

ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ



Національна академія мистецтв України

Інститут культурології
Національної академії мистецтв України

Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

МАТЕРІАЛИ

Дистанційної Міжнародної
науково-теоретичної конференції

**Суб'єкт. Пам'ять.
Символічне**

та

наукового круглого столу

**КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА
радянського періоду в сучасній Україні:
від ностальгії – до переосмислення
28 травня 2020 року**

Київ – 2020

Суб'єкт. Пам'ять. Символічне: Зб. наук. ст. та тез наук. повід. за матеріалами дистанційної Міжнародної наук.-теор. конф. та наук. круглого столу *«Культурна спадщина радянського періоду в сучасній Україні: від ностальгії – до переосмислення»*, Київ, 28 травня 2020 р. – К.: ІК НАМ України, 2020. – 176 с.

Збірник укладено за матеріалами дистанційної Міжнародної науково-теоретичної конференції **«Суб'єкт. Пам'ять. Символічне»** та наукового круглого столу **«Культурна спадщина радянського періоду в сучасній Україні: від ностальгії – до переосмислення»**, проведених Національною академією мистецтв України, Інститутом культурології НАМ України, Інститутом проблем сучасного мистецтва НАМ України 28 травня 2020 р.

До збірника включені наукові статті та тези наукових повідомлень учасників науково-теоретичної конференції та наукового круглого столу.

Редакційна колегія:

- Чміль Г. П.** — директор Інституту культурології НАМ України, академік НАМ України, доктор філософських наук, доцент
(Голова редколегії)
- Сидоренко В. Д.** — директор Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, віце-президент НАМ України, академік НАМ України, кандидат мистецтвознавства, професор
- Бітаєв В. А.** — віце-президент НАМ України, академік НАМ України, доктор філософських наук, професор
- Зубавіна І. Б.** — учений секретар відділення кіномистецтва НАМ України, академік НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор
- Кузнєцова І. В.** — вчений секретар Інституту культурології НАМ України, доктор філософії (Ph.D., філософія), доцент, с.н.с.
(Заступник голови редколегії)
- Харченко П. В.** — учений секретар відділення теорії та історії мистецтв НАМ України, кандидат педагогічних наук, доцент, с.н.с.
- Мищенко М. О.** — в.о. завідувача відділу культурної спадщини та пам'яткоохоронної справи Інституту культурології НАМ України, кандидат юридичних наук
- Гончаренко Н.К.** — старший науковий співробітник Інституту культурології НАМ України

ЗМІСТ

Зубавіна Ірина. Нео-поетичне кіно України: сучасне переосмислення етичних та естетичних засад кінопоетів-шістдесятників	8
Клековкін Олександр. Довге прощання з комунізмом	16
Юдкін Ігор. Епіфеномени епохи І. Кочерги: з досвіду редагування «Історії українського театру»	18
Берегова Олена. Академічна музика 60-х років ХХ століття як виклик стандартизованому консерватизму в мистецтві	22
Бітаєва Оксана. Досвід та проблеми реституції культурних цінностей за часів незалежної України	26
Вишневська Галина. Меморіальні музеї у збереженні історичної пам'яті	28
Гаєвська Тетяна. Державне свято: сучасна трансформація	30
Ганинець Рената. Переосмислення радянської монументальної пропаганди в Україні на прикладі пропагандистських пам'ятників	34
Громченко Валерій. Концерт для валторни Р.М. Глієра: від ностальгії до звияги поколінь	37
Демещенко Віолета. Постать Леся Курбаса в культурній політиці України	39
Жукова Олена. Переосмислення радянської наукової спадщини у проєкті ревіталізації історико-культурного комплексу УФТІ (м.Харків, «старий майданчик») ХФТІ	41
Ілленко Любава. Охорона пам'яток монументально-декоративного мистецтва: критерії оцінювання	44
Коваленко Наталя. Радянський період творчої і наукової діяльності Івана Гончара	49
Кохан Тимофій. Український кінематограф радянського періоду: «за» і «проти»	53
Левчук Ярослава. Ігри як складова традиційної дитячої субкультури: побутування і трансформації у 20-х рр. ХХ – на початку ХХІ ст.	55

Олійник Олександра. Переосмислення культури радянського періоду як завдання кураторського проекту	59
Оспішева-Павлишин Марія. Від монументального живопису до муралізму сьогодні	62
Отрешко Наталія. Трансформації у методології історії ХХ століття: від встановлення факту до його інтерпретації	64
Причепій Євген. Від радянського марксизму до сучасної філософії (Досвід еволюції українського філософа)	66
Скляренко Галина. Мистецтво радянської доби: естетика vs ідеологія. Парадокси досвіду	70
Судакова Валентина. Інформаційний ресурс колективної пам'яті як складова культурної спадщини у постсучасному суспільстві	71
Халепа Олександра. Практичні аспекти переосмислення постіндустріальної спадщини України в умовах викликів сучасності	75
Харченко Поліна. Переосмислення основ творчості кіно композиторів радянського періоду в сучасних умовах	81
Чепелик Оксана. Теоретичні та практичні аспекти інтервенційної стратегії ГогольФесту в Національний Експоцентр України у контексті політики «декомунізації»	83
Чібалашвілі Асматі. Тенденція індивідуалізації символів у графічній партитурі музики ХХ ст.	86
Шевченко Мирослава. Переосмислення творчого доробку художників-шістдесятників	87
Шкепу Марія Олексіївна. Чорний квадрат соціальної пам'яті	90
Круглий стіл	
<i>Культурна спадщина радянського періоду в сучасній Україні: від ностальгії – до переосмислення</i>	
(за темою ФНД Інституту культурології НАМ України «Трансформація культури пам'яті сучасного українського суспільства»)	
Пам'яті Олександра Гриценка	
<i>Вступ до дискусії (за нотатками Олександра Гриценка):</i> Культурна спадщина радянського періоду в сучасній Україні: потреба переосмислення	93
Боженко Анастасія. «Місто сонця, район ХТЗ»: що робити з утопією у постсоціалістичному Харкові?	95
Булкіна Інна. Тимчасова пам'ять і тимчасові пам'ятники	98

Вишеславський Гліб. Особливості сучасного сприйняття діяльності клубів українських шістдесятників	103
Гончаренко Надія. Біографії діячів культури радянського періоду в українських шкільних підручниках з історії: спадщина, зміни, перспективи	106
Гранчак Тетяна. Друга світова війна в соціокультурному дискурсі провідних бібліотек України: тренди інтерпретацій	113
Добко Тетяна. Міжвідомча координація бібліотечно-бібліографічної діяльності в УРСР:1960-1970-ті рр.	117
Донець Олена. Феномен радянського плаката другої половини ХХ сторіччя у контексті переосмислення історичного минулого (за матеріалами зібрання українського друкованого плаката з фондів НБУВ)	123
Киридон Алла. Дискурс свята як маркер ідентичності в пам'ятевій матриці	126
Кондель-Пермінова Наталія. Феномен повоєнного Хрещатика у контексті хвиль національного відродження ХХ століття	131
Кретов Андрій. Філософсько-культурологічні проблеми самовизначення митця в радянську добу	136
Кузнецова Інна. Геноцид українського суспільства: Голодомор, Голокост, Депортація	141
Лібер Джордж. Decommunizing Ukraine, 1985-2020: Some Preliminary Thoughts	145
Маньковська Руслана. Музей в сучасному меморіальному полі: теоретичні підходи	148
Міщенко Марина. Межа між об'єктом культурної спадщини та символікою комуністичного режиму в контексті сучасних декомунізаційних процесів	153
Овсіюк Оксана. Принципи розподілу матеріальних благ у роки війни як фактор формування елітного прошарку населення (на прикладі м. Києва, 1943–1945 рр.)	156
Примаченко Яна. День Перемоги»: трансформація комеморативних практик у контексті декомунізації	163
Рябенський Валентин. Драматизм історії Криму: сучасні прояви та смисли	165
Сидор-Гібелінда Олег . Декомунізація: денеронізація, дестолипінізація	169
Тахтаулова Марія Трансформація міського символічного простру Харкова у контексті політики декомунізації	171

ПЛЕНАРНІ ДОПОВІДІ

Зубавіна Ірина Борисівна

*доктор мистецтвознавства, професор,
дійсний член НАМ України*

Нео-поетичне кіно України: сучасне переосмислення етичних та естетичних засад кінопоетів-шістдесятників

Українське поетичне кіно — мистецька течія, що виникла в українській культурі на злеті вільного духу «шістдесятництва», укорінена в кінематографі Олександра Довженка та Івана Кавалерідзе 20-х років ХХ століття, отримала творчі наслідування на новому етапі вітчизняної історії — у столітті ХХІ.

При згадуванні про поетичне кіно України 1960-х на пам'ять спадають на-самперед імена Юрія Іллєнка, Леоніда Осики, Івана Миколайчука; неодмінно воскресає у думках неформальний «маніфест» напряму — фільм «Тіні забутих предків» (1964) Сергія Параджанова.

Автори фільмів, що їх відносимо до нового поетичного кіно, безумовно, надихалися досвідом своїх попередників, виявляючи не тільки націо-духовну спорідненість, а й схильність до оприявлення певних міфо-символічних структур, використання метрики поетичних форм, мови символічних зображень, які є не абстракцією, а навпаки — граничною конкретизацією колективного знання народу, його етнічної, історичної пам'яті.

Артикулюючи проблему естетичної спадковості, слід наголосити: поетичне кіно 1960-х стало *логічним послідовником модерністичних* векторів періоду відносно вільної творчості кінця 1920-х. Надаючи перевагу формі поетичного висловлювання над змістом, вербальним наповненням, воно фактично стало латентним кіноавангардом, що похитнув імператив наративності й домінування Слова над змістом, повстав проти пріоритетів колективного над індивідуальним, національно-автентичним.

Українське поетичне кіно 1960-х було спротивом асиміляції, своєрідною формою дисидентства. А *символічне*, живлене кодами національної культури, фактично, — утаємниченим паролем виходу за межі задушливої реальності

у неосяжні виміри містичного, таємничого, лячно-привабливого «паралельного» світу, де вирували сильні почуття, кохання перемагало смерть. Через *символічне* відбувалась автокомунікація суб'єкта з феноменами пам'яті, насамперед — пам'яті генетичної.

Прикладами творчого наслідування світоглядних цінностей і традицій, укорінених в українському народному мистецтві, що сповідували режисери-кінопоети «шістдесятники», стали стрічки наступних історичних періодів. До таких відносимо насамперед фільм Івана Миколайчука «Вавилон-XX» (1979), де у контексті суспільно-політичного клімату 1970-х років зроблено спробу іронічного уникнення ідеалізації в зображенні селянства як «носія духу нації». Поліфонічний образ світового Вавилону, переданий через галерею знакових персонажів, репрезентантів різноманітних ідей, ідеологій, стилів життя, поєднувався зі зверненням до канонічної традиції українського вертепу: події фільму відбуваються ніби на двох рівнях — долішньому, де відбивались виміри повсякденного буття, та горішньому — метафізичному, провіденціальному, де вповні реалізувався образний ресурс творення високого, елітарно-поетичного, філософічного. Символічне у фільмі доволі контамінаційне: містить у собі алюзії до фольклору, біблійних міфів та нашарувань культурної міфології.

Саме спираючись на багатозначність символічного, спорядженого шлейфом конотацій, українські кінопоети 1960-1970-х успішно/продуктивно ухилились від догм нормативної естетики. Контroversійне щодо радянських реалістичних (читай — соцреалістичних) екранних творів, українське поетичне кіно виводило на перший план візуальну виразність, знаки і символи національно-неповторного, етнографічні та сюрреалістичні мотиви.

Змінювались часи. На тлі парадигмальних трансформацій у суспільному просторі 1980-х, спостерігалась переорієнтація ідеологічного, політичного, світоглядного, культурного векторів, що закономірно обумовило оновлення формату поетичного екранного мислення.

Українські фільми кінопоетів кінця 1980-х несуть відбиток культурного шоку від падіння «залізної завіси», швидкої зміни соціальних і політичних координат, сплесків інформації викривального штибу. Незвична ситуація відкритості щодо світу спровокувала такі вияви катастрофічної свідомості, як припадання до коріння традиції, інспірувавши своєрідний «грунтовницький» період в українському кіно. Симптоматичним експериментом з реактуалізації модерністських матриць українського поетичного кіно в художньо-естетичній практиці кінця 1980-х став фільм Юрія Ілленка «Солом'яні дзвони» (1987). Утім, спроба безпосереднього відродження кінопоетики «шістдесят-

ництва», реанімації відпрацьованих моделей в оновленому кінопоетичному дискурсі виявилася неконструктивною. На підступах до отримання Україною незалежності розпочався пошук нових форм, символів, смислів.

У фільмі «Лебедине озеро. Зона» (1989) Юрій Іллєнко здійснив спробу поєднати естетичні принципи поетичного кіно з актуальним для початку 1990-х матеріалом. Відмовляючись від домінування вербального ряду, він розповідає історію життя, кохання і смерті людини, яка перебуває в опозиції до соціального буття. Тут і емблематичність знаку «серп і молот», де ховається громадянин, як знака епохи; і метафора суспільства, як в'язниці; і буттєва безпритульність особистості, її поневірвання колами кримінальних структур. Таке творення «нової міфології» свідчить про блукання лабіринтами душі самого автора, осмислення ним травматичного досвіду зустрічі з Іншим та Іншим собою. Активне використання християнської, біблійної символіки у протиставленні емблемам радянської влади, мало демонструвати відродження духовності, відмову від пасивного існування в реаліях недосконалого і ворожого світу.

На шхилку ХХ ст. оновлене поетичне кіно в Україні виробляло власні філософські, світоглядні та естетичні орієнтири, зумовлені особливостями національного суспільного й культурного стану перехідного періоду. 1990-ті стали своєрідною точкою біфуркації, позначивши два шляхи у подальшому розвитку українського поетичного кінематографа.

З одного боку, в поетичному кіно 1990-х актуалізуються етноцентричні комплекси, незвичайна метафорика, семантично неоднозначний містеріальний дискурс. На тлі відступу в архаїку, спостерігається оновлення метафізики почуттів, емоцій. Занурення в темне, лячне, невідоме — своєрідну ретрансляцію архаїки національного духовного досвіду — спостерігаємо у поетичних фільмах Наталі Мотузко «Диво в краю забуття» (1991) та «Голос трави» (1992). Основна увага тут зосереджується на формі висловлювання — медитативно-мрійливій, чарівливій, сугестивній, що виводить з кола буденності. Саме в такий спосіб, спираючись на іраціональне, апелюючи до чуттєво-емоційного регістру, поезія загалом, і кінопоезія зокрема, традиційно досягає невідомих резонансів.

Водночас, принциповим для екранної практики кінопоетів 1990-х років стало поширення постмодерних мистецьких рефлексій, що на цей час уже перетворилися на стійку інтелектуальну моду в країнах Західної Європи та Америки. Позначившись на світоглядних засадах вітчизняних митців, нове постмодерне мислення інспірувало низку сміливих артхаузних експериментів.

Нова рецепція поетичного в українському кіно пов'язується із динаміч-

ними образними моделями, орієнтованими на вияв творчої свободи, іронію, гру, карнавальність, інтертекстуальність, колажність, алюзії та апелювання до кодів різних культур тощо. Труднощі перехідного періоду призвели до формування в національному кінематографічному дискурсі відповідної естетики, що спиралася не стільки на класичну міфо-поетичну традицію, скільки на тенденції, суголосні часові.

Досвідом творення нового естетичного формату став фільм Михайла Ілленка «Очікуючи вантаж на рейді Фучжоу біля пагоди» («Фучжоу», 1993), що поєднав поетичне мовлення із елементами іронії та гри. Відмовляючись від домінування раціонально-логічного, автор апелює до казок, давніх міфологічних уявлень, влітаючи їх у «нову міфологію» початку 1990-х.

Тут і карнавал характерних персонажів (сільський дурник Орест, що за собою вітер водить; місцева Месаліна-Отдушина та інші), і жартівливі історії, споряджені шлейфом конотацій. З неба падає дощ із риби. Українські хатинки сховались попід зеленню дерев. Щоправда, при наїзді трансфокатора виявляється, що це не звичні вишні або ж груші, а справжнісінькі пальми. Абсурдність такого поєднання є маркером постмодерного світовідчуття.

Вихід німого сільського дурника Ореста в світ, у заоканські простори, сприймається як спроба втечі з полону штампів, усталеності й інертності. Німота й безсловесність є метафорами пасивності персонажа. В Америці він вчиться говорити, стає навіть надто балакучим, втілюючи предковічну мрію про свободу слова. А в рідному селі залишається художник, який, втративши зір, пише фарбами серця. Тим самим, автор, вочевидь, засвідчує свою позицію у полеміці довкола дискусійного питання, актуалізованого часом, про місце і роль митця. Навіть відверто рекламні кадри з пляшками від французького шампанського, що плавають біля морського узбережжя, є не тривіальною офірою рекламодавцеві, а радше — даниною постмодерній колажності.

«Judenkreis, або Вічне колесо» (1996) Василя Домбровського — ще один яскравий приклад фільму, в якому елементи поетичного мовлення, уламки міфологічних конструкцій (історії з Життя Святих, іронічно переосмислені культурні міфи Дон Жуана та Шевченкової Катерини) оформлюються у низку новел, формально об'єднаних навколо образу лахмітника («вічного жида» або ж пам'ятливого Тіресія).

У гіркій іронії «дев'яностих» спостерігаємо нігілістичні настрої, інтенції до переосмислення корпусу цінностей та продукування нових смислів. Пародія і гротеск, смілива гра з фольклором та цитатами класичних творів, з міфами, традиціями національної культури, що подекуди набирають абсурдного звучання, нейтралізація надмірного пафосу підсиленням іронії — ці та

інші ознаки стали свідченням виходу українського поетичного кінематографа у постмодерний дискурс, який практично зійшовся з нео-авангардом.

Реальний розквіт нео-поетичного кіно спостерігаємо у «нульові роки», коли з поширенням цифрового відео, піксельного зображення, інших техніко-технологічних інновацій, відкрилися нові обрії видовищності, перспективи творення фотографічно переконливого, докладного, колористично досконалого зображення. Водночас це творчість, що перебуває поза необхідністю будь-якої референції у фізичній реальності «твердого» світу. Відтак, сюрреалістичні інтенції, містичні образи, замішані на змістах «колективного несвідомого» нації — на міфах, мотивах і образах зі «словника», «музею», «антології» кодів національної культури, отримали фантастичні можливості оприявлення.

Нині, на тлі тенденцій до візуалізації культури, коли, за влучним висловом Маклюєна, «око перебирає на себе функції вуха», нове поетичне кіно отримало додаткові підстави для надання преференцій живописності, пишності, розкошуванню пластичного ряду.

Ще одна особливість неопоетичного кіно пов'язана з прискоренням ритму життя сучасної людини, відповідно, й переживанням нею тривалостей. Відтак, загальною тенденцією фільмотворення стала динамізація екранної дії. Динамічний внутрішньо-кадровий монтаж, подекуди скорочення монтажних планів стали прикметою неопоетичного кіно.

Усвідомлюючи відносну цінність формальних узагальнень, наважимося визначити триєдність ознак, що вирізняють неопоетичні фільми початку XXI ст.: **домінування візуального**, із піксельно забезпеченим розкішним пластичним рядом; **динамічність** внутрішньо-кадрового монтажу; маркування **постмодерним стилем мислення**, що провокує іронічне переосмислення, почасти — десакралізацію сформованої традицією культурно-духовного коду.

Вкрай релятивізована ціннісно-сміслова матриця передбачає відповідні трансформації у ставленні до таких базових для поезії понять, як смерть і народження, стать, кохання, буттєвий універсум, гармонійне співбуття зі світом природи й Всесвітом. Відтак, постмодерне світовідчуття значною мірою вплинуло на поетичну кінематографічну форму, реактуалізація якої відбулася на початку XXI століття.

До нового поетичного кіно, що тією чи іншою мірою наслідує традиції «школи», можна віднести фільм Олесь Саніна «Мамай» (2002), частково — стрічку Юрія Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу» (2002) та, практично тоді ж розпочатий і завершений лише у 2020 році фільм «Толока» Михайла Ілленка.

Фільм Олеса Саніна «Мамай» (2002) побудовано на основі двох епосів — українського і кримськотатарського. Авторська версія легенди про персонажа українського фольклору — козака на ім'я Мамай, що базується на Думі про трьох братів азовських, доповнюється елементами кримськотатарського епосу — Піснею дєрвішів про трьох доблесних мамлюків.

Цитування, колажування різних (практично дзеркальних) сюжетів, використання промовистих імен, знаків і символів, мелодики пісень і мовлення — утворюють своєрідну «антологію», «зібрання». У цьому «музеї символічного» співіснують коди різних культур, формуючи своєрідний транскультурний діалог. Символ Золотої Співочої Колиски — сакральний тотем татарського роду — органічно співіснує у фільмі з прикметами нової епохи: пересохле море — лячний символ екологічної вичерпаності сил землі. Кохання, ворожнеча братів, протистояння національних «кланів», дитина, зачата від міжнаціонального кохання, наочно свідчать про переосмислення звичних (радше — звичаєвих) цінностей.

Знакова кода фільму: козак Мамай сидить на межі земель у позі, канонізованій малярством XVI–XVII століть. Тримаючи музичний інструмент, він наче силою мистецького посилу підтримує статус-кво між ворожо налаштованими «братами». Цей візуальний образ, що видавався даниною відверто іронічній символізації, довів свій провіденціальний потенціал, з огляду на цілком реальні соціально-політичні події, що розгорнулися у 10-ті рр XXI ст.

Неопоетичне кіно України, як опозиція реалістичному дискурсові на нових засадах, демонструє цілком сучасні інтерпретації ідей кривної єдності, кохання, зради, смерті та тривалого помирання, існування на межі, на маргінесі. Відтак, цей неопоетичний твір наочно й переконливо засвідчує зміну філософських підходів до буття-небуття. Такий висновок може бути цілком співвіднесений із особливостями образного осмислення базових категорій буття у фільмі «Молитва за гетьмана Мазепу» Юрія Ілленка, де автор вводить елементи яскраво-фантазійної образності а'la «школа поетичного кіно». Режисер парадоксально поєднує непоєднуване: барокова пишність пластичного ряду та заявлений «формат» молитви сполучаються із перверсіями гіпертрофованої тілесності, з тотальною учтою смерті.

Режисер картини в експресивному вирі динамічної візуальної образності (і без-образності), часом переходячи в регістр естетики огидного, фактично спростовує, знімає табу, як на рівні проявів перверсивної тілесності, так і у вимірі етичних, естетичних канонів кіномовлення, екранної лексики. Цей фільм, незвичний для пересічної глядацької рецепції, виявив постмодерне світовідчуття, позначене не лише заглибленням в анти-естетику і захоплен-

ням тілесністю й відносністю моральних цінностей, але й спокушене натуралістичністю зображення і споряджене новою наративністю, та сприяв формуванню *іншої* художності.

Попри заперечення Юрія Ілленка та Олеся Саніна щодо належності їхніх творів до неопоетичного кіно, очевидними є риси творчої спорідненості, що простежуються передусім в оперті на *традицію* та її *версифікацію*, пов'язані зі змінами «культурних міфологій».

Найсвіжіший приклад трансчасової неопоетичної кінооповіді — картина Михайла Ілленка «Толока» (2020) — стилізація (пастиш у постмодерному тезаурусі) на основі поетичного наративу Тараса Шевченка. В екранному творі запроваджено спробу зберегти інтонації та ритміку Шевченкових віршів і використано відомі вербальні формули, зокрема — «У тієї Катерини хата на помості». Тут — квінтесенція історії України від XVII століття до сьогодення — стислий виклад подій, цілком реальних або вигаданих, підданих символізації. Розповідь, або «нарація», ведеться у фільмі від особи незвичного персонажу — простої сільської української хати. «Говорить» хата голосом Раїси Недашківської — актриси, яку великою мірою можна вважати фігурою знаковою для українського поетичного кіно. По суті, у фільмі «Толока» співіснують два титульні символічні образи, що тримають стрижень поетичної оповідності: поряд з шевченківською Катериною (жіночий образ, що метафорично уособлює долю України) введено образ української хати. Сільська хатина, ніби Фенікс відроджується з попелища, виявляючи здатність до виживання у ланцюгу нескінчених воєнних протистоянь. У фільмі це не просто хатинка як елемент народного побуту, а сакральний символ — своєрідна антитеза смерті, складний семіотичний конструкт — троп, смисловим наповненням якого є безупинність колообігу буття та невмирущість українського роду, «якому нема переводу».

Радикальний крок постмодерніста — поєднання на перший погляд неподобного: вилетіння лірико-поетичних, сюрреалістичних мотивів у історичну нарацію соціально-політичного, цілком раціонального штибу. В «Толоці» минуле стає предметом реконструкції з потужним духо-підйомним і мобілізаційним потенціалом, сприяє пошукові нових смислів у поетизованому викладі подієвого ряду. До світу героїв поетико-ліричної драми вдирається реальне життя — Історія зі своїми катаклізмами. Парадокс у тому, що така романтично-гротескова образність постмодерного гатунку виявляється суголосною поліфонії Шевченкового мислення. У вирі буремних подій постійним статусом Катерини залишається кохання: очікування, вірність своєму обранцеві, дітям, непохитність у безперервному відродженні родового гнізда — хати, «чий вік короткий — від

війни до війни». Утім, саме ця повторюваність, безперервна черга відроджень зумовлює особливий емоційний стан, що сприяє емпатичному сприйняттю художнього твору. Як відомо, повторюваність й ритмізація здатні створювати ефект втягування, сугестивно-емоційного кружляння.

Замість стелі — небо. Сонце сідає за рамою каркасу майбутньої хати. На цей кістяк люди — рідні, близькі й сусіди — мають наростити стіни із глиняної суміші, настелити дах, вдихнути живу душу в оселю. Для цього беруть на толоку пустотливих дітей з їхніми безпосередніми веселоцями. Звичасві ритуали поєднуються з парадоксальною метафоризацією. Елементи містичного світовідчуття підсилюються опоетизованою магією екранного зображення.

Отже, актуалізація поетичної кінематографічної форми, що відбулася на початку XXI століття, збіглася із ситуацією, визначальними для якої стали кілька аспектів, з котрих артикулюємо наступні:

- активне запровадження можливості цифрової обробки зображення та звуку, інших техніко-технологічних інновацій суттєво збагатило палітру сучасного екранного видовища; відкрило нові обшири для поетичного висловлювання, зокрема, в оновлених форматах візуального релятивізується перехід грані між реальним і фантазійним;

- становлення постмодерністичного дискурсу, з відповідними трансформаціями світоглядних настанов, сприяло переосмисленню корпусу цінностей, оновленню смислів та етико-естетичних засад;

- радикальні зміни у сприйнятті екранного часу спричинили динамізацію внутрішньо-кадрового монтажу, пришвидшення монтажного ритму.

Зважаючи на закономірність актуалізації поетичної форми в українському кіно, насамперед у поворотні періоди національної історії, та враховуючи сутність кореляцій творів екранної поезії із суспільно-політичною дійсністю, можемо стверджувати: неопоетичний кінематограф, поповнюючи «музей символічного», умовний «словник», «тезаурус», «глосарій», опосередковано бере участь у продукуванні/оновленні національного коду. Більше того, у кризових ситуаціях пов'язаних із пошуками ідентичності закономірно спрогнозувати його націєтворчий потенціал.

При цьому слід визнати, що ускладненість кіномови поетичних картин, де у нелінійному перебігу подій вичленовуються лейтмотиви, рефрени, рими й співзвуччя на тлі програмної відмови від абсолютизації *раціонального, логічного і повсякденного*, передбачає певний рівень обізнаності глядача. Це помітно звужує середовище «утасмичених» прихильників і апологетів поетичного кіно, як такого. Водночас, тут вбачаємо шляхетну місію фільмів української кінопоезії, зокрема, творів неопоетичного кіно: вони сприяють введенню матри-

ці національної української культури у світові контексти найбільш прямим й переконливим шляхом — через екранну інтерпретацію світоглядних настанов українства, неповторних рис ментальності, поведінкових реакцій, пріоритетних смислів і цінностей з багатовікової скарбниці культурних надбань.

Клековкін Олександр Юрійович,

член-кореспондент НАМ України,

доктор мистецтвознавства, професор,

завідувач відділу теорії та історії культури

Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

Довге прощання з комунізмом

Декомунізація — це передусім болісне і, як свідчить практика, дуже довге прощання із соціальними ролями і культурними сценаріями, а не лише із символами. Декомунізація без відмови від звичних сценаріїв — заборона одних символів і впровадження інших — веде в нікуди, лише до подвійного, а то й потрійного мислення. Так само шляхом у нікуди є сприйняття мистецтва, а поготів і мистецтвознавства, як ідеологічного інструменту, такого собі агіт-пропу або агіографії — діянь видатних митців та їхніх творів.

У декомунізованій, отже, як мінімум, деідеологізованій, історії культури і мистецтва мусили би переплітатися або принаймні виокремлюватися економічний, юридичний, політичний, соціально-психологічний, соціологічний, культурологічний, технологічний, естетичний, етичний та інші сюжети. Однак реальна історія культури і мистецтва поки що надто залежить від традицій і жанрових очікувань наукової спільноти, здебільшого замкнених малим колом медійних об'єктів — видатних театрів, видатних вистав, видатних ролей і т. ін.

Брати й далі участь у *парамистецтвознавчих сценаріях*, сперечаючись стосовно статусу якогось твору або митця — видатні вони чи ні, — нецікаво, адже подібне знання належить здебільшого смаку — індивідуальному або колективному, отже, кон'юнктурі, моді, ідеології, буденній міфології, релігії. Набагато корисніше аналізувати структури минулого — як для запозичення накопиченого досвіду, так і для запобігання помилок, привид яких і досі бродить по Європі.

Зважаючи на зміну уявлень про природу наукового факту у мистецтвознавстві, своєчасним видається радикальне переключення уваги з естетичної оцінки медійних постатей і створених ними вистав на структурування теа-

тральної культури минулого — історії глядача, митця і влади або, за П. Руліним, *внутрішньої історії театру*. І не забувати, що мистецтво, як і культура в цілому, — це не лише сукупність *культурних продуктів* — творів мистецтва, а й соціальний інститут, отже, *культурна діяльність*, а художні твори, якою б медійною історією вони не були оповиті, не мають *абсолютної* цінності; культурним капіталом, придатним для конвертації, вони стають лише в межах певного історичного часу, місця і конкретного культурного осередку. Це також аналіз механізмів створення мистецьких шедеврів у художній свідомості доби: чи митець продукував твори, котрі викликали прихильність влади, засобів масової інформації і, можливо, навіть глядача, а чи, може, навпаки, приголублений владою і критикою, саме завдяки їхній підтримці, діставав можливість реалізувати свої творчі задуми? Можливо, взагалі якоюсь містичною силою слід пояснювати синдром вічних мистецьких цінностей, котрі йдуть у забуття інколи швидше, аніж змінюються покоління?

Упевнено відповісти на всі ці питання неможливо, принаймні, з двох причин: ми ніколи не побачимо вистав, про які писали їхні глядачі; а якби навіть і побачили, навряд чи наші уявлення про «високохудожне» збігатимуться. Адже художній смак — категорія історична, рухлива, залежить від місця, часу і ще тисячі інших, здебільшого неусвідомлених обставин, включаючи моду; і було би дуже сумно, якби він не змінювався.

Парадоксально, однак упродовж століття однією із тенденцій *культурного будівництва* став зсув уявлень, спочатку ледь помітний, а згодом радикальний, що призвів до *звуження поняття «культура»*, зміст якого сьогодні сприймається не лише владою, а подеколи й митцями як сукупність закладів і заходів, підпорядкованих спочатку міністерству пропаганди, згодом міністерству освіти, комітету у справах мистецтв, міністерству культури, а на додачу — ще й спорту. Насправді ж художня *культура* — це не лише твори мистецтва і митці, котрі їх створили; передусім це *структура* соціальних стосунків, що вибудовується навколо системи цінностей, а також норми, якими ці стосунки обмежені. Отже, й культурна революція, учасниками якої ми сьогодні стали, — це знищення однієї і створення іншої системи цінностей. Художній твір у цій системі є *кінцевим продуктом*, зрозуміти який можна лише розшифрувавши *чорну скриньку* — систему соціальних стосунків, у якій він народився.

Ключем до розшифрування цієї чорної скриньки є ставлення до Іншого: іншого часу (минулого і майбутнього — дверей входу у цей світ і виходу з нього); іншого світу (живої і неживої природи, штучного світу, іншої людини, народу тощо).

У ставленні до минулого розрізняються (у гіршому випадку — не розрізняються) два крайніх способи «оброблення фактів» — релігія і пропаганда, з одного боку, і наука — з іншого; релігія сакралізує минуле, створює канони і пантеони; пропаганда спотворює відповідно до своїх завдань; наука — пізнає. У ставленні до іншого світу відтінків набагато більше, однак усі вони також тяжіють до одного із двох способів сприйняття іншого — або як чужого (ворожого), або як Іншого, з яким можна взаємодіяти, взаємозбагачуючи один одного. Безперечно, у ці стосунки входить і залежність (або незалежність) від моди, тобто готовність або ж навіть схильність до мавпування. Зрозуміло, система ця — не статична, вона має динамічний характер і найвиразніше реалізується у типових для певного історичного часу соціальних функціях і процесах — у соціальних ролях і сценаріях.

Інколи притягальну силу і значення тих або інших творів мистецтва пояснюють невловимо-загадковими термінами «аура» і «високохудожність», хоча насправді твір мистецтва частково може бути проаналізовано лише в межах історично сформованих і доступних аналізу *сценаріїв* або ж навіть *протоколів*.

Спираючись на сумнівну об'єктивність критиків, *широких кіл робітництва й усього радянського громадянства*, по-різному можна тлумачити сюжети відносно недалекого минулого. Найменш перспективно — з найвоєстетичної точки зору, такого собі *парамистецтвознавчого дарвінізму* — нарешті, мовляв, низькопробні вистави одного режисера поступилися місцем високохудожнім спектаклям іншого, а далі горизонти все розсувалися й розсувалися аж до нескінченності. Набагато корисніше вивчати минуле з погляду культурних сценаріїв і соціальних ролей. Щоб відмовитися від них сьогодні.

Юджін Ігор Миколайович,
член-кореспондент НАМ України,
доктор мистецтвознавства, с.н.с.,
провідний науковий співробітник
Інституту культурології НАМ України

Епіфеномени епохи І. Кочерги: з досвіду редагування «Історії українського театру»

Редакційна підготовка двох томів академічної «Історії українського театру», здійснена автором цих рядків, уможливила виявлення низки парадоксів

другої чверті ХХ століття, які загалом типові для бюрократії, а водночас засвідчують своєрідність цього періоду в Україні. Серед них — «виникнення потреби повернення до типової буржуазної драми в тому сенсі, який надавали цьому поняттю Д. Дідро і Г.-Е. Лессінг» [5, 618]. Першим в українській драматургії зразком т. зв. «добре зробленої» бюргерської міщанської драми в душі Е. Скріба став «Платон Кречет» О. Корнійчука — у виразному контрасті з усім попереднім «геройко-революційним» доробком автора. З любовним **трикутником** Лідія — Платон — Аркадій тут поєднано **кар'єрний конфлікт** обох суперників, та, що особливо істотно, визначальна подія — смерть батька Лідії, що подається «за кадром», становить факт **приватного** життя, всупереч офіційній тезі про пріоритет громадського над особистим (як варіанту класицистського розв'язання конфлікту обов'язку і почуття).

Парадоксальність ситуації тут і в тому, що розв'язання конфліктів впливає з їх нагромадження, а закоханість в хірурга, причетного до смерті батька, провокуючи до фрейдистського витлумачення, сприяє перетворенню Лідії на головного протагоніста, арбітра конфліктів. Коли у київській прем'єрі в театрі ім. І. Франка (20.12.1934 р.) Феодосія Барвінська грала Лідію як ліричну супутницю Платона, то у новаторській інтерпретації Н. Ужвій у харківській прем'єрі в театрі ім. Т. Шевченка (05.02.1935 р.), за її визнанням, героїня «замислена і експансивна одночасно», де початкові «душевна розбурханість і відчай» ведуть до просвітлення [2, 63–64]. Тут відкрилася можливість монодраматичного тлумачення твору як душевного життя героїні. Звісно, подібні конфлікти розроблялися раніше, приміром, у В. Винниченка («Брехня», «Закон»), однак, по-перше, тлумачилися вони у ключі кальдеронівських «драм честі», а по-друге, не знали образу ділової жінки.

Для витлумачення парадоксів доби, зокрема, «бальзаківських парадоксів» отримання результатів всупереч початковим задумам і зовнішнім приписам, продуктивним буде **феноменологічний підхід**, за яким саме існування феномену передбачає також наявність його супутника — епіфеномену, що не є очевидним, але альтернативним способом виявляє суть. Саме обстеження епіфеноменів лежить в основі експериментального дослідження, спрямованого на висвітлення сторонніх, непередбачених ефектів, які можуть зайняти провідне, центральне місце. Якщо постулюється існування сутності за феноменом, то припускаються також **альтернативи** вияву цієї сутності, і саме їх обстеження впливає з вимог феноменології. Кожен феномен береться як амбівалентний, багатозначний, із можливостями альтернативних епіфеноменів.

Увиразнення епіфеноменів, як альтернативних виявів суті подій, демонструє п'єса «Дівчата нашої країни» І. Микитенка, в якій поверхово вбачають

ліричну комедію (окрім того, додамо, з ознаками естрадного ревію). Насправді фабульна основа твору постає як **інверсія — травестія** мотиву «приборкання вередливої»: трикутник Антон Шметелюк — Марія Шапіга — Лариса Лотоцька (дружина інженера) веде до **карнавальної травестії** (у даному разі — опанування дівочою бригадою Марії чоловічою професією), як засобу здобуття коханого і водночас подолання **адюльтеру**. Бурхливе сценічне життя твору, особливо після харківської прем'єри в Театрі революції (01.12.1932 р.) з режисурою Марка Терещенка [4, 9], коли квитки були продано за два місяці наперед, а вистави йшли з незмінним аншлагом до 1938 р. [3, 358], засвідчує суголосність смакам публіки, відмінним від офіціозу.

Прикметними є вставні музичні номери, що виводяться від брехтівського **епічного театру** («зонги»), але особливо цікаво, що прийом травестії було вжито чільною представницею «струменя свідомості» — В. Вулф у повісті «Орlando» (1928). Та своєрідність ситуацій менш істотна, ніж розкриття характерів, зокрема, антагоністки Лариси в її монолозі, що робить твір значно віддаленішим від чистої комедійності.

Особливо багата на альтернативні можливості творчість І. Кочерги, що в 1930-х постійно балансувала на межі. Для феноменологічного аналізу вона цікава ще й тим, що рукописи письменника з архіву Інституту літератури НАН України (фонд 103) засвідчують невпинні метаморфози, яким піддавалися тексти: приміром, нами було здійснено реконструкцію драми «Істина» (1947 р.) з детективними мотивами, що виявилася радикальною трансформацією раннього тексту романтичної «драми долі» 1917 р., відомого під умовними назвами «Доктор Мус» або «Жінка без обличчя» [6]. Та особливо промовистими є найбільш ризикові драми «Майстри часу» (спершу заборонена, вона повернулася «бумерангом» після відзнаки на всесоюзному конкурсі 1933 р.) та «Підеш — не вернешся» (1935 р., після 1937 р. не виставлялася).

У першій з них, де використано мотиви ранніх творів (зокрема, не вцілілої драми «Зубний біль сатани», виставленої в Житомирі 15.01.1922 р., а також друкованої «Пісня в бокалі» та рукописної «Глинозем і рубін»), за зовні життєствердним перебігом подій розгортається глибоко трагічна ідея всевладдя часу, персоніфікована в долі Лідії Званцевої: слідом за героїкою підпілля громадянської війни від неї іде коханий, а вона стає керівником птахоферми — давнього символу хаосу і марноти. У другій, під назвою «Викуп», що була переробкою ранньої «трагедії долі», один із коханців «любовного трикутника» вчиняє самогубство, звістка про яке змушує вертатися другого коханця з мандрівки і рятує життя, оскільки потяг зазнає катастрофи. Центральний персонаж — Любуша — за зовнішніми ознаками «слабкого» характеру ви-

являє незламність перед випробуваннями долі. Судячи з описів вистав, найпереконливіше розкриття образу обох жіночих постатей, Ліди та Любуші, як ліричних і трагічних, запропонувала Варвара Любарт-Колишко (пасербиця П. Саксаганського) в театрі ім. М. Заньковецької (у Запоріжжі).

Альтернативні, амбівалентні явища виповнюють цілий культурний простір епохи, вимагаючи спеціального аналізу. Принциповою новацією епохи стало створення українського класичного балетного театру, немислимого за інших умов. Ще одним специфічним здобутком епохи стало створення української сценічної шекспіріани (переклади П. Куліша ще залишалися літературними драмами для читання), де, зокрема, Л. Гаккебуш відкрила нове прочитання леді Макбет [1, 118-121], суміщаючи дистанцію часу із зрозумілістю логіки людських переживань. Варто відзначити і загадкову творчу історію «Як гартувалася сталь» М. Островського (первинно створеного українською мовою, подібно до твору «Чотири шаблі» Ю. Яновського), як канонічного тексту епохи, де, зокрема, відсутні навіть згадки імен Леніна, Сталіна та інших обов'язкових для вжитку прізвищ, а розмаїття підтекстів було розкрито в екранізації М. Маценка. Подібні факти свідчать, що специфічні умови епохи сприяли не лише майстерному володінню езоповою мовою, але і дослідженню альтернативних інтерпретаційних можливостей текстів.

Література:

1. Ваніна І.Г. Українська шекспіріана. Київ: Мистецтво. 1964. 204 С.
2. Кисельов Й.М. Поетеса української сцени. Життя і творчість народної артистки УРСР Наталії Михайлівни Ужвій. Київ: Мистецтво. 1978. 206 С.
3. Костюк Ю.Г. Театр в роки завершення соціалістичної реконструкції. *Український драматичний театр. Нариси історії. Радянський період*. Київ: Видавництво АН УРСР. 1957. С. 279 — 385
4. Охмат Л.А. Сценическое воплощение пьес Ивана Микитенко (проблемы режиссерского и актерского мастерства). Автореф. дисс. к. иск. Киев: ИИФЭ АН УССР. 1970. 28 с.
5. Станішевський Ю.О., Юдкін І.М. Створення сучасного репертуару: аспекти співпраці драматурга, режисера й актора. *Історія українського театру. Том 2. (1900-1945)*. Київ: ІМФЕ НАН України. 2009. С. 606 — 642.
6. Юдкин-Рипун И.Н. Романтическая «трагедия рока» в советскую эпоху: творческая история «Истины» И.А. Кочерги. *Мир романтизма. Том 19 (43)*. Тверь: Тверской гос. университет. 2018. С. 269 — 279.

Берегова Олена Миколаївна,
*доктор мистецтвознавства, професор,
провідний науковий співробітник
Інституту культурології НАМ України*

Академічна музика 60-х років ХХ століття як виклик стандартизованому консерватизму в мистецтві

Феномен шістдесятництва — один із найяскравіших етапів у розвитку академічного музичного мистецтва в ХХ столітті. Час виходу цього покоління на авансцену суспільно-політичного і культурного життя збігся з періодом «хрущовської відлиги», а сміливе новаторство і яскраві творчі експерименти в літературі і мистецтві вдало поєдналися із зустрічною потребою суспільства, спраглою до оновлення. Цей феномен у науковій літературі отримав назву рух шістдесятників або шістдесятництво. Суспільно-політичними передумовами виникнення феномену шістдесятництва можна вважати процеси децентралізації, які принесли з собою страшну правду про закатовані жертви сталінських репресій та імена реабілітованих, відновлення пам'яті про Розстріляне Відродження і перші творчі контакти із Заходом.

У культурі та мистецтві 1960-х років спостерігалися дві протилежні тенденції — консервативна і прогресивна.

Консервативна тенденція полягала у продовженні ідеологічного тиску на представників творчої інтелігенції. Питаннями культури й мистецтва опікувався особисто глава держави М. Хрущов, котрий, однак, виявляв у цій сфері цілковите невігластво й непослідовність. Його висловлювання і вчинки часто були суперечливими, він був схильний приймати рішення під дією раптових змін настрою, вступав у відкритий конфлікт із деякими діячами культури, покладаючись на випадкових радників. За його керівництва країною було здійснено й чимало несвідомих прорахунків. Зокрема, на початку 1960-х років було знищено багато церков задля розчищення місця під будівництво житла (сумнозвісних «хрущовок»); не прийшлися до смаку Хрущову авангардний живопис, модерний танець, додекафонна музика, джаз, інші види сучасного мистецтва.

Прогресивна тенденція підтверджувалася спробами подолання догматизму, розширення творчих можливостей митців. Влада почала виявляти ознаки певної толерантності, лібералізму, схильності до діалогу із суспільством та представниками творчої інтелігенції. М. Хрущов регулярно влашто-

уважав зустрічі з творчою інтелігенцією, які, втім, мали суто пропагандистський характер. Послабилися ідеологічні лещата соцреалістичного методу, мистецька творчість символізувала протест проти нівелювання особистості, що культивувалося тоталітарним режимом. У митців з'явилася можливість прямих і опосередкованих контактів із колегами з-за кордону та зарубіжним мистецтвом у різнобарв'ї його стильових і технологічних аспектів і, відповідно, можливість опанування інших способів організації художнього матеріалу.

Знайомство із західноєвропейською музикою для українських композиторів відбувалося завдяки поширенню довгограючих платівок, вивченню партитур авангардних творів, відвідуванню концертів закордонних оркестрів і солістів. Радянський Союз почали відвідувати музиканти світового рівня: диригент Леонард Бернстайн із Нью-Йоркським симфонічним оркестром, канадський піаніст Гленн Гулд, а в 1962 р. до Росії після майже 50-річної відсутності приїхав «батько модернізму» Ігор Стравінський. У 1960-х роках композитор Леонід Грабовський переклав з німецької підручники з додекафонної техніки, які стали для його колег справжнім відкриттям — шляхом до оволодіння неортодоксальною музичною мовою. Молоді композитори почали активно використовувати у своїх творах такі техніки, як атональність, додекафонія (або серійна техніка), серіалізм, пуантилізм, алеаторика, сонористика, стохастична та алгоритмічна техніки, різні види електронної музики (електроакустична, конкретна, комп'ютерна, акустатична, спектральна тощо), хепенінг і перформанс, як синтетичні музично-сценічні жанри ситуативної події, мінімалізм та інші технологічні новації. Отже, впливи західної культури ставали усе більш відчутними в радянському культурному просторі.

У такій атмосфері формувалося покоління молодих митців, які відокремилися у своїй творчості від загальноприйнятих ідеологічних канонів і творчого методу соцреалізму, що спирався на принципи народності, партійності, реалізму. Це були талановиті учні видатного українського композитора Бориса Лятошинського, київські композитори Валентин Сильвестров, Віталій Годзяцький, Володимир Загорцев, Святослав Крутиков, Володимир Губа, до яких згодом приєдналися Іван Карабиць, Євген Станкович, Олег Ківа та інші композитори, котрі утворили групу так званого «Київського авангарду». Неформальним лідером гуртка одностайно було визнано Ігоря Блажкова — диригента Київського камерного оркестру, котрий щедро ділився новою музичною інформацією зі своїми молодими колегами, доправляючи із закордонних музичних фестивалів магнітофонні плівки із записами недоступних, а то й заборонених раніше творів, ноти, книги, підручники.

Однак процеси оновлення в музичному мистецтві відбувалися не безбо-

лісно: саме в цей період помітним став конфлікт поколінь, конфронтація двох основних стильових тенденцій: традиційної (консервативної), прибічниками якої були митці старшого покоління, й тієї, що несла на собі помітний відбиток радикальних новацій і цікавила творчу молодь (прогресивної). Протистояння поколінь, супроводжуване різкою критикою творів молодих, що справляли враження виклику, іноді закінчувалося драматично. Так, за творчі пошуки, використання додекафонії та інших західноєвропейських композиторських технік, а, фактично, за незгоду з ретроградними тенденціями офіційних музичних кіл СРСР, члени групи «Київський авангард» зазнавали різного роду утисків, їхню музику не видавали і не виконували. А в 1970 році було вчинено акцію публічного покарання незгодних із офіційною ідеологічною політикою: Леонід Грабовський, Валентин Сильвестров, Віталій Годзяцький і Володимир Губа були виключені зі Спілки композиторів України. За словами Валентина Сильвестрова, виключення зі Спілки «можна було порівняти із задущенням». Їх поновили лише через три роки, після того, як вони у пошуках захисту написали листа трьом видатним композиторам — лауреатам Ленінської премії Дмитру Шостаковичу, Кара Караєву та Араму Хачатуряну.

У стильовому плані музичну творчість композиторів-шістдесятників вирізняє настійливе прагнення до оновлення. Серед найбільш яскравих стильових тенденцій у музиці 1960-х років виділяються неокласична і неофольклорна (нова фольклорна хвиля).

Неокласична тенденція утворилася на основі природної взаємодії позатональної та додекафонної техніки з композиційними засобами класичної епохи, із технікою поліфонії старих майстрів. Це також і опертя на класичні жанрові структури циклічного типу (квартети, концерти, варіації, сонати).

В українській музиці неокласичну тенденцію представлено у творчості Мирослава Скорика, котрий одним із перших у ХХ столітті відродив жанр партити — старовинний різновид інструментальної сюїти. Його перу належать Партита № 1 для струнного оркестру (1966), партита № 4 для симфонічного оркестру (1974). Усього у творчості М. Скорика 7 партит для різних складів інструментів. Також неокласичні риси притаманні творчості Валентина Сильвестрова, Євгена Станковича, Івана Карабиця та інших композиторів.

«Нова фольклорна хвиля» — друга потужна тенденція музики 1960-х. Цей термін характеризує якісно нове ставлення до фольклору, розширення хронологічних рамок кола фольклорних жанрів і ладових форм, що вперше потрапили в зону інтенсивної композиторської уваги. Інтерес до архаїки, старовинних плачів виник не без впливу музики Ігоря Стравінського та Бели Бартока. Проте «нова фольклорна хвиля» не стала для української музичної

культури новітньою тенденцією. Це був закономірний процес піднесення демократичних, гуманістичних засад національної культури, поєднаний із гостротою новаторського осмислення фольклору. Естетика «нової фольклорної хвилі» найвиразніше виявилася у симфонічній творчості Леоніда Грабовського (нар. 1935), зокрема, в таких його творах, як «Чотири українські народні пісні» для мішаного хору і симфонічного оркестру (1959), «Вечір на Івана Купала» — симфонічна легенда за повістю М. Гоголя для великого симфонічного оркестру, (1976). Ознаки неофольклоризму спостерігаємо і в творчості Мирослава Скорика («Гуцульський триптих» для симфонічного оркестру, 1965; «Карпатський концерт» для великого симфонічного оркестру, 1972), Лесі Дичко (кантати «Червона калина», «Чотири пори року») та інших композиторів.

