію, адже після Другої світової війни, оприлюднення злочинів проти людяності та атомної трагедії, митці відчували, що мистецтво має повернутися до своїх до-раціональних витоків, до чистого гуманізму, вільного від техноїдності, аби не провокувати наступні війни (достатньо пригадати позиції Генрі Мура або чернівчанина Фредерика Кіслера). Про це казав і Жан-Поль Сартр на відкритті нью-йоркської виставки А. Джакометті, де наголошував, що в історії завжди є початок, але є і кінець, тому людство має вибір, митці зокрема. Вочевидь така думка актуальна дотепер, адже «знання та аналітичне мислення мають цілі, що виходять за межі миттєво грошового зиску», і тут достатньо задатися питанням, як докторка Леоні Шмідт (Otago Polytechnic, New Zealand): «Яким був би наш світ без філософії, історії, літератури, образотворчого мистецтва, соціальних наук, психології, музики, театру тощо? Разом вони сплітають щільний культурний гобелен, без якого ми всі стаємо одновимірними» [27, с. 82]. І до одномірності привів світ капіталізований артизм. Як опір цьому процесу утверджується ще протягом 1970-х років мистецтво «розширеного поля», яке потрібно було переживати, відчувати, адже купити просторовий лендарт-об'єкт, як в Mary Miss, про який писала Розалінд Краусс, було неможливо, втім згодом капітал також зумів замовляти ті проекти, купляти й навіть демонтувати їх, як то сталося з «Greenwood Pond: Double Site» (1994), яку Художній центр Де-Мойна в Айові (DMAC) сьогодні зносить, попри судові позови Mary Miss, аргументуючи тим, що утримання даного артоб'єкту, який руйнується і стає небезпечним для життя містян, тепер є надмірно дорогим. Чарльз А. Бірнбаум, директор «The Cultural Landscape Foundation» (TCLF), що сприяв реалізації проекту, прокоментував цей інцидент: «Витвори мистецтва, створені в певній місцевості ландшафту, коли вони позбавлені необхідного кураторського нагляду та управління, як і великі твори ландшафтної архітектури, є одними з найвразливіших і найменш поблажливих репрезентацій нашої спільної культурної ідентичності. Тому, що сталося з Greenwood Pond: Double Site, можна було і потрібно було запобігти, але установа, яка замовила цю екологічну скульптуру для своєї постійної колекції, схоже, не виконала свою роль належного зберігача та розпорядника цим широко визнаним та впливовим твором мистецтва, що є основною функцією та обов'язком установи» [34].

Отже цей приклад доводить правоту тих аналітиків, хто називає функціонерів світу артбізнесу «збанкрутілою етично корумпованою системою», яку зсередини підриває глобалі-

зована економіка. Проте ті, хто має трохи далекоглядності, бо теперішня турбулентність незабаром зникне, радять своїм короткозорим колегам насолоджуватись позачасовим живописом Вінсента ван Гога, який жив і помер в тотальній скруті (Гонконгський Christie's в 2024 році продав його «Les Canots Amarres» за \$32,2 мільйони), і разом радять позбавлятися якомога швидше псевдотворів найбагатшого серед митців Демієна Герста, поки вони ще мають ринковий попит, бо маркером завершення доби фейкового артизму є шалений попит на тіньовий ринок викрадених шедеврів. Для українських митців це теж сигнал знаходити нові артнаративи, починати серйозно опановувати кордоцентричну когерентність трансцендентної алетей, очищуючи колективну свідомість від наслідків розпаду минулих парадигм, візуалізувати й відчувати турбулентність не стільки хаосом, скільки початком порядку нової реальності в сутнісній еманация філософії серця в творчість і життя (так в синергії працює бойовий гопак характерників, взаємодіючі з енергіями усіх стихій), й розкривати глибини колективного серця людства в гармонії з Космічним Еросом давніх доктрин, впевнено будуючи майбутнє вже зараз, не довіряючи неолібералізму, що лише системно «підривав державні інституції та послаблював основи колективного благополуччя» (Генрі А. Жиру, MacPherson Institute, Ontario, Canada). Сьогодні таку незалежну позицію американо-канадського професора культурології почала розуміти молода генерація його підопічних — критичних аналітиків, які теж закликають західний світ опиратися спокусам неолібералізму, зокрема трампізму, що мутує в авторитаризм, бо: «Оповитий привабливою мовою свободи, він перетворює ринкові принципи на домінуюче кредо, наполягаючи на тому, що кожен аспект життя відповідає імперативам прибутку та економічної ефективності. Але насправді неолібералізм консолідує багатство в руках фінансової еліти, прославляє безжальний індивідуалізм, сприяє вражаючим показникам нерівності, увічне системну несправедливість, як от расизм і мілітаризм, все комерціалізує, не залишаючи нічого священного чи недоторканного. Неолібералізм діє як невпинний двигун капіталістичного накопичення, рушійний ненаситним прагненням до неконтрольованого зростання і безжальної концентрації багатства та влади в руках правлячої еліти. <...> У міру того, як неолібералізм перетворюється на авторитаризм, його механізм репресій посилюється. Інакомислення замовчується, соціальне життя мілітаризується, а ненависть нормалізується. Це підживлює фашистську політику, яка системно ліквідує демократичну підзвітність...» [35]. Чи варто ще доводити необхідність української культури в умовах турбуленції більше уваги приділяти не постмодерним кліше, а кордоцентризму як запобіжнику колапсу?

