АРТ-ЭПИСТЕМА НАЦИОНАЛЬНОЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ В УСЛОВИЯХ ПОСТКОЛОНИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРНОЙ ТРАВМЫ

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-2.16>

Rezumat

Epistema artistică a autoidentificării naționale și particularitățile ei în cultura traumatizantă postcolonială

La începutul mileniului, narațiunea științelor artei s-a îmbogățit cu un amplu polilog analitic: de la previziunile eshatologice ale sfârșitului crizei de teorii și practici la utopiile multiculturale ale „artei globale”. Elementul principal, în acest context, este alcătuit din studiile transdisciplinare ale problemelor autoidentificării naționale și din revizuirea epistemelor artei regionale în noile realități geoculturale, în special, cele care s-au reflectat rafinate în domeniul traumei postcoloniale a discursului identitar național. Acest aspect este deosebit de relevant pentru țările spațiului post-sovietic, deoarece dezvoltarea lor culturală și artistică este sub presiunea a două paradigme la fel de traumatizante: rusificarea aparținând trecutului și paradigma occidentalizării, care se declară a fi manifestarea a libertăților democratice. Cu toate acestea, fiecare dintre ele provoacă amnezie în memoria istorică și culturală a națiunilor, amenințând să conducă la colaps. Doar un studiu atent al cauzelor și consecințelor acestui fenomen civilizațional, precum și studiul influenței negative a ideologiei de piață a industriei culturale, vor ajuta la evitarea depersonalizării artelor și culturilor naționale, păstrând posibilitatea înfloririi în viitor a indigenului. Articolul marchează punctele dureroase în rezolvarea acestei probleme de către artiștii și criticii contemporani din diferite țări, inclusiv din Ucraina, care amenință cu instabilitate viitorul.

Cuvinte-cheie: epistemă artistică, indigenizare, autocolonizare, traumă culturală postcolonială, autoidentificarea națiunilor, occidentalizare, rusificare, artă contemporană.

Summary

The art episteme of national self-identification in the context of postcolonial cultural trauma

At the turn of the millennia, the narrative of the art sciences was enriched by an extensive analytical polylogue: from eschatological forecasts of the end of the crisis of theories and practices to the multicultural utopias of “global art”. A solid sector in this context is made up of trans-disciplinary studies of the problems of national self-identification and the revision of regional art epistemes in the new geocultural realities, in particular, those refracted in the field of postcolonial trauma of national consciousness discourse. This aspect is especially relevant for the countries of the post-Soviet space, because their cultural and artistic development is under the pressure of two equally traumatic paradigms: the Russification one belonging to the past, and the Westernization paradigm that declares itself to be the manifestation of democratic freedoms. However, each of them leads to amnesia in the historical and cultural memory of nations, threatening to collapse. Only a careful study of the causes and consequences of this civilizational phenomenon, as well as the study of the negative impact of the market ideology of the culture industry, will help to avoid depersonalization of national arts and cultures, while preserving the possibility of indigenous flourishing in the future. The article pinpoints the pain points identifies the sensitive issues in solving this problem by contemporary artists and critics from different countries, including Ukraine, leaving open the final effective fixation of the situation, which increases the catastrophic bifurcation by unstable development.

Keywords: art episteme, indigenization, self-colonization, postcolonial cultural trauma, self-identification of nations, Westernization, Russification, contemporary art.

Летом 2016 года в Университете Загреб (Хорватия) прошла международная конференция «Искусство и политика в Европе в современный период», где подчеркивалась возросшая в наши дни тонкая взаимосвязь между постоянно изменяющимися струк-

турами социальных, политических, экономических систем, трансформация взаимоотношений между которыми корректирует культурно-художественный ландшафт цивилизационного сообщества, а в его контексте и каждой нации в отдельности, таким об-

