

Кафедра культурології

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ.....	3
ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. КОНСТРУЮВАННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ.....	8
I. 1. Пам'ять як основа ідентичності	9
I. 1. 1. Характеристика індивідуальної пам'яті.....	10
I. 1. 2. Індивідуальна історична пам'ять.....	12
I. 1. 3. Соціальна та колективна пам'ять	14
I. 2. Травма та її роль у конструюванні ідентичності.....	18
I. 2. 1. Індивідуальна травма	19
I. 2. 2. Колективна травма. Культурна травма.	22
РОЗДІЛ II. МІСЦЕ ПАМ'ЯТІ В СТРУКТУРІ ІДЕНТИЧНОСТІ.....	28
II. 1. До питання культурної пам'яті	29
II. 1. 1. Колективна ідентичність: критика	32
II. 3. Місце пам'яті та колективна ідентичність	35
РОЗДІЛ III. СТІНА ПАМ'ЯТІ: ІСТОРІЯ, ТРАВМА, ПАМ'ЯТЬ.....	41
III. 1. Історія Створення Парку Пам'яті та Стіни Пам'яті	44
III. 1. 1. Стіна Пам'яті	47
III. 2. Знищення Стіни Пам'яті і модули травми	51
III. 3. Стіна Пам'яті між середовищем і місцем пам'яті	61
III. 3. 1 Стіна Пам'яті та формування культурної пам'яті.....	63
III. 3. 2. Середовище пам'яті. Місце пам'яті.....	66
ВИСНОВКИ	68
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	73
ДОДАТКИ.....	78

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

АРВМ – Ада Рибачук та Володимир Мельніченко

ВСТУП

XX і XXI століття для світової спільноти – це час глобальних потрясінь, пора тотальної кризи розуміння світоустрою та переосмислення ціннісних орієнтирів, які формувалися у попередні епохи і століттями зберігали свої традиції. Це час руйнування великих наративів та базових авторитетів, час підриву усталених ідентичностей цілих суспільств. Цей період знаменується переходом від локального до глобального, від ексклюзивного до інклюзивного, від унікального до універсального і масового. Відтак, він вимагає не тільки нової візії щодо формування майбутнього, але й ґрунтовного переосмислення минулого, ревізії самої історії.

Глобалізація, деколонізація, демократизація як основні вектори розвитку світу кінця XX – початку XXI ст. позначилися трансформацією парадигми історичної науки. Об'єктом останньої тепер є не просто минуле з його фактами, подіями та свідченнями, але способи інтерпретації, збереження та пригадування цього минулого. Відтак, сучасну епоху вважають епохою «індустрії пам'яті» або, більш радикально, «тиранії пам'яті». Значна увага до пам'яті як об'єкта не тільки історії, але гуманітарних наук загалом і культурології зокрема зумовлена декількома факторами. По-перше, XX та початок XXI століття ознаменувались світовими катастрофами – війни, геноциди, численні терористичні акти, що породили покоління «живих свідків» трагедій, історія кожного з яких має бути почутою та вписаною у світову історію. По-друге, та ж демократизація та деколонізація сприяла емансипативним та націоналістичним рухам, «національним відродженням», внаслідок яких на арену світової історії вийшли цілі суспільства, цілі народи голосів яких досі не було чути. По-третє, на противагу останньому, імперіалізм та тоталітаризм нещодавнього минулого нині є загальновизнаним чинником дискредитації самої історії як об'єкта маніпулювання, викривлення і пропаганди, тож тепер, по їх зникненню, історія отримала право на ре-конструкцію.

Переосмислення історичного минулого лягло в основу двох відносно молодих напрямків досліджень у гуманітаристиці, які набули популярності наприкінці ХХ ст. – Memory Studies та Trauma Studies. Студії пам'яті – це міждисциплінарне поле, у центрі уваги якого пам'ять як механізм пригадування та фіксації минулого, історії. Оформленню його дискурсу сприяли роботи Яна та Аллейди Ассман, Моріса Альбвакса, Бенедикта Андерсона, Зигмунда Баумана, Анрі Бергсона, Марка Блока, Абі Варбурга, Юргена Габермаса, Джефрі Гартмана, Карла Гінзбурга, Еріка Гобсбаума, Ернста Гомбріха, Жака Ле Гоффа, Томаса Еліота, Алана Меггіла, П'єра Нора, Поля Рікера, Пола Томпсона, Мішеля Фуко та інших. Серед сучасних дослідників, що працюють в просторі Memory Studies найбільш відомими є: Паскаль Бланшар, Гарольд Блум, Світлана Бойм, Йенс Брокмайер, Роджерс Брубейкер, Джоан Гіббонс, Астрід Ерл, Елам Ігал, Вольфганг Ернст, Йозеф Єрушалмі, Вульф Канштайнер, Райнгардт Козеллек, Алон Конфіно, Пол Коннертон, Домінік Лакапра, Ганс Марковітч, Джеффі К. Олік, Луїза Пасеріні, Сюзанна Редстоун, Річард Террідман, Андреас Хассен, Джеймс Е. Янг.

Студії травми, на відміну від «гуманітарних» студій пам'яті беруть свій початок із медичного дискурсу, де вперше вони сформувались у контексті вивчення посттравматичного стресового розладу індивідів та груп індивідів, а пізніше були екстрапольовані на гуманітарну теорію колективної травми. Trauma Studies як напрямок міждисциплінарних гуманітарних досліджень вивчає саме колективні переживання, які відрізняються від тих, які доступні індивіду у звичайному житті. Дискурс травми до гуманітаристики увів Зигмунд Фройд та психолог Йозеф Байер. Нині серед авторів, що працюють у гуманітарному дискурсі травми можна виділити: Рона Айермана, Джефрі Александера, Светлану Алексієвіч, Мішеля Балаєва, Джудіт Герман, Жана-Макса Годієра, Мері Калдор, Анну Каплан, Кеті Карут, Бессел ван дер Колка, Домініка ЛаКапра, Рут Лейз, Марка Ліповецького, Грегама Меттьюса, Джулієт Мітчелл, Річарда Речтмана, Марка Розберга, Єлену

Рождественскую, Еріка Сантнера, Кажу Сільверман, Гайятрі Чокраворті Співак, Єлену Трубіну, Сергея Ушакіна, Шошанну Фельман.

Переосмислення, ревізія і рефліксація власної історії для України знову стала можливою після здобуття нею незалежності. Це пояснюється тим, що суспільство звільнилося від нав'язаної тоталітарним режимом версії історичної та політичної дійсності, тож з'явилась можливість оприятити давно замовчуване. Актуальність присутності у полі гуманітарних досліджень студій пам'яті і травми чи не безумовна, адже українське суспільство пережило одні з найбільш травматичних подій XX століття – II Світову війну, Голодомор, депортації, тоталітаризм. Оскільки українська гуманітаристика доволі молода, авторів, що працюють з колективною пам'яттю та травмою в нас не так багато. Характерним є й те, що у цих дослідженнях чільне місце посідає тема Голодомору та (останніми роками) панування тоталітарного режиму. Серед українських дослідників травми і пам'яті: Олександр Гриценко, Надія Гончаренко, Оксана Кісь, Інна Кузнєцова, Ірина Магрицька, Габрієла Розенталь, Валентин Рябенський, Ганна Чміль та інші.

Однією із важливих концепцій у дискурсі Memory Studies є поняття «місце пам'яті», що його увів у однойменній роботі (а пізніше тричастинному семитомному виданні) французький історик П'єр Нора. Сьогодні, коли безпосередніх свідків травматичних подій української історії стає все менше, місця пам'яті виконують функцію відновлення втраченого у часі зв'язку між минулим і теперішнім для збереження колективної пам'яті та стабілізації національної колективної ідентичності українців.

Актуальність теми цього дослідження полягає у тому, що українське суспільство вступило в епоху панування пам'яті – час, коли пам'ять про історичні події займає у колективній ідентичності більш вагоме місце, ніж самі події через специфіку часової дистанції від них. Відтак, колективна пам'ять все частіше відбивається у місцях пам'яті, яких виникає, з огляду на насиченість української історії подіями та специфіку колективної ідентичності українців все більше.

Місця пам'яті – це об'єкти дійсності, що фіксують колективу пам'ять про події, що минули. Однак, характер таких подій, на нашу думку, переважно травматичний (якщо ми керуємось поняттям травми у широкому його визначенні як події, що розриває «нормальний», тобто звичний порядок повсякдення індивіда) і є безпосередньо пов'язаним із тими драматичними лініями історії, які зазнало українське суспільство, що їх ми наводили вище.

Місце пам'яті легітимується як таке спільнотою, пам'ять якої воно фіксує та набуває свого статусу за умови наявності у нього характеристик символічності, функціональності та матеріальності. На нашу думку, одним із таких місць є Стіна Пам'яті – твір монументального мистецтва, частина меморіального комплексу Парку Пам'яті на Байковій горі у Києві. Саме вона виступатиме **об'єктом** нашого дослідження.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що Стіна Пам'яті як об'єкт наукових досліджень в українській (та світовій) гуманітаристиці буде розглянута вперше. Саме тому ми вважаємо за необхідне висунути гіпотезу, яка концептуально підводитиме нас до того, аби проаналізувати легітимність визначення Стіни Пам'яті як місця пам'яті. **Гіпотеза** дослідження полягає у тому, що ми припускаємо взаємозалежність між індивідуальною травмою (авторів Стіни, що вони зазнали її через її знищення), колективною травмою (українського суспільства, що є носієм української культурної спадщини, як такого, що втратило єдиний у своєму роді твір монументального мистецтва через панівний тоталітарний режим у радянський період) та місцем пам'яті (Стіна, що позначає пам'ять про тоталітаризм), взаємозалежність, яку нам належить встановити або спростувати у ході дослідження. Таким чином, **предметом** дослідження є легітимність статусу місця пам'яті стосовно Стіни Пам'яті.

Мета роботи – дослідити взаємозв'язок індивідуального та колективного в рамках студій травми та студій пам'яті, а також теорії місць пам'яті на прикладі Стіни Пам'яті

З огляду на мету, перед нами стоять такі завдання:

1. з'ясувати механізми формування ідентичності та визначити роль пам'яті як агента у цьому процесі;
2. визначити та схарактеризувати типи пам'яті, згідно з загальноприйнятими підходами в рамках студій пам'яті;
3. з'ясувати взаємозв'язок травми і пам'яті у процесі конструювання ідентичності;
4. схарактеризувати типи травми в рамках студій травми;
5. визначити поняття культурної пам'яті в рамках студій пам'яті;
6. встановити зв'язок між феноменом місця пам'яті та колективної ідентичності;
7. ввести в дискурс гуманітарних досліджень Стіну пам'яті як об'єкт дослідження;
8. дослідити історію створення та знищення Стіни Пам'яті;
9. визначити легітимність події знищення Стіни пам'яті як травматичної (на рівні індивідуальної та колективної ідентичності);
10. довести чи спростувати *гіпотезу*, сформовану у рамках дослідження.

Методологія: біографічний метод та метод глибинного кейс-стаді, дискурсивний та риторичний аналіз, *grounded theory* та наративний аналіз, корелятивний метод та метод атрибуції, а також якісний контент-аналіз.

РОЗДІЛ І. КОНСТРУЮВАННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ

Культурологічна традиція має низку трактувань ідентичності. Це визначення у різний час формували Р. Декарт, Ф. В. Шеллінг, Й. Г. Фіхте, Д. Юм, З. Фройд, І. Д. Скотт, Е. Гуссерль, Х. Ортега-і-Гасет, П. Рікер, Л. Вітгенштайн, Ж. Дерріда, Ж. Дельоз, А. Кардінер, Е. Еріксон та інші. У

вузькому та релевантному цьому дослідженню значенні поняття ідентичності було введено З. Фройдом у праці «Психологія мас і аналіз «Я» людини». [1] Попри те, що у Фрейда це визначення зустрічається всього один раз, саме звідси розпочинається традиція імплементації терміну у різні галузі гуманітарного знання.

Ідентичність – відчуття неперервності свого буття як сутності, що відрізняється від усіх інших. [2] Відповідно до цього, необхідно відшукати ті особливості, що відрізняють сутність буття індивіда від сутностей буття інших індивідів. В сучасній психоаналітичній літературі ідентичність – цілісність тілесної та психічної організації, цілісність досвіду відчуття себе, а також цілісність сприйняття внутрішнього образу [3, с. 29] Американський дослідник С. Гантінгтон зазначає, що «у кожного є кілька ідентичностей, які можуть конкурувати одна з одною чи доповнювати одна одну: родові, професійні, культурні, інституційні, територіальні, освітні, релігійні, ідеологічні, інші... Ідентифікацію на будь-якому рівні можна визначити лише через ставлення до «інших». [4]

Розвиток ідентичності – це досягання балансу між простором (часом об'єктів) та часом (способом переживання). Час «тут і зараз» – тобто безпосереднє переживання (його якості) – формується як перетин проекцій культурного часу, індивідуального часу і центрального моменту фрейдівського гіперпростору. [3, с. 32]

Таким чином одним із факторів розрізнення при становленні ідентичності є час, який за традицією гуманітаристики безпосередньо пов'язаний із пам'яттю. Отже, основою ідентичності є пам'ять.

I. 1. Пам'ять як основа ідентичності

Пам'ять – одна із фундаментальних категорій культури загалом та гуманітаристики зокрема. Існує важлива залежність між процесом самоідентифікації та образами минулого. Пам'ять стабілізує суб'єкт (індивіда) і

конституціює його теперішнє. [5, с. 8] Це означає, що проголошення суб'єктом своєї ідентичності тримається на пам'яті. Я є тим, ким я є, бо таким я себе пам'ятаю.

I. 1. 1. Характеристика індивідуальної пам'яті

Індивідуальна пам'ять, тобто пам'ять індивіда, яка лежить в основі його ідентичності – це механізм роботи з інформацією, що надходить із зовнішнього оточення – від впливу на його чуттєвий світ до безпосереднього закарбовування (запам'ятовування). Французький філософ та соціолог Моріс Альббакс зауважував, що індивідуальна пам'ять має глибоко та виключно персональний характер, вона базується на тому, що безпосередньо належить персональному досвіду індивіда. [6]

Персональний характер індивідуальної пам'яті призводить до того, що ми можемо перетрактувати визначення Соколова [7] наступним чином: індивідуальна пам'ять – це мнемонічна діяльність як рух смислів в індивідуальному часі. Це збереження і наступне відтворення індивідом його досвіду. Таке відтворення може мати внутрішній та зовнішній характер, тобто відтворюватись у формі виключно спогадів або зовнішніх практик. Під досвідом тут розуміються знання, навички, емоційні переживання вольові стимули (бажання, інтереси, ціннісні орієнтації) [7].

За змістом розрізняються такі розділи індивідуальної пам'яті:

- образний (зоровий, слуховий, чуттєвий) розділ – пам'ять, що формується завдяки обробці інформації органами чуттів, завдяки спостереженню зовнішнього світу (події, образи);
- семантичний розділ – пам'ять, сформована мовами і текстами, інакше кажучи, семантичний розділ пам'яті складається зі знань та уявлень про зовнішній світ, притаманних індивіду;

- афективний розділ – пам'ять, що формується з обробленої зовнішньої інформації, яка мала вплив (тобто зумовила) на емоційні (афективні) прояви індивіда;
- моторний розділ – пам'ять дії, тобто така, що містить у собі інформації про засвоєння та відтворення певних рухів (моторика) або систем діяльності (звички) як реакцію за зовнішні чинники.
- самосвідомість – розділ, що вміщує уявлення індивіда про власне місце в системі зовнішнього світу, його взаємодію з ним, а також про систему власного внутрішнього психічного світу;

Оскільки кожен розділ пам'яті розрізняє *сенси*, що в ньому формуються та відкладаються, тобто змінюється, відносно показника часу, можна стверджувати, що пам'ять – це динаміка смислів, тобто не статичні та не стабільно фіксовані факти, а їх постійна ротація, доповнення тощо. Саме тому важливим також є наголосити на процесах, що зумовлюють цю динаміку. Ними є мнемонічні дії:

- запам'ятовування – сприйняття органами чуттів зовнішніх сигналів, стимулів, образів, їх мислиннева обробка (впізнавання, вибудовування асоціацій з вже наявними у пам'яті смислами, оцінка) і формування нового смислу, який включається у той чи інший розділ пам'яті.
- збереження – стабілізація смислів, що відкладаються у пам'яті, тобто завершальна фаза динамічного процесу, т. зв. «осідання». С. Л. Рубінштейн (1889-1960) відмічав у своєму класичному підручнику по загальній психології: «Саме збереження – це не пасивне зберігання матеріалу, не просто його консервування. Збереження – це динамічний процес, який охоплює якесь більш чи менш виражене перероблення матеріалу, що передбачає участь різних мислинневих операцій (узагальнення,

систематизація...) воно включає також засвоєння і оволодіння матеріалом, його переробку та відбір, узагальнення і конкретизацію, систематизацію і деталізацію і т. д.» [8]

- відтворення – реактуалізація осілих у пам'яті смислів, основа яких сформувалася під час процесу збереження, з метою реакції індивіда на зовнішні імпульси (свідоме пригадування) або мимовільне пригадування як несвідома реакція на зовнішній вплив.

- забування – вивільнення пам'яті від неактуальних смислів, не потрібних у практичній діяльності. Межі і критерії забування, позаяк, доволі відносні й можуть співвідноситись із витісненням. [7]

Як підсумок до цих класифікацій можна застосувати думку Алейди Ассман, яка вважає, що індивідуальна пам'ять має такі характеристики:

- вона перспективна, тобто ексклюзивна й така, що не може бути передана іншому;
- вона інтегративна, тобто пов'язана зі спогадами інших. Альбвакс та Рубінштейн, наприклад, стверджували, що ізолювана людина не матиме жодних спогадів;
- вона фрагментарна, тобто обмежена та неоформлена – спалахи пам'яті (спогади) не мають історії, початку чи кінця, вони набувають наративності лише в контексті, що він оформлює спогад;
- вона ефемерна – це означає, що пам'ять має властивість змінюватись із часом у процесі розвитку людської ідентичності, спогади трансформуються або стираються зовсім.

Отже, індивідуальна пам'ять є динамічним засобом пропрацювання індивідуального досвіду. [9]

I. 1. 2. Індивідуальна історична пам'ять

Індивідуальний досвід людини – це набір зовнішніх сигналів, які обробляються і складають надалі індивідуальну пам'ять. Разом із тим дослідники стверджують, що індивідуальний досвід не вичерпується сигналами, з якими безпосередньо стикається індивід у своєму житті. Тут виникає простір для вбудовування історичної пам'яті.

Так, на думку Моріса Альббакса будь-якому індивіду доступні два типи пам'яті – автобіографічна (індивідуальна) та історична. Перша хоч і використовує другу, адже історія нашого життя, зрештою, імплементується в загальну історію, історична пам'ять, звісно, ширша за автобіографічну. Водночас історична пам'ять для індивіда постає лише у скороченій, схематичній формі, в той час, як автобіографічна розгортається у всій повноті сигналів-спогадів. [6]

Історична пам'ять – двостороння психологічна структура. З одного боку вона важлива для самого індивіда, який є носієм цієї пам'яті, з іншого – вона стабілізує роль соціальних інститутів. [10]

Залежно від того, як люди пам'ятають історію, так вони відносяться до свого тут і тепер, тобто конструюють власну ідентичність і так вони уявляють своє майбутнє, тобто формують систему індивідуальної пам'яті. Історична пам'ять – це знання, яке зафіксовано в індивідуальній пам'яті не просто про історичні події, але про ті з них, які безпосередньо хвилюють індивіда, інтегруються в структуру його ідентичності.

Проблема індивідуальної історичної пам'яті полягає у її пластичності. Нещодавно у США під керівництвом психологині Елізабет Лофтус було проведено масове дослідження за участі 5 тисяч респондентів, яке вповні продемонструвало цю проблематику. Піддослідним демонстрували фото історичних подій, при чому частині – фото, що відображали реальну дійсність, а іншій частині – фото, оброблені у Photoshop. У ході дослідження було встановлено, що незалежно від того, якою була правдива версія подій, більш ніж половина респондентів емоційно поставились до «фейкових»

фотографій і згодом події, зображені на останніх, почали сприймати як ті, що справді відбулися. Експеримент довів, що індивідуальна історична пам'ять здатна трансформуватися під впливом зовнішніх факторів. [10]

Інше дослідження, що триває, під Керівництвом канадського професора Нормана Брауна доводить, що не більше третини індивідів (цифра варіюється від групи до групи – від країни до країни, але не перевищує третину респондентів) пов'язують свою власну пам'ять (спогади, асоціації) з історичними подіями, що відбулися. [10]

Індивідуальна історична пам'ять не тотожна пам'яті колективній. Перш за все тому, що за словами соціолога Хайнца Буде, історична пам'ять співвідноситься із пам'яттю поколінь. Це означає, що характер ставлення до історичних подій в рамках одного покоління (а під ставленням слід розуміти також і пам'ятання) буде відрізнятися від ставлення представників іншого покоління. Згідно з таким підходом абстрактна єдність історичної епохи та пам'ять колективу розпадаються на історичні пам'яті малих груп. [9]

Більше того, різниця між історичною та колективною пам'яттю передбачає поділ між прожитим досвідом (нехай і не персонально прожитим, але зафіксованим у пам'яті як такий, що безпосередньо стосується індивіда) і збереження пережитого досвіду, його об'єктивація. [11]

I. 1. 3. Соціальна та колективна пам'ять

Поняття «колективна пам'ять» виникло в контексті досліджень масових уявлень про минуле, які звернули на себе увагу дослідників лише останнім часом. Інтерес до цього феномена виявляють представники різних дисциплін: соціології, соціальної психології, культурної та соціальної антропології, історії, філософії, культурології, політології.