Загалом для періоду 1960-х років «нова фольклорна хвиля» стала яскравим явищем національного відродження, що принесло значні та цікаві художні рішення. Але за всієї полемічності та радикалізму творчих пошуків, «нова фольклорна хвиля» не протистояла класичним традиціям вітчизняної музики й не заперечувала їх, а відбувався процес глибинного оновлення. Саме тому творча практика наступних років довела зовсім не хвилеподібний принцип розвитку цієї течії: спад не відбувся, навпаки, період кінця 1960–1970-х років збагатився творами, у яких принципово нове ставлення до фольклору активно розвивалося й далі.

Музика українських композиторів-авангардистів 1960-х років викликала великий інтерес за кордоном, її виконували і друкували, рецензували в пресі багатьох країн. Натомість на батьківщині їхні твори викликали нарікання з боку офіційних владних кіл, а тому виконувалися вкрай рідко, і здобували схвальні відгуки лише в тієї частини музичної громадськості, яка цікавилася сучасною музичною творчістю.

У цілому для 1960-х років характерним був паралельний розвиток традиційно-класичного та радикально-експериментального музичних напрямів. Помітною була певна конфронтація цих стильових тенденцій, різка критика творів молодих, що справляли на представників старшого покоління враження штучності, навмисного експериментаторства, виклику. Шістдесятництво стало своєрідним «рухом опору» в мистецтві, вираженням духовної боротьби прогресивно налаштованої творчої інтелігенції проти тоталітаризму. Нове покоління композиторів-шістдесятників стало гідною зміною Бориса Лятошинського, Левка Ревуцького та інших класиків музики першої половини ХХ століття. Не втрагивши ґрунту традиції, нове покоління зуміло подолати її обмеженість зверненням до здобутків і передових досягнень зарубіжної му-

зики. Очевидним також було й те, що авангардна спрямованість творчих пошуків, як і будь-який інший творчий стан, не могла тривати довго, тож після «вибуху» стильових експериментів настав період адаптації, «вбудовування» авангардних винаходів і відкриттів у вже наявний культурний досвід, тобто поєднання їх із традицією.

ДОПОВІДІ ТА ПОВІДОМЛЕННЯ

Бігасва Оксана Валеріївна,
*кандидат мистецтвознавства,
доцент, старший науковий співробітник
Інституту культурології НАМ України*

Досвід та проблеми реституції культурних цінностей за часів незалежної України

Серед проблем, що постали в галузі культури і мистецтва за часів незалежної України, особливої актуальності набуло питання реституції культурних цінностей, які за різних обставин та в різні часи (надто у ХХ ст.), були вилучені з вітчизняного культурного простору і опинилися в інших країнах світу. Як показав досвід практики реституційної діяльності, це питання поставило на порядок денний і вимогу наукового розроблення й теоретичного обґрунтування концептуальних засад діяльності, пов'язаної із поверненням культурних цінностей та творів мистецтва.

Формування теоретичного підґрунтя реституційної діяльності передбачає не лише глибоке дослідження історичних наукових матеріалів, зокрема вітчизняних архівних документів, але й вивчення та осмислення міжнародного досвіду реституційної діяльності, у тому числі — правових актів з реституції культурних цінностей та інших наукових напрацювань, без урахування яких практична діяльність з повернення культурних цінностей втрачає ефективність.

Важливо зазначити, що потужною джерельною базою для наукового розроблення концептуальних засад вітчизняної реституційної діяльності є архівні документи Державної служби контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України.

За часів незалежної України зазначена інституція накопичила потужний пласт науково-практичних матеріалів, зокрема — за результатами міжнародної співпраці, проведення ділових зустрічей, обговорень та консультацій з мистецтвознавцями, юристами та іншими іноземними фахівцями, які опікуються питаннями реституції пам'яток культури і мистецтва. Наприклад, значний документальний матеріал з реституції культурних цінностей був напрацьований Державною службою у співпраці з колегами із Німеччини. Сюди відносимо: протоколи двосторонніх засідань, матеріали листування між посольствами та Міністерствами закордонних справ України й Німеччини, а також — ділове листування з німецькими установами та організаціями, що його індивідуально вели фахівці галузі культури і мистецтва. Слід зазначити, що саме до Німеччини під час Другої Світової війни потрапила велика кількість культурних цінностей з України, а тому напрацьований позитивний досвід ділової співпраці з цією країною має значну вагу для подальшого розвитку вітчизняної реституційної діяльності.

Якраз на підставі основоположних документів, що визначили головні критерії подальшого розвитку взаємовідносин між Україною і Німеччиною, передовсім — Декларації про основи відносин між Україною і Німеччиною від 9 червня 1993 р. та Угоди про культурне співробітництво між урядами України і ФРН від 15 лютого 1993 р., було закладено основні принципи діяльності обох країн з питань реституції культурних цінностей, створено двосторонню українсько-німецьку комісію з культурного співробітництва.

Підписання зазначеної Угоди між урядами України та ФРН надало правове підґрунтя для визначення подальшого порядку взаємного повернення власникам або їхнім правонаступникам втрачених чи незаконно переміщених культурних цінностей, що зберігаються на території обох країн.

Закладені в цій Угоді концептуальні положення з реституційної діяльності, надали можливість практичної реалізації таких акцій як повернення Україною урядові Німеччини низки творів та історичних документів, пов'язаних із життям і творчістю німецького поета Йоганна Вольфганга фон Гете, а Німеччиною — повернення до України колекції експонатів, вивезених із Херсонського краєзнавчого музею під час Другої Світової війни. У межах тієї самої Угоди, у 1996 році також було реалізовано акцію передачі Україною до Німеччини колекції гравюр Дрезденської картинної галереї та літографій малюнків Ф. Гареса, що потрапили упродовж війни та повоєнні роки до України, а з боку Німеччини — повернення до України колекції книг з бібліотеки митрополита Флавіана.

Водночас, зазначені акції, як і інші реалізовані проекти з реституції куль-

турних цінностей та творів мистецтва, у межах співпраці України з відповідними установами інших країн світу, в тому числі й Німеччиною, зовсім не є ознакою того, що всі теоретичні питання стосовно подальшого розвитку реституційної діяльності вирішені й не мають проблемних аспектів. Скажімо, нагально потребують подальшого опрацювання проблеми: створення науково достовірної інформаційної бази даних з переліком втрачених Україною культурних цінностей, моніторинг світового культурного простору з метою виявлення артефактів, які, у різні історичні періоди, були незаконно вилучені та вивезені з України.

Подальше успішне вирішення зазначених і низки інших, науково-теоретичних і мистецтвознавчих проблем, безумовно, позитивно сприятиме подальшому розвитку практичної діяльності стосовно реституції культурних цінностей в Україні.

Вишневська Галина Георгіївна,
кандидат культурології (PhD),
доцент кафедри міжнародного туризму
Київського університету культури

Меморіальні музеї у збереженні історичної пам'яті

Дослідження колективної пам'яті має включати фільми, музеї та історичні виставки, меморіальні комплекси, художню літературу. Оскільки наша пам'ять частково залежить від засобів масової інформації та комунікації, а також формується ними, їх вивчення стало невід'ємною частиною аналізу культури спогадів. Медіа транслюють спогади і служать посередником між індивідуальним і колективними вимірами пам'яті. Відтак, особисті спогади отримують значення через посередництво засобів комунікації [3].

Наприклад, Голокост — трагічна і травматична подія *par excellence* — отримав свою теперішню значимість наприкінці 1970-х років, власне, після того, як протягом чверті століття про нього вважали за краще не говорити. У Німеччині цією темою стали спорадично займатися наприкінці 1960-х, передовсім у зв'язку з такими подіями, як процес Ейхмана в Єрусалимі, або процес злочинців Освенцима у Франкфурті. У 1970-х на екрани вийшов чотирисерійний телефільм «Голокост», що перетворив тему на постійну і загальну, а пізніше вона увійшла до навчальних планів навчальних закладів.

Одним із засобів формування і трансляції спогадів нині є музеї. Саме

«музеалізація» пам'яті стала популярним предметом ретельного дослідження в німецькій сфері студій пам'яті [1]. У форматі репрезентації, музей розповідає та інсценує історію, він об'єднує в собі різні засоби, кожен із яких має власну логіку і власний спосіб оприявлення: фотографії, об'єкти, тексти [4].

Виставки у музеї можна аналізувати на різних рівнях одночасно: на рівні авторів експозиції, рівні репрезентації матеріалу, й на рівні дискурсу. На рівні авторів виставок, через інтерв'ю, вивчаються індивідуальні уявлення про минуле, притаманні співробітникам музею, можливий вплив свідків минулого (організації ветеранів, спілки жертв) і мереж взаємодії (міжнародні спільноти вивчення Голокосту, меморіали Голокосту). На рівні репрезентації матеріалу приділяється увага структурі простору, його емоційному змісту, визначенню початку і кінця руху експозицією. Одне із основних послань, представлених у теоретичних працях про музеї, — це потреба в оприявленні автентичного об'єкта, а також його вплив на відвідувача, адже: «матеріальність і автентичність об'єкта є фундаментом для можливості відчуття історії, обидва сприймаються візуально» [5, 330].

Самі по собі, матеріальні об'єкти є фрагментами минулого, що збереглися у колекціях. Тому лише через інсценування і контекстуалізацію у музейному просторі вони набувають специфічної якості: стають знаками минулого [7].

Водночас однією із значущих функцій виставок є представлення *corpus delicti* (предметів злочину). Автентичність цих предметів надзвичайно сильно впливає на відвідувачів, оволодівачи їхньою увагою і почуттями [5], зокрема, об'єкти, що мають потужний потенціал упізнаваності. Такі «речі» є свідченнями геноцидних злочинів: ключі, окуляри, черевики, валізи, рейки, колючий дріт. Ці об'єкти можуть бути використані універсально, оповідаючи історію без супровідного етикетажу чи коментарів [2].

Окрім того, музейні експозиції та виставки можна аналізувати як частину політичного дискурсу про минуле, сформованого у певному просторі та в певний час, адже він є місцем інтерпретації минулого з імовірними політичними цілями [5]. Тож цілком логічно, що до аналізу музейних виставок застосовується також аналіз історичного дискурсу, здійснений, наприклад, Л. Ленгером [6]. Окрім іншого, він передбачає дослідження прогалін, фігур умовчання, телеології розповіді, наявність суперечливих або збалансованих висловлювань, себто те, наскільки наратив моно- чи багатонаціональний, і як дискурси віктимізації і героїзації впливають на глобальність дискурсів пам'яті.

Для вивчення *memorial museum* (меморіального музею), розвиток яких триває (музеї Голокосту, музеї жертв комунізму), необхідна дещо інша методика [8]. Здебільшого такі музеї роблять акцент не на представленні істо-

ричного фактажу про події, а на скорботі за жертвами. Головну роль у них відіграють об'єкти та створювана ними аура. Функція таких музеїв — визнання колективних жертв на офіційному рівні. Ґрунт для спільної пам'яті й ідентичності у них виражений сильніше, аніж у звичайних музеях. На рівні репрезентації характер виставок відрізняється істотно сильнішою емоційною зарядженістю подачі матеріалу. Водночас потужне емоційне потрясіння ускладнює критичне ставлення до представленої історії відвідувачем. Відтак, через сильний емоційний заряд, меморіальні музеї спрощують, або не беруть до уваги деякі фрагменти історії.

Література:

1. Проект «Музеалізація пам'яті в Мюнхені» URL: <http://www.collegium-carolinum.de-forschung-erinnerungsgeschichte-musealisierung-der-erinnerung-abgeschlossen.html>
2. Assmann A. Konstruktion von Geschichte in Museen. // Aus Politik und Zeitgeschichte. V. 49. 2007.
3. Erl A. Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. — Stuttgart, Weimar, 2011.
4. Flacke M. Geschichtsausstellungen. Zum ›Elend der Illustration‹. // Helas P. (Hg.). Bild-Geschichte. — Berlin, 2007.
5. Korff G. Bildwelt Ausstellung — Die Darstellung der Geschichte im Museum. // Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum. — Frankfurt a. M. 1999.
6. Langer L. Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory. — London, New Haven, 1991.
7. Pomian K. Der Ursprung des Museums. Von Sammeln. — Berlin, 1988.
8. Williams P. Memorial Museums. The Global Rush to Commemorate Atrocities. — Dorset, 2007.

Гасвська Тетяна Іллівна,

кандидат історичних наук, с.н.с.,

старший науковий співробітник

Інституту культурології НАМ України

Державне свято: сучасна трансформація

Свята як колективна форма діяльності в усі часи були відображенням глибоких змін у ціннісних орієнтирах суспільства. Зниження потреби в святі, втрата інтересу до нього вказує на те, що відтворювані в святкуванні цінності

втрачають своє значення. Своєю чергою, відновлення практики святкування, а також пов'язані з ними ритуали і церемонії, або заснування нового свята, свідчать про зміну ціннісних пріоритетів суспільства. Конструювання/деконструювання, підтримка колективної ідентичності, легітимація існуючого порядку, планування майбутнього — частина функцій, що їх здатні виконувати свята у якості інструментів культурної політики держави.

Класичною працею, де проаналізовано різного роду культурні практики (у тому числі міжнародні й національні свята), що видаються «давніми» і вкоріненими, але, по суті, такими не є, справедливо вважається збірник за редакцією Е. Гобсбаума і Т. Ренджера «Винайдення традиції» [1].

У вітчизняній науці теоретичні питання вивчення свята, а також пов'язані з ними ритуали і церемонії, стали сферою дослідження науковців гуманітарного напрямку. Цінний внесок у розробку проблематики внесли автори, які займалися дослідженнями історичної пам'яті, серед яких варто згадати О. Гриценку і його ґрунтовне дослідження «Президенти і пам'ять. Політика пам'яті президентів України (1994–2014): підґрунтя, послання, реалізація, результати» [2]. Автор проаналізував українські офіційні документи щодо культурної політики за двадцять років, а також процес їх втілення у життя.

Серед іноземних зазначимо колективну працю «Національні свята: Конструювання і мобілізація національної ідентичності», автори якої зосередили увагу на маніпулюванні національними святами в умовах зміни політичного режиму, коли свята використовують у якості інструменту, що конструє національну ідентичність. Однак у цій книзі не розкриваються деякі важливі функції свят, а також не розглядаються пострадянські країни [11].

Серед наукових публікацій, в яких досліджується питання про значення державних свят пострадянського періоду в Україні, стаття молодого науковця С. Куцака «Політичні свята сучасної України: витоки, особливості, тенденції» [3], де розглянуті «нові» свята, запроваджені після 2014 року.

Зауважимо, що вивчення державних свят передбачає комплексний аналіз його деталей. Модель державного свята передбачає виокремлення ідеї свята, пов'язаних із нею цінностей, наративу або міфу, а також форм святкування — ритуалу, церемонії чи обряду. Кожен із цих елементів володіє потенціалом для усталених практик, а також суттєвих змін, що, своєю чергою, робить державне свято інструментом державної політики.

Публічна «згадка» про минуле значною мірою підпорядковується календарному циклу. Свята, запроваджені на честь найважливіших історичних подій сприяють виникненню і формуванню особливих практик святкування у публічній і приватній сферах. Найбільш стійкі з них стають обрядами. За

визначенням Д. Кертцера, такими слід вважати соціально стандартизовані й повторювані символічні дії [9]. Існує певний набір ритуалів «згадування», що використовуються у різних контекстах (покладання квітів та вінків, винесення/підняття прапора, запалення вогню, факельні ходи, салюти і феєрверки, публічне читання списків загиблих тощо). Наявність таких ритуалів, певною мірою, можна вважати показником укорінення свята. Ритуали здатні справляти на учасників, залучених до колективної дії, потужний емоційний вплив [9]. Завдяки своїй стандартизованості й повторюваності, вони стають надійним інструментом соціалізації. Із плином часу святковий репертуар потребує оновлення. На думку Енсінка і Соера, консервативні ритуали публічного «згадування» більше задовольняють запити старших поколінь, пов'язаних з подіями особистою пам'яттю. Молодші покоління потребують культурних репрезентацій, які встановлюють емоційний та опосередкований зв'язок із минулим [5].

Останнім часом дослідники у сфері збереження пам'яті звертають увагу на комерціалізацію та емоційність подання історичного матеріалу. Свято оформлюється у виді медійної події, як своєрідний засіб впливу на історичну пам'ять суспільства: «Історія переходить з університету на ринок культурного споживання» [4]. Спогад, як event (подія) і як шоу (видовище), став поширеним явищем сьогодення. Масштабні офіційні інсценування, приватні театральні історичні постановки, комерційне відтворення (re-enactment) дедалі більше стають популярними і в Україні. Поширеність святкування різних ювілеїв і пам'ятних дат позначилося на динаміці розвитку впровадження державних свят. Здебільшого розвиток нової форми «згадування і збереження» минулого визначається радше комерційними інтересами і жанром розважального шоу, аніж ідейним пафосом [8].

Як зазначають аналітики, історичні події значною мірою стають споживчим переживанням й дедалі більше підпорядковується законам жанру блокбастера голлівудських фільмів. Знання та ставлення до історичних подій суспільство отримує із контексту поп-культури, розваг і задоволень. Медійна репрезентація минулого (Histo-tainment) стала важливою частиною суспільства співпереживання, що, своєю чергою, критикується як тривіалізація або дісефекція спогадів [10]. Тому культурна практика «згадування» має, принаймні, два напрями: пам'ять «високої якості» з пам'ятниками, музеями, меморіалами, і «низької якості», що транслюється із середовища поп-культури, де метою є не просвіта, а розвага. Таким чином, акцентом у шоу стали практики які викликають «тимчасові» емоції перетворюючи історію в «цікаву пригоду».

Досліджуючи івентизацію свят у Німеччині вчений В. Гебхардт дово-

дять, що «особливі події» в житті суспільства трансформуються у комерціалізовані івенти із заміною змісту [7]. Колектив дослідників (історики, соціологи, антропологи) досліджуючи пам'ять, звернули увагу на те, що events, пам'ятні святкування виробляють історичні наративи і беруть участь у конструюванні місць пам'яті [8]. З антропологічної точки зору, святкові практики розглядаються як частина культурного перформансу і як форма колективної події в громадському просторі, де простежується створення ситуативної, позабутової форми. Тобто створюється «нове» співтовариство з емоційною складовою — «співтовариство спільного емоційного переживання» [8]. За такою методикою розкривається різноманіття акторів, офіційні, громадські, простори пам'яті, практики, форми і символи, а також різні їх інтерпретації.

Інший погляд розкривається у політичному дискурсі, де основним форматом репрезентації минулого є наратив — сюжетне оповідання, що описує ланцюг (ймовірно) причинно-пов'язаних історичних подій. Політики найчастіше оперують згорнутими наративами, які відсилають аудиторію до події, знаної за іншими джерелами. Конкурентні наративи про одне й те саме колективне минуле відрізняються не лише тим, як вибудовуються перспективні зв'язки між подіями, а й тим, які ланки історичного ланцюга «згадуються» і (пере) осмислюються, а які — навмисне не беруться до уваги.

Базові наративи національної ідентичності прагнуть створювати позитивний образ нації. Як правило, вони базуються на героїчних подіях, на історії внеску народу в скарбницю людської культури та інших позитивних речах. За цими подіями стоять різні ідеї, які іноді складно поєднувати.

Коротка історія існування нових державних свят вплинула на практики їх використання, як з боку представників влади, так і інших політичних акторів. Саме нові державні свята стали приводом для найактивніших дискусій про національну ідентичність, підстав для єдності країни і для її майбутнього.

Література:

1. Винайдення традиції / За ред. Ерика Гобсбаума і Теренса Рейнджера / Пер. з англ. Микола Климчук. К.: Ніка-Центр, 2005. 448 с.
2. Гриценко О. Президенти і пам'ять. Політика пам'яті президентів України (1994–2014): підґрунтя, послання, реалізація, результати. К.: «К.І.С.», 2017. 1136 с.
3. Куцак С. А. 2019. Політичні свята сучасної України: витоки, особливості, тенденції. Культура України. Серія: Культурологія: зб.наук.пр. Харків: ХДАК, (64). С. 163–174.
4. Assmann A. 2007 Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung. — München.

5. Ensink T., Sauer C. (eds.) 2003. The Art of Commemoration: Fifty Years af ter the Warsaw Uprising. — Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
6. Gebhardt W. 2000. Feste, Feiern und Events. Zur Soziologie des Aussergewöhnlichen. — Wiesbaden.
7. Gebhardt W., Hitzler R., Pfadenhauer M. (Hg.). 2000. Events. Soziologie des Aussergewöhnlichen. — Opaten.
8. Hardtwig W., Schug A. (Hg.). 2009. History Sells!: Angewandte Geschichte als Wissenschaft und Markt. Frankfurt a. M.
9. Kertzer 1988: 9 Kertzer D. I. Ritual, Politics, and Power. — New Haven, etc., 1988.
10. Levy D., Sznajder L. Erinnerungen an den Holocaust im globalen Zeitalter. — Frankfurt a. M., 2007.
11. National day's: Constructing and mobilising national identity / Ed. by D. McCrone and G. McPherson. — N.Y.: Palgrave Macmillan, 2009. — 288 p.

Ганинець Рената Євгенівна,

магістр (за програмою

“Розвиток історико-культурної спадщини”

Європейського Гуманітарного Університету)

Переосмислення радянської монументальної пропаганди в Україні на прикладі пропагандистських пам'ятників

Пантеон радянської монументальної пропаганди починав складатися із пам'ятника Леніну, канонічне зображення якого створив скульптор М. Андрєєв [5]. Згодом він поповнився скульптурними зображеннями інших героїв: визволителів, героїв соціалістичної праці, представників творчих професій, що підтримували марксистсько-ленінську доктрину та пропагували її у своїй творчості [3]. До створення цих пам'ятників долучались кращі скульптури СРСР. Радянська монументальна пропаганда заповнила собою простір республік колишнього СРСР та країн «соціалістичного блоку». Пам'ятник Леніну став невід'ємним атрибутом майже кожного міста й населеного пункту, своєрідним маркером радянського простору.

Подібні пам'ятники виконували пропагандистську функцію. Перед більшовицькою владою стояло завдання створити образ героя нового часу, який би віддзеркалював зміни в суспільстві та досягнення радянської влади [4].

Серйозне ставлення до цього задуму віддзеркалює прийнятий у 1917 році «План монументальної пропаганди» [1]. Невдовзі пам'ятники Леніну чи воїну-визволителю стануть своєрідними символами Радянського Союзу, переживши його розпад на окремих теренах на багато десятиліть.

Ставлення до пам'ятників відрізнялось в кожній країні чи місті, проте завжди було пов'язане зі ставленням до радянської влади, адже пам'ятники стали її втіленням. Незважаючи на те, що, в окремих випадках, пам'ятники були розташовані поза центрами міст, а також зневажливі назви, що їх надава мешканці, ставлення до них почало масово мінятися лише нарікінці 1980-х років — під час «перебудови».

На думку швейцарського мистецтвознавця Д. Гамбоні повалення пам'ятників стало своєрідною ілюстрацією зміни політичного режиму в Центрально-Східній Європі [6]. Пам'ятники, споруджені з пропагандистською метою, почали демонтувати тоді, коли радянська ідеологія поступово втрачала свою міць на окупованих територіях. Демонтаж став не єдиним способом переорієнтації пам'ятників, що пропагували політичний режим. Пам'ятники переносили з центральних площ міст, знімали з п'єдесталів, переробляли, передавали в музеї, а також із них створювали музеї — парки під відкритим небом (парк Музеон, Моменто, Грутас та інші).

Подібні процеси в 1990-х роках розпочалися і в Україні, зокрема — у Західних областях, де радянська влада мала найменшу підтримку, адже збройний опір їй тривав майже десятиліття після завершення Другої світової війни. Серія демонтажів відбувалася за підтримки місцевого населення, що виходило на масові мітинги. У Львові пам'ятник Леніну символічно переплавили на церковний дзвін, тим самим утилізувавши негативну спадщину. Боротьба за незалежність та її здобуття в 1991 р. стали негайним приводом позбутися пам'ятників, що уособлювали радянську владу. Це супроводжувалось і усвідомленням сутності радянської влади та методів її встановлення в регіоні, що ілюструє також пам'ятник Леніну у Львові, п'єдестал якого складався з надгробних плит, які взято з єврейського цвинтаря, і це стало відомо у процесі демонтажу [2].

По-іншому ситуація складалась на решті території України, позаяк амбівалентне, часто прихильне, ставлення до радянських символів, у поєднанні з новими, національними, продовжувалось до Революції Гідності. Євромайдан, Революція Гідності та причини, що вивели людей на масові мітинги змусили подивитися на радянську монументальну пропаганду під іншим кутом зору.

Втручання Росії у внутрішні справи, намагання відвернути Україну від Європейського напряму розвитку стали основними причинами спротиву. Ра-

дянські пам'ятники увиразнилися як символи спільних поглядів на минуле, спільних герої, ностальгію за минулим, що є рушійною силою нового імперського проекту — об'єднання теренів колишнього Радянського Союзу в новому, наднаціональну проект під керівництвом Росії.

Чергова спроба переоцінки радянських пропагандистських пам'ятників розпочалася під час нового етапу процесу декомунізації (триває від 2015 року), що очистила територію України майже повністю, окрім окупованих територій.

Проте осмислення ролі та місця цих пам'ятників — це процес більш тривалий, адже для одних ці пам'ятники втілюють радянську владу та її найгірші прояви — репресії, русифікацію. Натомість для інших — це символи відносного соціального забезпечення, майже гарантованої роботи, безкоштовного медичного забезпечення, стабільності. Декомунізація очистила меморіальні простори українських міст, тим самим залишаючи відкритим питання: хто може заповнити пусті п'єдестали?.

Незначні залишки радянської монументальної пропаганди приховують в собі загрозу пропаганди радянського минулого в Україні, однак демонтаж без пояснення чи негайне заповнення пустих місць, не сприяють критичному осмисленню минулого, а радше стимулюють ностальгію за ним.

Україна переживає процес становлення нової ідентичності, в умовах анексії Криму, війни на Сході та інтеграції в спільноту європейських країн. Конструювання ідентичності, залежить від ставлення до радянського минулого, проте теж не можу формуватись виключно в ексклюзивних поняттях [7].

Декомунізація, як очищення від символів радянської влади, важлива для України не як обмеження для дискусії, а як її заохочення.

Література:

1. Большевики и памятники: план монументальной пропаганды. Веб-сайт Спутник и Погром [онлайн]. URL: <https://sputnikipogrom.com/society/38008/bolshevik-i-pamyatnik/>
2. Касьянов, Г. Past Continuous: Історична політика 1980-х - 2000-х. Україна та сусіди. Київ: Laurus, 2018. 420 с.
3. Монументальная скульптура СССР. Веб — сайт Культура и искусство [онлайн]. URL: <https://culture-art.ru/%D0%>
4. Почепцов, Г. Феномен советской пропаганды. Веб — сайт: Психологический фактор [онлайн]. URL: <https://psyfactor.org/lib/propaganda36.htm>.
5. Скульпторы Советского Союза [онлайн]. URL: <http://de-ussr.ru/literat/sovisk/skulptory-soyuza.html>

6. Gamboni, D. *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution* London.:Rektion books Ltd, 1997, 405 p.

7. McDONALD, K. *Leninfall, Identity, and the Role of Government in post-Maidan National Discourse*. Website Human in Action [online]. URL: 133 https://www.humanityinaction.org/knowledge_detail/leninfall-identity-and-the-role-of-government-in-post-maidan-national-discourse/

Громченко Валерій Васильович,
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
проректор з наукової роботи
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

Концерт для валторни Р.М. Глієра: від ностальгії до звиятиги поколінь

Добре відома за радянських часів творчість Рейнгольда Морицевича Глієра (1875–1956) не втрачає вагомості й мистецького значення й у новітній культурно-історичний період. Знаний як автор численних музично-сценічних композицій, а саме — балетів «Червоний мак», «Мідний вершник», опер «Земля і небо» та «Гюльсара», Р. Глієр увійшов в історію світової музичної культури як майстер довершених оригінальних композицій у сфері духового академічного музично-виконавського мистецтва.

Поміж яскравих програмно означених творів для духового оркестру, абсолютним шедевром цієї інструментально-виконавської царини є Концерт для валторни із симфонічним оркестром В-dur. Написання цього твору належить до завершального періоду творчості радянського майстра й окреслює найвищий ступінь композиторської майстерності Р. Глієра. Звертаємо увагу, що валторновий шедевр написано 1951 р, коли композитору виповнилось 76 років.

Вперше твір прозвучав у одному з численних культурно-просвітницьких концертів, у яких Р. Глієр виступав також як диригент власних музичних композицій. Першим солістом-інтерпретатором означеного Концерту став славетний валторніст, викладач Московської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського, соліст-концертмейстер групи валторн симфонічного оркестру Великого театру, автор навчально-методичних праць В. Полех (1918–2006), якому композитор і присвятив цей шедевр духової академічної музики.

Усі три частини циклу випромінюють непереборний оптимізм, радість у

встановленні комуністичних ідеалів. Фанфарою віри у світле, велике майбутнє радянського народу звучить сольна валторна. Емоційно-психологічне піднесення, духовний розвій у відчутті суті побудови країни майбутнього найдоречніше обумовлені звучанням мідного духового інструмента.

Безумовно, природно закладене тяжіння людини до світлих почуттів, урочистих настроїв, стремління до безмежності п'ї мрії про можливості майбутнього, генерують у кожному зверненні до означеного Концерту ностальгічні відчуття, прагнення осягнути серцем ідеологію радянської доби, її художньо-мистецький зміст. Але не слід забувати, що загальний оптимістично-нахненний настрій творів мистецтва країни у соціалістичну добу, окреслював лише поверховий пласт характеру і художнього змісту багатьох тогочасних музичних композицій. Глибинність образної суті радянських творів проступала з часом, у їхніх численних виконавських інтерпретаціях ідейності стосовно вічних цінностей буття (добра, любові, героїзму, милосердя, самопожертви). Натомість твори-настрої, як псевдо-шедеври радянської академічної музики, з роками зазнавали забуття й остаточно зникали з музичної мапи світу.

«Істинний твір не “одномірний”, що далі занурюємось ми у його таїну, тим більше захоплення ми відчуваємо. Повсякчас, скільки б разів ми не поверталися до цієї композиції, і як глибоко не проникала б у нього наша аналітична думка, завжди застаються ще одні двері, які виявляються зачиненими. Саме у цій невичерпності — сила й екстраординарна привабливість усього істинно грандіозного у мистецтві» [4, 136].

Саме таким істино грандіозним твором є Концерт для валторни із симфонічним оркестром Р. Глієра. «Створюючи концерт, Р. Глієр прагнув до масштабного симфонічного твору, наповнивши його емоційною змістовністю, що так вирізняє найкращі концерти радянських композиторів» [2, 40].

Велика емоційність пронизує тематизм усіх трьох частин концерту. Головна партія має вольовий характер. Звучання валторни випромінює інтонації мужності, емоційної впевненості. Створюється образ маршової ходи непереможних воїнів радянської армії, солдатів-визволителів від німецьких окупантів (перша частина); стверджується патріотична картина процвітаючої Батьківщини, рідної Землі (середня частина) та змальовується всенародний танок, святкування «Великої Перемоги» (заклучна частина). Варто наголосити, що написання Концерту у 1951 році, відбувалося паралельно з написанням Кантати «Слава Радянській Армії», завершеної у 1953 році.

Отже, композитор утверджує в сольних інтонаціях мідного духового інструмента героїчний характер звучання. Змальовує в музиці тріумфально-урочистого Концерту-гімну образ Перемоги. І саме це постає, на наш погляд

не як ностальгія за радянською емоційно-естетичною привабливістю академічних музичних творів, а переосмисленням характеру і змісту радянської музики.

Література:

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Київ: Задруга, 2012. 408 с.
2. Бэлза И. Концерты Глиера. Москва: Муз. гос. изд., 1955. 45 с.
3. Буяновский В. Валторна. Москва: Музыка, 1971. 72 с.
4. Денисов Э. О композиционном процессе. *Эстетические очерки*. 1979. В.5. С. 126–136.
5. Петрова Н. Рейнгольд Морицевич Глиер (краткий очерк жизни и творчества). Ленинград: Муз. гос. изд., 1962. 119 с.

Демещенко Віолета Валеріївна,
*кандидат історичних наук, доцент,
провідний науковий співробітник
Інституту культурології НАМ України*

Постать Леся Курбаса в культурній політиці України

Режисер Лесь Курбас є видатною постаттю в історії української культури 1920-1930-х років. Він був засновником українського експериментального і політичного театру, а згодом і філософського, працював у кінематографі на початковій стадії його розвитку. Вивчення творчого доробку режисера, його оригінального методу виховання акторів є актуальним і сьогодні. По-своєму Курбас став цілим театральним інститутом для молоді: виховав понад чотири десятки режисерів-професіоналів, які пізніше стали організаторами й керівниками українських театрів, педагогами. Ним була створена українська акторська школа театру і кіно, його новаторські мистецькі ідеї залишаються актуальними й на сучасному етапі. Л.Курбас розробив естетично-театральну концепцію умовно-метафоричного театру, основою якого було саме життя. Митець вплинув на формування сценічного конструктивізму в українському театральному мистецтві.

Образ Курбаса, як митця і людини, на долю якої випали доволі драма-

тичні й трагічні події, сповнений протиріч. Незвичайна доля режисера, його яскравий талант породили суперечки, пересуди, що стосувалися переважно нерозуміння створених ним новаторських концепцій, запропонованих ним ідей, а також різні думки щодо його особистості. Окрім позитивних спогадів про нього, які залишили його сучасники, ми також стикаємося зі своєрідними легендами, різними — менш однозначними — свідченнями та оцінками тогочасних подій. Це сприяє певній міфологізації образу митця, його творчості та культурного середовища. Сьогодні потрібно уважно аналізувати численні документальні свідчення, мемуари, літературні й театральні джерела, а також намагатись бути об'єктивними, реконструюючи події та розмірковуючи про долю і творчість режисера.

Внесок Л. Курбаса в українське театральне й кінематографічне мистецтво є доволі значущим. Сьогодні ми оцінюємо його як видатного митця радянської сцени, режисера, який вплинув на формування національного театрального мистецтва, людину, котра мала свою громадянську і творчу позицію, була невпинним шукачем нових ідей, мистецьких підходів та інтелектуальних зрушень на українській сцені.

Шлях митця був непростим, а творчий доробок і тепер викликає інтерес театрознавців, критиків, кінознавців, які постійно розробляють курбасівську тематику і вивчають творчість режисера. З високою майстерністю Л. Курбас втілював у життя твори драматичної класики, він створив гострі актуальні вистави свого часу, де яскраво виявив себе дух революційної епохи, як-от: «Гайдамаки», «Пролог», «Жовтень», «Маклена Граса», «Джиммі Хіггенс».

На жаль, п'єси українського драматурга Миколи Куліша «Мина Мазайло» та «Народний Малахій», були не завжди зрозумілими і радянському глядачеві, і театральним критикам, а режисера звинувачували у тому, що він викривляє та зображує похмурою гарну радянську дійсність. Філософська вистава «Маклена Граса» взагалі не отримала добрих оцінок. Однак режисер волів не здаватися, боровся із театральними штампами, вульгаризацією і спрощенням, прагнув здобути розуміння і схвалення в інтелектуального глядача.

Унаслідок згортання українізації, під час репресій української інтелігенції у 1930-х роках, через його переконання й небажання поступитися ними, на митця було зведено наклеп, засуджено і, зрештою, страчено. Для українського мистецтва Лесь Курбас був і залишається прикладом відданості справі, професіоналом і митцем, який виховав цілу плеяду молодих, талановитих, акторів і режисерів, його творчий метод досі викликає інтерес і не втратив актуальності.

Жукова Олена Вікторівна,
кандидат історичних наук, доцент,
директор Науково-методичного центру
розвитку музеєзнавства і пам'яткознавства
Харківського гуманітарного університету
«Народна українська академія»

Переосмислення радянської наукової спадщини в проєкті ревіталізації історико-культурного комплексу УФТІ (Харків, «старий майданчик» ХФТІ)

У середині 1930-х рр. Харківський фізико-технічний інститут (тодішній УФТІ) спалахнув на кілька років яскравою зіркою першої величини серед інших (тоді ще нечисленних) фізичних лабораторій світу. В стінах Українського фізико-технічного інституту відбувалися значущі для вітчизняної науки і культури події: була створена школа теоретичної фізики, працювали та були відомі вчені-фізики (Нільс Бор, Лев Ландау), проходили експерименти та відбувалися наукові відкриття.

Тепер колишній УФТІ — це так званий «Старий майданчик» ННЦ «ХФТІ» по вул. Гуданова, 13 — пам'ятка історії та науки радянського періоду, цілісний історико-культурний ландшафт у центрі сучасного мегаполісу. Територія комплексу площею 4,5 га являє собою парк з магістральними алеями, що з'єднують 5 корпусів.

ХФТІ будувався у «столичний період» Харкова, тож інститутський комплекс цілком відповідає духові тієї епохи. Основні споруди «Старого майданчика» були зведені в стилі конструктивізму в рамках радянського романтизму. Коли їх проєктували, то враховувалися думки не тільки архітекторів, а й самих фізиків, які вносили зауваження з приводу розташування лабораторій, особливостей споруд. Наприклад, для будівлі криогенної лабораторії, в якій під час проведення експериментів міг статися вибух, придумали легкий дах. Його конструкція була спроектована таким чином, що під час вибуху дах мав піднятися в повітря, а потім плавно сісти на своє місце. Завдяки цьому вибухова хвиля не могла б пошкодити стіни. Під час війни цей «експеримент» провели німці, які підірвали будівлю, відступаючи з Харкова. Однак сталося саме те, що передбачали його проєктувальники: від вибуху дах піднявся, а потім сів на місце.

Для звукоізоляції приміщення бібліотеки (а в УФТІ була одна з кращих

фізичних бібліотек у СРСР, бо завдяки хорошому фінансуванню інститут отримував абсолютно всі спеціалізовані журнали) та конференц-залу в стіни закладали очерет. Між іншим, ця технологія упродовж 1920-х років використовувалася також у деяких інших будівлях, споруджених у Харкові.

Завдяки ядерному статусу об'єкта, консервативності та неймовірно суворому режиму «Старий майданчик» зберігся до нашого часу майже у первинному вигляді. У головному корпусі № 1 (де проводився експеримент із розщеплення атома) розташовані лабораторії, в яких повністю збереглося оригінальне обладнання минулих часів; робочі кабінети Л. Ландау і Б. Лазарева, що є меморіальними кімнатами-музеями.

Сьогодні УФТІ втратив свій колишній статус, не використовується за функціональним призначенням, обладнання не працює, утримання об'єкта завдає Інституту значних збитків, а прилеглу територію поступово відчужують будівельні компанії. Усе це супроводжується інформаційним вакуумом навколо «Старого майданчика», перед яким постала проблема подальшого існування, притаманна багатьом аналогічним історико-науковим пам'яткам у сучасному світі: як не лише зберегти, а й інтегрувати в сучасний соціокультурний простір матеріалізовані прояви пам'яті про культурну спадщину ХХ ст.

У ННЦ ХФТІ більше аніж де-інде розуміють історичне значення пам'яток і подій, що відбувалися на майданчику по вул. Гуданова, 13, та зацікавлені у збереженні й актуалізації цієї історико-культурної спадщини.

У Харкові не так багато місць, пов'язаних зі всесвітньо відомими особистостями. Нільс Бор, Лев Ландау, Абрам Йоффе, Пауль Еренфест, Петро Капіца, Поль Дірак, Поль Ланжевен, Віктор Вайскопф, Ігор Курчатов, Антон Вальтер, Кирило Синельников, Лев Шубніков, Георг Плачек, Патрік Блекетт, Володимир Фок, Роберт Ван де Грааф та інші найвідоміші фізики, які брали безпосередню участь у створенні УФТІ і його подальшій роботі, формують вагому меморіальну складову «Старого майданчика». По суті, всього лише за лічені роки інститут буквально увірвався в світову науку, тоді як в Європі установи подібного рівня створювалися десятиліттями.

Задля вирішення поставлених завдань, співробітниками ННЦ ХФТІ спільно з фахівцями Науково-методичного центру розвитку музеєзнавства і пам'ятокознавства, було розроблено проект ревіталізації «Старого майданчика» ННЦ «ХФТІ». Ревіталізація — це «оживлення» історико-культурних комплексних пам'яток шляхом надавання їм нових функцій, за умови збереження історичних форм. Ревіталізація не передбачає істотних змін у діяльності ХФТІ. Це — розвиток додаткових напрямків діяльності, що існують па-

ралельно з основними функціями ХФТІ. Кінцева мета ревіталізації «Старого майданчика» ННЦ ХФТІ — створення іноваційного культурно-просвітницького центру з хабом, коворкінгом і музеєм.

Проект передбачає поступову реалізацію наступних етапів:

- музеєфікація центральної будівлі шляхом створення відомчого музею науки під назвою «УФТІ. Харків»;
- музеєфікація території комплексу шляхом створення «Парку фізики» — експозицій під відкритим небом;
- вивчення потенціалу функціональних, але невикористовуваних історико-культурних об'єктів на території комплексу, з подальшим їх перетворенням на екскурсійні об'єкти;
- створення молодіжного культурно-освітнього центру на території;
- реновація занедбаних будівель з наданням їм нових соціально значущих функцій.

Проект ревіталізації розрахований на розвиток культурно-креативного кластеру, що здатен об'єднати навколо «Старого майданчика» ННЦ ХФТІ науку, освіту, архітектуру, культуру, владу, бізнес, мистецтво, громаду, туризм.

Враховуючи історичну, меморіальну, наукову та культурну цінність радянської спадщини, та з метою актуалізації науково-історичного і культурного надбання ННЦ ХФТІ, розвитку культурно-просвітницької діяльності, Вчена Рада ННЦ ХФТІ 17.12.2019 року прийняла рішення про створення Музею науки в Національному науковому центрі «Харківський фізико-технічний інститут», у рамках реалізації проекту ревіталізації «Старого майданчика». Цей проект під назвою «УФТІ. Музейно-культурний комплекс» підтриманий також Національною академією наук України.

Література:

1. Компанейцева Г. А. Проектный подход: понятие, принципы, факторы эффективности // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2016. Т. 17. С. 363–368. URL: <http://e-koncept.ru/2016/46249.htm>.
2. Кутузов М. Мировой опыт охраны памятников истории и культуры: чему есть смысл научиться. URL: <http://euimedia.com/ru/menu/aktualii-1/sviatovy-dosvied-akhovy-pomnikau-ghistoryi-i-kul-tury-chamu-iosts-sens-pavuchytstva>.
3. Синицын В. Европейский опыт ревитализации объектов культурного наследия. Мир искусств, 2013. № 4, С. 40–47.

Ілленко Любава Володимирівна,
аспірантка Університету міста Аугсбург, Німеччина
(науковий керівник — Андреа Готтданг,
професорка Університету міста Аугсбург)

Охорона пам'яток монументально-декоративного мистецтва: критерії оцінювання

Статтю присвячено питанню ревалоризації монументально-декоративного мистецтва радянського періоду на території України, а саме — мозаїк 1960–1990-х років. У питаннях, пов'язаних із проблемами збереження, реставрації цього типу монументальної спадщини, мистецтвознавці і культурологи незмінно стикаються з необхідністю обґрунтування цінності тієї чи іншої мозаїки, її культурного значення. Такого обґрунтування (на жаль, не завжди) потребують органи влади, громадські організації, ЗМІ та городяни.

На сьогодні не існує уніфікованої системи критеріїв, яку можна застосувати до монументального мистецтва радянської доби. Науковці здебільшого оперують поняттями художньої та історичної цінності. У своїй практиці роботи з онлайн-архівом мозаїк радянського періоду (<https://sovietmosaicsinukraine.org/>) я використовую доповнену або більш розгорнуту матрицю критеріїв, що їх буде представлено нижче.

Оцінювання мозаїк я пропоную здійснювати на основі теорії охорони пам'яток Алоїза Рігля (1858–1905). У 1903 році австрійський мистецтвознавець у своїй книзі «Сучасний культ пам'ятників. Сутність і походження» [1] запропонував критерії оцінювання історичних будівель та пам'яток у Європі. Цю систему критеріїв можна представити у вигляді матриці різноманітних цінностей твору мистецтва або пам'ятки, які у різних історичних контекстах здатні змінюватись, впливати чи суперечити одне одному. Вказані критерії цінності загалом можна поділити на дві групи, що характеризують пам'ятку в її подвійній сутності: у контексті минулих епох та в контексті сучасності:

1. Пам'ятна цінність (у деяких перекладах — історична цінність, в оригіналі – Erinnerungswerte, англійською — recollection values), що визначається:

- віковою цінністю
- історичною цінністю
- умисною комеморативною цінністю.

2. Сучасна цінність (Gegenwartswerte в оригіналі, англійською — present day values) пам'ятки з визначенням:

- можливості її використання
- її художньої цінності як завершеного твору мистецтва
- стану її фізичної завершеності та збереженості, що виключає будь-які подальші видозміни або доопрацювання твору — цінність новизни.

У дискусіях про збереження культурної спадщини радянської епохи часто звучать питання і сумніви саме щодо художньої цінності твору. Описуючи цю цінність, Рігль оперує досить суперечливим поняттям «смакових уподобань покоління», тобто здатністю твору задовольнити художні смаки сучасного (нашого) покоління. Цю особливість мистецького твору австрійський мистецтвознавець визначає як «відносну художню цінність», оскільки «абсолютна художня цінність» існувати не може. Певний твір просто не здатен мати таку цінність, яка в усі епохи його існування — від створення до нашого часу — обумовлювала б однаково високе оцінювання мистецької вартості. Себто мистецька цінність завжди буде відносною величиною. Окрім того, Рігль запроваджує термін «художня воля». Він говорить про те, що художня цінність твору вимірюється відповідно до того, наскільки вона відповідає потребам сучасної художньої волі, а вони, своєю чергою, ніколи не зможуть бути остаточно сформованими, позаяк постійно змінюються, залежно від часу і людини, отже, є суб'єктивними й визначаються персональними смаками.

Наприклад, художня цінність мозаїки із зображенням Леніна за радянської доби відповідала художній волі того часу. Звичайно, ця художня воля була водночас ідеологічним відображенням радянського проекту, що містив комуністичну символіку, до якої належало зображення Леніна. Лише за таких обставин, загальна художня цінність цієї мозаїки розглядалася як позитивна. Її замовлення, створення та подальше збереження на рівні влади не викликало запитань.

Упродовж декомунізації в Україні 2014-2018 рр., ставлення до політики й до політиків радянського періоду змінилося, вплинувши на зміну смаків та художніх уподобань щодо символів минулої епохи. Себто відбулася зміна художньої волі. Відтак, мозаїчний твір із зображенням Леніна виявився неспроможний задовольняти смаки сучасного жителя України.

У даний конкретний період цінність цієї мозаїки стала негативною, тож з'явилися вимоги її усунути, як таку, що не відповідає сучасній ідеології нації. Саме тут виникає камінь спотикання: дискусії про збереження тих чи інших пам'яток. Адже усунення — це не обов'язкове знищення (чи акт іконоборства). Усунення має відбуватися на основі усебічного аналізу цінності конкретної пам'ятки, і привести, наприклад, до музеєфікації, чи до створення анти-монументу, поєданого з відповідними освітньо-педагогічними інтересами.

Подібну ситуацію можна спостерігати і в минулому, коли зміна історич-



Сергій Светлорусов. «Ленін і наука». Фасад головного корпусу Інституту низьких температур, м. Харків. Мозаїка, рельєф, 1968 рік. Фото: mediaport.ua



Фасад головного корпусу Інституту низьких температур, м. Харків. 2016 рік. Фото: mediaport.ua

них періодів неодмінно спричиняла зміну художніх смаків і, як наслідок, вела до знищення тих чи інших пам'яток візуального та монументального мистецтва й архітектури. Для нас важливо, що та, тимчасова негативна функція відносно художньої цінності не спричинила повне стирання стилів і художніх напрямків минулого. Це свідчить про небезпеку орієнтування лише на художню цінність твору мистецтва або на ідеологічні тренди, ухвалюючи рішення щодо збереження пам'яток культури.

У ситуаціях зміни політичного курсу та художніх смаків важливо максимально уважно визначати історичне значення пам'ятки. Важко не погодитися з австрійським мистецтвознавцем Ріглем у тому, що кожна історична епоха, пов'язана з певним видом людської діяльності, втілила себе у певному рівні майстерності, тож заслуговує на визнання цієї майстерності й на її збереження. Тобто історичну цінність має проявлена майстерність людини. Отже, кожному пам'ятку мистецтва, без винятку, необхідно розглядати як унікальну пам'ятку історії. Вона є незамінною ланкою історії мистецтва, що дає нам сьогодні можливість простежити її спадкоємність і розвиток, а також зробити це в майбутньому.

Аналіз цінності варто проводити у формі матриці, розглядаючи всі фактори одночасно. Хоча, у різних історичних контекстах вони здатні суперечити один одному. Також слід розглядати наступні чинники, що дрейфують від однієї цінності до іншої, і впливають на них: як авторство (що впливає, приміром, на художню або на історичну цінність твору) чи «патина часу» (баланс збереження цінності давнини й цінності новизни).

У ході оцінювання можна використати ще сучасніші чинники, які фіксують роль мистецького твору як *медіума соціальних конфліктів*. Адже здатність якоїсь пам'ятки, завдяки самому факту свого існування, виявляти чи створювати у певний період конфлікт або дискусію, підвищує її цінність: як сучасну, так і історичну. Історикиня мистецтва й архітектури з Німеччини Габі Дольф-Бонекемпер запропонувала додати до матриці аналізу Рігля додаткову категорію — *конфліктну цінність* (в оригіналі, discord value або conflict value — англійською), яка передбачає здатність пам'ятки ініціювати довкола себе суперечності чи дебати в суспільстві. Інтенсивність такої дискусії характеризує невід'ємну рису пам'ятки цю дискусію проявляти і фіксувати, або ж виступати носієм нових значень, котрі суспільство в даний історичний момент пов'яже з нею. Здатність мистецького твору з минулої епохи актуалізувати сучасні проблеми в теперішньому часі спроможна перетворитися на додаткову вартість історичної цінності конкретного твору і в майбутньому. З цього погляду, зміни мозаїчного оформлення київської станції метро є особливо цікавими. Барельєф «У космос» видатного українського скульптора



Василь Бородай. «У космос». Київ, станція метро «Політехнічний інститут». 1963 рік.



У 2016 році з барельєфу видалили фігуру молота в рамках декомунізації. Фото: Євгенія Моляр

Василя Бородая прикрашав торець київської станції метро «Політехнічний інститут» з 1963 року. У 2016 року відбулося доопрацювання твору: зображення молоту було видалено з композиції у рамках процесу декомунізації. Це втручання в авторський твір монументально-декоративного викликало суперечки у соціальних медіа та невдоволення серед мистецтвознавців. З одного боку, цінність новизни пам'ятника було втрачено. З іншого, видалення частки комуністичної символіки увиразнило процеси декомунізації в Україні, тим самим надало йому доданої вартості — здатності ілюструвати конфлікти між візуальними символами різних епох.