разом влияя на диалог между искусством, критикой, художественными институциями (музеями, галереями, выставочными залами, научными учреждениями...), идеологией, пониманием арт-эпистемологией критериев качества, ценности, традиций, идентичности [4, с. 4-5]. Иными словами, социальные аспекты арт-производства сегодня усиленно анализируются в весьма обширном транс-дисциплинарном поле (причем западноевропейская научная мысль все активнее возвращает из небытия классические методы эстетического суждения при оценке современной культурно-художественной ситуации). Впрочем, подобную оптику стереометрии использовали еще столетие тому украинские интеллектуалы, например, Л. Цегельский, который в брошюре «Русь-Украина», изданной в 1901 и 1916 годах, напоминал: нация – это все те люди, что ощущают себя единым целым, ибо их объединяет общая традиция, и общие культурные, экономические и политические интересы, а значит нация во имя самосохранения обязана отстаивать свои интересы, в частности противостоять русификации [25]. Тогда отечественная периодика не теряла надежд на возрождение украинской культуры в свободной семье европейских держав, ибо «украинцы как наследники наидревнейшей эллинской культуры на востоке Европы принадлежат к первоядным полноценным народам мира», поэтому современники обязаны помнить, что «народ есть нечто большее чем факт, и перед тем как стать динамичной силой, он должен стать идеей», подчеркивал В. Пачовский в докладе «Мировая миссия Украины», призывая молодежь проснуться ото сна и сформировать из народа само-осознанную нацию [24, сс. 11-12, 15]. Об особенностях национальной культуры и искусства Украины в 1920 году говорил и Д. Антонович, подчеркивая: «...с десятого века и до настоящих дней Украина обладает своей историей искусства, и как каждая культурная европейская нация вместе со всей Европой переживает все фазы художественного развития, принимая все общеевропейские стили, всегда преобразовывая их силой своего национального гения... Во времена, когда Украина была политически самостоятельным государством, в периоды стилей романо-византийского и барокко, украинское искусство достигало наибольшего расцвета. Теперь, когда

в кровавой борьбе Украина снова борется за политическую независимость, мы имеем полное право надеяться, что в независимом государстве придет третий период блистательного расцвета украинского искусства» [19, с. 11].

Сложная историко-политическая канва украинских событий в целом совпадает с той, что обрисовал заведующий кафедрой истории искусств Бирмингемского университета Мэтью Рэмпли, автор монографии «Наследие, идеология и идентичность в Центральной и Восточной Европе» (2012), в своем выступлении на конференции в Загребе. Так он отметил: «С конца XIX века арт-аналитики фиксируют преобладающую роль национализма как ведущей ценности, причем специалисты по Центральной Европе, с одной стороны, отмечают возрастающее участие искусства в различных локальных движениях «национального возрождения»; с другой, хотя модернизм и стремится дистанцироваться от национализма в пользу авангардных интернациональных ценностей, но уже на рубеже 1920–1930-х национализм возвращается...», правда, политические предпочтения властей того или иного государства неизбежно вносят свои идеологические коррективы [13, с. 14]. Следуя этой наррации, можно апеллировать и к факту трансформаций постмодернистского импульса, что возник в 1930-х в латиноамериканских странах с мотивацией именно национально-индихенистского возрождения, о чем напоминает Перри Андерсон, говоря, что уже в 1950-х эпистема постмодернизма инверсивно редуцирует под влиянием идеологии рынка позднего капитализма [18], предоставляя основания для жесткой критики Г. Зедльмайром, Ф. Джеймисоном, франкфуртцами и другими аналитиками.

В этом смысле специфика украинского национального арт-движения заключалась в том, что в течении прошлого столетия культурная эмансипация нации сначала сопротивлялась жесткой русификации, а с падением Берлинской стены из-за культурной травмы вяло противостоит энтропным процессам посткультурной ассимиляции западноевропейской модели, особенно контемпорарной «парадигме без парадигмы», которая все более масштабно завоевывает ряды своих адептов. При этом приоритеты пассионарной элиты национального искусства и критики силь-

но не изменились в сравнении с началом XX века, все также отстаивающей необходимость возвращения к эллинистическим традициям арт-практики и европейским духовным постулатам высокой эстетики классической философии [20]. Эта немногочисленная когорта деятелей культуры и искусств говорит об опасностях пост-колониального сознания, приводящего нацию к «само-колонизации», к амнезии исторической памяти. Как утверждал американский социолог Нил Смелзер: «Культурная травма — это прежде всего угроза культуре, с которой индивиды данного общества идентифицируют себя», и соответственно травма влияет на способ мышления социума, на установки его культурных институций, а также на арт-эпистему, ибо травма является «инвазивным доминирующим событием, которое, как считается, подрывает или угнетает один, или несколько, существенных элементов культуры, или культуру в целом», как например, это имело место в станах Восточноевропейского блока советского периода истории, представляя энтропийную опасность национальному развитию в будущем [14, сс. 38-40]. Вот почему Смелзер настаивал на плотной работе интеллектуальной элиты наций с культурной памятью, где задачей искусства является стимуляция коллективного сознания, борьба с коллективной амнезией и равнодушием, превращающих нации в манкуртов. Для этого необходимо нюансированное ощущение культурной памяти: *что и как* помнить, ибо точка зрения стран Востока Европы и Запада на явление советской истории разнится. Тем более что ныне в постсоветском арт-пространстве осуществилась замена одного навязанного извне паттерна сознания (русификации) другим (вестернизацией), что на первый взгляд кажется демократическим выбором, однако он не освобождает от колониального сознания, а наносит такие же травмы, как и предыдущий паттерн. Концепция Смелзера получила развитие, в частности американский культуролог Кэти Карут и доктор искусствоведения из Венгрии Эдит Андраш подчеркивают: не следует переживать из-за запоздалой реакции наций на процесс осознания травматических событий, это всегда происходит с задержкой, по мере избавления от симптомов амнезии. Однако индигенизация не всегда ведет к адекватной самоидентифи-