Між тим сутнісна епістема постліберальних візій нового світу стає міцніше: зараз через трагедію українського народу західні культурні інституції поступово навертаються в емпатію кордоцентричного мистецтва, що вселяє надію на подолання тотальної кризи суспільства постправди. Наприклад, на початку червня 2025 року Міністерство культури та стратегічних комунікацій України повідомило про прийдешні прем'єри опери українського композитора Максима Коломійця «Мати Херсона», за співпраці американського драматурга Джорджа Бранта і польської режисерки Барбари Висоцької, де йдеться про взяті із життя тяжкі випробовування українських жінок, які наважилися перетинати лінію фронту задля визволення й повернення депортованих окупантами їхніх дітей, запертих у фільтраційних таборах рашистів. Світову прем'єру запланували на 2026 рік у Польській національній опері у Варшаві, а протягом наступних двох років оперу показуватимуть в Метрополітен-опера (Нью Йорк), де головну роль виконуватимете відома оперна співачка Ерін Морлі (сопрано). Сайт міністерства також повідомляє: «Із початку повномасштабного вторгнення росії Метрополітен-опера активно підтримує Україну: зокрема, створила Ukrainian Freedom Orchestra, припинила співпрацю з артистами, які підтримують режим путіна, та регулярно проводить бла-

годійні концерти на підтримку українців»; і, як зауважив генеральний директор Метрополітен-опера Пітер Гелб: «Ми не хочемо, щоб світ забував про те, що відбувається. Це наш художній спосіб нагадати про трагедію» [36].

Світова підтримка України закордонними культурними інституціями — важлива подія не лише в плані культурно-політичному, це фактор вирівнювання колективної свідомості на оздоровчому духовому шляху цивілізаційного очищення, це початок трансформації свідомості націй; локально — це ще й активація сил роду, коли найдраматичніші сторінки історії, сприйняті очима світла і добра, дозволяють не поринути в деструкцію, не загубитися в потоці зла і ненависті, а зберігаючи суверенітет власної доброї волі, вкоріненої в етнонаціональну культурну пам'ять, залишатися незламним джерелом нового світу, де трансцендентний екстазис творчої уяви й критичне мислення в пошуках алетей відчують відповідальність, будучи соціокультурним «запобіжником», що унеможлиблює появу авторитаризму або ж фашизму/рашизму (тим опрацьовуючи фатальні помилки італійського футуризму столітньої давнини).

У цьому сенсі також ефективно веде роботу Міністерство закордонних справ України, яке реалізує амбітний проект «Резиденція Пилипа Орлика. Віднайдення історії України в архівах світу», за яким вже опрацьовано 4700 архівних справ, зокрема у Литві, Швеції, Туреччині, Болгарії, де знайдено багато підтверджень активної політичної діяльності України в європейській історії минулого, яка і тоді мужньо стояла на захисті Європи, піклуючись про свій суверенітет, про що свідчить знайдений лист українською мовою від 1582 року. Як повідомляє міністр МЗС Андрій Сибіга, він цілком задоволений і поділяє позицію вчених «Резиденції», а це: Олександр Середа, Олег Однороженко, Марія Траттнер, Наталія Дробязко, Марина Хармак, — що «Пилипа Орлика мають почути сьогодні — як і правду про історію України. Масштабна дипломатична та військова діяльність цього українського гетьмана з метою формування міжнародної коаліції та здобуття незалежності України потребує системного вивчення й висвітлення»¹.

Отже, мистецтво, будучи дзеркалом культури, чітким психоемоційним лакмусом стану суспільства, не має права «затуманюватися», хоч би які тяжкі іспити не готувала доля. Уважні аналітики помічають, як змінюється мистецтво в умовах війни, фіксуючи низку болісних внутрішніх трансформацій: від шоку і відчаю нації, через праведний гнів та, врешті, самоорганізацію з усвідомленням цивілізаційної суб'єктності, й входом у вищий стан глибинного кордоцентризму; тобто долаючи турбулентність, аби не застрягнути у липучому злі емпірії жаху і деградації, — сходило на трансцендентний рівень філософсько-емпатійного відчуття, де панує алетей позачасової уяви. (Врешті, як каже українська мисткиня Катерина Лисовенко, абстрагуючись від розсудку і покладаючись на внутрішнє відчуття civіcness і сутнісну уяву: «Світ моєї мрії не завершений і не вирішений, в ньому буде місце для існування і появи недосяжного, невимовного і невідомого», «Ти набагато краще розкажеш про війну, якщо не думатимеш, як це допоможе державі та як на це будуть дивитися люди», «Навіть якщо художник чи художниця говорить очікувані державою речі, він виходить за рамки, його робота є водночас інтимною та універсальною, адже виходить із рамок ритуальності».) Тож сьогодні не менш велика відповідальність митців — задати необхідний тон подальшому розвитку вищого щабля буття, куди нас спрямовує щаслива гілка еволюції майбутнього. Це означає припинення ігор в безглуздо-фінансований псевдо-артизм культуріндустрії доби пост-правди, задля повернення мистецтва до себе, як-от, скажімо, пропонує львівський митець Орест Манюк, який презентував влітку 2025 персональну виставку «Колір Еуропа» у Львів-

¹ Андрій Сибіга. Facebook. 24.05.2025. URL : <https://surl.li/sspyew>

ському історичному музеї, де, за висловом митця, вирве «мистецтво кольору, мистецтво форми, мистецтво відчуття...» [37]. Це справжнє свято почуттєвого, крізь щиросердну рефлексію не тільки на сакральну ауру рідних Карпат і Львова, але на унікально індивідуалізовані енергії європейських міст, де екстравертне буяння італійських краєвидів змінюється тихим діалогом сучасності з історією Туманного Альбіону, або романтичною мелодією Парижу...