Отже, я пропоную розглядати радянські мозаїки, як пам'ятки, застосовуючи доповнену матрицю критеріїв Алоїза Ріглія, задля визначення та обґрунтування їхньої цінності. Мозаїка є видом монументального мистецтва, що існує у відкритому просторі міського середовища від моменту створення. Простір, як певне соціально-культурне середовище, має властивість постійно змінюватися. У його тканині ще залишаються мозаїчні об'єкти радянського періоду. Музеїфікація є дуже дорогим і не завжди фізично (або технічно) можливим інструментом збереження цієї спадщини. Тож визначення цінності монументально-декоративного мистецтва радянської епохи, її обґрунтування, створення необхідних

історичних і освітніх довідок (контекстуалізація) сприятиме подальшому існуванню та вивченню цих ланок історії мистецтва і культури України.

Література:

1. Riegl, Alois: *The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin*. (Transl. Kurt W. Forster and Diane Ghirardo). In: *Oppositions*, Nr. 25, 1982, S. 20–51.

2. Dolff-Bonekämper, Gabi: *Sites of Memory and Sites of Discord: Historic Monuments as a Medium for Discussing Conflict in Europe*. In: *The Heritage Reader*. Hrsg. von Graham Fairclough, Rodney Harrison, John H. Jameson und John Schofield. London 2008, S. 134-138.

Коваленко Наталія Павлівна
мистецтвознавець

Радянський період творчої і наукової діяльності Івана Гончара

Особистість набуває більшої значущості в періоди соціокультурних трансформацій, коли суспільство переживає кризу, переосмислення цінностей і потребу в самоідентифікації. Зазначені зміни відбуваються внаслідок суспільно-політичних потрясінь: революцій, війн, культурної експансії тощо. Всі ці події випало пережити Україні у XX ст., що на думку І.Кузнецової, «приводять до соціальної аномії, подолання якої можливе виключно шляхом вироблення відповідної до нових умов ціннісної нормативно-регулятивної системи, що всебічно охоплює світоглядні засади як особи, так і суспільства — ідентифікаційні (культурні, статусні, національно-етнічні тощо), правові, моральні. Тобто стає необхідним створення цілісної суспільно прийнятної ідеології, як системи ідей, поглядів, концептів, в якій відтворюються життєві основи певного суспільства, покоління, епохи, тобто, передусім, «спільні для певного загалу виміри, соціально-об'єднуючі цінності та цілі» [5, 163].

Такою знаковою особистістю для нашої країни є Іван Гончар — видатний діяч української культури, творча та громадська діяльність якого тривала протягом 1930-1990 років. За радянського періоду він був націлений на розбудову нової культурної парадигми, розгорнутої системи ідей, спрямованої на національне відродження. Тож варті уваги певні риси художника і науковця Івана Гончара, його шлях у мистецтві, в контексті історичних процесів, що відбувалися за радянського періоду, за умов якого він формувався.

Професійне становлення Івана Гончара в мистецтві припадає на 1920–

1930-ті роки — період, що відомий як «українізація». Навчаючись у Києві, мистець ста частиною культурного та художнього життя столиці. Значний вплив справило на нього спілкування з українським музикознавцем, етнографом та фольклористом М. Коросташем та епізодичні зустрічі з іншими виразниками української культури — К. Квіткою, Оленою Пчілкою, М. Антіохом та М. Вороним. Іван Гончар був молодшим із плеяди видатних майстрів українського модерного мистецтва — М. Бойчука, С. Налепинської-Бойчук, М. Жука, В. Седляра, І. Падалки, братів Ф. і В. Кричевських, Ю. Михайліва та інших. Гончар не поділяв формалістичні пошуки сучасників, оскільки у його формуванні суттєву роль відіграло навчання у Київській художній школі, педагогічна концепція якої ґрунтувалася на традиціях академічного реалізму [1, 88].

Помітною фігурою у мистецтві І. Гончар став у 1939 році, після виконання скульптурної композиції «Тарас-Водоноша», яку високо оцінили сучасники. Відтоді починається І. Гончар-скульптор. Він створив серію пам'ятників і скульптурних портретів українських діячів культури. Ці роботи прикрашають багато міст і селищ України. Працював також над замовленнями українських музеїв. Скульптури майстра придбали й закордонні галереї [2, 3].

Мрія відновити середовище, яке б зродило відчуття цілісної батьківщини, що його він переживав у дитинстві, коли теперішнє органічно визріває з минушини, а також поєднати традиції, розірвані радянською владою, виникла у митця під час Другої світової війни. Особиста трагедія І. Гончара полягала в тому, що культура, на ґрунті якої відбувалося його формування у дитинстві, зазнала докорінних змін і втрат. Радість від закінчення війни та натхненна праця над скульптурами за мотивами фронтових вражень, доповнювалася відчуттям і розумінням нагальної потреби у збереженні своєї рідної української художньої культури. Це розуміння прийшло до нього під час перебування у Віденській академії мистецтв та відвідування європейських музеїв.

У повосенні роки І. Гончар ніби наздоганяє втрачений час. У радянській періодичній пресі є багато репортажів, де висвітлюються високопрофесійні досягнення скульптора І. Гончара. Мандруючи батьківщиною, враження від тої чи іншої місцевості художник І. Гончар утілює засобами пленерного живопису [2]. У другій половині 1960-х років, на основі пленерного живопису з природи й дослідницької діяльності стосовно народного мистецтва, живописні пошуки зрілого періоду майстра позначаються елементами площинно-декоративного зображення та певним звуженням тематики — спрямуванням до народного мистецтва — його картин.

Отже, наприкінці 1950-х років розпочався новий творчий і науковий етап діяльності І. Гончара. Експедиції по Україні з метою збирання предметів на-

родного мистецтва почалися навесні 1957 року [1]. Як дослідника, І. Гончара в цей період цікавили: вишивка, кераміка, домашнє начиння та оздоблення, козацька зброя, речі культового призначення, ікони тощо. Перебуваючи в етнографічних експедиціях, І. Гончар описував особливості візерунку, кольору, детально вивчав комплектність чоловічого та жіночого одягу зимового й літнього періодів. Вивчав традиції весільного вбрання в кожному регіоні України. Він не лише власноруч вів щоденник дослідницької праці, а й за допомогою інтерв'ю уточнював факти, ретельно замальовував з натури. Так складалася ілюстрована енциклопедія народного мистецтва, що ґрунтувалася на свідченнях живих учасників історичних подій [4].

Ретельні наукові дослідження, експедиції з метою придбання мистецьких виробів та картин народних майстрів з національної тематики тривали і в період так званої «відлиги». У 1960 році, зібравши значний матеріал, І. Гончар у своєму приватному будинку відкрив «Дім-музей», де самостійно проводив екскурсії, читав лекції, влаштовував свята за народними традиціями, концерти народних колективів. Наприкінці 1960-х — початку 1970-х років, коли збірка народного мистецтва у домашньому музеї була майже укомплектована, І. Гончар сформував її опис за видами творчості. На той час колекція вже налічувала сім тисяч експонатів, створених від XVII — до середини XX ст.

І. Гончар заклав нетипову для того часу музейну одиницю, в якій колекція була живою складовою організму народної культури. Існування такого музею можливе за умови дотримання її засновником народних традицій, прищеплення цих традицій відвідувачам музею у захопливій, живій формі. Особливою рисою музею було й те, що у колекції перебували і власні твори митця. Художня майстерня І. Гончара, що діяла у рамках музею, з колекцією автентичного скульптурного й живописного доробку, уможливила створення кола однодумців, серед яких були українські майстри пензля й штихеля.

До митця зверталися за порадою студенти художніх навчальних закладів. Кожен юний талант розкривався завдяки таланту І. Гончара як художника і педагога [4]. У часи переслідування національно свідомої української інтелігенції, зусиллями І. Гончара домашній музей українських старожитностей було не лише збережено. У його стінах відбувалося спілкування відомих особистостей — В. Стуса, І. Світличного, В. Чорновола, А. Горської. Музей являв собою також творчу лабораторію, де збиралися і працювали однодумці різного професійного рівня. Музей Івана Гончара у той період нагадував незламну фортецю національної культури.

На початку 1970-х років, за посилення репресій проти української культури, майже у повній ізоляції та зазнаючи гонінь з боку провідних структур,

майстер розпочав створення своєрідної енциклопедії побуту українського народу — мистецько-етнографічного альбому, що налічує 18 томів. В основу альбому покладено 214 щоденників, а разом це півтори тисячі аркушів. Праця над виданням енциклопедичного багатотомного видання «Україна й українці» була продовжена послідовниками майстра і триває досі.

Лише у 1988 році відбулася перша персональна виставка І. Гончара, що мала велике значення для української культури. У 1989 році художник став лауреатом Національної премії ім. Т. Шевченка. У 1990 році йому було присвоєно звання Народного художника УРСР. У 1993 році «Дім-музей І. Гончара» отримав статус державного музею, а від 1994 року — розпочав інтенсивну наукову роботу. У 1999 році на базі колекції Музею І. Гончара створено Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара», профіль якого визначено як етно-мистецтвознавчий та культурологічний.

Отже складні процеси перебудови культурного життя країни були глибоко переосмислені митцем й істотно мотивували творчу й наукову діяльність самого І. Гончара, як фундатора музею. За шістдесят років праці, І. Гончар — скульптор, живописець, мистецтвознавець, культуролог, фундатор музею — створив портретну галерею української творчої інтелігенції [2]. За часів домінування соцреалізму майстер демонструє еволюцію авторського живописного стилю. У колекції його власного живопису з'являються роботи, що тяжіють від пленеризму до постімпресіонізму, з елементами декоративної площинності. У той самий час І. Гончар відчинив двері для відвідувачів самобутнього Музею, покликаного зберегти скарби національної культури і мистецтва. Аналогів такого музею в ті часи в Україні не було. Адже в наукових експедиціях, збираючи та формуючи колекцію старожитностей, дослідник І. Гончар бачив у своїх знахідках не стільки результат творчого пошуку художника чи ремісника, скільки прояв цілісної української культури — у певному історичному й локальному контексті. Тож доробок фундатора музею І. Гончара, створений у радянський період, є цінним внеском у культурно-мистецьку спадщину України.

Література:

1. Гончар І. М. Одержимість. // Майстер, або Терни і лаври Івана Гончара / Упоряд. та авт. щоденникових нотаток Н. Поклад. — К.: МАУП, 2007. — 708 с. — С. 39–165.
2. Заслужений діяч мистецтв Української РСР Іван Гончар. Скульптура, графіка, живопис: каталог виставки творів / авт. вступ. ст., упор. каталогу Ю. Іванченко; Спілка художників України, Київська організація Спілки художників України. — К.: [б.в.], 1987. — 48 с.

3. Иван Гончар: Альбом / авт. вступ. ст., упор. Г. Богданович. — К.: Мистецтво, 1971. — 41 с.

4. Коваленко Н.П. Истоки идейно-художественного становления украинского художника Ивана Гончара / Н.П. Коваленко // Мир науки, культуры, образования. — 2014. — № 1 (44). — Февраль. — С. 295–297.

5. Кузнєцова І.В. Метапрофесійна спільність суб'єктів культурно-мистецької інфраструктури: означення понять культуртрегер, культуртрегерська діяльність // Творення, трансляція, інтерпретація та споживання культури: Монографія / С.А. Рижкова, І.В. Кузнєцова, І.О. Шевченко. — К.: НАКККиМ, 2010. — С. 162–177.

Кохан Тимофій Григорович

доктор філософії (PhD, мистецтвознавство),

доцент, завідувач відділу екранної культури

та інформаціоналізму

Інституту культурології НАМ України

Український кінематограф радянського періоду: «за» і «проти»

Культурологія, як принципово нова галузь гуманітарного знання, дозволяє не тільки реконструювати логіку історико-культурного розвитку, а й детально проаналізувати кожний конкретний період, зокрема, радянський: 1921–1991.

Протягом означених років потужним чинником культуротворення виступив кінематограф. Наразі важливо враховувати, що від 1934 року — року прийняття на 1-му з'їзді радянських письменників засад «соціалістичного реалізму» — художньо-ідеологічного методу, що спирався на принципи партійності, тенденційності, народності, правдивості та «зображення дійсності в її революційному розвитку» — кінематограф, як і всі інші види радянського мистецтва, розвивався у межах «монометодології», що обмежувало і тематичну спрямованість фільмів, і свободу інтерпретації, передусім, смисложиттєвої проблематики.

Помітну роль у розвитку кінематографу радянського періоду відігравали друковані засоби популяризації фільмів, як-от журнал «Новини кіноекрану» і науково-теоретичні збірники з актуальних питань мистецтва кіно, що видавалися регулярно. Враховуючи означене, доцільно — у форматі тез — окреслити «за» і «проти» українського кінематографу радянського періоду.

Починаючи від 1920-х років, коли «сьоме мистецтво» заявило про себе як новий чинник формування культурного простору, кінематографісти, нашаровуючи виробничі потужності, поступово оволодівали «секретами» художнього, документального, науково-популярного та анімаційного кіно.

Протягом 1920–1930-х років на українських теренах досить жваво розвивалася — враховуючи тогочасні можливості — кіноосвіта, позитивним прикладом якої є практика співпраці випускників «Одеського кінотехникуму», котрі забезпечували вузькопрофесійні спеціальності кіновиробництва, із кіностудією художніх фільмів у Одесі. Колектив саме цієї студії у перші десятиліття ХХ ст. підтримував творчо-пошукову налаштованість режисерів, запрошуючи до співпраці митців-експериментаторів. Режисерами студії були О. Довженко і Л. Курбас, а сценарно-редакційний відділ очолював М. Семенко — засновник української гілки футуризму.

Рішення про створення «Київської кінофабрики» було прийнято у 1925 р., а з 1930 року «Київський державний інститут кінематографії» мав готувати кадри для забезпечення творчих професій українського кінематографу. Фактично, було здійснено лише один випуск, оскільки Інститут у 1935 році перетворили на «Інститут кіноінженерів», а пізніше (1954 р.) скоротили до факультету у складі Політехнічного інституту. Означена ситуація надзвичайно негативно вплинула на шанс кадрового забезпечення повноцінного кінопроцесу: позаяк студії комплектувалися, переважно, за рахунок театральних режисерів, які далеко не завжди розуміли специфіку кінематографу. «Театральність» стала помітною вадою українських фільмів, адже низка режисерів сповідувала статичність, штучний пафос, впевнено почувуючи себе лише у «закритому просторі», що копіював театральну сцену. Оскільки паритет між кінорежисером-професіоналом і режисером, «транспортованим» у кінематограф, практично неможливий, власне, кадрове питання створювало протиріччя всередині кінематографічної спільноти.

Не менш проблемною була ситуація із сценаристами та кіноакторами, адже представники цих професій так само не готувалися в українських навчальних закладах. Кадрове питання, на якому ми наголошуємо, протягом усього радянського періоду було суперечливим й складним для українського кінематографу, оголивши свою внутрішню конфліктність у 1935–1961 рр.

Всесоюзний державний інститут кінематографії (Москва) за «квотним» принципом готував для українських студій представників творчих професій. Проте така форма підготовки далеко не завжди себе виправдовувала, з погляду українського кінематографу, оскільки молодь була відірвана від національного коріння, «художньої ментальності», мови, зрештою, — самотуннос-

ті світобачення. Ті з «квотних» молодих митців, хто повертався в український кінематографічний простір, постійно балансували між індиферентністю до національних витоків та доведенням власної «українськості», що, подекуди, зміщувало морально-психологічні наголоси і деформувало матеріал, з яким вони працювали.

Створення «Спілки кінематографістів України» (1958) не лише об'єднало митців за професійними ознаками, а й підсилило суспільну значущість кінематографа, що сприяло відкриттю кінофакультету (1961) на базі Київського театрального інституту імені І.К.Карпенка-Карого. Це принципово змінило ситуацію, дозволивши, так би мовити, професіоналізувати український кінематограф радянського періоду, подолавши чи скорегувавши окремі негативні явища. Так, у період «кадрового голоду» деякі, переважно, московські режисери, використовували українські студії як «стартові майданчики»: знявши один–два фільми, заявивши про себе і перевірили свої професійні можливості, вони не тільки полишали ці студії, а й пізніше ніколи не віддавали їм належне.

Протягом 1960 — середини 1980-х рр. український кінематограф розвивався на засадах «політематичності»: це і моральнісна проблематика, і тема війни, і реконструкція давньої історії, й екранізація літературних творів, переважно, українських авторів, що дозволяло проявити національну ідентичність, і пригодницькі, і детективні стрічки. Щодо стану українського кінематографа часів «перебудови», то він, на нашу думку, вимагає окремого аналізу і його не варто розглядати у контексті радянського періоду.

Левчук Ярослава Миколаївна

кандидат філологічних наук., с.н.с.,

старший науковий співробітник

Інституту культурології НАМ України

Ігри як складова традиційної дитячої субкультури: побутування і трансформації у 20-х рр. XX — на початку XXI ст.

Дослідження дитячої субкультури, як у обсязі матеріалів, і в розробленні методики їх збирання і аналізу, так і фіксації істотних змін у побутуванні від початків (із середини XIX ст.) по сьогодні, були надзвичайно різними за інтенсивністю і науковою цінністю. Проте впродовж минулого сторіччя вирізня-

ється період, коли і практика збирання, і методики, і тексти матеріалів зазнали істотних змін. Проголошені в СРСР загалом і в національних республіках, зокрема, концепції виховання «нової людини — будівника комунізму» призвели до значного скорочення та нівелювання традиційної дитячої субкультури. Запад традиційної ігрової дитячої культури в радянський час був спричинений, зокрема, і зміною комунікативних процесів між основними соціальними інститутами (родина, громада) та всередині них.

Передусім необхідно згадати, що 1920-1950-і роки часто ставили людину на межу фізичного виживання (репресії, голодомори). Долю дорослих поділяли й діти. Сталі традиційні спільноти, особливо по селах, було зруйновано, і чимало дітей опинилися поза родиною (у дитбудинках). Замкнутість, самотність, безтурботність дитячої субкультури вже не були визначальними рисами. Можливість і бажання гратися поступалося потребі вижити.

Зміни торкнулися всіх складових традиційної дитячої субкультури. Передумова дитячого розвитку — фольклор для найменших (забавлянки, утішки, коліскові) також втрачалася через брак вільного часу (як зазначають самі респонденти, «не було коли за колгоспу з дітьми бавитися», дбали, аби нагодувати). Відтак знижувався і занедбувався ранній мовленнєвий, музичний розвиток. Окрім того, вплив міської усної та друкованої культури в пізніший час також позначався на зміні ігрового репертуару найменших, віршики і пісеньки радянських поетів витісняли давні небилиці й віршовані казки.

Наступна причина (у межах і антирелігійної боротьби, і заходів у сфері національної політики) — свідоме знищення традиційної культури, заборона календарних обрядів, у яких діти брали активну участь, і які також були частиною їхнього ігрового простору. Особливо це позначилося на веснянках, гагілках, ладканках, на іграх, де існував співаний супровід, на великодніх забавах, а також на різдвяних спільних колядуваннях.

Відбувалася також видозміна ігрових ситуацій відповідно до потреб радянської ідеології. Значна частина назв, сюжетів і дійових осіб народних ігор втрачала своє давнє підґрунтя, штучно замінювалася новими реаліями, що популяризувалося в тогочасних збірниках ігор. Звичайне будівництво, оборона і взяття снігової фортеці називається тепер «Сверженіє капітала», створюються також нові ігри: «Політкарікатури і злоби дня», «Живі газети», «Агітсуди» [9], «Пожежна команда» [10]. У післявоєнний час дитячий ігровий асортимент захопили ігри на кшталт «Войнушка», «Німець». Згодом ці ігри поступилися «Сищикам — розбійникам», «У шпигунів». Культивувалися у тодішніх школах і піонерських таборах ігри «Красное знамя — ударное звено», з часом спрощене до «Знамя», «Вожатий-вожатий, подай піонера (Вову)»,

«Піонербол» тощо, походження яких із вербального матеріалу є очевидним.

Свій руйнівний вплив мало і захоплення гімнастикою, котра трактувалася як альтернатива до народних ігор. Набували значного поширення, особливо серед школярів, гімнастичні вправи, завданням яких було створення статичних гімнастичних багатофігурних композицій. Вони замінили собою давніші сюжетні ігри з елементами змагання, та ігри на витривалість і вправність, під час яких діти навчалися бути в команді, планувати гру, виявляти свої індивідуальні здібності. Гра уособлювала рух, стрімкість, розвиток. Видавалися збірники гімнастичних ігор, методичні посібники, які активно використовували викладачі фізкультури. Документальне свідчення гімнастичних занять у сільських школах зафіксоване сільськими фотографами та подане у праці «Сільська фотографія Середньої Наддніпрянщини кінця XIX — XX ст.» [8], із численними світлинами різноманітних гімнастичних композицій.

Усвідомлення того, що гра — це культура, не сприяло збереженню народної традиції, а навпаки спричинило її нівеляцію. Відбувалося активне створення і пропаганда нових масових колективних ігор, впроваджувалися педагогічні програми з різними методиками гри для дитячих садків, шкіл, клубів. Усе до послуг головного завдання — утилітарного використання гри для «будівництва нової людини», для виховання трудових навичок, колективістського мислення. Необхідно також взяти до уваги, що родинний вплив зводився в радянський час до мінімуму, поступаючись впливу освітніх закладів. У наукових публікаціях 1920-1930-х рр. існувала завуальована заборона говорити про народну, національну гру. Дослідження згорталися, а дослідники зазнавали репресій. Згадати хоча б Марка Грушевського («Дитина в звичаях і віруваннях українського народу», «Дитячі забавки та гри усякі»), Ніну Загладу («Побут селянської дитини»), розстріляних у 1930-х роках. Закривалися етнографічні видання, зокрема «Живая старина». Натомість виходили збірники ігор, значною мірою підпорядковані ідеологічним вимогам того часу. Доволі показовим є виданий у Москві в 1933 р. [2] і потім перевиданий уже зі значними змінами аж у 1985 р. [3] збірник «Игры народов СССР». Перший мав удвічі більший обсяг, ґрунтовну передмову з аналізом попередніх європейських досліджень явища гри, хоч і названих буржуазними, з огляду на тодішні вимоги. Він містив майже півтори тисячі ігор, які, проте, були поділені за групами, з вказівкою місця запису гри, а не за національним принципом. У виданні 1985 р. ігри вже розподілені за національною належністю і міститься цікава вказівка на необхідність використання їх у педагогічній практиці. Проте їхня кількість суттєво менша. Зазначено також, що ці ігри зібрано упродовж останніх років і, отже, певною мірою відображають картину традиційної

ігрової дитячої субкультури другої половини ХХ ст. Заклик видавців використовувати ці ігри в педагогічній практиці не мав необхідної адміністративної підтримки. Як зазначав тогочасний російський дослідник М.М. Мельников: «Рост общей и музыкальной культуры сказался на их (детей) игровом репертуаре. Большинство игр с игровыми припевками исчезло» [5, 17]. Він також звернув увагу на перетворення спільних ігор на винятково дівчачі, а дорослих — на дитячі, що, на його думку, свідчило про згасання ігрової традиції. У його праці йдеться також про нівелювання цінності традиційної культури, її автономності, здатності до саморегуляції.

Однак традиційна ігрова культура не так легко піддавалася руйнаціям часу і обставин. У середині ХХ ст. сільські й частково міські діти мали доволі широкий ігровий репертуар. Збереглися із часів публікації праць Н. Заглади [6] та М. Русова [6] ігри: «Панас» («Баба куця, на чому стоїш?»), «Довга лоза», «Піжмурки», «Квач», «У відьми», «Козаки-Розбійники», «Гуси-гуси», «У kota і мишки», «У сірого вовка», «Заморозко», загальновідомі «Креймахи» та «У ножичка» (з варіаціями), «Галки» або «Свинки», «Пекар», «Цурки». Судячи з дати народження респондентів збірки ігор «Народні дитячі ігри пастухів Поділля та околиць» [7], цей ігровий репертуар побутував серед дітей до 80-х років ХХ ст., з'являлися пізніші ігри — на зразок «Світлофора» або «Чорт і фарби», «Птахи», «Зламаний телефон» або «Передай іншому», «Паровозик», «Чай-чай, виручай» [7].

Увесь цей ігровий репертуар було практично втрачено вже на початку ХХІ ст., сучасні експедиції фіксують лише крихітну його частку в дитячому вжитку. Проте в останніх десятиліттях активізуються навчальні та виховні заклади, здебільшого приватні, які шукають питомо українські ігрові форми й таким чином відновлюють, покладаючись на друковані джерела, певні складові традиційної ігрової дитячої субкультури в сучасному культурному просторі.

Сучасні технічні пристрої, доступні дітям, а також значне зменшення можливості дітей до вільного самостійного пересування і комунікування справили не менш руйнівний вплив на дитячу ігрову культуру, ніж ідеологізація, радянська та лихоліття першої половини ХХ ст.

Література:

1. Большакова М.А. Народные подвижные детские игры: к проблеме национального // ШИБСО-ХТХ: Международная студенческая финно-угорская конференция: Тезисы докладов. Сыктывкар: Изд-во СыктГУ, 2003. С. 9–10.
2. Игры народов СССР. Составители Л.В. Былеева, В.М. Григорьев. Москва: Физкультура и спорт, 1985. 269 с., илл.

3. Игры народов СССР. Составители Н. Всеволодский-Гернгросс, В. С. Ковалева, Е. И. Степанова. М.-Л., Academia, 1933. 560 с.
4. Ключева М. А. Народные подвижные детские игры: опыт типологии. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург, 2008. 26 с.
5. Мельников М. Н. Русский детский фольклор Сибири: Автореферат диссер. Томск, 1967. 20 с.
6. Народна культура українців: Життєвий цикл людини: історико-етнологічне дослідження у 5 т. [упоряд., наук. ред. М. Гримич]. Київ: Дуліби, 2016. Том 1: Діти. Дитинство. Дитяча субкультура. 2016. 408 с.
7. Народні дитячі ігри і забави пастухів Поділля та околиць / [упоряд. В. В. Щегельський]. 2011. 355 с. : рис.
8. Сільська фотографія Середньої Наддніпрянщини кінця XIX–XX ст.: колективна монографія / М. П. Бабак, О. С. Найден, В. К. Борисенко [та ін.] ; наук. ред. О. С. Найден, відп. ред. М. П. Бабак. К.: ТОВ «Інтертехнологія-Черкаси», 2014. 720 с.
9. Филитис Н.С. Подвижные игры. М., 1924. 124 с.
10. Шитик С.М. Коллективные игры. М., 1928. 155 с.

Олійник Олександра Сергіївна

кандидат культурології,

завідувач відділу теорії та історії культури

Інституту культурології НАМ України

Переосмислення культури радянського періоду як завдання кураторського проєкту

Переосмислення історії і культури України радянського періоду, пов'язане з процесом декомунізації, — найбільш рішучий і публічно резонансний етап втілення якої декларувався після Майдану 2014 року, — стало іспитом на здатність українського суспільства та політичних сил толерувати і неупереджено досліджувати радянську культуру. Разом з тим, не покладаючи повну відповідальність на центр колишнього тоталітарного гіганта, сучасний контекст вимагає від українського суспільства переосмислення спільного минулого. Це і спроможність спільноти до розуміння історичної ролі та культурних наслідків травматичного досвіду, і готовність до етичної репрезентації цього досвіду. Це також прояви «суспільної свідомості», а водночас і виклики, що стоять перед нею, які, окрім резонансу декомунізаційних заходів останніх

років, активізували теперішні дискусії стосовно проекту приватного фонду «Меморіальний центр «Бабин Яр».

За визначенням О. Гриценка, декомунізація стала «політичним і соціокультурним процесом переоцінки, підваження й навіть усунення з публічного простору та суспільної свідомості політичної, ідеологічної, а почасти й культурної спадщини комуністичного (радянського) періоду в нашій історії» (1, 148). Однак, попри силу політичного протистояння, та коливання між цілковитою відмовою від радянського спадку і «усуненням культурної і історичної спадщини» радянського періоду та пожвавленням «ностальгії за радянськими часами», сучасний контекст осмислення історії вимагає більш відкритого й аргументованого оприявлення травматичного досвіду радянської епохи, зокрема репресій 1930-х і політичних переслідувань 1960-х. Наукові дослідження цього досвіду, започатковані задовго до декомунізаційної хвилі, і прямо чи опосередковано з нею не завжди пов'язані. Водночас, новий етап декомунізації та переосмислення радянської епохи привернув значну суспільну увагу до наукомістких мистецьких проєктів, як-от «Спецфонд» та «Мистецтво українських шістдесятників».

Виставковий проєкт «Спецфонд», як історія, розкриває контекст українського мистецтва і суспільства 1930-х років, а водночас, як проєкт, — є історією, що висвітлює соціокультурний контекст середини 2010-х років. Не стільки впровадження курсу на декомунізацію, що її, на думку К. Дорошенка [2], краще означувати як десовєтизація, скільки багаторічне кропітке дослідження уможливило реалізацію виставкового проєкту «Спецфонд» в НХМУ (2015–2016), а пізніше — Одеському художньому музеї (2018). Зрештою, уможливило проєкт «Ексгумація» (2018–2019), який, за задумом кураторів, прочитується як логічне продовження проєкту «Спецфонд» в ОХМ. Прикметно, що на тлі декомунізаційної хвилі, проєкт «Ексгумація» пробудив цікавість не лише серед професійного кола мистецтвознавців, пам'яткознавців та істориків, а також породив інтерес до творів репресованих українських митців, творчий спадок яких залишається свідченням трагедії 1930-х і травматичним досвідом радянських часів, у широкої публіки.

Значну частину творів, що зберігалися у Спецфонді НХМУ, вперше було представлено у 1998 році, на виставці в Національному художньому музеї. Та виставка була результатом багаторічної підготовки співробітниками музею, зокрема, мистецтвознавцями Д. Горбачовим та С. Рябічевою (4, 9).

Вже у 2015 році тематика виставки з'явилася у новому контексті — на тлі переосмислення радянської епохи і аналізу її впливу на пострадянську свідомість українців. Виставка творів репресованих митців, як репрезентація іс-

торії травматичних подій, у даному випадку поєднує політичний, естетичний, моральний і художній виміри. Поза увагою не має залишатись й наукова цінність проєкту. Художник, а нині директор ОХМ О. Ройтбурд, тоді зауважив:

«Чотири дні тому я гуляв римською галерею Арта Модерна. На відкритті в київському Нацмузеї, я піймав себе на думці, що італійське мистецтво того періоду *я знаю краще*. Італійське мистецтво тих років, напевно, найближчий аналог українського. Я про 20-і — 30-і роки, час трансформації футуризму/революційного авангарду в муссолініївський неокласицизм/сталінський соцреалізм. Це суто смакові відчуття від мови й сюжетики, від композиційних, пластичних і колористичних рішень» [5].

Пізніше Одеський художній музей представив проєкт «Спецфонд: Репресоване мистецтво», а згодом — і власну виставку «Ексгумація: Соцреалізм з колекції ОХМ», що її куратори присвятили соцреалізму — тому, «чим замінили, для чого зачистили художній простір, що стало альтернативою репресованому українському авангарду і модернізму» [3]. Водночас, куратор виставки і завідувач відділу мистецтва ХХ–ХХІ ст. ОХМ А. Алієва вважає, що: «Соцреалізм як напрямок в мистецтві радянської доби табуовано суспільством, яке жорстко обмежує контекст, не дозволяє подивитись на соцреалізм відсторонено і неупереджено» [2].

Переосмислення радянського періоду і його спадщини ставить питання, подібне до того, яке виникає у «залі вождя» на виставці «Ексгумація»: про «право експонувати портрети тих, хто керує тоталітарним режимом», коли «художню цінність має незначна частина цих творів, що переважно створювалися в суворій відповідності до затвердженої іконографії. Проте є цінність для історії мистецтва — як витoki придворного живопису і академізму» [2]. Актуальним залишається питання неупередженої репрезентації радянської культури, як офіційної, так і забороненої, а водночас — і травматичного досвіду українського суспільства в цілому.

Література:

1. Гриценко О. «Декомунізаційне» законодавство, його практичне впровадження та охорона пам'яток: правові, естетичні й світоглядні колізії. Культурологічна думка 2018. №14. С. 148–160.

2. Дорошенко К. Ексгумація соцреалізму. URL: https://ukr.lb.ua/culture/2019/03/14/421976_eksgumatsiya_sotsrealizmu.html.

3. Сайт Одеського художнього музею. URL: <https://www.ofam.org.ua/exhumation>.

4. Спецфонд 1937–1938 рр. З колекції НХМУ (2016): каталог. Авт-упоряд. Ю. Литвинець, НХМУ. Київ, Фенікс, 2016. 406 с. Іл.

5. Ройтбурд О. Про мистецтво з любов'ю й ненавистю. Дата публікації 30.01.2015. URL: <http://namu.kiev.ua/ua/blog/view.html?nid=7>

*Оспіщева-Павлишин Марія Андріївна,
аспірантка Інституту
проблем сучасного мистецтва АМ України
(науковий керівник — Вишеславський Г. А)*

Від монументального живопису до муралізму сьогодення

Кінець XIX — початок XX ст. стає рушієм процесу обміну досвідом між представниками різних культурних осередків. Поступовий розвиток економічної, культурної, інформаційної галузей пришвидшує темп обміну культурними цінностями та надбаннями, що призводить до транскультурного діалогу всесвітнього масштабу. Нові для XXI століття мистецькі явища слід аналізувати занурюючись в історію, прослідковуючи процеси та контексти, в яких це явище існувало і розвивалося.

Муралізм — вже звичне для нашого ока мистецьке явище сьогодення. Однак ще не так давно поява великих зображень у середмісті викликало немалий резонанс. І хоча за останні роки кількість досліджень з цієї тематики збільшилась, проте досі ще є не достатньо широко розтлумаченою. Термін «Мурал» походить від лат. *mūralis* — «стіна» [2]. В сучасному розумінні це різні за технікою художні твори великого розміру, виконані у середмісті з метою соціокультурного впливу чи встановлення комунікації між різними культурами або соціальними групами, в процесі колективної творчості.

Більшість науковців та митців до 90-х років минулого століття термін «муралізм» ототожнювали з мистецтвом мексиканських муралістів. Натомість в СРСР подібні зображення в той самий час називались монументальним мистецтвом. Феномен мексиканського муралізму першої половини XX ст., який започаткували Д. Рівера, Д. А. Сікейрос та Х. К. Ороско, що виник на хвилі революції і прийдешніх за нею змін у суспільному житті країни, протікав паралельно із розвитком українського монументального революційного живопису. Йдеться про школу «українського монументалізму» М. Бойчука, сформовану до середини 1920-х рр. в Києві. Завдяки унікальній та оригінальній системі навчання, вона створила новий напрям в українському мистецтві радянського періоду.

Типологічно близькі явища, що виникли в один і той самий час в різних кутках земної кулі, вивели мистецтво із сфери музеїв у міський простір та зробили його голосом соціуму.

Проте, аналізуючи наукову літературу, стає очевидним, що культурологи та мистецтвознавці сьогодення ще не сформували чіткої відповіді на питання: чи є муралізм тотожним монументальному живопису? Деякі з них зазначають, що муралізм є різновидом монументального живопису, інші — називають його «стріт-артом», тобто складовою вуличного мистецтва [4].

Проголошення ідей муралізму М. Бойчуком у Парижі, бум муралізму в Мексиці, і розквіт культури настінного живопису в Києві у XXI ст. суголосні аналогічним революційним подіям та реформаторським зрушенням у суспільстві. Щоправда, мистецтво муралів інколи займає особливе місце, зокрема — у період становлення певних соціальних і політичних позицій.

Скажімо, у другій половині XX століття надзвичайно популярним стало радянське монументально-декоративне мистецтво. Але, на відміну від сучасних муралів, монументальні розписи та панно того часу не мали на меті прикрашання міського середовища або проголошення, наприклад, феміністичних ідей чи озвучення екологічних проблем. Радянські мурали та мозаїчні монументальні панно, бездоганно виконані до найдрібніших деталей, мали за мету політичну пропаганду, адже були невід'ємною частиною соцреалізму. Це твердження зовсім не мусить знецінювати значущість певних зразків жанру, проте ставить під сумнів трактування їх як політично незаангажованих засобів самовираження національної свідомості.

Проте спільні риси монументального живопису та сучасного муралізму все ж таки прослідковуються. По-перше, ці твори мають зв'язок з архітектурою і розміщуються на стінах будівель або парканів, себто створює інформаційний обмін між автором та глядачем. По-друге, деякі мурали виконують в мозаїчній техніці (наприклад, мурал-мозаїка «Балакучий динозавр» на вулиці Саксаганського та мозаїчне панно Костянтина Скрытучького з мапою Києва та Божими заповідями, що світяться, на вулиці Великій Житомирській) або техніці сграфіто [3], як-от портрет Сергія Нігояна в сквері Небесної сотні [1].

Отже, явище муралізму упродовж історичних епох розвивалось та видозмінювалось. Культура XXI ст. урізноманітнюється в умовах глобалізації, долає кордони і тяжіє до синтезу, а це унеможливорює чітке розмежування. На сьогоднішній день муралізм є складовою вуличного мистецтва, проте пересмислення досвіду діячів української культури радянського періоду дозволяє зробити висновок, що мурали, за деякими рисами, є різновидом монументального живопису.

Література:

1. Гео Лерос. Kyiv Street Art. 2010-2017. Київ: Видавництво Старого Лева, 2018.
2. Жадова Л. А. Монументальная живопись Мексики. Москва, 1965.
3. Комаров А. А. Технология материалов стенописи. Москва: Изобразительное искусство, 1994.
4. Carlo McCormick. Trespass. A History of Uncommissioned Urban Art. / Carlo McCormick, Sara Schiller, Marc Schiller., 2015.

Отрешко Наталія Борисівна,
*доктор соціологічних наук, доцент,
провідний науковий співробітник
Інституту культурології НАМ України*

**Трансформації у методології історії ХХ століття:
від встановлення факту до його інтерпретації**

Самосвідомість кожного племені, народу, нації завжди ґрунтується на оповідях і переказах, легендах і міфах, що розповідають про найважливіші події історії, про героїв і законодавців, про перемоги і поразки. Особливо яскраво консолідаційна та інспіраційна роль історичної пам'яті виявлялася в періоди різких змін у житті суспільства, в моменти небезпеки для існування нації. У такі моменти політики і державні діячі часто апелюють до яскравих епізодів з минулого свого народу, аби згуртувати і надихнути співгромадян, нагадавши їм про славні діяння предків. Так, вступаючи в Першу світову війну, французи згадували гучні перемоги Наполеона Бонапарта над Прусією і гірку поразку від неї у 1871 р. Влітку 1940 р, коли Англія один на один вела повітряну війну з Німеччиною, В. Черчіль у виступах нагадував своїм співвітчизникам про їхню запеклу боротьбу з іноземними агресорами, починаючи з розгрому іспанської Великої Армади.

Історична пам'ять не лише вибіркова, не тільки носить символічний характер, вона ще й міфологічна в тому сенсі, що може зберігати в якості своїх символів події, яких насправді в минулому не було. В істориків є методи обґрунтування істинності своїх тверджень про минуле. По-перше, історик завжди усвідомлює, що сучасна епоха відрізняється від минулого, від усіх попередніх періодів. По-друге, історик завжди бачить в історії не низку окремих картин, а процес. Описуючи конкретну подію, історик розміщує її в ряду між попередніми й наступними подіями, враховуючи, що їй передувало і що може розглядатися як її наслідок.

Об'єктивність, тобто позиція стороннього спостерігача, характерна для представників природознавства, для історика недосяжна. Проте історик прагне подолати свою суб'єктивність і дати неупереджений опис минулого. Історик прагне до обґрунтованості своїх тверджень і описів. Звичайно, історичний опис включає в себе конструювання фактів, критичний аналіз джерел, їх інтерпретацію і оцінку, адже коли дослідник відбирає і пов'язує факти, він спирається на власне розуміння і уяву. Водночас історик вибудовує опис події відповідно до критеріїв і стандартів професійної діяльності, прийнятих у конкретну епоху науковим співтовариством.

Історик подібний до художника. І хоча всі історики прагнуть бути «реалістами», вони не є фотографами. Кожен історик створює свій портрет минулого, й ці портрети можуть істотно відрізнятись. І навіть, якщо між ними є щось спільне, воно ніколи не може бути виражене в чистому вигляді. Ми ніколи не зможемо отримати «об'єктивної» картини минулого, бо її просто не існує. Сучасна наука визнала недосяжною мету історії, про яку говорив фон Ранке (знати, як воно було насправді).

У ХХ столітті, в зв'язку зі змінами методології гуманітарного пізнання, відбуваються серйозні трансформації в історичній науці. Зміни стосуються насамперед ставлення до факту і його інтерпретації. З точки зору американського історика К. Беккера, історичний факт слід шукати не в архівних документах, а в думках людей, отже, полем історичних досліджень є людська уява. Знайдене там певне розуміння історичних подій стає фактом історії. Розуміння події залежить також від суб'єктивного самовідчуття історика, як вченого і як особистості, а також — від загального духу часу, в якому живе цей історик. Оскільки кожен історик є професіоналом та володіє категоріальним апаратом і методологією своєї науки, то запропоноване ним розуміння історії, хоча й є не абсолютно адекватним щодо об'єктивної реальності, проте є цілком виправданим синтезом факту і вимислу. Такий стан речей є цілком нормальним для вільного розвитку історіографії. Водночас, «на відміну від Ранке, Беккер стверджував можливість будь-яких інтерпретацій історії та їх довільне вибудовування в наративі, тобто можливість безмежного релятивізму історичного знання» [1, 23].

Новий виток методологічних дискусій був породжений методологічними новаціями в економічній історії. Остання отримала значне поширення у Великобританії та США, в зв'язку з розвитком економічної теорії, а також через зміни в самій економіці. З'явилася економетрика, заснована на кількісних методах, що були надзвичайно популярними у 1960-і роки. Економетристи поставили під сумнів традиційні методи історичного дослідження, пропонуючи ідею «контрфактичного моделювання», а також — твердження про можливість

підрахувати економічні наслідки будь-якого історичного явища чи події (будівництво залізниць або їх відсутність, скасування рабства або його повернення тощо). Частина соціальних істориків теж схвально поставилась до цих ідей, зокрема — до можливості підрахувати результати різного роду соціальних трансформацій [1, 35].

Упродовж 1970-х років з'явилося багато нової історичної літератури, базованої на антропологічному підході, що зробило істориків більш чутливими до різниці між фактом і вигадкою. Не заперечуючи пріоритетів антропологічного підходу, історики почали інтерпретувати отримані результати досліджень з інших методологічних позицій. Їхня увага здебільшого зосереджувалася на читанні та інтерпретації текстів чи свідчень очевидців, зафіксованих у текстах. Внаслідок цього, у рамках методологічних пошуків історіографії останньої чверті ХХ ст., в історичній науці розвивався «лінгвістичний поворот», обґрунтований також філософією, семіотикою і літературознавством. Лінгвістичний поворот, що зазвичай асоціюється з постмодернізмом і постструктуралізмом, вніс в історичні дослідження фігуративну мову і риторичку, трансформував засоби бачення минулого істориками. Його «батьками-засновниками» повороту в гуманітаристиці були літературознавець Р. Барт, філософ Л. Мінк, історик і культуролог Г. Вайт. А постмодернізм запропонував ідею конструювання історичних фактів, об'єктивне існування яких багато істориків протягом поколінь вважали підставами історичної дисципліни.

Література:

1 Кукарцева М.А. Трансформация эпистем: познание истории в ускользающем мире. // Способы постижения прошлого. Методология и теория исторической науки. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. С.3–49.

Причепій Євген Миколайович,

доктор філософських наук, професор,

в. о. завідувача відділу культурної антропології

Інституту культурології НАМ України

Від радянського марксизму до сучасної філософії (Досвід еволюції українського філософа)

Філософію називають квінтесенцією культури. Тому аналіз еволюції поглядів радянських філософів від офіційного марксизму до сучасної світової

філософії стосується проблем, заявлених у тематиці круглого столу. Автор простежує цю еволюцію на основі аналізу власного досвіду вивільнення від марксистських поглядів. Звідси обмеженість і певні переваги такого аналізу.

Радянська марксистська філософія ніколи не була однорідною. З одного боку, існували представники і навіть школи, для яких класики марксизму були іконою, а вчення — світською релігією. А з іншого, — були вчені (і навіть щось на зразок течій), яких офіційні ідеологи звинувачували у ревізіонізмі. Була й відмінність, що визначалась філософськими дисциплінами, в яких спеціалізувалися науковці. Цілком очевидно, що відкритість до нових ідей була, як правило, більш притаманна історикам філософії, які досліджували різні школи і течії, аніж тим, хто спеціалізувався у науковому комунізмі чи атеїзмі.

Серед істориків філософії виділялась невелика група, що спеціалізувалась на критиці сучасної буржуазної філософії. Її представники, знайомлячись із джерелами сучасних західних мислителів, часто переймалися їхніми поглядами. У кожному разі вони були відкритішими до нових ідей, аніж ті, котрі спеціалізувались в інших галузях. Ці відмінності значною мірою визначали індивідуальну еволюцію поглядів кожного із філософів. Автору пощастило в тому, що він належав до неофіційного крила марксистської філософії, тож спеціалізувався на критиці сучасної зарубіжної філософії.

Характерною рисою світогляду значної частини студентства 1960-х років, особливо гуманітаріїв, був скептицизм стосовно офіційної ідеології. Він сформувався переважно під впливом хрущовської «відлиги», яка відкрила, хоч і несуттєво, вікно на Захід. Порівняння умов життя людей капіталізму, що «загнивав», було явно не на користь соціалізму, що «процвітав».

Головною проблемою, що хвилювала студентське середовище, до якого належав автор, було національне питання. У 1960-ті роки в місто ринув потік сільської молоді. Їхали, щоб працювати і навчатись, втікали з колгоспів. Це породило сплеск національної свідомості, проявом якої став феномен шістдесятництва. Наш шлях до ідеї свободи йшов саме через національне питання. Відчуття несвободи походило не від обмеження самовираження, а від усвідомлення становища, в якому перебував наш народ, його культура. Молодим людям, які буквально пуповиною зрослися із рідною землею, було важко зрозуміти і прийняти ідеологію, що проповідувала «злиття» націй, і карала за будь-який виступ на захист рідної мови. Тому мислячі люди різною мірою були в опозиції до панівної ідеології.

Вихідну ідею, з якої починалися наші духовні пошуки, можна сформулювати приблизно так: у класиків марксизму-ленінізму все написано правильно, це істинна теорія. Всі недоліки породжені викривленням теорії у процесі

втілення її в дійсність. Причини — бюрократія, відстала російська дійсність тощо. А тому всі зусилля слід спрямувати на те, щоб досягнути справжню суть цієї теорії. Оскільки вона є квінтесенцією світової історії філософії, а без останньої, особливо німецької класичної (Гегель) зрозуміти марксизм неможливо, то основна увага приділялась саме цій філософії. Цим пояснюється така популярність німецької філософії у Київському університеті упродовж 1960-1970-х років.

Серйозне захоплення німецькою філософією і критична настанова щодо дійсності (останнє було притаманне далеко не всім) призвело до неочікуваних наслідків. Першими впали авторитети Леніна і Енгельса. Вже на другому курсі ми з товаришем (О. Погорелов з Одеси) з подивом (і навіть деяким острахом) признались один одному, що в «Матеріалізмі і емпіріокритицизмі» В. Леніна, який проголошувався зразком творчого розвитку марксистської філософії, ми не знайшли справжньої філософії. А Ф. Енгельса один із аспірантів у розмові назвав неперетравленим Гобсом. Зараз студенти-філософи не уявляють, скільки інтелектуальних зусиль прийшлося витратити нам, студентам 1960-х, щоб пробиватися крізь «непогрішимі» догми офіційної ідеології. Це внутрішнє вивільнення від панівних ідеологічних пут, боротьба за свободу думки, забирали непомірно багато духовних сил. Піднесення т.з. класиків як абсолютної істини, по суті, закривало дорогу до всіх інших духовних надбань людства. Окрім того, воно перетворювало молодих людей на духовних калік. Ми змушені були офіційно визнавати ідеї, істинність яких викликала у нас сумніви.

Із класиків марксизму непохитним для нас залишався авторитет лише К. Маркса. Особливо це стосувалось молодого Маркса, періоду «Економіко-філософських рукописів 1844 р.» (Автор іще в студентські роки опублікував статтю про «Рукописи...»). Пам'ятаю, що ідею відчуження молодого Маркса ми аспіранти (філософи Василь Лісовий, Олександр Погорілий, літератор Вадим Скуратівський, економіст Веніамін Сікора) активно обговорювали в коридорах бібліотек університету та Академії наук. Популярністю серед нас користувались ідеї неомарксистів Г. Лукача та представників «Франкфуртської школи» — Адорно та Маркузе. Це була вершина нашої інтелектуальної еволюції в межах офіційної ідеології. Неомарксизм, хоча і критикувався офіційною ідеологією, але його ідеї, здобрені цитатами Маркса, в публікаціях проходили. Благо «смотрящие» не дуже розбиралися в цих справах.

Ми були критично налаштовані проти чинного ладу, але не менш критично сприймали й буржуазний лад. Тут виявлявся вплив не тільки офіційної ідеології, а й неомарксизму з його тотальною критикою буржуазної раціональності та пригноблення особи буржуазною культурою. Тому західна ци-

вілізація сприймалась нами якщо не негативно, то, в кожному разі, сторожко. В цілому можна сказати, що у поглядах групи інтелектуалів, до якої входив і автор під час навчання в аспірантурі, панував неомарксизм.

Паралельно із соціально-політичною, відбувалася еволюція філософських поглядів. Кандидатська дисертація автора була присвячена концепції свідомості феноменології Е. Гуссерля. Досліджуючи цю течію, а також близький до неї екзистенціалізм, автор мав змогу переконатися, що марксизм не є вищим досягненням у філософії, після якого її розвиток втратив сенс. Марксизм виявився в ряду інших філософських течій, які заявляли, що саме вони знайшли остаточну істину. Отже, поступово марксизм у наших головах почав займати те місце в історії філософії, яке йому належало, за його здобутки.

Про відсталість марксизму, як соціальної теорії, невідповідність її вимогам ХХ ст., автор повною мірою переконався, коли, працюючи над докторською дисертацією, досліджував західні течії соціології знання. Особливий вплив на його погляди справило ознайомлення із соціологічною концепцією Макса Вебера. Тоді ж для себе порівнював вчення про формації, базис і надбудову та класи К. Маркса із сіткою рибалки, що сплетена з великими клітинами. За її допомогою хоч і можна щось впіймати, але уявлення про фауну океану, що постане на підставі цієї сітки, буде далеко від реальності.

Дещо пізніше, поволі, відбувся перехід від ідеї соціальної рівності, що міцно засіла в наших головах, до ідеї свободи і громадянського (правового) суспільства. Прийшло усвідомлення, що одержавлена власність неминуче веде до диктатури з її жахливими наслідками. Саме тому «перебудова» чи вірніше трансформація від соціалізму до капіталізму була сприйнята автором без внутрішньої духовної кризи. Усвідомлював, що буржуазне суспільство — це не рай земний, але воно не тягне мільйони жертв, якими позначена дорога до комуністичного раю.

Може постати питання, як автор з позиції сьогодення оцінює свої наукові праці, написані в умовах панування комуністичної ідеології. Відверто кажучи, пишались нічим. Їх певна цінність, якщо така взагалі була, полягає в тому, що вони більш-менш об'єктивно (наскільки це було можливо у тодішніх умовах) доносили до тодішнього читача погляди західних мислителів. Сьогодні вони можуть цікавити тільки історика української філософії.