У II половині XIX – на початку XX століття на позначення масових психічних феноменів починають використовуватись різні терміни: «форми

суспільної свідомості» (К. Маркс), «психологія народів» (А. Фуйє), «психологія мас» і «психологія натовпу» (Г. Ле Бонн), «колективні уявлення» (Е. Дюркгайм), «колективна думка» (У. Ліппман), «групова свідомість» (У. МакДуггал), «колективне несвідоме» (К. Юнг) і т. д. [12] Дослідник С. Московічі зауважував «Поняття колективного уявлення... насправді стосується колективного індивіда чи сутності» [13, с. 91], тобто, на думку Московічі ці терміни відображають уявлення про існування стабільних гомогенних груп і стабільних уявлень в цих групах. Він же запропонував використовувати замість «колективних уявлень» термін «уявлення соціальні».

Підкреслимо ще раз різницю між пластичністю історичної пам'яті та відносною стабільністю пам'яті колективної. Оскільки індивідуальна історична пам'ять тісно пов'язана із подіями, що відбулися в реальній дійсності та свідками яких або пам'яті про які стали групи індивідів, логічним буде твердження про те, що фіксація історичної події у пам'яті більш як одного індивіда або малих груп індивідів породжує можливість говорити про пам'ять групи. Колективна пам'ять, за словами Моріса Альббакса, «обертається довкола індивідуальної пам'яті, проте не належить їй». [6] Колективна пам'ять, за дефініціями дослідника не може бути визначена як набір індивідуальних спогадів, оскільки обсяг колективної пам'яті виходить за рамки індивідуальних структур. Це означає, що колективна пам'ять є метавимірною та простягається горизонтально, охоплюючи не окремих індивідів з їх ідентичністю, але членів однієї групи.

Якщо наповнення індивідуальної пам'яті має глибоко та виключно персональний характер, то колективна пам'ять наповнюється через свідчення, з якими стикається індивід. Це можуть бути текстові чи усні джерела або культурний контекст з його артефактами, у рамках якого індивід відчуває себе приналежним спільноті цього контексту.

Вже згадане твердження «Я є таким, бо таким себе пам'ятаю» буде справедливим і відносно колективу чи групи як суб'єкта ідентичності. Ми є такими, бо такими себе пам'ятаємо. Ця пам'ять, своєю чергою, релевантна

до цінностей, які претендують на звання універсальних для певної групи, об'єднаної спільною (колективною) пам'яттю. Такими цінностями можуть бути історія, релігія, традиція тощо.

Колективна пам'ять формується групами індивідів, діяльність яких направлена на спільне збереження і підтримку системи спільних спогадів і інтерпретацій минулого. Тут важливо додати, що групи-колективи включають в себе в тому числі представників різних поколінь, саме тому, ще раз підкреслимо, індивідуальна історична пам'ять не тотожна пам'яті колективній.

Колективні спогади кристалізуються на основі уявлень про реальні історичні події і постаті, які мали свого часу значну ціннісно-сміслову сутність. Ми розглядаємо колективну пам'ять як відносно цілісну систему уявлень і спогадів про минуле, яка має інтерактивний характер та спрямована на встановлення соціокультурних зв'язків усередині спільноти і посиленню індивідуальної залученості її членів. Колективна пам'ять – це рамки, в яких відбувається історичне згадування. [11]

Питання, яке постає у зв'язку із проблемою колективної пам'яті – хто такі цей «колектив, що пригадує»? У цьому питанні ми знову повертаємось до проблеми ідентичності. Оскільки, як вже було сказано, колективна пам'ять релевантна до цінностей групи, а ідентичностей, за словами Ганінгтона та Стюарта Холла у індивіда може бути декілька, групою, об'єднаною колективною пам'яттю є група індивідів, кожен з яких має ідентичність, пов'язану з одними і тими ж цінностями.

Історикиня Наталія Яковенко стверджує, що «людська пам'ять про пережите зазвичай не сягає глибше трьох поколінь, тож ідеться про вигаданий образ минулого – певне «колективне переживання», яке згуртовує спільноту в цілісну одиницю завдяки спільним «спогадам» про нібито єдиного предка, про спільно освоєну/здобуту територію, про спільно пережиті успіхи й невдачі». [14, с. 34]

Отже, колективна пам'ять це свого роду фіксація причинно-наслідкових зв'язків, наділення конкретної минулої події або факту/явища ціннісним значенням.

Іще одним важливим питанням є розрізнення пам'яті соціальної та колективної. Його вирішенням займалась у своїй праці «Тінь минулого...» Алейда Ассман. Дослідниця стверджує, що соціальна пам'ять тісно пов'язана з поняттям історичної пам'яті, оскільки носіями пам'яті є покоління групи. Так, цінності або події минулого, важливі для одного покоління будуть домінантними для соціальної пам'яті при домінації вказаного покоління. При зміні поколінь ті чи інші панівні уявлення поступово витісняються на периферію, допоки повністю не зникають. [9]

Для соціальної пам'яті також характерна обмеженість часового горизонту, тому тут можна говорити про певного роду «оперативну пам'ять» суспільства. Хоча вона і має медіальну основу у вигляді різного роду місць пам'яті, ці засоби не можуть суттєво розширювати діапазон живої пам'яті. Живою можна назвати ту пам'ять, яка в межах достатньо інтимного контексту актуалізує минуле в розмові. Психологи, до прикладу, пише Ассман, виявили специфічний мовленнєвий акт, названий «memory talk». Завдяки цій формі неформальної комунікації, минуле не тільки актуалізується, але й конструюється як результат колективної роботи. Коли мережа живої комунікації переривається, зникає і спільний спогад. [9]

Саме в такій ситуації місця пам'яті стають лише свідченнями закам'янілого минулого, які не здатні відродити безпосередні спогади про нього. Часовий горизонт соціальної пам'яті не може бути розширений завдяки виходу із діапазону, який обмежений трьома поколіннями – тут ми римуємо думку із вже згаданою від Наталі Яковенко.

Своєю чергою колективна пам'ять, попри увесь скепсис деяких дослідників (наприклад, Райнхард Козеллек казав: «Колективної пам'яті не існує»), свого роду конвенція, як про неї казала Сьюзан Зонтаг. На її думку,

колективна пам'ять – це своєрідний архів образів, покликаний впливати на вірування, відчуття, думки і керувати ними. [15. с. 85-86]

Загалом, ми можемо прослідкувати як теорію колективної пам'яті, висунуту Альббаксом, критикували дослідники політизованих 60-х та 70-х років ХХ ст., однак, на початку 90-х рр. ХХ ст. все те, що критики колективної пам'яті називали «міфом» чи «ідеологією» переросло поступово у категорію «колективної пам'яті» і надалі ми вважаємо легітимним користуватися саме нею.

Отже, основна відмінність соціальної та колективної пам'яті полягає у часових рамках та масштабах груп, «спільнот пригадування». Якщо соціальна пам'ять може бути живою і передбачає можливість для актуального пригадування у її носіїв, то колективна пам'ять більше розтягнута у часі, вона зберігає у собі більше образів для пригадування та може ретранслювати їх не тільки у живій мові (як пам'ять соціальна), але й через медіальні форми або через місця пам'яті. Для колективної пам'яті не стільки важливе безпосереднє пригадування членами колективу певного минулого, скільки рецепція образів цього минулого, закладена у ній самій. [9]

Наступним питанням, що виникає у зв'язку із масштабною у часі та просторі колективною пам'яттю, це те, які саме образи відбиваються у ній і які здатні ретранслюватися на колектив.

I. 2. Травма та її роль у конструюванні ідентичності

Trauma Studies оформились наприкінці 90-х років ХХ століття у Єльському університеті. Концепти історичної травми та культурної травми вперше постають у працях Шошани Фельман, Дорі Лау, Кеті Карут. Доречно розглядати цей напрям досліджень в контексті афективного повороту, який зумовив ситуацію гуманітаристики ХХ ст.

Травма – це рана, але студії травми не прагнуть до єдиного її визначення. Таким чином, травма за різними трактуваннями постає як подія, як

процес, як символічна матриця, як фундаментальна втрата. Це підтверджують і Ушакін у своєму вступі до однієї з найбільш визначних праць Тгаума Studies на просторі близької вітчизняній гуманітаристики «Травма: пункти». [16]

Дослідження травми безпосередньо пов'язане із постфрейдизмом – цю нішу початково зайняла Кеті Карут. За визначенням, яке дає Фрейд, травма – це робота горя або робота скорботи, коли у ситуації втрати заперечується принцип реальності і втрачений об'єкт повертається шляхом галюцинаторного психозу, який втілює бажання, а всі спогади, пов'язані із втраченою призупиняються і інтенсифікуються водночас. Лише по закінченню послідовної роботи горя Его звільняється від затримки у своєму функціонуванні. З роботою горя також пов'язані психоаналітичні механізми «acting out» та «working through» – програвання симптомів або ж психоаналітична робота із причинністю симптомів. Разом із тим, це поняття латенції (latency) як затримки між подією травми і поверненням витісненого. [17]

Вводячи дискурс травми у це дослідження, ми висуваємо гіпотезу про те, що події, які формують індивідуальну та колективну пам'ять є травматичними для індивіда та його ідентичності, а також для «спільноти, що пам'ятає». Вони характеризуються, на думку Кеті Карут, новизною переживання – тобто травма це те, що переживається уперше. [18, с.5] Таким чином, ми можемо говорити про те, що травма є необхідною умовою формування пам'яті індивіда й, ширше, спільноти, а отже, конструювання ідентичності – індивідуальної та, до якої міри можна про це стверджувати, колективної.

I. 2. 1. Індивідуальна травма

Вперше про індивідуальну травму йдеться у роботах З. Фрейда. Його дискурс травми тісно пов'язаний із визначенням травми медичної. Нова хвиля інтересу до індивідуальної травми прийшла у 1980-х, коли

американська психіатрична асоціація офіційно визнала діагноз ПТСР (посттравматичний стресовий розлад), який включав симптоми того, що раніше називалось травматичним неврозом і посилялось на людські реакції на антропогенні чи природні стресові явища.

Для культурології індивідуальна травма важлива як окремий вид людського досвіду, як умова становлення індивіда загалом і як передумова формування інтересу до самопізнання (становлення ідентичності). Кеті Карут пише, що індивідуальна травма має кілька важливих характеристик.

По-перше, це буквальність: травматична подія повертається до травмованого індивіда у вигляді снів чи інших нав'язливих симптомів, таким чином індивід назавжди (до моменту його зцілення) залишається вірним події. Таким чином індивід залишається вірним певній *історії*, тоді травма є не симптомом несвідомого, але симптомом самої історії. [18, с. 8] Відтак, ця історія виникає як симптом.

По-друге, це криза істини. Травма як правило, не має свідків, вона переживається лише учасниками події. Якоюсь мірою травма стає частиною людської ідентичності, адже свідок не може засвідчити подію, що відбулася, без фіксації свого місця у цій події, без апеляції до власної ідентичності. З іншого боку, за словами Фрейда, травмований індивід може з легкістю покинути (пережити) травмуючий момент натомість вже зовсім скоро у нього буде виявлений посттравматичний розлад (у будь-якій його формі). Відтак, історична сила травми полягає у тому, що досвід не просто повторюється після його забуття, але що йому лише й властиве забуття після переживання. Тут також пригадаємо слова Алейди Ассман про те, що травматичні події для історичної свідомості (колективної чи групової) – це ті, які актуалізуються як пам'ять через 15-30 років від моменту їх проживання групою. [9] Отже, травма – це історична та персональна водночас істина, що пов'язані з відмовою від історичних меж. Звідси й проростає теза про кризу істини.

Повернімось до гіпотези про травматичний характер пам'яті індивіда. На початку цього розділу ми дали короткий зріз мнемонічної діяльності, яка конструє ідентичність. Спробуймо тепер її прикласти до теоретичної розвідки про травму.

Травматичний досвід може відбиватися на рівні образів – індивід може бути учасником події, що буде зафіксована на рівні фотографічної індивідуальної пам'яті, вона також може зберігатися як пам'ять-тезаурус, тобто логіка почутих чи сформованих під впливом події мовленнєвих висловлювань. Безперечно, подія, що травмує, тобто відбувається уперше має афективний характер, тобто впливає на емоції індивіда, згодом, якщо подія мала сильний вплив, він виявляється на рівні моторної пам'яті (тут повертаємось до природи посттравматичного неврозу). Зрештою, подія, що переживається індивідом уперше, сягає глибини його самосвідомості та підважує самототожність, змушуючи переосмислити свою самість як учасника події. Таким чином, будь-яка подія, що переживається індивідом уперше, тобто є травмуючою до певної міри залучає усі підрозділи індивідуальної пам'яті.

З мнемонічними діями щодо травми ситуація вже складніша. Запам'ятовування та збереження як мнемонічні дії часто випадають із цього ланцюжка обробки інформації, заподіяної травмою, аж до початку терапії, натомість тут має місце витіснення (забування) самої травмуючої події, а також нав'язливе несвідоме (за Фрейдом) відтворення у вигляді того ж посттравматичного неврозу. [18]

Таким чином, наголошуючи на думці Кеті Карут про те, що травма – це інформація (подія, зовнішній сигнал), з яким індивід стикається вперше, ми можемо стверджувати, вже згадана нами теза Тердімана «я є таким, бо таким я себе пам'ятаю» може бути перефразована у «я є таким унаслідок всіх наборів нової інформації, яка травмувала мене, і таким я себе пам'ятаю». Отже, індивідуальна травма конституціює індивідуальну пам'ять і впливає на становлення ідентичності.

Історична пам'ять як пам'ять малих груп співвідноситиметься із травматичним досвідом малих груп у тому випадку, коли група індивідів спільно отримують травматичний досвід. Позаяк, у кожного із травмованих посттравматичний невроз розвиватиметься по-різному, що у своїх дослідженнях показав З. Фройд.

Надалі можна припустити, що у структурі індивідуальна – історична – колективна пам'ять відповідного ланцюга набуватиме і травма.

I. 2. 2. Колективна травма. Культурна травма.

Колективна травма відносно травми малих груп має таку ж специфіку співвідношення, як історична пам'ять до колективної. Це означає, що явище колективної травми легітимується не тільки через учасників травматичних подій, але й через опосередкованих їхніх свідків. Вперше поняття колективної травми ввів психолог Кай Еріксон, а передували цьому дослідження «колективних уявлень» Е. Дюркгейма. Загалом для гуманітаристики, особливо соціальної, є важливим, що дослідження травми як такої більшою мірою звернено саме до колективного її переживання, але не до індивідуального.

Рон Айерман так характеризує колективну травму «це шокуjące явище, яке може спровокувати порушення повсякденної рутини і в той самий час оголити цінності, що лежать в її основі, які до цього зазвичай приймалися як належне». [19, с. 123] В цьому сенсі криза, спричинена травмою розкриває перед колективом основи його ідентичності. Відтак, попри катастрофічне потрясіння, травма породжує у колективі і нові можливості, відкриваючи те, що раніше залягало глибоко усередині. Шок – це те, що об'єднує індивідуальну та колективну травми.

Загалом, один із найбільш видатних дослідників колективної травми Джефрі Александер ввів у своїй праці «Культурна травма і колективна ідентичність» так звану «популярну теорію травми». Вона полягає у тому, що поняття травми впливає із самих травмуючих подій, і має місце лише постільки, поскільки учасники цієї події були травмовані. [20, с. 9] Як бачимо, ця теорія не зовсім покриває поняття колективної травми і працює радше як екстраполяція визначення індивідуальної травми на колектив. Натомість сам Александер говорить про так звану «помилку натуралізму» цих теорій, яка полягає у тому, що події приписані властивості травматичної апріорі. [20, с. 16] Тут ми схилиємось до думки, що теорія дослідника може мати місце лише відносно колективної або *культурної* травми, натомість наша позиція співвідношення індивідуальної травми та пам'яті може залишатись легітимною.

Культурна травма, як пише, Рой Айєрман, поняття більш широке, ніж травма колективна. [19, с. 124] Нейл Смелсер стверджує, що культурна травма, на відміну від травми психологічної (індивідуальної, групової чи колективної) не відбувається, а конструюється. [Ibid.] Цієї ж думки дотримується і Александер, стверджуючи, що подія сама по собі не наділена властивістю бути травматичною, натомість лише спільнота легітимує її як культурну травму.

Смелсер так визначає культурну травму: «це всеосяжна подія, яка підриває або придушує один чи декілька ключових елементів культури чи культуру загалом» [21, с. 38] При чому, як зауважує Александер, травматичну характеристику події спільнота може приписати у момент її звершення, до або незадовго після. Більше того, травматична подія може не мати місця у реальній дійсності, але від цього не перестає бути травматичною. Тут ми могли б послатися на критику націоналістичної ідеології Бенедикта Андерсона у його «Уявних спільнотах» та «уявні травми», що слугували активізації націоналістичних рухів, але перш за все, уявність травматичних подій стосується питання їх репрезентації. Це означає, що представники

спільноти, які пережили культурну травму і є травмованими могли не переживати саму подію, що послугувала подальшій легітимації травми, але внаслідок її репрезентації вони відчують себе приналежними до травмованої спільноти.

Репрезентація є важливою умовою існування культурної травми. Рой Аєрман пише, що особисту травму проживають, тому говорити (репрезентувати) про неї тяжко [19, с. 134], забування – необхідний етап роботи горя. Натомість репрезентація культурної травми пов'язана з безпосереднім процесом легітимації події як травми.

За словами Джефрі Александера культурне конструювання травми має розпочинатися з конструювання наративу про травматичний досвід, який формують учасники спільноти процесу травми – процесу, що триває між подією, що відбулася та її безпосередньою репрезентацією. Він порівнює цей процес із мовленнєвим актом, виділяючи наступні його елементи:

- мовець – учасники спільноти носіїв травматичного досвіду
- аудиторія – інші учасники великої спільноти
- ситуація – історичне, культурне, інституційне оточення, в якому здійснюється мовленнєвий акт. [20, с. 20]

Метою мовця є переконливе представлення травми для аудиторії, тобто великої спільноти. Якщо такий акт мовлення буде успішним, то аудиторія буде переконаною, що вона також була травмована. У подальшому ці учасники великої спільноти можуть мережувати свій досвід серед інших груп великої спільноти і суспільства загалом. Однак, щоб переконати велику спільноту, що вона була травмована, групі носіїв травми необхідно створити новий домінантний наратив, який у свою чергу складається із вирішення чотирьох важливих питань:

- природа болю – *що саме* трапилось із групою носіїв травматичного досвіду.
- природа жертви – *хто саме* став об'єктом травми

- зв'язок жертви травми з більш широкою аудиторією – *до якої міри* широка аудиторія співвідносить себе із групою травматичного досвіду.
- розподіл відповідальності – *хто* виступатиме у ролі *злочинця*. [20, с. 21-24]

Якщо відповідь на ці питання успішно знайдена, процес травми завершається конструюванням нового домінантного наративу колективного горя – культурної травми. Александер підкреслює: «така культурна (ре)класифікація має особливе значення для процесу, внаслідок якого суспільство стає травмованим». [20, с. 23]

Однак, якщо порівнювати процес травми з мовленнєвим актом, можемо сказати про те, що останній ніколи не відбувається транспарентно. Кожний мовленнєвий акт формується, зумовлюється та перебуває у полі «інституційних арен» (термін Александера), тобто панівних дискурсів, у яких розгортається мовлення. Наприклад, релігійний, що має пов'язати травму з теологічною традицією, естетичний, що обмежує наратив травми жабрами і образами, дискурс закону, який передбачає вимоги накладати відповідальність і розподіляти покарання, науковий дискурс, арена ЗМІ, державної бюрократії та інші. [20, с. 24-30]

Підсумовуючи, можна сказати, що переживання, а отже і репрезентація травми сприяє переосмисленню колективної ідентичності. Процес такого переосмислення передбачає повторне пригадування колективного минулого, актуалізація колективної пам'яті. Завершення процесу такої актуалізації ознаменовано періодом певного «заспокоєння». Травматичний наратив об'єктивується, нова колективна ідентичність вкорінюється в сакральних місця, впорядковуючись через ритуали, вона формує нові *місця пам'яті*.

У першому розділі цієї роботи нами було проаналізовано види пам'яті та види мнемонічних дій, тобто види роботи пам'яті. Також була підтверджена гіпотеза про те, що пам'ять займає чільне місце у конструюванні ідентичності.

Унаслідок теоретичного опрацювання питань індивідуальної, історичної, соціальної та колективної пам'яті було встановлено, що індивідуальна або автобіографічна, як її називає Моріс Альбвакс – має глибоко персональний характер і пов'язана з безпосередньо пережитим досвідом індивіда, який у подальшому фіксується через один або декілька каналів пам'яті та актуалізується через мнемонічні дії.

Історична пам'ять – це пам'ять індивіда або малих груп. Як правило вона співвідноситься із пам'яттю поколінь – тобто носіями ідентичної історичної пам'яті є представники одного покоління. Інша особливість історичної пам'яті полягає у її пластичності – здатності змінюватись під впливом зовнішніх обставин, перш за все тому, що історична пам'ять меншою мірою, ніж пам'ять індивідуальна покладається на персональний досвід індивіда і актуалізується не стільки через роботу пам'яті, скільки через рецептивні механізми, пов'язані з медіальними чинниками.

Колективна пам'ять масштабується відповідно до спільноти її носіїв – це можуть бути кілька поколінь, або члени суспільства, об'єднані іншими зв'язками – ціннісними, культурними, ідеологічними тощо. Вона покликана підтримувати систему спільних спогадів та інтерпретацій спільного досвіду.