кации наций, нередко завершаясь рецидивом негативных моделей. Например, «культурная глобализация, распространившись в мировом масштабе в девяностые, достигла Центрально-Восточноевропейского региона сразу после краха советской спутниковой системы, запустивши тут контрпроцесс де-глобализации через когда-то доминирующую культурную силу „советизации”», ибо единственное объединяющее страны бывшего Восточного блока — «общее прошлое, затиснутое между двух экспансивных глобализационных парадигм: либеральной западного типа и анти-либеральной, социалистической советского типа», эта дихотомия культурного развития обусловила специфику арт-бытия постсоветского пространства, где творческая элита искренне желала очиститься от коммунистического нарратива в культуре и искусстве. Так, в Венгрии в специальные резервационные парки по типу Музея мадам Тюссо были собраны памятники советского времени, или в особый Дом террора (Terror Háza) в Будапеште собраны документы преступлений против человечества нацистских и советских тоталитарных режимов с целью коллективной терапии сознания, поскольку «память о глобализации советского типа все еще остается с нами» [2]. Андраш описывает современные проекты художников, пытающихся переосмыслить травмы советского нарратива, в частности с использованием в качестве идеологических маркеров прошлого монументальной пластики советских времен, что было воспринято социумом скорее издевательством над прошлым. Между тем, Андраш не фокусируется на тонкой подмене парадигм, вследствие чего вестерн-модель художественного высказывания в точно тот же способ паразитирует на колониальном сознании нации как ранее это делала «советизация». И именно в этом аспекте логику Андраш дополняют аргументы болгарского историка культуры Александра Киоссева, автора понятия «self-colonizing cultures». Профессор Киоссев утверждает, что не всегда нации могут беспрепятственно торить свой субъектно-уникальный вектор культурного развития, ибо по своей воли становятся «self-colonizing cultures», импортируя «чужие ценности и модели цивилизации, увлеченно колонизируя свою аутентичность» [9, с. 114]. Ученый также объясняет:

«Само-колонизация происходит в момент, когда возникает маленькая маргинальная нация», культура которой в силу исторических обстоятельств пребывала на периферии экономически успешных стран, вследствие чего она начинает целенаправленно подчиняться мягкой силе их культурного воздействия, «без вторжения фактически превращаясь в колонию»; т.е. постсоветские нации, как сторонние наблюдатели успешного развития Запада, в погоне за сомнительным «цивилизационным рейтингом» самовольно «признают внешнее культурное превосходство», по сути утверждая механизм колониального доминирования культуры-донора в ситуации «гегемонии без власти» [11]. По сути такие нации ошибочно воспринимают себя культурой «отсутствия», «отсталости», продуцируя стереотип социального воображения как неполноценной культуры, вынужденной зарабатывать авторитет у европейских стран, представляемых колониальным ядром, где все самое качественное: демократия, политика, экономика, искусство; и чтобы ощущать себя также действующей силой мировой истории в качестве части «образованного человечества» такие нации-сателлиты культивируют на правах само-идентификационного культурно-художественного эталона «политику импорта моделей», делая процесс европеизации кабаньим-травматическим, закрепляя в сознании унижительную второсортность.

Следует отметить, что идеи Киоссева, объясняющие амбивалентность процесса «европеизации» болгарской культуры середины 1990-х, редуцированной в травматическое формирование псевдо-идентичности, подхватили и развили на местном материале многие европейские ученые, так что в 2018 году Киоссев констатирует: методы анализа пост-колониализма применяли прибалтийские, польские, австрийские и другие западные аналитики, так что его дефиниция «само-колонизации» ныне конкурирует с синонимичными терминами («балканизм», «гнездовой ориентализм», «руританизм», «крипто-колониализм» и т. д.) [10]. В украинских реалиях концепция Киоссева также актуальна, ибо слишком заметны негативные, точнее кризисные, последствия «гибридизации» европоцентристских норм и ценностей, создающих череду странных парадоксов,