Така оцінка до певної міри стосується всієї радянської філософії, яка, за великим рахунком (можливо, за рідкісними винятками) являє інтерес лише як досвід існування філософської думки в умовах несвободи. У «Феноменології духу» Г. Гегеля відсутній розділ про такий досвід. Радянська філософія компенсувала цей недолік.

Скляренко Галина Яківна,
*кандидат мистецтвознавства, с.н.с.,
старший науковий співробітник
ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, ІПСМ НАМ України*

Мистецтво радянської доби: естетика vs ідеологія. Парадокси досвіду

В історії українського мистецтва радянський період залишається сьогодні не тільки не осмисленим, а й достатньо не описаним. Лише в роки незалежності до культурного простору стали повертатися «викреслені» у 1930-х імена та явища перших пореволюційних десятиліть, а разом з ними — і твори, так званого неофіційного мистецтва другої половини ХХ століття, що доти були майже невідомі як глядачам, так і критиці. Ґрунтовного дослідження вимагає сьогодні й мистецтво соціалістичного реалізму, і не лише сталінських десятиріч, твори яких давно не експонуються, а й роботи 1960-1980-х років, які теж зникли з виставкових залів. Якщо додати до цього, що більшість публікацій радянського часу були глибоко тенденційними, такими, що інтерпретували художній поступ суто ідеологічно, тобто не відповідали його справжньому змісту і стану, стає очевидно, що радянський досвід потребує цілковитого переосмислення. Надзвичайно важливо аналізувати його в цілому, зараховуючи до нього всі явища даного періоду, адже всі вони, у той чи інший спосіб, мають риси та ознаки свого часу. Тим більше, що вплив радянської культури досі помітний у художній та суспільній свідомості, у тих стереотипах щодо мистецтва, які зберігаються в Україні.

Отже, розглядаючи мистецтво радянської доби, варто передовсім мати на увазі його неоднорідність та еволюцію. Попри утвердження радянської влади, та її підтримку деякими художниками у післяреволюційні роки, а також підкреслено ідеологічну спрямованість, мистецтву 1920-х були притаманні образно-естетичні ідеї авангарду й тенденції європейського модернізму. Поступово, внаслідок утвердження соціалістичного реалізму, як єдиної і всеохопної моделі, його творчий діапазон звужувався, шляхом відкидання будь-яких новацій та відмінних естетичних настанов. 1930-ті в українському мистецтві стали трагічною епохою: відбулося знищення активних творчих митців (зокрема школи М. Бойчука) та пристосування до жорстких естетичних вимог соцреалізму тих митців, кому вдалося вціліти. Поступове «розмивання» меж соцреалізму тривало із середини 1950-х до кінця радянської доби.

Саме в цей час, у царині неофіційного мистецького простору, виникли

явища, які не лише розширювали естетичні межі радянського мистецтва, а й виступали з його критикою. Серед них — творчість концептуалістів (В.Бахчанян, одеські концептуалісти кінця 1970-х — початку 1980-х років) і фотохудожників із «харківської школи фотографії», зокрема — Б.Михайлова. Особливої уваги заслуговують сьогодні й суто образно-естетичні індивідуальні пошуки художників 1960–1980-х років, які творили і в офіційному, і в неофіційному вимірах радянської культури.

Українське мистецтво радянської доби — важлива частина історії вітчизняної художньої культури. Охопивши понад пів сторіччя, мистецтво цього часу відображає складну проблематику епохи, де головним стало протиборство між індивідуальною творчістю і панівною державною ідеологією. Вивчення досвіду радянського мистецтва — взаємовідносин художника і мистецтва із владою та ідеологією, — залишається актуальним дотепер.

Судакова Валентина Миколаївна,
доктор філософських наук, доцент,
завідувач відділу соціології культури
Інституту культурології НАМ України

Інформаційний ресурс колективної пам'яті як складова культурної спадщини у постсучасному суспільстві

Важливим напрямом сучасного розвитку культурології, культурної антропології та культуральної історії є актуалізація двох важливих тематичних комплексів, породжених соціальними, культурними, політичними запитами.

По-перше, це проблематика *культурного наслідування*, найважливішим теоретичним «сегментом» якої, на мій погляд, є тема фундаментального значення сутності, існування та суперечливої природи колективної пам'яті, як джерела інформації про минуле, тобто як соціальної, історичної, культурної пам'яті етносу, народу, держави. Поняття «колективна пам'ять» має універсальний транскультурний смисл і, як концепт соціогуманітарного знання, саме це поняття відображає процеси і реальні засоби збереження історичного та культурного досвіду, в якому колективна пам'ять є сховищем культурної спадщини.

Другий важливий напрям культурологічних досліджень пов'язаний із актуалізацією проблеми *збереження, реставрації та відродження* культурної

спадщини традиційного, радянського, сучасного та постсучасного періодів історичного розвитку українського суспільства.

У світовій науці інтерес культурологів до таких соціокультурних феноменів як пам'ять роду, соціальна пам'ять, публічна пам'ять та пам'ять про минуле у епосах, міфах, художній літературі, індивідуальна та колективна пам'ять у формах історичного знання та пам'яті народів почав реалізовуватися у 20-ті роки і впродовж всього ХХ століття у працях таких дослідників як А. Бергсон, М. Гальбвакс, Ф. Ейтс, П. Нора, П. Конертон та інших вчених. Загальні досягнення цих науковців це не тільки акцентування дилем «минуле — сучасне», «забуття — відтворення», «спогади — забуття», «свято розквіту — травматичний досвід» тощо. Це — виявлення значущості глибинного контексту, який реально сприяє відтворенню «культурної моделі виживання» людства загалом та багатьох окремих культур націй і держав. Саме він підказує відповіді на питання: яким чином історична пам'ять (індивідуальна, соціальна, колективна, етнічна, групова) впливає на формування колективної ідентичності та соціальних просторів, у яких існує і дорослішає саме ця ідентичність; як саме пам'ять може перетворюватися на частину символічного капіталу, підготовувати інформаційні «ресурси» світового історичного знання; яка інтелектуальна й ментальна «користь» і ризики соціологічного чи політичного розуміння поняття «спадщина» тощо.

З позиції цінності актуалізованих запитів до історичної, культурологічної, соціологічної проблематики пам'яті важливою умовою є урахування думки представників історичної школи «Анналів», зокрема досліджень Жака Ле Гоффа. Його праці — «Історія», «Пам'ять», «Давнина та сучасність», «Минуле — сьогочасне» — присвячені аналітичним роздумам про історичні онтологізовані, раціональні й ментальні взаємовпливи та суперечливий характер історичних подій та історичних оцінок, містять теоретичні й методологічні ідеї, наукове значення яких неможливо переоцінити.

У системі запропонованих Ле Гоффом ідей слід, передовсім, відзначити його попередження про помилковість отождоження історії та пам'яті. Вчений пропонує цікаву і витончену аргументацію свого твердження, що «пам'ять — це вихідний матеріал науки», звісно — історичної науки. Але він додає, що «для осмислення існуючих спогадів таким саме чином, як того, що було забуте, потрібен історик». Ле Гофф попереджає, що «привілейований стан пам'яті спонукає до занурення у невгамовний потік часу», а тому не може надати істини. По-друге, у своїх працях вчений приділяє спеціальну увагу специфічним смислам понять «етнічна пам'ять» і «колективна пам'ять». Критично осмислюючи дослідження інших учених, він розглядає колективну пам'ять як об'єкт вивчення різними ві-

домими фахівцями і концентрує увагу на найбільш вдалих спробах визначення цього явища. Він вважає, що пошуки «колективної пам'яті» в конкретних подіях та намагання виявити її, як у текстах, так і в реченнях, образах, жестах, обрядах, святах — є джерелом плюралізму думок у поглядах істориків.

Доцільно також підкреслити цінність наступних спостережень вченого. Він виявляє та аналізує феномени політичного використання колективної пам'яті. Його бентежить публіка, яка потерпає від страхів втрати пам'яті, колективної амнезії, реакцією на що є масове поширення феномену прикрашання минулого. Це породжує «моду ретро», якою, на думку Ле Гоффа, тепер безсоромно торгують. Він відзначає зростання «кількості колективних пам'ятей» і попереджає про корозію історії під впливом останніх. Ці ідеї відображають наявність «багатьох колективних пам'ятей» та особливості їхнього структурування саме в наші часи та в останні роки, зокрема — у травні 2020 року, коли святкування ювілейної дати закінчення Другої світової війни стало наочним прикладом наявності суперечностей різних колективних пам'ятей в сучасних суспільствах.

Завершуючи аналіз різних характеристик колективної/етнічної пам'яті вчений пише: «Еволюція, яку у другий половині XIX століття пройшли суспільства різних країн, надає більше виразності надіям і розрахункам, які пов'язані з колективною пам'яттю. Володіючи перевагою перед історією (і як наукою, і як публічним культом) і, розглядаючи її одночасно у ретроспективі — в якості резервуару історії багатого архівами і документами/пам'ятками — і в перспективі — як гучне і (живе) відлуння історичної роботи, колективна пам'ять враховується при встановленні розмірів тих ставок, які роблять і розвинуті суспільства, і суспільства, що перебувають у процесі розвитку, і панівними класами, і класами, підкореними у їхній боротьбі за владу або за життя, за виживання та за просування вперед» [1, 113].

Таким чином, культура пам'ять — це здатність зберегти в різних інформаційних шарах суспільної, групової, індивідуальної свідомості знань, вражень, описів, навичок, практик відтворення, практик кодування смислів, надання значень та оцінок. Слід враховувати настанови авторитетних учених щодо небезпек «прикрашання» інформації колективною пам'яттю. Необхідно тримати у фокусі уваги те, що носіями вже набутих знань, вражень є люди похилого віку; для них минуле прикрашається власними почуттями молодості, сили, перспективи, і навіть ганебні, трагічні, але реальні обставини й наслідки конкретних подій переживаються й запам'ятовуються ними у кращому вигляді. Тому система оцінок і кваліфікацій минулого є ненадійним джерелом інформації, але загалом вона не може бути повністю відкинута.

Загалом слід зазначити, що в минулому відродження старих і навіть давніх порядків (культурних спадщин) стихійно відбувалося повсюди. Наприклад, епоха Відродження (XV-XVI ст.) відновлює антропологічне бачення світу, красу тілесності, радісне мистецтво культури античного світу. Є й інші приклади позитивного відродження минулого. Але, звісно, мова йде про спадщину, як добробут; відродження, по суті, є позитивним процесом; водночас реальними є процеси відродження спадщини поганого минулого, відродження варварства, розпаду, зла, дикунства у період великих географічних відкриттів та колоніальних завоювань. Тиск переживає культура, у якій, за певних обставин, спонтанно відроджуються доцивілізаційні норми моралі, посилюється гноблення цінностей краси, поваги, життя. Саме до таких явищ слід віднести спадщину радянського типу. У побутовому значенні спадщину або зберігають, або відроджують. І в цьому контексті постає питання: потрібні чи непотрібні соціальні, культурні «фільтри», коли колективна пам'ять, тобто пам'ять значної кількості живих людей, без роздумів, без критичних оцінок, зберігає та намагається відродити радянську спадщину, як цінну й правильну. Чим глибше занурюватися в історію, тим частіше відбувається зміна позитивних вражень стосовно змісту минулих подій, і чим ближче до сьогодення, тим реальнішою стає інформація, що зберігається і накопичується в колективній пам'яті. Звісно, це — різні шари спадщини, але, слід зазначити, що ментальна культурна спадщина, на відміну від матеріальної, більш очевидно підпадає під впливи інтерпретування та реконструювання. Тому, вочевидь, більш-менш придатними є ігрові історичні реконструкції лицарських змагань, але майже непридатними є історичні реконструкції подій типу «штурм рейхстагу», коли тисячі диваків у формі радянських солдат руйнують картонну копію рейхстагу, а доведена до абсурду жага перемоги вироджується в страхітливе гасло «можемо повторити».

Таким чином, значення наукових досліджень сутності та різних форм колективної пам'яті, її ролі у ставленні й оцінках будь-яких видів культурної, історичної, соціальної спадщини, небезпек політичних маніпулювань інформаційними ресурсами колективної пам'яті не можливо переоцінити.

Особливо цінними мають стати наукова об'єктивність та культурологічна компетентність у розгляді суперечливої природи специфічного соціокультурного явища, сутнісні ознаки якого відображаються у поняттях «колективна пам'ять» та «спадщина».

Література:

1. Ле Гофф Ж. История и память. / [пер. с франц. К.З.Акопяна]. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013.

*Халена Олександра Сергійвна,
аспірантка (науковий керівник — Кондель-Пермінова Н.М.),
молодший науковий співробітник відділу дизайну
й архітектури ІПСМ НАМУ*

Практичні аспекти переосмислення постіндустріальної спадщини України в умовах викликів сучасності

Сучасним тенденціям суспільного розвитку ХХ–ХХІ ст. притаманні всеосяжна глобалізація, високий рівень технічного розвитку й масове поширення діджитал технологій, що обумовлюють нові напрямки в усіх сферах життя. Ключовим елементом суспільного розвитку, на постіндустріальному/інформаційному етапі якого все більше цінуються креативність і здатність до швидких змін, стає культура. Для ініціативних і високоадаптивних людей можливість реалізації власного креативного потенціалу є нагальною життєвою потребою.

Запит на креативність обумовлює потужну конкуренцію між містами, які приваблюють і надихають творчих людей на створення індивідуальних чи колективних мистецьких проєктів. Сучасні інформаційні технології надають нові можливості для комунікацій, сприяють розповсюдженню активістського руху в урбаністичному середовищі. У цьому контексті суттєво зростає роль мистецьких практик, які є способом трансляції історичного досвіду, фіксації сьогодення та проєктування майбутнього. Сучасні креативні практики, підґрунтям розвитку яких є новітні цифрові технології, виходять за межі ustalених просторів музеїв, галерей тощо, й реалізуються на різних майданчиках інтернетівських соціальних платформ і в урбаністичних просторах. Новітні художні практики об'єднують в єдине ціле творців і глядачів мистецьких творів, нівелюють межу між суб'єктом та об'єктом, надають безмежні можливості висловлювання й репрезентації, що є ознакою демократичного суспільства та важливою складовою міської ідентичності.

До активістського руху залучаються не лише професійні митці, але й широке коло різноманітних спільнот, котрі прагнуть до творчої самореалізації. Підґрунтям їхніх пошуків, мистецького осмислення сучасних проблем є експериментальний підхід. У підсумку, урбаністичні простори перетворюються на своєрідні мистецькі лабораторії, де відбуваються фестивалі, форуми, дискусії, встановлюються соціальні зв'язки та реалізуються арт-проєкти.

Серед урбаністичних майданчиків, придатних для реалізації креатив-

них ідей — простори колишніх промислових об'єктів, адже в усьому світі постіндустріальна доба позбавила тисячі заводів і фабрик первісної виробничої функції. У багатьох країнах визначальні функції інформаційного суспільства (культурно-мистецькі, офісні, торговельні, розважальні тощо) виявили здатність до розгортання на значних територіях й започаткували освоєння спустошених промислових просторів. В Україні занедбані індустріальні зони являють собою значний просторовий резерв, актуальний у ситуаціях їх використання для творчих цілей спільнот. Серед найбільш вдалих іноземних прикладів: Kunst-Werke (Берлін); Färgfabriken (Стокгольм); DUMBO (Нью-Йорк); «Винзавод», Дизайн-завод «Флакон» та ARTPLAY (Москва); «Ткачі» (Санкт-Петербург) а також вітчизняні: «Мистецький Арсенал», завод «Більшовик», культурний простір «Млин», арт майданчик «G13», нова локація платформи культурних ініціатив «ІЗОЛЯЦІЯ» (Донецьк-Київ) тощо.

Докорінна зміна первісних функцій колишніх великомасштабних виробництв обумовлює проблему їх інтегрування у культурно-мистецький простір України. Цей довготривалий процес є дуже складним і суперечливим, оскільки вимагає принципових змін в умовах цілковитої невизначеності. Кожна постіндустріальна локація потребує індивідуального підходу, тому процес її видозмін слід розглядати як своєрідне мистецтво інтегрування, що може втілюватися як мікроурбаністична практика, як засіб репрезентації, як соціальний дизайн або як мистецька провокація. Провідною характеристикою мистецтва інтегрування є міждисциплінарність, яка, з одного боку породжує складні проблеми, а з другого — дає можливість створювати нові команди, ефективні партнерства й новітні мистецькі практики, здійснювати перехід від персонального творення мистецького об'єкту до колективної креативної діяльності із залученням як митців, так і широкого кола різних спільнот.

У цьому контексті дослідження процесів розгортання новітніх мистецьких практик у постіндустріальних просторах України, ролі у цих процесах «синергетичного» діяча, діяльністю якого забезпечується розробка та реалізація арт-проектів, комунікація між усіма дієвцями на конкретній локації, є важливим науковим завданням.

Загалом у фахових наукових дослідженнях виокремлено п'ять основних методів інтеграції постіндустріальних будівель у тканину сучасного міста: реставрація, регенерація, ревалоризація, музеєфікація та реконструкція, що їх висвітлено у працях О. Ремешило-Рибчинської, С. Шубович, Ю. Ранинського, Є. Михайловського, С. Іванова-Костецького та інших.

На світовому досвіді використання індустріальної спадщини у туристично-рекреаційній діяльності сконцентрована увага В. Пацюка. Україна, на

думку автора, цілком може впроваджувати аналогічну практику в промислових районах, пропонувати альтернативні об'єкти для відвідування. Проблеми індустріальної спадщини студійовано Г. Денисиком і В. Бондар, котрими зафіксовано перші кроки щодо гуртування дослідників індустріальної культури України, зростання кількості описів промислових будівель і споруд як підґрунтя для класифікації, ландшафтознавчих карт і розробки проектів їх раціонального використання.

У наукових студіях Г. Аграновича, Є. Матвеева, Ю. Любченко, В. Запарія розглядаються проблеми реконструкції занедбаних промислових територій, пропозиції щодо підвищення їх естетичних властивостей, як цінних міських територій, та адаптації до сучасних вимог. Ю. Тютюнник обґрунтовує поняття об'єкта індустріальної культури, його значення та роль у формуванні культурних ландшафтів, опрацьовує основи індустріального дизайну й аспекти конструктивного використання індустріальних об'єктів.

Всі наявні пропозиції стосовно подальшого використання постіндустріальних об'єктів стосуються лише роботи з їх матеріальною «оболонкою». А вже наповнення просторів промислового спадку новим змістом, інтегрування культурно-мистецьких практик у середовище спустошених промислових споруд виходить за межі фахових розглядів. Вирішенню проблеми залучення до контексту сучасного життя міст «старого прому», потенційно вельми придатного для розгортання гри мистецтв із суспільними реаліями, суттєво сприятимуть процеси заповнення просторів постіндустріальних об'єктів експериментальними креативними практиками. Саме інтеграційні процеси, як складова світового культурного процесу, є вагомими чинниками видозмін постіндустріальних просторів.

В Україні, яка продовж століть була складовою частиною Російської імперії, промисловий поступ розгорнувся з другої половини XIX ст., після скасування кріпацтва (1861 р.) й проведення у 1860-1970-х роках низки буржуазних реформ. У радянський період форсована індустріалізація призвела до кардинальних змін соціально-економічних процесів в Україні. Екстенсивна індустріалізація України, як і всього Радянського Союзу, відбувалася шляхом значного обмеження життєвих потреб населення, перенапруження трудових і промислових ресурсів.

Міста України втратили самоврядність, самостійність у вирішенні соціальних та економічних питань і стали державною власністю. Породженням радянської доби по Україні постали так зв. «соцміста», тобто міста *при* заводах і фабриках. Саме промисловість, а не соціальний фактор (або життєдіяльність) людей вважалася головним містобудівним чинником. Спочатку будова-

лися заводи і фабрики, а вже біля них зводилися житлові поселення. Фінансування міських інфраструктур, які забезпечують життя людей, відбувалося за принципом залишку від капіталовкладень у промисловість. Високі темпи промислового будівництва майже не позначалися на добробуті населення, яке завжди потерпало від побутової скрути та відсутності можливостей сповна задовольняти свої соціальні й культурні запоти.

У добу індустріалізації центри промислового виробництва, що мали значну площу, формувалися переважно біля значних покладів корисних копалин й розташовувалися переважно окремими локаціями на периферії міст. Вони мали розгалужену інфраструктуру та потужні транзитні зв'язки із населеними пунктами. Поступово, у зв'язку з екстенсивною розбудовою міст, промислові райони виявлялися у середмісті. Після розвалу Радянського Союзу і втрати економічних зв'язків промислові міста України почали занепадати.

Експеримент, проведений автором на майданчику 13-го павільйону ВДНГ (локація П 13, кол. «Вугільна промисловість» Національного комплексу «Експоцентр України») у 2017–2019 роках, відповідно до опрацьованої концепції пристосування під арт-резиденцію «Карбон», засвідчив перспективність створення креативного простору для розвитку інноваційних художніх практик, самореалізації арт спільнот і мистецької просвіти відвідувачів різних вікових груп.

У підсумку група ентузіастів в особі кураторів і митців, в межах діяльності арт резиденції «Карбон», набула певного досвіду, отримала перші культурні продукти, продемонструвала спроможність наповнювати змістом і видозмінювати простори занедбаних промислових об'єктів. Встановлено, що потенціал мистецького освоєння постіндустріальних локацій значно більший, аніж їх пристосування під торговельно-розважальні центри, офіси, лофти. Обґрунтовано і підтверджено результатами експерименту, що провідною стратегією трансформацій є залучення сучасних видів мистецтв з притаманними їм пошуками нових форм взаємовпливу мистецтва і технологій, креативних форматів і колаборацій між митцями.

Після завершення першого етапу експерименту провідним напрямком мистецької резиденції «Карбон» визнано медіа-арт, який відповідає сучасним творчим тенденціям і підкреслює образність, унікальність локації. Будівля павільйону № 13 із затемненими й напівзатемненими приміщеннями з великими площами і високою стелею виявилася потенційно придатною для медіа-арт лабораторії, в якій вивчаються мистецькі можливості новітніх технологій, для експонування медіа-творів і продуктів різних креативних практик, для формування спільнот і просвіти відвідувачів мистецьких заходів.

Інтегрування постіндустріальних об'єктів у контексті буття сучасної людини — це мистецтво синтезу креативних практик, що здійснюється під орудою куратора, діяльність якого спрямована на налагодження творчої взаємодії митців, влади, бізнесу, креативних спільнот тощо.

На прикладі локації П 13 визначено особливості діяльності куратора, що полягають у послідовному розгортанні робіт на кількох етапах. На першому (за наявності концепції створення осередку сучасних мистецьких практик) визначаються конкретні види практик, конгруентні даній локації. З цією метою зусилля куратора концентруються на формуванні команди організаторів і креативної спільноти, які готові займатися розвитком локації. Серед провідних дій першого етапу — проведення пошукових заходів різних форматів (фестивалі, воркшопи, лабораторії, арт-резиденції). Результатом етапу є окреслення напрямків подальших робіт на локації, які опрацьовуються у відповідних проектах. Для локації П 13 провідним напрямком було визначено медіа-арт й експерименти з мікшування різних видів contemporary art, із відповідним освітнім супроводом.

На другому етапі опрацьовується кураторський проект із чітким визначенням напрямків, форматів діяльності та необхідних ресурсів. Для локації П 13 — це проект арт-резиденції «Карбон» з чітко визначеною схемою, структурно представленою у вигляді кількох концентричних кіл, якими послідовно охоплюється ядро (організаційна і творча команди), освітнє підгрунтя (друге коло — лабораторії саунд-арт, медіа-арт і перформативних практик). Інтегрування лабораторій, їхнє взаємне підсилення активностями, мистецькими продуктами відбувається під час фестивалів, воркшопів, українських та іноземних резиденцій «Карбону» (третє, зовнішнє коло). Це коло публічної презентації створених мистецьких продуктів і — фінішний момент локальних проектів, який є важливою складовою проекту «Карбон», оскільки дозволяє гуртувати митців, організовувати креативне дозвілля.

За експериментальний період опрацьовано різні формати: фестивалі, лекції, дискусії, майстер-класи, ярмарки сучасного мистецтва, резиденції, виставки, форуми, лабораторії. Арт-резиденція «Карбон» є відкритою структурою для новітніх ініціатив, для участі у різноманітних зовнішніх заходах (четверте коло). Ініціативи, що приходять з-зовні, аналізуються організаційною командою, апробуються у лабораторіях та, в разі відповідності напрямкам резиденції, інтегруються у загальну концепцію «Карбону». Діяльність арт-резиденції «Карбон» розгортається згідно із проектом, а куратор здійснює моніторинг і аналіз всіх подій, що відбуваються на локації. Кураторський проект має бути відкритим і чутливим до інновацій. На локації П 13 проведено десять

міжнародних подій і двадцять колаборційних: між діячами театру, сучасного, мистецтва, медіа, музики, танцю та кіно, з яких переважна більшість — для широкого загалу публіки. Кількість відвідувачів — понад 15 тисяч. Заходи та події сприяли виведенню павільйону № 13 зі стану руйнації у режим позитивних трансформацій, зростанню суспільного інтересу. За два роки діяльності арт-резиденції «Карбон» інвестиційна привабливість локації значно підвищилася, це призвело до появи ініціативи переобладнання будівлі павільйону під сучасний арт-центр.

На даний час на вітчизняних теренах видозміни відбуваються шляхом створення локальних арт-просторів, які спроможні дати імпульс для подальшого розвитку занедбаних просторів індустріальної епохи, тоді як у країнах Європи питання розвитку постіндустріальних територій вирішуються на міському і державному рівнях. В Україні, де Революція Гідності (2013–2014) стимулювала появу численних починань і нових мистецьких осередків, відкриваються широкі перспективи для креативних практик, реалізація яких цілком залежатиме від ініціативності громад. У наявності — опрацьований інструментарій взаємодії куратора з креативними спільнотами, спрямований на консолідацію місцевих громад і започаткування процесів видозмін занеаяних об'єктів «старого прому». Ці процеси в Україні поки що мають експериментальний характер і потребують подальших досліджень.

Постіндустріальні локації є цілком придатними для реалізації різноманітних новітніх форм сучасного мистецтва (медіа-арт, саунд-арт та перформанс тощо) та їх мікшування. Найбільш показовим є фестивальний формат, під час якого мистецькі практики найбільш ефективно взаємодіють, створюючи нові творчі продукти. Кожного разу постіндустріальні простори, значні розміри яких дозволяють проводити заходи різних форматів (від камерних до великомасштабних), пристосовуються під конкретну подію. Однак для реалізації мистецьких проєктів, їхні великі площі вимагають залучення значної кількості активностей, фінансових та людських ресурсів.

Проведені експериментальні дослідження проявили високу актуальність проблем мистецького редевелопменту постіндустріальних об'єктів в українських містах та готовність спільнот до згуртування з метою їх вирішення. Мистецький напрям видозмін колишніх індустріальних просторів є вельми перспективним, оскільки відповідає потребам сучасного суспільства.

Література:

1. Манович Л. Язык новых медиа М.: Адмаргинем Пресс, 2018. 400 с.
2. Пруденко Я. Д. Институалізація українського медіамистецтва (від початку 90-х рр.

до сьогодні) // Культурологічна думка. 2011. № 4. С. 159–165.

3. Соловйов О. Неокласика і мультимедіа // Турбулентні шлюзи. К.: Інтертехнологія, 2006. 107-115 с.

4. Чепелик О.В. Взаємодія архітектурних просторів, сучасного мистецтва та новітніх технологій, або мультимедійна утопія // Акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистецтва. Київ: Хімджест, 2009. 272

5. Чепелик О. В. Міжнародні фестивалі медіа мистецтв як лабораторії новітніх технологій // Сучасне мистецтво: Зб. наук. пр. К., 2005. Вип. 2. С. 201–216.

6. Чепелик О. В. Фестивальний рух каталізатор ідей та двигун мистецтва новітніх технологій // Галерея. К., 2009. № 1/2 (37/38). С. 34–37.

Харченко Поліна Вагифівна

кандидат педагогічних наук, доцент,

старший науковий співробітник,

учений секретар відділення теорії та історії мистецтв

НАМ України

Переосмислення основ творчості кінокомпозиторів радянського періоду в сучасних умовах

У сучасному ігровому кінематографі тривають трансресивні процеси, відбувається переосмислення базових естетичних категорій, окреслюється ряд тенденцій, що впливають на процес створення фільму в цілому і на музику в кіно, зокрема. Йдеться передовсім про полістилістику і значні трансформації типових, класичних жанрових моделей, розширення можливостей часово-просторової організації у мистецтві.

Типовою ознакою є також прагнення збереження відкритої форми твору та створення умов для інтерактивної мистецької дії, залучення реципієнтів до активної участі в художньому процесі. Інтертекстуальність є нині одним із впливових чинників художньої образності. Окрім того, відбувається подальший розвиток мистецької комунікації в напрямку культурного діалогу сучасності з минулим. Значна увага режисерів і композиторів приділяється основам національної культури поруч із усвідомленням розвитку глобального суспільства. Дедалі активнішим стає використання новітніх технік і технологій, продовжується оновлення принципів побудови структури кінематографічного твору, помітними стають інтеграційні процеси між мейнстрімом та арт-хаусом.

Музичний супровід став вагомим чинником процесів розвитку світового кіно у минулому столітті й залишається впливовим дотепер, адже, чим більш відмінними є знакові основи мистецьких мов, тим яскравішою є їхня синтетична взаємодія (Г. Лессінг). Музика суттєво впливає на ритмічну організацію екранного твору, що є наріжним каменем створення його концепції (І. Бергман).

Невипадково питання функціонування музики, як важливої складової загальної структурної будови екранного твору, привернуло дослідницьку увагу кінорежисерів радянського періоду — Г. Александрова, С. Ейзенштейна, К. Іжиковського, В. Пудовкіна, відомих мистецтвознавців, серед яких А. Андрієвський, М. Анощенко, С. Бугославський, Й. Йоффе, В. Мессман, А. Острєцов, А. Піотковський, А. Пульвер, котрі у своїх роботах торкалися окремих художніх прийомів режисерів радянських фільмів, у тому числі пов'язаних із музикою.

Враховуючи описані вище перетворення сучасної екранної реальності, актуальним вважаємо висвітлення окремих складових діяльності кінокомпозиторів минулого, зокрема, періоду надзвичайно плідної творчості радянських кінокомпозиторів 1970-х — 1980-х рр., серед яких назвемо Е. Артем'єва, Г. Гладкова, Є. Догу, О. Зацепіна, А. Петрова, О. Рибнікова, М. Тарівердієва, А. Шнітке та ін. Це дозволить збагатити наукові уявлення про роль культурної спадщини в розвитку кіномузики, прослідкувати трансформації художніх досягнень й осягнути коріння існуючих змін.

Якщо звернути увагу на тенденції розвитку сучасної кіномузики, слід окреслити: збільшення можливостей її впливу на наративний потенціал фільму, завдяки застосуванню новітніх технологій створення звуку і звукозапису, наявне розмежування традиційного та медіа-мистецтва, новітніх відкриттів у галузі експериментальної діяльності композиторів у галузі електронної музики, використання музики як засобу маніпулювання емоціями й почуттями глядачів. Відзначимо також важливість командної творчої співпраці та обміну досвідом між композиторами різних стилів і течій, палітра яких нині є надзвичайно різноманітною.

Окремі експерименти в згаданих напрямках знаходили реалізацію у творчості названих вище композиторів, адже аналіз використання музики в творах різних жанрів ігрового кіно, створених радянськими режисерами і композиторами у 70-х — 80-х роках ХХ століття, дозволяє дійти висновків, що вже на означеному історичному етапі в кіномузиці окреслені основні функції, що їх виконує музика і в сучасному кінотворі. Це посилення емоційного впливу екранного твору на глядача; здійснення мистецької комунікації — своєрід-

ного «невербального діалогу» між творцями фільму і його глядачами, інтертекстуальність у часопросторі кінотвору, побудова «фонового» супроводу основної сюжетної лінії або, навпаки — генерація контрапунктивного руху в структурі екранного твору, об'єднання всіх складових останнього — слова, руху, звуку, зображення тощо. Окрім того, помітним стає тяжіння радянських композиторів до використання класичних жанрів і стилів музики для озвучення кінотворів, використання оркестрової, зокрема, симфонічної музики, ретельна увага до оркестровки.

Можна узагальнити, що у згаданий історичний період радянськими кінокомпозиторами вже використовувалися базові прийоми і способи, застосування яких дотепер вважається фундаментом створення музики для ігрових фільмів. Академічні основи, які ми зустрічаємо сьогодні в музиці європейського і американського кінематографу, були закладені завдяки новітнім пошукам та експериментам композиторів минулого століття.

Чепелик Оксана Вікторівна

*кандидат архітектури, с.н.с., провідний науковий спеціаліст
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України*

Теоретичні та практичні аспекти інтервенційної стратегії ГогольФесту в Національний Експоцентр України у контексті політики «декомунізації»

Символи, якими користується російська та советська імперії та їхня правонаступниця РФ, діють як код ДНК, здатний відродити імперську ідеологію з однієї клітини. Наратив — «такою була наша спільна історія» і ми маємо з повагою до неї ставитися толерує імперський дискурс. Разом із тим, бездумна руйнація пам'яток архітектури на догоду «декомунізації» завдає шкоди культурній спадщині України. Спробуємо розглянути цю дихотомію і пов'язані з політикою «декомунізації» проблеми на прикладі Національного Експоцентру України і тими концептуальними підходами, що їх пропонує ГогольФест.

Будівництво ВДНГ було започатковано Постановою Ради Міністрів СРСР у 1949 році «Про будівництво в Києві Республіканської сільськогосподарської виставки». Над створенням ВДНГ працювали архітектори В. Орехов, І. Мезенцев, А. Станіславський, Д. Баталов, інженер С. Малкін і кращі художники. Відкриття її відбулося 6 липня 1958 року. Архітектур-

ний ансамбль ВДНГ дійсно вражає і, як результат, викликає ностальгію за настільки величним минулим. Оскільки тривають процеси декомунізації, Київська міська рада та громадські організації висунули низку пропозицій щодо створення тут наступних важливих об'єктів: «Музей історії тоталітаризму в Україні»; «Музей тоталітарного живопису»; «Музей історії аграрного тоталітаризму»; «Музей історії тоталітарної архітектури»; «Парк тоталітарної скульптури»; «Центр антитоталітарного мистецтва»; концертний зал; Музей Євромайдану; Музей сучасних захисників України; виставку-центр альтернативної енергетики; IT-біржу; велику оглядову вежу; сучасний спортивний комплекс; сучасний басейн; сучасний відкритий гідропарк на основі артезіанських джерел. Ідеї створення «Музею-парку Радянського періоду» зі зразками тоталітарного мистецтва, які розповідали б про розвиток радянського тоталітарного режиму в Україні, здається сприяють самі простори комплексу, адже ВДНГ будували як елемент глорифікації радянської влади. Утім, ніяких зрушень не відбулося.

Вперше 8-й міжнародний мультидисциплінарний фестиваль сучасного мистецтва ГогольФест відбувся на території Національного Експоцентру України — ВДНГ 17–27 Вересня 2015 року, а згодом — 7–17 вересня 2017 року. На ВДНГ з усіх щілин струменіла ідеологія і актуалізувалося питання: чи вдалося фестивалю подолати цей небезпечний для виживання країни спадок? І яким чином ГогольФест залучений до розв'язання вищезазначеної дилеми?

Концепція фестивалю ГогольФест-2015 вибудовувалася навколо теми «Мистецтво війни. Мистецтво миру. Мистецтво любові», що не тільки сприяє внутрішній рефлексії стосовно причин та наслідків війни, а й допомагає вирішувати завдання культурної дипломатії. Аудіовізуальний перформенс «Мистецтво любові війни миру» від Влада Троїцького з відео-мепінгом команди TenpointVJs на головний павільйон, — центральну архітектурну доміанту Експоцентру, створений відомим архітектором Б. Жежеріним, — відкривав ГогольФест-2015 року музикою Арво Пярта у виконанні Національного ансамблю солістів «Київська камерата».

Локації візуальної програми з назвою «Гра в реальність» працювали з темою «утопії-антиутопії», наприклад, вугільна шахта в 13-му павільйоні була готовою тотальною інсталяцією, а приміщення 21 павільйону, вкриті мереживом тріщин, теж виглядало як твор тотальної інсталяції. Суголосними місцю виявилися срібні скульптури В. Сидоренка на сходах 21-го павільйону, адже автор працює з темою людини, що є проєкцією епохи тоталітаризму, і розробляє свій деколонізаційний проєкт. Авторський проєкт «Notage Ксенакісу»

відбувався у зруйнованому 46-му павільйоні апропрійованого архітектурного об'єкту (такий собі «реді-мейд» у контексті «Утопії-Антиутопії»). Цей павільйон по руїнації нагадував павільйон «Філіпс», створений як музичний інструмент на Всесвітній виставці у Брюсселі за проектом Яніса Ксенакіса. Простежуються виразні збіги: павільйон фірми «Філіпс» на Всесвітній виставці у Брюсселі (1958 р) — модернізм, наповнення — музика; відкриття ВДНГ в Києві (1958 р) — сталінський ампір, наповнення — ідеологія.

Концепція фестивалю «Мистецтво війни. Мистецтво миру. Мистецтво любові» дала можливість режисерам транслювати вібрації часу від цивілізаційних розломів, у яких ми живемо, в музично-театральному проєкті на основі однойменного старокитайського трактату Сунь Цзи «Мистецтво війни»; у камерній опері-реквіємі «Мистецтво миру. Частина II. Опера для препарованого роялю, віолончелі та голосів. Йов» В. Троїцького, з музикою Р. Григоріва і І. Разумейка; у виставі за мотивами Кафки «Метаморфози пана К.» О. Мельничука «Незалежної театральної лабораторії» з Чернівців; у виставах: «Сни за Кобзарем» та «Чайка» Я. Федоришина (1955–2020) театру «Воскресіння» зі Львова; у виставі *Carmen Funebre* польського театру *Biuro Podróży* з Познані; у виставі «Миколаївка». Кінотеатр «ГогольФест-2015» представив програми від традиційних партнерів — Docudays UA, Wiz-Art Festival, Molodiya Festival, Фестивалю кіно та урбаністики «86», та від Одеського міжнародного кінофестивалю: фільми «Ангели революції» О. Федорченка, «Під електричними хмарами» О. Германа молодшого, американо-аргентинський фільм «Є.» / «Н.», а також авторський повнометражний документальний фільм «У затишку білих акацій», 2013 (реж. О. Чепелик).

Тема ГогольФесту-2017 «Ковчег» пропонувала платформу, що спирається на взаєморозуміння і спільну дію. У рамках візуальної програми ГогольФесту-2017 К. Підгайна оркеструвала два проєкти: скульптурний *Terra Firma* в 7-му павільйоні і мистецтво молодих *Revision* в 3-му павільйоні. Кураторки В. Бурлака та А. Гришанова втілили спецпроєкт «Зупинка часу» в 1-му павільйоні. Саме можливість створювати сучасний культурний продукт, представлений у рамках ГогольФесту, а також доступ до нього глядача, і має бути змістом так званих реформ у культурній сфері.

Підсумовуючи, зазначимо: фестиваль — явище політичне. Важливий мультидисциплінарний фестиваль — це інституція, що підсилює символічний і реальний капітал. ГогольФест запропонував не стильову, а смислову декомунізацію, тобто наповнення ВДНГ змістовними філософськими аудіо-візуальними рефлексіями щодо болючих для сьогодення тем. Це слугувало своєрідною реабілітацією для її просторів. Стратегія, якою послуговуються

організатори ГогольФесту, транслявання ідей і через призму грандіозних перформенсів, і через низку малих справ: нових ініціатив, майстер-класів. Це відбувається задля того, щоб стати реактором для перезавантаження України,

Скандали навколо власності Національного Експоцентру України загальмували будь-які плани і процеси розвитку, натомість культура виконувала притаману їй трансформаційну функцію, попри надзусилля влади з її згортання.

Література:

1. Спадок імперії. Національний експоцентр України / Фотогалерея // Україна Incognita – некомерческій проект ентузіастів краєвчення. © UkrainaIncognita 2016.

2. Сергій Кілессо. Виставка досягнень народного господарства УРСР (Національний виставковий центр України) // © 2009-2020 Всі матеріали додані ентузіастами спільноти Захоплюючий Київ.

3. Ніна Велігоцька, Сергій Кілессо. Виставка досягнень народного господарства УРСР. Головний павільйон, 1958 // © 2009-2020 Всі матеріали додані ентузіастами спільноти Захоплюючий Київ.

Чібалашвілі Асмаї Олександрівна
кандидат мистецтвознавства,
учений секретар ІПСМ НАМ України

Тенденція індивідуалізації символів у графічній партитурі музики ХХ століття

Процес еволюції музичної мови триває протягом всієї історії музики. У ХХ столітті він особливо активізувався через кардинальне перетворення культурно-мистецьких орієнтирів. Разом зі змінами естетичних засад оновлюються всі складові музичного твору, а також, відповідно, нотація, що є віддзеркаленням музичного мислення композитора. Це зумовлено пошуком нових звучань та експериментами з новими прийомами гри на музичних інструментах, фіксація яких засобами традиційної нотації стала неможливою.

Притаманне музиці ХХ століття розгалуження стилів, технік, авторських методів, а також рух до індивідуалізації усіх параметрів музичного твору (форми, складу інструментів, засобів вражальності тощо), активізував процес пошуку індивідуальних символів для адекватного вираження та фіксації новаторських ідей композиторів.

Графічна партитура дає уявлення про приблизне розміщення подій у часі та просторі. Вона може не містити взагалі нотних символів, а складатися лише з графічних елементів, часто супроводжуючись авторським коментарем, в якому розшифруються їх значення, роз'яснюються виконавцеві ті чи інші особливості гри на інструменті або поведінки на сцені. Таким чином, головна увага приділяється не лише фізичним параметрам звуку (висотність, тривалість, динаміка), а й іншим аспектам презентації твору. Часто, при цьому композитор уможливорює імпровізацію та поліваріантність інтерпретації твору виконавцем. Скажімо, виконавець може вирішувати скільки буде тривати твір, якою буде кількість виконавців та послідовність елементів структури.

Ілюстрацією схожої недетермінованої нотації слугує партитура твору Ерла Брауна «Грудень 1952» для будь-якого інструментального складу. Його форма, за концепцією композитора, складається безпосередньо під час виконання твору та передбачає безліч варіантів послідовності відтворення та комбінацій прямокутних фігур. Графічна партитура «Арії» Джона Кейджа складається з кольорових ліній, які на розсуд виконавця закріплюються за одною із десятиох різних манер співу, запропонованих композитором. Автор припускає будь-які параметри голосу вокаліста та можливість повного або часткового виконання твору. «Арія» може бути презентована одночасно із іншим твором композитора — «FontanaMix», що також передбачає безліч варіантів реалізації.

Безумовно, графічна партитура — не лише засіб фіксації звучання твору, а й точка перетину музики та образотворчого мистецтва, де використання індивідуальних символів розширює можливості композитора задля розкриття власних ідей, які часто виходять за рамки музичного мистецтва.

Шевченко Мирослава Євгенівна,

аспірантка Інституту проблем

сучасного мистецтва НАМ України

(науковий керівник — Юр М.В., кандидат

мистецтвознавства, провідний науковий співробітник

ІПСМ НАМ України)

Переосмислення творчого доробку художників-шістдесятників

Художній твір осмислюється як специфічний вид реальності, як особлива форма духовного надбання. Митець надає створеним образам переконли-

вого внутрішнього життя, втілюючи думки, ідеї та почуття у матерію мистецтва через форму, зміст, манеру, техніку, колір.

Якщо проаналізувати біографії художників даного періоду, то можна сказати, що жорстка протидія режимові була зовсім не масовим явищем серед художників і діячів культури різних галузей, радше навпаки — досить рідкісними випадками: «у більшості ж художники (втім, як і багато громадян СРСР), хоч і ставилися критично до того, що відбувалося в країні, хоч і розуміли безвихідність соцреалістичного мистецтва, вели швидше подвійне існування: працювали у видавництвах, в Худфонді і т. д., а в майстерні, “для себе”, писали те, що відповідало їх таланту і прагненням» [2]. Були й окремі середовища митців, об'єднаних спільними ідеями і світобаченням. На думку Г. Склярєнко: «Сьогоднішня мода робити з усіх “борців з режимом” не тільки не відповідає дійсності, але для мене є неповага до самих цих художників» [2].

Кінець 1950-х — 1960-ті роки важко позначити узагальненим терміном, адже не всі могли пристосуватися і погодитися із законами того суспільного облаштування. Відповідно, кожен митець мав обирати власний шлях реалізації творчого потенціалу. Хтось проявив себе у мистецтві андеграунду, хтось — у неофіційному, інший — у соцреалістичному мистецтві чи в інших напрямках. А носії ідеї відродження української культури безпосередньо проявляли ці засади у творчості та в громадянській позиції. Звісно, жорстокого тоталітаризму, подібного до 1930-х років, вже не було, але цензура та ідеологічний тиск, усе ж не пускали нові покоління культурної інтелігенції. Художник напряму залежав від держави, через те треба було обирати: чи виконувати офіційні настанови і жити за правилами соцреалістичних ідей, тобто, по суті, не бути вільним, чи йти усупереч системі. Тоді й відбувся умовний поділ між митцями.

У зазначений період також з'явилася, хоч і ненадовго, умовна можливість відкриття нових, раніше заборонених імен («повернуті імена») першої половини ХХ століття, проведення дискусій, обговорень, ознайомлення із зарубіжною літературою. Утім, це тривало недовго і часто затихало за обставин, коли митець міг постраждати за своє волевиявлення. Долі митців були абсолютно різними, водночас вони були об'єднані однією епохою, а тому варто розглядати долю кожного індивідуально, задля ліпшого розуміння епохи.

Непересічну особистість — Аллу Горську — через її позицію, громадську активність і творчість двічі виключали зі Спілки художників. Її роботи часто не приймали, і вона розуміла чому: «Я подивилася на взяті роботи, і зрозуміла, що я стаю на шлях справжнього мистецтва, а не салону». Вона

бачила своє мистецтво абсолютно іншим — істотно відмінним від соцреалізму [1, 41].

Оскільки для шістдесятників насамперед важила їхня ідея, вони реалізували саме її, а вже на ідею нашаровували форму, стилістику.

У творі «Гнівний Тарас» А. Горська хотіла виразити специфіку особистих настанов Т. Шевченка, що проявились у його незгоді із суспільними процесами, а його світогляд — через сприйняття ним тих реалій, а також показати його внутрішній спротив. А. Горська намагалася віднайти художню формулу, образ, який би кожним художнім засобом міг виражати Шевченків світогляд, супротив, протидію та несприйняття реалій, у яких він жив. Художниця ставила перед собою завдання трансформувати цю ідею у сучасність — подати образ, створений сучасною мовою. Тому в цій роботі є зв'язок часу. Зв'язок між часом, коли розгорталася історія життя Шевченка, і часом його рецепції — у момент життя художниці, яка його інтерпретує. У картині художниця не змальовує культурне тло часу Т. Шевченка і не зображає культурне тло свого часу — вона його композиційно «обрізає». Авторка залучає лише образ Шевченка й веде з ним діалог. Відбувається реконструкція часового діалогу, який вона моделює, і проявляє у своєму часі. Але проявляє у такий спосіб, щоб її співвітчизники змогли його прочитати по-новому. Вона творить образ Шевченка цілковито протилежним до тих, що були створені художниками, упокореними радянською системою. Цей зістарений образ Кобзаря вказує на певну віддаленість, тяглість, й разом із тим, він повертається до нас із думками й закличками, які він продукував свого часу.

Світоглядні засади і життєва позиція — це основні риси у реалізації ідеї художниці-шістдесятниці. Центр композиції А. Горської — це ідея, в якій закладено глибокий культурологічний смисл. Враховуючи ідею та контекст, вона була реалізована згідно тодішніх поглядів авторки. Контекст її творчості — це соцреалізм і опозиція до нього, себто відродження української культури. Це були два «табори», котрі протистояли один одному, і важливо те, що А. Горська саме у таких формах шукала ствердження своєї мистецької позиції.

Література:

1. Зарецький О., Маричевський М. (ред. та упоряд.) Алла Горська: Червона тінь калини : листи, спогади, статті // Спалах ЛТД. Київ, 1996. 240 с.
2. Склярєнко Г. Художники, о которых я пишу, уже стали явлением нашей культуры и искусства // Art Ukraine. Київ, 2018 URL: <https://brovdi.art/novyny/galina-sklyarenko-hudozhniki-o-kotoryh-ya-pishu-uzhe-stali-yavleniem-nashej-kultury-i-iskusstva>.

Шкену Марія Олексіївна

*доктор філософських наук, професор,
головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України*

Чорний квадрат соціальної пам'яті

На початку 90-х років минулого століття нерідко на вулицях зустрічалися люди, які розмовляли самі з собою. Пізніше ознайомилася з соціологічними дослідженнями, які констатували присутність такого явища у більшості країн Східної Європи. Думаю, воно зустрічалося в усіх країнах, де соціалізм був зруйнований, а капіталізм супроводжувався втратою опертя, зневірою у майбутньому. Немає можливості оперувати соціологічними даними щодо відсотка тих, хто ностальгує за соціалізмом — хто ж сьогодні проводитиме такі дослідження?¹ І майже два покоління вже не мають змоги порівнювати соціалістичне минуле з неокapіталістичним сьогоденням. Тому соціальний прошарок — носій історичної пам'яті суттєво звужується. А емпірична соціологія переконливо свідчить про те, що радощів від убивчого капіталізму, який колись маскували під обіцянним «швейцарським соціалізмом», немає.

Одним із критеріїв психічного здоров'я у психіатрії вважається спроможність індивіда пам'ятати здебільшого добрі події чи почуття. Перевага негативного над позитивним є «дзвіночком» проблемного стану психіки. А як бути у кризові часи, коли в об'єктивній реальності негативне переважає над позитивним? Соціальна пам'ять може бути аморфною щодо усіх часів, коли в ній відсутні сутнісні орієнтири сенсу життя. У такому разі вона обмежується екзистенційними параметрами, які пересуваються у простір споживання. Але, чим більш гіпертрофується існування без сутнісних сенсів, тим більш воно стає проблемним. Заперечення загальнозначущих імперативів розвитку виявляє себе й у тім, що сенс життя асоціюється з потребою «мати» у той час, коли ситуація демонструє жорсткий зв'язок між прагненням «мати» і загрозою втратити можливість «бути». Відомий американський журналіст-політо-

¹ Соціологічні опитування населення України про ставлення до історичного минулого, зокрема — оцінки радянського ладу проводяться щороку від середини 1990-х рр. такими установами: Інститут соціології НАН України, Київський міжнародний інститут соціології, Центр ім. Разумкова, Фонд «Демократичні ініціативи» ім. І.Кучеріва та ін. Останнє опитування (травень 2020) під назвою «Оцінка радянського минулого» засвідчило, що близько третини українського населення шкодує за розпадом СРСР і ностальгує радянським ладом. Докладніше див.: <https://www.kiis.com.ua/?lang=ukr&cat=reports&id=950&page=1> — Прим. ред. групи.