Також у цьому розділі ми висунули і підтвердили гіпотезу про те, що пам'ять базується на досвіді, що має травматичний характер. Оскільки за визначенням Кеті Карут травма – це нове переживання, тобто таке, що переживається індивідом уперше, є підстави стверджувати, що більшість нових сигналів, що надходять ззовні і становлять пам'ять індивіда або групи індивідів, обробляючись у різних мнемонічних регістрах, мають

травматичний характер, адже сприяють підваженню та переосмисленню ідентичності на користь нової, з вбудованим у неї травматичним досвідом.

Досліджуючи генезу травми, ми встановили, що травма і пам'ять тісно пов'язані за своєю структурою на рівні індивідуальної та групової (малих груп, поколінь) ідентичності. Однак, більш складним видається питання колективної та культурної травми. Посилаючись на Джефрі Александера ми встановили, що культурна травма працює за системою «травма – процес – репрезентація», де процес травми вимагає її легітимації через групу травмованих спочатку, а далі через коло широкої аудиторії.

У цьому розділі ми виклали теоретичні основи Memory і Trauma Studies, які слугуватимуть базою для нашого подальшого дослідження проблематики місць пам'яті та легітимності предмета нашого дослідження у їх контексті.

РОЗДІЛ II. МІСЦЕ ПАМ'ЯТІ В СТРУКТУРІ ІДЕНТИЧНОСТІ

Неоднорідність концепцій та дисциплінарних підходів є одним із викликів Memory Studies сьогодні, невід'ємною частиною яких є теорія місць пам'яті. Хоч П'єр Нора і проголосив нинішню епоху – «епохою торжества пам'яті», а Андреас Хассен – «бумом пам'яті» питання «а що таке пам'ять?» та «яка саме пам'ять торжествує чи «вибухає»?» залишаються відкритими. У першому розділі цього дослідження ми сформулювали характеристики індивідуальної пам'яті та вказали на деякі точки масштабування індивідуальної пам'яті до пам'яті малих груп (історичної) та колективної пам'яті. Однак, питання із поняттям пам'яті не є вичерпаним. У цьому розділі ми б хотіли глибше торкнутись такого феномену як «культурна пам'ять», посилаючись на дослідження Астрід Ерл «Пам'ять у культурі» [22] та інтегрувати у нього феномен місця пам'яті П'єра Нора. Такий фокус цього розділу визначений з огляду на можливість встановлення взаємозв'язку між культурною пам'яттю й ідентичністю, а також місцем *місць пам'яті* у цій зв'язці.

Відправною точкою у цьому розділі буде та, що «пам'ять» – це тема інтеграції різнорідних елементів – практика запам'ятовування та рефлексія над нею є всеохопною соціокультурною, міждисциплінарною темою. [22, с. 1] Відтак, щоб дослідити зв'язок культури та пам'яті, необхідно підійти до питання з точки зору компетенцій різних дисциплін – історії, культурології, соціології.

На думку дослідниці одразу декілька причин слід виділяти як такі, що вплинули на цей «бум пам'яті сьогодні»:

- історичні перетворення та домінування «пам'яті без очевидців» – вагомий аргумент на користь переходу від колективної до культурної пам'яті;
- зміни в медіатехнологіях та популяризація ролі ЗМІ – можливість існування глобального і точного мегаархіву людської історії;
- розвиток у наукових колах – народження дискурсу «кінця великих наративів» (Ліотар) відтепер дозволяє вивчати пам'ять не як відтворення минулого, але як про минуле як уявну конструкцію індивідів, груп, колективів, спільнот, суспільств. [22, с. 10]

II. 1. До питання культурної пам'яті

Першими поняття культурної пам'яті ввели вже відомий нам дослідник Моріс Альбвакс та Абі Варбург. Іншими впливовими дослідниками у полі гуманітаристики, що запропонували концепцію культурної пам'яті були Ян та Аллейда Ассмани.

З теорією колективної пам'яті, в основі якої лежить передача традиції та культурних цінностей Моріса Альбвакса ми детально ознайомились у першому розділі цього дослідження. Наступним, хто нас цікавитиме в рамках цієї теми буде Абі Варбург. Дослідник вважає, що культура спирається на пам'ять символів. Це означає, що символи виступають тут одиницями передачі інформації між членами однієї групи, які, пригадуючи або ретранслюючи цю пам'ять символів і формують спільноту однієї культури. Він називає свою концепцію не просто теорією «соціальної пам'яті», але теорією «європейської колективної пам'яті». [23, с. 270]

Центральним середовищем пам'яті для Варбурга є твори мистецтва (на відміну від усного мовлення в Альбвакса), оскільки його головним інтересом була виразність візуальної культури, що її він пов'язував з

несвідомим, психічними процесами. Це означає, що одиницями передачі смислів в рамках одного культурного поля є твори мистецтва. Формування через них пам'яті символів означає для Варбурга, що твори мистецтва мають деякий потенціал до накопичення універсальних сенсів своєї епохи та до ретрансляції цих сенсів між поколіннями в рамках однієї спільноти.

Цих двох дослідників об'єднує те, що для них обох культура та її ретрансляція ж продуктами людської діяльності, діяльності «спільнот, що пам'ятають» – ідея, яка на початку XX ст. ще не була самоочевидною. Тобто, відтворення культури не є закладеним генетично, а зумовлене соціальною взаємодією та її кодифікацією у матеріальній дійсності. [22, с. 22] Тож культурною пам'яттю і Для Альббакса, і для Варбурга позначається процес зберігання та ретрансляції, внаслідок діяльності членів однієї спільноти, певних сенсів.

Безпосередньо концепт культурної пам'яті був представлений у роботі Ассманів наприкінці 80-х років XX ст. У своєму дослідженні вони розрізняють два типи колективної пам'яті:

- *Комунікативна пам'ять* виникає завдяки повсякденній взаємодії індивідів в рамках одного колективу. Вона складається з історичного досвіду сучасності, а тому обмежена у часових рамках до 80-100 років (пригадаймо цитату Наталії Яковенко про життя пам'яті у трьох поколіннях!) і належить полю усної історії.
- *Культурна пам'ять* пов'язана з матеріальною об'єктивністю і є цілеспрямовано церемонізованою. Запам'ятовування в рамках культурної пам'яті відбувається завдяки тому, що Ян Ассман називає «часовим виміром фестивалю» на відміну від «часового виміру повсякдення» комунікативної пам'яті. Такий вид пам'яті транспортує та відтворює фіксовані змісти та значення, які інтерпретуються та підтримуються так званими «фахівцями» – наприклад, архівістами або шаманами. При чому ці фіксовані значення, як правило, є подіями далекого

минулого, важливими для підтримки та легітимації колективної ідентичності. [22, с. 28]

Тут можемо прослідкувати певні паралелі між Ассманом і Варбургом, для яких особливістю культурної пам'яті є її особливий статус у царині «пам'ятей». Символічний статус у Варбурга, який зумовлюється концентрацією смислів у творі мистецтва і церемоніальний статус для Ассмана, при якому культурна пам'ять можлива лише за умови її відрефлексованості спільнотою через її «еліти».

Точне визначення культурної пам'яті Ян Ассман вводить у своєму есеї «Колективна пам'ять та культурна ідентичність» (1988 року): «Тіло культурної пам'яті складають тексти, образи та ритуали, характерні для кожного суспільства у кожен епоху і «культивування яких» слугує для стабілізації та передачі самості суспільства. Саме завдяки колективним знанням культурної пам'яті кожна група усвідомлює себе як єдність спільноти, що є унікальною серед інших». [24, с. 132]

Іще одним важливим моментом є визначення властивості культурної пам'яті. Основними характеристиками культурної пам'яті за Ассманом є: здатність впливати на формування колективної ідентичності, ретроспективність, необхідність конструювати «фігури пам'яті» (це дуже суголосно з теорією місць пам'яті П'єра Нора про яку йтиметься дещо згодом і точно відповідає особливій статусності твору мистецтва як хранилища колективної пам'яті у Варбурга), інституалізація через представників «еліт» спільнот, обов'язкова детермінація систем колективних цінностей, рефлексивність (усвідомлення процесів пам'ятеутворення та ретрансляції чи, пак, необхідності ретрансляції культурної пам'яті між членами однієї спільноти). [22, с. 30]

Таке розрізнення типів пам'яті, яке пропонує Ассман, дуже близьке до згаданих нами у 1 розділі історичної (соціальної) та колективної пам'яті. Тут соціальній пам'яті відповідатиме пам'ять комунікативна – тобто проста передача одиниць інформації про минуле між членами спільноти за

допомогою усного мовлення. Культурній же пам'яті точно відповідає пам'ять колективна як така, що формується групами індивідів, діяльність яких *свідомо спрямована* на спільне збереження і підтримку системи спільних спогадів і інтерпретацій минулого. З інших прикладів можна навести також паралелі з середовищем та місцем пам'яті (П. Нора), живою та далекою пам'яттю (В. Хьорст), народною та офіційною пам'яттю (Дж. Бондар) та ін. [22, с. 30]

II. 1. 1. Колективна ідентичність: критика

Загальновизнаним фактом є той, що дискусії про культурну пам'ять розпочалися із гучної заяви П'єра Нора про те, що нинішня епоха є епохою тріумфу пам'яті. [25] Позаяк, у контексті досліджень пам'яті важливу роль відіграють концепції колективної пам'яті та колективної ідентичності. Наприклад, у фокусі теорій пам'яті Хальбвакса, Нора та Ассманів (Алейда та Ян Ассман) – саме колективна ідентичність. Ян Ассман вважає колективну «спільну» ідентичність центральною характеристикою культурної пам'яті. Саме тому він досліджує «спільну» структуру суспільств, яка формується через спільне запам'ятовування [26, с. 16, 39]. Можна стверджувати, що колективна ідентичність є агентом культурної пам'яті у тому сенсі, що вона формується під її впливом та, оскільки є конструкцією спільних ідентифікацій членів однієї спільноти, які ретранслюють культурну пам'ять, формує її.

Однак, одним із напрямків критики Memory Studies є думка про те, що у темі колективної та культурної пам'яті відбувається механічне перенесення концепції із галузі індивідуальної психології (індивідуальна пам'ять) на рівень колективний (колективна пам'ять).

Юрген Штрауб [27, с. 69] прямо підкреслює: «Кожна випадкова екстраполяція концепції колективної ідентичності повинна бути відкинута, кожен дискурс про колективні ідентичності повинен негайно зазнати

ідеологічної критики» (як такий, чия природа механічна, невідрефлексована, штучна). Він також пропонує власне трактування феномена, розрізняючи «нормативний» та «описовий» типи визначення колективної ідентичності.

«Перший *нав'язує* спільні риси, історичну наступність і практичну узгодженість між членами однієї спільноти, натомість другий *описує* колективну ідентичність як праксиси суб'єктів, що є самоусвідомленими та визначаються їх світорозумінням». [27, с. 69]

Ян Ассман [26, с. 132] визначає колективну ідентичність якраз з описової точки зору. Він так пише про цю концепцію: «За допомогою термінів *колектив* або *ми-ідентичність* ми описуємо образ, який група конструює і з яким ідентифікує себе кожен член цієї групи. Ідентичність – це множинна, що завжди передбачає наявність інших ідентичностей. Без багатозначності немає єдності, без іншості немає унікальності». [22, с. 135]

Така *ми-свідомість* соціокультурного об'єднання значною мірою живиться від спільного запам'ятовування – культурної пам'яті. Щодо причин та проявів колективної ідентичності, можна розрізняти різні теорії ідентичності за типами пояснення. Для Яна Ассмана, наприклад, колективна ідентичність – це не лише питання перебування у спільному символічному просторі, але також усвідомлення цього перебування (рефлексивна структура). «Колективна ідентичність – це приналежність до суспільства, яка стала рефлексивною. Культурна ідентичність, таким чином, рефлексивна участь у культурі або прихильність до неї» [26, с. 134]. Бенедикт Андерсон також наголошує, через його концепцію «уявних спільнот» на свідомих (усвідомлених) аспектах колективної ідентичності. Кожен член спільноти має свій ментальний образ спільноти: «У свідомості кожного живе образ взаємодії». [28, с. 6]

Юрген Штрауб навпаки стверджує, що відчуття причетності колективу за замовчуванням є рефлексивним. Така рефлексія існує у вигляді мовчазного знання, яке структурує й направляє думки, почуття, бажання та дії

членів колективу. [27, с. 72] Загалом, основа крити Штрауба полягає у тому, що він до певної міри натуралізує рефлексію кожного із членів одного колективу щодо приналежності його до ширшої ідентичності-спільноти. Разом із цим, він до певної міри знецінює роль особистого внеску кожного індивіда у розвиток колективної ідентичності.

Інший дослідник – Марк Блок, критикуючи Альбракса, зауважував про невідрефлексоване зіставлення останнім понять «пам'ять», «запам'ятовування», «забування» з прикметником «колективний», що наче б то слугуватиме ефективному введенню в дискурс соціокультурних досліджень ідеї вивчення окремого індивіда. До якоїсь міри, звісно Блок мав рацію, адже дійсно не існує жодної форми колективної свідомості поза індивідуальним розумом. Однак, не варто недооцінювати роль цього окремого індивіда у побудові колективу і колективних процесів пам'яті.

Однією з найбільш різких відповідей на теорію колективної ідентичності була така від Лутц Нітхаммер, яку насторожив «дивовижний бум» концепцій колективної ідентичності. Купер і Брубейкер взагалі пропонують дивитися за межі ідентичності та відкидають термін «колективна ідентичність» як аналітичну категорію соціальних наук.

Ще одним цікавим виміром дискусій у контексті культурної пам'яті є семіотичний. Культурна пам'ять, колективне запам'ятовування чи соціальне забування (витіснення) – це метафори і ця думка неодноразово зустрічається як у критиків, так і в теоретиків Memory Studies. Як зазначав ще Гаральд Вайнріх у 1976 році: «ми не можемо уявити собі такий об'єкт як пам'ять без метафор. Метафори, особливо, коли вони представлені у формі семантичних полів, цінні як гіпотетичні когнітивні моделі». [22, с. 294]

Пам'ять, запам'ятовування та забування були осмислені як метафори ще з часів Платона та Арістотеля – від воскової таблички до музею та фотографії чи комп'ютера, що зберігають пам'ять, допомагають запам'ятовувати чи забувати минуле.

Говорячи про культурну пам'ять, ми лише іноді маємо справу з власне метафорами, але завжди із тропами, тобто виразами, що мають *переносне* значення. Однак, не кожна концепція культурної пам'яті демонструє однаковий ступінь заангажованості тропами. Необхідно, перш за все, розрізняти культурну пам'ять як метаформу та метонімію.

- *Метонімія*. Має місце тоді, коли «культурна пам'ять» сприймається як особистий мислинневий акт індивіда, в якому основна увага приділяється формотворчій силі соціокультурного оточення, яке впливає на органічну пам'ять – тобто, коли ми говоримо про пам'ять як явище культури. У такому разі маємо справу з буквальним використанням терміну «пам'ять» і з метонімічним використанням терміну «культура» (що означає в цьому випадку у соціокультурний контекст та його вплив на індивідуальну пам'ять).
- *Метафора*. Метафоризація поняття самої пам'яті, у зв'язках «пам'ять про культуру», «спільнота, що пам'ятає». Це мовні образи для організованого архівування документів, для встановлення офіційних днів пам'яті. Термін «пам'ять» стає метафорою для позначення процесу (ритуального чи ритуалізованого) пригадування.

Отже, такі різнопланові акценти у досліджуваному полі культурної пам'яті – результат участі різних систем пам'яті у конструюванні колективних ідентичностей. Колективна ідентичність – це явище як явної, так і неявної системи культурної пам'яті. Як результат, описані теорії колективної ідентичності не є взаємозаперечними, а скоріше доповнюють одна одну.

II. 3. Місце пам'яті та колективна ідентичність

Концепція місць пам'яті П'єра Нора – одна із найвпливовіших у галузі «new cultural memory studies» (напрямок досліджень історії культури у французькій гуманітаристиці кінця XX ст.). [22, с. 22] У збірці есеїв «Між

пам'яттю та історією» (1989) дослідник стверджує, що пам'ять та історія нині у фундаментальній опозиції одна з одною. [29, с. 8] «ми так багато говоримо про пам'ять, тому що її так мало залишилось», – пише Нора тим самим протирічачи теорії Альббакса про апріорне існування колективних спогадів (колективної пам'яті). Таким чином, фокус його уваги переходить на *місця пам'яті*, – феномен, яким Нора позначає інституціалізовані форми колективної пам'яті. Нора підкреслює: «Є *місця* пам'яті, бо більше не існує *середовищ* пам'яті». [29, с. 7]

На думку Нора сучасне суспільство перебуває на перехідному етапі, під час якого відбувається розрив зв'язку суспільства із тим, що воно проживало і тим, що вплинуло на формування колективної ідентичності. Таким чином, місце пам'яті виступає до певної міри симулякром, *метафорою* втраченої колективної пам'яті. Загалом тема місць пам'яті бере свій початок із одразу двох традицій гуманітарних досліджень. По-перше, це традиція, започаткована Морісом Альббаксом з досліджень соціальних рамок колективної пам'яті. Таким чином, дослідження місця пам'яті продовжує тему аналізу інституційних рамок формування, підтримки та передачі пам'яті минулого. [30, с. 246] Тут передбачається, що конкретні форми запам'ятовування залежать від характеру організації колективів та інституцій, які покликані пробудити колективну пам'ять.

Також у працях Нора як загальну тенденцію слід зазначити посилення на теорію розрізнення «культури пам'яті» та «культури історії». Культурою пам'яті у деяких дослідженнях заведено вважати традиційні культури, що характеризуються стихійними, поверхневими посиланнями на минуле, адже минуле, до певної міри, присутнє у них самих, хоча й не визнається, як таке, оскільки для таких культур характерним є брак категорій для концептуального розрізнення минулого і сьогодення. Історія і сучасність у культурах пам'яті синтезуються у нерозривне «тепер».

Натомість у культурах історії минуле переживається як щось дуже дистанційоване від сьогодення. Постійна динаміка розвитку, притаманна

таким колективам і зовсім може загрожувати їхньому минулому. Однак, лише ця культура може оцінити минуле як явище і лише у таких спільнотах минуле може бути оброблене за допомогою мнемонічних дій (див. РОЗДІЛ I).

У своїх працях Нора також говорить про «ідеальну ситуацію роботи з історією», спираючись на приклад античних та середньовічних риторів. Їхня робота із пам'яттю була переважно пов'язана із візуалізацією «особливих» фактів минулого, які неодмінно потрібно запам'ятати. Тут Нора посиляється на Йейтса, який у своїй праці «мистецтво пам'яті» ілюструє вищесказане творами Квінтіліана. Поширюючи мистецтво пам'яті, древні вважали, що найбільш гострим із наших відчуттів є зір, тож будь-яке сприйняття минулого, що надходить іншими каналами рецепції, варто візуалізувати. [31, с. 357]

Відтак, у цій ситуації пам'ять не виступала нічим, окрім як технікою запам'ятовування. На цьому етапі (античної та середньовічної культури) поняття місця пам'яті було тісно інтегроване у концепцію колективної пам'яті хоча б тому, що механізмів інституалізації посилення на події минулого ще не існувало. [30, с. 248]

Ми можемо говорити про місце пам'яті вже як елемент історичної культури у ситуації, коли асоціація місця (у широкому сенсі, радше локусу) з особливими техніками *уявлення* минулого постає у модусі культурної регуляції. Перефразовуючи Поля Рікера, можемо стверджувати, що місця пам'яті можуть бути притаманними лише тим культурам, які дотримуються уявлень про те, що певний об'єкт може розповісти про минуле.

У есеї «Місця пам'яті» Нора наголошує на принциповій неієрархічності, відсутності структурних чи когерентних значень у місць пам'яті. Окрім того, важливою їх ознакою є принципова не ностальгійність. Це означає, що розрив, що відокремлює середовище пам'яті, колективне минуле від сьогодення настільки великий, що місце пам'яті вже не в змозі викликати ностальгію у сучасного спостерігача. Таким чином, місця пам'яті завжди

вказують одночасно і на минуле, яке потрібно пам'ятати, і на відсутність живої пам'яті про нього. [22, с. 24]

Там же Нора дає характеристики, якими наділені усі місця пам'яті:

- матеріальність – місця пам'яті є культурними об'єктами (у найширшому розумінні цього визначення). Навіть якщо вони не мають фізичного тіла, вони завжди мають бути присутні у реальній дійсності. Таким чином, місцем пам'яті може стати все від монумента до ритуалу піднесення останньому пошани;
- функціональність – об'єкти, що є місцями пам'яті, повинні виконувати певну функцію у суспільстві. Наприклад, функцією хвилини мовчання як місця пам'яті буде періодичне викликання спогаду суспільством, а функцією монумента – зображення героя чи події, про які слід пам'ятати;
- символічність – характеристика, якою наділяються культурні матеріальні об'єкти перед тим, як стати місцем пам'яті.

Згідно з цими принципами будь-який присутній у реальності артефакт, що символізує певні події минулого та виконує функцію ретранслятора цих подій (або будь-яку іншу функцію в рамках модусу пам'яті) може стати місцем пам'яті. Однак, саме дві останні функції роблять із культурного об'єкта місце пам'яті. П'єр Нора підтверджує: «Перш за все, має бути воля пам'ятати. Якби ми пропустили цей критерій, ми б швидко прийшли до того, що майже кожна річ гідна пам'яті». [29, с. 19]

Не притаманний Нора радикалізм виявляється у позиції дослідника щодо характеристики теперішньої епохи. Він її називає «кінцем суспільств, заснованих на пам'яті». Якщо раніше музеї чи пам'ятні місця зводились, бо про історію *пам'ятали*, тепер ситуація нових і нових пам'ятних місць пов'язана з тими, хто може бути взагалі не обізнаний із того, про що потрібно пам'ятати. Нові місця пам'яті – це фіксація історії, що минула, іноді ще до її завершення. [32, с. 46].