особенно в контексте contemporary эпистемы, которая усугубляет «болезненное сознание культурного отсутствия», вследствие чего нации прививается парадигма второсортности. По крайней мере вместо Дома террора, открытого в Будапеште в 2002 году, в Киеве 2006 года на средства известного олигарха открывают международный центр современного искусства PinchukArtCentre, который в 2011 пафосно утверждает международную премию для молодых креативных художников, а в 2019 (обнажая истинную цену своей филантропии) решает конфликт с профсоюзом медиаторов их увольнением. Во истину: «Европа, цивилизованный мир в целом, обладают всем тем, чего у нас нет; они — есть тем, чем мы не являемся», и как следствие «идентичность подобной культуры изначально маркируется болью и стыдом, а если обобщить – травмой глобального отсутствия» [9]. Парадоксальным является факт того, что Украина, обладая древней историей и культурными традициями, в процессе формирования своей идентичности в сложных и травмирующих национальное самосознание историко-политических условиях, до сих пор, уже в условиях «вестернизации», не может избыть стрессового пост-колониального мышления, настырно и некритически калькируя западную модель культуры, и тем вновь нанося себе ущерб. А ведь еще в 1900 году политический и общественный деятель Н. Михновский в докладе «Самостійна Україна» говорил о том, что вследствие русификации, «уничтожающей древнюю культурность украинской нации» ее формирование тормозится, поэтому «наши массы некультурные, но в самом этом факте некультурности находим самый лучший, могучий, убедительный аргумент и основание для того, чтобы положить своим идеалом политическое освобождение нашей нации», поэтому интеллигенция обязана взять на себя это задание, ибо «мы ощущаем свое существование и индивидуальное национальное „Я“» [23]; как видим, XXI век мало что изменил в повестке дня пассионарной элиты.

Между тем мир становится свидетелем утверждения нарратива Westlessness — «беззападности», так что даже Запад пытается быть менее западным, ведь с падением Берлинской стены Запад тоже ощутил, что нечто утратил (по крайней мере осознал исчезновение чет-

кой гео-политической конфронтации), а значит нациям постсоветского пространства необходимо вновь переосознать исторический опыт, поскольку, по мнению Эдит Андраш, культура и искусство Восточноевропейского региона все еще под воздействием постколониальной травмы, которая не прошла стадии «инкубационного периода». Соответственно, требуя сатисфакции от культуриндустриальной идеологии, извратившей утопическую мечту модернистского нарратива, современность в лице творческой элиты обязана ответить в чем кроется истинный принцип надежды травмированных наций, которые так неразумно променяли Past на вестернизированный Post.

Профессор Ягеллонского университета Пйотр Штомпка в известном эссе «The Trauma of Social Change. A Case of Postcommunist Societies» анализировал посткоммунистическую травму в аспекте не критической адаптации культурных продуктов западной модели, вследствие чего происходит «разрыв культурной стойкости, наследственности и идентичности коренных групп» [15]. А когда речь заходит об искусстве восточноевропейских художников, то тут, согласно Андраш, особенно наглядно проявляет себя феномен корреляции «посткоммунистического похмелья с элементами хищнического капитализма», но из-за темпоральной пролонгированности процесса в коллективном осознании «культурная травма влияет на общество в целом, не на отдельного индивида», нуждаясь в постоянных обсуждениях [2].

В этом контексте интересна позиция индийского куратора и теоретика искусства Ранджит Хоскот, а именно — внимание к «утратам региональной истории» в условиях тотальной глобализации; к последствиям кризиса национальной культуры и искусства, когда рынок и выставки превозносят мировую арт-продукцию, реплицирующую западную арт-эпистему, а культура пост-колониальных стран «третьего мира» встраивается в глобальную систему геополитической конъюнктуры, мало чем отличающуюся от стратегий времен холодной войны, ибо региональный опыт индихенизма нивелируется. Однако локальное противодействие посткультурной унификации все же существует, и такие «regional modernities or regional intellectual formations» уже теперь бо-

рются с последствиями амнезии, и формируют будущее культуры нации [6, сс. 187, 188]. В частности, возвращается в интеллектуальное пространство литературная классика, благодаря которой индийская культура вошла в транс-культурный контекст. Речь идет о наследии Тагора, Неру, Ганди, Амбедкара, которые предвидели глобальные изменения, «содействуя транс-культурным связям нации далеко за ее пределами», освобождая нацию от оков колониального сознания с тем, чтобы она не отвернулась от мира, но, чтобы шла ему на встречу [6, сс. 189, 190].