лог Дж. Несбіт констатує: «Із середини 80-х років ми виробляємо достатню кількість їжі, щоб прогодувати усе населення земної кулі; голод продовжує існувати тільки з причин політичного характеру через проблеми у сфері розподілу» [1, 23]. І це є визначальним критерієм переваг суспільних систем.

«Чорний квадрат» соціальної пам'яті анігілює правила логічного квадрату, необхідного для розуміння змісту загальних та часткових суджень. Безпека чатує і з причини, що соціум обмежений типом мислення, що його В. Зомбарт окреслив як *умовно наближений* до реальності, коли сучасна «економічна людина»: «орієнтується в житті на чотири основні комплекси цінностей: почуттєві величини, де цінність предметів і явищ визначається кількісними параметрами; швидкість руху; бажання нового, котре будить зацікавленість у силу того, що воно нове, небувале, сенсаційне; почуття могутності як можливість продемонструвати власна перевагу над іншими» [2, 135–136].

Заперечення логічного зі сфери безпосереднього підкоряє останнє містичному, фатальному, невідомому. І замкнення екзистенційної свідомості визначається не тимчасовою межею історії і не історичною межею часу, через які вона не може «прорватися» до сутності розвитку, а агонією історично спустошеного часу. Трагедія замкненої свідомості проявляється неспроможністю долати зміст і тенденцію власної маргінальності, як і нездатністю «зазирнути за межу», внаслідок чого «межа» ототожнюється з абсолютним кінцем.

Феномен «чорного квадрату» соціальної пам'яті породжений неспроможністю індивідів співвіднести життєві сенси з основою історичного процесу, що спричиняє поверховість оцінювання соціалістичної та «неокапіталістичної» реальностей. Атомізовані індивіди приватизували «шагреневу шкіру» споживацьких можливостей. Але чинником утруднення сучасного просвітництва виступає не тільки люмпенізація буденної свідомості, але й неадекватність теоретичної свідомості історичному буттю. У нерозривному зв'язку із внутрішнім розривом *сутнісної самосвідомості* людини від її розсудливого самовизначення у просторі політичної економії, виникає і зсув історичного самовизначення фундаментального характеру. Виявлення космічної небезпеки життєвих змістів породжує у свідомості сучасного індивіда тугу за безпосереднім, котре в цій системі координат не може здійснюватися поза макрокосмічними визначеннями історії.

Складалася ситуація замкненого кола, деградація історичних інтересів відбулася вже на рівні теоретичного мислення — абсолютизація відносних цінностей, скептицизм у поєднанні із соліпсизмом, догматизм необґрунтованих модальностей і рафінована мобільність історичного розсудку. Це означає, що людина не тільки не стає фокусом зустрічі прогресивних форм культури, а

розсипається як її суб'єкт і єдина підстава. У сфері ідеології «чорний квадрат» породжується ігноруванням законів історичного розвитку, внаслідок чого наукове передбачення та наукове прогнозування перетворилося на суцільну «проектологію». І коли всі суб'єктивні «проекти» накладаються один на одного, простір історії замальовується чорною фарбою.

Політологічні мандрівки лабіринтами сучасних політичних бізнес-проектів супроводжуються, за висловом Дж. Барклоу, невротичним поглибленням у питання мотивацій та догматичною концентрацією на приватних та індивідуалістичних аспектах історії, аніж на спробах відкрити визначені загальні закономірності. Чи мають пам'ять політологи? Сучасна історія стає аркушем, на якому кожен суб'єкт малює свій «проект» чорного простору чорного часу хаосмосу. Але існування держав вимагає визначеності їх економічного базису. Базису чітко структурованого, що функціонує не в межах руйнування логіки і взаємоперетинання фрагментів, а в системній цілісності, що розвивається.

Активна об'єктивація суб'єктивізму обертається втратою реальності з простору культурного переживання світу. Обмеженість теорії соціалізму в ХХ сторіччі проявилася в недоведені логіки соціальної революції до логіки революції культурної, як універсального способу мислення. Історична колізія моністичної основи з'являлася невідповідністю категорійного розуміння «суті справи» фундаментальним трансформаціям основи історії.

Іншими словами, усупільнення діалектики на рівні наукового розуміння суті й змісту основи не стало її реальним усупільненням на рівні способу мислення і творчої життєдіяльності індивіда, коли історія стає особистою справою, а справою історії стає становлення реальної особистості. Підміна сутнісного виміру такого відношення породжує ілюзійні форми історичної реалізації людини як форми її «дезертирства з історії» (Ортега-і-Гассет). Адже універсальна сутність людини здійснюється у процесі піднесення часткового (одиночного) до загального та всезагального. Процес підпорядкування універсальній міри людини частковим модульностям знищує її природу як творчого суб'єкта історії.

Література:

1. Нейсбит Дж. Мегатренды. М.: ЕРМАК, 2003. 376 с.
2. Зомбарт В. Буржуа. Етюди по истории духовного развития современного экономического человека. М.: ГИЗ, 1925. 324 с.

НАУКОВИЙ КРУГЛИЙ СТИЛ

Культурна спадщина радянського періоду в сучасній Україні:

від ностальгії — до переосмислення

за темою фундаментального наукового дослідження
Інституту культурології Національної академії мистецтв України
*«Трансформація культури пам'яті
сучасного українського суспільства»*

Пам'яті Олександра Гриценка

Вступ до дискусії (за нотатками Олександра Гриценка):

Культурна спадщина радянського періоду в сучасній Україні: потреба переосмислення

Протягом усіх років незалежності, періодично інтенсифікуючись і загострюючись, відбувається небезконфліктне переосмислення, переозначення багатьох подій та постатей української історії, трансформація «місць пам'яті» й так званого канону імен і творів української літератури й мистецтва.

Зміни символічного простору втілювалися у практиках, як-от реабілітація і повернення в обіг раніше заборонених чи небажаних митців і творів, оновлення музейних експозицій, створення нових музеїв та заповідників, встановлення пам'ятників діячам та подіям, котрі раніше розглядалися як політично неприйнятні, а в 2007–2008 рр. та з 2014 року — також системне усунення із символічного простору пам'ятників діячам радянської доби, перейменування вулиць і міст. Відбувалася декомунізація, що у широкому сенсі означає багатогранний і довготривалий політичний і соціокультурний процес, який розпочався задовго до прийняття законів 2015 року, і був спрямований на підваження (або виведення із публічного простору) просякнутої пропагандою культурної спадщини комуністичного/радянського періоду.

Політика декомунізації є інноваційною, спрямованою на перерозподіл символічного ресурсу, адже має на меті змінити й урізноманітнити уявлення суспільства про історичні події, явища культури, її творців і реципієнтів. Відтак неминучими є суперечності й конфлікти між її прихильниками та опонентами, що виступають за афірмативну політику, зорієнтовану на репродукування та зміцнення уявлень сформованих раніше.

Тож актуальною залишається проблема переосмислення спадщини української радянської культури, частина якої досі сприймається та інтерпретується лише як вагоме мистецьке надбання, та деконструкції радянської тоталітарної пропаганди, яку ця спадщина містить.

Гострі публічні дискусії точаться переважно навколо більш очевидних аспектів декомунізації — радянських пам'ятників, мозаїк і топоніміки. Захисники радянських пам'яток наполягають на їхній непересічній мистецькій вартості, а топоніміки — на побутових незручностях, що їх завдають перейменування, і неістотних змінах у свідомості, які вони спричиняють. Натомість дискусії про переосмислення літературної, театральної та музичної творчості, кінематографу, образотворчого мистецтва, що вимагають значно глибшого і ретельнішого аналізу, відбуваються рідше, здебільшого у науковому середовищі.

Зрештою, для звільнення від тягарів тоталітарного минулого та змін у суспільній свідомості потрібні саме ретельні наукові дослідження і дискусії, результати яких, у перспективі, мали б охопити не лише академічне середовище, а й масову аудиторію — через посередництво мас-медіа, книговидання, кінематографію, дидактичної літератури тощо. Адже історична й культурна спадщина залишається одним із вагомих чинників самоідентифікації та згуртування спільноти.

ДОПОВІДІ ТА ПОВІДОМЛЕННЯ

Боженко Анастасія Олегівна

кандидат історичних наук,

викладач кафедри українознавства

філософського факультету ХНУ імені В.Н.Каразіна

«Місто сонця, район ХТЗ»: що робити з утопією у постсоціалістичному Харкові?

Наприкінці ХІХ — початку ХХ ст., у середовищі урбаністів, у тому числі в Російській імперії, розпочалася дискусія про ideale планування промислового міста, серед яких одне з провідних місць займала концепція Ебенізера Говарда про місто-сад. Попри декларування розриву з традицією, радянські містобудівники продовжили цю дискусію та приступили до спроб практичного втілення цієї утопії. Тож з'являються концепції Соцміста М. Мілютіна, деурбанізації М. Охітовича, лінійного міста, які мали бути втілені у промислових містах. Часткове втілення цих ідей можна знайти у Новому Харкові, що усвідомлювався спершу як місто-супутник старого, буржуазного Харкова [13]. Містоутворювальним підприємством став Харківський тракторний завод — завод-велетень, який був взірцевим не лише в межах радянської України, але й усього СРСР [1].

Під час побудови житлового фонду частково був реалізований задум житлокомбінату — багатофункціональних приміщень, які дозволяли б мешканцям мати поруч всю сферу послуг, не віддаляючись від дому [4]. Фабрики-кухні, клуби й бібліотеки мали визволити радянську людину, передовсім жінку, від побутових проблем та слугувати завданню створення нової людини [7; 9].

Ще один аспект, важливий для розуміння цінності Соцміста, як культурної спадщини, — це архітектура конструктивізму, що є частковим випадком міжвоєнного модернізму та споріднена із течією Баугаузу в Німеччині [2]. Зокрема, район ХТЗ почали будувати у 1929–1934 рр., коли відбувався розквіт цього архітектурного напрямку. Забудова тривала і в повоєнний час, вже у сти-

лі сталінського ампіру (наприклад, головна прохідна Тракторного заводу) [4]. Феномен Соцміста вже привернув увагу дослідників-архітекторів (К. Черкасової, Є. Губкіної, К. Діденко, О. Волошина) [13; 4; 5; 3], але масштабних розробок з реставрації та реконструкції досі не проводилося.

Окрім ХТЗ, у цьому районі розташована низка великих підприємств (Турбоатом, Електроважмаш, Плитковий завод, Завод залізобетонних конструкцій, Підшипниковий завод, Південкабель), деякі з яких функціонують не на повну потужність. Ця промзона переходить у Балашовську промзону, де теж є актуальним питання ревіталізації (Завод імені Малишева, ХЕМЗ, колишня територія заводу «Серп і Молот», завод холодильних машин).

Тепер у районі ХТЗ відбувається сплеск громадської активності, зокрема, завдяки активістським групам «Новий ХТЗ» [8], «Molodezhka KhTZ» [16]. Осередком культурної активності стала і Бібліотека імені А. П. Чехова [11].

Члени групи «Новий ХТЗ» займаються питанням ревіталізації парку «Зелений Гай»: збирають стратегічні сесії з розроблення і подання планів ревіталізації до місцевої влади, проводять субботники, власними силами намагаються привести парк до ладу, а також постійно влаштовують фестивалі, що допомагають консолідувати активних мешканців району та впроваджувати подальші зміни.

У бібліотеці ім. А. Чехова регулярно проводять україномовні заходи для мешканців району ХТЗ, і що важливо, особлива увага надається людям пенсійного віку, які здебільшого позбавлені місць відпочинку та дозвілля. Зокрема, в бібліотеці працює «Український розмовний клуб», а також проходять зустрічі серед зацікавлених осіб. Ще одним привабливим пунктом у районі став будинок культури «ХТЗ» [10], що перебуває у приватній власності, в якому функціонують численні гуртки, а також проводяться різноманітні заходи — від виставок до благодійних концертів.

Не на останньому місці є і питання власне заводу ХТЗ, що у 2013-2017 роках перебував у кризовому становищі, а тепер проходить етап модернізації виробництва, хоча його потужності значно скоротилися. Восени 2019 р. було представлено концепт ревіталізації «Екополіс ХТЗ» [15], який буде містити виробничий комплекс, освітній, медичний та ІТ-кластери. Його реалізація складатиметься із п'яти фаз і орієнтовно має завершитися у 2033 р.

Зрештою, до ревіталізаційних процесів підключаються й інші організації, які територіально не мають стосунку до ХТЗ. Скажімо, у вересні 2019 р., Харківська школа архітектури проводила воркшоп «Dreaming Up the ХТЗ» [14], на якому фахівці з архітектури, антропології, урбаністики, трафіку й художники під керівництвом менторів з України та Польщі, запропонували

кілька проєктів з ревіталізації ХТЗ, результати котрих були представлені на *Adaptive Forum Reuse*, що відбувся 12–13 жовтня 2019 р.

11 березня 2020 р. ГО «Арт-оборона», разом із Центром українознавства ім. Д.Багалія та кафедрою українознавства філософського факультету ХНУ ім. В.Каразіна організувала круглий стіл-зустріч «Ревіталізація культурної спадщини Індустріального району міста Харкова як ресурс розвитку громади». Це була зустріч із представниками громади, наукової спільноти, влади району та заводу ХТЗ з метою об'єднання зусиль та розроблення спільної концепції ревіталізації ХТЗ, а також спростування негативних стереотипів щодо цього району, підвищення його туристичної привабливості [12].

Підсумовуючи, зазначимо, що територія колишньої утопії — Соцміста — нині стає осередком акумулювання соціального капіталу і має потенціал стати зразковим прикладом ревіталізації району, а не лише містоутворювального підприємства. Головною проблемою стає збереження унікальної містобудівної структури і спадщини конструктивізму, разом із пристосуванням району до сучасних містобудівних тенденцій.

Література:

1. Історія заводу. Режим доступу: <http://xtz.ua/ua/history.html>
2. Баугауз — Запоріжжя. Запорізький модернізм і школа Баугауз: Універсальність явищ. Проблеми збереження модерністської спадщини / заг. ред. та упоряд. Є. І. Губкіної. Х.: ТОВ «Діса Плюс» 2018.
3. Волошин О.В. Будівельні технології та формоутворення в архітектурі українського авангарду (на прикладах Харкова 1920 — 1930-х років). Дисертація на здобуття наук. ступеня канд. архітектури. Х., 2019. 262 с.
4. Губкіна Є. Проектування та реалізація «Новий Харків» // Пам'ятки України. 2013. №11. URL: http://www.alyoshin.ru/Files/publika/gubkina/gubkina_novy_harkov.html (2013).
5. Діденко К.В. Соціально-житлові програми в архітектурі столичного Харкова (1917–1934 рр.) Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата архітектури. Харків, 2019. 235 с.
6. Жадан С. Мальви. URL: <https://www.facebook.com/serhiy.zhadan/posts/2436000089781578>
7. Любавський Р. Повсякденне життя робітників Харкова в 1920-ті – на початку 1930-х років Х.: Раритети України, 2016. 226 с.
8. Новий ХТЗ. URL: <https://www.facebook.com/groups/novyhtz/>
9. Скубицька Ю. Харківський конструктивізм і політика перетворення людини в Радянському Союзі. Наукові записки НУ «Києво-Могилянська академія». 2008.

T.75: Теорія та історія культури. С.26-31.

10. Центр «ДК ХТЗ». URL: <https://www.facebook.com/dkxtz/>

11. Центральна бібліотека Індустріального району м. Харкова. Режим доступу: <https://tinyurl.com/y7ctulja>

12. Центр українських студій імені Д. Багалія. URL: <https://www.facebook.com/bahaliy.center/posts/2610041545907466>

13. Черкасова Е. Идеи и реализация плана социалистической реконструкции Харькова 1933-1935 годов // Советское градостроительство 1920–1930-х годов: Новые исследования и материалы М.: Либроком, 2010. URL: http://www.alyoshin.ru/Files/publika/4erkasova/4erkasova_1933.html

14. Dreaming up the ХТЗ. Режим доступу: <https://tinyurl.com/yb5gd577>

15. Ecopolis HTZ. URL: <https://ecopolishtz.com/>

16. Molodezhka Xtz. URL: <https://www.facebook.com/molodezhka.xtz.3>

Булкіна Інна Семенівна

(PhD, філологія), старший науковий співробітник

ІПСМ НАМУ

Тимчасова пам'ять і тимчасові пам'ятники

Це дослідження продовжує тему пов'язану з аналізом формування символічного простору українських міст, історичної політики та політики пам'яті, започаткованого Олександром Гриценком у книгах «Пам'ять місцевого виробництва» (2014), «Президенти і пам'ять» (2017) і «Декомунізація в Україні як державна політика і як соціокультурне явище» (2019).

Міський символічний простір визначається передовсім меморіалами (пам'ятками) і певними топономіаціями. Саме через них створюється соціальна інфраструктура пам'яті, саме вони стають інструментами комеморації, тобто публічних актів нагадування чи переосмислення історії у контекстах того чи іншого часу.

Тут йдеться про скульптурні київські пам'ятники, зокрема, ті, що не витримали випробування часом і стали жертвами історичної політики — не лише недавньої: ми спробуємо показати рухомість міського символічного простору упродовж ХХ ст., його залежність від тих чи інших, але щоразу нових ідеологічних настанов і політичних наративів. Якщо мати на увазі таку перспективу, «декомунізація» є лише одним з епізодів міської символічної історії — не першим і, як видається, не останнім.

Києвознавець Мирон Петровський не раз говорив про корисність створення такої собі історичної анімації — рухливої моделі київської історії: коли на віртуальній мапі міста перед очима глядачів з'являються і зникають вулиці та площі, зрізуються гори і засипаються яри, замість знесених будівель виростають інші. Таблички на них теж непинно міняються, одні пам'ятники зникають, інші з'являються — часто на тому самому місці. Це стало б наочним доказом рухомості так зв. «місць пам'яті», *lieux de mémoire* за П'єром Нора [9].

Мабуть, у нашому контексті точніше було б перекласти цей, вже доволі поширений, термін як «місця нагадування», адже П'єр Нора зауважив, що такі місця виникають саме в моменти розриву тяглості, й саме там, де пам'ять «кристалізується», знаходить собі «притулок». Тобто, за визначенням французького історика, *lieux de mémoire* існують як реконструкції, власне — комеморації, на перетинах колективної пам'яті та історії, що вже зникають. І ця рухомість — наочне свідчення амбівалентності комемораційних практик.

Тут варто послатися на британського соціолога Пола Коннертона, який досліджував і те, як «суспільства пам'ятають», і те, як вони вміють забувати [14; 15]. Щодо історії київських пам'яток ХХ ст., ми бачимо характерну «мішанину з української, російської і радянської історичних мітологій» [4, 209].

Проте пам'ятник — це не просто частина міського простору і не лише інструмент комеморації. Пам'ятник традиційно служить місцевим орієнтиром, він маркує простір, а завдяки своєму розташуванню він домінує і підпорядковує його собі. Врешті, він стає предметом сакралізації. Нагадаймо: антропоморфні пам'ятники — явище відносно недавнє, прикмета Нового часу, а пам'ятники приватним особам у Російській імперії взагалі почали споруджувати якихось двісті років тому. Раніше цю роль виконували храми: саме вони споруджувалися в «пам'ять» видатної події і на честь видатної особи. Але при цьому пам'ятні приводи для побудови храму були вторинними: церква завжди залишається, передусім церквою — культовою, сакральною спорудою. І коли замість храму стали споруджувати «статую-личину», ці нові «пам'ятники» частково брали на себе функції храмів — просторових орієнтирів і культових місць (детальніше про це див.: [12]).

У сучасних індустріальних мегаполісах пам'ятники поступово втрачали сакральну статусність, ставали упізнаваними елементами міського повсякдення, часом одіозними. Нова висотна забудова позбавляла їх домінантності, вони вже не були орієнтирами. Фактично вони втратили ту високу «обов'язковість», яку спочатку мала культова споруда. Усе це варто мати на увазі, якщо наш сюжет — «тимчасові» пам'ятники і їхнє нетривке місце у символічному просторі міста.

Покажемо це на конкретному сюжеті про один із «тимчасових» київських пам'ятників — на Козиному болоті — доволі відомий та прикметний. Традиційно вважають, що на цьому місці не тримаються ні імена, ані пам'ятники. На міському плані 1803 року ця місцевість — між нинішнім провулком Шевченка і Малопідвальною вулицею — позначена як Козине болото (провулок Шевченка відповідно називався Козиноболотною вулицею або Козинкою [3, 394;10, 15].

Площа утворилася у 1830-х, коли були знесені залишки давніх захисних валів; вона називалася Хрещатицькою, потім — Думською. У 1919-му була перейменована в «Советскую», а в 1935-му — на площу Калініна. Теперішня назва — Майдан — вже увійшла в українську Історію, незалежно від того, як складеться майбутня локальна історія цього конкретного місця.

А наш сюжет слід розпочати із Петра Столипіна, російського прем'єр-міністра, якого було вбито 1 вересня 1911-го в київській Опері. Пам'ятник йому спочатку збиралися поставити поряд із Оперою, але вдова відмовилася, тож камінь заклали на Думській площі. Гроші зібрали: за легендою 100 тисяч — народні, 20 тисяч подарував імператор. А італійський скульптор Еttore Ксіменес (знову-таки за легендою) грошей за роботу не узяв.

Про його вигляд писали: «Бронзовий голова уряду стояв у повний зріст на чотирикутному постаменті, біля якого вмонтилися алегоричні фігури Скорботи і Могутності — жінка, що плаче, та бородань у шоломі й кольчuzі» [13].

Відкрили пам'ятник у вересні 1913-го, через 2 роки після вбивства, і



простояв він до березня 1917-го. 15 березня 1917 р. в міській газеті «Последние новости» з'явилося повідомлення від Комітету Київської ради об'єднаних громадських організацій і партій (цей Комітет утримував фактичну владу в місті протягом перших трьох місяців після лютневої революції), що пам'ятник вирішили знести. Це був перший випадок у недовгій на той час історії київських пам'ятників, подія виявилася галасливою, окрім того, «знесення» відбувалося напередодні новопризначеного «Свята Свободи».

Збереглася світлина, де на пам'ятник навівають відповідну «краватку» («столипінський галстук»):

Пам'ятник був переплавлений на заводі «Арсенал», алегоричні фігури «Скорбота» і «Могутність» потрапили до Лаврського музею і ...зникли. Замість бронзового Столипіна тоді поставили гіпсового Карла Маркса. Він простояв зовсім недовго — до приходу денікінців. Але вже у 1922-му «основоположника» повернули на площу. За кошторисом він мав бути бронзовим, проте виявився із фарбованого гіпсу.

«Слов для описания черного бюста Карла Маркса, поставленного перед Думой в обрамлении белой арки, у меня нет. Я не знаю, какой художник сотворил его, но это недопустимо. Необходимо отказаться от мысли, что изображение германского ученого может вылепить всякий, кому не лень. Трехлетняя племянница моя, указав на памятник, нежно говорила: дядя Карла Черный», — написав у той час культовий київський письменник [1, 315].

Зберігся міський анекдот тих часів, коли навпроти пам'ятника Марксу була чорна біржа, а вулиця Хрещатик називалася вулицею Воровського:

«Один біржовий спекулянт питає в іншого:

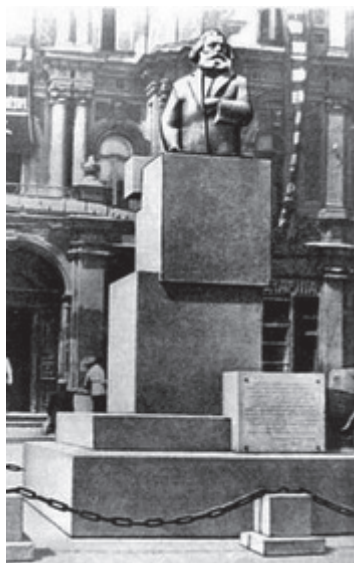
– Чому в нього (Маркса) сюртук застібається не на той бік?

– Не знаєш чому? Це ж сюртук Столипіна, тільки перелицьований.

– А чому він руку тримає за пазухою?

– Він там ховає свій «Капітал». Бо ж вулиця Воровська, щоб не обікрали» [8: 254 А].

І пам'ятник справді був тишком знесений 1933-му.



Найбільший пам'ятник на цій площі, що іменувалася тоді площею Жовтневої революції — це «Монумент Великої Жовтневої соціалістичної революції». Його планували встановити до 50-річчя революції — у 1967-му, році, але, за легендою, тодішній перший секретар ЦК КПУ Петро Шелест забракував ескіз, тож пам'ятник відкрили у 1977-му. Композиція була багатофігурною, її називали «Ленін на полюванні» (або «Гулівер у країні ліліпутів»). 9-метровий гранітний Ленін стояв оточений 4-а бронзовими фігурами: солдата, матроса і двох робітників — чоловіка і жінки (саме на «гендерній рівновазі» нібито наполягав у свій час Шелест).



Відкривав монумент Володимир Щербицький, який проголосив: «Пройдуть століття, придуть нові покоління. І монумент, який ми сьогодні відкрили, буде вічним символом нашої великої революції, символом торжества безсмертних ідей марксизму-ленінізму» [13].

Минуло 13 років і на «вічному символі» з'явився напис «Кат», а у вересні 1991-го, через кілька тижнів після серпневого путчу в Москві та проголошення Незалежності України, монументальну композицію демонтували. Гранітні блоки перенесли на подвір'я музею історії Києва, потім передали в «Укрреставрацію», далі їхні сліди загубилися. А в 2012-му гранітні рештки несподівано виявили у селі

Хлепча під Васильковом [2].

Як показують події останніх тижнів у світі, пов'язані зі знесенням пам'ятників діячам минулого, причетним до явищ, які тепер оцінюються інакше, чимало пам'ятників із категорії «вічних символів» переходять у категорію тимчасових.

Література:

1. Булгаков М. Собрание сочинений в 5 томах. Т. II. М., 1992.
2. Грек Л. Шматки Леніна у селі Хлепча // Час Київщини. 02.12.2014.
3. Ернст Ф. Київ. Провідник. К.: ВУАН, 1930.
4. Єсельчик С. Місця пам'яті // Єсельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. К., 2008. С. 201-218.
5. Записка и речи, читанные при открытии Имп. Университета Св. Владимира 15 июля 1834 года. Киев, 1840.
6. Иваненко А. «Когда революция переходит в музей, это значит, что на улице ... контрреволюция» // Факты. 14.04.2017.

7. Історія пам'ятника Леніну в Києві // Історична правда. 9.12.2013. URL: <http://www.istpravda.com.ua/articles/2013/12/9/140323/>
8. Мельниченко М. Советский анекдот. Указатель сюжетов. М.: НЛО, 2015.
9. Нора П. Проблематика мест памяти. Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок / Пер. с фр.: Дина Хапаева. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. С. 17-50.
10. Пономаренко Л. Київ: історія в географічних назвах. Площі, вулиці, провулки. К., 2007.
11. Прочь, буржуазные памятники! // Большевик. 19.04.1919.
12. Рабинович Е. Риторика повседневности. Филологические очерки. СПб., 2000.
13. Цалик С. 1991 год. Демонтаж пам'ятника Ленину на Майдані // BBC Україна, 12.09.2016. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/blogs/2016/09/160912_tsalyk_lenin_monument_az.
14. Connerton P. How Societies Remember, Cambridge University Press, 1989.
15. Connerton P. How Modernity Forgets, Cambridge University Press, 2009.

Вишеславський Гліб Анатолійович
кандидат мистецтвознавства (PhD),
с.н.с. Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

Особливості сучасного сприйняття діяльності клубів українських шістдесятників

В Україні на межі 1950-х і 1960-х років, паралельно із офіційною культурою і всупереч їй, поширився пошук нових шляхів у мистецтві. Це був пошук форм культури, вільних від настанов партії, пошук експериментів у мистецтві й відкриття нових сенсів, глибших за офіційну пропаганду. Раніше це була справа одиниць, колишніх авангардистів 1920-х років, а згодом — на хвилі «хрущовської відлиги» — стала явищем більш-менш поширеним у середовищі студентства й особливо творчої молоді. Значно пізніше цей напрям отримав назву нонконформізму у мистецтві.

Через контроль і нагляд влади за всіма офіційними установами культури, вони аж ніяк не могли стати осередками нових тенденцій. Проте на найнижчому рівні певна самоорганізація усе ж дозволялася. Імовірно, з метою так званої «каналізації настроїв», тобто виявлення однодумців задля подальшого контролю над ними. Існувало безліч всіляких гуртків — моделювання, співу,

танців, спорту тощо. На якийсь час, а саме з 1960 по 1965 роки були дозволені клуби. Назва, що у сучасного читача асоціюється радше з Англією, аніж із українським нонконформізмом. Але саме у формі клубів, які часто збиралися у кав'ярнях, походах чи в театрах, існував, на ранньому етапі свого розвитку, український національний рух, названий згодом «шістдесятництвом». Це були — «Клуб творчої молоді» (Київ) і клуб «Пролісок» (Львів). Обидвом влада надала приміщення, хоча доволі швидко ці клуби потрапили під заборону, бо стали осередками відродження національної ідеї у формах сучасної культури, що аж ніяк не влаштовувало владу. Вона воліла бачити українство винятково у етнографічно-рустикальному вигляді й робила все для цього можливе. А поєднання експериментальних сучасних форм мистецтва із національним контентом вважалось вкрай небезпечною сумішшю. Влада могла змиритися навіть із цікавістю людей до містично-релігійної тематики у сучасному мистецтві, що доводить тривале функціонування клубу «Колір, музика, слово» ім. Чурльоніса, створеного у 1965 в Одесі, при Музеї західного та східного мистецтва. Завдяки енергії художника й мистецтвознавця О. Соколова клуб проіснував аж до 1990 року. У ньому, як писав І. Рейдерман, збиралися люди, що цікавились «синтезом мистецтва та науки, мистецтва й релігії». Ця тематика не підтримувалася владою, проте, як бачимо, клуб не зачиняли, отже, вона вважалася значно безпечнішою, аніж тематика національна.

«Клуб творчої молоді» (КТМ) у Києві відіграв важливу роль у поширенні національної ідеї серед інтелігенції, інколи його ще називали клубом «Сучасник» чи «Супутник». За спогадами засновника і керівника Л. Танюка, клуб «протримався» з 1960-го по 1962-й рік, дехто вважає, що до 1964. Цей клуб відвідували художники, театральні актори, кінорежисери, літератори, журналісти, науковці: Л. Танюк (голова), Є. Сверстюк, І. Світличний, Н. Світлична, В. Стус, М. Коцюбинська, В. Симоненко, І. Жиленко, Р. Корогодський, С. Білокінь, І. Драч, М. Вінграновський, Г. Местечкін, О. Апанович, М. Брайчевський та ін.

Театральні вистави проводилися, переважно, у Жовтневому палаці. Багато клубних зібрань — концертів, вернісажів, лекцій, літературних читань — відбувалося у приміщенні кафе «Мрія» (Леонтовича, 3). Керували виставками А. Горська, В. Зарецький, О. Шкарапута; виставлялись О. Єржиковський, Л. Семикіна, Г. Севрук, Б. Плаксієв, В. Коробко, С. Отрошенко та ін.

У 1962 у Львові було створено подібний до «Клубу творчої молоді» клуб «Пролісок», що проіснував до 1965. До нього входили М. Косів (голова), В. Чорновіл, О. Антонів, М. Горинь, Б. Горинь, І. Гель, І. Стасів, І. Калинець, С. Шабатура, М. Процев'ят, М. Осадчий, М. Крушельницька та ін.

Хвиля переслідувань та арештів, що особливо посилилася після стихійно-

го протесту у кінотеатрі «Україна» на прем'єрі фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків» (4 вересня 1965 р), занурила суспільство у майже цілковите приховування інтересу до національної ідеї — до дисидентства і квартирних виставок. Так, у Києві, за спогадами Р. Корогодського, існували «сальони»: І. Стешенко, В. Губенко-Маслюченко, Л. Дроб'язко, квартира-музей Б. Гмирі та ін. Ці зібрання доповнювались гостинами у Б. Антоненка-Давидовича, І. Гончара, І. Кавалерідзе, Г. Кочура, Г. Логвина». У 1970–1980-х осередками неофіційної культури залишилися гостини І. Стешенко та І. Авдієвої.

Обидва клуби — «КТМ» і «Пролісок» були унікальними соціокультурними явищами, де стверджувалися форми актуального (як на той час) мистецтва України, у якому модернізм поєднувався із національною ідеєю. Саме ця сполука відрізняла український нонконформізм від російського, де упродовж тривалого часу переважав погляд, створений ЛЕФівцями і конструктивістами (у їхньому поборюванні неокласиків та угруповань, що спиралися на традиції) про обов'язковий інтернаціоналізм модерного мистецтва і неможливість поєднання сучасних форм культури з національним змістом, який у їхньому дискурсі вважався архаїчним.

Історичний контекст сьогоденної України не позбавлений решток давніх дискурсів, а поляризація суспільних думок підсилює емоційність їхнього обговорення. Тенденція останніх років — реінкарнація багатьох лівих ідей 1920-х років щодо розуміння культури та її функцій у суспільстві. Поступуючи колективізм креативності та вимогу соціальної користі мистецтва, прихильники цих ідей апелюють до експериментів конструктивістів, з їхньою риторикою стосовно неактуальності національного контенту.

Ця тенденція торкнулася і мистецтвознавчих досліджень. Наприклад, у цьому річизі, український нонконформізм розглядається як повернення до традицій модернізму, чи наближення до світових тенденцій, що, безумовно, теж існувало. Але означений підхід часто уникає самої згадки про важливість національного відродження для шістдесятників, хоча саме це було основою світогляду шістдесятників, зокрема — у Києві та у Львові. В якості оприявлення такого підходу варто згадати книгу, опубліковану видавництвом «Основи» російською мовою у 2015 році — «Искусство украинских шестидесятников».

Отже, на сучасне сприйняття і наукові дослідження радянського минулого, зокрема — нонконформізму в культурі, подекуди продовжують впливати ідеологеми, створені мистецькими угрупованнями ще у 1920-х роках, що істотно змінює кут зору на істричне минуле, навіть більше — нівелює особливості та ідейну сутність певних явищ.

В якості найбільш збалансованого погляду на внесок «Клубу творчої мо-

лоді» і клубу «Пролісок» до культури України, слушно вважати, що їхня діяльність продовжила традиції українського модернізму і авангарду 1920-х — 1930-х років; оновила художню мову митців та наблизила її до тодішніх тенденцій у світовому мистецтві; виявила суттєву світоглядну відмінність українського нонконформізму від російського; спростувала на практиці твердження про несумісність актуального мистецтва і національної ідеї.

Література:

1. Вишеславський Г. Нонконформізм: андерграунд та «неофіційне мистецтво» // Художня культура. Актуальні проблеми. Наук. вісник ІПСМ. К., 2006. Вип. III.
2. Корогодський Р. Духовні батьки шістдесятників // Брама світла. Батьки. К, 2004.
3. Смирна Л. Століття нонконформізму. К., 2018.
4. Танюк Л. Життя в мистецтві та політиці // Слово, Театр, Життя. К., 2003. Т. 2. С. 184.
5. Шкарапута М. Спогади про київський Клуб творчої молоді та моїх учителів у мистецтві // Галерея. 2008. №1-2 (33-34).
6. Искусство украинских шестидесятников / Сост. О. Балашова, Л. Герман К.: Основы, 2015.

Гончаренко Надія Кузьмівна

старший науковий співробітник

Інституту культурології НАМ України

**Біографії діячів культури радянського періоду
в українських шкільних підручниках з історії:
спадщина, зміни, перспективи**

Одним із важливих елементів формування особистості є історична освіта, а підручник з історії — необхідним для цього дидактичним засобом. Транслюючи історичне знання, підручник впливає на світоглядні настанови й цінності, формування ідентичності, почуття причетності до культурних традицій, розуміння і минулого, і сучасності, й майбуття.

Наголошуючи на необхідності поєднувати зміст підручника з історії та вимоги сучасності, відомий історик Н. Яковенко зазначила: «Від підручника, на відміну від дослідницької історії, ми не чекаємо ні відкриттів, ні скептичних ревізій. Його функція — надати “від імені науки” певний компілятивний згусток знань, потрібних молодій людині для рефлексивного ототожнення себе з країною, в якій вона живе, та зі спільнотою до якої вона належить» [14, 9].

До 1989 року історія України як окремий предмет не викладалась, а невеликі й спотворені фрагменти, що стосувалися минулого України, були включені до загального курсу історії СРСР, який мав строго регламентований зміст, затверджений у Москві. Лише політичні зміни під час «гласності» й перебудови та великий запит суспільства на доступ до забороненого чи спотвореного знання, уможливили появу у 1989 році курсу історії УРСР, а з 1991 навчального року перетворення його на самостійний предмет — історію України. Після розпаду СРСР нарешті з'явилася можливість поставити під сумнів і, зрештою, відкинути панівну методику викладання історії за марксистсько-ленінськими канонами, що була обов'язковою до виконання і мала на меті виховання школярів у дусі відданості комунізму, радянському патріотизму та пролетарському інтернаціоналізму. Проголошувані в СРСР інтернаціоналізм і дружба народів виконували в українському випадку ще одну важливу функцію — маскували російську імперську міфологію, що приписала російському народові спадкоємність від Київської Русі та історичну місію «рятівника людства», а українському — «неісторичність» й неминуче возз'єднання із «старшим братом».

Усі дидактичні компоненти радянських підручників — авторські тексти, запитання, завдання, джерела — добиралися з метою підтвердження панівної ідеології. Відбір навчального матеріалу здійснювався згідно партійно-класового підходу (інтереси робітничого класу були визначальними); висновки і оцінки подій минулого, пропоновані підручниками, передбачали насамперед засвоєння і відтворення фактів, а не їх осмислення [1]. Окрім того, основна увага в радянських підручниках надавалася військовій та економічній історії; перебільшувалася роль соціальних рухів та боротьба пригноблених класів; применшувалася роль національних рухів; виправдовувалось тотальне насильство заради щасливого майбутнього; культура інтерпретувалася як відображення соціальних конфліктів і зняття політичної боротьби. Позаяк основну роль в розвитку суспільства панівна марксистсько-ленінська ідеологія відводила соціальним низам, то індивідууму залишалось пізнавати наперед задані закономірності й діяти у чіткій відповідності до них. Через те, висвітлюючи біографії історичних персонажів, автори радянських підручників навмисне підкреслювали й увиразнювали негативні (або позитивні) аспекти діяльності чи особистісні риси діячів минулого, натомість замовчували інші (негативні чи позитивні) їхні риси, залежно від того, який статус отримали ці діячі в ієрархії борців за комуністичне майбутнє.

Як зауважив Ю. Бринкус: «використання біографій у навчальному процесі, може бути різноманітним — від поверхового описування подій і фраг-

ментів з життя, до глибокого біографічного контексту, що значно підсилює сенс популяризації певних історичних фактів» [2, 327]. Аналізуючи польські підручники, поширені після Другої світової війни, і вказуючи на їхню суголосність із методиками викладання, запровадженими в СРСР, він констатує: «їм була притаманна більша однозначність у трактуванні історичних постатей, що мало полегшувати насадження певної моделі світогляду. [...] прагнення ідеологічної правильності навчальних програм, характерне для повоєнного періоду, спричинило те, що в програмах з'явилося багато випадкових прізвищ» [2, 332].

Проголошення незалежності України стало шансом дистанціюватися від російсько-радянської міфології та її кліше «спільної історії», «братніх народів», вибудовуючи натомість власну версію історичного минулого. Перший проект Програми з історії України, укладений 1992 року, проголосив відхід від штампів і обмежень класового підходу, акцентуючи увагу на висвітленні минулого України як складного і повільного процесу творення держави і нації. Однак на практиці вихід із радянської освітньої парадигми, як і наповнення шкільної історичної освіти новим змістом, виявився тривалим процесом.

Подібно до радянських підручників, де зрідка у канву тексту впліталися біографічні відомості, описуючи подвиги будівничих соціалізму на економічному, політичному й культурному «фронтах», перші українські підручники (1991 та 1992 рр.) містили переважно авторський текст, іноді — цитати з історичних документів офіційного характеру: партійні, урядові постанови, накази воєначальників, а також — запитання, спрямовані на запам'ятовування і переповідання. Біографічні відомості про діячів минулого не виокремлювалися із загального тексту, а особами, що заслужили такої згадки були здебільшого керівники у політичній та військовій сферах. Основна увага приділялася їхньому просуванню кар'єрними щаблями, їхнім посадам і державним нагородам. Власне особистісний вимір — формування світогляду, вплив освіти й культурного середовища, моральний вибір у складних обставинах — оминався увагою, бо міг зруйнувати панівну модель викладання історії, де роль індивідуума в подіях минулого є другорядною, а провідною вважається класова боротьба як рушійна сила історії.

У другій половині 1990-х років зміни в історичній освіті були тісно пов'язані з розвитком історичної науки в цілому, а також входженням України до європейського освітнього простору. 1996 року було розроблено й затверджено Програму з історії України (1998 року — її нову редакцію) і Державні стандарти в галузі «Суспільствознавство». Від 1996 року також проводилися регулярні семінари Ради Європи з реформування історичної освіти; тривали

постійні дискусії науковців і педагогів щодо змісту підручників та методик викладання. Критика тодішніх українських підручників була і професійною, вказуючи на переваги і недоліки нових підручників, і політично вмотивованою, демонструючи зневагу до політичної самостійності української держави та її національної історії. Оцінюючи українські шкільні підручники 1990-х років, Ю. Шаповал підкреслив: «в них відбувається деконструкція ключових набуваних у роки комуністичної диктатури прийомів і методів самозабезпечення режиму та поступова інституалізація нового, україноцентричного погляду на історію України доби тоталітаризму» [13, 43].

Одні науковці критикували підручники за надмірну «націоналізацію» історії, що нібито віддаляє наш освітній простір від європейських стандартів [14, 87]; натомість інші зауважували, що національно орієнтована історія має широку підтримку в усіх європейських країнах [4, 38–47].

Дискусії щодо змісту підручників та методик викладання практично не торкалися питання відсутності у текстах підручників виокремлених фрагментів, що представляють біографічні відомості, або ж, у випадку їх наявності, запропонованої у них інформації. Це опосередковано свідчить, що подібні фрагменти з біографічною інформацією ще не розглядалися авторами як впливові дидактичні засоби, що можуть слугувати взірцями для наслідування та поглиблювати розуміння минулого.

Українські підручники з історії, видані після 2005 року, змінилися і за змістом, і за дидактичними засобами: в них істотно скорочено (до 60 %) обсяг авторського тексту, значну частку складають джерела різного походження (офіційні документи, листи, спогади, фрагменти наукових праць), подаються запитання для обговорення, візуальні джерела. Саме в цей період автори підручників починають активно використовувати у якості дидактичного засобу біографічні відомості про видатних осіб минулого, вміщуючи фрагменти текстів, що їх виокремлено під назвами «історичний портрет», «до політичного портрета», «особа в історії», та зазначаючи, що біографія видатної людини минулого може слугувати прикладом для поведінки. Утім, автори підручників рідко використовували біографії діячів культури для висвітлення радянської епохи, віддаючи перевагу політикам та воєначальникам. Скажімо, вже із назви рубрики «До політичного портрета» у підручнику С. Кульчицького та Ю. Шаповала ясно, що вміщені у ньому біографії (всього шістнадцять), не висвітлюють життя і діяльність представників культурної сфери [7].

Зазвичай, автори підручників підкреслювали, що біографічні відомості допомагають зрозуміти погляди людей та їхню поведінку в різних ситуаціях, отже, сприяють ліпшому розумінню події чи явища: «Рубрика “Персоналії”

містить біографічний матеріал, призначення якого — викликати інтерес до історичних діячів, життя та діяльність яких були пов'язані з Україною. Ми хочемо допомогти вам зрозуміти, що історію творили особи з різними характеристиками, почуттями, емоціями, складним шляхом пошуку істини» [12, 3]. У своєму підручнику ці автори представляють у рубриці «Персоналії» 14 біографій діячів науки і культури, серед яких академіки В. Вернадський та А. Кримський, художники Ф. та В. Кричевські, письменник В. Короленко та ін. Одначе відібрана авторами інформація — це хронологічний перелік життєвих і творчих дат, що не дуже надається для переосмислення ролі цих діячів у перебігу історичних подій. Подібним чином, у рубриці «погляд зблизка», формулюють потребу в застосуванні біографічних матеріалів інші автори: «біографічні відомості про видатних діячів, які впливали на розвиток подій, допоможуть вам зрозуміти їх погляди і поведінку в конкретній ситуації» [10, 3]. Однак у їхньому підручнику представлено «зблизка» біографічні довідки про 11-х політиків і воєначальників, й жодної — про діячів культури (але переліки прізвищ з ініціалами, через кому — вміщено у відповідних розділах підручника).

У 2008 році розроблено проект «Концепції історичної освіти», яка, серед іншого, мала на меті зменшити обсяг політичної і військової історії, натомість збільшити представлення культури у широкому — антропологічному, а не вузькому галузевому розумінні. Концепція також передбачала повніше й різнобічніше висвітлення біографій діячів минулого, наголошуючи на потенціалі розкриття історії епохи через біографії особистостей, зокрема — діячів культури радянського періоду, частина яких втілювала і талант, і функції пропагандистів. Одначе чергова зміна влади і гуманітарної політики спричинила частковий відступ назад у питанні вдосконалення підручників з історії. 2010 року, на вимогу Д. Табачника, який проголосував запровадження антропологічного підходу, у деякі підручники, що висвітлюють історію ХХ століття, було внесено зміни ідеологічного характеру: скорочено матеріал про Українську революцію 1917–1921 років, про Голодомор, про ОУН і УПА, про депортацію кримськотатарського народу. Дискусії про висвітлення культури і представлення біографій у підручниках не набули світоглядної гостроти, приртаманної, скажімо, дискусіям про Другу світову війну, тож цей матеріал не зазнав істотних змін, становлячи, як і раніше, незначну частину тексту.

Дискусії про становлення і злочини тоталітарного режиму, міфологію «Великої Перемоги» є набагато запеклішими й охоплюють більшу кількість учасників — і науковців, і освітян, і ЗМІ — аніж про наукову чи мистецьку творчість діячів культури, вплив на сучасників і використання їхнього таланту

з пропагандистською метою. Наслідки цієї неуваги яскраво увиразнилися під час здійснення у 2007–2008 роках телепроєкту «Великі українці», складовою частиною якого була база даних із біографіями осіб, номінованих вважатися «великими». Окрім політиків та воєначальників, ця база даних містила чимало біографій діячів культури, зокрема – радянського періоду. Але відбір інформації продемонстрував успадкований радянський підхід: зосередженість на посадах, званнях та державних нагородах митців і відсутність будь-яких спроб показати їхні індивідуальні творчі й життєві настанови. Не було жодних намагань переосмислити їхню роль у формуванні проукраїнського, прорадянського чи проросійського культурного простору. У біографіях, підготовлених для цього телепроєкту: «відсутня важлива інформація про вчинки, здобутки, наукові праці чи мистецькі твори героїв — себто те, що, власне, “звеличує” їх над загалом. [...] Натомість надто часто зустрічаємо детальні переліки почесних звань, нагород, посад — це ніби занурення в офіційну риторичку минулого століття, адже в період “розвинутого соціалізму” такі атрибути офіційного визнання підкреслювали значущість людини, надавали вагомості мистецьким творам чи науковим відкриттям» [6, 399 — 400].

Отже, питання критеріїв відбору як історичних осіб, так і відомостей про них є одним із ключових і для наукової, і популярної, і дидактичної біографістики. Міркуючи над ним, Т. Воропаєва запропонувала придатне у сфері біографістики визначення історичної особистості, що в ньому враховано і культурний аспект: «історичну особистість необхідно розглядати як суб’єкта власної життєдіяльності, який організує і структурує не тільки своє життя, але й життя певної спільноти, суспільства, народу, країни, держави. Отже, історичною особистістю називають видатного державного, національного, політичного, громадського, культурно-мистецького, наукового, релігійного діяча, що справив великий вплив на перебіг суспільно-політичних, соціально-економічних, культурно-історичних подій [3, 61].

Однак і в науковій біографістиці, і в науково-популярній, а тим більше у навчальній літературі цей аспект досі залишається на маргінесі. З-поміж фрагментів, що представляють біографічні відомості у шкільних підручниках з історії, близько 80 % містять інформацію про політичних та військових діячів.

Аналізуючи популярну біографістику для дітей, Н. Марченко дійшла висновку: «[...] переосмислення зазнали як пантеон та особистість персоналій, так і сам алгоритм пошуку та представлення біографічного знання» [8, 174].

Утім, якщо подивитись на тексти біографічних довідок у шкільних підручниках з історії, підготовлені згідно нової Програми з історії для 10-11 класів, затвердженої 2016 року [11], й видані упродовж останніх трьох років,

можемо констатувати, що вона має рацію лише частково. Наприклад, у новому підручнику О. Гісема [5] є біографічні відомості про вісьмох історичних діячів, серед яких жодного — діяча культури. З іншого боку, підручник М. Мудрого та О. Аркуші [9] у рубриці «Персоналія» містить 15 біографічних довідок, з яких 4 — представники сфери культури (скульптор Теодозія Брик, композитор Платон Майборода, мовознавець Юрій Шевельов, журналіст і політик В'ячеслав Чорновіл).

Отже, повне й різнобічне представлення біографій діячів культури у підручниках може бути важливим дидактичним засобом: подавати гідні приклади для наслідування, а також сприяти кращому розумінню історичних подій радянського періоду. Адже ознайомлення з біографією допомагає вивчати соціум через особистість: з одного боку — допомагає індивідуалізувати історичний процес, а з іншого — поглиблює реконструкцію минулого завдяки вивченню життя особистості.

Література:

1. Баханов К. Сучасний шкільний підручник з історії. Харків: Вид. група «Основа». 2009. 128 с.
2. Бринкус Юзеф. Біографічні сюжети в історичній освіті ХХ століття. *Історична освіта і сучасність. Як викладати історію школярам і студентам.* / Ред. Барбара Кубіс. Пер. з польської. Київ: «К.І.С». 2007. С. 326–333.
3. Воронаєва Т. Роль особистості в українській історії крізь призму біографістики. *Українська біографістика.* 2016. Вип. 14. С. 50–70.
4. Гирич Ігор. Історія України нового часу в сучасній шкільній освіті. К.: ВД «Стилос», 2009. 64 с.
5. Гісем О.В. Історія: Україна і світ (Інтегрований курс. Рівень стандарту). Підр. для 10 кл. загальноосв. серед. школи. Харків: «Ранок», 2018. 256 с.
6. Гончаренко Н. Біографічна база даних проекту «Великі українці»: репрезентативність, повнота і якість матеріалів. *Обрії особистості: Книга на пошану Івана Дзюби.* К.: «Дух і Літера», 2011. С. 387–401.
7. Кульчицький С. В., Шаповал Ю. І. Новітня історія України (1939–2001) : Підручник для 11 класу загальноосвіт. навч. закл. К.: «Генеза», 2005. 320 с.
8. Марченко Н. Стратегії біографічного письма та дискурс біографіки для дітей і юнацтва в Україні (2014–2019 рр.). *Українська біографістика.* 2019. Вип. 18. С. 173–194.
9. Мудрий М., Аркуша О. Історія: Україна і світ (Інтегрований курс. Рівень стандарту). Підр. для 10 кл. заг. серед. школи. К.: «Генеза». 2018. 288 с.
10. Пометун О. І., Гупан Н. М. Історія України: Підручник для 11 класу загально-

освіт. навч. закл.: рівень стандарту, академічний рівень. Харків: Сиця, 2012. 336 с.

11. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів. Історія України. 10–11 кл. URL: <http://www.memory.gov.ua/news/z-tsogo-navchalnogo-roku-starshoklasniki-navchatimutsya-za-novimi-programami-z-istorii-ukraini>

12. Реєнт А., Малій О. Історія України. Підручник для 10 класу загальноосвітніх навчальних закладів. К.: «Генеза». 2010. 242 с.

13. Шаповал Ю. Комуністичний тоталітаризм та його образ у сучасних підручниках України. *Українська історична дидактика. Міжнародний діалог (фахівці різних країн про сучасні українські підручники з історії)*. Зб. наук. ст. К.: «Генеза». 2000. С.29–44.

14. Шкільна історія очима істориків-науковців: Матеріали Робочої наради з моніторингу шкільних підручників історії України / Упор. Н. Яковенко. Вид-во ім. Олени Теліги, 2008. 128 с.

Гранчак Тетяна Юріївна

*доктор наук із соціальних комунікацій,
с. н. с. НБУ імені В.І. Вернадського*

Друга світова війна в соціокультурному дискурсі провідних бібліотек України: тренди інтерпретацій

Знаковою і доволі суперечливою, з огляду наявні інтерпретації, подією української історії радянського періоду є Друга світова війна, що багатьма досі сприймається як Велика Вітчизняна війна, а також День перемоги над нацизмом у Другій світовій війні 9 травня 1945 р., який для багатьох співвітчизників досі залишається радянським Днем Великої Перемоги. Ті події знайшли відображення в численних художніх і мистецьких творах радянського періоду, покликаних, з одного боку, увічнити пам'ять про героїчний подвиг радянського народу — «переможця і визволителя», а з іншого, — міфологізувати участь у війні саме СРСР. Тож ті сторінки історії України, які не вкладалися у вибудований у СРСР концепт «Великої Перемоги», й ті твори, які заперечували або піддавали сумнівам цей концепт, заборонялися і приховувалися.

Документована історико-культурна спадщина, навколо якої вибудовується історична пам'ять про Другу світову війну, зберігається в інституціях пам'яті — архівах, музеях, бібліотеках. Останні, створюючи відповідні колекції і надаючи до них доступ, проводячи пам'ятні заходи, книжкові й

віртуальні виставки тощо, беруть участь у процесі комеморації.

Як виявило дослідження 2015 р. [3], просування дискурсу Другої світової війни та участі в ній України тривалий час посідало помітне місце в соціокультурній діяльності вітчизняних національних бібліотек, хоча увага до цієї теми з боку різних книгозбірень була неоднаковою: 2015 р. провідними національними бібліотеками України було організовано 23 заходи, присвячених проблематиці Другої світової та участі в ній українців, і майже половину з них (11) підготувала і провела Одеська національна наукова бібліотека ім. М. Горького (ОННБ). Для порівняння: у 2014 р. таких заходів було 23, з них 14 відбулися у Національній історичній бібліотеці України (НІБУ).

З часу проведення цього дослідження минуло п'ять років, упродовж яких українське суспільство в умовах російсько-українського військового конфлікту переосмислювало свою минувшину. Цього року людство відзначає 75-у річницю перемоги над нацизмом у Другій світовій війні, тож це додатково актуалізує ревізію змін, які відбулися в цьому контексті в соціокультурній діяльності національних бібліотек України, а також визначення трендів інтерпретацій подій Другої світової війни і пов'язаної з ними історико-культурної спадщини у провідних бібліотеках України, зокрема — на тимчасово непідконтрольних Україні територіях Луганської та Донецької областей і Криму. Зрозуміло, що корективи у план соціокультурних заходів бібліотек внесла ситуація із пандемією коронавірусу і впровадженням режимом карантину, проте можливість бібліотек частину заходів реалізовувати в дистанційному режимі дає змогу визначити і окреслити загальні інтерпретаційні тренди. Під час дослідження було проаналізовано контент офіційних веб-сайтів п'яти найбільших національних бібліотек України (Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Національної бібліотеки України ім. Ярослава Мудрого, Національної історичної бібліотеки України, Одеської національної наукової бібліотеки, Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника); 22-х обласних універсальних наукових бібліотек України і Публічної бібліотеки ім. Лесі Українки (м. Київ), а також — провідних бібліотек тимчасово непідконтрольних Україні територій Луганської та Донецької областей (Луганской республиканской универсальной научной библиотеки им. М. Горького і Донецкой республиканской универсальной научной библиотеки им. Н. К. Крупской) та Криму (Крымской республиканской универсальной научной библиотеки им. И. Я. Франко), від початку року до 9 травня 2020 р., стосовно відображення в соціокультурному дискурсі цих бібліотек проблематики Другої світової війни, зокрема, перемоги над нацизмом.

Як виявив аналіз контенту офіційних сайтів національних бібліотек України, цього року більшість із цих інституцій (три з п'яти обраних для аналізу) обмежилась інформацією про відзначення Дня перемоги над нацизмом у Другій світовій війні, проте не зверталась до користувачів із привітаннями. При цьому на головних сторінках у розділі «Новини» відповідні повідомлення були розміщені лише двома бібліотеками: Національною бібліотекою України імені В. І. Вернадського (НБУВ) та Одеською національною науковою бібліотекою (ОННБ). Офіційний веб-сайт Національної історичної бібліотеки України містить інформацію про Другу світову війну в рубриках сайту «План заходів» та «Книжкові виставки», що вимагає від користувача додаткових переходів по сайту. Аналіз контенту офіційних веб-сайтів національних бібліотек України виявив зменшення уваги бібліотечних інституцій національного рівня до подій Другої світової війни, які інтерпретуються відповідно до визначеного на офіційному рівні концепту.

Подібні тенденції спостерігаються і у висвітленні проблематики Другої світової війни обласними універсальними науковими бібліотеками України (далі ОУНБ). Увага різних бібліотечних інституцій обласного рівня до відзначення 75-ї річниці перемоги над нацизмом у Другій світовій війні виявилась різною: від повного ігнорування дати до її відображення у декількох повідомленнях. У середньому бібліотеки присвятили події 1-2 повідомлення, надаючи перевагу іншим питанням і темам (наприклад, Чернівецькою ОУНБ ім. М. Івасюка поряд із двома повідомленнями, присвяченим подіям Другої світової, було розміщено шість повідомлень, приурочених до Днів Європи в Україні). Найбільше висвітлення річниці перемоги над нацизмом отримала на офіційних веб-сайтах ОУНБ ім. Т. Шевченка Черкаської обласної ради, Чернігівської ОУНБ ім. В. Г. Короленка, Полтавської ОУНБ ім. І. П. Котляревського, де їй було присвячено по 5 повідомлень. Переважна більшість повідомлень відрізняється офіційною тональністю і витримана в контексті рекомендацій, розроблених Українським інститутом національної пам'яті [6; 7]. Прикметними смисловими акцентами більшості повідомлень є вшанування замість святкування, необхідність єднання і спільних зусиль задля перемоги (зокрема підкреслюється роль і значення Антигітлерівської коаліції), розкриття долі не лише військових, а й дітей війни та цивільних, які постраждали внаслідок бойових дій або окупації, комплексне висвітлення контроверсійних сторінок підпільної та партизанської війни, включно із боротьбою з радянським тоталітарним режимом. Бібліотеки знайомлять користувачів із останніми науковими рефлексіями щодо подій Другої світової війни, презентують сучасні наукові та науково-популярні видання, в яких подається її

оновлений концепт, розкриваються невідомі або маловідомі сторінки.

З іншого боку, 6 ОУНБ із 22 бібліотек такого статусу, охоплених дослідженням (майже 27 %), повністю проігнорували подію. На офіційних веб-сайтах цих установ не було жодної згадки про День пам'яті та примирення і про День перемоги над нацизмом у Другій світовій війні.

Зовсім інші тренди властиві соціокультурному дискурсу провідних бібліотек тимчасово непідконтрольних Україні територій Луганської і Донецької областей та Криму. Присвячений подіям війни соціокультурний дискурс провідних бібліотек тимчасово непідконтрольних Україні територій Донбасу і Криму має багато спільного. Події 1941–1945 рр. інтерпретуються, як Велика Вітчизняна війна, наголошується на визвольній місії Червоної армії, акцентується героїчна боротьба радянського народу. Нагадуючи про події 75-річної давнини, бібліотеки проводять паралелі із сьогоденням, наголошуючи на актуальності проблематики для Донбасу в нинішній час (зчитується відсилка до нинішніх військових подій на Донбасі, які, відповідно до тамтешнього офіційного дискурсу, трактуються як війна республік із «фашистською» Україною) і вводячи заміщення у дискурсі «Великої Вітчизняної» смислової одиниці «Радянський Союз» на «Росію». Щодо останнього доволі ілюстративним є повідомлення про віртуальну виставку «Великої Победы немеркнущий свет» [2], в якому «народи Росії», що гуртувалися навколо спільної біди, і «народи Радянського Союзу», що виявили патріотизм, згадуються як синоніми. Таке заміщення в ідеологічному сенсі має велике значення, оскільки інтегрує всі радянські народи в російський політичний простір, тож воно навряд чи є випадковим. Отже, дискурс Великої Вітчизняної війни провідних бібліотек тимчасово непідконтрольних Україні територій суттєво відрізняється від дискурсу Другої світової війни провідних бібліотек України, спрямованого на розвінчування історичних міфів замість їх підживлення, і відображає процес переосмислення українським соціумом своєї минувшини.

Наявність цих двох дискурсів відображає, принаймні, дві історичні пам'яті, у просторі яких перебуває наразі народ України, і є індикатором ризиків війн пам'яті у перспективі. При цьому небезпечною тенденцією є замовчування окремими бібліотеками проблематики Другої світової війни.

З урахуванням значення історичної пам'яті для формування національної ідентичності, необхідне системне залучення бібліотек України до здійснення державної політики пам'яті, просування її консенсусного концепту, спрямованого на конструювання і зміцнення спільної для різних регіонів України національної ідентичності.

Література:

1. Бородавкіна А. Ніхто не забутий — ніщо не забуто! Обласна універсальна наукова бібліотека ім. Д. І. Чижевського: офіційний веб-сайт. URL: <https://cutt.ly/WybQFjw>.
2. Великой Победы немеркнувший свет. ГУК “Донецкая республиканская универсальная научная библиотека им. Н. К. Крупской”: офіційний веб-сайт. URL: <http://lib-dpr.ru/index.php?link=news&num=5239>.
3. Гранчак Т. Україна і Друга світова війна: підходи до осмислення і представлення в соціокультурному дискурсі вітчизняних національних бібліотек. *Бібліотечний вісник*. 2015. № 5. С. 22–27.
4. Друга світова. Пам’ять. Книга. Людина. Одеська національна наукова бібліотека: офіційний веб-сайт. 2020. URL: <https://cutt.ly/eymbW4h>.
5. «Львів. 1939 рік... Тоталітаризм у дії». Львівська національна наукова бібліотека імені В. Стефаніка: офіційний веб-сайт. URL: <https://cutt.ly/wyumbTy9> (дата звернення: 09.05.2020 р.).
6. Матеріали до відзначення Дня пам’яті та примирення (8 травня) та Дня перемоги над нацизмом у Другій світовій війні (9 травня). Український інститут національної пам’яті: офіційний веб-сайт. URL: <https://cutt.ly/wymzNM1>.
7. Методичні рекомендації до відзначення Дня пам’яті та примирення і Дня перемоги над нацизмом (8–9 ТРАВНЯ). Український інститут національної пам’яті: офіційний веб-сайт. URL: <https://cutt.ly/Lymzx9L>.
8. С праздником Победы! Крымская республиканская универсальная научная библиотека имени И. Я. Франко: официальный веб-сайт. URL: <https://cutt.ly/byumb0gh>.

Добко Тетяна Василівна,

*доктор наук із соціальних комунікацій,
завідувач відділу науково-бібліографічної інформації
НБУ ім. В. І. Вернадського*

**Міжвідомча координація
бібліотечно-бібліографічної діяльності
в УРСР: 1960–1970-ті рр.**

Період 1960-х–1970-х років у СРСР характеризується процесами загальносоюзної централізації управління наукою і культурою, посиленням ідеологічного контролю за їхнім станом та розвитком, що послідовно здійснювалося радянською владою. Водночас перед наукою та виробництвом

були поставлені завдання досягнення результатів у розвитку та зміцненні народного господарства й обороноспроможності країни, створюється і розвивається загальносоюзна та республіканська система науково-технічної інформації (НТІ), до котрої увійшли й бібліотеки.

У 1958 році було засновано Український науково-дослідний інститут науково-технічної інформації і техніко-економічних досліджень (УкрНДІ-ТЕД) Держплану УРСР (нині – Український інститут науково-технічної експертизи та інформації (УкрІНТЕІ)); створювалися територіальні й галузеві науково-інформаційні центри, завданнями яких стало інформаційне забезпечення потреб певної галузі народного господарства, учених та фахівців.

Значний вплив на розвиток бібліотечно-бібліографічної діяльності мали партійні та спеціальні урядові постанови, якими визначалася система заходів для рівномірного розміщення бібліотек, поліпшення їхньої діяльності, серед яких: централізація бібліотечної справи, забезпечення користування послугами бібліотек усіх працівників, незалежно від їхньої відомчої належності. На Міністерство культури СРСР і міністерства культури союзних республік покладалося методичне керівництво бібліотечною справою у країні та координація діяльності бібліотек усіх відомств. Поставлені перед бібліотеками завдання зумовили необхідність налагодження координації діяльності органів НТІ і наукових бібліотек у галузі бібліотечно-інформаційної, довідково-бібліографічної діяльності, що здійснювалася за територіальним і галузевим принципами. Відбувається налагодження координації діяльності між науковими та масовими бібліотеками, перерозподіл функцій бібліотечно-бібліографічного обслуговування між загальнореспубліканськими, обласними науковими, спеціалізованими бібліотеками, уточнення спеціалізації фондів та формування довідково-бібліографічного апарату. У 1960 р. створюється Міжвідомча рада з питань бібліотечної роботи при Мінкультури УРСР. У наказі Міністра культури УРСР від 13 квітня 1960 р. йшлося про необхідність забезпечення координації бібліотечною справою в республіці і координації роботи бібліотек усіх відомств через Державну республіканську бібліотеку УРСР ім. КІПС (ДРБ, нині Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого). На цю бібліотеку було покладено методичне керівництво бібліотечною справою у республіці та координацію діяльності бібліотек усіх відомств (окрім науково-технічних).

Домовленість представників найбільших бібліотек України щодо розподілу функцій науково-інформаційного, довідково-бібліографічного обслуговування була затверджена рішенням IV Пленуму Міжвідомчої ради з питань бібліотечної роботи при Мінкультури УРСР «Про координацію

довідково-бібліографічної роботи в УРСР» 31 травня 1961 р., який визначив систему координації довідково-бібліографічної роботи в Україні. Організаційним центром координації з довідково-бібліографічної діяльності в Україні було визначено ДРБ. Зазначалося, що функції галузевих центрів координації довідково-бібліографічної роботи виконують: з питань техніки Державна республіканська науково-технічна бібліотека (ДРНТБ, нині Державна науково-технічна бібліотека України), з питань сільського господарства — Одеська державна наукова бібліотека ім. М. Горького (ОДНБ, нині Одеська національна наукова бібліотека), з питань медицини — Державна наукова медична бібліотека УРСР (ДНМБ, нині Національна медична бібліотека України). Окрім галузевих центрів з координації, було визначено низку великих бібліотек, які мали виконувати складні бібліографічні довідки, і до яких можуть безпосередньо звертатися бібліотеки, установи, організації та окремі читачі. Згідно з рішенням пленуму, на Державну публічну бібліотеку УРСР (ДПБ, згодом Центральна наукова бібліотека АН УРСР, нині Національна бібліотека України ім. В. І Вернадського) було покладено функцію довідково-бібліографічного забезпечення в галузі суспільно-політичних наук, мовознавства, літературознавства, мистецтвознавства, хімічних наук і хімічної технології. З питань науково-інформаційного забезпечення історії та краєзнавства відповідальною визначено — Державну історичну бібліотеку УРСР (нині — Національна історична бібліотека України) і ДРБ; з питань права — Наукову бібліотеку Київського державного університету (НБ КДУ, нині Наукова бібліотека ім. М. Максимовича КНУ ім. Т. Шевченка); з питань техніки — Харківську державну наукову бібліотеку ім. В. Г. Короленка, ДРНТБ; з питань сільськогосподарських наук — ОДНБ; у галузі медичних наук — ДНМБ (м. Київ); з питань фізико-математичних наук — НБ КДУ; з питань біологічних наук — Наукову бібліотеку Харківського державного університету (нині Центральна наукова бібліотека Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна); геолого-географічних наук — Наукову бібліотеку Львівського державного університету (нині Наукова бібліотека Львівського національного університету ім. І. Франка); з питань статистики друку — Книжкову палату УРСР (тепер Книжкова палата України імені І. Федорова). Центром координації науково-бібліографічної роботи в області визначалася державна обласна бібліотека; у Харкові — Харківська державна наукова бібліотека ім. В. Г. Короленка, Одеській області — Одеська наукова бібліотека ім. М. Горького. Таким чином, було намічено і реалізовано низку координаційних, науково-організаційних, науково-методичних і практичних заходів, спрямованих на централізований розвиток у країні науково-інформа-

ційної, довідково-бібліографічної діяльності, з урахуванням чітко визначеного місця універсальних, галузевих і спеціальних наукових бібліотек в єдиній системі довідково-бібліографічного забезпечення користувачів.

Варто зазначити, що директивні рішення мали позитивний вплив на формування фондів, визначення і дотримання профілів комплектування, скоротився паралелізм і дублювання у роботі. Найповніше, оперативніше і ефективніше стали використовуватися фонди, низка бібліотек об'єднали свої зусилля для спільного ведення довідкового апарату, активізувався обмін бібліографічними матеріалами.

Постанова Ради Міністрів СРСР від 29 листопада 1966 р., № 916 «Про загальнодержавну систему науково-технічної інформації» визначала необхідність докорінного поліпшення загальнодержавної системи НТІ і координації діяльності всесоюзних, галузевих і територіальних органів інформації як важливої умови прискорення темпів наукового і суспільного розвитку. Належному координованому надходженню іноземної літератури, комплектуванню довідково-бібліографічних фондів бібліотек сприяла поглиблена і цілеспрямована робота з удосконалення внутрішньовідомчої координації на республіканському рівні, у системі АН УРСР, а також міжвідомча координація найбільших бібліотек Києва: ДПБ, ДРБ, ДРНТБ, ДНМБ, Державної наукової сільськогосподарської бібліотеки (нині Національна наукова сільськогосподарська бібліотека України Національної академії аграрних наук України), НБ КДУ. Регулярно складалися зведені поточні й перспективні плани науково-методичної і бібліографічної роботи великих бібліотек республіки, здійснювався контроль за їх виконанням, систематично видавалися зведені каталоги надходжень до фондів бібліотек України іноземних періодичних видань. Центральна наукова бібліотека АН УРСР (нині НБУВ) у 1970-ті роки спрямувала роботу на подальше посилення інформаційного забезпечення науково-дослідної діяльності АН УРСР, координацію і кооперування діяльності бібліотек системи та міжвідомчу взаємодію, уточнювала плани комплектування літератури, розширювала випуск поточних бібліографічних покажчиків з комплексних наукових проблем.

Положення про Міжвідомчу раду з питань бібліотечної роботи при Мінкультури УРСР було затверджено Міністерством культури УРСР 30 жовтня 1976 р. На пленарних засіданнях Міжвідомчої ради (проводились один раз на рік) та бюро Ради (проводились один раз на квартал) обговорювалося широке коло проблем розвитку в республіці бібліотечно-бібліографічної діяльності. В «Основних напрямках розвитку бібліотечної справи в Українській РСР на 1976-1980 рр.», схвалених Міжвідомчою радою з питань бібліотечної

роботи при Міністерстві культури УРСР 7 грудня 1976 р., вказувалося на необхідність посилення взаємодії бібліотек та інформаційних органів щодо забезпечення повноти і оперативності інформації. Підкреслювалася потреба всебічного розвитку поточної і ретроспективної науково-допоміжної бібліографії з найважливіших проблем, необхідність координації комплектування довідково-інформаційних фондів, створення упродовж 1976–1980 рр. республіканського довідково-інформаційного фонду. Міжвідомча Рада здійснювала перспективне й поточне планування з усіх напрямів бібліотечної роботи («Зведений перспективний план бібліографічних видань наукових бібліотек Української РСР і Книжкової палати УРСР на 1976–1980 рр.», «Зведений перспективний план розвитку рекомендаційної бібліографії в Українській РСР на 1972–1976 рр.», «Зведений координаційний план інформаційно-бібліографічного забезпечення розвитку науки, виробництва, культури і мистецтва, великими бібліотеками міста» тощо). У планах чітко визначались пріоритетні профілі комплектування бібліотек. Уточненню комплектування наукових бібліотек і відповідному забезпеченню інформаційних запитів науковців і фахівців сприяло Положення про координацію комплектування іноземною літературою великих наукових універсальних і галузевих бібліотек м. Києва, затверджене Міжвідомчою радою з питань бібліотечної роботи при Міністерстві культури УРСР у березні 1980 р. Роль цієї Ради для розвитку бібліотечної справи у той час важко переоцінити, хоча її діяльність ще мало досліджена і належно не поцінована. У середині 1980-х років Міжвідомча рада припинила свою діяльність і була ліквідована. Активно при Міністерстві культури УРСР, як дорадчий орган, працювала Рада з координації науково-дослідної роботи в галузі бібліотекознавства та бібліографії. Її завданнями і функціями були: визначення основних напрямів і тематики науково-дослідної роботи, сприяння координації роботи бібліотек і спеціальних навчальних закладів з метою ефективного розроблення важливих наукових проблем галузі, підготовка рекомендацій з впровадження результатів науково-дослідної роботи в практику діяльності бібліотек. Положенням про Раду по координації науково-дослідної роботи в галузі бібліотекознавства і бібліографії від 30 січня 1973 р. визначено головні установи, які відповідали за розроблення основних проблем бібліотекознавства і бібліографії, створено ради з розроблення основних проблем бібліографії у світлі вимог того часу. 1978 року розроблено Типове положення про проблемну комісію, оновлено персональний склад комісій, створено нові. Проблема комісія визначалася як колегіальний науковий орган, що відповідає за глибоке вивчення однієї з проблем у галузі бібліотекознавства, бібліографії та історії книги. Діяльність проблемних

комісій спрямовувалася на розробку актуальних питань бібліотечної справи. Комісія створювалася з представників великих бібліотек, навчальних закладів та відомств, які мають бібліотеки, і провідних наукових працівників з даної проблеми. Персональний склад комісій затверджувався Міністерством культури УРСР. Загальне керівництво діяльністю комісій здійснювала Рада по координації науково-дослідної роботи в галузі бібліотекознавства та бібліографії при Мінкультури УРСР. Отже, попри заідеологізованість партійних та урядових документів, що визначали основні засади розвитку діяльності бібліотек, їх прийняття сприяло створенню в країні загальнодержавної системи НТІ, удосконаленню та розвитку державної бібліографії і бібліографій союзних республік, подальшому розвитку науково-інформаційної, довідково-бібліографічної діяльності. У цей період здійснювалася ефективна координація бібліотечно-інформаційної діяльності, розвивалася міжвідомча взаємодія, координація та кооперація діяльності бібліотек різних типів, удосконалювалися форми їхнього співробітництва, системно формувалися довідково-бібліографічні фонди.

Упродовж десятків років структура системи координації бібліотечної діяльності в Україні змінювалася, проте основні її засади і елементи збереглися й донині. У сучасних умовах, на нашу думку, питанням кооперації діяльності бібліотек різних відомств з формування довідково-пошукового апарату бібліотек в електронному середовищі, створення зведених каталогів, формування Репертуару української книги, розроблення проблем корпоративної каталогізації та організації онлайн-інформаційного обслуговування користувачів надається недостатня увага. Досвід організації міжвідомчої координації діяльності бібліотек у 1960-1970-ті роки, їхньої взаємодії, формування бібліотечних мереж заслуговує на всебічне вивчення і науковий аналіз.

Донець Олена Миколаївна

мистецтвознавець, м.н.с. відділу образотворчих мистецтв

Інституту книгознавства НБУ ім. В.І. Вернадського

**Феномен радянського плаката
другої половини ХХ сторіччя
у контексті переосмислення історичного минулого
(за матеріалами зібрання українського друкованого плаката
з фондів НБУВ)**

Перебуваючи у парадигмі прогнозованого життя «людина радянська» звикла до передбачуваної реальності, коли подолання певних соціальних та ідеологічних сходинок мало відкривати шлях до цілком прогнозованого майбутнього. Тепер, коли «совєтський наратив» уже став історичним минулим, настав час його переосмислення, аби не виникало хибного бажання перейняти від попередніх поколінь естафету «ностальгії за втраченим Едемом», яку намагаються реанімувати, плутаючи традицію з індокринацією.

Пропаганда, важливою складовою якої був радянський плакат, мусила контролювати свідомість, тож мала бути високої якості — служити за порукою надійного впливу. Тому до створення цієї продукції залучалися талановиті митці. Відтак, плакатна пропаганда або «феномен радянського плаката», зазвичай, приваблює сучасного глядача і вражає досконалою майстерністю художньої форми. Водночас глибинний зміст цього креолізованого витвору відкривається далеко не одразу. Адекватне прочитання «плакатного тексту» передбачає врахування умов, що спричинили його появу, а також суб'єктивного фактора — особливостей художньої мови, притаманної тому чи іншому митцеві — авторові художнього зображення на плакаті.

Оскільки плакат є креолізованим текстом, його автором був не лише художник. Існували так звані «темники» або тематичні плани, що «спускалися» зверху, а художникові треба було не лише відтворити задану конкретним гаслом вербальну тему, а й пройти крізь ідеологічний фільтр цензурних комісій і установ. Так, у плакатах, що створювалися до партійних й суспільних свят, ювілеїв чи річниць, дозволялося використовувати лише гасла, затвержені вищими органами влади, які зазвичай напередодні свят друкувалися у центральних виданнях, як-от газети «Правда», «Известия» та ін. Плакат слугував впровадженню та підтримці системи радянської ідокринації.

Найяскравіше це демонструють плакати до ідеологічно наснажених — себто державних свят, ювілеїв і річниць. Будь-яке советське свято набувало у плакаті значущості епохальної події. Приміром, на плакатах, присвячених виборам, можна побачити «відданих справі партії виборців», які голосують або ж закликають прийти на свято. З огляду на те, що вибору в умовах однопартійної системи не існувало, плакати містять портрети не кандидатів, а виборців із щасливими та задоволеними обличчями, заохочуючи у такий спосіб виконати свій громадський обов'язок. На відміну від сучасних виборчих плакатів, на радянських — свято виборів подавалося як родинне: часто містять зображення «простої радянської» сім'ї, що прямує до виборчої дільниці.

У «плакатному» тексті (як і в літературному) існує система знаків (символів), за допомогою яких, власне, й будується, сприймається, зберігається і передається синтетичний художній візуально-вербальний текст, код якого має забезпечувати комунікацію, а тому мусить бути зрозумілий усім учасникам комунікаційного процесу. Отже, сьогодні ми маємо унікальну можливість розширити методологію дослідження українських друкованих плакатів другої половини ХХ ст., долучаючи надзвичайно важливі дані для історично-культурних розвідок безпосередньо від самих творців, адже вони є нашими сучасниками, а дехто й зараз активно займається художньою творчістю.

Особисті розповіді художників про свою роботу в галузі плаката є переконливим свідченням того, що талановиті митці змушені були вкладати свої здібності й таланти у прокрустове ложе радянської ідеології. Саме про такий випадок згадує художник В. Потієвський, який свого часу отримав замовлення від «Політвидаву України» терміново зробити плакат, «бо Москва вже випустила, а ми — ні». Плакат, на думку автора, вийшов дійсно вдалим. Та його довелося переробити, оскільки він виявився «кращим за московський». Не випадково саме тоді художнику спало на думку назвати СРСР країною «ошуканих ошуканців». А відтоді, за його власним висловом, «в голові все вляглося і заспокоїлося...». У роки горбачовської епохи демократії і гласності художник вирішив висловити своє ставлення до ідеологічних штампів і системи в цілому, створивши авторський плакат для одного з тогочасних конкурсів: на білому тлі чорною лінією окреслено силует голого чоловіка з єдиною яскраво-червоною плямою — серпом і молотом на місці геніталій. Свій плакат В. Потієвський назвав «Кінець експерименту».

Отже, із приватних інтерв'ю та мемуарної літератури ми дізнаємося про «живі» історії створення того чи іншого плаката. На жаль, не всі художники визнають сьогодні авторство і хочуть розповідати про свою роботу, особливо — про створення плакатів політичної тематики. З цим ми зіткнулися

під час роботи над друкованим виданням «Український друкований плакат 1950–1992 років з фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського» [3]. Це зрозуміло. Адже, слід зауважити, окрім проблеми «підцензурної творчості», існувала ще одна не менш важлива проблема — відповідальності митця перед суспільством. Показовими, з погляду на ці проблеми, є плакати талановитого українського художника-графіка татарського походження Рема Багаутдінова (1927 р. н.). Ще студентом Київського художнього інституту, він долучився до створення плакатів із портретами вождів і партійних лідерів. Відомо, що такий привілей надавався далеко не всім, навіть визнаним, митцям. До еміграції на початку 1970-х рр. художник продовжував працювати в цій галузі, незважаючи на те, що саме радянська влада й ті, кого він малював, зробили його сиротою (батьків було ув'язнено як ворогів народу і вислано до ГУЛАГу, де батько загинув, а мати збожеволіла), «завдяки» їм одинадцятирічним хлопчиком він разом із братом опинився у таборі для дітей «ворогів народу» [1]. Втім, це не завадило йому стати членом Спілки художників України, а згодом — увійти до складу правління організації. Р. Багаутдінов став автором таких плакатів як: «Травень, мир, труд» (1965); «Завжди за порадою до Леніна» (1966); «Нас, покоління молоде, до щастя партія веде» (1968); «Весь світ осіняє, мов прапор, дух ленінізму живий!» (1969) та ін. За слушним зауваженням американської історикині українського походження М. Богачевської-Хом'як, «тоталітарні системи примушують громадянина активно співпрацювати з державою. Стояння осторонь сприймається за опозицію» [2]. На нашу думку, не слід навішувати вартісні ярлики на художників, що працювали в плакаті, головне сьогодні — переглянути й дати належну оцінку тій системі, яка вдавалася до грубого втручання у творчість митців.

Відтак, дослідивши український друкований плакат другої половини ХХ ст. у контексті переосмислення советського минулого в умовах пострадянського суспільства, ми дійшли висновку, що мемуарні матеріали (спогади, інтерв'ю художників, які працювали в галузі плаката) допомагають переосмислити «советський наратив» відповідно до сучасних історико-культурних викликів, що є важливою складовою аналізу креолізованого плакатного тексту.

Література:

1. Багаутдин Р. У пошуках свободи: спогади, пригоди, нотатки / Р. Багаутдин. — К. : ВУС, 2005. — 276 с.
2. Богачевська-Хом'як М. Тоталітаризм і жінки. Лекція. — URL: <http://www>.

historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/640-marta-bohachevska-khomiak-totalitaryzm-i-zhinky-lektsiia-vyholoshena-12-liutoho-2013-r-u-tsentri-miskoi-istorii-tsentralno-skhidnoi-yevgopy-u-lvovi

3. Український друкований плакат 1950–1992 років з фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського [Текст] : каталог : у 3 вип. Вип. 2 : Український друкований плакат 1965–1985 років з фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського / Т. Галькевич, О. Донець ; відп. ред. Г. М. Юхимець ; авт. вступ. ст. О. Донець. – Київ : [НБУ ім. В. І. Вернадського], 2016. – 924 с. : іл. – 234.66.

Киридон Алла Миколаївна

*доктор історичних наук, професор,
директор Державної наукової установи
«Енциклопедичне видавництво»*

Дискурс свята як маркер ідентичності в пам'яттєвій матриці

Відповідно до визначення у «Словнику української мови», свято — день, або дні, коли урочисто відзначають видатні події, знаменні дати; торжество, влаштоване з якої-небудь нагоди тощо [8, 105]. Істотним є зв'язок свят із системою цінностей того чи іншого суспільства. Ми розглядаємо свято в широкому діапазоні: як соціокультурний феномен, як механізм актуалізації цінностей і водночас — складний інструмент інтеріоризації найважливіших елементів культури, гармонізації відносин, формування суголосності ставлення до минулого. Разом із тим, ми свідомі того, що свято може оприятити не лише суспільну консолідацію, але й лінії розломів, дезінтеграцію суспільства чи культурні конфлікти. Свято репрезентує складну модель взаємозв'язку ціннісного, емоційного, раціонального, контекстуального та інших аспектів. У сенсі когнітивної структури свято є складним смисловим утворенням, з одного боку, замкненим на собі, а з іншого, — екстрапольованим назовні (а відтак, коригованим контекстним фльором чи завданнями). Дискурс розглядаємо як смисловий простір, що оприсутнює уявлення про світ навколо та здатний формувати нову символічну реальність, впливати на соціальну й культурну життєсфери [9].

Гіпотеза дослідження: свята корелюють із системою цінностей того чи іншого суспільства, є частиною його семіотичного коду, (де-)конструюють

пам'яттєві смисли, слугують маркерами ідентичності. Порушена проблема лежить на перетині кількох площин: свято як елемент соціокультурного коду; декомунізація та її втілення; формування рамок пам'яті; площина ціннісних орієнтацій суспільства; стратегії осмислення минулого; оприявлення ідентичнісного зрізу тощо.

Спонукальним мотивом до задекларування теми стало оприлюднення результатів опитування загальнонаціонального дослідження «День Перемоги і його місце в історичній пам'яті українців», проведеного фондом «Демократичні ініціативи» імені Ілька Кучеріва спільно з Київським міжнародним інститутом соціології від 17 до 22 квітня 2020 року в усіх регіонах України, за винятком Криму та окупованих територій Донецької та Луганської областей.

Опитування зафіксувало низку позитивних тенденцій у сенсі осмислення громадянами України реалій Другої світової війни. Водночас оприявило, що більшість громадян (близько 52%) дотримуються радянської інтерпретації, що День перемоги — це передусім відзначення перемоги радянського народу у «Великій вітчизняній війні». Натомість близько третини (32%) розуміють цю дату як день відзначення перемоги антигітлерівської коаліції у Другій світовій війні та внеску в неї українського народу. Для 6% цей день є просто додатковим вихідним. Серед молоді дещо більше байдужих, а серед людей, старших за 70 років, істотно більше виражена підтримка радянської інтерпретації. Окрім того, ця інтерпретація більш поширена на Сході та Півдні, але різниця порівняно із Заходом та Центром у межах 10–15%. Близько третини українців підтримують рішення про заборону георгіївської стрічки, але ще близько третини не підтримують. Для 25% це байдуже. Прихильників цього рішення найбільше на Заході (44% підтримують, 23,2% не підтримують), у Центральному регіоні думки поділилися навпіл (по 30–31%), найменше прихильників — на Півдні та Сході (близько 20% підтримують таке рішення, 40% не підтримують). 39% українців підтримують відзначення в Україні обох дат: Дня пам'яті та примирення — 8 травня та Дня перемоги — 9 травня. На думку 32% громадян, відзначати варто лише День Перемоги 9 травня; 14% вважають, що варто відзначати лише День пам'яті та примирення 8 травня, а ще для 9% це питання байдуже. Такий баланс думок переважає у всіх регіонах. Дещо більше підтримують святкування лише 9 травня люди, старші за 60 років [2].

Менше п'яти років тому (у грудні 2015 року) Центром ім. Разумкова було проведено соціологічне дослідження «Ідентичність громадян України в нових умовах». Тоді за результатами опитування виявлено, що встановлення

Дня пам'яті й примирення (8 травня) цілком підтримали 47,1%; не підтримали 25,3%; зміну назви свята 9 травня на День перемоги над нацизмом у Другій світовій війні цілком підтримали 37,4%; не підтримали 34,6%; «зміну назви» минулої війни в офіційному дискурсі з «Великої Вітчизняної» на Другу світову війну цілком підтримали 35%; не підтримали 34,8%; визнання низки рухів та організацій (зокрема, ОУН і УПА) борцями за незалежність України цілком підтримали 42%; не підтримали 22% [3].

Результати цих опитувань спонукають до серйозного аналізу ситуації. Йдеться не про монополію на інтерпретацію чи витлумачення ціннісного змісту свята, а про світоглядні парадигми та оприсутнення ідентичності чи ментальної матриці, утвердження відповідних орієнтирів суспільної свідомості, а також оприявлення ностальгійного досвіду частини суспільства. Значний відсоток тих, хто дотримується радянської інтерпретативної схеми в оцінці Дня Перемоги та подій Другої світової війни (це близько 52%) є наслідком глибокої вкоріненості консервативно-матричного мислення, виплеканого ідеологією та культурно-обрядовими практиками радянської системи. Радянська святкова культура створила цілісну семіотичну і смислову сферу свята. Відтак свято може актуалізувати семіотичну матрицю відповідних подій. У конкретному випадку, що тут розглядається, День пам'яті та примирення та День Перемоги актуалізують семіотичну матрицю відтворення подій Другої світової війни. Йдеться про «роботу пам'яті» при реінтерпретації меморіальних подій та намагання вписати ці інтерпретації у форматування смислових ідентифікаційних матриць нової доби.

Різничитання щодо ціннісного змісту свята є наслідком нечіткості орієнтирів, співіснування в одній семіосфері кількох матриць свідомості. У недавньому ще минулому «радянська людина», котра мислила і сприймала світ у відповідній системі координат, була доволі швидко, без часу на адаптацію позбавлена звичних смислових орієнтирів і свого радянського «я». Наслідком стало не лише розірване політичне поле, але й неминуче переформатування / співіснування ідентифікаційних практик. Водночас радянське минуле, раптово зруйноване й не зрозуміле до кінця, продовжує жити у сьогоденні, оприявнюючись у ньому. Це призводить до формування смислового палімпсесту, витіснення / заміщення пам'ятєвих матриць, розмивання ідентичнісних характеристик або створення гібридних ідентичностей.

Будь-яке суспільство потребує чіткої оцінки політичних і соціальних змін та чітких орієнтирів для гармонійного розвитку суспільства в ментальному дискурсі. У цьому сенсі пострадянська колективна ідентичність спирається на елементи минулої епохи. Прикмети радянської епохи виконують

свого роду компенсаторну функцію в адаптаційних процесах, а ностальгія стає одним із способів колективної реакції на соціальну травму, поряд зі спробами нормалізації, «негативації» минулого або утопічною ідеєю повернення [9, 11].

Свідомість старшої генерації заснована на безпосередній або символічно сконструйованій пам'яті, де одним із епохальних рубежів увиразнювався саме своєрідний вододіл на «до війни» і «після війни», як вираження безпосередньо пережитої пам'яті. Для частини суспільства все ще «живою пам'яттю» є «День Перемоги у Великій Вітчизняній війні». Одна із причини полягає у стійкій та узвичаєній матриці: 9 Травня трансльоване не лише комунікативною пам'яттю, як День Перемоги, але було офіційно легітимізованим святковим днем.

Обговорення «декомунізаційних» законів ставить перед нами всіма вельми непросте запитання: як поводитися з радянським минулим? Очевидно, передусім нам варто повною мірою усвідомити його неоднорідність і суперечливість, що жодною мірою не заперечує злочинного характеру радянського режиму. Також варто замислитися над проблемою про незнання і нерозуміння радянського [7].

Нагадаємо принагідно, що цього року минає п'ятиріччя від ухвалення пакету т. зв. декомунізаційних законів. *Декомунізація* — система заходів у знаково-символьному просторі, спрямована на знищення маркерів минулої доби, звільнення від впливу та наслідків комуністичної ідеології не лише у громадському побуті, але й усіх сферах життя країни та суспільства. У ширшому контексті йдеться про спроби змінити методом політичної регламентації конвенціональні інтерпретації минулого, увиразненого у знаково-символьному просторі. Декомунізація опривнюється на кількох рівнях: політичних інтересів, цінностей, культурних ідентичностей, культурних практик тощо. Стратегічною метою є системне й повне усунення радянської ідеологічної та символічної спадщини не лише з публічного простору, а й із суспільної свідомості. У вузькому сенсі, декомунізацією сьогодні, зазвичай, називають впровадження так званих «декомунізаційних законів». Воночас декомунізація — складова значно глибшого процесу деколонізації. У процесі декомунізації увиразнилося кілька моделей її репрезентацій: патріотично-націєтворча, ліберальна, ностальгійно-радянська. Є кілька складників порушеної проблеми: *декомунізація як державна політика* та *як суспільно-культурне явище*. Йдеться про перемикання способу сприйняття: контекст (дискурс, інтерпретація, картина світу) визначає і спосіб обговорення змісту. У декомунізації, як позбавленні від радянського символічного спадку, прин-

циповою особливістю є те, що йдеться саме про «символічний» спадок. Тобто, хоча об'єктами декомунізації є суто матеріальні витвори, усе ж йдеться про нематеріальне. Йдеться про те, що залежить від сприйняття та інтерпретації [5].

Одним із наслідків і водночас засобів такої реконтекстуалізації має стати очищення українського публічного простору від советсько-комуністичного, а фактично — колоніального символізму. Водночас необхідно враховувати, що у суспільній сфері існує надто багато конфліктних інтересів, надто багато відмінностей. Асиметрія орієнтацій, амбівалентність ціннісних настанов, псевдосинкретизм політичної культури з виразними ознаками регіональних розмежувань, етноконфліктність, розбалансованість міжцерковних відносин, конгломеративний характер партійної системи — все це, зрештою, не могло не привести не лише до браку механізму самоорганізації, але й до помітного руйнування ціннісних скреп соціуму. Загальна «віктимізація свідомості» паралізувала енергію творення, а тим часом невиважена гуманітарна політика привчала населення до мислення у бінарних, конфронтаційних категоріях. Наслідком неминуче стало розірване на частини політичне поле і співіснування — далеко не мирне — діаметрально протилежних ідентифікаційних практик [6].

Навесні 2018 в українських ЗМІ з'явилися повідомлення про успішне завершення декомунізації (принаймні щодо публічного простору). Однак, з погляду своєї стратегічної мети, декомунізація є незавершеним проектом. Слушним видається констатування О. Гриценка: декомунізаційна кампанія 2015-2018 виявилася радше загальнонаціональним публічним ритуалом символічного очищення [1].

Показовими з точки зору впровадження декомунізації є її результати. За підрахунками відомого історика С. Кульчицького, дерадянізація перестане бути актуальною на 2023–2028-й роки [4]. «Радянськість» не зникає після перейменування вулиць, знесення пам'ятників та демонтажу атрибутів комуністичного правління. Результати опитування оприявнюють циркулювання «радянськості» серед ідентитетів. Необхідною є декомунізація свідомості. Водночас варто замислитися над проблемою про незнання і нерозуміння радянського; усвідомити його неоднорідність і суперечливість (що не заперечує злочинного характеру радянського режиму).

Література:

1. Гриценко О.А. Декомунізація в Україні як державна політика і як соціокультурне явище. Київ: Інститут політичних і етнонаціональних досліджень ім. І.Ф. Курча-

са НАН України; Інститут культурології НАМ України, 2019. 320 с.

2. День Перемоги і його місце в історичній пам'яті українців: Загальнонаціональне дослідження, проведене Фондом «Демократичні ініціативи» імені Ілька Кучеріва. URL: <https://dif.org.ua/article/den-peremogi-i-yogo-mistse-v-istorichniy-pamyati-ukraintsiv>

3. Ідентичність громадян України в нових умовах: стан, тенденції, регіональні особливості // Національна безпека і оборона, 2016. № 3-4. С. 15.

4. Кульчицький С.: Незалежною в 1991-му стала радянська Україна, і цим усе сказано // Тиждень. 2016. 17 листопада. URL: <http://tyzhden.ua/News/178684>

5. Мусієздов О. Між пропагандою та мистецтвом: Знову про соціологію та декомунізацію // Україна модерна. 14.07.2016.

6. Нагорна Л. Ідентифікаційні кризи як стимулятори насильства й свідомісних стереотипів // Регіональна історія України: Зб. наук. ст. — К.: Ін-т історії України НАН України, 2016. Вип.10. С. 84.

7. Портнов А. Про декомунізацію, ідентичність та історичні закони дещо інакше. URL: <https://krytyka.com/ua/solutions/opinions/pro-dekomunizatsiyu-identychnist-ta-istorychni-zakony-deshcho-inakshe>

8. Словник української мови: В 11 т. Київ, 1978. Т. 9. С. 105.

9. Советское как дискурсивный феномен: способы концептуализации прошлого / О.Л. Михалева, А.А. Рачева, М. Б. Ташлыкова [и др.]; под. общ. ред. О.Л. Михалевой. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2013. С. 11.

Кондель-Пермінова Наталія

*кандидат архітектури, старший науковий співробітник,
завідувач відділу дизайну й архітектури ІПСМ НАМ України*

Феномен повоєнного Хрещатика у контексті хвиль національного відродження ХХ століття

Протягом ХХ століття в Україні сталися три хвили національного відродження. Перша з них — на межі ХІХ–ХХ ст., обумовлена національним самовизначенням українського народу, була добою високої мистецької активності — розвою літератури, музики, театру, живопису, графіки. Дискурс стосовно проблеми суспільного значення культурного надбання та його впливу на тогочасні мистецькі спрямування, формування нового «українського стилю» розгорнувся у широких колах істориків мистецтва, художників, архітекторів,

серед яких О. Сластіон, С. Васильківський, М. Самокиш та інші. У творчості Михайла Бойчука, Василя Кричевського, Георгія Нарбута втілювалася різноспрямованість течій національного відродження.

Автохтонна українська архітектура насажувалася етнографічними матеріалами і творами декоративно-ужиткового мистецтва. Наукові розвідки А. Пучкова свідчать про те, що першим, хто наголосив на тому, що «українська архітектура як сума національно закарбованих морфологічних ознак існувала й існує», був мистецтвознавець Г. Павлуцький. Окрім того, саме Г. Павлуцький впровадив в обіг словосполучення українське бароко [1].

Першим артистичним злетом архітектури ХХ ст., що припав на добу світового модерну, став «український архітектурний модерн», неперевершеним взірцем якого донині залишається будівля Полтавського земства (1903–1908, архіт. В. Кричевський). Детальному вивченню цього стилю ми маємо завдячувати В. Чепелику, який усебічно дослідив його особливості, що формувалися під впливом народних традицій, архітектури українського бароко й новітніх впливів європейського модерну [2]. Український архітектурний модерн — явище європейського рівня, оскільки в ньому витворилася власна виразна мистецька мова, якою створено значну кількість різних типів будівель (житло, школи, лікарні, музеї, малі архітектурні форми, меблі). На заваді подальшого поступу українського відродження стали національні утиски, бездержавність, Перша світова війна та радянська влада.

Друга хвиля припала на 1920-ті роки, час тимчасової лібералізації радянської політики у національних республіках (т. зв. «коренізації»). У світовому контексті це був період формування модернізму, який на десятиліття визначив напрям архітектурного розвитку різних країн. Ідеї національного відродження залишалися в Україні в епіцентрі мистецьких дискусій стосовно вибору шляхів культурного поступу. За цей короткий період, трагічним фіналом якого виявилася «Розстріляне Відродження», українська архітектура збагатилася низкою будівель і споруд, у яких, попри жорстку політизацію суспільного й культурно-мистецького життя, архітектурною мовою втілено пошуки нових змістів національної своєрідності.

Третя хвиля національного відродження була зумовлена суспільно-політичною «відлигою» кінця 1950-х — початку 1960-х років, під час якої поверталися чи відкривалися заново народні традиції, національна спадщина, заборонені радянським режимом мистецькі твори й імена їхніх авторів. Повоєнна відбудова Хрещатика свідчить про те, що в архітектурі України цей процес почався дещо раніше та відбувався у рідніщі світового стилю ар деко,

який розвивався паралельно з модернізмом та спирався на історичну спадщину.

Цей стиль, котрий отримав власну назву лише у 1966 році, відомий під іменами «сталінська архітектура», «тоталітарна архітектура», «архітектура Мусоліні», «ампір Шпеєра» тощо, охопив країни світу першої половини ХХ століття.

Стилю ар деко, як зазначають вітчизняні дослідниці О. Ремізова та І. Крейзер, притаманні звернення до історичних прототипів, сплав декоративності з конструктивною основою будівлі й міфотворчість, тобто підміна реальності ідеалізованими (ідеологічними й політичними) уявленнями. Так, ідеалістичні уявлення про досягнення науково-технічного прогресу втілені у хмарочосах США. Фашистська ідея світового панування арійської раси віддзеркалена у класицистичній архітектурі рейху, а ілюзії щодо світлого комуністичного майбутнього — у «соціалістичному реалізмі» й «сталінському ампірі». Тому в ар деко, відповідно до тих чи інших ідеологічних засад, особливо велике значення надавалося символічному осмисленню фасадів будівель і споруд [3, 4].

У вітчизняній архітектурі зміст стилю ар деко був зумовлений впливом партійної ідеології та державної програми «побудови комунізму», і саме цим семантично принципово відрізнявся від американського і західно-європейських різновидів, з якими водночас мав багато спільного.

Оновлений Хрещатик — результат втілення партійно-ідеологічних вимог стосовно розкриття героїчної теми перемоги шляхом створення величозного, розгорнутого у просторі узагальненого мистецького образу — архітектурного ансамблю. Архітектурний сенс мистецько-просторового рішення Хрещатика варто розглядати на двох щаблях: як об'ємно-просторову форму, виконану за конструктивними і технологічними вимогами, та як декоративний рівень, що містить певне «закодоване» послання.

Мистецький сенс Хрещатика полягає у талановитому мікшуванні широких відкритих озелених просторів, художнього трактування схилів хрещатицької долини та двох протилежних форматів забудови (розрідженого, у вигляді окремо розташованих будівель та суцільної лінії забудови). Авторам вдалося здійснити майже неймовірне: поєднати у новому розплануванні вулиці, об'ємах й характері забудови збільшений містобудівний масштаб і масштабність архітектурної форми, тобто її співвимірність людині. Хрещатицький діапазон містить багато відтінків — від дрібних членувань камерних форм і деталей до монументальних об'ємів забудови.

Щабель декоративного рішення Хрещатика є багатощабровим і вельми

цікавим, який варто проаналізувати без ідеологічних перепон. Архітектори А. Добровольський, М. Холостенко, В. Єлізаров, А. Косенко, О. Малиновський, А. Мілецький, В. Ладний, Б. Приймак, Є. Маринченко, М. Коломієць та інші, вихованці школи В. Кричевського, В. Заболотного, Д. Дяченка, підхопили стяг розвою національних художніх традицій в архітектурі. Ще у студентські роки вони активно вивчали українське народне мистецтво й архітектуру, виїжджали в експедиції, виконували численні обміри, замальовки, фотографії. Зрозуміло, що за тогочасних ідеологічних обставин вони не могли відкрито застосовувати архітектурні елементи, вже усталені в українському архітектурному модерні, і з них «писати» нове змістовне посилення. У пошуках «соціалістичної за змістом і національної за формою» архітектури українським зодчим партійно-невсипущою верхівкою офіційно було дозволено творче осмислення лише надбань українського бароко. Тому в повоєнний період автори Хрещатика вимушено обмежилися лише морфологією українського бароко і певним чином «закодували» тему національного відродження у класицистичній основі нової побудови та в декоративно-бароковому обрамленні.