«Проте, як тільки ми вбираємо пам'ять у монументальні форми, ми до певної міри знімаємо із себе обов'язок пам'ятати, помилково припускаючи, що наші пам'ятники завжди будуть із нами, щоб нагадувати про минуле, але ми йдемо від них геть і повертаємось лише тоді, коли нам захочеться». [33, с. 5]

Як наслідок, коли Нора розмежовує пам'ять, що здійснюється з глибин минулого, надходячи від груп, які вона допомагає об'єднати і історією, яка «належить всім і не належить нікому, а тому має універсальне призначення», можемо припустити що таке судження не є вже дуже радикальним.

Однак, все ж на думку Нора «сучасні культури пам'яті, стикаючись з глобалізацією, демократизацією та появою масової культури ...перетворюються на тиранію пам'яті». [34, с.1] Вона, однак, триватиме лише певний час і буде нашою територією пам'яті. [35]

Сьогодні пам'ять як територія розширюється в межах повсякденних та дослідницьких практик світової спільноти. Студії та медії пам'яті активно розвиваються. Світ вступає в епоху історії без очевидців.

Зв'язок пам'яті та ідентичності, як було нами встановлено у першому розділі цього дослідження – взаємозалежний. Спогади про минуле – своє та оточення – це те, що є формотворчим чинником ідентичності індивіда. Водночас, колективна пам'ять, за аналогією, так само виступає базою для формування колективної ідентичності. Перефразовуючи Річарда Террідмана – спільнота формується з огляду на те, що саме вона про себе пам'ятає.

У цьому розділі ми встановили рамки пам'яті відносно ідентичності. Дослідивши феномен культурної пам'яті, можемо стверджувати, що цей концепт тісно пов'язаний з теорією колективної ідентичності. Остання, позаяк, існує у вигляді простору для дискусії, оскільки, як нами вже було викладено вище, має своїх критиків.

У якості висновків нам вважається доцільним ще раз наголосити на відмінності між індивідуальною, колективною та культурною пам'яттю і ролі концепції місця пам'яті у цій структурі відмінностей. Ключовим фактором розрізнення на нашу думку і з огляду на викладений у I та II розділі матеріал є персоніфікація. Індивідуальна, як і колективна пам'ять тісно пов'язані із взаємодією індивідів між собою. Щодо культурної пам'яті, то ми рухаємось вслід за думкою Ассманів (Аллейда Ассман теж на цьому наголошує у своїй статті «Рефреймуючи пам'ять...») наголошуючи на принциповій опосередкованості культурної пам'яті через символічні ритуали чи матеріальні репрезентації – загалом, *інституалізації*. Останні виводять культурну пам'ять із рівня індивідуальних досвідів малих та більших груп до соціокультурного рівня, із притаманною йому тяглістю культурної пам'яті у часі. [36]

Звісно, спосіб, у який пам'ятають індивіди і їх групи, відрізняється від тих, у який пам'ятають колективи і інститути, тому тут ми вже не зможемо провести чітку паралель між механізмами і видами індивідуальної і культурної пам'яті. Остання, наголосимо, і є пам'яттю інститутів, масштабних соціальних груп (держави, нації, великі комерційні спільноти тощо).

Ще однією якісною характеристикою розрізнення культурної пам'яті є механізми її формування. У той час індивідуальна та колективна пам'яті наповнюються зсередини через запам'ятовування індивідів чи груп, культурна пам'ять формується ззовні через інституалізацію вже наявної пам'яті, шляхом перенесення її у матеріальний чи ритуальний вимір – через створення бібліотек, текстів, музеїв, обрядів тощо. Якщо у випадку індивідуальної та колективної пам'яті має місце конструювання ідентичності шляхом актуалізації пам'яті (запам'ятовування), то формування ідентичності через культурну пам'ять відбувається якраз через долучення спільноти до агентів посередництва пам'яті. Разом із тим, культурна пам'ять проходить через механізм відбору, на відміну від пам'яті колективної. Це значить, що при її формуванні деякі події чи факти відсіюються як не важливі,

натомість пам'ять колективна чи індивідуальна керується часом, як фільтром. [36]

Отже, основним завданням культурної пам'яті, на відміну від колективної чи індивідуальної, завданням яких є збереження інформації, є ретрансляція того, що запам'ятали, для підтримки т. зв. колективної ідентичності. Хоч ми й наголосили на початку, що культурна пам'ять не є набором спогадів індивідів, вона все ж потребує залучення індивідів через колективні практики для подальшої ретрансляції пам'яті. Такі практики називаються *комеморативними* і безпосередньо пов'язані із місцями пам'яті як ядрами комеморації.

РОЗДІЛ III. СТІНА ПАМ'ЯТІ: ІСТОРІЯ, ТРАВМА, ПАМ'ЯТЬ

В українському суспільстві досі точиться гостра дискусія, присвячена питанню збереження української культурної радянської спадщини, яка розпочалась із ухвали Закону про декомунізацію (2015). [37] Станом на 2021 рік вона перебуває на етапі формування уявлення про цінність цієї спадщини для української культурної ідентичності як такої, а також вироблення механізмів з адекватної оцінки такої цінності на предмет доцільності її збереження/ревіталізації/популяризації.

На сьогодні існує принаймні сотня спільнот (громадських об'єднань чи культурних спілок, окремих активістів чи професійних організацій) у всіх регіонах України, для яких українська радянська культурна спадщина стала основним фокусом досліджень та практик. Київ – як одне із міст, де збереглась лєвова частина цієї спадщини (особливо видимої у публічному просторі – архітектура, різні форми монументального мистецтва) та київське мистецтво/митці радянського періоду зокрема, складають значну частину історії української культури цього періоду.

Ада Рибачук та Володимир Мельніченко – представники українського мистецтва пізнього модернізму, одні з ключових фігур течії мистецтва спротиву в Україні. Попри те, що увага на творчості митців зосереджена у працях М. Бажана, П. Загребельного, О. Швидковського, Ю. Ярлова, Л. Первомайського, М. Поповича, А. Іконнікова, В. Толстого, В. Костіна, Р. Карогодського, К. Кантора, Н. Дмитрієвої, Н. Нагорної, Б. Бродського, В. Скуратівського, А. Баздирєвої, а також у енциклопедичних словниках та довідниках, можна стверджувати, що історія митців ще не вписана в історію українського мистецтва. Це пов'язано, перш за все з художньою складовою їхньої творчості – у час, що припав на роки найбільш активної їхньої творчої діяльності – радянську добу вони не зовсім вписувались у рамки стильових вимог соціалістичного реалізму, натомість сьогодні їхня творчість залишається маловивченою через значну відмінність і від андеграундного мистецтва радянської доби.

Ада Рибачук (1931–2010) – художниця, монументалістка, графік, скульпторка, архітекторка, дизайнерка одягу, авторка сценаріїв та есе, книг для дітей, почесна членкиня спілки кінематографістів України, членкиня спілки художників України. Володимир Мельніченко (нар. 1932) – художник-монументаліст, графік, скульптор, дизайнер, фотограф, автор кіносценаріїв документальних фільмів, почесний член спілки кінематографістів України, член спілки художників України. Їхній творчий тандем склався ще у часи навчання у художньому інституті, під час їхньої студентської експедиції

Північ, до Білого та Баренцевого морів (острів Колгуєв) у 1954 році. Відтоді всі свої роботи вони підписували «АРВМ» (Ада Рибачук та Володимир Мельніченко). [38, с. 84]

Стильова невизначеність мистецтва АРВМ своєю історією сягає історії їхньої творчості, вже під час навчання у художньому інституті сталося кілька епізодів, завдяки яким АРВМ зажили слави нонконформістів. Першим із них був захист дипломних робіт, який був представлений персональною виставкою двох масштабних полотен – вперше за всю історію інституту. Другим прецедентом зневаження системи була участь Ади Рибачук у IV Всесвітньому фестивалі молоді і студентів. Молодіжний виставком не хотів допускати роботу Рибачук до участі, проте художниця відстояла своє право. [39] Пізніше, у 1959 році у газеті «правда України» вийшла розгромна стаття Василя Касіяна та Михайла Дерегуса під назвою «Мистецтво не терпить галасу», у якій митців звинувачували у символізмі, формалізмі та абстракціонізмі – трьох «смертних гріхах» лінії партії у питаннях культури. [40] Володимир Мельніченко пізніше розповідав «Після виходу статті нас нікуди не викликали, але наші проблеми у стосунках із владою тільки розпочинались. Через тиждень видавництво, яке замовило нам ілюстрації до чотирьох книг, скасувало замовлення.» [41]

Після нетривалого виключення АРВМ з мистецького простору тодішньої радянської України, нова хвиля їхньої творчості ознаменувалась співпрацею з Архітектором Авраамом Мілецьким, який запропонував їх долучитися до розробки інтер'єрів Центрального київського автовокзалу (1961).

За роки своєї спільної діяльності АРВМ стали авторами понад 500 творів живопису та графіки, проте найбільш відомими залишаються роботи монументального мистецтва. Серед них:

- Мозаїки центрального автовокзалу (Київ, 1961);
- Мозаїки Палацу дітей та юнацтва (Київ, 1963-1968): «Діти світу» «Чарівна скрипочка», «Сонце та золоті пташки», «Вершники» і 25 емблем дитячих гуртків-відділів навчання.

- Декоративний басейн «Сонце, Зорі та Сузір'я» перед головним фасадом Палацу дітей та юнацтва.
- «Коли руйнується Світ. Бабин Яр» (1965, концепція, проєкт).
- Історико-археологічний парк «Стародавній Київ» (1968, концепція, проєкт).
- Історико-археологічний комплекс «Контрактова площа» у Києві (1972, концепція, проєкт).
- Камінь-символ для пам'ятника у місті-побратимі Флоренції «Київ — Місто-Герой» (1972).

Пам'ятник «Дітям-героям» на Площі Слави (1980-1981, концепція, проєкт).

- «Парк Пам'яті. Зали прощання. Рельєфи Стіни Пам'яті у Києві» — меморіально-обрядовий комплекс на Байковій горі (1968-1982).
- Проєкт реконструкції Меморіально-обрядового комплексу «Парк Пам'яті» (1996, концепція, генплан).
- Міжнародний меморіальний комплекс «Биківнянські могили» (Рельєфи: «Пам'яті школи Михайла Бойчука», «На Цвинтарі розстріляних ілюзій», «Зламани крила» (1995). [42, с. 83-96]

Серед усіх втілених та не втілених проєктів АРВМ чільне місце у їхній творчості, за словами самих авторів, посідає робота над «парком Пам'яті» — меморіальним комплексом на Байковій горі у Києві. Над його створенням митці працювали понад 13 років — з 1968 до 1981 року.

III. 1. Історія Створення Парку Пам'яті та Стіни Пам'яті

Парк Пам'яті — один із найбільших меморіальних комплексів в Україні. Його площа становить 15 га та складається із двох ритуальних залів і місця проведення урочистих траурних церемоній, відкритих і закритих колумбаріїв, кремаційного корпусу, пов'язаного підземними ходами з ритуальними

залами, території для різного виду поховання – газонних кладовищ, місце розвівання праху та ін., водного дзеркала, адміністративного корпусу. [38, с. 62]

За спогадами Ади Рибачук, історія його створення розпочалася так: «Перша розмова А. Мілецького із нами [...] відбулася 11 листопада 1967 року. На час розмови А. Мілецький не мав ані ескізів, ані жодної думки щодо напрямку проєктування крематорію. Суть розмови – перед тим, як погодитись на замовлення (міста щодо будівництва крематорію – М.Б) і почати проєктування, А. Мілецький мав на меті заручитися нашою згодою на участь в цьому проєкті. [...] 10 березня 1968 року [...] з нами відбулося обговорення фор–проєкту А. Мілецького (Дод. 1). Фор-проєкт А. Мілецького викликав наше різке відторгнення. Ми виказали принципову незгоду з приводу виключно технологічного розв'язання проблеми – за повної відсутності пропозицій ціннісного, естетичного і духовного аспектів. Знову вирішили категорично: взятись за проєктування можемо лише за умови вирішення комплексу проблем – вирішення не тільки технологічної функції, але почати розробку проєкту саме з філософської концепції, — архітектурною пластикою створити образ будівлі меморіального характеру». [43, с. 92]

Після погодження домовленості, наведеної у цитаті між А. Мілецьким та АРВМ, митці вирішили у етнографічну експедицію містечками та селами України (Дод. 2-5). «У 1968-1969 роки у пошуках «Храму Пам'яті», ми пождолали – приміськими, сільськими автобусами та пішки – відстані від Славути до Тернополя, Теребовлі, Бучача, пройшли пішки через Золотий Потік до села Уторопи, – Косова до Кутів на Черемоші; від Кам'янця-Подільського, Хотина, Припрудтя, Чернівців до Сторожинця, пройшли пішки від Вижниць, через Яблунів перевал до Путили; побували на багатьох прощаннях з людиною.

Знаємо, як ховають померлих на узбережжі Баренцевого та Карського морів, річках Об, Єнісей, на Камчатці; проїхали експедиційними вантажівками геологів від Баку через Зодський перевал до Єревана – всюди були

вражені священною повагою та шаною народів до місць поховань», – згадують АРВМ. [38, с. 173]

Метою їхньої подорожі було дослідження обрядових практик українців, пов'язаних з меморіальною культурою – процеси поховання, пригадування померлих та свята вшанування пам'яті. У щоденниках Володимир Мельніченко пише: «Не втіленню «голої» функції маємо присвятити будівництво, – свій творчий час. ...Можемо і запроєкуємо тільки комплекс – для проведення обряду: обряду прощання, творення обряду Пам'яті. Не лише будівлі – вся територія, вся земля, що її відведено для будівництва, мають бути розроблені заради ідеї – сучасний обрядовий Комплекс. З увагою до рис та здобутків народних обрядів, їхнього високого призначення, що творилося віками» [38, с. 47]

Масштабна підготовча робота, що передувала створенню проєкту Парку Пам'яті була для митців важливим способом зберегти та вкласти у свій проєкт людську гідність, цінність людського життя – втілити філософію, якої вони трималися протягом усього свого творчого шляху. АРВМ наголошували, що для них головними завданнями у розробці концепції крематорію є захистити учасників дії від атмосферних несподіванок, звівши над місцем поховання споруду храмового звучання – відповідно до величі Акту Поховання, – будівлю, форми якої вмістять і зосередять образи неспинної плинності Часу – нагадування про цінність людини у часі, – ставлення суспільства до життя й смерті.

«Тільки сучасне будівництво, сучасне розуміння доконечної доцільності збереження рис народних обрядів – в особливостях планування території, з метафорами та поняттями закодованими у пластиці, архітектурних формах, – протистояння міркувань та втілень такому ставленню до життя людини, яке створилося по двох страхітливих світових війнах, що припали на одне століття, – бажання повернути часові втрачені ХХ століттям відчуття й розуміння величі Акту Смерті в житті Людства» [38, с. 47], – так описують

свої міркування з приводу можливості меморіального комплексу на Байковій горі АРВМ на час початку роботи над концепцією (Дод. 6, 7).

У редакційній передмові до статті Ади Рибачук «Архітектура та ритуал» проєкт поховального комплексу, розроблений АРВМ високо оцінений як такий, що в самій своїй архітектурі передбачає можливість нового поховального обряду, в якому передбачено послання до ще живих, враховані їх ціннісні й духовні інтереси. [44] Унікальністю цього проєкту пишалися і самі його, більше того, він отримав визнання з-за кордону. Так, архітектурне бюро «Даусон і Мейсон Ко» із Манчестера у своєму листі зазначало: «По кресленнях і фотографіям моделей [...] ми були дуже вражені сміливою і різною розробкою проєкту будівлі. Нам також дуже сподобалось повне відділення ритуального залу від крематорію, і думаємо, що це буде прийнято з належним розумінням архітекторами в Сполученому Королівстві». (Дод. 8)

Зали прощання – композиція із 17 ввігнутих оболонок, звернених до неба. У всіх деталях, які сформували комплекс, автори прагнули уникнути статичності, виражаючи мовою пластики непереривний рух – запоруку і умову існування життя. Вони прагнули досягнути легкості, водночас зберігши монументальність, назвавши сам об'єкт «Храмом Неба». [39]

Однак, будівництво крематорію – не єдиний виклик, що стояв перед митцями в роботі над меморіальним комплексом. «Хотілось, щоб була не будівля, а навкруг парк, а пам'ятний парк, а всередині нього будівля Залів Прощання», – пише Ада Рибачук у статті «Архітектура та ритуал». [44] Згодом, у ході розробки концепції похоронного комплексу, було затверджено авторський проєкт, якому, за пропозицією АРВМ дано назву «Парк Пам'яті», невіддільною частиною якого є підпірна стінка з горельєфами названа Стіною Пам'яті.

III. 1. 1. Стіна Пам'яті

Стіна Пам'яті – найбільш масштабний твір монументального мистецтва в Україні, частина меморіального ритуального комплексу Парку Пам'яті на Байковій горі, складна архітектурно-скульптурна просторова композиція, об'ємний горельєф, пам'ятка неомодернізму. Спроектована та зведена київськими художниками-монументалістами Адою Рибачук та Володимиром Мельніченком під керівництвом архітектора Авраама Мілецького.

Довжина горельєфу 213 метрів, висота – від 4,5 до 16 метрів, загальна площа об'єкта – понад 2 тисячі квадратних метрів. При створенні монументального твору була використана ексклюзивна авторська техніка монолітного будівництва (об'ємно-просторовий художній каркас), коли підпірні конструкції (а Стіна мала бути функціонально підпірною стінкою масивів верхніх колумбаріїв меморіалу Парку Пам'яті) та декоративні панно зводились одночасно шляхом заповнення бетоном каркасів, виготовлених з металевих дротів товщиною від 0,8 міліметра та обтягнутих дрібною сіткою. Всього на зведення композиції пішло 1005 кубічних метрів бетону. [38]

За словами Володимира Мельніченка та спогадами, залишеними Адою Рибачук — він був Стіна посіла чільне місце у творчості тандему. У доповідній записці керівництву міста Києва, складеною АРВМ, митцям йдеться про те, що Стіна має донести суспільству ставлення держави до акту смерті людини як до втрати члена суспільства. Відтак, на думку АРВМ, мистецтво меморіального комплексу не має виконувати «традиційну для монументального мистецтва» роль художнього оформлення – воно повинне бути одним цілим із будівлями комплексу, «бути наочно-суттєвим вираженням духовних основ Комплексу у проведенні громадських, громадянських церемоній, актів – ритуалу, дійств, що відбуватимуться тут, – з привнесенням народних мотивів, наданням можливості учасникам прощальних та

пам'ятних церемоній *творити* нові дії в обрядовому житті Комплексу». [38, с. 125]

Там же АРВМ так описують свою концепцію: «... тут, на землі комплексу має постати пам'ятник дійсно громадянський, загальнолюдський, що ввібрав би і втілив у пластиці і безліч подій — і стремлінь людських, і людських звершень, де, або у фрагментах якого кожен громадянин відчув би — себе! — учасником, дійовою особою історії, — історичного Часу, що триватиме, стверджуючи безперервність буття. Пам'ятник, який запрошував би до спогадів, гуманного розуміння — та пошанування людини». [38, с. 126]

За задумом авторів Стіна мала простягатися стрічкою вздовж маршруту ходи поховальної процесії та розповідати про життя людини на Землі — від приходу у цей світ до життєвих перипетій і причетність кожного до потрясінь (у широкому значенні цього терміну) загальнолюдського масштабу і до усвідомлення скінченності людського існування через смерть як акт природи.

Задум утілювався у сюжетах пластики рельєфів. Стіна Пам'яті — це монументальні композиції, що продовжують одна одну у такому порядку: «Вогонь Життя і Пам'яті», «Чоловік і Жінка, що Схилилися над Земною Кулею, Населеною Безліччю Людей», «Долі», «Учений (Людина, що Підіймається з Колін», «Пізнання Світу: Проникнення Людини у Космос», «Садок у Цвітінні», «Любов», «Материнство», «Творчість», «Райдуга», «Жінка, що Черпає Долонями Воду», «Тривога (Небайдужість, що творить Людину — Людиною)», «Війна», «Солдати Війни», «Жінка, яка Захищає Дитя», «Солдат», «Оборона Вітчизни», «Жниці, які Жнуть», «Вогонь, що Виривається з Грудей Нескореного Прометей», «Передача Міста Хлопчику, який Малює на Асфальті», «Який Прекрасний Цей Світ!» (Дод. 9-20).

Питання пам'яті завжди було ключовим у творчості АРВМ, які у створенні кожної своєї роботи підкреслювали, що творять для прийдешніх поколінь. Планування меморіального комплексу містило в собі ідею про те, що смерть не є межею часу, а життя людини не обривається з її смертю.

Весь проєкт Парку та Стіни був задуманий як відповідь на питання як утримати дух людини, втілити в об'ємі пам'ять про неї тоді, коли плоть зникає.

У виписці із протоколу засідання Президії Вченої Ради ЦНДІ теорії та історії архітектури від 10 червня 1975 року йдеться про те, що комісія визнає всю складність задачі творчого осмислення виконання рельєфів Стіни Пам'яті, оскільки це перший в УРСР комплекс подібного роду. Дослідивши вітчизняний та іноземний досвід будівництва крематоріїв, колумбаріїв та кладовищ, вивчивши народні традиції поховальних обрядів і врахувавши матеріально-економічні та морально-естетичні аспекти проблеми, АРВМ запропонували унікальне, досі не реалізоване у світовій практиці архітектурно-планувальне рішення (Дод. 21).

Таким чином, тодішнє керівництво УРСР через уповноважені профільні органи визнало естетичну, художню, архітектурну та культурну цінність об'єкта, що споруджувався. Окрім того, ще у ході зведення Стіни, результати роботи АРВМ отримали і міжнародне визнання (Дод. 22).