Вочевидь глядач скучив за такою довірливою оповіддю від серця до серця. Проте цю вимогу часу першими відчули/втїлили театральні й музичні види мистецтва, позаяк образотворча галузь надто загрузла в бенчмаркінгових стратегіях артбізнесу, потребуючи більше часу на осмислення кордоцентричної стратагеми із ґрунтовним очищенням постмодерних «дискурсивних забруднень»... Утім, ще на зламі міленіумів українські філософи, як-от наш колега Олексій Босенко, вже і не сподіваючись на одужання сучасного мистецтва і культури, попереджали, що стаючи «базарним, мистецтво по духу перестає бути собою»: «Виробництво капіталу споріднено простому відтворенню смерті. Все несе на собі наліт “хрематистики” — мистецтва робити гроші, про що знав уже Аристотель... Уява теж підпорядкована загальному психозу і в сучасному відчуженому світі механічно замінює відсутній універсальний дух... Обмежений споживанням, умовою, річчю, формою, вільний час перетворюється з простору людського розвитку на арену самодурства, а не на простори свободи»; і хоча «мистецтво, щоб виправдати витрати та вижити, змушено грати в ці ігри, стаючи місцем втілення капіталу, а не живим життям почуттів, слідуючи моді та виконуючи роль знаку все тієї ж вартості, як символу панування та марної трати, настільки точно описаними та виправданими сучасними культуртрегерами», все ж тепер мистецтво поступово налаштовується не жадати «породжувати “виродків уяви” (Д. Юм)», обираючи притаманну йому «суб’єктивну необхідність як навичку чуттєвої достовірності свободи» [24, с. 454, 455, 457]. І цей намір маємо ширити.

Зміцненню трансцендентної свободи мистецтва також сприяє активна міжнародна виставкова діяльність українських музеїв. Наприклад, Музей Богдана та Варвари Ханенків із 21 червня до 28 вересня 2025 року експонував 14 шедеврів власної колекції європейського живопису в Музеї Абрагама Бредіуса в Нідерландах на виставці «Old Masters from Kyiv in The Hague» [38]. Виставку, на який також експонувались 12 шедеврів з Bredius Museum (в тому числі портрет «Чоловіка у східному вбранні» кола Рембрандта, що зображений на плакаті), готувала велика міжнародна команда інституцій: Нідерландський інститут історії мистецтв (RKD, Гаага), Міністерство освіти, культури та науки Королівства Нідерланди, Міністерство культури та стратегічних комунікацій Республіки Україна, за участі Київської міської ради, Департаменту культури Виконавчого комітету Київської міської ради, Фонду підтримки музею Bredius, Rabobank, Фонду Zabawas, Художнього фонду Ернста фон Сіменса, Kortmann Art Packers & Shippers, Фонду Хендріка Мюллера та лікарні Святого Миколая. Як зазначив куратор Bredius Museum Віллем Ян Гоогстедер, представлені портрети, натюрморти, пейзажі, картини історичного жанру доводять, що «Абрагам Бредіус та Богдан і Варвара Ханенки поділяли пристрасть до одного і того ж європейського мистецтва. Через два роки після їхньої зустрічі в Києві, 1899 року, в Гаазі відбулася перша міжнародна мирна конференція. І тепер, понад 125 років потому, ми можемо показати ці чудові картини з країни, що охоплена війною, у місті Миру та Справедливості» [38]. Висвітлюючи цю подію в соціальних мережах, директорка Музею Ханенків Юлія Ваганова також підкреслила: «Наша співпраця з Музеєм Бредіуса — це природне продовження історії культурних зв’язків між нашими країнами та великими меценатами, які заклали основи своїх колекцій наприкінці ХІХ століття. В умовах війни ця виставка набуває особливого значення: вона показує, що співпраця, діалог і збереження культурної спадщини допомагають нам вистояти й будувати мости між мину-

лим і сьогоднішнім. Ми щиро вдячні нашим нідерландським партнерам за довіру і спільну віру в силу культури»¹. Тож, зберігаючи віру в силу культури, трансформуємося сутнісно, долаючи гістерезис і розбудовуючи новий історичний цикл щасливої реальності.

Висновки. В час найпотужнішого виру світової турбуленції Україна виборює суверенітет, обстоюючи європейські демократичні цінності у війні з рашизмом, та вирішуючи складні завдання, пов'язані зі збереженням культурної спадщини, осмисленням національної ідентичності важливим елементом суспільного урядування і безпеки, що стимулює ре-активацію традиції кордоцентричного культуротворення сутнісним формо-виявом історико-культурної суб'єктності нації. Особливість сучасної ситуації в тому, що креативні діячі (вітчизняні, західні, *European Alternatives* зокрема) чіткіше розуміють деструктивність глобалізованого арт-бенчмаркінгу, роблячи свідомий вибір не на користь застарілих постмодерних дискурсів суспільства споживання, а на користь духово-ресурсної епістемі майбутнього; при цьому вбачаючи когерентність художньої галузі політичним обставинам, науковці й митці прагнуть бути вільними від заполітизованості, яку нав'язує неолібералізм й бізнес-стратегії хрематистики. І хоча рекламний дизайн та агітаційно-політична пропаганда мають право на власне художнє життя, але не вони є головною надметою той культурно-мистецької діяльності, що визначає цивілізаційний розвиток західноєвропейських націй в абсолютній свободі трансцендентної поза-часовості. Війна змушує усвідомлювати апорію естетики духу і меркантильної розсудливості, через те митці інтуїтивно почали зводити увагу арт-вислову з патернів консюмеризму і contemporary-реплік панєвропейського мейнстріму в бік кордоцентричної глибинної емпатії почуттєвого. Це дозволяє «бачити далі, ніж сьогоднішні новини» (канцлер Фрідріх Мерц), коли supranational paradigm об'єднує європейців навколо екзистенційних ідеалів повноцінної демократії, коли суверенітет різних культурних ідентичностей при взаємоповазі один до одного в процесі міжнародних взаємин, надає кожній нації можливість рівноправного співтворення (co-creation) культури майбутнього, залишаючи в минулому обмежену неоліберальну парадигму конкурентоспроможності. Саме кордоцентричну культуротворчу стратегию, перевірену етнонаціональним досвідом в тяжких історичних битвах за цивілізаційну суб'єктність, пропонує Україна західноєвропейським партнерам в якості ефективного додання тотальної кризи, кризи демократії і колапсуючої постмодерної арт-епістемі передусім.