В архітектурі Хрещатика 1940–1950-х років виразно відчувається, що автори базувалися на зразках римської античної архітектури та архітектури доби ренесансу, а надихалися — українськими народними традиціями. Про це свідчить український дослідник С. Кілессо, наводячи слова А. Добровольського: «Що можна сказати про архітектуру Хрещатика? Походження її в поглибленому пізнанні спадщини українського бароко і народного мистецтва. Ще до війни ми разом з архітектором М. Холостенко багато їздили по містах і мандрували по селах, робили обміри й замальовки. Ще тоді обміряли церкви у Великих Сорочинцях, Лютьєнках на Полтавщині, Катерининську в Чернігові, малювали будинок земства в Полтаві, хати і дерев'яні церкви по селах Київщини і Полтавщини. Коли О. Власов запросив мене відбудовувати Хрещатик, то іншого надбання в мене не було. Вже перші ескізи із використанням барокових елементів дуже сподобались О. Власову» [5].

Ідеологічні обмеження у діяльності архітекторів 1940–1950-х років призводили до когнітивного дисонансу: зодчі мали творити «соціалістичну за змістом, національну за формою» архітектуру без залучення попереднього могутнього морфологічного пласту українського архітектурного модерну. Якби архітектори діяли вільно, творчий результат міг бути значно вагомішим. Первісток українського архітектурного модерну — будівля Полтавського земства, також зведена на фундаментах класицистичного розпланування — міг бути перевершений учнями його автора, В. Г. Кричевського, у більш ши-

роких рамках архітектурно-містобудівного ансамблю 1940-х років. Якби так сталося, це був би винятково величний злет української архітектури.

Утім, навіть за лімітованих обставин, високопрофесійна образна «гра» із масштабом, архітектурними об'ємами та пластичними формами у просторі; з матеріалом кераміки та граніту; виважений рух «між крапельками» вказівних партійних настанов дозволили досягти ефекту величності й емоційної напруженості. У подальшому феномен повоєнного Хрещатика отримав назву «київська архітектурна школа 1940–1950-х років». Звернення до традицій народного мистецтва при осмисленні архітектурних форм Хрещатика було проявом національного підйому, своєрідним духовним спротивом радянському режиму. Попри всі стримуючі чинники, це був досить сміливий крок, який слід вважати третьою хвилею національного відродження в архітектурі України ХХ ст.

«Закодований» у вирішенні хрещатицьких фасадів художній образ ідеалу людського життя, що існував поза межами злиденної повоєнної повсякденності, сприяв об'єднанню народу. Після буремних лихоліть першої половини ХХ ст. відроджуваний Хрещатик увиразнював нездолану силу життя і захоплення родючою українською землею. Життєстверджувальний декор своєю артистичною грою світла й тіні на фасадних площинах і дотепер щедро обдаровує глядачів невичерпною енергією. Вочевидь, культурний код українського народу, втілений у пластиці й кольорі головної вулиці, попри всі штучно насаджувані згори негативні судження, через десятиліття здетонував і вибухнув проявами ідентичності нації під час громадських протестів 1990-х, 2004–2005 та 2013–2014 років.

Література:

1. Пучков А. Мистецтвознавець Григорій Павлуцький, перший український. Нью-Йорк, Алмаз, 2018.
2. Чепелик В. Український архітектурний модерн. — К.: КНУБА, 2000. 378 с.
3. Ремизова Е. От Ар Нуво к Ар Деко. // Ватерпас, 1999, № 1–2, с. 46–51.
4. Ремизова Е., Крейзер И. Ар Деко или вперед в прошлое // Ватерпас, 1999, № 4, с. 44–51.
5. Кілессо С. Конкурс на проект повоєнної відбудови Хрещатика — пошуки національної своєрідності //Архітектурна спадщина України. Вип. 2. — К., 1995.

*Кретов Андрій Іванович,
кандидат філософських наук,
старший викладач кафедри культури
та соціально-гуманітарних дисциплін НАОМА*

Філософсько-культурологічні проблеми самовизначення митця в радянську добу

Після того, як завершилася та стала історією радянська доба (1921–1991 рр.), виросло ціле покоління. Історична відстань дає можливість подивитися на минуле менш упереджено, але протиріччя інтересів і цінностей в сучасну епоху робить певні аспекти минулого важкими для розуміння або свідомо замовчуваними. У радянську епоху передовсім звертає на себе увагу феномен тоталітаризму в його політичних, ідеологічних, культурних, інституційних вимірах. Існують досить ґрунтовні дослідження тоталітаризму, його культурних, політичних, ідеологічних та інституціональних аспектів, а також дослідження проблеми буття митця в цій системі, можливості творчої самореалізації, конформізму чи нонконформізму [7; 8]. Постійно розширюється документальна база досліджень, що дозволяє глибше зрозуміти механізми ідеологічного та організаційного контролю над митцем [9]. Водночас потребує осмислення своєрідність культурного розвитку різних періодів радянської епохи та закономірностей їх зміни в аспекті становища митця в суспільстві, його самоусвідомлення та самовизначення, починаючи із визвольних змагань у 1917–1921 роках, і до початку «перебудови» 1980-х років. У цій сфері залишається багато нез'ясованих проблем.

Декомунізаційна політика, що проводиться в Україні, зокрема — Закон «Про засудження комуністичного і націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки», прийнятий у квітні 2015 року, з новою силою спонукає нас переосмислювати мистецьку спадщину, що була частиною культурного життя тієї епохи. Сама складність та багатовимірність процесів, з якими пов'язані ці закони, заохочує нас замислитися над тими дилемами, які у той чи інший спосіб торкаються і сфери культури [2, 253–267]. Характеристика комуністичного режиму як злочинного, спонукає до відповідної негативної оцінки його діячів, місця пам'яті про яких усуваються з публічного простору. Щодо діячів українського руху, який визнається головним суб'єктом здобуття незалежності, подібні негативні присуди поборюються. У цьому контексті опиняється постать українського митця радянської доби — феномен, що протистоїть будь-яким

спробам чи то перетворити його на «агіографію», чи то демонізувати [2, 258].

Одна із ключових проблем минулої епохи — це феномен самовизначення митця. Художні твори — це тільки застиглий результат трагічних і суперечливих процесів, які відбувалися в художньому житті, всередині самого митця.

Перше, що в цьому контексті привертає увагу — це розуміння влади в суспільстві та взаємини митця з нею. Американська дослідниця Катарина Кларк була свого часу однією з тих, хто найбільш аргументовано заперечував, звертаючись до художніх текстів, спрощений підхід до цієї проблеми. Її монографія «Радянський роман: історія як ритуал», присвячена генезі соцреалізму протягом 20 років видавалася тричі [11]. Значення цього дослідження виходить далеко за межі розгляду літературних процесів, адже К. Кларк показує, наскільки складним продуктом є те, що видається нам наслідком «зовнішнього», бруталного тиску влади. Насправді «великі сюжети життя», які стають механізмом відтворення художньої продукції в цю епоху, великою мірою є також наслідком дій і роздумів самих митців та уявлень широкої публіки. Було би спрощенням сприймати процеси, які відбувалися між митцем та політичною владою, лише логікою підпорядкування певній доктрині, нав'язування певних обмежень та ідеологічних кліше й абсолютного протистояння авангардизму [8].

Друге, необхідно виявити роль естетичного в організації соціокультурного простору для сил, які бажали радикальних перетворень суспільства, враховуючи як їхнє соціальне, так і національне спрямування. В.Беньямін писав свого часу про «естетизацію політики» та «політизацію мистецтва» [1], а Х. Гюнтер вже в наші часи характеризував естетичні виміри тоталітарної держави, спираючись на ідеї Р. Вагнера. К. Поппер методологічно обґрунтував феномен поєднання естетизму та радикалізму [6].

Сполучення естетичного з політичним допомагає зрозуміти, як на тлі руйнування імперських ієрархій з їхніми уявленнями про сакральне, хаотизації соціокультурного простору виникали нові ідеологічні та культурні феномени. Ідея використання політичної влади, ідеологічної тенденційності для просування своїх найрадикальніших проєктів та експериментів була зовсім не чужою для митців.

Третє, цікаво прослідкувати, які метаморфози відбулися у свідомості молодих митців із поняттям «творчість». Замахи на авторитети Пушкіна, Шевченка були частиною стратегії самоствердження, які, поза бажаннями їхніх прихильників, прокладали шлях тоталітарному мисленню. Подальша логіка розвитку ідей і процесів призвела до усунення митців із п'єдесталу

«співтворців» (разом і нарівні) з політиками — будівничими нового світу.

Врешті, їх спонукали знизити свої амбіції або до ролі «попутників», які є ідейно далекими від досконалості «найвищого» колективного розуму влади, або до естетичних оформлювачів ідей, заданих їм із-зовні. Тож митець сам гордовито проголошує себе «майстром, який виконує соціальне замовлення» (В.Маяковський), або скептично ставиться до поняття «натхнення» (Майк Йогансен). Потім такий «баланс» естетики і політики був зафіксований у відомій компартійній постанові 1925 року, що її можна звести до розподілу між комуністичним політиком і митцем за типом: «нам — зміст, вам — форму». Відбувається десаκραлізація поняття «творчість», яке ототожнюється із релігією та хибним «піднесенням», «підозрілому» натхненню протиставляється «чесне» ремесло, що нібито єднає митця з пролетарем.

Трагічним було те, що майбутні жертви більшовицького режиму самі використовували проти інших політичні звинувачення (як-от М. Хвильовий проти С. Єфремова у Харкові 1930-х). «Митцем-пророком», «володарем дум» вже стає неможливо та небезпечно. Ця роль вже стає надбанням історії. А згодом навіть позиція «майстра» — вільного експериментатора у сфері форми викликає підозри у більшовицької влади. Доступною митцеві залишається, як тенденція, ідентифікація себе з «учителем»: посередником у переданні провідної ідеології у зрозумілих для широких мас формах. Пізніше саме така тенденція стає панівною.

Навіть те, що митець є не тільки генієм організації і наступу, але й генієм відступу і компромісу (як висловився Юрій Шерех про Леся Курбаса) [3, 146], у певний момент уже не рятує його. Насправді, чим більш знаним є митець (не тільки на рівні офіційної канонізації, але й на рівні глядацького й читацького визнання та «гамбурзького рахунку» серед своїх колег), тим більша кількість його образів (що співіснують і змінюють один одного), в яких він проявляється, і в соціокультурному середовищі його сучасників, і в пам'яті про нього у наступних поколіннях. Це яскраво показав О. Гриценко на прикладі життя і творчості Остапа Вишні [3].

Четвертий, дуже важливий момент стосується тієї позиції митця, де протистояли одні одним офіційно проголошені системи цінностей та способи їх практичної реалізації. Ідеали «суспільства трудящих», «всесвітнього братства людей» могли бути не чужими для митця, і висловлюючись на їхню користь, він міг не поступатися своєю совістю.

Цілком очевидно, що «реальність ідеалу», яку художник утілював у художньому творі, супроводжувалася відвертанням від реальних фактів життя (репресій проти інакомислячих, наліплювання ідеологічних ярликів, не-

сприйняття художніх експериментів). Загалом драматичною була взаємодія і протистояння між ідеалом національної державності та ідеалом соціальної справедливості, коли митці (особливо ті, котрі опинилися у вирі визвольних змагань) вимушені були йти на компроміси та, врешті-решт, — «поставити хрест» на своїй політичній кар'єрі (як це зробив В. Винниченко), на власному житті (М. Хвильовий, М. Скрипник), або загинути у вирі репресій.

У нащадків є спокуса давати спрощені оцінки подіям тієї епохи, а тодішні спроби створити симбіоз «комуністичного» і «національного» викликають тепер, на думку дослідників «щонайменше подив і нерозуміння» [4]. Проте лише той дослідник, який може зрозуміти ситуацію вибору, що поставала перед українським митцем чи політиком, виходячи із умов, у яких вони перебували, може досягнути і сенс художніх творів тієї доби, і тогочасну художню культуру у всій її суперечливості.

Окрім того, слід враховувати і різноманітність течій у середовищі самих комуністів. Наприклад, створення культу Леніна з масовим виробництвом бюстів, а потім пам'ятників, викликало палкий протест у самому комуністичному середовищі, як серед митців (В. Маяковський), так і серед політиків (зокрема, українських націонал-комуністів). Зрозуміло, що причини цього радикально відрізнялися від тих, через які ці пам'ятники усувалися останніми роками часом.

П'ятий аспект стосується важливості того, як у ствердженні митцем національних цінностей взаємодіяли традиційне і модерне. Слід зазначити, що традиції авангардного мистецтва, навіть коли вони вимушені були корелювати із комуністичною ідеологією, видавалися передовими стосовно традиційної, як писав про неї Микола Хвильовий, «гопачно — шароварної культури», що здавалася консервативним минулим, котре гальмує шлях у майбутнє.

У спогадах про Леся Курбаса є епізод, в якому один із акторів його театру рішуче відмовився їхати до Канади з метою допомоги у розвитку театру української діаспори. Леся Курбасу він пояснює своє рішення тим, що художні смаки, які панують серед українців за океаном, безнадійно відстали від тих експериментів, які відбуваються у театрі «Березіль». Актор був упевнений, що перебуває у епіцентрі націєтворчих процесів, а українці діаспори — на його периферії. Пізніше, в сталінські часи, художні експерименти викликали дедалі більше підозр, а українській культурі почали нав'язувати саме ту роль, якої так бажав уникнути М. Хвильовий (цікавий у цьому плані аналіз С. Гординським ролі в суспільстві переможного сталінізму феномену вишиванки).

Отже, щоб досягнути складні процеси самовизначення митця в радянську епоху, та зрозуміти, яким чином стала можливою наявність великої кількості натхненних, талановитих і якісних творів тоді, коли митець перебував під ідеологічним тиском та загрозою репресій, необхідно врахувати наступне:

– різновекторні процеси формування нових сюжетів, замішаних на ідеологізації творчості, що відбуваються у трикутнику «політична влада — мистецьке середовище — публіка» та обмеженість уявлення про владу як про «деміурга», який, попри опір творчих сил, створює нову культуру;

– своєрідну роль естетики та естетизації соціокультурного простору в різні періоди радянської епохи: від початку 1920-х — до 1980-х років;

– відмінність між періодами у межах 1920 — 1980-х років у аспекті зміни місця художника в культурі; різні способи побудови ним і зовнішніми силами його біографії; відмінність іпостасей, в яких він проявляється перед публікою, мистецьким середовищем, владою (без упередженого протиставлення «щирості» «лицемірству» та «приспосовуванству»);

– різні стратегії самовизначення митця, певні «полюси», від «митця — пророка», який бере на себе тягар лідерства у процесі перетворення і художнього, і суспільного середовища, до інших, більш компромісних щодо політичної влади форм (наприклад, «митець — майстер» або «митець — вчитель»);

– витоки привабливості певних радикальних ідеологій з точки зору завдань модернізації української культури та протистояння застиглій традиції, враховуючи східноєвропейський, загальноєвропейський та світовий досвід життя суспільства XIX — початку XX ст., а особливо — травматичний досвід Першої світової війни.

Складні, драматичні протиріччя епохи відображаються у процесах самовизначення митця у кожному випадку індивідуально, його форми компромісу з владою, досягнення певної «співзвучності» з нею, або протистояння їй, завжди залежали від своєрідності мистецької особистості, могли виявлятися у небезпечній грі, ототожненні з владою чи відвертих протестах. Усі ці форми захисту митцем своєї творчої свободи або вимушеної несвободи і поступок, відвертого протесту чи ігрових стратегій втечі потребують подальшого вивчення.

Література:

1. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності. Вибрані. / Пер. з німецької. Львів, Літопис, 2012. С. 53 — 97.

2. Гриценко О. Декомунізація в Україні як державна політика і як соціокультурне явище. Київ, Інститут політичних і етнонаціональних досліджень ім. І.Ф.Кураса НАН України; Інститут культурології НАМ України, 2019. 320 с.

3. Гриценко О. А. Остап Вишня в українській культурі пам'яті: «король тиражів», народний гуморист, суспільна інституція, знаряддя пропаганди, «національний мученик». Культурологічна думка. 2019. № 16. С.136 -163.

4. Кармазіна М. Феномен Миколи Скрипника через окуляр сьогодення //Дзеркало тижня. 2003. Вип. №3 (24 січня — 31 січня).

5. Мейс Д. Комунізм та дилеми національного визволення: Національний комунізм у радянській Україні 1918 — 1933 рр. К.: 2018.

6. Поппер К. Відкрите суспільство і його вороги. В 2-х томах. Т.1. К, 1994.

7. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, ФЕНІКС, 2007. 608 с.

8. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві /Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, ФЕНІКС, 2017. 480 с.

9. Спецфонд 1937 — 1939. 3 колекції НХМУ. Каталог. Київ, Фенікс, 2016.

10. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. //Література. Мистецтво. Ідеології. Том III. Харків, Фоліо, 2018. 412 с.

11. Clark K. Soviet Novel: History as Rithual. Third edition. Bloomington, Indiana University Press, 2000. 321 p.

Кузнєцова Інна

*доктор філософії (PhD, філософія), доцент, с.н.с.
вчений секретар Інституту культурології НАМ України*

Геноцид українського суспільства: Голодомор, Голокост, Депортація

Заперечення Іншого — людини, культури, релігії/ідеології тощо — як можливості його самоздійснення стало складовою завоювання/прирощення територій, капіталу, що супроводжувало людство із самого його початку, і є пріоритетом дій певних модерних націй/країн. Достатньо пригадати нищення, руйнування корінних спільнот колонізаторами (насильницька християнізація, Римська імперія, винищення автохтонних жителів Америки, ліквідація племен гереро (банту) і нама (готенноти) кайзерівською Німеччиною, етнічні чистки Османської імперії («сирійська різанина», Великий злочин та нищення понтійських греків), нищення українців, євреїв, ромів комуно-фашистським і германо-нацистським режимами; камбоджійців режимом червоних кхмерів; винищення народності тутсі та представників хуту, які визнавали права тутсі у Руанді; різанина у Сребрениці).

Граничне означення Іншого як чужого/чуждого/ворога (культура, народ, релігія) оприявлює граничну же форму ненависті — геноцид (*genos* (γένος) — «народ» і латинське *cīdere* — «вбивати»), що торує шлях від несприйняття/остраху через знуцання-цькування-переслідування до знищення. Вперше дефініцію «геноцид» на означення політики масового винищення народу, як такого, запропонував науковець-правник Рафаель (Рафал) Лемкін у праці *Axis Rule in Occupied Europe* (1944) на означення «новою назвою старого злочину». Заслуговує на увагу факт зацікавленості Лемкіна питаннями захисту прав людини в контексті міжнародного права ще від подій Сумаїльської різанини в Іраку у 30-х роках ХХ ст. Згодом, 1948 року, напрацювання юриста Р. Лемкіна стали основою, ухваленої Генеральною асамблеєю ООН у Парижі, Конвенції про запобігання злочину геноциду та покарання за нього, за якою сутність геноциду визначається як дії, спрямовані на повне або часткове знищення якої-небудь національної, етнічної, расової, релігійної групи, як такої.

За міжнародним правом геноцид тлумачиться як найтяжчий злочин проти людства. Наявність десятків наукових визначень геноциду не суперечить потребі більш чіткого визначення геноциду як явища суспільного, юридичного, геополітичного характеру, що спричиняє продовження пошуку об'єктивних відповідей, за наукового переосмислення юридичної та філософсько-культурологічної складової цього злочину. Найбільш вузьке розуміння геноциду демонструють деякі історики, які називають геноцидом лише події Голокосту. Більш широке трактування дозволяє оцінити злочин щодо політичних та соціальних груп. Власне бачення запобігання злочину демонструють поодинокі держави, які розробляють власні закони щодо геноциду, враховуючи національні інтереси.

Знаковою працею для нашого дослідження є аналіз злочину сталінського комуністичного режиму проти українців, наданий Р. Лемкіним у зверненні «Радянський геноцид в Україні», 1953 [2], яке 2015 року стало фігурантом судового рішення міністерства юстиції РФ щодо включення до Федерального списку екстремістських матеріалів. Зазначене є додатковим непрямим доказом саме успадкування РФ (що визнала себе правонаступницею СРСР) зневажливого ставлення СРСР до України та українського суспільства як «неспроможного до державотворення».

Вчений — юрист довів, що Голодомор у поєднанні з лінгвоцидом — вимогою послуговуватись лише російською (за визначенням Казака Луганського (В. Даля) — «великорусского наречія русского языка», тобто носіями русского языка були українці — русини [4]), винищенням української інтелігенції, насаджуванням нелегітимного (за церковними канонами) Москов-

ського патріархату, розкуркуленням, «фрагментацією українського народу шляхом поселення в Україні чужинців і водночас розпорошення українців по цілій Східній Європі», масовими вбивствами українців, депортацією до Сибіру та іншими ознаками, став непохитним доказом радянського геноциду українців.

XX століття для суспільства України стало випробуванням на виживання за умов сталінсько-гітлеровського геноциду, що набрав форми Голодомору (штучний голод як свідоме і цілеспрямоване рішення московсько-радянської влади, направлено на придушення українського національно-визвольного руху через фізичне знищення 1921–1923, 1932–1933, 1946–1947), Голокосту (жертвоприношення, «руйнівний ураган»; як свідоме загострення антисемітських настроїв у Європі 1939–1945), Депортації як репресивно-каральної політики Кремля, атаки якого мали ціллі внутрішні географічні зміни та знищення: українців (1925–1928: перерозподіл українських земель; 1930–1936 рр.: так звана «куркульська» висилка; 1939–1940: висилка з захоплених Советами західних земель — Західної України, Західної Білорусі, країн Балтії до Казахстану, Комі АРСР, Сибіру, Поволжя; 1944–1947: переселення на «перевиховання», а радше — моральне і фізичне знищення, «активних націоналістів» до Сибіру [1]), кримських татар (травень 1944 — етнічна чистка забрала життя 46,2 %), деякою мірою депортації євреїв до Палестини (1948: як прихована політика антисемітизму СРСР — підґрунтям для цього припущення слугує «Генеральна угода про співробітництво, взаємодопомогу, спільну діяльність між Головним управлінням державної безпеки НКВС СРСР і Головним управлінням безпеки Націонал-соціалістичної робітничої партії Німеччини (Гестапо)», підписана 11 листопада 1938 року у м.Москва начальником управління дербезпеки НКВС СРСР, комісаром держбезпеки Л.Берією і начальником четвертого управління (ГЕСТАПО), бригаденфюрером СС Г.Мюллером [1]).

Геноцид українського суспільства XX століття — Голодомор, Голокост, Депортація — позначився на подальшій долі народів, щодо яких вчинили геноцидні дії (втрата генофонду, знищення культурної спадщини, зміна географії проживання тощо), що, у поєднанні з переселенням в Україну великої кількості московитів (самоназва — росіяни, «запозичена» Указом Петра I) сприяло новоутворенням 2014 року — ДНР і ЛНР та оновленню неартикульованої депортації з Кримського півострова під гаслами «Кримнаш»). Показовим фактом для XXI ст. є бажання РФ здійснити лінгвоцид української мови в Україні як складової геокультурного проекту «русский мир», яким послуговуються кремлівські шовіністи.

Показово, що 75 річниця подолання/осмислення світовим суспільством сталінсько-гітлеровського геноциду стає і датою обговорення нових системних шовіністичних проявів РФ стосовно України [2]. Попередженням планетарній спільноті є визначення очільником Кремля природно завершеного існування системи СРСР як «найбільшої геополітичної катастрофи ХХ століття», що семантично вказує на цілеспрямоване просування концепції «русского мира», артикульованої Путіним на міжнародній конференції з безпеки (Мюнхен, лютий 2007). Навіть більшість демократів і творчої інтелігенції РФ відмовляють українському суспільству у праві на самоорганізацію.

Проте, події 2014 року розкодували для міжнародної спільноти сприйняття/розуміння ментальності української (етно- та політичної) нації, яку репрезентує Людина гідна, вольова, критично мисляча, самовідповідальна (волонтерський рух), котра не зазіхає на права Іншого, й боронить свою свободу («для», а не «від»). Достатньо пригадати автентичне формулювання українського народного прислів'я: «Моя хата скраю — першим ворога зустрічаю», щоб зрозуміти готовність/потребу захищати свою землю, родину.

Отже, на сучасному етапі вкрай необхідним є ідентифікування українськими гуманітаріями специфічного типу протистояння у протиборстві смислів, світовідчуття, інтерпретацій — когнітивній війні. Оскільки гібридна війна, окрім інформаційно-психологічної (факти, інформування, короткочасний вплив на свідомість частини суспільства), має когнітивну складову (інтерпретація, ідентичність, самоідентифікування, концепції минулого-сучасного-майбутнього тощо), вітчизняні науковці й експерти мають «першими ворога зустріти» — відхилити спорадичність, несистемність, неконцептуальність гуманітарних досліджень та запропонувати методологію аналізу вибудовування картини світу у смисловому протистоянні агресії РФ.

Література

1. Воротиленко М. Заповіт Петра І. Голодомор. — Київ, ФОП Стебеляк, 2013. — 624 с.
2. Рафаель Лемкін: радянський геноцид в Україні (стаття 28 мовами)/ Міжнародний благодійний Фонд «Україна 3000», в рамках програми «Уроки історії»; редактор Роман Сербин; упорядник Олеся Стасюк. — К.: Майстерня книги, 2009. — 208 с.
3. Люкс Л. Перемены через размежевание: о примате внутренней политики в сталинской и в путинской России // Форум новейшей восточноевропейской истории и культуры. — 2015. — №1. — С. 356-360.
4. Толковый словарь великорусского наречія русского языка Владимира Даля. — Москва, С-Петербургъ: Изданіе книгопродавца-типографа Г.А. Ліфшица, 1840 (на примірник, викладеному в інтернеті зберігся гриф «строго секретно» та розпорядження — «издание уничтожитъ экземпляр въ архив — І.К.)

*Лібер Джордж,
доктор філософії (PhD, історія),
професор історії університету штату Алабама у Бірмінгемі*

Decommunizing Ukraine, 1985-2020: Some Preliminary Thoughts

In memory of Oleksandr Hrytsenko (1957–2020)

“The past is never dead; it’s not even past.”

William Faulkner

The crises generated by the Gorbachev period (1985-1991), the 1993–1994 hyperinflation era, the 2004 Orange Revolution, the 2014 Revolution of Dignity, and the subsequent Russian annexation of Crimea and invasion of the Donbas forced individuals and groups to reassess their assumptions, identities, loyalties, and political relationships, and to make new demands in the public sphere. Each of these upheavals possessed a unique set of origins and unique contradictions, differing from previous ones. Each created democratic breakthroughs, brought a new leadership to power, and strengthened civil society’s capacity to resist the ruling elite’s efforts to maintain the Soviet order (in 1985-1991) or to establish a post-Soviet hybrid regime, neither fully democratic nor fully authoritarian. Each of these unique disruptions introduced powerful, if not contradictory consequences. Each accelerated the development of a political and civic identity in Ukraine increasingly at variance with others in the post-Soviet space. In doing so, each may have strengthened Ukraine’s divorce from Russia and the Commonwealth of Independent States, but may have failed to consolidate Ukraine’s democratic breakthroughs or to establish a transparent and accountable government.

In order to investigate how Ukraine’s primary political actors, their challengers, and emerging civil society negotiated the Gorbachev years and the first thirty years of independence within a very fluid social and economic environment, it is critical to analyze the efforts to decommunize the political and cultural system over the past four decades.

How and in what ways do the citizens of a post-communist state change their mental frameworks forged in the communist past? How and in what ways do they reassess Ukraine’s historical and cultural heritage created during the Soviet period? Who takes the lead, the political elites or the political activists, in driving these efforts? When and at what point in time? How did the independence drive

of 1989–1991, the Orange Revolution of 2004, and the Revolution of Dignity accelerate the campaign on behalf of decommunizing Ukrainian society? How much of this decommunization coincides with Ukraine’s divorce from Russia and the process of de-colonization?

To answer these complex questions, we must not only chronicle the external manifestations of the decommunization process, the long-term, multi-dimensional effort to remove all communist influences and symbols from the public sphere, but also analyze its internal dynamics over a long time period. If most of today’s Ukraine experienced seventy years of the communist order, decommunization in all of its permutations is only entering its fourth decade.

(1) Decommunization may be divided into two sets of critical components: (a) the external (visible) components, and (b) the internal (invisible) components.

(2) The visible components, such as the decisions to introduce or to defer decisions concerning lustration procedures and transitional justice, or the destruction of statues honoring communist heroes, the removal of red flags and stars and hammer-and sickle insignias from public spaces, the renaming of Ukraine’s cities, squares, and streets, and the 2015 ban of Ukraine’s three communist parties are much easier to trace and to measure than the replacement of communism’s values. Created as political weapons to propagate a totalitarian vision of the past, present, and radiant future, these statues, monuments, and insignias dominated public squares and major avenues throughout Ukraine long after the fall of communism. Even if passersby did not mentally acknowledge these imposing physical structures, they may have unconsciously absorbed a distorted interpretation of the “heroic” past, the message that the “well-being” of the collective (as defined by the authorities) was far more important than an individual’s human or civil rights. Even after its political expiration, the “lost cause” mocked its post-communist successors.

(3) But decommunization is more than the investigation of the waves of destruction of Lenin statues or communist symbols in Western, Central, Southern, or Eastern Ukraine over four decades, or the anti-totalitarian laws passed in 2015. It is also an attempt to challenge the meanings, symbols, values, and narratives of the past and to shift Ukrainian society in a more democratic direction.

(4) Since 1991 historians in Ukraine have challenged the central myths of the post-Stalinist interpretation of Soviet history, especially the “heroic period” of collectivization and the Great Fatherland War of 1941–1945. In filling in the “blank spots” in Ukraine’s turbulent twentieth century, they have documented the tragedy of the Holodomor, started to investigate the Holocaust, anti-Semitism, and local collaborationism, and have integrated controversial nationalist heroes

and organizations into the historical discourse. Since 2015, the pan-European conflagration from 1939 to 1945 is officially commemorated as the Second World War, not the Great Fatherland War. They also introduced new symbols (such as the red poppy) to replace red stars and hammers and sickles to mark this conflict.

(5) Decommunization is an attempt to dismantle the authoritarian personality (*homo Sovieticus*) forged during Soviet rule and aspects of which were passed on to succeeding generations. Communism's long tenure, as Timur Kuran's *Private Truths, Public Lies: The Social Consequences of Preference Falsification* pointed out [5] shaped not only individual behavior in public, but also the private world of individuals, however difficult to measure. Very few individuals could resist all aspects of pervasive communist socialization.

(6) To embrace of the modern world in all of its ambiguity and messiness and to encourage civic and political engagement constitutes decommunization's primary mission. Communism, like all ideological systems, promised certainty. Decommunization does not promise clarity about the future, only uncertainty. The only certainty in the world is that uncertainty is a constant. As the COVID-19 pandemic of 2020 reveals, we can reduce uncertainty, but not eliminate it. In his nuanced overview of the Revolution of Dignity [8], Mychailo Wynnykyj describes the critical role the newly emergent "creative class" played in the conflict. This small group of managers, entrepreneurs, small- and medium-sized business men and women, programmers, journalists, and professors who dominated Ukraine's service economy valued self-reliance, an entrepreneurial spirit, openness to change, an appetite for risk, the courage to take responsibility, transparency, public service, attributes of a liberal mindset at odds with the authoritarian personality forged in the Soviet system as well as Ukraine's post-Soviet oligarchical system [8, C. 254, 273]. In the struggle against the Yanukovich regime, the protesters overcame their uncertainty and fear and made choices within the framework of their values. These Maidan values represented the ecosystem of agency, one of the highest stages of political maturation, decommunization and democratization. After Volodymyr Zelensky's landslide presidential victory in 2019 and the social and political aftereffects of the COVID-19 pandemic, it is unclear how and to what extent these values have survived.

In conclusion, decommunization is more than the dismantling of visible symbols of the communist past, such as Lenin statues, red flags, or hammers and sickles. Most importantly, its mission is to ultimately replace old communist values with democratic values, to transform *Homo sovieticus* to *homo post-sovieticus*, if not to *homo kritikus*. But the legacy of seventy years of communism is impossible

to erase completely, either in the present or in the near future. Societies rarely experience a total Saul to Paul moment. Decommunization in Ukraine will be a work in progress for decades to come.

Bibliography:

1. D'Anieri, Paul. *Ukraine and Russia: From Civilized Divorce to Uncivil War* (New York: Cambridge University Press, 2019).
2. Haidai, Oleksandra. *Kamianyihist': Lenin v tsentral'ni Ukraini*, 2nd updated ed. (Kyiv: K.I.S., 2018).
3. Hrytsenko, Oleksandr. *Dekomunizatsiia v Ukraini iak derzhavna polityka i iak sotsiokul'turne iavyshe* (Kyiv: Natsional'na Akademiia Nauk Ukrainy, Instytut politychnykh i etnonatsional'nykh doslidzhen' im I.F. Kurasa and Natsional'na Akademiia mystetstv Ukrainy, Instytut kul'turolohi, 2019).
4. Hrynevych, Vladyslav. "Podolannia totalitarnoho mynuloho," *Ukraina moderna*, 9 parts (2019-2020).
5. Kuran, Timur. *Private Truths, Public Lies: The Social Consequences of Preference Falsification* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995).
6. Landrieu, Mitch. *In the Shadow of Statues: A White Southerner Confronts History* (New York: Viking Penguin, 2018).
7. Motyl, Alexander J. *Ukraine vs. Russia: Revolution, Democracy and War* (Washington, DC: Westphalia Press, 2017).
8. Wynyckyj, Mychailo, *Ukraine's Maidan, Russia's War: A Chronicle and Analysis of the Revolution of Dignity* (Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2019).

Маньковська Руслана Вікторівна,
доктор історичних наук, с.н.с., доцент,
провідний науковий співробітник
Інституту історії України НАН України

**Музей в сучасному меморіальному полі:
теоретичні підходи**

Введення музею, як соціокультурної інституції, в меморіальне поле обумовлено процесами формування в другій половині ХХ ст. нової культурної парадигми та новітніх підходів до культурної спадщини, де музеї розглядаються серед соціальних інститутів, що зберігають та поширюють пам'ять

[8; 9]. Така загальносвітова тенденція логічно поєдналася із концептуальними положеннями актуального міждисциплінарного напрямку — меморіальних студій, що виокремився останніми десятиліттями у соціогуманітаристиці.

Зміни культурної парадигми в світі актуалізували формотворчий потенціал музеїв. У меморіальному дослідницькому полі ці заклади розглядаються здебільшого лише як інструмент трансляції культурної пам'яті у державній політиці пам'яті. Такий підхід є традиційним у пострадянському суспільстві й перетворює музей на засіб здійснення державної політики, коли музейні колекції несуть навантаження ідеологічних ретрансляторів, як ми спостерігали в радянський період. На жаль, дослідники, відзначаючи полярність між знаннями та уявленнями про минуле, обходять увагою музеї та їхні функціональні можливості в пам'яттєвих практиках. Тому ми стверджуємо, що музеї через музейні предмети, як своєрідні «вузлики пам'яті», поєднують знання і уявлення про минуле, і не лише зберігають, але й *впливають* на формування пам'яті в усіх її формах (колективної, індивідуальної, національної, історичної, культурної).

Аналізуючи праці українських та зарубіжних вчених в меморіальному полі, зокрема В. Кривошеї, А. Киридон, Л. Нагорної, Ю. Ганжурова, В. Піскун, Л. Зашкільняка, В. Огієнка, І. Колесник, Д. Веденєєва та Моріса Гальбакса, Абі Варбурга, П'єра Нори, Яна Ассмана, Емілія Дюкергайма, можна говорити про етап наукового осмислення і теоретико-методологічних напрацювань у даній галузі знань. У понятійно-категоріальній системі меморіальних досліджень у конверсійно-дискусійній формі перебуває саме поняття «пам'ять», що розглядають, як сховище інформації, як мнемонічну діяльність, як багатоаспектний процес. Теоретик історичної пам'яті П'єр Нора констатує, що для пам'яті особливе значення мають не самі події минулого, а їх репрезентація [1, 94].

Нині спостерігається значний суспільний інтерес і тяжіння до культурної спадщини. У галузі музейництва це проявляється у зростанні не лише кількості музеїв, але й появи нових креативних різновидів. Не випадково фундатор французької школи *memory studies* П'єр Нора назвав цей період «епохою торжества пам'яті» [4]. Ініціатор проекту «Місця пам'яті» П. Нора серед місць пам'яті, в яких суспільство добровільно збирає важливі для свого індивідуального образу спогади, поряд із конкретним географічним місцем, історичною подією, публічними інтелектуалами, пам'ятником, предметами матеріальної культури, символом, традицією, архівом виділяє також і музеї. Усі вони є безцінні тим, що тут, стверджує П. Нора, «працює пам'ять», і «це не сама традиція, а лабораторія, де вона формується» [2, 224–225].

Виходячи із специфіки музейної комеморації, слушно видається думка польської дослідниці Барбари Шацької, котра розглядає минуле, як вимір часу, потік якого впорядковується важливими подіями, своєрідними «вузликами» пам'яті, накладеними на просторову модель [7; 32, 105–121]. Кожен музейний «вузлик» виконує меморіальні функції увічнення, сакралізації, ідентифікації та нагадування. Зважаючи на сутнісний зміст музею, як «місця пам'яті» про минуле, досі не втратило актуальності твердження професора Оксфордського університету Робіна Колінгвуда, який у 1920-х рр., розглядаючи історію (минуле — *P. M.*) через призму пам'яті наголошував: «Історія є засобом самопізнання, способом осмислення буття, вона йде шляхом інтерпретацій свідчень... Пам'ять, як така, є тільки теперішньою думкою про минулий досвід. А прірву між теперішнім та минулим поєднує міст — із думки теперішньої про минуле, в якій пробуджується колишня думка» [3, 378]. Можна констатувати, що важливим аспектом процесу формування пам'яті про минуле, зокрема для меморіального поля музею, виявляється ключове явище — інтерпретація.

Теоретики герменевтики визначають інтерпретацію як функцію наративу, через який відбувається процес пізнання. Саме через музейний наратив людина комунікує з минулим та пізнає його, формує власну світоглядну систему, шкалу цінностей, осмислює історичне минуле. У цьому процесі музейний предмет, наділений такими ознаками, як автентичність, достовірність, наглядність, синкретичність, інформаційність, емоційність, аксіологічність, є посередником між минулим і майбутнім. Музейний предмет не тлумачить сам себе, лише його музейна інтерпретація через музейний наратив, надає йому цінності, як пізнавальної, історико-культурної, так і емоційної.

Музейний наратив є своєрідною моделлю відтворення подій минулого, що є полем музейної інтерпретації. Потенційні можливості та продуктивність інтерпретації, як засобу виявлення процесу тлумачення, довів французький філософ Поль Рікер [5, 44]. Для музейника інтерпретація виконує роботу дешифрування змісту та значень, і складає основу музейного наративу, який виступає засобом формування нових знань про усталені факти. Важливо наголосити, що музейний предмет, як першоджерело і автентична пам'ятка, значною мірою забезпечує інтерпретацію від маніпуляцій.

Варто зауважити, що у процесі інтерпретації факту, події, або окремого музейного предмету та створення певного образу минулого важливу роль відіграє історичне уявлення. Розглядаючи категорію історичного уявлення, як знаряддя у конструюванні образів минулого та інструмент суспільного сприйняття дійсності, польський дослідник Марек Возняк у книзі «Минуле як предмет конструкції. Про роль уявлення в історичних дослідженнях» на-

голошує, що конструювання образів і спроба їх розуміння в сучасних реаліях, що структурують дійсність, властиві для локальної (національної — *Р. М.*), а не універсальної культурної спільноти [6, 221]. Музейний наратив настільки є витвором уявлення, наскільки музейник, поєднуючи минулі події та факти у зв'язки, керується вимогами конструювання оповіді, а в підсумку надає їм нового значення. Типологізуючи основні елементи музейної комеморації, тобто умовно виділяючи окремі структури, можна відтворити процес формування пам'яті про минуле: пам'ятка (матеріальна і нематеріальна) — музейний предмет — пізнання / дослідження — історична уява — інтерпретація — музейний наратив — суспільне сприйняття. Представлена модель творення пам'яті визначає музейний предмет, як «вузлик»-«маркер» пам'яті, музейний наратив вбирає спогади, знання, інтерпретацію, уяву про минуле, а суспільне сприйняття формує пам'ять у всіх її різновидах.

Без сумніву, музеї, перебуваючи у меморіальному полі / зоні простору пам'яті, моделюють його у музейному наративі через заданий алгоритм музейного предмету, і творять нову інформацію, синхронізуючи минуле із сучасним. Проте варто розглядати спеціальне поняття «музейний простір», що виходить за межі місць пам'яті, і, певна річ, перетинається із культурним простором та простором пам'яті, але несе своє, лише йому притаманне призначення: акумулює першоджерела минулого, опрацьовує, екстраполює їх широкому загалу та впливає на соціум. Важливо відзначити, що пам'ять виступає формотворчим конструктом національної свідомості.

Для сучасного українського суспільства проблема відновлення національної свідомості, яка впродовж тривалого часу піддавалась корінним деформаціям в умовах тоталітаризму, стоїть надзвичайно гостро. Наслідком цього стали відчуження значної частини населення від культури та мови власного народу, небажання пізнати правдиву історію своєї нації. Істотним фактором у відновленні національної свідомості є суспільна пам'ять, що, як інтегруючий чинник, через «місця пам'яті» сполучає суспільство з подіями минулого та сьогодення, і дозволяє прогнозувати майбутнє. Щоб позбутися негативного тоталітарного спадку, українське суспільство мусить переосмислити своє комуністично-радянське минуле і через конструювання пам'яті про тоталітарне минуле позбавитися його важких наслідків.

Одним із шляхів таких суспільних трансформацій виступає процес музеєфікації тоталітарних режимів, що, починаючи із другої половини ХХ ст., поширився у країнах європейського співтовариства та пострадянського простору, які мали подібний історичний досвід. Музеї, як наголошувалося вище, є важливою ланкою у творенні суспільної пам'яті. Вони формують

образи історичного минулого і певним чином відповідають за конструювання його моделей. У музейних практиках тема тоталітаризму отримала поширення в Центральній та Східній Європі в 1990-х рр., після розпаду СРСР та ліквідації комуністичного режиму. Такі заклади, що мали статус державних, здебільшого створювалися у колишніх будівлях каральних органів та військових баз.

В Україні процес декомунізації, спрямований на переосмислення радянського минулого, істотно затягнувся і позначився на її меморіальному полі. Значна частина музейних закладів повільно змінює музейний наратив своїх експозицій. На відміну від європейських країн, де процес підтримувала держава, в Україні першою відгукнулася громадськість. Упродовж 1990-х рр. різко змінилася профільна класифікація громадських музеїв, зникли осередки комуністично-ідеологічного змісту, на їхньому місці з'явилися музеї, присвячені подіям та діячам української історії, які були заборонені тоталітарним режимом. Характерною особливістю музеєфікації періоду тоталітаризму в Україні є те, що основна увага суспільства була прикута до заборонених радянською владою тем Голодомору та політичних репресій. Під тиском громадськості держава долучилася до створення Національного музею «Меморіал жертв Голодомору». В Україні процес формування меморіального простору тоталітарного минулого ще не набув достатнього розвитку. Необхідно здолати складний шлях осмислення власної історії, щоб у суспільній пам'яті вкорінилися її уроки.

Поєднуючи просторово-часову модель буття людства, музей сприймається як фіксатор минулого з функцією увічнення колективної пам'яті. Однак, аналізуючи функціональні можливості музею в меморіальному полі, можна констатувати, що музей формує пам'ять, тим самим впливаючи на структурування мнемонічного простору, відродження деформованої століттями бездержавності та культурної асиміляції національної пам'яті.

Сучасним викликом для меморіального поля музею стає стратегія примирнення, коли в суспільній пам'яті має утвердитися об'єктивний погляд на болючі теми української історії.

Література:

1. Буряк Л. І. Пам'ять у культурному просторі міста (київський контекст) // Національна та історична пам'ять. Політика пам'яті у культурному просторі: Зб. наук. праць. Вип. 8. К.: ДП «НВЦ «Пріоритети», 2013. С. 94–102.
2. Киридон А. Місця пам'яті // Національна та історична пам'ять: словник ключових термінів / кер. авт. кол. А. М. Киридон К.: ДП «НВЦ «Пріоритети», 2013. 436 с.

3. Колінгвуд Р. Дж. Ідея історії. 3 лекціями 1926–28 рр. / Пер. з англ. О. Мокровольський, пер. слово Я. Дуссена. К.: Основи, 1996.
4. Нора Пьер. Всемирное торжество памяти. // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. — 2005. — № 2-3 (40–41). URL: [http://magazines/russ.ru/nz/2005/2](http://magazines.russ.ru/nz/2005/2).
5. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. Серия «Канон философии» / Пер. с фр. и вступ. ст. И. Вдовиной. М., 2002. 624 с.
6. Троян С. С. Історичне минуле між «правдою науки» і «правдою пам'яті». (Рецензія на книгу польськ. мовою Марека Возняка «Минуле як предмет конструкції. Про роль увялення в історичних дослідженнях». — Люблін, 2010.) // Національна та історична пам'ять: Зб. наук. праць. Вип. 5. К.: ДП «НВЦ «Пріоритети», 2012. С. 219–224.
7. Шацька Б. Минуле — пам'ять — міт. Чернівці: Книги — XXI, 2011. 248 с.
8. Шола Т. Новая музеология и поступальное развитие культуры или пролог кибернетического музея // Музей и демократия. М., 1997.
9. Шола Т. Предмет и особенности музеологии // Museum. 1987. № 157.

Мищенко Марина Олексіївна

кандидат юридичних наук, в.о. завідувача відділу культурної спадщини та пам'яткоохоронної справи ІК НАМ України

Межа між об'єктом культурної спадщини та символікою комуністичного режиму в контексті сучасних декомунізаційних процесів

Грунтовне дослідження тематики, пов'язаної з формуванням та генезою системи національної політики пам'яті, зокрема, її комуністичного періоду, актуалізувало проблематику практичної реалізації окремих положень чинного декомунізаційного законодавства, тлумачення базової термінології, а також визначення впливу означених процесів на трансформацію сучасної культурно-мистецької сфери.

З часу прийняття пакету так званих «декомунізаційних законів» минуло вже більше п'яти років, при цьому результати їх практичного впровадження набули не лише суто матеріалізованих проявів — перейменування загалом близько тисячі населених пунктів та районів, демонтаж понад двох тисяч пам'ятних знаків і пам'ятників, зняття обмежень на доступ до раніше засекре-

чених архівів репресивної «машини» тоталітаризму, але й певних духовних, не завжди видимих оку перетворень — трансформації свідомості та зміни сприйняття комуністичного минулого людьми різних поколінь.

Разом із цим, наявні певні недосконалості нормативно-правового забезпечення декомунізації, які безпосередньо впливають не лише на результативність її впровадження, але й одночасно на таку важливу сферу культури як діяльність, пов'язану з охороною пам'яток. У загальному вигляді це оприявнюється у тому, що в процесі визначення/зміни правового статусу об'єкта культурної спадщини необхідно чітко усвідомлювати, чи він не підпадає під демонтаж/знесення в межах офіційного позбавлення від «привидів» комуністичного минулого.

Пропоную розглянути означене проблемне поле на прикладі окремих положень Закону України «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки» у їх співвідношенні з нормами чинного законодавства, що регулює суспільні відносини у пам'яткоохоронній сфері. Зокрема, у ст. 1, при визначенні поняття «символіка комуністичного тоталітарного режиму» до предметного складу останнього одразу у двох підпунктах було включено формулювання такого змісту — «зображення, пам'ятники, пам'ятні знаки...» [1]. На перший погляд, це не позбавлено логіки, оскільки за умови присвячення названих об'єктів особам, які обіймали керівні посади в комуністичній партії, керівні посади у вищих органах влади та управління СРСР, УРСР (УСРР) або подіям, пов'язаним із діяльністю комуністичної партії, із встановленням радянської влади на території України або в окремих адміністративно-територіальних одиницях, переслідуванням учасників боротьби за незалежність України у ХХ ст., саме по собі навіть мовчазне їх демонстрування на широкий загал фактично нівелює всі ті людиноцентричні та національно-демократичні положення, визначені у Конституції України, а в подальшому пролонговані в інших нормативно-правових актах нашої держави. З іншої точки зору, кожне із названих зображень, пам'ятників чи пам'ятних знаків потенційно може бути об'єктом культурної спадщини національного чи місцевого значення та підпадати під охорону держави. Чому так?

Звернемося до Закону України «Про охорону культурної спадщини», де у ч.1 та ч. 2 ст. 2 визначено, що за типами об'єкти культурної спадщини, у тому числі, поділяються на «споруди (витвори) — твори архітектури та інженерного мистецтва, твори монументальної скульптури та монументального малярства...», а за видами, зокрема, на «об'єкти монументального мистецтва — твори образотворчого мистецтва: як самостійні (окремі), так і ті, що пов'язані

з архітектурними, археологічними чи іншими пам'ятками або з утворюваними ними комплексами (ансамблями)» [2]. Таким чином, з цього випливає, що об'єктами культурної спадщини можуть бути скульптури, картини, малюнки, гравюри, літографії, що не виключає їх одночасного підпадання під вищеперелічені критерії відповідних пунктів ч. 1 Закону. Адже картина, малюнок чи гравюра, хоч вони і створені у різний спосіб, однак, по суті, є зображеннями, а скульптура, за певних умов, може бути пам'ятником.

За цих умов, перш ніж вирішувати «долю» означених мистецьких форм у контексті декомунізаційних процесів, варто з'ясувати, чи вони не включені до відповідних державних реєстрів за визначеними критеріями, що зобов'язує державу охороняти їх, а не піддавати забуттю.

В означеному контексті варто згадати резонансну ситуацію, пов'язану із примусовим громадським демонтажем 8 грудня 2013 року пам'ятника Леніну у місті Києві активістами-мітингувальниками. Так, у той час декомунізація ще не набула таких чітких рис, однак суспільне незадоволення наявною комуністичною атрибутикою зростало і подекуди мало доволі агресивні прояви. Попередньо активісти, починаючи із червня 2009 року, неодноразово псували пам'ятник (облиття фарбою, відбиття окремих частин), однак остаточне скидання з постаменту, — в прямому та переносному сенсах, відбулося за мовчазного спостереження представників правоохоронних органів вже тоді, коли згідно з рішенням Кабінету міністрів України його було виключено з Державного реєстру нерухомих пам'яток України. Втративши таким чином свій статус, він фактично опинився поза правовим полем і без захисту від держави, який згідно із Законом України «Про охорону культурної спадщини» вона повинна надавати *об'єктам культурної спадщини*.