В Украине, как и других постсоветских странах, которые тяжело изживают последствия постколониальной травмы, пассионарная часть теоретиков и художников пытаются найти баланс между адаптацией современных западноевропейских тенденций и сохранением субъектной национальной идентификации [20].

Подобные размышления особенно сложны в гибридно-милитарной ситуации, когда в условиях войны нация возрождает свой язык, веру и культуру, подтверждая правоту Джона Хатчинсона, который в книге «Нации как зона конфликта» (2005) подчеркнул: нация как воображаемое сообщество является относительно новым историческим событием, длящимся по сей день, поэтому «не может быть окончательного определения национальной идентичности», ибо «формирование нации протекает в процессе испытаний и ошибок, или жестких споров», где ни существование Европейского Союза, ни процесс глобализации «не завершат эру наций, но приведет к новой борьбе за формирование нации», поэтому «идеал нации как доброго и автономного общества является мифом» [7, сс. 74, 87, 111, 147, 159]. Полиморфизм отношений арт-производства и социополитического бытия, усложненный глобальными катастрофами, пандемией, войной, заострил экзистенциальные аспекты в контексте самоидентификационной парадигмы, что, например, придало особого драматизма сентябрьскому проекту 2020 года современных художников, презентовавших в «Галерее Илько» Ужгорода выставку «Расскажи мне про тишину», атмосфера которой продемонстрировала факт того, что этот внутренний разлом в мироощущении художников обнажает проблему иного рода: проблему

постколониальной травмы, деформирующей культуру нации инородными моделями «вчувствования» (В. Воррингер).

Искусство стран с постколониальной травмой продуцирует культурную идентичность в состоянии бифуркации, отражая конфронтацию между сторонниками возрождения традиций национального «культуротворения» и адептами некритической репликации западного контемпорарного опыта, множась в планетарном масштабе. Это противостояние, ввергающее искусство в гистерезис, европейские аналитики определяют «парадоксом современности» или «парадоксом ассимиляции», однако в мультикультурном пространстве ассимиляцию еще на рубеже миллениумов понимали вульгарно, на уровне механической культурной конвергенции, т. е. культура большинства поглощала меньшинство «новичков» (*Gerd Baumann*), но теперь подобное устаревшее представление подвергается критике, например профессором Амстердамского университета Йоланд Янсен [8, сс. 14, 17]. Между тем, именно устаревшее толкование, что бытует в среде представителей *contemporary art*, навязывая художникам и критикам верификацию якобы их истинной современности, стало нормой социокультурного восприятия украинской нации, неподозревающей, что идея «культурной конвергенции» противостоит ее культурной памяти, порождая синдром «культурной амнезии», и явно угрожая энтропией. Такому положению «подыгрывает» постколониальная культурная травма, которая от фобии этнической сегрегации, замкнутой циркуляции исключительно в традициях прошлого, направила сознание нации в поле вульгарного мультикультурализма, лишенного адекватного понимания динамической взаимосвязи культурной и межкультурной памяти в контексте «неформального обоснования морального, культурного и религиозного плюрализма» [8, с. 19]. К счастью, пассионарная группа западных аналитиков объясняет тонкости полиморфной амбивалентности мультикультурализма, где секулярная практика глобализационной стратегии американской версии посткультуры внедряется в первую очередь постсоветскими культурами экономично слабых стран, а также и вполне успешными культурами капиталистических держав. Они

доказывают, что настоящим качественным интеркультурализмом может быть интеграционный диалог наций разных религиозных верований, где разнообразное большинство не претендует на аннигиляцию меньшинств с их культурно-художественными особенностями, но взаимно обогащают свой опыт на основе толерантного диалогизма. И наоборот: понимание творческой свободы как зависимости от диктата идеологии рынка, а суверенно-государственного формирования культуры – актом ассимиляции с конвергентным большинством, является небезопасным движением в сторону культурной амнезии, ведь внедрение стратегии «американизации» усредняет и гомогенизирует культурные процессы в мировом масштабе. Точно так действовала политика русификации, которую ныне сменила идеология арт-рынка, извлекающая прибыль в ущерб национальным культурным интересам. Вот почему нации, если они видят себя субъектом истории, должны стремиться избегать политики культурной мимикрии, заглядывания на экономически сильных доноров, искореняя в своем мышлении травматичный синдром жертвы, в частности в контексте арт-эпистемологии, в пользу само-идентификационных движений национального возрождения. Например, британский аналитик Пол Гилрой подчеркивает, что легитимация плюрального постмодерного общества процветает в первую очередь среди наций с постколониальным мышлением, так функционирует культурная травма, переносимая из прошлого культурно-политическую конфликтность колониальной идеологии, и именно ее адаптирует вульгарный мультикультурализм [5].