¹ Музей Ханенків. The Khanenko Museum. 16.06.2025. URL : <https://surl.li/nrstui>

Ілюстрації



Іл. 1. Ікона «Божа Матір з немовлям». 2025. Соня Атлантова, Герман і Олександр Клименки.
Проект «Ікони на ящиках з-під набоїв». Ватикан. Рим.



Іл. 2. (2-а, 2-б, 2-в) Експозиція Богородичного циклу ікон Емілі Міллер
на виставці в Національному музеї Равенни (Італія),
що виконані на дошках з-під боеприпасів, вивезених з України.
Дошка, смальта, золото. 2023 рік.



Іл. 3. Емілі Міллер. «Дерево життя із золотим серцем»
Мозаїка за зразком народної вишивки XIX ст. 2018 рік. Матеріал: венеціанське скло, сусальне золото.



Іл. 4. 78-й Канський кінофестиваль. Шон Пенн, Боно та Культурна сила ЗСУ. 2025.



Іл. 5. Прем'єра вистави «Медея». Реж. Оксана Дмитрієва. Івано-Франківський драматичний театр.
26 березня 2025. У головній ролі актриса Надія Левченко.



Іл. 5-а. Вистава «Медея».
Артистка Лілія Абрам'юк в ролі однієї із солісток хору коринфських жінок,
із символом «кардіомахії».



Іл. 6. Hank Willis Thomas. «The Embrace/Обійми». Бронза, 2023.
Пам'ятник на честь Мартіна Лютера-Кінга молодшого та його дружини,
письменниці Коретти Скотт Кінг. Бостон. Массачусетс.



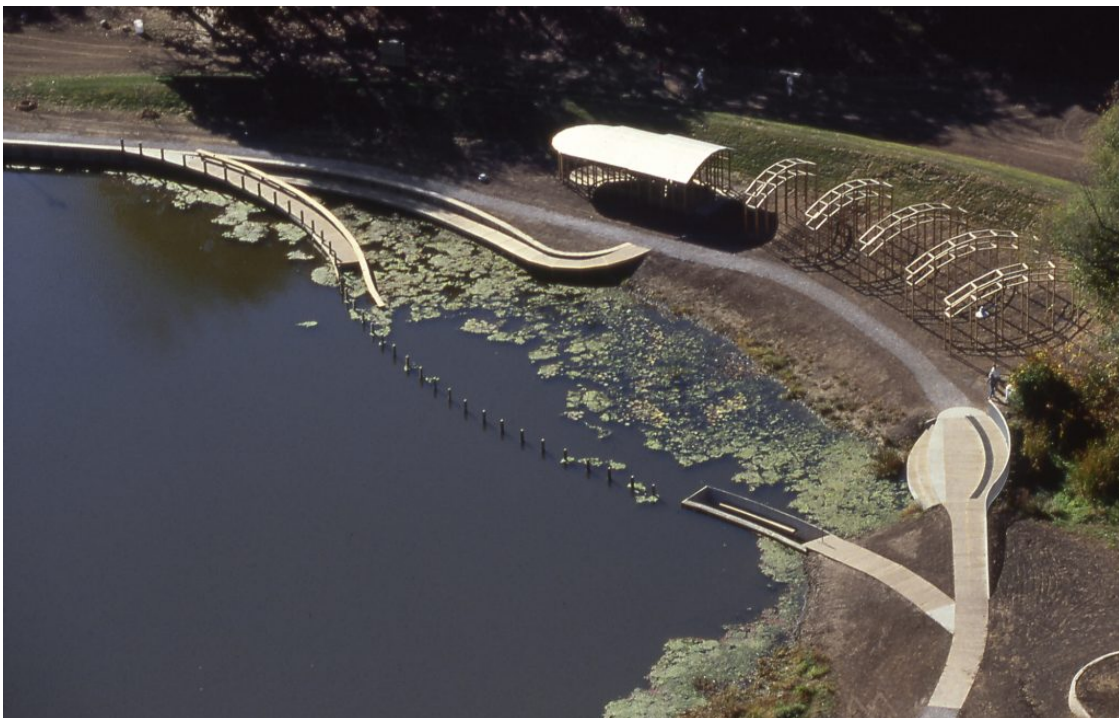
Іл. 6-а. Hank Willis Thomas. «The Embrace/Обійми».



Іл. 7. Презентація мюзиклу «Тигролови», за романом Івана Багряного,
у студії Open Jar на Бродвеї, 29 травня 2025. Нью-Йорк.
Музичний супровід: український піаніст Руслан Рамазанов.
Автори проекту: Кирило Бескоровайний, Антон Гуманюк, Богдан Решетілов (лібрето, музика);
режисерка читання Ліза Рафферті;
художник-постановник: народний артист України Олександр Білозуб.



Іл. 8. Катерина Лисовенко. Мурал «Paint Anyway»,
або «Безсоромна земля не залишається мертвою надто довго».
Kunsthau Graz, Österreich. 2022. Фото К. Лисовенко.



Іл. 9. Mary Miss. Greenwood Pond. Double Site. Des Moines Art Center in Iowa (DMAC). 1994.