Творчий тандем мав на меті створити мистецький твір, що увібрав у себе універсальні цінності людства та відтворював філософію плинності життя людини у світі. Разючий масштаб і розміщення барельєфів було не випадковим – вони були винесені на вулицю, на відкритий простір просто неба для того, щоб зображення звернути до прийдешніх поколінь, тих, хто житиме далі. Це був не стільки реквієм, скільки життєвий шлях, який мала пройти кожна людина – закарбований у камені. Всі сюжети Стіни, не приховуючи драматизм і трагічність життя, призивають до діалогу, до роздуму, до дії замість пасивного прийняття смерті.

Останнім етапом роботи у зведенні Стіни Пам'яті було вкриття горельєфів фарбою у техніці енкаустики. Колір, доповнюючи форму, був ідеологічно важливим, адже, згідно з символікою сюжетів, колір мав відбивати неприйнятність, заперечення смерті. [39]

Планові роботи зі зведення Стіни Пам'яті тривали до 1981 року. Протягом останніх кількох років, позаяк, ця діяльність АРВМ викликала у

влади все більше запитань. До майстерні митців регулярно заходили посадовці різного рівня, ведучи доволі розмиті «попереджувальні розмови», з'являлись не менш розмиті та незрозумілі «анонімки» та «довідки» (нещодавно віднайдені в архівах КДБ) (Дод. 23). Останні місяці митці працювали під тиском владних структур, які зрештою розпорядились знищити пам'ятку світової культури.

III. 2. Знищення Стіни Пам'яті і модули травми

Справа №35-2 ради міністрів Української РСР від 14 січня 1977 року була першим ударом для унікального твору монументального мистецтва та АРВМ. Зокрема, вже у довідці про будівництво і монументально-декоративне оформлення крематорію в м. Києві йдеться про те, що ідейно-художній рівень монументально-декоративного оформлення підпірної стіни не відповідає призначенню комплексу. Комісія постановила про термінове закриття доступу для огляду так званого декоративно-монументального панно на підпірній стінці (Дод. 23). Це стало приводом для проведення подальших експертиз та ухвалення негативних рішень стосовно Стіни Пам'яті.

Остаточний вирок Стіні зафіксований у протоколі засідання архітектурної секції художньо-експертної ради Ради Міністерства культури УРСР і Держбуду УРСР по монументальній скульптурі від 8 січня 1982 року. У ньому йдеться про неприйнятність образно-ідейного трактування виконаний у натурі барельєфів, недоцільність в ансамблі крематорію масштабного за розмірами художньо-монументального елемента, оскільки він, через свої розміри і активну пластику, перетягує на себе роль головного елемента ансамблю – всупереч загальній логіці композиції. Власне, рішення ради було безкомпромісним: «Враховуючи неприпустимість існування в ансамблі

київського крематорію твору, який за своїми ідейно-художніми принципами не вписується у мистецтво соціалістичного реалізму, Рада вважає необхідним рекомендувати ліквідувати барельєфи...» (Дод. 24).

З 21 по 22 березня 1982 року Стіну Пам'яті залили 950 кубометрами бетону, повністю знищивши горельєфи Стіни. Цій події лише належить бути вписаною в історію світового мистецтва як один із найбільших злочинів проти нього ж.

За версією «офіційної історії» знищенню Стіни Пам'яті передували численні звернення від громадян Києва про неприпустимість естетичних рішень горельєфів. У сюжетах Стіни відбилась, перш за все, світова есхатологічна традиція непереривності людства після смерті однієї людини. Зв'язок минулого й майбутнього, торжество життя і всього живого. Така образна матриця, звісно, різко відрізнялась від того, що вимагав соціалістичний реалізм від мистецтва. Естетична лінія партії була зосереджена на матеріальності сьогодення з його викликами та здобутками соціалістичної держави, яке завершувалось зі смертю носія цієї матеріальності. Ці ідеї зовсім не були відображені у горельєфах, більше того, радянська влада не могла дозволити аби один із найбільш масштабних творів світового монументального мистецтва ігнорував звеличення Держави, натомість радянської символіки на монументі не було зовсім. Всі ці фактори поступово склались у «невідповідність принципам соціалістичного реалізму», яка й стала погребеллю для Стіни Пам'яті. [45] (Дод. 25)

Найбільшого удару від закриття Стіни, звісно, зазнали АРВМ. Важко переоцінити важливість Стіни Пам'яті як твору мистецтва для її авторів. У ньому були втілені всі світоглядні за філософсько-засадничі принципи роботи, творчості й життя АРВМ. У своїх щоденниках Ада Рибачук писала: «Ми робили на цій Стіні – чи намагались робити – все, що любили – те, що пов'язувало нас із життям, – те, що і становило для нас поняття – життя, – включно з тим, що б ми говорили – у такий спосіб і таким чином про свою любов, – так, ми абсолютно відчували, що про неї – про цю любов говорити

потрібно, – потрібно, – як же інакше?! – так, можливо, вже відчували її, – чи такою відчували» [43, с. 33] Ця подія стала травмою для митців, яка підважила увесь їхній наступний творчий і життєвий шлях. Володимир Мельніченко неодноразово розповідав про те, що знищення Стіни поставило перед АРВМ питання про їхню мистецьку спроможність.

У цьому дослідженні ми висуваємо гіпотезу про те, що знищення Стіни Пам'яті має потенціал бути культурною травмою для українського суспільства. Проте, відповідно до логіки викладу концепції травми у I розділі цього дослідження, перш за все необхідно встановити, чи став досвід ліквідації горельєфів травмою для їх авторів.

Індивідуальна травма у «Приципі задоволення» Фрейда розуміється як рана, нанесена розуму, яка переживається занадто несподівано, щоб свідомість повністю мала можливість переробити її, а тому вона повертається у травматичному неврозі знову і знову, у кошмарах і повторюваних діях того, хто зазнав цієї травми [48, с. 3-4]. На жаль для дослідження, з етичних міркувань (зокрема через недостатнє дистанціювання авторки цього дослідження від персоналій АРВМ) ми не можемо достеменно стверджувати те, як особисто переживалась травма знищення Стіни АРВМ. З розповідей Володимира Мельніченка лише відомо, що після закриття горельєфів, тандем був вимушений зайнятися серйозним переосмисленням власного життєвого призначення, що надалі перетворилося на відлюдкуватий і усамітнений спосіб життя художників. Протягом наступних 10 років вони творили «у стіл», не виставляючи на показ свої мистецькі надбання. Такий спосіб життя був також пов'язаний із тим, що знищення Стіни було ознакою не просто руйнації творчого покликання митців, але й ознакою зради їхнього устремління «творити для прийдешніх поколінь» – зрадою суспільством (тими, хто надсилав «листи невдоволення» Стіною у відповідні органи), зрадою колегами, які за спинами художників говорили про те, що зовсім не хотіли б, аби їхні труни проносили біля Стіни [43], зрадою від їхнього партнера по проєкту Авраама Мілецького, зрадою, зрештою, держави. Таким чином, травма

знищення важливого для творчості АРВМ об'єкта, а отже, підваження їх статусу як митців, що заслуговують на визнання, несвідомо відтворюється у подальшій долі АРВМ.

За логікою, що її викладає Кеті Карут стосовно Фройдівських штудій травми, символічний акт зречення можливості визнання прийшов до митців не одразу, адже навіть після акту знищення Стіни, вони продовжували залишатись авторами відомих і визнаних творів монументального мистецтва (їх перелік наведений на початку цього розділу) та авторами проєкту Київського крематорію (Парку Пам'яті). Разом із тим, після невдалих спроб їх та їхніх соратників (до тих, хто засудив знищення Стіни входили численні представники кіл технічної, творчої та бюрократичної інтелігенції СРСР) захистити Стіну, АРВМ надовго й самовільно пішли у забуття.

Так, керуючись визначенням тієї ж Кеті Карут, даним нами у першому розділі цієї роботи, можемо засвідчити, що події, які мали місце у березні 1982 року можуть бути охарактеризовані як індивідуальна травма АРВМ, оскільки остання має всі ознаки буквальності та кризовості істини. [18, с. 8] провідним наративом АРВМ (а після смерті Ади Рибачук – Володимира Мельніченка) по сьогодні залишається тема знищення Стіни Пам'яті. Отже, АРВМ залишаються вірним цій *події*, повертаючись до неї знову і знову. Кризою ж істини у цьому випадку можна вважати те, що публічно цей наратив оприявнився знову аж через 10 років після події – коли у 1992 році знову відбулися спроби повернути втрачений твір мистецтва. До того ми не знаємо жодних спогадів, залишених у щоденниках АРВМ так, наче цих подій і не було зовсім.

У цьому місці можемо зауважити як модус індивідуальної травми тісно сплітається з історичною силою цієї ж травми. Так, остання полягає у тому, що травматичному досвіду властиве певне забуття після моменту його безпосереднього переживання. І дійсно, на час зречення свого публічного статусу, АРВМ знову вирушають на Північ, привозячи звідти сюжети для

створення унікальної серії скульптур «Північного циклу», над якою працювали понад 10 років. [42]

Тут особливо важливим модусом травми є його нарація. Основою цього модусу, важливою для нашого дослідження, є твердження про те, що травма сприяє фрагментації особистості, залишаючи учасника травматичних подій перед завданням відновити почуття себе, переробити свій світ і заново відкрити важливі прив'язаності до інших, скасовані травмою. [47, с. 449]

Джудіт Герман, авторка класичної роботи «Травма та відновлення» так описує цей процес: «Травматичні події ставлять під сумнів основні людські стосунки. Вони порушують зв'язок сім'ї, дружби, любові та спільноти. Вони руйнують конструкція Я, яка формується і підтримується відносно оточення. Вони підривають системи вірувань, які формують людський досвід. Вони порушують віру жертви в природний чи божественний порядок і переводять жертву в стан екзистенційної кризи...» [47, с. 449]

Одним зі способів, через який відбувається робота з наслідками індивідуальної травми, є розповідь про травму. Наративна реконструкція Я після переживання травматичних подій – це тема, яка порушує ряд питань мультидисциплінарного характеру, починаючи від філософських проблем і завершуючи проблемами психологічної науки, соціології та теорії літератури.

У цьому контексті варто звернутися до теорії Джудіт Батлер про суб'єктність індивіда (на протигагу презумпції автономії). Батлер теоретизує суб'єктність як залежність. Індивід є залежним від інших, а ідентичність визначається постійно саме через відносини, від яких залежить людина. Відтак, коли суб'єкт втрачає іншого, йдеться про втрату частини ідентичності. [48, с. 22]

У цьому місці ми можемо спробувати екстраполювати теорію Джудіт Батлер на ситуацію із втратою Стіни. Оскільки АРВМ як митці були прив'язані до свого твору мистецтва, він був частиною їхньої ідентичності, оскільки виражав світоглядні засади та принципи їхнього життя і творчості,

то втрата такого твору мистецтва, підважила їхні ідентичності як такі. Більше того, процес творення Стіни передбачав укладання нових міжособистісних зв'язків АРВМ з певним колом їхнього оточення, з яким вони проводили час на буд майданчику. однією із центральних фігур якого був колега архітектор Авраам Мілецький. Знищення Стіни спровокувало не просто припинення стосунків, але й виключення Мілецького (головного на той час партнера художників) з наративу їхнього життя й творчості. І виключення це триває досі. Отже, знищення Стіни Пам'яті справді стало індивідуальною травмою для її авторів – АРВМ.

Іншим модусом травми є можливість екстраполювати індивідуальний травматичний досвід на колектив. Не спокушаючись популярною теорією травми, яку критикує Джефрі Александер, спробуємо встановити, чи відбулася легітимація індивідуального травматичного досвіду через колектив і чи можна вважати знищення Стіни Пам'яті культурною травмою для українського суспільства.

Перш за все варто встановити дискурс, всередині якого розгортаються події знищення Стіни Пам'яті. За класифікацією Джефрі Александера виділимо естетичний дискурс. Це зумовлено, по перше, самим об'єктом знищення – в центрі потенційно травматичної події опиняється твір мистецтва. По-друге, для нас цікавою є причина його знищення. Офіційною причиною, зафіксованою у документах є те, що Стіна та сюжети її горельєфів не відповідають принципам соціалістичного реалізму.

Досі жодне джерело не дає естетичного – жанрово-стильового – визначення тому, що зображено на підпирній стінці Київського крематорію. У цій роботі буде здійснена перша спроба схарактеризувати знищений твір з точки зору його естетичних характеристик.

Враховуючи час, коли готувався, розроблявся та втілювався проєкт Стіни Пам'яті на Байковій горі, зображення, від яких до сьогодні збереглися фото та авторські ескізи АРВМ, суголосний за стилем пізньому радянському модернізму. Радянський модернізм (цей термін переважно

застосовують до архітектури) введений критиками в теорію мистецтв відносно недавно і ще доволі погано вивчений, а точніше, відрефлексований, як явище радянської культури. Родоначальником цього поняття став російський архітектор Фелікс Новіков. Він же у свої книзі «Формула архітектури» [49] намагався систематизувати явище, над яким сам працював. Книга вийшла 1984 року, коли радянський модернізм ще активно застосовувався як творчий метод просторових мистецтв, тому наскільки така недистанційована від об'єкта вивчення класифікація може бути вдалою, залишається сперечатися.

Єдиними достеменними фактами, про які вже можна говорити у відношенні радянського модернізму є те, що цей творчий метод активно використовувався (переважно у архітектурі) із 1955 до 1991 року на території СРСР, прийшовши на зміну сталінському класицизму, передумовою до його переходу була постанова ЦК КПРС «Про ліквідацію надмірностей в проєктуванні і будівництві». [50, с. 180]

Оскільки радянський модернізм стосувався переважно архітектури, до неї й були особливо прискіпливими погляди вищого партійного керівництва. Натомість монументальне мистецтво радянського модернізму до якоїсь міри було більш ліберальним простором вираження творчих ідей. Завдяки цьому Україна отримала у спадок яскраві зразки монументального мистецтва, які, зокрема нині зібрані у праці *Ukrainian Soviet Mosaics* посилення Завдяки, власне й цьому на арену київських монументалістів вийшли АРВМ, чії роботи монументального мистецтва вважаються зразками українського естетичного спротиву у пізньорадянський час. [51]

У статті «Витоки і напрями радянського модернізму» йдеться про те, що в самому визначенні модернізму наголошується на принциповій установці на новизну форм, конструктивних і планувальних рішень. Відмінними характеристиками радянського модернізму були: нові принципи формоутворення та нові матеріали, новий підхід в області сприйняття та організації простору, функціональний підхід, інтернаціональний характер, відмова від

орнаментів та класичних декоративних елементів. Архітекторам нарешті дозволялось вивчати передовий світовий досвід будівництва і технологій, обмінюватися досвідом зі своїми іноземними колегами, асимілювати кращі рішення у радянські практики. [52]

Відповідно до цього, Стіна Пам'яті безперечно є зразком радянського модернізму. По-перше, з точки зору конструктивності для її зведення використовувалась ексклюзивна авторська техніка АРВМ об'ємно-просторового моделювання, по-друге, з точки зору стильових прийомів – горельєфи Стіни вміщали в собі «інтернаціональні» сюжети, універсальні архетипи й наративи світової історії. Відповідно до цього, у естетичному дискурсі подія знищення Стіни мала свій ефект, адже фактично відбулась ситуація, у якій система сама себе заперечила і знищила (твір, який за всім канонами відповідав «системному» ліквідували, звинувативши його у невідповідності принципам соціалістичного реалізму). До цього питання ми повернемося дещо згодом.

Повертаючись до теорії Джефрі Александера про травму як нарацію, спробуймо вибудувати логіку послідовності акту травматичної події у ситуації зі знищенням Стіни Пам'яті. Елементами процесу конструювання наративу травматичної події у цій ситуації виступатимуть АРВМ як мовці цієї події та його безпосередні учасники. Якщо ми висуваємо гіпотезу про те, що ліквідація стіни має потенціал стати травмою для українців, то аудиторією мовців буде сучасна їм (і самій події), а також актуальна спільнота українців – об'єднана одним із факторів ідентифікації себе як українців, відповідно вони виступатимуть носіями української культури і претендентами на її культурну спадщину. Ситуацією ж буде, по-перше, той естетичний дискурс, в якому було можливе існування радянського модернізму і твору, що він є його втіленням, по-друге, ситуація (знову ж таки естетичного дискурсу), у якій АРВМ представлені як митці українського спротиву у радянському мистецтві, по-третє, політична ситуація і її особливості, деталі якої

будуть висвітлені далі і ситуація сучасної України з її суспільною дискусією про цінність пам'яток пізнього модернізму.

Як бачимо, «ситуація у якій здійснюється мовленнєвий акт» є багатогранною та потребує додаткового аналізу. Оскільки травма, за Александером, легітимується через аудиторію, для дослідження є важливим встановити зв'язок між часом події та часом її репрезентації. Остання мала місце кілька разів і зумовлювалась у час здійснення травматичної події поширенням інформації про неї серед світової культурної спільноти, другою хвилею актуалізації стали 90–ті роки ХХ ст., коли були прийняті постанови про відновлення Стіни та був розроблений відповідний авторський проєкт АРВМ. [38] Нарешті, третій шар – релевантна за часом цьому дослідженню ситуація, при якій інтерес до зруйнування та відновлення Стіни Пам'яті відроджується, разом з історією про мистецьку спадщину АРВМ. Останні події пов'язані, перш за все, із заснуванням Фонду збереження культурної спадщини АРВМ у 2019 році та його активна робота з популяризації теми АРВМ серед професійних спільнот істориків та критиків мистецтва, урбаністів, істориків міста та широкої аудиторії.

Рухаючись далі у легітимації знищення Стіни Пам'яті як колективної травми, за Александером, маємо знайти відповіді на запропоновані дослідником питання.

Природа жертви. Ми розпочинаємо із другого питання у цьому ланцюжку, адже для нас є важливим підкреслити, що події, які мали місце 1982 року можуть претендувати не лише на статус індивідуальної травми, але й травми колективної. Згідно з нашою гіпотезою, жертвами знищенні Стіни Пам'яті є: самі АРВМ, професійна спільнота українських художників доби радянського модернізму, українці (ті, частина чиєї ідентичності визначається як «українець» та відповідно до визначення, поданого вище).

Природа болю. Відповідно до агентів травматичних подій, природою болю є: знищення праці «усього життя» (агент – АРВМ), замах на свободу творчості (агент – професійна спільнота митців українського модернізму),

втрата пам'ятки культури світового рівня, унікальної у своєму роді (агент – українці).

Зв'язок жертви травми з більш широкою аудиторією. Співвіднесення зв'язків між агентами травми також може бути встановленим на декількох рівнях. По-перше, на рівні приналежності жертви до спільноти: АРВМ у часи своєю активної публічної творчості безумовно належали до кола українських художників-монументалістів та художників групи мистецького спротиву в українському мистецтві. АРВМ були корінними киянами і у своїй творчості неодноразово акцентували на цьому. Таким чином, беззаперечною є приналежність АРВМ до українців. По-друге, на рівні актуалізації. Через зв'язки із київською науковою та мистецькою спільнотою II половини ХХ століття вони також входили до кіл київської інтелігенції, які, як відомо, сповідували ідеї вільної, незалежної України і працювали над втіленням цієї ідеї. [42] Разом із тим, зростання інтересу протягом останніх кількох років з боку професійної української творчої спільноти до мистецької спадщини АРВМ демонструють зв'язок останніх з широкою аудиторією актуального українства. Так, можна стверджувати, що нехай нині зв'язок жертви із більш широкою аудиторією ослаблений через те, що митці довгий час вели аскетичний спосіб життя, з новою хвилею інтересу до їхньої творчості, цей зв'язок починає міцніти і має потенціал перетворитися на безпосередню тісну взаємозалежність між АРВМ та українським суспільством.

Розподіл відповідальності. Тут знову ми бачимо ситуацію з множинною агентністю. По-перше, можна стверджувати, що у ролі злочинця виступає Українська радянська держава, керівні органи якої розпорядилися щодо рекомендації ліквідувати Стіну Пам'яті. Однак, припускаємо, що не менша відповідальність за події, що відбулися належать самому українському суспільству за недостатній розголос про травматичну подію для української культури (попри те, що у момент знищення Стіни на її захист стала українська інтелігенція, в силу політичної ситуації, далі розголосу ці події не набули, можливо й через те, що ніхто не бажав наражати себе на

політичну небезпеку, а можливо й через простий брак естетичного виховання, спільнота не могла оцінити художній рівень твору мистецтва у належний спосіб). Таким чином, ми можемо спостерігати ситуацію, коли агент травматичної події водночас виступає і як той, хто несе часткову відповідальність за її наслідки. Це можна порівняти із ситуацією травми Голокосту (не за статусом, але за змістом), при якій агенти травми (в такому випадку німецьке суспільство) частково ставали і злочинцями, замовчуючи момент події, злочин нацистського режиму. Аналогічну позицію зайняло українське суспільство 80-х років ХХ ст. відносно події знищення Стіни – замовчування, відсутність резонансу. Доказом цієї паралелі може стати історія відвідин Стіни Пам'яті японським журналістом Тахарою. Він прилетів в Україну у травня 1989 року, вимагаючи від Москви дозволу оглянути залиту бетоном Стіну, про яку дізнався із преси. За спогадами Володимира Мельніченка після оглядин журналіст сказав «Я подолав 12 тисяч кілометрів, щоб побачити світ після ядерної катастрофи...». [53]

Отже, на сьогодні ми можемо стверджувати про те, що процес легітимації події знищення Стіни Пам'яті як культурної травми все ще триває. Цей процес не є завершеним, головним чином тому, що включення агента травми АРВМ до більш широкої аудиторії – українського суспільства лише набирає обертів. І справді, після довгих років забуття творча спадщина АРВМ повертається до дискурсу історії українського радянського мистецтва (оживає поступово і сам дискурс у дискусії про цінність українського радянського мистецтва для української культури загалом), завдяки у тому числі новій хвилі уваги до неї з боку широкої аудиторії, представниками якої є, у тому числі Актори актуального українського культурного процесу – куратори [54], видавці, мистецтвознавці, арт-критики, дослідники міської історії та ін.