Вот почему нациям в условиях прессинга глобализации необходимо искать оптимальных решений, касающихся процессов формирования национальной идентификации, коррелируя локальную идентичность с международным гуманитарным контекстом «в разных художественных, языковых, политических, исторических, культурных и географических условиях» [1]. А значит необходимо учитывать факт того, что истинному мультикультурализму, ориентированному не на политику, а на культуру, противостоит секулярно-ассимиляционная его версия, тождественная глобализационной унификации,

которой и служат адепты постконцептуально-контемпорарной art-эпистемы, способствуя амнезии культурной памяти нации. В этом плане суверенные государства постсоветского пространства не имеют иного пути как освободиться от культурной травмы, создавая на базе локальных традиций свои оригинальные культуру и искусство с учетом толерантной конвивиальности межкультурных диалогов. Примером актуализации в Украине подобных творческих стратегий может служить открытие 24 августа 2020 года на празднование Дня независимости страны в сквере прифронтового Краматорска проекта местного скульптора Вячеслава Гутыри «Рожденные в Украине»: среди зеленого партера газона были установлены выполненные в песчанике пластические композиции, посвященные главным персонам украинского авангарда – А. Архипенко, К. Малевичу, М. Бойчуку, Д. Бурлюку, стилистика которых помимо того что визуализировала творческие особенности каждого из этих гениев-экспериментаторов, подтверждала правоту известного постулата, артикулированного С. Гордынским, согласно которому «преемственность мелодичной графичности» действительно стала «духовой основой», фундаментом творческого мировосприятия украинцев [21; 22].

И еще одна причина говорить о подобных поэтапных успехах изживания культурной травмы постколониализма: сегодня считается нормой официальная статистика планетарного овеществления искусства, инвертирующего его в посредственный дизайн, где художник под воздействием культуриндустриального рынка теряет свою индивидуальность в репликации клише инструментального рассудка. Катастрофа, о печальных последствиях которой предупреждали Т. Адорно, М. Хоркхаймер, Г. Зедльмайр, настигла всех нас: «мир искусства за последние 30 лет превратился в boutique бизнес-сектора крупнейшей мировой индустрии», где «арт-рынок существует взаимосвязанной глобальной сетью, в которой доминируют многомиллиардные корпорации и инвесторы, ориентированные на прибыль» [16]. Как следствие, констатирует Филип Вроблевски (Ягеллонский университет), contemporary галереи манифестируют «искусство без искусства», ставя под сомнение собственно принцип искусства [17]. Пост-

культурная инверсия игнорирует профессионализм, само эстетическое суждение и навык трансцендентного мышления, без которых цивилизационное развитие невозможно, ибо, согласно Гегелю, высший акт разума, есть акт эстетический. В Украине, кстати, культура нации формировалась именно на гегельянской платформе.

Между тем, размышляет Райан Кроуфорд, заведующий кафедрой Венского частного университета Вебстера, «многие актуальные проблемы contemporary art являются неотъемлемой частью эстетической теории Адорно, и его мысль оказывается наиболее поучительной именно в те моменты, которые кажутся самыми проблематичными» [3]. Так пассивная часть современных эстетиков остерегается: отказ в эпоху посткультуры от сущности искусства и трансцендентной алетей необратимо ведет цивилизационную культуру к коллапсу, посему и в пространствах гуманитарных, несвободных от вездесущей энтропии, мы также «несем ответственность за деградацию природы, за разрушения и производство гигантского количества отходов» [12]. Соответственно, арт-эпистемология, погрязая в конфликтах между прошлым и современным, национальным и космополитическим, пробуксовывает в так называемом «paradox of modernity», даже в контенте нового медиа-арта, когда, согласно Ф. Вроблевски, апеллирующему к иконоборческому понятию Бруно Латура в развитии конфликта эстетики с цифровыми технологиями, иконоборческие contemporary «артефакты имеют больше общего с неясным шаманизмом или бессмысленной версией дадаизма, нежели с конструктивными действиями, которые задают важные вопросы о способе существования человека в мире», ведь «интерес к форме, техническим возможностям, параметрам – это все части слепого фетишизма, уединенности в технологических способах массовой информации, в которых отсутствуют эпистемологические горизонты». Аналитик соглашается с тезисом Ж. Бодрийяра относительно каверзного характера контемпорарного артизма, манипулирующего неспособностью неподготовленного реципиента сформировать хоть какое-то критическое суждение, но зато живо рефлексирующего на инфантильные трюки. Выходит, что «эгалитарность нового медиа-арта позволяет

нам игнорировать малейшее культурное благородство, обходя и существенную роль образования, с чем раньше было невозможно не считаться...» [17, с. 118].