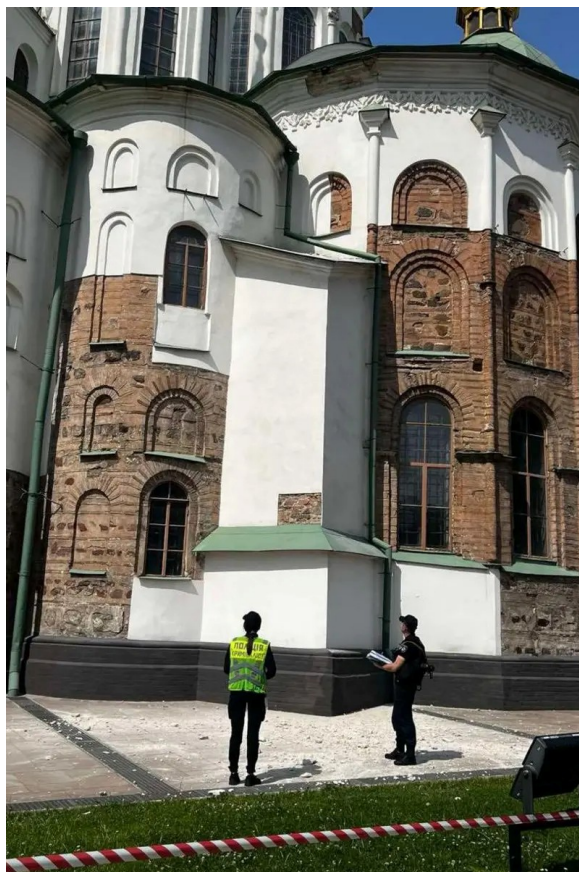
Іл. 10. Орест Манюк. Пам'ять гір. 2013. Пол., олія.



Іл. 10-а. Орест Манюк. Під Говерлою. 2014. Пол., олія.



Іл. 10-б. Орест Манюк. Лондон 2014. Пол., олія.



Іл. 11. Собор Софії Київської після масованої атаки Росії 10 червня 2025 року.



Іл. 12. Плакат до виставки «Старі майстри з Києва в Гаазі». Музей Богдана і Варвари Ханенків у музеї Абрагама Бредіуса. 2025. Нідерланди.

Література

1. Greenspan A. The age of turbulence: adventures in a new world. New York : Penguin Group, 2007.
2. Бригадир С. Культурні сили з'явилися на червоній доріжці Каннського фестивалю. *ТСН*. 17.05.2025. URL: <https://tsn.ua/glamur/kulturni-syly-ziavylisia-na-chervoniy-doriztsi-kannskoho-festyvaliu-2830373.html> (дата звернення: 04.07.2025).
3. Hourani L. Hiding in plain sight — how Russia's cultural centers continue to operate in US, Europe despite espionage claims. *The Kyiv Independent*. 04.06.2025. URL : <https://kyivindependent.com/cultural-diplomacy-or-cover-for-espionage-why-russian-cultural-centers-remain-open-across-the-globe/> (date of access: 10.07.2025).
4. Вибухова хвиля пошкодила Софійський собор, а в Одесі ворог вдарив по кіностудії. *Офіційний веб-сайт Міністерства культури та стратегічних комунікацій України*. 11.06.2025. URL : <https://mincult.gov.ua/gallery/vybuhova-hvylya-poshkodyla-sofijskyj-sobor-a-v-odesi-vorog-vdaryv-po-kinostudiyi/> (дата звернення: 10.07.2025).
5. Дашкевич Я. Як Московія привласнила історію Київської Русі. *Універсум*. 2011. URL : <https://universum.lviv.ua/journal/2011/6/dashk.htm> (дата звернення: 10.07.2025).
6. Протас М. Мистецтво посткультури: тенденції, ризики, перспективи. Київ : ІПСМ НАМ України, 2020. DOI : <https://doi.org/10.31500/978-617-640-529-0>
7. Сидор О. Блаженніший Йосиф і мистецтво. Рим : Видання Українського Католицького Університету Св. Климента Папи, 1994. Т. 86. 101 с.
8. Toucido I. A. Embarking on a Democratic Odyssey: Shaping the Future of Europe Together. *European Alternatives Journal*. 15.04.2025. URL : <https://euroalter.com/journal/embarking-on-a-democratic-odyssey-shaping-the-future-of-europe-together/> (date of access: 10.07.2025).
9. Nöstlinger N. EU must assert independence with arms spending and Ukraine accession, says von der Leyen. *Politico*. 29.05.2025. URL : <https://www.politico.eu/article/building-independent-europe-defense-spending-ukraine-accession-ursula-von-der-leyen/> (date of access: 04.07.2025).
10. Balibar É. Socialism and Democracy Are Intrinsically Related Ideas: An Interview by V. M. Ribeiro and A. P. Mendes. *Jacobin*. 12.03.2023. URL : <https://jacobin.com/2023/12/etienne-balibar-socialism-liberty-equality-democracy-theory-marx> (date of access: 04.07.2025).
11. Balibar É. How can the aporia of the “European people” be resolved? *Radical Philosophy*. 2013. № 181. P. 13–17. URL : <https://www.radicalphilosophy.com/article/how-can-the-aporias-of-the-european-people-be-resolved> (date of access: 01.07.2025).
12. Room to Bloom, a feminist platform for ecological and postcolonial narratives of Europe. URL: <https://www.roomtobloom.eu/about/> (date of access: 10.07.2025).
13. Perekhoda H. The war in Ukraine. *European Alternatives Journal*. 2023. Is. 1. P. 15–18. URL : <https://euroalter.com/wp-content/uploads/2023/06/European-Alternatives-Journal-Issue-1.pdf> (date of access: 04.07.2025).
14. Kuhner J. Will Russia-Ukraine be Europe's next war. *The Washington Times*. 12.10.2008. URL : <https://www.washingtontimes.com/news/2008/oct/12/europes-next-war/> (date of access: 03.07.2025).
15. Cooper L. Kyiv: hope in the darkness. *European Alternatives Journal*. 2023. Is. 2. P. 22–26. URL : https://euroalter.com/wp-content/uploads/2023/08/EAJ_N2.pdf (date of access: 05.07.2025).
16. Cooper L. Ukraine is quietly abandoning neoliberalism. *IPS*. 31.01.2024. URL : <https://www.ips-journal.eu/topics/economy-and-ecology/ukraine-is-quietly-abandoning-neoliberalism-7282/> (date of access: 04.07.2025).