III. 3. Стіна Пам'яті між середовищем і місцем пам'яті

Знищення Стіни Пам'яті на Байковій горі має всі ознаки індивідуальної травми. Пригадаймо, що Кеті Карут стверджує, вслід за Фройдом: робота горя завжди передбачає процес забування. Так, наголосимо, що після акту ліквідації, ми не зустрічаємо більше жодних спогадів, написаних у щоденниках митців (тут ми визнаємо щоденники єдиним сьогодні доступним нам джерелом спогадів АРВМ) аж до актуалізації теми відновлення Стіни у 1992 році.

Відтак, процес травми до початку становлення його репрезентації АРВМ тривав понад 10 років. Це абсолютно характерна ситуація для пост-травматичного синдрому. [55] Разом із тим, ми визнаємо, що процесом нав'язливого повторення є самовиключення митців із публічного простору українського мистецтва і зміна вектору їхньої творчої діяльності (остання подорож на Північ та створення серії скульптур Північного циклу після повернення).

Руйнування Стіни Пам'яті як колективна травма нині лише має потенціал до набуття легітимності. Це зумовлено тим, що ця тема досить довгий час (і дотепер) залишається мало представленою у дискурсі вітчизняного мистецтвознавства зокрема і гуманітаристики загалом. Ситуація знищення потребує ще багатьох рефлексій та оцінок як з історіографічної так і з культуркритичної точки зору, так само як і потребує оцінки сам феномен Стіни Пам'яті з точки зору українського мистецького процесу II половини XX століття. Окремим аргументом є те, що мовці трагедії (АРВМ) не є прямо та тісно пов'язаними із широкою аудиторією, яка б мала потенційно стати носіями травми, тобто процес травми – її шлях до репрезентації та легітимації ще триває.

Однак, останнім часом увага до феномену Стіни посилюється з боку української культурної спільноти. Не в останню чергу це пов'язано зі створенням інституції – Фонду збереження культурної спадщини АРВМ, які

намагаються артикулювати проблему у суспільстві. Відтак, спираючись на показники динаміки з'яви теми Стіни у публічному просторі в останні 2 роки є можливість екстраполювати вже згадуване нами визначення «буму пам'яті» на ситуацію зі Стіною.

Перш, ніж перейти до аналізу легітимності Стіни Пам'яті як місця пам'яті за теорією П'єра Нора, необхідно додатково з'ясувати точки агентності, присутні у системі координат цього феномену, а саме: з'ясувати як співвідноситься індивідуальна, колективна та культурна пам'ять, а також колективна ідентичність в рамках дослідження Стіни Пам'яті.

III. 3. 1 Стіна Пам'яті та формування культурної пам'яті

Як вже було наголошено у цьому розділі носіями індивідуальної травми у ситуації знищення Стіни Пам'яті є АРВМ. На індивідуальному рівні пам'ять про цю подію сформувалася шляхом безпосереднього її проживання та подальшої фіксації її (пам'яті) як чинника, що формує індивідуальну ідентичність. Це переживання відбилося як безпосередньо в усній (нині для Володимира Мельніченка єдиною і надважливою темою для розмови, точкою, у якій сходиться весь життєвий та творчий досвід АРВМ є ситуація зі Стіною) та письмовій (АРВМ протягом усього часу свого спільного життя вели щоденники, у яких з історичною об'єктивністю переповідали усі події, що відбувались із ними; в тому числі одне з чільних місць у щоденниках займала Стіна) формах. При чому письмові джерела дають нам не лише зразок автобіографічної оповіді, але й документальної фіксації подій, що згодом перетворилися на травматичні.

Соціальна пам'ять (або, за нашою версією – пам'ять історична) про подію формувалася через приналежність АРВМ до групи «київської інтелігенції» кінця XX ст. До неї входили провідні письменники, інженери, лікарі, митці, політичні діячі тощо. Саме ця група першою дізналася про подію і через особисту участь представників цієї групи і підтримці як самих АРВМ,

так і ідеї про «злочин знищення Стіни» (основний вид діяльності-співучасті – написання публічних листів підтримки), а також винесення до публічного (в тому числі міжнародного) обговорення цієї теми сформувала базу для існування історичної пам'яті. Нагадаймо, що її основними характеристиками є пластичність та співвідносність із пам'яттю поколінь. Відтак, можемо прослідкувати як зі зникненням групи-носія цієї історичної пам'яті про подію, розчинилась, до певної міри, і сама пам'ять не трансформувавшись на цьому етапі у пам'ять культурну.

Проте, є й інші передумови формування культурної пам'яті довкола феномена, який ми вивчаємо. Щоб зрозуміти їх, необхідно винести фокус дослідження за межі студій травми і пам'яті у ідеологічний та мистецтвознавчий дискурс. Тут ми повертаємось до процесу, про який обіцяли розповісти вище, а саме тенденцію до дискусії довкола пам'яток пізнього модернізму в Україні сьогодні.

Ця дискусія, як ми вже наголошували, виникла із Закону про декомунізацію, коли під питанням доцільності збереження опинились твори (здебільшого) монументального мистецтва як такі, що не мають мистецької цінності, натомість є символами тоталітарного радянського режиму, який завдав значної шкоди Українській державі у багатьох вимірах – від культурного та економічного до політичного та демографічного.

Нині в Україні ще не існує сформованого механізму експертної оцінки таких творів на предмет художньої цінності – вона відбувається, за аналогією з культурною травмою, через легітимацією спільнотами активістів. Ті пам'ятки, довкола яких виникають стихійні дискусії у віртуальному просторі щодо їх збереження або ті, що випадково (тут: за відсутності чіткого алгоритму, механізму) потрапляють до друкованих видань (як у випадку з *Ukrainian Soviet Mosaics*), – легітимуються ширшою аудиторією як цінні та варті збереження й подальшого дослідження.

Питання культурної пам'яті, однак, тут постає доволі неоднозначним. якщо ми приймаємо за джерело оцінки творів пізнього модернізму Закон

України, то у нас може виникнути уявлення про те, що твори мистецтва є носіями пам'яті про тоталітарний режим радянської доби. Відповідно, вони ж є ретрансляторами цієї пам'яті серед широкої аудиторії, пам'яті справді інституційованої через той же Закон та його наслідки (наприклад абсолютно ритуальний за своїм характером феномен «ленінопадів»). З іншого боку, українське мистецтво радянської доби часто сприйняте мистецтвознавцями через призму явища спротиву. Як мінімум, багато авторів монументального мистецтва якщо і не зазнавали утисків, то мали працювати в умовах жорсткої цензури, буквально «протягуючи» власні ідеї (часто з доволі націоналістичними настроями) до втілення. З цієї точки зору монументальне мистецтво пізнього модернізму (воно ж – пізньорадянської доби) ретранслює культурну пам'ять про спротив тоталітарній системі.

Така амбівалентність явища мистецтва пізнього модернізму як ретранслятора культурної пам'яті, позаяк, створює доволі сприятливі умови для аналізу феномена Стіни Пам'яті. Однак, головною особливістю, яка знімає протиріччя в рамках дискусії щодо об'єкта культурної пам'яті, властивою Стіні Пам'яті є те, що вона була знищеною ще під час її зведення. І знищена, фактично, радянським режимом. Цей факт обрамлює ситуацію з культурною пам'яттю у нові конотації. А саме: із дихотомії творів мистецтва як ретрансляторів культурної пам'яті може бути виключений аспект ретрансляції пам'яті про тоталітарний режим (його возвеличення), в тому числі і завдяки фактам про сюжетне й композиційне наповнення горельєфів, відсутність на них жодних натяків на радянську символіку. Натомість посилюється фактор пам'яті про спротив радянському режимові і АРВМ як фігури такого спротиву.

Отже, культурна пам'ять і її «місце» – Стіна Пам'яті формується до певної міри через сам факт знищення Стіни. Разом із тим, це формування поки опосередковане і лежить у полі приналежності Стіни до пам'яток пізнього модернізму в Україні.

III. 3. 2. Середовище пам'яті. Місце пам'яті

Нагадаємо, що П'єр Нора зауважував: наразі виникають місця пам'яті, оскільки зникають *середовища* (пам'яті). З огляду на цю тезу, необхідно встановити, чим є середовище пам'яті. Найбільш ефективним способом знайти відповідь на це запитання нам видається порівняння цього феномену з феноменом місця пам'яті.

По-перше, місце пам'яті не обов'язково прив'язане до простору історії. Це означає, що воно лише вказує, на події (історію), що відбулися, але може не позначати їх. Середовище пам'яті – це простір, у якому пам'ять про історію вміщена безпосередньо, тобто фактично середовище пам'яті є її свідком.

По-друге, місце пам'яті завжди, за визначенням Нора, є символічним. Символічність його полягає у тому, що пригадування як функція накладається на нього постфактум, після основного сенсу чи функції. Середовище ж пам'яті як вмістилище історії може не мати символічного виміру. Його основною ознакою і буде присутність у місці, де відбувались історичні події.

По-третє, місце пам'яті тісно зав'язано саме із культурною пам'яттю. Воно інституціоналізує її через циклічне пригадування історії. Натомість середовище пам'яті пов'язане із пам'яттю історичною, індивідуальною. Це означає, що його існування можливе лише за умови паралельного існування свідків історичних подій, що будуть підтримувати безпосередній зв'язок із середовищем через індивідуальну або історичну пам'ять.

Чи є Стіна Пам'яті середовищем пам'яті? За своєю сутністю – це об'єкт, який став «жертвою» драматичних подій – знищення унікального у своєму роді твору монументального мистецтва періоду пізнього модернізму. Пам'ять про ті події підтримується ще нині живим їх свідком – Володимиром Мельніченком, завдяки якому спогади про знищення знову і знову

актуалізуються. Забетонована Стіна – також виступає у ролі німого свідка, адже вона, фактично, є «місцем злочину».

Щодо такої характеристики *середовища* як відсутність символізму, то тут можна визнати лімінальне становище Стіни, адже зберігаючи статус «місця злочину», вона не тільки уповні демонструє його (фактично знаходиться під бетоном), але й вказує на його сутність. Тобто це місце, що розповідає історію, водночас виступаючи самою історією.

Чи можна на цю, забетоновану Стіну екстраполювати концепцію *місця пам'яті*? Головною ознакою місця пам'яті у концепції Нора все ж виступає символічність. Саме вона застерігає нас не перетворювати будь-який феномен матеріального світу на місце пам'яті. Наголосимо ще раз, що під символічністю мається на увазі, що об'єкт, який має потенційний статус місця пам'яті вже наділений якоюсь характеристикою. У випадку зі Стіною – це характеристика втраченого твору мистецтва. У модусі пам'яті на неї на шаровується додатковий сенс у вигляді факту цензури радянського режиму щодо прояву індивідуалізованої творчості українських митців.

Цей останній шар буде більш актуальним в умовах дискусії про цінність пам'яток пізнього модернізму, тобто для актуального нам часу. Нам видається, що саме ця дискусія має активізувати пам'ять про вплив радянського режиму на українську культуру загалом і мистецтво зокрема. Через брак присутності теми Стіни Пам'яті у дискурсі гуманітаристики дотепер ми можемо лише припускати, що заповнення цієї лакуни призведе до формування колективу культурної травми (знищення унікальної пам'ятки мистецтва унаслідок цензури радянського режиму) і відтак перереформатування колективної ідентичності (українців) на користь тих, хто був позбавлений світового рівня твору монументального мистецтва. Але ризик полягає у тому, що це має статись найближчим часом, допоки «перша жертва» цієї травми – Володимир Мельніченко має змогу бути агентом процесу репрезентації травми для широкої спільноти. Відтак, якщо цей процес все ж буде успішним, Стіна Пам'яті стане головною репрезентантою, тобто

узагальненим місцем пам'яті про взаємодію радянської влади й українських художників. Натомість, більш ймовірним є варіант, при якому дискусія щодо доцільності збереження і художньої цінності українського мистецтва пізньорадянської доби дійде свого логічного завершення на користь творів мистецтва і тоді Стіна Пам'яті має потенціал бути однією із репрезентацій – елементом українського радянського мистецтва як місця пам'яті.

ВИСНОВКИ

Ця робота – перша спроба увести у дискурс гуманітарних досліджень втрачений нині унікальний твір мистецтва – Стіну Пам'яті на Байковій горі у якості об'єкта, та визначити взаємозалежність між травмою, пам'яттю та ідентичністю у цьому контексті.

У ході дослідження нами було встановлено, що пам'ять є безпосереднім фактором впливу на ідентичність у різних її вимірах. Так, на індивідуальному рівні пам'ять формується з обробки інформації, що надходить ззовні через ряд мнемонічних дій: запам'ятовування, збереження, відтворення та забування в один або декілька підрозділів, серед яких: образний, семантичний, афективний, моторний та пам'ять-самосвідомість. Індивідуальна пам'ять характеризується ексклюзивністю й унікальністю для кожного індивіда, інтегративністю до спогадів його оточення, фрагментарністю цих спогадів та ефемерністю, тобто здатністю до трансформації, відповідно до динаміки змін самої ідентичності.

Позаіндивідуальні фрейми пам'яті, що зв'язані з колективними ідентичностями різного рівня – це історична, соціальна, колективна та культурна види пам'яті. Історична пам'ять найбільш тісно прив'язана до індивідуальної пам'яті, що її ще називають пам'яттю малих груп. Вона характеризується пластичністю (реактуалізацію у відмінних формах, з огляду на патерни зовнішніх впливів) та обмеженістю у часі (носіями історичної пам'яті, як правило, є представники одного покоління). Цей тип пам'яті, поруч з індивідуальним досвідом, інтегрує спогади про історичні події, які так само вплинули на індивідуальну ідентичність.

Соціальна пам'ять (інша назва – комунікативна пам'ять) має, так само як історична, статус живої пам'яті. Головною її ознакою є можливість реактуалізації через практику «memory talk», тобто передача прожитого досвіду від свідків до нащадків в рамках кількох поколінь. Обов'язковою умовою цієї передачі, позаяк, залишається наявність живих свідчень. Натомість колективна пам'ять – це розтягнута у часі матриця образів, які архівуються та відтворюються через різного роду медіальні форми – об'єкти, що зберігають та ретранслюють ці образи для широкої аудиторії безвідносно живих свідчень про події, що відбулися.

Окремо в рамках студій пам'яті виділяється культурна пам'ять. Її відмінність від інших типів пам'яті полягає у її інституціональності. Це

означає, що вона підтримується певними інституціями або «елітами» за використання різних медіальних форм і слугує легітимації колективної ідентичності. При чому якщо підтримка колективної пам'яті – це направлені усвідомлені дії індивіда як члена великої спільноти, то для культурної пам'яті вкрай необхідним є механізм її проходження через соціальні інститути. Таким чином утворюється зв'язок взаємозалежності між культурною пам'яттю та колективною ідентичністю.

Ще одним досліджуваним в рамках цієї роботи питанням є феномен травми. Травма – це подія, переживання якої або зіткнення з якою передбачає порушення «нормального» порядку речей у житті індивіда чи групи індивідів. Відповідно до типів пам'яті, феномен травми може бути описаний через поняття індивідуального та колективного. За нашим спостереженням, у ході детальнішого вивчення феномену травми, було встановлено, що будь-який новий досвід для індивіда чи групи може переживатись як травматичний, оскільки така новизна зумовлює підваження «нормального» порядку речей та імплементується через мнемонічні дії (особливо тут виділяється дія забування або витіснення як основна характеристика посттравматичного неврозу або, простими словами, результату досвіду переживання травми) у різні рівні пам'яті (або у всі разом). Таким чином ми дійшли до висновку, що саме травматичні події здебільшого і формують пам'ять – як індивідуальну, так і колективну, а відтак сприяють формуванню нової, з вбудованим у неї травматичним досвідом, ідентичності.

Співвіднесення індивідуальної та колективної травми працює за аналогією з розрізненням індивідуальної та колективної пам'яті. Так, якщо індивідуальна травма зумовлена персональним досвідом індивіда, а травма колективна (в т. ч. для малих груп) може формуватись як опосередкований досвід при зіткненні із живими свідками (індивідуальної травми) в межах кількох поколінь, то культурна травма потребує особливого способу легітимації.

На відміну від індивідуальної чи колективної травми, яка безпосередньо чи опосередковано (таке опосередкування передбачає невелику дистанцію від травматичної події) переживається, травма колективна конструюється через т. зв. процес травми. Його сутність – це проміжок часу між травматичною подією, що сталася та репрезентацією цієї події для широкої аудиторії, а згодом і широкою аудиторією (великим колективом як то: суспільство, нація, культура, корпорація тощо). Для подолання процесу травми і виходу на її репрезентативність необхідною умовою є створення репрезентативного поля, у якому досвід травми комунікуватиметься за участі мовців, тобто безпосередньо носіїв травматичного досвіду та широкої аудиторії (процес комунікації відбувається від мовців до аудиторії). В рамках комунікативного повідомлення травми мають бути чітко артикульовані такі питання: що трапилось, з ким трапилось, до якої міри можна екстраполювати травматичний досвід на широку аудиторію через приналежність до неї безпосередньо травмованої групи чи індивіда, хто винен у тому, що трапилось та яку відповідальність він понесе. Окремим пунктом, слід чітко визначитись із дискурсивним простором цієї ж репрезентації та зважати на його правила, в рамках яких комунікація відбуватиметься найбільш ефективно. Таким чином, культурна травма потребує особливого способу легітимації, який в тому числі може відбуватися через фрейм культурної пам'яті як інституціоналізованого феномена.

Якщо культурна травма через культурну пам'ять легітимує колективну ідентичність, то місця пам'яті підтримують її. Концепція місця пам'яті за своєю суттю, як визначає її автор – П'єр Нора, звісно, йде дещо у розріз із теорією колективної пам'яті, оскільки місця пам'яті за версією Нора – продукт сучасної епохи, у яку людство переживає розрив між пережитою історією і факторами формування колективної ідентичності. За аналогією із травмою це може означати що існує до певної міри розрізнення між подіями, які переживає колектив (суспільство) і тим, що згодом воно пригадує як власну історію. Відтак, колективна ідентичність у цьому випадку

легітимується не самою пам'яттю, а її метафорою, тобто подобою у вигляді місць пам'яті. Останні для своєї легітимності мусять відповідати трьом принципам: бути матеріальними, функціональними та символічними.

Стіна Пам'яті – твір монументального мистецтва доби пізнього модернізму, що розташований на Байковій горі у Києві і є частиною меморіального комплексу Парку Пам'яті. З 1982 року, часу останніх робіт зі зведення та оформлення горельєфів, і донині Стіна знаходиться під товщею бетону, який був залитий з метою «закриття доступу до огляду» за наказом керівництва УРСР за невідповідності твору принципам мистецтва соцреалізму. Вивчаючи історію створення та знищення Стіни Пам'яті, нами було встановлено, що цей об'єкт та події, що розгорталися довкола нього, є предметом індивідуальної травми його авторів – Ади Рибачук та Володимира Мельніченка – та фактором визначення структури їхньої ідентичності. Зауважимо, що з огляду на життєвий та творчий шлях митців, у дискурсах травми і пам'яті ми визнаємо їх за єдине ціле – АРВМ.

Разом із тим, у структурній зв'язці пам'яті та травми визначено, що історія Стіни не є культурною травмою для українського суспільства, оскільки процес її легітимації через визнання широкою аудиторією розпочався лише 2 роки тому, коли тема увійшла в обіг спільноти діячів культури різного роду. Однак, якщо ця тенденція зберігатиметься і надалі, а також якщо це дослідження дасть поштовх до більш глибоких студій теми в актуальній вітчизняній гуманітаристиці, процес легітимації наблизить час репрезентації травматичної події серед широкої аудиторії (українців) як культурної травми й дозволить встановити нову колективну ідентичність як таку, що зазнала втрати унікального твору мистецтва через взаємодію з радянською владою.

На сьогодні Стіна Пам'яті однозначно є середовищем пам'яті – місцем, де травматичний досвід безпосередньо мав місце. Єдиний живий «травмований» свідок, що легітимує це середовище у фреймі історичної пам'яті – один з її авторів – Володимир Мельніченко, який виступає агентом

ретрансляції травматичного досвіду поки для групи, але у майбутньому, можливо, і для широкої аудиторії. Перетворення середовища на місце пам'яті, на нашу думку, пов'язане з успішним завершенням процесу тієї ж травми її репрезентацією. Саме тоді, коли репрезентація буде здійснена, а колективна ідентичність переосмислена, відрефлексовані події створення та знищення єдиної у своєму роді пам'ятки монументального мистецтва, що похована під товщею бетону (символічно – на Байковому цвинтарі) стане місцем пам'яті про непрості стосунки українських митців та радянської влади.