Отже, відсутність чітких критеріїв для розмежування складових понять «символіка комуністичного тоталітарного режиму», «об'єкт культурної спадщини» та «пам'ятка» може спричинити помилки в ідентифікації видової приналежності об'єктів, зокрема пам'ятників, пам'ятних знаків, а також спровокувати викривлене сприйняття, і, як наслідок, непоправні зміни в їх правовому статусі та матеріальному стані.

Література:

1. Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки: із Закону України. (2015, 9 квітня). Відомості Верховної Ради України. № 26. С. 1390.

2. Про охорону культурної спадщини: Закон України. (2000, 21 липня). *Офіційний вісник України*. № 27. С. 32.

Овсіюк Оксана Володимирівна

кандидат історичних наук,

завідувач відділу соціокультурної антропології

Науково-дослідного Інституту українознавства МОН України

Принципи розподілу матеріальних благ у роки війни як фактор формування елітного прошарку населення (на прикладі Києва, 1943 — 1945)

Наприкінці ХХ — початку ХХІ століття в українській історіографії відбувається процес переосмислення панівних раніше уявлень про радянське суспільство, його соціальну структуру, принципи функціонування та формування світоглядних настанов і цінностей. Особливо вартісними для розуміння радянського періоду є методологічні підходи, напрацьовані упродовж другої половини ХХ століття, і які тепер становлять окремий напрям — історія повсякдення, з розвитком якої сформувалися нові підходи до інтерпретації джерел офіційного походження: відоме джерело розкриває нові пласти інформації — дозволяє історикові різнобічніше реконструювати минуле.

Тож спробуємо «розпитати» документи: чи відповідають дійсності уявлення про більш-менш справедливий розподіл матеріальних благ між усіма категоріями городян; як розподіл матеріальних благ перетворився на один із важливих факторів формування елітного прошарку населення; чи потрапляла до елітного, краще забезпеченого прошарку, наукова і творча інтелігенція.

Німецько-радянська війна призвела до загального зубожіння населення міст УРСР. Люди опинилися буквально на межі виживання. Бракувало найнеобхіднішого: продуктів харчування, одягу, побутових дрібниць щоденного вжитку. Загострилася житлова проблема: тисячі людей опинилися без даху над головою, більшість населення змушена була мешкати у незадовільних житлових умовах переповнених комунальних квартир.

На цьому тлі помітно вирізняються групи жителів, які користувалися державними пільгами у задоволенні матеріальних потреб. До них відносилися, зокрема, партійні та радянські працівники, керівники підприємств, працівники певних народних комісаріатів, діячі культури, мистецтва і науки тощо. Цілком зрозуміло, що в Києві — столиці УРСР була зосереджена більшість таких пільговиків. За часів існування карткової системи на продукти харчування та найнеобхідніші товари щоденного вжитку особливе ставлення з боку держави до цих категорій населення виявлялося у забезпеченні їх нормованими продуктами і товарами кращої якості та в повному

обсязі, в постачанні за підвищеними нормами, а також позакартковому додатковому забезпеченні. Турбота держави про їхній добробут проявлялася також в організації торгівельно-побутового обслуговування на більш високому рівні. Досягалося це шляхом створення та функціонування системи спеціалізованих закритих закладів, покликаних задовольняти потреби привілейованих киян.

Слід зазначити, що про забезпечення високопосадовців України союзне керівництво подбало ще влітку 1943 р. За кілька місяців до звільнення Києва, 12 липня 1943 р., РНК СРСР видало постанову «Про постачання керівних працівників партійних, комсомольських, радянських, господарських і профспілкових організацій». Відповідно до неї керівництво УРСР було розподілено на три групи для постачання продуктами харчування. До першої групи входили партійні, комсомольські, радянські та профспілкові керівники республіканського та обласного рівнів. Вони отримували продовольчі картки за групою робітників «особливого списку», тобто тих, хто працював на провідних підприємствах оборонної та важкої промисловості та забезпечувалися за наступними нормами: 2200 г м'яса і риби, 600 г жирів, 1500 г круп і макаронів на місяць. Однак вище керівництво радянських і партійних органів забезпечувалися за підвищеними нормами: 3500–3200 г м'яса і риби, 900–600 г жирів, 2000–1500 г круп і макаронів². До другої і третьої групи потрапило міське та районне керівництво, а також керівний склад господарських організацій. Вони отримували продовольчі картки за групою робітників промисловості, транспорту і зв'язку, тобто забезпечувалися за нормами: 1800 г м'яса і риби, 400 г жирів, 1200 г круп і макаронів на місяць [4, 28–30]. Окрім того, зазначений контингент отримував додаткові обіди, а керівники, віднесені до 1-ї та 2-ї груп забезпечувалися ще й сухими пайками. Тим, хто працював у вечірній час додатково надавалось друге гаряче харчування та 100 г хліба на вечерю без зарахування до карткових норм³. Навесні 1944 р. у м. Києві нараховувалося 459 керівних працівників, які отримували додаткове постачання за нормами I-ї групи, 900 — II-ї і 1350 — III-ї групи [3, 84]. За партійними, радянськими, комсомольськими та господарськими працівниками, відповідно до постанови ДКО від 16 січня 1944 р. було закріплено так зване літерне харчування. Його норми диференціювалися відповідно до зайнятих посад і позначалися на знак спеціального призначення літерами (а не цифрами), від чого цей тип додаткового постачання і отримав свою назву. Так, наприклад, харчування за нормою літер «А» передбачало 3-разове, а літер «Б» — 2-разове харчування за особливими нормами [1, 170–171].

² ЦДАГО. — Ф.1. — Оп.23. — Спр. 676. — Арк. 194.

³ ЦДАГО. — Ф.1. — Оп.23. — Спр. 677. — Арк. 11-12.

Інтелектуальна еліта Києва отримувала спецпостачання, яке за своїми обсягами наближалось до норм працівників центральних партійних і радянських установ. Як і партійна та радянська номенклатура, вона мала свої окремі заклади громадського харчування: закриті їдальні АН УРСР, творчих спілок — письменників, композиторів, художників [3, 55–56].

Згадані категорії населення Києва забезпечувалися продуктами харчування через мережу магазинів системи Гастрономторгу. У магазині № 1 за спеціальними перепустками обслуговувалися науковці зі званням професора, доцента, завідувачі кафедр та кандидати наук, члени Спілки письменників, а також заслужені артисти у загальній кількості 2 243 особи. До магазину № 2 була прикріплена така ж кількість киян, серед яких були працівники міськкому та обкому партії, міського й обласного виконкомів, наркомату торгівлі, Верховної Ради УРСР, Наркомату закордонних справ, міськкому та обкому комсомолу, Держконтролю та Держконмінфіну. Магазин № 3 був розрахований лише на 701 особу — співробітників ЦК КП(б)У та РНК УРСР. У магазині № 4 отоварювався 1571 працівник наркоматів, республіканських та обласних організацій, що не увійшли до списку обслуговування по магазину № 2. 5 та 6-й магазини були призначені для працівників, віднесених до I та II-ї груп, депутатів та ін. [2, 38–39].

На спецпостачанні у держави перебували також службовці народних комісаріатів внутрішніх справ та держбезпеки УРСР. Останні отримували покращене та додаткове харчування через їдальні Спеціального торгу — організації, створеної безпосередньо для задоволення торгівельно-побутових потреб працівників згаданих наркоматів. На кінець 1944 р. у Києві кількість цих спеціалізованих закладів громадського харчування досягла 9-и. Вони, як правило, для зручності відвідувачів, розміщувалися поблизу місць проходження служби прикріпленого контингенту⁴. Меню їдалень Спецторгу відрізнялося якістю та різноманітністю порівняно зі стравами у звичайних їдальнях, які обслуговували населення за картковою системою. Покращення та урізноманітнення харчування у їдальнях Спецторгу забезпечувалося можливістю використання децентралізованих фондів. До продуктів, виділених державою, додавалася продукція, що надходила з підпорядкованих Спецторгу підсобних господарств. Отримані поза централізованими фондами овочі, картопля та м'ясо-молочні продукти реалізовувалися понад карткові норми⁵. На вищому рівні було організовано обслуговування працівників НКВС та НКДБ не лише в їдальнях, а і в закладах торгівлі Київського Спецторгу.

⁴ ДАК — Ф. Р — 107. — Оп. 1. — Спр. 1. — Арк. 19.

⁵ ДАК — Ф. Р — 107. — Оп. 1. — Спр. 6. — Арк. 53.

Цій організації, зокрема, підпорядковувалося 7 магазинів та 2 кіоски⁶.

Працівники Наркоматів внутрішніх справ та державної безпеки краще забезпечувалися промисловими товарами. До їхніх послуг у системі Спецторгу існували майстерні з пошиття одягу та взуття. Вони були своєрідними закладами нормованого постачання. При розрахунках за виконану у них роботу від промтоварної картки клієнта відрізалися відповідна кількість купоно-одиниць. Аналогічна операція здійснювалася при купівлі нормованих продтоварів у магазинах⁷. Це значно полегшувало життя працівникам НКВС та НКДБ. Також до функцій Спецторгу відносилося задоволення побутових потреб прикріпленого контингенту. Тому до складу цієї організації входили пральня та перукарні⁸.

Користуватися послугами Спецторгу могли як працівники НКВС та НКДБ, так і їхні утриманці та діти. Члени родин, які працювали в інших відомствах та установах, доступу до закладів Спецторгу не мали⁹.

За таким самим принципом функціонувала торгівельно-побутова організація для військовослужбовців та членів їхніх сімей — Военторг. Через неї, зокрема, спецпостачання отримувала військова еліта міста: вищі чиновники наркомату оборони, вищий командний склад — командувачі округів, армій, корпусів. Зокрема, вже влітку 1944 р. в Києві функціонувало 11 магазинів Военторгу [3, 83]. Окрім особливого продовольчого постачання, у користуванні військової еліти також були спеціальні закриті їдальні та майстерні для індивідуального пошиття взуття і одягу.

Гастрономторг, Спецторг, Военторг — ці організації фактично були закритими розподільниками для визначених категорій населення міста. Потрапити до торговельно-побутових закладів цих організацій можна було лише після пред'явлення спеціальної перепустки. Військова та інтелектуальна еліта міста мала також свої пільги на обслуговування в закладах торгівлі та громадського харчування Головособторгу — Головного управління з комерційної торгівлі. Відповідно до постанови РНК СРСР від 21 червня 1944 р. в Києві було відкрито три продовольчі магазини, два ресторани та один промтоварний універмаг для торгівлі без карток за особливими цінами. Комерційні магазини мали гарний зовнішній вигляд, вишукано оздоблені вітрини з широким асортиментом товарів¹⁰. Незважаючи на те, що ці заклади могли відвідувати всі охочі, їх створювали з метою «обслуговування працівників

⁶ ДАК. — Ф. Р — 107. — Оп. 1. — Спр. 1. — Арк. 240.

⁷ ДАК. — Ф. Р — 107. — Оп. 1. — Спр. 1. — Арк. 273–275.

⁸ ДАК. — Ф. Р — 107. — Оп. 1. — Спр. 1. — Арк. 86, 140.

⁹ ДАК. — Ф. Р — 107. — Оп. 1. — Спр. 2. — Арк. 6.

¹⁰ ЦДАГО. — Ф.1. — Оп.23. — Спр. 1356. — Арк. 14.

науки, техніки, мистецтва та літератури, а також вищого офіцерського складу Червоної Армії»¹¹. Ці групи мали знижки 25-35%, купуючи товари у комерційних магазинах¹².

Однак найбільшою пільгою, якою володіла партійно-радянська номенклатура, представники НКВС та НКДБ, військова верхівка та інтелектуальна еліта Києва було лімітне (додаткове) забезпечення промтоварами без зарахування до карткових норм. Розмір цієї «допомоги» коливався від 750 до 1000 крб. на особу, залежно від посади¹³. Про вагомість цієї пільги можуть свідчити наступні факти. У 1943-1945 рр. будь-які промислові товари за державними цінами можна було придбати лише за умови наявності у покупця промтоварної картки. На відміну від продуктових карток, промтоварні видавалися на 6-9 місяців. Промтоварна картка містила в собі визначену кількість купоно-одиниць, встановлену для певної групи населення. Так, робітники та інженерно-технічні працівники отримували — 125, службовці — 100, утриманці, діти та учнівська молодь — 80 купоно-одиниць. Купуючи одяг, або інші товари покупець, окрім їхньої вартості, мав здати певну кількість купонів. Наприклад, за шкіряне взуття треба було віддати 50 купоно-одиниць, за дитячі сандалі — 20, за жіночу вовняну або шовкову сукню — 60, за бавовняну — 40, за пару шкарпеток або панчіх для дорослих — 5, для дітей — 3 купони. Тобто промтоварна картка дозволяла в середньому придбати не більше 2-х предметів одягу, окрім того, варто зауважити, що купони витрачалися і на купівлю побутових дрібниць щоденного вжитку як-от гас, сірники, мило, нитки тощо [4, 41].

Зауважимо, що наявні принципи оплати праці забезпечували переваги у матеріальному плані для відповідальних працівників та високопосадовців: вони отримували 500–600 крб. Найбільші зарплати були у заступників начальників та начальників державних установ (800–1200 крб). А прибиральниці та сторожі виживали на зарплату 120–150 крб.¹⁴ Пенсіонери в середньому отримували 100–200 крб, студенти могли розраховувати на стипендію у 100 крб.¹⁵

Злободенним питанням була житлова проблема. Керівні працівники партійних та радянських органів користувалися привілеями у вирішенні житлового питання, мали переваги при отриманні помешкання. А також активно займалися самозабезпеченням: намагалися не просто отримати житло, а на-

¹¹ ЦДАГО. — Ф.1. — Оп. 23. — Спр. 679. — Арк. 6.

¹² ЦДАГО. — Ф. 1. — Оп. 23. — Спр.679. — Арк. 39.

¹³ ЦДАГО. — Ф.1. — Оп.23. — Спр. 677. — Арк.12.

¹⁴ ДАК. — Р — 106. — Оп.6. — Спр.2. — Арк. 112–13.

¹⁵ ДАК. — Р — 1. — Оп.4. — Спр.19. — Арк. 226–230.

віть покращити свої довоєнні житлові умови. Особливо великі зловживання спостерігалися з боку працівників НКВС. Цей наркомат використав свій ліміт на отримання житла на 200%, а також володів бронею на квартири. Окрім того, працівники НКВС ще на загальних підставах мали багато квартир¹⁶.

Масові квартирні зловживання високопосадовців Києва не залишалися непоміченими вищим керівництвом республіки. Однак парадокс був у тому, що останні у більшості випадків не просто закривали очі на подібне свавілля, а навіть заохочували його. Так, Генеральною прокуратурою було встановлено факти видання РНК УРСР і ЦК КП(б)У розпоряджень, які не ґрунтувалися на діючих законах, постановах та розпорядженнях РНК СРСР та ЦК ВКП(б) у галузі житлового господарства. Зокрема, секретар ЦК КП(б)У Д. Коротченко видавав директиви, які не були підкріплені законодавчою базою. Наприклад, існувала його вказівка: у будинки, де мешкають працівники ЦК КП(б)У, нікого іншого не вселяти. У Києві нараховувалося 7 таких будинків і всі вони входили до загального житлово-комунального фонду Міськради. Жодних винятків для таких будинків у постановах РНК СРСР та ЦК ВКП(б) не було¹⁷.

Навіть у випадках, коли Прокуратура УРСР санкціонувала рішення про адміністративне виселення відповідального працівника, воно наштовхувалося на активну протидію: органам міліції забороняли втручатися та виконувати це законне рішення¹⁸. У звіті Генеральної прокуратури так прямо і зазначалося: «Коли мова йдеться про порушника закону — керівного працівника, співробітника НКВС, або НКДБ, знаходиться багато захисників, питання вирішуються повільно та безпринципно»¹⁹.

Пільгами у забезпеченні житлоплощею користувалися також працівники науки, культури, мистецтва. Відповідно до постанови ЦК СРСР та РНК СРСР від 27 березня 1933 р. наукові робітники отримали право мати додаткову окрему кімнату для занять, а за відсутності такої — додаткову площу у розмірі не менше 20 м². Пізніше дія цієї постанови була розширена і на інших творчих робітників. Безсумнівно, працівники інтелектуальної праці для продуктивності роботи заслуговували на особливі житлові умови. В окремих випадках вони отримували, як на той час, просто розкішне житло порівняно з рештою населення Києва. Наприклад, член-кореспонденти Академії Наук УРСР, доктори наук, академіки, співробітники АН УРСР отримували окремі квартири (в той час, як переважна більшість киян жила в комунальних квар-

¹⁶ ДАК. — Ф.Р-1. — Оп.4. — Спр.9. — Арк.10.

¹⁷ ЦДАГО. — Ф.1. — Оп.23. — Спр.3644. — с.27.

¹⁸ ЦДАГО. — Ф.1. — Оп.23. — Спр. 3644. — Арк.25.

¹⁹ ЦДАГО. — Ф.1. — Оп.23. — Спр. 3644. — Арк.2.

тирах) з великим метражем (до 130 м²) у спеціально відведеному будинку за адресою вул. Короленка, 61 (тепер вул. Володимирська)²⁰.

Високопосадовці, військова та інтелектуальна еліта Києва, окрім згаданих пільг, часом отримували від держави допомогу у вирішенні інших важливих матеріальних питань, про яку пересічні кияни не могли навіть мріяти. Це, зокрема, стосується умеблювання помешкань. Варто зазначити, що у 1943–1945 рр. меблів у вільному продажу за державними цінами не було. Їх можна було придбати лише за рішенням виконкому міськради²¹. Найчастіше можливість купити меблі за такими рішеннями отримували зазначені категорії населення. Часом меблі їм надавалися навіть безкоштовно²². У той час, коли житловий фонд міста конче потребував капітального ремонту, обмежені державні ресурси використовувалися на внутрішній ремонт квартир відповідальних працівників. Щоправда, навесні 1944 р. цю практику згорнули²³.

Насамкінець зазначимо, що були і інші пільгові категорії населення. Влада активно експлуатувала тезу про підвищену увагу до потреб фронтовиків, членів сімей військовослужбовців, інвалідів війни, дітей-сиріт тощо. Допомога їм дійсно надавалася і в складних умовах військового часу була вагомим підтримкою для зазначених категорій населення. Утім, її розміри та форми були далекими від рівня забезпечення менш чисельної групи привілейованих пільговиків, більшість з яких була зосереджена у столиці УРСР — м. Києві.

Обсяги матеріальної допомоги з боку держави свідчили, що радянська влада найбільше цінувала працівників силових структур, людей інтелектуальної праці, а також активно займалася самозабезпеченням.

Безсумнівно, у військовий час високопосадовці та люди в погонах, які змушені були брати на себе відповідальність за сміливі рішення, а іноді навіть ризикувати власним життям, та працівники виснажливої інтелектуальної праці заслуговували заохочення. Однак розміри, яких воно набувало іноді аж надто сильно контрастували з рівнем життя решти киян.

Примітки:

1. Для підготовки статті використано матеріали, опубліковані у книзі О. Овсіюк «Життя після окупації: побут киян 1943-1945 рр.»

²⁰ ДАК. — Ф. Р-1. — Оп.4. — Спр. 16. — Арк.44.

²¹ ДАК. — Ф. Р-1. — Оп.4. — Спр. 11. — Арк. 36.

²² ДАК. — Ф. Р-1. — Оп.4. — Спр. 16. — Арк. 29.

²³ ДАК. — Ф. Р-1. — Оп.4. — Спр. 16. — Арк. 441.

Література:

1. Вронська Т.В. Дія карткової системи в Україні у воєнні та повоєнні роки (1941 — 1947 рр.) // Сторінки воєнної історії. Зб. наук. статей. Вип.2. К.: Інститут історії України НАН України, 1998. С. 163–183.
2. Вронська Т.В. В умовах війни: життя та побут населення міст України. К.: Інститут історії України НАН України, 1995. 82 с.
3. Гальченко С.І. Міське населення Центральних областей України в умовах нормованого постачання (1943 — 1947 рр.): Дис. канд. іст. наук. Черкаси, 2007.
4. Любимов А.В. Торговля и снабжение в годы Великой Отечественной войны. М.: Экономика, 1968.
5. Овсіюк О. Життя після окупації: побут киян 1943-1945 рр. К.: Дуліби, 2017, 176 с.

*Примаченко Яна Леонідівна**кандидат історичних наук, старший науковий співробітник**Інституту історії України НАН України*

**«День Перемоги»:
трансформація комеморативних практик
у контексті декомунізації**

Анексія Криму та російська інтервенція на Донбасі, що відбувалися в символічному полі радянського міфу «Великої вітчизняної війни» актуалізували питання ментальної сепарації України від радянського спадку та концепту «русского мира». Останній передбачав цивілізаційну єдність народів на базі культурної ідентичності. Ключова роль тут відводилася тріаді: «православ'я — російська мова та культура — спільна історична пам'ять».

Суспільний запит на нову історичну політику був законодавчо оформлений 9 квітня 2015 року, коли Верховна Рада України ухвалила закони про декомунізацію, що спричинили справжню «меморіальну революцію» в Україні. Відповідно до закону «Про увічнення перемоги над нацизмом у Другій світовій війні 1939–1945» Україна вводила нові комеморативні практики:

- закріплювалася офіційне використання загальносвітового терміну «Друга світова війна 1939–1945 рр.»;
- запроваджується День пам'яті і примирення — 8 травня, з метою увічнення всіх жертв Другої світової війни;
- закріплювалося відзначення 9 травня дня перемоги над нацизмом у Другий світовій війні 1939–1945 рр.

- скасовується використання радянської символіки під час вшанування пам'яті полеглих та увічнення перемоги над нацизмом.

Згідно із законом «Про правовий статус та вшанування пам'яті учасників боротьби за незалежність України у ХХ столітті», радянська Росія була визнана агресором щодо України, що окупувала і анексувала її територію. Україна визнавалася спадкоємицею УНР, що у 1991 році відновила свій статус незалежної держави. Таким чином, на юридичному рівні було закріплено постколоніальний статус України і правомірність її боротьби за незалежність. Закон легалізував всі організації українського визвольного руху і надав їм офіційний статус. Останнє дозволяло воїну УПА брати участь у святкуванні 9 травня на рівні з ветеранами Червоної Армії.

Закон «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів та заборону пропаганди їхньої символіки» запустив найбільш масштабне з часів проголошення незалежності України перейменування топонімів. Серед іншого, з мапи країни зникли імена багатьох генералів і військових діячів Другої світової війни, що входили до традиційного радянського пантеону. Прибиралася і традиційна радянська символіка. Натомість 23 серпня — підписання пакту Молотова–Ріббентропа — встановлювався День пам'яті жертв комуністичного та нацистського тоталітарних режимів.

Проте Україна продовжує залишатися в орбіті інформаційного впливу РФ, яка не полишає спроб використати символічний капітал для посилення свого впливу. Останнє знаходить підтримку серед частини українських громадян, які не сприйняли нової державної історичної політики щодо вшанування пам'яті про Другу світову війну. З 2016 року на день перемоги, під егідою проросійських сил, в Києві стали проводити акцію «Безсмертний полк». Згодом до цих ініціатив долучився телеканал «Інтер», який реанімував радянську традицію проведення 9 травня концертів, на яких сучасні співаки виконують пісні воєнних років. У 2017 році, після низки провокацій під час відзначення 9 травня, українські законодавці внесли зміни до Кодексу України про адміністративні порушення щодо заборони виготовлення та пропаганди георгіївської (гвардійської) стрічки. Ініціатором закону став депутат від Народного Фронту Антон Герашенко. Документом передбачено покарання за публічне використання, демонстрацію або носіння георгіївської стрічки у вигляді штрафу або адміністративного арешту строком до 15 діб з конфіскацією стрічки.

Отже, в Україні були реалізовані ініціативи Празької декларації про європейську свідомість і комунізм. Впровадження нових практик і символів, особливо щодо такого знакового в радянській історичній політиці та мемо-

ріальній традиції свята як День Перемоги, ментально повертало Україну в лоно європейської цивілізації і створювало символічний заслон від «русько-го мира».

Рябенський Валентин Стефанович

провідний інженер

Інституту культури НАМ України.

Драматизм історії Криму: сучасні прояви та смисли.

Актуалізація потреби у всебічному осмисленні феномену самоорганізації країни, в контексті генези цивілізації, спричинена запитом суспільства на подолання кризи наукової раціональності, яка, зокрема, позначилася на історії Криму. Так, суспільно-політичний проект «Росія і я», здійснений радю «Вільна Європа» демаскував цікаву інформацію щодо кримських подій 2014 року. Свої міркування з цього приводу висловили: Ніно Бурджанадзе (в.о. Президента Грузії у 2003-2004 рр.), Роберт Кочарян (Президент Вірменії у 1998-2008 рр.), Володимир Воронін (Президент Молдови у 2001-2009 рр.), Аскар Акаєв (Президент Киргизстану в 1990-2005 рр.), Гутніс Ульманіс (Президент Латвії у 1993-1999 рр.), Віктор Ющенко (Президент України у 2004–2009 рр.).

Отже, інтерв'ювання екс-глав пострадянських держав виявило їхню оцінку анексії Криму: від відвертої підтримки Російської Федерації — до гнівного неприйняття. Стала думка більшості з них — Крим це Росія. Чи мають підстави такі твердження, красномовні висновки більшості керівників країн СНД? І чи можна було очікувати інших відповідей, за відсутності достовірних даних? Чи не є це їхньою хворобливою рефлексією? Відповідь — ні.

Увесь інформаційно-культурний простір наповнено історичними міфами із домішками маніпулятивних брехливих наративів російської пропаганди. Дискурс інформаційного масиву, оприлюднений каналом «Настоящее время», доводить інерційність та сталість наукових концептів, брак активного і критичного реагування державних інституцій. Як похідна — відсутність реакції вітчизняної суспільно-політичної, історичної, просвітницької думки щодо російсько-українських стосунків. Можна також констатувати брак ґрунтовного аналізу та висновків як інституцій, так і фахівців щодо можливих загроз незалежності й територіальній цілісності України. Відсутність впливового інформаційно-історичного виховання, спричинила слабку самоорганізацію проукраїнського електорату, зокрема, у Криму.

Тож якими є історичні предумови російської концепції «Кримнаш»?

Російський «Кримнаш» це передовсім індоктринація наративу «русского міра», який започатковано Росією ще першою анексією Криму — у 1783 році.

А вже у XX столітті, з перших днів незалежності України, виникли серйозні розбіжності щодо поділу Чорноморського флоту, переслідування кораблів ЧФ, які підняли державний прапор України; військовий конфлікт, що ледь не призвів до війни; провокації біля острова Тузла; президентство Мешкова. Адептами «русского мира» провадилася відкрита й неприхована диверсійна робота: зокрема — діяльність редакції газети Чорноморського флоту, та її вільне розповсюдження у Севастополі, за повної бездіяльності українських спецслужб та Президентів нашої держави, а також інших інституцій (вони й тепер проявляють байдужість та бездіяльність, вступаючи у протиріччя зі своїм статусом та завданнями).

Повертаючись до джерел формування концепції «русского мира» слід зазначити, що соціокультурні й політичні процеси самоорганізації російського суспільства упродовж кількох століть здійснюються не лише із гаслом «величкого поступу», але із душком, м'яко кажучи, фашизоїдності. У політологічному розумінні різновид фашизму є така собі функція математичного очікування, що формується опосередкованими значеннями випадкових величин, а саме — інтегральними складовими: специфікою державних інституцій, економікою, політикою, історичними традиціями, ментальністю електорату, політичної верхівки. Це все є аспектами, що формують дисперсію випадкових значень німецького, італійського, хорватського, російського, румунського, американського, французького, англійського, іспанського фашизму. Як на рівні партійному, так і державному.

Протофашизм властивий багатьом державам. Одна із перших його ознак — мілітарність — виникає вже у фазі формування етнічних спільнот, що містять мовний компонент і фізичні кордонів. Процес становлення держав проходить крізь дуже болісні процеси війн, заколотів, революцій, з поступовою легітимацією кордонів (меж територій): від племінних об'єднань, міст, князівств, держав — до надтериторіальних імперій (у виняткових випадках).

Соціально-культурний компонент та самоорганізація державності вкорінені в історичному контексті. Сучасний історичний концепт європейських держав здебільшого сформований на рубежі XVIII-XIX ст. Втім, і в XXI столітті є держави-ізгої, що застрягли у своєму суспільно-політичному розвитку й мисленні у XVIII столітті. Російська Федерація є прикладом самоорганізаційного дефекту та відсутності сталого концепту розвитку, в якому протофашизм стає чинником та проявом фашистської диктатури, своєрідним глухим

кутом. Панівною та об'єднавчою силою, що уможливило існування Росії як держави, стає ідеологія фашизму. Це доволі парадоксально: держава, що перемогла німецький національний соціалізм, сама генерує фашизм.

Соціопсихолог Густав Лебон звертав увагу на ментальність народу, традиції та історія як на визначальні аргументи у розбудові держави; визначав історичний аспект як самоідентифікацію, особисту характеристику, ананез, перелік можливостей, біографію, вигляд, відображення в часі. Так, ознаки мілітарності Росії зароджуються ще за часів її засновника — хана Батия. Улус Джучи стає основним біфуркаційним атрактором розвитку російської державності, а ген завойовника тюрських народів надійно оселився в підсвідомості сучасного російського індивіда. Носії кочової ментальності заснують тюрське місто Москва при ханові Менгу-Тимурі. Захоплення Ордою нових територій потребує досконального вивчення пружини експансії, оскільки ординці не володіли жодним ремеслом, що мало кінцевий корисний продукт з додатковою вартістю. Мілітарність Орди супроводжувалась анексією великих територій і це давало зиск її верхівці, однак сама вона не була прогресивною структурою і паразитувала на тимчасово підкорених територіях.

Осередки західної цивілізації, завдяки своїй самодостатності, мали свою вартість. Цивілізаційним донором того часу був Захід, куди здебільшого спрямовувався вектор ординської експансії. Отже, майбутня Московія була безкоштовним додатком, у крайньому разі — коридором — на Захід, не являючи собою ніякої цінності. Про це можна було б і не згадувати, якби Московія не отримала від Орди «ген експансії». Ця «духовна скріпа» умотивована бажанням контролювати народи, що можуть виробляти щось корисне, або, принаймні, отримувати данину. Скажімо, на цих засадах було підкорено Сибір, Далекий Схід, де тубільне населення переважно полювало та обкладалося даниною.

Слід констатувати, що вся подальша історія Московії обумовлена тотальною експансією та ознаками протофашизму (побудови великої міцної держави). У цьому і полягає основна стратегічна мілітарна доктрина Росії. Протягом століть не змінюється і тактика загарбань. Вона ніколи не відрізнялась хоробрістю, стійкістю, мужністю. Завжди обиралася нагода істотної державної дисипативності сусідніх держав, далі — експансія, нищення культури, історії, мови, змішування та переселення мешканців, їх асиміляція. Цей сценарій існує вже понад 800 років. Саме у такий спосіб виникають «ісконно русские земли». Це стосується також історії Криму. Російські міфи на кшталт «Крым — русская земля», за більш прискіпливого вивчення історичних фактів, руйнуються.

Які ж російські софізми щодо Криму варто поставити під сумнів?

1. Крим «политый русской кровью». Упродовж російсько-турецької війни (1768–1774) Друга південно-руська армія під головуванням Долгорукого, за архівними свідченнями, на 70% складалась з малоросів. У другій половині XIX ст. Г. Потьомкін видав Указ про те, щоб матросами на флот набирати тільки малоросійських козаків, які найбільш пристосовані до морських походів. Кримська війна (1853–1856) не є винятком. Так, на плитах музею «Героїчної оборони Севастополя» викарблвані назви 10-ти полків України. Експонати з фонду графа Шереметьєва у музеї «Михайлівська батарея» свідчать про те, що понад 80% складу солдат і матросів були малоросами. Героїчна оборона Севастополя під час Другої світової війни здійснювалася силами Приморської армії, що була передислокована влітку 1941 року з Одеси, а її комплектування здійснювалось за рахунок призовників з України.

2. «Російська демографія». Ось що засвідчує перепис населення Сімферополя 1855 року: «...Кромѣ преобладающаго Русскаго или, правильнѣе, Малороссійскаго населенія, здѣсь живуть Французы, Нѣмцы, Італіянцы, Греки, Армяне, Татары и Евреи» [2, 94]. Більшість українців серед населення Криму засвідчує і перепис Російської імперії 1897 року, за яким на півострові проживало: українців — 611,121 особа, росіян — 404,463 особи, кримських татар — 196,854 особи. Решта — інші національності, що склали незначний відсоток. Згідно перепису початку XX століття, лише 27 % населення Криму склали росіяни. Тож наскільки коректною є російська дефініція про «корінне і переважно російське населення територій»? І як вона співвідноситься із концепцією «російського Криму»?

3. Міф російських ревізіоністів про подарунок Криму Україні М.С.Хрущовим у 1954 році. Детальне вивчення цього питання доводить легітимність та законність процедур тодішніх міжреспубліканських відносин, та відповідність законам СРСР. Питання передачі кримської області до складу України було розглянуто Радою Міністрів РРФСР, висунуто клопотання до Президії Верховної Ради РРФСР, яка керуючись згодою керівництва України, опублікувала відповідну постанову [3]. Зустрічна постанова Президії ВР УССР датується 13-м лютим 1954 року. На підставі цього, 19 лютого 1954 р. на засіданні Президії ВР СРСР за участі всіх зацікавлених сторін: від Росії, України та Криму, одноголосно затверджено Указ «О передаче Крымской области из состава РСФСР в состав УССР», підписаний Головою Президії ВР СРСР Ворошиловим К.Є. та секретарем Президії ВР СРСР Н.Пеговим [4, 104].

Таким чином, приклад останньої анексії Криму доводить: незмінність

багатостолітніх ординських мілітаристських настанов, успадкованих Російською Федерацією; відсутність в суспільстві бажання переосмислити свої цінності, обраний вектор руху; заперечення потреби у екзистенціальній терапії.

Література:

1. Трємбітський В. Чорноморська проблема України// Альманах Українського Народного Союзу на 1998 рік. Нью Йорк, 1998.
2. Крым, с Севастополемъ, Балоклавою и другими его городами. СанктПетербургъ. 1855.
3. «Радянська Україна». 27 лютого 1954.
4. Сборник законов и указов ПВС СССР.1937–1975. М., 1975. Т.1.

Сидор-Гібелінда Олег Вячеславович

кандидат мистецтвознавства, с. н. с.

Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

Декомунізація: денеронізація, дестолипнізація

Наповесні 2014 р. українське суспільство розділилося на дві частини, на тих хто вітав т. зв. «ленінопад», і на тих, хто був ним нажаханий, обурений, скривджений. До останньої категорії спокусливо віднести людей неосвічених, відсталих, але й були такі, які, наприклад, лише опікувалися «родинними цінностями». *«Дедушкиного Ленина сбросили!..»* — простогнала спадкоємиця однієї почесної мистецької династії, схарапудивши колег на кафедрі.

Поза тим, вона була мистецтвознавцем за фахом і мала би пам'ятати, що одне із основних питань на вступі до Художнього інституту у 1980-ті було таке: «Декрет Радянської влади від 14 квітня 1918 р. “Про зняття пам'ятників царям та їхнім слугам”». Декрет (підписаний не тільки Леніним та Сталіним, але й ліберальним-гуманним Луначарським), за яким чимало поважних пам'яток таки скинули, зняли, розстрожили, або ж елегантно де-мон-ту-ва-ли.

Важко дорікнути цим людям у бракові поваги до мистецьких пам'яток, позаяк царизм захищати зовсім не хочеться: він отримав, те, що заслужив.

Але вже тоді була заведена політика «подвійних стандартів», одна для метрополії, інша — для колонії-провінції. У Пітері чомусь рука не піднялася ні на Мідного Вершника Фальконе, ні на Миколу II Клодта, хоча репутація Миколи Палкіна — ну, гірше вже не буває, та й з Петром I напочатку не панькалися; глорифікація його в СРСР почалася вже із середини 1930-х. Тож чому

не зачепили? Завбачливо приберегли для майбутнього імперського дискурсу? Чи справді полонилися їхніми неймовірними мистецькими якостями, які стали на заваді більшовицького вандалізму?

Чому ж така логіка не подіяла на ставлення до пам'ятника Столипіну в Києві? Автор його — не менш вагомий для свого часу, хоч і нині добряче призабутий: італієць Етторе Ксіменес (Його вітав, наприклад, Огюст Роден).

Може, його художня вартість усе ж відставала від фальконетової? Може. Чи пам'ять про «столипінську краватку» ще не випарувалась із мізків сучасників, чого не скажеш про миколаївські шпіцрутени та петровські канчуки? І це цілком ймовірно. Але історія усе розставляє по своїх місцях: то була воля натовпу, а не наказ згори, і хоч як не хочеться обілювати більшовицьку владу, та доведеться. Вона тут ні до чого; пам'ятник прибрали ще за Лютневої революції.

Принагідно зауважимо, що не маємо ніяких сантиментів до постаті російського прем'єра. Лишився б він живий — сам Столипін, а не його реінкарнація у тривимірному артефакті, не мали б ми спокою. І невинуватим мені видається презирство до постаті Багрова — чи помітив хтось прізвищний перегук із горезвісним героєм російської діалогії «Брат»? — Менше з тим, киянин теж заслужив на свою відзнаку в камені чи бронзі — якщо спиратися на античну чи ренесансову традицію, де відзначили відповідно, тираноборців Гармодія з Аристігоном, а згодом, о, геній Мікеланджело, Марка Юнія Брута.

Тож демон руйнації розпукнувся вже тоді? Ба, раніше: по смерті Нерона розлючені римляни знищили навіть монети із його зображенням, перевівши їх у ранг нумізмантичного раритету, а про мармурові монументи й мови нема. А от ні на Марка Аврелія, ні на Траяна рука не здійнялася: ті просто не були тиранами, не залили кров'ю свої вітчизни — ну, хіба у воєнних експедиціях, як Траян, але це вже питання до спадкоємців даків, а не римських громадян, які, виявляється, проявляли свій вандалізм дуже дозовано, так би мовити, «за адресою», а не до всіх підряд. Денеронізація була їм до снаги, а от детраянізація — ні до чого. Деаврелізація, просто нонсенс.

Сива минувшина, скажете? Чудово, повернемося до ХХ ст. Прикладів хоч греблю гати. Щоб ви знали, декомунізація почалася вже у 1950-ті, а не шість років тому. Повстання у Чехословаччині, 1953-й: «погруддя Сталіна і Клемента Готвальда вилетіли з вікна», описує сучасник. «Натовп зірвав червоні зірки з двох автобусів, які були припарковані на бічній вулиці, і знищив клумбу із зображенням радянської символіки, яка була розбита на місці колишнього меморіалу полеглих воїнів США». Клумба, здавалося б, чим та кому могла завадити? Але вчитайтеся у текст: вона теж виникла шляхом анігіляції своєї «попередниці», от і дочекалася на відплату.

Щось схоже коїлося того самого року в законослухняній Східній Німеччині. У Берліні люди скидають пам'ятники радянським лідерам, нищать плакати, зривають і палять червоні прапори... Три роки потому таку ж картину, куди жорстокішу, бачимо у Будапешті, який теж повстав. Там об'єктом ексклюзивної наруги та ненависті стають монументи Сталіну. Біля уламків скинутого ідола танцюють, поруч із ним радо фотографуються...

Скажіть, якщо ваша ласка, чому те, що коїлося у Пітері чи Москві з Києвом у 1917, та й згодом, сприймалося — і сприймається багатьма «лівими» — як гордий жест звільненого народу, як волелюбні «кроки історії»? Натомість радикальні жести, вчинені у столицях східноєвропейських сусідок, мають свідчити про анархію, стихію, а той й підлі підступи ворожих розвідок?

Стрункою відповіді на це питання не існує. Щоразу треба враховувати не тільки текст, але й контекст дії, її резонанс, доцільність та передісторію. А те, що історія ніяк не може закінчитися — і чи закінчиться вона колись взагалі — доводять останні події у Празі та Софії, де вже йдеться про... демокралізацію. Тобто, офіційно оформлене зняття пам'ятників — вже не тиранам (зняли давно), а солдатам, які несли на багнетах їхні режими — викликає неадекватну реакцію з боку режиму, у якого, здавалося б, є чимало клопотів, окрім захисту своєї «мистецької спадщини» на території інших країн, і вже не її слухняних сателітів, котрі, однак, користають тією ж логікою вчинків, як ота саме держава сто років тому.

Тахтаулова Марія Юрїївна

кандидат історичних наук,

*начальник Північно-Східного територіального відділу
Українського інституту національної пам'яті (Харків)*

Трансформація міського символічного простру Харкова у контексті політики декомунізації

Стихийний «ленінопад» порушив питання вивільнення урбанонімічного простору міст від нашарувань радянської епохи. Постає проблема законодавчого врегулювання процесу, що вже почався. Навесні 2015 р. Верховна Рада прийняла пакет меморіальних законів. Зосередимося на практичній реалізації одного з них — «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки» — на прикладі Харкова.

Меморіальне законодавство 2015 року започаткувало топонімічну революцію, що охопила переважну більшість населених пунктів Сходу та Півдня України. Однак зміна топонімічних маркерів, навантажених комуністичною ідеологією, почалась ще наприкінці 1980-х років. Демократизаційні процеси призвели до розгортання фактичної декомунізації, а проголошення незалежності лише прискорило їх.

Протягом 1989 року до Відділу культури міськвиконкому Харкова надійшло 143 заяви від громадян. Значна їхня частина стосувалася перейменування або навпаки збереження наявних назв вулиць. Показово, що у 23-х зверненнях йшлося про необхідність «звільнення харківського міського простору від імені А. Жданова» [1]. Виконком дослухався до звернень громадян і перейменував набережну Жданова у Харківську. Це був перший випадок топонімічних змін під впливом процесів декомунізації.

26 серпня 1991 року Харківська міська рада зібралась на позачергову сесію для обговорення поточної політичної ситуації. Серед іншого, депутати вирішили перейменувати площу Дзержинського на майдан Свободи, а вулиці Дзержинського повернути історичну назву — Мירוносицька. Міській комісії з топоніміки доручалося до 1 жовтня 1991 р. розглянути можливість повернення історичних назв районам, площам, вулицям та іншим об'єктам міського середовища та розробити нову концепцію номінації урбанонімів [2, арк. 18].

У перші роки незалежності до культурного простору міста повертала-ся слобідська символіка, маркери героїзації місцевих діячів, що раніше була практично забута. У 1995 р. розпочалися обговорення питань про увічнення пам'яті поета Бориса Чичибабіна та льотчика-космонавта Валентина Бондаренка, а також перейменування вулиці ім. Я. Свердлова та скасування топоніму площа Урицького. В результаті, рішенням виконкому Харківської міськради від 27 червня 1995 р. вулицю Восьмого з'їзду Рад та провулок ім. Герцена перейменовали на вулицю Б. Чичибабіна та провулок В. Бондаренка. Площу Урицького скасували, приєднавши будівлі, розташовані за цією адресою, до Нетеченської набережної [3]. А вулицю Свердлова перейменовали на Полтавський Шлях. Зазначимо, що й у подальшому органи місцевого самоврядування продовжили використовувати регіональні маркери для номінації топонімів. Наприклад, у 2004 році на топонімічній мапі міста з'явилося відразу кілька прізвищ видатних особистостей, пов'язаних з Харківщиною. Зокрема, співака Б. Гмирі, вченого Л. Ландау [3], актора О. Крамова, скульптора Ф. Бавленського, художника Д. Безперчого, архітектора О. Молокіна [4].

У 2012 році відбулося масштабне розширення меж Харкова за рахунок прилеглих земель сільських та селищних рад. Значні території необхідно було інтегрувати до культурного середовища міста, у тому числі, навести лад у

топоніміці. Частково або повністю 180 об'єктів вулично-дорожньої мережі, 149 з яких змінили свої імена, влилися до міста [5]. перейменування були викликані необхідністю позбутися подвійних назв, що вже існували на мапі Харкова. Одначе говорити про будь-які кроки спрямовані на декомунізацію топонімічного простору цих новоприєднаних територій немає підстав.

Проблема топонімічного оформлення в Україні актуалізувалась навесні 2015 року, у зв'язку з початком реалізації положень Закону «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки». У суспільно-політичному дискурсі урбанонімія вийшла на одне з провідних місць, розгорнулася масштабна кампанія очищення символічного простору від елементів комуністичної символіки. У Харкові, як і в переважній більшості міст Півдня і Сходу України, перейменування мали масовий характер. Очищення міського простору від ідеологічно забарвлених комуністичних назв відбувалося у три етапи. Перший було реалізовано зусиллями Харківської міської ради, другий — розпорядженням міського голови, а третій — відповідності до розпорядження голови ОДА.

Аналіз рішень Харківської міської ради від 20 листопада 2015 р. та розпоряджень міського голови від 2 лютого 2016 р. дозволяє зробити деякі узагальнення [6, 7]. Масив перейменованих топонімів склав 221 позицію. Беззастережне лідерство отримали антропоніми. Серед новоперейменованих топонімів істотно переважають імена діячів науки й культури. Їхня кількість — 80 урбанонімів, або 38%. Справді, тут зустрічаються знакові імена: лікарів Любові Малої, Олександра Шалімова, Миколи Амосова, архітекторів Павла Альошина, Олексія Душкіна, істориків Маріна Дрінова, Дмитра Міллера, філолога та етнографа Ізмаїла Срезневського, володарки премії «Оскар» Варвари Каринської, фундаторки художньої освіти у Харкові Марії Раєвської-Іванової та інших непересічних особистостей. Трохи дивними у річищі декомунізаційних процесів постають імена радянських функціонерів: директора ХТЗ В. Бібліка, голови Харківського міськвиконкому О. Михайлика та Міністра шляхів сполучень СРСР (у 1982-1991) М. Конарева.

Героїка сучасної України, за малим винятком, залишилася поза увагою. У масиві перейменувань нами виявлено лише три таких маркери. Серед них ім'я генерал-майора Держприкордонслужби Ігоря Момота, Героя України, молодшого сержанта ЗСУ Василя Мельникова і майдан Героїв Небесної Сотні.

Одним із важливих надбань декомунізації є повернення історичних назв харківських вулиць, що сформувалися у XVIII — на початку XX століття. Важливо, що більшість із них виникли природним шляхом, а не запроваджувалися адміністративними методами, й увібрали в себе специфічні риси Хар-

кова. Доцільним видається відновлення автентичного топонімічного простору, який був фактично знищений за радянських часів. Водночас, виважений підхід у цьому напрямку є вкрай важливим аби не потрапити у пастку архаїки. Історичні назви вулицям повернули у 47 випадках, що склало 22% від загальної кількості перейменувань.

Топонімічна мапа міста поповнилась нейтральними назвами (9%) на кшталт провулків Сливового та Макового. Бачимо ознаки звернення до мікротопоніміки, що стала джерелом до новоперейменованих Новобаварського проспекту, Чуйківської, Шатилівської, Холодногірської, Євгенівської вулиць тощо. Таких назв 8%. Оновлена топонімічна мапа Харкова ввібрала кілька географічних маркерів, переважно це назви міст-партнерів Харкова — Каунас, Кутаїсі, Варна та ойконіми України — Тернопільський в'їзд та Гурзуфська вулиця. Невеликою, лише 6 урбанонімів, виявилась ергонімічна група. Топоніми отримали свої нові назви від організацій, що тут розташовані. Серед них вулиця Мистецтв (Харківська державна академія дизайну та мистецтв), Індустріальні проспект та в'їзд (комплекс промислових об'єктів) тощо.

Третій етап декомунізації відбувався вже завдяки зусиллям обласної державної адміністрації. Розпорядженням голови Харківської ОДА було перейменовано 52 топоніми. Тут, так само як і в перейменуваннях міського самоврядування, лідерство утримали антропоніми (51%). Значну частину склали імена діячів, що відзначились у боротьбі за українську державність у ХХ столітті: Петро Болбочан, Микола Міхновський, Петро Григоренко, В'ячеслав Чорновіл; військовослужбовці, які загинули на Сході України: Руслан Плоходько, Володимир Усенко, Микола Топчій; харків'яни — Герої Небесної Сотні: Владислав Зубенко, Євген Котляр, Юрій Парашук. Також було увічнено імена діячів культури, пов'язаних із Харковом — Юрія Шевельова, Юрія Кнорозова, Миколи Манойла та інших. З'явився у Харкові й свій проспект Незалежності, вулиці Свободи, Волонтерська. У масиві перейменувань символічних назв виявилось 19 %.

Отже, декомунізація топонімічного простору у Харкові завершилася. Упродовж трьох етапів перейменовували 268 урбанонімів, сім адміністративних районів та шість станцій метрополітену. Декомунізація спровокувала активність громадянського суспільства, яке побачило можливість для втілення українського дискурсу в місцевому зрадянізованому ландшафті.

Література:

1. Книга реєстрації пропозицій, заяв та скарг громадян, що надійшли у відділ культури міськради з 1989 по 1995 рік. — Зберігається у Миській комісії з питань

топоніміки та охорони історико-культурного середовища Харківської міської ради Харківської області.

2. Архівний відділ Харківської міської ради 1972–2006 рр., Ф. 1 Харківська міська рада. 1972-2006 рр., оп. 9, Спр 138. Решение VII внеочередной сессии XXI созыва от 26.08.1991 «О первоочередных мерах городского Совета, вытекающих из политической ситуации»

3. «Про внесення змін до рішень сесій Харківської міської ради»: Рішення Харківської міської ради Харківської області від 28.04.2004: URL: <https://doc.citynet.kharkov.ua/ru/profile/document/viewhtml/id/174540> (дата звернення 16.07.2020)

4. «Про найменування нових вулиць у місті Харкові»: Рішення Харківської міської ради Харківської області від 24.11. 2004: URL: <https://doc.citynet.kharkov.ua/ru/profile/document/viewhtml/id/271100> (дата звернення 16.07.2020)

5. «Про впорядкування найменувань»: Рішення Харківської міської ради Харківської області від 24.10.2012: URL: <https://doc.citynet.kharkov.ua/ru/profile/document/viewhtml/id/611422> (дата звернення 16.07.2020)

6. «Про перейменування об'єктів топоніміки міста Харкова» Рішення Харківської міської ради Харківської області від 20.11.2015: URL:<http://www.city.kharkov.ua/ru/news/miskrada-ukhvalila-rishennya-pro-pereyrenuvannya-vulits-parkiv-ta-stantsii-metro-30014.html>(дата звернення 16.07.2020)

7. «Про перейменування об'єктів топоніміки міста Харкова» Розпорядження Харківського міського голови від 02.02.016 URL: <https://doc.citynet.kharkov.ua/ru/profile/document/view/id/646779> (дата звернення 16.07.2020)

Наукове видання

Суб'єкт. Пам'ять. Символічне
(Міжнародна науково-теоретична конференція)

**Культурна спадщина радянського періоду
в сучасній Україні:
від ностальгії – до переосмислення**
(науковий круглий стіл)

Збірник
наукових статей та тез наукових повідомлень
за матеріалами
дистанційної Міжнародної науково-теоретичної конференції
та наукового круглого столу

Редакційна група
Гончаренко Н.К
Кузнєцова І.В.

Комп'ютерна верстка
Фадейкова Л.В.