17. Madra B. Crises & Culture: the impact of global instability on contemporary art production. *European Alternatives Journal*. 2023. Is. 1. P. 52–56. URL : <https://euroalter.com/wp-content/uploads/2023/06/European-Alternatives-Journal-Issue-1.pdf> (date of access: 11.07.2025).
18. Querol R. de. Zygmunt Bauman: “Social media are a trap”. *EL PAÍS*. 25.01.2016. URL : https://english.elpais.com/elpais/2016/01/19/inenglish/1453208692_424660.html (date of access: 09.07.2025).
19. Brandon C. Abstract Expressionism and the Global Impact of the Venice Biennale in the 1950s. *Tate Research Publication*. 2018. URL : <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/cathedral/venice-global-impact> (date of access: 10.07.2025).
20. Guzzetti F. 1963, “An Exhuming Job:” Medardo Rosso, Margaret Scolari Barr, and the MoMA Exhibition. *Italian Modern Art*. 2021. Issue 6. URL : https://flore.unifi.it/retrieve/cfe82d0f-dbb5-4318-8171-517d59a61b34/2021_Medardo%20Rosso_Italian%20Modern%20Art_compressed.pdf (date of access: 06.07.2025).
21. Saunders F. S. *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*. New York : The New Press, 2013.
22. Возняк В. С. *Метафізика розсудку і розуму. Опыт несистематической самокритики*. Киев : Самватас, 1994. 340 с.
23. Hamid R. Post-Globalisation Shifting Paradigms and Avante-Garde Gambits. *Academia*. 2017. URL : https://www.academia.edu/35624471/Post_Globalisation_Shifting_Paradigms_and_Avante_Garde_Gambits_pdf (date of access: 01.07.2025).
24. Босенко А. *Случайная свобода искусства*. Киев : Химджест, 2009. 584 с. URL : https://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Bosenko-SLUCCHAINAYA_SVOBODA_ISKUSSTVA.pdf (дата обращения: 01.07.2025).
25. Фишер Е. Дивергенція майбутнього. *Zbruc*. 09.11.2017. URL : <https://zbruc.eu/node/73203> (дата звернення: 06.07.2025).
26. Канарский А. С. *Диалектика эстетического процесса*. Киев : Философия и культура, 2008. 214 с.
27. Stupples P. *Art and Money*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
28. Шерех Ю. *Третья сторожа: литература, мистецтво, ідеології*. Балтимор; Торонто : Смолоскип, 1991. 455 с.
29. Медея. *Івано-Франківський національний драматичний театр*. URL : <https://www.dramteatr.if.ua/show/medeya/> (дата звернення: 10.07.2025).
30. Грабченко Н. Прем'єра «Тигроловів». *Суспільне Культура*. 05.06.2023. URL : <https://suspilne.media/culture/497650-premera-tigroloviv-pro-muzikl-za-motivami-tvoru-ivana-bagranogo-govorot-oleksandr-bilozub-ta-kirilo-bezkorovajnij/> (дата звернення: 10.07.2025).
31. Smith T. *Contemporary Art: World Currents in Transition Beyond Globalisation. The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Cambridge, Mass. : MIT Press, 2013.
32. Taylor M. C. Financialisation of Art. *Capitalism and Society*. 2011. Vol. 6, № 2. URL : <https://ssrn.com/abstract=2208046> (date of access: 11.07.2025).
33. Tsioulcas A. New MLK statue in Boston. *NPR Culture*. 17.01.2023. URL : <https://www.npr.org/2023/01/17/1149491284/martin-luther-king-mlk-statue-boston-consternation-laughs-reaction-coretta> (date of access: 12.07.2025).
34. Schrader A. Mary Miss Installation at Des Moines Art Center Set for Removal. *Artnet News*. 14.01.2025. URL : <https://news.artnet.com/art-world/mary-miss-greenwood-installation-des-moines-settlement-2597948> (date of access: 12.07.2025).
35. Giroux H. A. Higher Education Must Champion Democracy. *European Alternatives Journal*. 2025. Is. 9. P. 18–23. URL : https://euroalter.com/wp-content/uploads/2025/03/EAJ9_Digital-1.pdf (date of access: 11.07.2025).

36. МКСК. Метрополітен-опера представила перший уривок з опери. *Офіційний веб-сайт Міністерства культури та стратегічних комунікацій України*. 03.06.2025. URL : <https://mcsc.gov.ua/news/metropolitan-opera-predstavyla-pershyj-uryvok-z-opery-pro-deportovanyh-ukrayinskyh-ditej/> (дата звернення: 10.07.2025).

37. Orest Maniuk Art Gallery. URL : <http://maniuk.lviv.ua/galereya> (date of access: 10.07.2025).

38. Old Masters from Kyiv in The Hague. *Museum Bredius*. 2025. URL : <https://museumbredius.nl/en/exhibitions/> (date of access: 10.07.2025).