Отже, у ході цього дослідження ми встановили зв'язок між індивідуальною травмою АРВМ, колективною травмою українського суспільства та Стіною як місцем пам'яті, однак, деякі елементи цієї взаємозалежності знаходяться на етапі свого становлення і лише з часом ми дізнаємось про те, чи може Стіна Пам'яті на Байковій горі стати місцем пам'яті для українського суспільства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Фрейд З. Психология масс и анализ. Тотем и табу / пер. с нем. Р.Ф. Доде-льцева. Санкт-Петербург : Азбука-Аттикус, 2017.
 2. Райкрофт Ч. Идентичность. Критический словарь психоанализа / пер. с англ. Л. В. Топоровой, С. В. Воронина и И. Н. Гвоздева / под ред. С. М. Черкасова. Санкт-Петербург : Восточноевропейский институт психоанализа, 1995.
 3. Драгунская Л. С. Идентичность попытка уточнения термина. Вестник РГГУ. Серия «Психология. Педагогика. Образование». 2016. №1 (3).
- URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/identichnost-popytk-utochneniya-termi-na>

4. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций / пер. с англ. Т. Велимеева. Ю. Новикова. Москва : ООО «Издательство АСТ», 2003. 603 с.
5. Terdiman R. Present Past: Modernity and the Memory Crisis. Cornell University Press. 1993. pp. 400.
6. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память. Неприкосновенный запас. 2005. №2.
URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/kollektivnaya-i-istoricheskaya-pamyat.html>
7. Соколов А. Общая теория социальной коммуникации: Учебное пособие. Санкт-Петербург: Издательство Михайлова В. А., 2002. 461 с.
URL: <http://www.evartist.narod.ru/text16/075.htm>
8. Рубинштейн С. Основы общей психологии : в 2 т. Москва. Т.1. 1989. 303 с.
URL: http://elib.gnpbu.ru/text/rubinshteyn_osnovy-obschey-psihologii_t1_1989/
9. Ассман А. Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика /пер. с нем. Б. Хлебников. Москва : Новое литературное обозрение, 2014.
URL: http://loveread.ec/read_book.php?id=47595&p=4
10. Нуркова В. Индивидуальная историческая память. Постнаука : вебсайт.
URL: <https://postnauka.ru/video/88151>
11. Susan A. Writing the Individual Back into Collective Memory. The American Historical Review. 1997. Vol. 102, No. 5. P. 1372-1385.
URL: <http://www.jstor.org/stable/2171068>
12. Савельева И., Полетаев А. «Историческая память»: к вопросу о границах понятия. Феномен прошлого / ред. И. М. Савельева, А. В. Полетаев. Москва : ГУ-ВШЭ. 2005. С. 170-220.
13. Московичи С. От коллективных представлений – к социальным [1989]. Вопросы социологии. 1992. № 2. С. 89-96.
14. Яковенко Н. Вступ до історії. Київ. 2007.
15. Sontag S. Regarding the Pain of Others. Paperback. 2004. pp. 131.
16. Травма: пункты: Сборник статей / сост. С. Ушакин. Москва : Новое литературное обозрение, 2009. 903 с.

- 17 Schick K. Acting out and working through: Trauma and (in)security. *Review of International Studies*. 2011. Vol. 37. P. 1837-1855.
DOI: 10.1017/S0260210510001130.
18. Caruth C. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore : Johns Hopkins Univ. Press, 1996.
19. Айерман Р. Социальная теория и травма / пер. с англ. Д. О. Хлевнюк. *Acta Sociologica*. Vol. 56. № 1. P. 41–53.
20. Александер Д. Культурная травма и коллективная идентичность. *Социологический журнал*. 2012. Vol. 3. С. 5-40.
21. Smelser N. *Theory of Collective Behavior*. New York : Free Press. 1963.
22. Erll A. *Memory in Culture*. Palgrave Macmillan. 2011. pp. 209.
23. Gombrich Ernst H. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. Chicago : University of Chicago Press. 1986.
24. Assmann J. *Collective Memory and Cultural Identity*. *New German Critique*. 1995. Vol. 65, P. 125-33.
25. Нора П. Проблематика мест памяти. *Франция-пам'ять*. Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского университета. 1999. С. 17-50.
26. Assmann J. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Munich : Beck. 1992.
27. Straub J. *Personal and Collective Identity: A Conceptual Analysis*. *Identities: Time, Difference and Boundaries*. New York: Berghahn. 2002. P. 56-76.
28. Anderson B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London : Verso. 1983.
29. Nora P. *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire* / trans. by Marc Roudebush. *Representations*. 1989. Vol. 26. P. 7-25.
30. Szpociński A. *Sites and non-sites of memory*. 2016.
URL: http://rcin.org.pl/Content/64223/WA248_83653_P-I-2524_szpocinski-sites_o.pdf
31. Yates F. *The Art of Memory. Selected works*. London, Melbourne and Henley : ARK Paperbacks. 1999. pp. 400.
32. Джадт Т. Места Памяти Пьера Нора: Чьи места? Чья память? *Ab Imperio*, 2004. Vol. 2004, №1 2004. P. 44-71

DOI: 10.1353/imp.2004.0012.

33. Young James E. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. Yale University Press. 1994. pp. 415.

34. Nora P. *General Introduction: Between Memory and History. Realms of Memory: Rethinking the French*. New York : Columbia University Press. 1996. P. 1-20.

36. Ассман А. Рефреймируя память. Между индивидуальными и коллективными формами конструирования прошлого. Гефтер : веб-сайт. URL: <http://gefter.ru/archive/11839>

37. Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки : Закон України від 09.04.2015, № 317-VIII

38. Мельніченко В. Крик птаха VII "Парк Пам'яті. Зали Прощання. Рельєфи Стіни Пам'яті". Київ : АДЕФ-Україна. 2020. 384 с.

39. Баздирєва А. История [не]одного преступления. ArtUkraine : веб-сайт. URL: <https://artukraine.com.ua/a/istoriya-neodnogo-prestupleniya/>

40. Тайная жизнь: Чем занимались авторы советских мозаик, пока никто не видел. Buro 24/7 : веб-сайт.

URL: <https://www.buro247.ua/culture/arts/chem-zanimalis-avtory-sovetskikh-mozaik-poka-nikto.html>

41. Стіна Пам'яті та її хранитель. Ukrinform : веб-сайт.

URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2861822-stina-pamati-ta-ii-hranitel.html>

42. Мельніченко В., Рибачук А. Крик птаха IV «Мы — о своём острове». Київ : АДЕФ-Україна. 2012.

43. Мельніченко В. Крик птаха III «Ада неистовая и загадочная». Київ : АДЕФ-Україна. 2011.

44. Рибачук А. Архитектура и ритуал. Крик птаха VII "Парк Пам'яті. Зали Прощання. Рельєфи Стіни Пам'яті". Київ : АДЕФ-Україна. 2020. 384 с.

45. Горова, Н. Стіна пам'яті. Художня культура. Актуальні проблеми. 2018. № 14 С. 121-126. DOI: 10.31500/1992-5514.14.

46. Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History. Literature and the Ethical Question*. Yale French Studies. 1991. No. 79. P. 181-192.

47. Borg, K. Narrating Trauma: Judith Butler on Narrative Coherence and the Politics of Self-Narration. *Life Writing*. 2018. №15(3).

DOI: 10.1080/14484528.2018.1475056

48. Butler J. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Paperback. 2006.

49. Новиков Ф. *Формула архитектуры. Размышления о мастерстве*. Екатеринбург : TATLIN. 2017. 112 с.

50. *Россия высокая. История высотного строительства России*. Екатеринбург : TATLIN. 2014.

51. Точки перетину. Про неофіційне мистецтво Києва та Львова. *Support Your Art* : веб-сайт.

URL: <https://supportyourart.com/stories/uulviv/>

52. Ефимов Д., Фахрутдинова И. Истоки и направления советского модернизма. *Известия КазГАСУ*. 2018. №1 (43).

URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoki-i-napravleniya-sovetskogo-modernizma>

53. Прометей під бетоном. Як створювалась, вмирала та відроджувалась Стіна Пам'яті в Києві. *Радіо Свобода* : веб-сайт.

URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/stina-pamyati-v-kyyyevi/30833574.html>

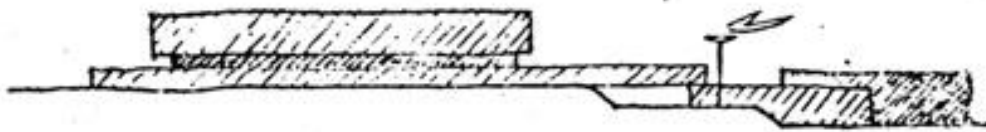
54. Виставковий проєкт «Острів». Я Галерея : веб-сайт.

URL: <https://yagallery.com/exhibitions/ostriv>

55. Фрейд З. По ту сторону принципа наслаждения. Тотем и табу. "Я" и "Оно". Неудовлетворенность культурой. Харьков : Книжный Клуб "Клуб Семейного Досуга". 2014.

ДОДАТКИ

Додаток 1.



К ПРОЕКТУ КРЕМАТОРИЯ

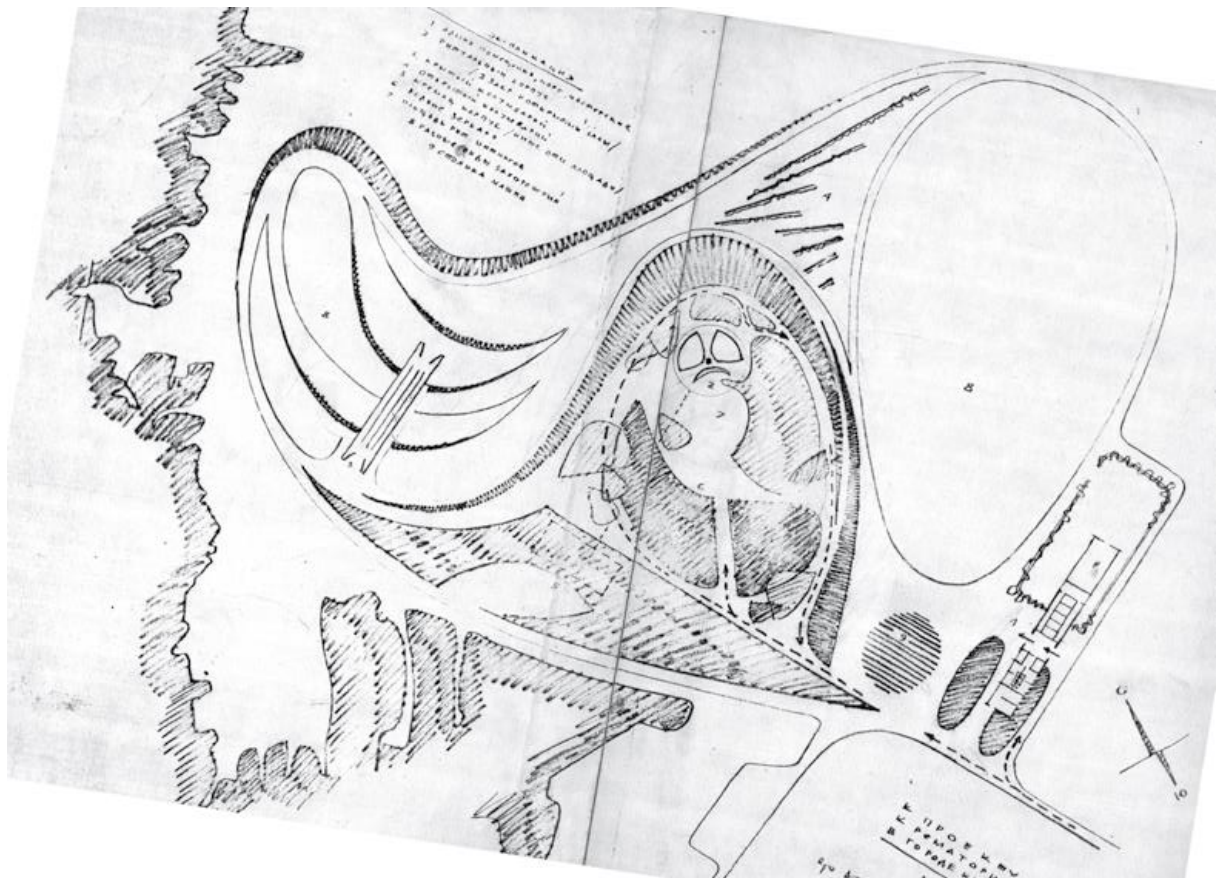
ГЛ. ФАСАД

арх. А. Милецкий

XII. 1967

А. Милецкий

«К проекту крематория в Киеве» Гл. Фасад Декабрь 1967



А. Мілецький, фор-проєкт Київського крематорію

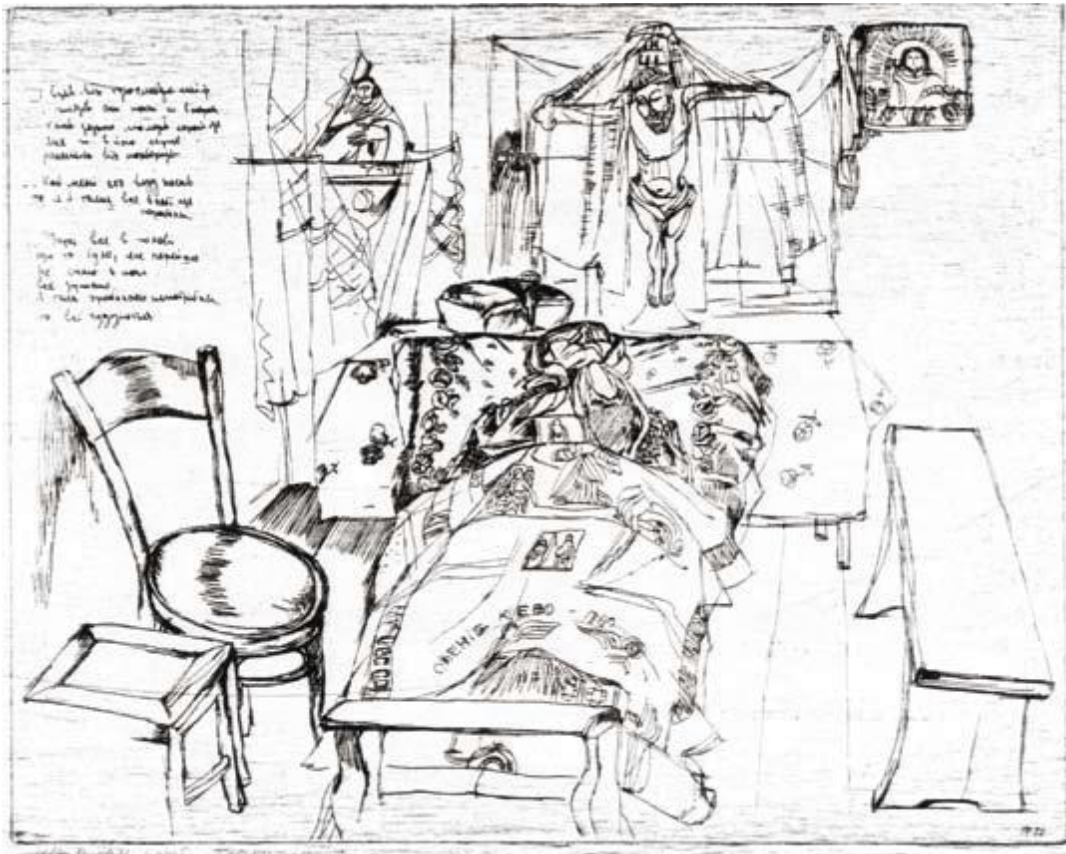
Додаток 2.



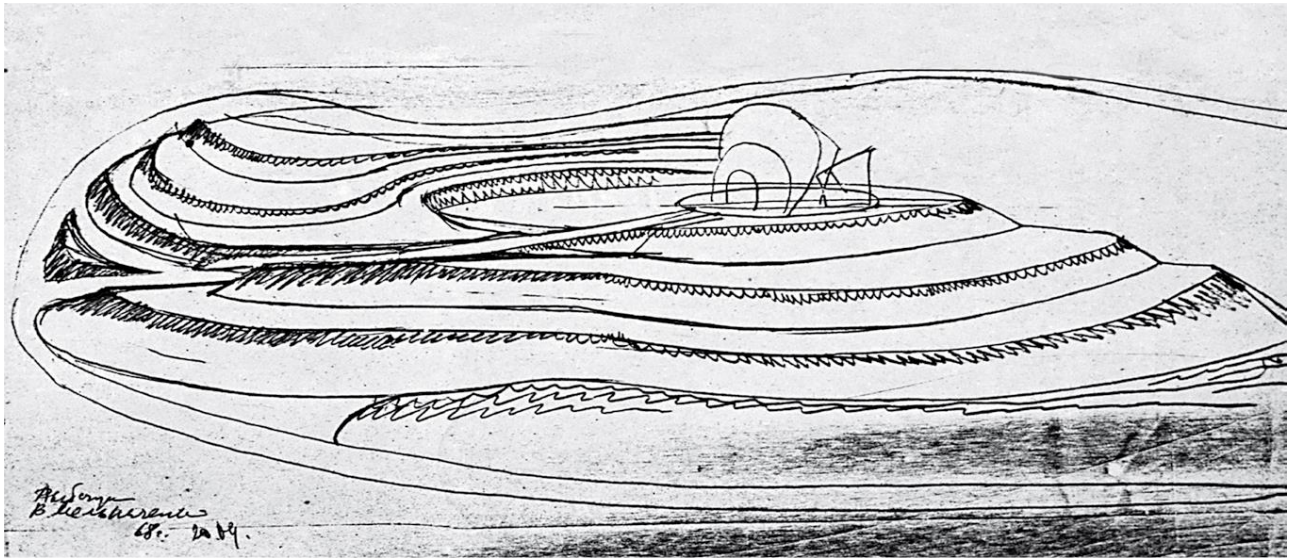
В. Мельніченко, Баби села Ташки, автолітографія, 1969



А. Рибачук, Трупарня на подвір'ї Святого Димитрія, автолітографія, 1970



А. Рибачук, Прости мені своєволеє моє... Беззаконіє моє..., автолітографія, 1972



АРВМ, Парк Пам'яті, малюнок (фор-проект), 1968



АРВМ, Генплан, модель-макет. Розробка пластики Комплексу, М1–200, грудень 1968

Дэусон и Мейсон К^о.
Манчестер

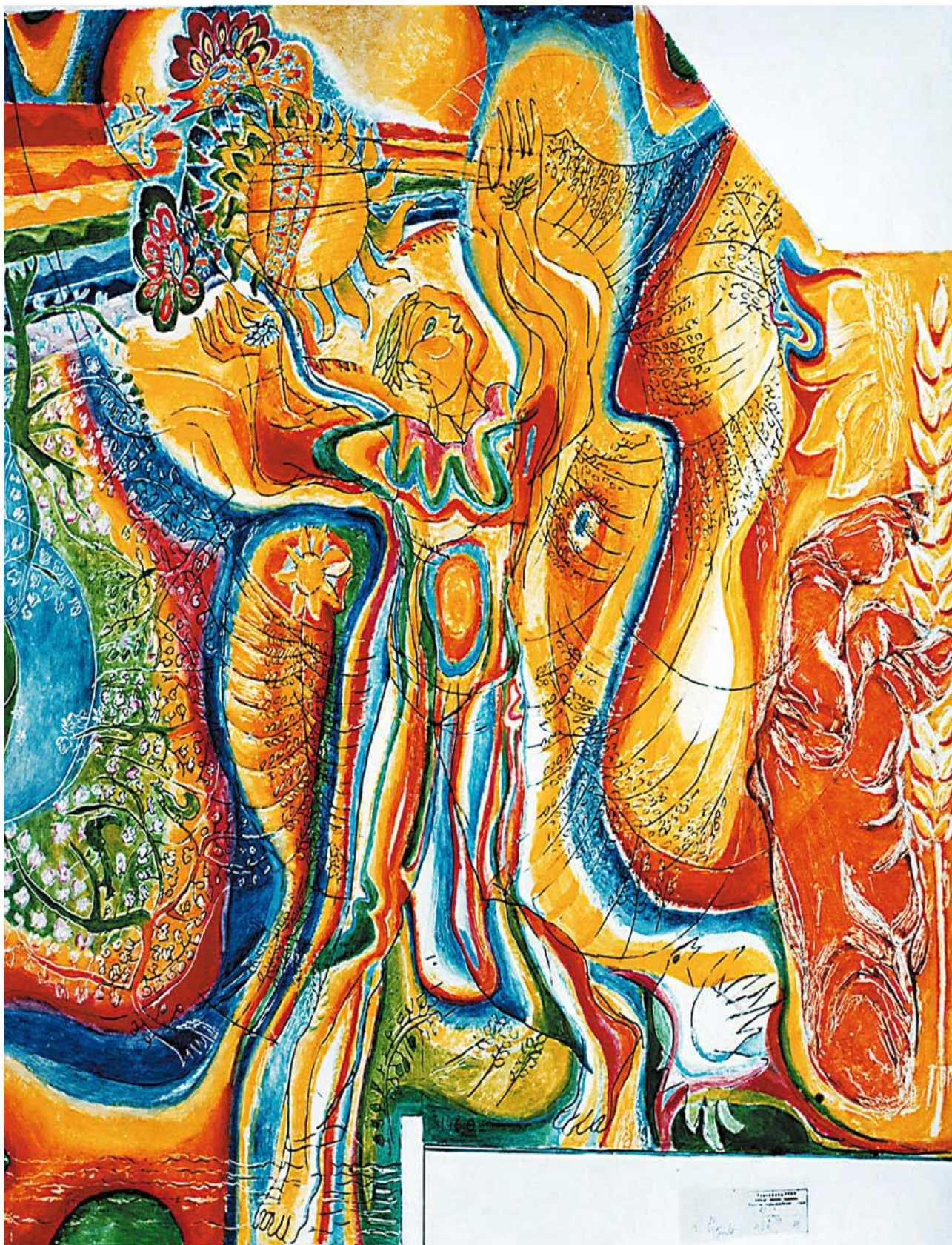
8 августа 1972 года.

В/О Машини́мпорт,
Москва Г-200,
ул. Смоленская - Сенная, 32/34,
СССР

В отношении Киевского крематория

Уважаемые господа!