Подводя итог сказанному, следует отметить: термины «global art» и «global art history», появившиеся в миллениум, распространившись в академических и коммерческих арт-пространствах в качестве маркера нивелиции гео-культурных рамок мультикультурным «гомункулусом» современности, отнюдь не является свидетельством интеллигентного прорыва критики к триумфальному завершению затянувшегося кризиса посткультуры. Правильнее было бы расценивать подобное «новшество» еще одним симптомом глубокого культурно-художественного гистерезиса, выход из которого каждая нация во избежание бесславного коллапса обязана искать прежде всего с учетом тщательного анализа стратегий самоидентификации, в контексте которых не менее тщательно выверяются пути преодоления постколониальных культурных травм, в сфере арт-эпистемы в первую очередь, поскольку искусство с неукратимой педантичностью зеркально отображает, возвращая цивилизации, весь многосложный кластер социально-политических проблем и конфликтов, сотрясающий из века в век «воображаемые сообщества» (Б. Андерсон), где, по справедливой констатации украинского современного философа Алексея Босенко, «не искусство в своих превращенных формах создает чувства», «сущность чувств сама по себе удивительна, но постигаема, однако, в образах бесконечности и вечности, а не в понятиях», «поэтому модное ныне якобы переосмысление прошлого, на самом деле есть увечная попытка самоутверждения в сиюминутности», «эстетизация теперь — это унижение настоящего насильем», а истинной свободы через насилие не достичь, ибо она приходит только тогда, когда можешь видеть незримое [20, с. 353, 357, 359, 582].

Способность потрясаться — высока,
И непривычность чувства драгоценна
Тем, что роднит с безмерностью вселенной
<...>

Мир бытия — досадно малый штрих
Среди небытия пространств пустых
Гете. Фауст (пер. Б. Пастернака).

Библиография

1. Advancing Multiculturalism, Post 7/7 / Edited by John Eade, Martyn Barrett, Chris Flood and Richard Race. Cambridge Scholars Publishing, UK. 2008. P. VIII.
2. András E. An Agent that is still at Work. The Trauma of Collective Memory of the Socialist Past. In: Writing Central European Art History. 2008. P.5–21. Режим доступа: https://www.academia.edu/36322200/An_Agent_that_is_still_at_Work_The_Trauma_of_Collective_Memory_of_the_Socialist_Past
3. Crawford R. Index of the Contemporary: Adorno, Art, Natural History. In: Evental Aesthetics: Aesthetic Intersections 2. Vol. 7, No. 2, 2018, pp. 32–70.
4. Damjanović D., Magaš B. L., Miklošević Ž. Art and Politics in Europe in the Modern Period. In: Art and Politics in Europe in the Modern Period. 29 June – 2 July 2016, Zagreb, Croatia. Zagreb, 2016. Режим доступа: https://www.academia.edu/30362462/Art_and_Politics_in_Europe_in_the_Modern_Period
5. Gilroy P. Multiculturalism and post-colonial theory. In: The Oxford Handbook of Political Theory. Oxford: Oxford University Press. 2006.
6. Hoskote R. Global Art and Lost Regional Histories. In: Art in the Global Present. Edited by Nikos Papastergiadis and Victoria Lynn. Published by UTS e-Press University of Technology Sydney. 2014, pp. 186–191.
7. Hutchinson J. Nations as Zones of Conflict. London: Sage, 2005.
8. Jansen Y. Secularism, Assimilation and the Crisis of Multiculturalism: French Modernist Legacies. Amsterdam University Press, 2013.
9. Kiossev A. Notes on Self-Colonizing Cultures. In: Cultural Aspects of the Modernization Process. Oslo. 1995. Re-printed in: After the Wall. Art and Culture in post-communist Europe. Modern Museum, Stockholm 1999.
10. Kiossev A. Self-Colonization revised. Colonialism, Self-Colonization, Post-Colonialism, Post-Totalitarianism. The competition of concepts and historiographical perspective. Justus Liebig University Giessen 2018. Режим доступа: <https://www.uni-giessen.de/faculties/gcsc/gcsc/events/semesteroverview/archive/Summer%20Term%202018/master-classes/mc-alexander-kiossev>