References

1. Greenspan, A. (2007). *The age of turbulence: adventures in a new world*. New York: Penguin Group.
2. Brigadyr, S. (2025, May 17). Kulturni syly z'avylysia na chervonii dorizhtsi Kanskoho festyvaliu [Cultural Forces Appeared on the Red Carpet of the Cannes Festival]. *TSN*. <https://tsn.ua/glamur/kulturni-syly-ziavylysia-na-chervoniy-doriztsi-kanskoho-festyvaliu-2830373.html> [in Ukrainian].
3. Hourani, L. (2025, June 4). Hiding in plain sight — how Russia's cultural centers continue to operate in US, Europe despite espionage claims. *The Kyiv Independent*. <https://kyivindependent.com/cultural-diplomacy-or-cover-for-espionage-why-russian-cultural-centers-remain-open-across-the-globe/>
4. VybuKhova khvyliya poshkodyla Sofiiskyi sobor, a v Odesi voroh vdaryv po kinostudii [Russia continues its war against Ukrainian culture: Sofia Kyivska and Odesa Film Studio suffered]. (2025, June 10). *Official website of the Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine*. <https://mcsc.gov.ua/news/rosiya-prodovzhuye-vijnu-proty-ukrayinskoyi-kultury-postrazhdaly-sofiya-kyivska-ta-odeska-kinostudiya/> [in Ukrainian].
5. Dashkevych, Ya. (2011) Yak Moskovii pryvlasnyla istoriiu Kyivskoi Rusi. [How Muscovy Appropriated the History of Kyivan Rus']. *Universum*. <https://universum.lviv.ua/journal/2011/6/dashk.htm> [in Ukrainian].
6. Protas, M. (2020). *Mystetstvo postkultury: tendentsii, ryzyky, perspektyvy*. [Art of Post-Culture: Trends, Risks, and Prospects]. Kyiv: IPSM NAM Ukrainy. <https://doi.org/10.31500/978-617-640-529-0> [in Ukrainian].
7. Sydor, O. F. (1994) *Blazhennishyi Yosyf i mystetstvo* [His Beatitude Yosyf and Art]. Rome: Universitatis Catholicae Ucrainorum. Vol. 86 [in Ukrainian].
8. Toucido, I. A. (2025, April 15). Embarking on a Democratic Odyssey: Shaping the Future of Europe Together. *European Alternatives Journal*. <https://euroalter.com/journal/embarking-on-a-democratic-odyssey-shaping-the-future-of-europe-together/>
9. Nöstlinger, N. (2025, May 29). EU must assert independence with arms spending and Ukraine accession, says von der Leyen. *POLITICO*. <https://www.politico.eu/article/building-independent-europe-defense-spending-ukraine-accession-ursula-von-der-leyen/>
10. Balibar, É. (2023, March 12). Étienne Balibar: Socialism and Democracy Are Intrinsically Related Ideas. An Interview by Viviane Magno Ribeiro and Alexandre Pinto Mendes. *Jacobin*. <https://jacobin.com/2023/12/etienne-balibar-socialism-liberty-equality-democracy-theory-marx>
11. Balibar, É. (2013, September/October). How can the aporia of the "European people" be resolved? Trans. Shane Lillis. *Radical Philosophy*, 181, 13–17. <https://www.radicalphilosophy.com/article/how-can-the-aporias-of-the-european-people-be-resolved>
12. Room to Bloom, a feminist platform for ecological and postcolonial narratives of Europe. <https://www.roomtobloom.eu/about/>

13. Perekhoda, H. (2023). The war in Ukraine. *European Alternatives Journal*, 1, 15–18. <https://euroalter.com/wp-content/uploads/2023/06/European-Alternatives-Journal-Issue-1.pdf>
14. Kuhner, J. (2008, October 12). Will Russia-Ukraine be Europe's next war. *The Washington Times*. <https://www.washingtontimes.com/news/2008/oct/12/europes-next-war/>
15. Cooper, L. (2023). Kyiv: hope in the darkness. Luke Cooper reports on networks of civiness from the frontline of Ukraine's resistance. *European Alternatives Journal*. Is. 2. P. 22–26. https://euroalter.com/wp-content/uploads/2023/08/EAJ_N2.pdf
16. Cooper, L. (2024, January 31). Ukraine is quietly abandoning neoliberalism. Kyiv's need for self-defence has pushed the country towards the most far-reaching expansion of the state's economic role since independence. *IPS*. <https://www.ips-journal.eu/topics/economy-and-ecology/ukraine-is-quietly-abandoning-neoliberalism-7282/>
17. Madra, B. (2023). Crises & Culture: the impact of global instability on contemporary art production. *European Alternatives Journal*, 1, 52–56. <https://euroalter.com/wp-content/uploads/2023/06/European-Alternatives-Journal-Issue-1.pdf>
18. De Querol, R. (2016, January 25). Zygmunt Bauman: "Social media are a trap". The Polish-born sociologist is skeptical about the possibilities for political change. *EL PAÍS*. https://english.elpais.com/elpais/2016/01/19/inenglish/1453208692_424660.html
19. Brandon, C. (2018). Abstract Expressionism and the Global Impact of the Venice Biennale in the 1950s. *"Cathedral" 1950 by Norman Lewis*. Tate Research Publication. <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/cathedral/venice-global-impact>
20. Guzzetti, F. (2021, December 2021). 1963, "An Exhuming Job:" Medardo Rosso, Margaret Scolari Barr, and the MoMA Exhibition. *Italian Modern Art*, 6. https://flore.unifi.it/retrieve/cfe82d0f-dbb5-4318-8171-517d59a61b34/2021_Medardo%20Rosso_Italian%20Modern%20Art_compressed.pdf
21. Saunders, F. S. (2013). *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*. New York: The New Press.
22. Voznyak, V. S. (1994). *Metafizika rassudka i razuma. Opit nesistematičeskoj samokritiki* [Metaphysics of Reason and Intellect: An Experiment in Unsystematic Self-Criticism]. Kiev: «Samvatos» [in Russian].
23. Hamid, R. (2017). Post-Globalisation Shifting Paradigms and Avante-Garde Gambits. *Academia*. https://www.academia.edu/35624471/Post_Globalisation_Shifting_Paradigms_and_Avante_Garde_Gambits_pdf?email_work_card=title
24. Bosenko, A. (2009). *Sluchainaya svoboda iskusstva* [Accidental freedom of art] / Inst. problem sovr. iskusstva Akad. iskusstv Ukraini. Kiev : Khimdzhest [in Russian].
25. Fischer, H. (2017, November 9). *Dyverhentsiia maibutnoho* [The divergence of the future]. *Zbruc*. <https://zbruc.eu/node/73203>
26. Kanarsky, A. S. (2008). *Dialektika estetičeskogo protsessa* [Dialectics of the aesthetic process]. Kyiv: Philosophy and Culture [in Russian].
27. Stupples, P. (2015). *Art and Money* [1 ed.]. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing Lady Stephenson Library.
28. Šerech, Y. (1991). *Tretia storozha: literatura, mystetstvo, ideolohii* [The Third Vigil. Literature. Arts. Ideologies]. Baltimore, Toronto: Published by V. Symonenko Ukrainian Independent Publishers Smoloskyp [in Ukrainian].
29. Ivano-Frankivsk National Drama Theater. (2025) Medea. <https://www.dramteatr.if.ua/show/medeya/#:~:text=Прем'єпа%20–%2026%20> [in Ukrainian].
30. Hrabchenko, N. (2023, June 5). Premiera "Tyhroloviv": pro miuzykl za motyvamy tvoriv Ivana Bahrianiho hovoriat Oleksandr Bilozub ta Kyrylo Bezkorovainyi. [Premiere of The Tiger Hunters: Oleksandr Bilozub and Kyrylo Bezkorovainyi on the Musical Based on the Work of Ivan Bahrianyi]. *Suspilne Kultura*. <https://suspilne.media/culture/497650-premera-tigroloviv-pro>