11. Kiossev A. The Self-Colonizing Metaphor. In: Atlas of Transformation. 2008. Режим доступа: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/s/self-colonization/the-self-colonizing-metaphor-alexander-kiossev.html>
12. Mussett Sh. Irony and the Work of Art: Hegelian Legacies in Robert Smithson. In: Evental Aesthetics. Vol. 1, № 1 (2012). Aesthetics After Hegel, pp. 48-76.
13. Rampley M. Beyond the National Paradigm. In: Art and Politics in Europe in the Modern Period. Режим доступа: https://www.academia.edu/30362462/Art_and_Politics_in_Europe_in_the_Modern_Period
14. Smelser N. J. Psychological trauma and Cultural Trauma. In: Cultural Trauma and Collective Identity. Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, Piotr Sztompka. Berkeley, CA, and London, UK: University of California Press, 2004, pp. 31-59.
15. Sztompka P. The Trauma of Social Change. A Case of Postcommunist Societies. 2004. In: Cultural Trauma and Collective Identity. Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, Piotr Sztompka. Berkeley, CA, and London, UK: University of California Press, 2004. 314 p.
16. Welcome to the Age of the Art Industry. The Art World Is Over. In: Artnet news. Intelligence Report. Fall 2019. Режим доступа: <http://www.artnet.com/artnet-intelligence-report/>
17. Wroblewski F. The art without Art. In: Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MC-CCXXX. Prace Etnograficzne, 2013, tom 41, z. 2, ss. 113-119. Режим доступа: https://www.academia.edu/9878375/The_art_without_Art
18. Андерсон П. Истоки постмодерна. Москва: Изд. дом «Территория будущего», 2011. 208 с. / Anderson P. Istoki postmoderna. Moskva: Izd. dom «Territoriya budushhego», 2011. 208 s.
19. Антонович Д. Українське мистецтво. Конспективний історичний нарис. Прага–Берлін: Видавництво «Нова Україна», 1923. / Antonovych D. Ukrayins'ke mystetstvo. Konspektyvnyy istorychnyy narys. Praha–Berlin: Vydavnytstvo «Nova Ukrayina», 1923.
20. Босенко А. Случайная свобода искусства / Институт проблем современного искусства Академии искусств Украины. Киев: Химдзест, 2009. 584 с. / Bosenko A. Sluchajnyaya svoboda iskusstva / Institut problem sovremennogo iskusstva Akademii iskusstv Ukrainy. Kiev: Himdzhest, 2009. 584 s.
21. В краматорском сквере «Лабиринт» торжественно открыли скульптурную композицию «Народжені в Україні». In: «ОбщеЖитие». 24.08.2020. / V kramatorskom skvere «Labirint» torzhestvenno otkryli skulpturnuyu kompoziciyu «Narodzheni v Ukraini». In: «ObsheZhitie». 24.08.2020. Режим доступа: https://obs.in.ua/news/novosti-kramatorska/17714-v-kramatorskom-skvere-labirint-torzhestvenno-otkryli-skulpturnuyu-kompozitsiyu-narodzheni-v-ukrajini?fbclid=IwAR2rBLPaRJ3Rr_ZXZXOSxRxLTRxpdqZx-OoYPL-ZPyoSsyjGJSFvVLpTPxg4
22. Гординський С. На великих шляхах. До проблем сьогочасного українського образотворчого мистецтва. In: Українське мистецтво. Ukrainian Art. Ukrainische Kunst. Альманах І. Українська спілка образотворчих мистців. Мюнхен, 1947, сс. 26-30. / Hordyns'kyy S. Na velykykh shlyakhakh. Do problem s'ohochasnoho ukrayins'koho obrazotvorchoho mystetstva. In: Ukrayins'ke mystetstvo. Ukrainian Art. Ukrainische Kunst. Al'manakh I. Ukrayins'ka spilka obrazotvorchykh mysttsiv. Myunkhen, 1947, ss. 26-30.
23. Міхновський М. Самостійна Україна: Промова. Львів: Видає Е. Косевич, 1900. / Mikhnovs'kyy M. Samostiyna Ukrayina: Promova. L'viv: Vydaye E. Kosevych, 1900.
24. Пачовський В. Світова місія України. Перемишль: Вид-во «Краса і Сила», 1933. / Pachovs'kyy V. Svitova misiya Ukrayiny. Peremyshl': Vyd-vo «Krasa i Syl», 1933.
25. Цегельський Л. Русь-Україна а Московщина-Россія. Царгород: З друкарні Союза Визволення України, 1916. / Tselhel's'kyy L. Rus'-Ukrayina a Moskovshchyna-Rossiya. Tsarhorod: Z drukarni Soyuz Vyzvolenya Ukrayiny, 1916.