muzykl-za-motivami-tvoru-ivana-bagranogo-govorot-oleksandr-bilozub-ta-kirilo-bezkorovajnij/ [in Ukrainian].

31. Smith, T. (2013). *Contemporary Art: World Currents in Transition Beyond Globalisation. The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, eds Hans Belting, Andrea Buddensieg and Peter Weibel. Cambridge, Mass.: MIT Press for SKM, Karlsruhe.

32. Taylor, M. C. (2011). Financialisation of Art. *Capitalism and Society*, 6 (2). Article 3. <https://ssrn.com/abstract=2208046>

33. Tsioulcas, A. (2023, January 17). New MLK statue in Boston is greeted with a mix of open arms, consternation and laughs. *NPR Culture*. <https://www.npr.org/2023/01/17/1149491284/martin-luther-king-mlk-statue-boston-consternation-laugh-reaction-coretta>

34. Schrader, A (2025, January 14). Mary Miss Installation at Des Moines Art Center Set for Removal Following Legal Battle. *Artnet News*. <https://news.artnet.com/art-world/mary-miss-greenwood-installation-des-moines-settlement-2597948>

35. Giroux, H. A. (2025). Higher Education Must Champion Democracy, Not Surrender to Fascism. *European Alternatives Journal*, 9, 18–23. https://euroalter.com/wp-content/uploads/2025/03/EAJ9_Digital-1.pdf

36. MKSC. (2025, June 3). Metropolitan-opera predstavyla pershyi uryvok z opery pro deportovanykh ukrainskykh ditei [Metropolitan Opera presented the first excerpt from the opera about deported Ukrainian children]. *Official website of the Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine*. <https://mcsc.gov.ua/news/metropolitan-opera-predstavyla-pershyj-uryvok-z-opery-pro-deportovanyh-ukrayinskyh-ditej/> [in Ukrainian].

37. Orest Maniuk Art Gallery. <http://maniuk.lviv.ua/galereya> [in Ukrainian].

38. Old Masters from Kyiv in The Hague. The Khanenko Museum at Museum Bredius (2025). *Museum Bredius*. <https://surl.li/yvshoo>

Maryna Protas

THE AGE OF TURBULENCE AND GLOBAL CHALLENGES IN THE OPTICS OF UKRAINIAN CULTURE

Abstract. The article examines the creative position of Ukrainian culture in the turbulent flow of global challenges to the world of democracy. Attention is focused on the invective present in the research carried out by supporters of the European Alternative movement, who expose the shortcomings of EU management and, supporting the reasoned criticism of independent experts (philosophers, historians, art historians, sociologists, cultural studies), accuse the servile policy of neoliberalism of deliberately lobbying for the business interests of globalized capital. At the same time, the article focuses on a number of misconceptions of those Western scholars and art curators who, being critical of the consumer paradigm of our time, are unconsciously influenced by the militant hypnotism of the cultural industry, ignoring the destructive consequences of postmodern aesthetics, which, according to Ukrainian scholars, is the soft power of glamorizing, through which the collective consciousness of Western nations, losing its unique cultural identity, is kept in the zone of influence of a massive ideology that undermines the basic principles of democracy from within, prolongs the crisis and distorts the understanding of freedom, the art episteme of chrematistics, above all.

Keywords: Ukrainian culture, national identity, supranational paradigm, democratic crisis, gaslighting, European integration, European Alternative

Стаття надійшла до редакції 11.08.2025.

Стаття прийнята до друку 28.09.2025.

Дата публікації: 20.12.2025.

© Марина Протас 2025