Из нашего последнего обмена телеграммами и письмами вы можете понять, что мы всё ещё не имеем достаточной информации от вас для определения полной стоимости установки крематоров в Киеве. Это происходит, повидимому, потому, что чертёжи архитекторов всё ещё не закончены. По чертёжам и фотографиям моделей, которые вы направляли в наш адрес до сих пор, мы были очень поражены силой и захватывающей разработкой проекта здания. Нам также очень понравилось полное отделение ритуального зала от крематория и думаем, что это будет принято с должным пониманием архитекторами в Соединённом Королевстве.



АРВМ, композиція «Творчість», ескіз

Додаток 10.



АРВМ, композиція «Початок світу», фрагмент, ескіз



АРВМ, композиція «Зберегти Вогонь, Дощ, Зелений лист», ескіз розпису



АРВМ, композиція «Ікар», ескіз



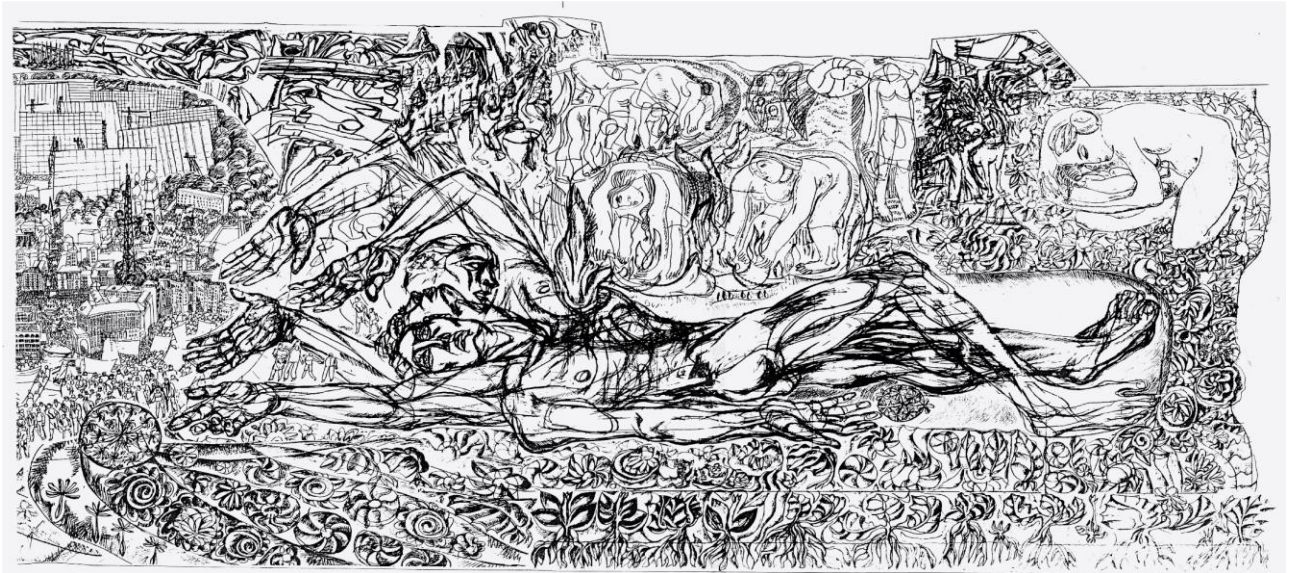
АРВМ, композиція «Невагомість», ескіз



АРВМ, композиція «Любов (Весняний Сад)», ескіз



АРВМ, композиція «Тривога», ескіз



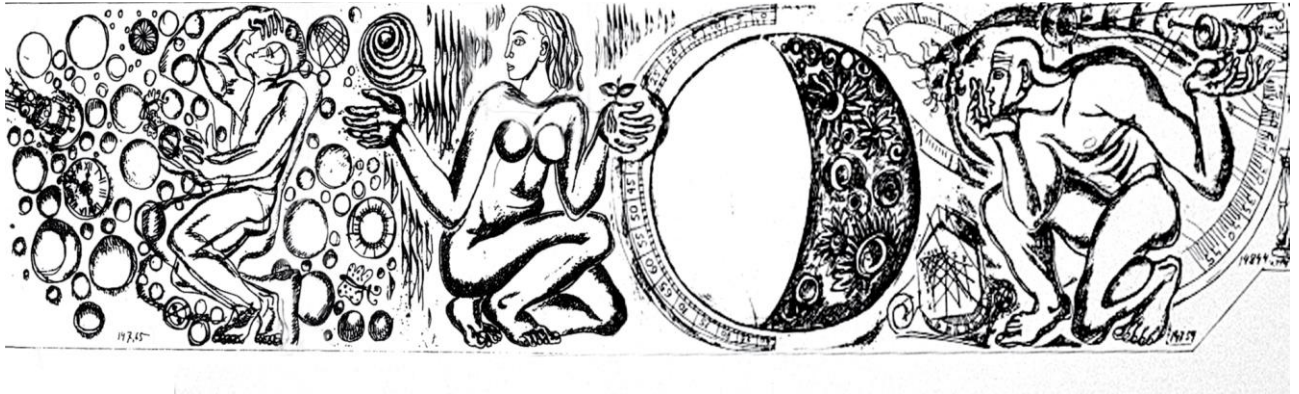
АРВМ, композиція «Прометей», графічний ескіз



АРВМ, композиція «Громадянська війна», графічний ескіз



АРВМ, композиція «Жінка, яка Захищає Дитину», графічний ескіз



АРВМ, фрагмент Стіни Пам'яті, графічний ескіз



АРВМ, фрагмент Стіни Пам'яті, графічний ескіз

Выписка из протокола № 9
заседания Президиума Ученого Совета
ЦНИИ теории и истории архитектуры

10 июня 1975 г.

Присутствовали:

Председатель - директор института, заслуженный архитектор РСФСР, доктор архитектуры, профессор В.С. Яремов

Ученый секретарь - искусствовед И.А. Казусь

Члены Президиума Ученого Совета:

В.Л. Глазичев - канд. философских наук, зав. сектором социальных проблем советской архитектуры;

А.М. Журавлев - канд. арх., зав. сектором анализа практики советской архитектуры;

Л.И. Кириллова - канд. арх., зав. сектором теории архитектурной композиции;

В.С. Лебедев - канд. арх., зав. сектором технических проблем архитектуры и истории строительной техники;

Г.Б. Минервин - канд. иск., зав. сектором основ теории советской архитектуры;

Е.В. Михайловский - канд. иск., зав. сектором методики сохранения и реставрации памятников архитектуры;

В.Л. Хайт - канд. иск., зав. сектором анализа теории и практики современной зарубежной архитектуры;

О.Х. Халпахчий - доктор арх., зав. сектором истории архитектуры;

С.О. Хан-Магомедов - доктор иск., зав. сектором истории советской архитектуры;

Представитель перторганизации - ст.н.с. О.И. Брайцева

Представитель профсоюзной организации - мл.н.с. И.Н. Хлебников.

Приглашенные:

А.М. Милецкий - гл. арх. проекта (Киевпроект),

А.Ф. Рыбачук - архитектор и художник,

В.В. Мельниченко - архитектор и художник;

Н.Н. Чернецов - зав. отделом архитектуры редакции "Строительная газета";

канд. арх. А.И. Каплун, канд. арх. А.В. Споловников, канд. арх. В.А. Ковалев, канд. арх. М.И. Астафьева, арх. И.А. Толстая, арх. Е.Н. Левинская, арх. Н.Н. Труилова и др.

Слушали:

Обсуждение статьи сотрудника КиевНИИТИ, кандидата архитектуры В. Костина "Эксцентрика печального символа", опубликованной в "Строительной газете" № 64 от 26 мая 1975 г. (по письму председателя Киевского городского совета т. В.А. Гусева).

Перед обсуждением выступили с рассказом о проекте и строительстве Киевского Мемориально-погребального комплекса-парка и демонстрацией цветных диапозитивов с натуры члены авторского коллектива архитектор А.М. Милецкий, архитекторы и художники А.Ф. Рыбачук и В.В. Мельниченко.

После вопросов к авторам в обсуждении приняли участие члены Президиума Ученого Совета ЦНИИТИА: А.М. Журавлев, Л.И. Кириллова, В.А. Глазичев, В.А. Хайт, Ю.С. Лебедев, Е.В. Михайловский, С.О. Хан-Магомедов, Г.Б. Минервин, Ю.С. Яралов.

Постановили:

Обсудив факт публикации в "Строительной газете" от 28 мая 1975 г. под рубрикой "Сатирическим пером" статьи сотрудника КиевНИИТИ, кандидата архитектуры В. Костина "Эксцентрика печального символа" и ознакомившись с материалами проекта Мемориально-погребального комплекса-парка в Киеве и его осуществлении в натуре, доложенными и продемонстрированными авторами проекта А.М. Милецким, А.Ф. Рыбачук и В.В. Мельниченко, Президиум Ученого Совета ЦНИИТИА считает необходимым отметить следующее.

Осуществляемый в натуре проект Мемориально-погребального комплекса-парка в Киеве (авторы проекта архитектор А.М. Милецкий, архитекторы и художники А.Ф. Рыбачук и В.В. Мельниченко, инженер-конструктор В.С. Ковель) является результатом творческого осмысления стоявшей перед авторами чрезвычайно сложной задачи проектирования и строительства первого в СССР комплекса такого рода. Исследовав современный отечественный и зарубежный опыт строительства крематориев, колумбариев и кладбищ, изучив народные традиции погребальных обрядов и учитывая социально-экономические и морально-эстетические аспекты проблемы, авторы проекта предложили не встречавшееся до сих пор ни в отечественной, ни в зарубежной практике архитектурно-планировочное решение.

Продуманный авторами похоронный ритуал может с различными модификациями ответить разнообразным этическим требованиям. При учете традиционного характера обрядов, авторы внесли новшества в процедуру похорон, предусмотрев возможность погребения праха в отсутствие прощания. Ритуальные залы отделены от собственно крематория, который скрыт в земле и лишен традиционной вытяжной трубы. Для захоронения урн с прахом предназначена окруженная оврагами территория, естественные складки которой дополнены и развиты живописно спланированными террасными зелеными площадками и откосами. Наряду с особой выразительностью этого естественного колумбария достигнута чрезвычайная экономия земли.

Характер архитектуры наземных сооружений комплекса - ритуальных залов прощания, обрядово-административного корпуса, вход-

ных ворот отражает новаторские поиски в области композиции^и форм мемориальных сооружений, соединяющие функциональные требования с идейно-эстетическими, художественными. Применение тонкостенных железобетонных оболочек двойной кривизны, наряду с решением архитектурных задач, отвечающих требованиям высокой пластической образности, является также и прогрессивным в конструктивно-техническом отношении.

Создающееся в настоящее время большое рельефно-живописное панно, включенное в подпорную стену у ритуальных залов и озера, является обобщающим памятником тем, кто провел свою жизнь в служении своему народу. Участвуя в ритуале, и достойно завершая весь замысел, эта часть комплекса обещает стать незаурядным произведением советского искусства.

Президиум Ученого совета поддерживает данное Советом Госстроя СССР 9 августа 1974 г. заключение по разработке эскизов и философской концепции декоративно-монументальных работ на комплексе, отмечает глубокую гражданственность теми.

В целом характер решения архитектурного образа всего комплекса и его элементов, связь с природным окружением и городским ландшафтом является сильной стороной замысла. Необходимо отметить высокий качественный уровень выполнения отдельных видов работ.

Учитывая вышесказанное, Президиум Ученого совета выражает недоумение фактом опубликования "Строительной газетой" под неуместной рубрикой статьи В.Костина, которая написана не профессионально, искажает факты, подменяет анализ архитектурно-планировочного замысла тенденциозной полемикой со статьей одного из авторов проекта, опубликованной в специальном журнале в 1973 г. Президиум Ученого совета считает ошибочной и вводящей в заблуждение читателей газеты содержащуюся в статье нигилистическую оценку новаторского архитектурного замысла. Публикация этой статьи во время, когда строительство комплекса еще не закончено, не соответствует этике архитектурной критики.

Президиум Ученого совета считает необходимым по завершении строительства комплекса опубликовать в ежегоднике "Архитектурное творчество СССР" статью, содержащую обстоятельный профессиональный критический анализ архитектурно-планировочной идеи комплекса

в Киеве.

Президиум Ученого совета считает, что данное обсуждение является полезным для повышения профессионального уровня, принципиальности и ответственности критики в научной работе, особенно касающейся текущей практики советской архитектуры.



Председатель Президиума
Ученого совета ЦНИИТА

В.С. Яралов

В.С. Яралов

Секретарь Совета

И.А. Казусь

И.А. Казусь

Додаток 22.

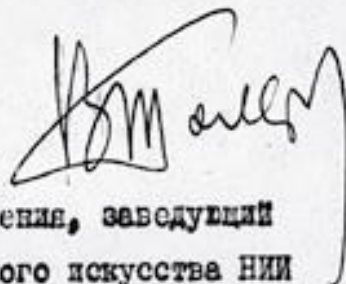
"... сразу пишу после возвращения с Конгресса в ГДР, где я показывал слайды.

Хочу сообщить, что была новая работа /погребальный комплекс/ /даже в таком незаконченном виде, как удалось показать/ произвела сильное впечатление, была встречена с одобрением аудиторией /а в ней были искусствоведы из Италии, Нидерландов, Швеции, Бельгии, Польши и т.д./ И среди них был сотрудник музея монументально-декоративных искусств в г.Лунд /Швеция/.

... хотелось бы более полно наглядно представить эту работу во время моих лекций в Дании, куда я отправляюсь 10 октября, и на конгрессе АИКА в Польше /это ассоциация худ.критиков при ЮНЕСКО/, где тоже делаю доклад."

В.ТОЛСТОЙ

Кандидат искусствоведения, заведующий Сектором монументального искусства НИИ теории и истории искусств Академии художеств СССР, член Бюро монументальной комиссии при Правлении Союза художников СССР, член Бюро по синтезу искусств при Правлении Союза архитекторов СССР.



Додаток 23.

СПРАВКА

к вопросу архитектурно-художественного оформления
горельефами подпорной стены "Мемориально-погребаль-
ного комплекса" в районе Байкового кладбища в г.Киеве

В 1975 г. Комиссия по изучению и внедрению новых граждан-ских праздников и обрядов Украинской ССР еще в самом начале стро-ительства комплекса и, особенно, горельефов на подпорной стене обратила внимание руководства Киевского горисполкома и высказала ряд принципиально важных замечаний по существу создания горельефов на подпорной стене, озеленения территории колумбария и рекомендо-вала еще раз тогда же вернуться к вопросу правильности решения ар-хитектурно-планировочной задачи комплекса и художественной цен-ности всей композиции при оформлении подпорной стены на строящемся мемориально-погребальном комплексе.

I июня 1977 г. заведующий группой обслуживания Комиссии УССР тов. НЕПЕРОВИЧ В.А. обратился с официальным письмом № 39-36 к Ди-ректору Художественного фонда УССР тов. МОРОЗУ А.Л. с просьбой рассмотреть на Художественном совете Худфонда и представить заклю-чение о художественной ценности скульптурных произведений, выпол-няющихся на сооружениях Киевского мемориального комплекса.

II июля 1977 г. ст. референт УД СМ УССР тов. ПЕРУНОВ В.А. совместно с зам. начальника спецкомбината предприятий коммуналь-но-бытового обслуживания г.Киева тов. ПЕНЕНЕЛЬСКИМ О.Г. по зада-нию руководства Комиссии в порядке контроля посетили комплекс в сопровождении его директора тов. МАСЛИКА Б.А. и на месте ознако-мились с ходом выполнения работ, художественной образностью выпол-няемых горельефов. Объяснения на стройке давали художники-архитек-торы, соавторы проекта т.т. В.МЕЛЬНИЧЕНКО и А.РЫБАЧУК.

После посещения стройки руководству Комиссии УССР в по-рядке доклада были высказаны некоторые соображения по поводу дос-тоинств и целесообразности создания во всей композиции именно та-ких несколько стилизованных горельефов, их подчеркнутую нарочи-тость довольно усложненных форм, разномасштабности и пропорции, большого нагромождения в изломанных позах человеческих фигур /боль-ше с элементами патологизма, чем монументальности/ совместно с другими современными бытовыми предметами, излишней многоплановой

-2.

детализации композиции, соединения конкретно-бытовых и символически-философских образов, некоторой их гиперболизацией, отдельные из которых доходят до явного уродства и отвечает ли вообще вся композиция внутреннему содержанию и задачам монументального искусства социалистического реализма.

12.07.1977 г. в Комиссию УССР была приглашена через дирекцию Худфонда ответственный сотрудник фонда тов.СКУРЕНКО Л.А. В ходе длительной беседы по поводу выполнения просьбы Комиссии УССР ей были высказаны тов.Перуновым В.А. конкретные рекомендации по поводу объективности и принципиальности в проведении Худсовета, рассмотрения идейной направленности и художественных достоинств скульптурной композиции на комплексе. В целях наибольшей объективности и во избежание узкопрофессиональной направленности рекомендовалось пригласить также на заседание Худсовета Худфонда УССР членов художественных советов главного художника и главного архитектора г.Киева с последующим выездом на место всех членов Худсовета и приглашенных специалистов. Последняя рекомендация не была выполнена, а заседание Худсовета Худфонда УССР было назначено на 13.07.1977 г. в самом Худфонде. Но по неизвестным причинам заседание Худсовета Худфонда по вопросу о художественной ценности скульптурных произведений на подпорной стене комплекса не состоялось и просьба Комиссии УССР осталась неудовлетворена. В этой связи складывается впечатление, что в отмене заседания Худсовета Худфонда УССР определенную роль сыграл главный архитектор проекта тов.МИЛЕЦКИЙ А.М., объясняя в своем длительном телефонном разговоре, что его-де очень поздно /за полтора часа / предупредили из Худфонда УССР о заседании Художественного совета.

15 июля 1977 г. в Комиссию УССР были приглашены тт.МИЛЕЦКИЙ А.М. и МЕЛЬНИЧЕНКО В.В. для беседы и доклада всей имеющейся у них документации, а также планами и эскизами утвержденного авторского проекта комплекса /на беседу эскизы не были доставлены/. На беседу в Комиссию УССР были также приглашены тов.Беневельский О.Г. и главный инженер Управления предприятий коммунально-бытового обслуживания тов.ВОЛКОВ Б.А.

Беседу проводил тов.Перунов в присутствии референта УД СМ УССР тов.САМБОРСКОЙ Л.А.

-3.

20 июля 1977 г. после нескольких настоятельных напоминаний из Комиссии УССР состоялось заседание Худсовета Худфонда УССР в помещении Дома архитектора без выезда на место стройки /протокол, полученный только 2 августа 1977 г. -прилагается/. В этот же день тов.Перунову В.А. звонил по телефону тов.Милецкий А.М. и сообщил, что несколько дней тому назад на стройке комплекса был 2й секретарь Киевского горкома Компартии Украины тов.ГАЕВОЙ В.М. и, как сообщил тов.Милецкий А.М., тов.Гаевой В.М. ничего плохого о горельефах не сказал и очень удивился выступлению в 1975 году "Строительной газете" со статьей "Эксцентрика печального символа" В.КОСТИНА - канд.архитектуры, научного сотрудника НИИ теории, истории и прогрессивных проблем советской архитектуры в г.Киеве.

22.07.1977 г. после проведения заседания Худсовета Худфонда УССР состоялась беседа т.Перунова В.А. с Председателем Правления Союза архитекторов Украины тов.СЕДАКОМ И.Н., присутствовавшего на указанном заседании Худсовета Худфонда УССР, по вопросу художественной ценности горельефов на подпорной стене комплекса.

26, 27 и 28 июля 1977 г. состоялись беседы заместителя заведующего отделом культуры, просвещения и охраны здоровья УД СМ УССР тов.Неверовича В.А. соответственно с секретарями Киевского горкома Компартии Украины тт.ГЛАВАК Т.В. и ГАЕВЫМ В.М., председателем Киевского городского Совета депутатов трудящихся тов.ГУСЕВЫМ В.А., заместителем Министра культуры УССР тов.ЧЕРНОБРИВЦЕВОЙ О.С. До этого состоялась также беседа с заместителем председателя Киевского горсовета тов.Менжерес Г.Н.

29 июля 1977 г. тов.Перунов В.А. совместно с заместителем Министра культуры УССР тов.Чернобrivцевой О.С. и экспертом по монументальной скульптуре Управления изобразительных искусств Министерства культуры УССР тов.БУРХАНОВЫМ М.В. на месте ознакомились с ходом строительства и создания горельефов на подпорной стене мемориально-погребального комплекса.

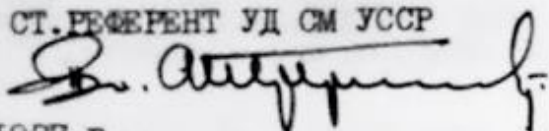
15 августа 1977 г. тов.Перунов В.А. перезвонил к тов.Чернобrivцевой О.С. и напомнил о просьбе Комиссии УССР организовать просмотр на месте Художественным Советом по пропаганде монументального искусства Министерства культуры УССР создания горельефов и всей композиции в целом. Тов.Чернобrivцева О.С. сказала, что собирать Художественный Совет Министерства культуры УССР

-4.

нецелесообразно, поскольку до этого уже были решения художественных советов довольно высоких уровней и об этом она лично хочет доложить Председателю Комиссии УССР тов. СТЕЦЕНКО С.Е.

16 августа 1977 г. тов. Перуновым В.А. подробно доложено и ознакомлено с протоколом заседания Худсовета Худфонда УССР Председателя Комиссии УССР тов. СТЕЦЕНКО С.Е. и составлена настоящая справка.

СТ. РЕФЕРЕНТ УД СМ УССР



В.А. ПЕРУНОВ

16 августа 1977 г.
г. Киев

Копия
 ПЕРВОМУ СЕКРЕТАРЮ ЦЕНТРАЛЬНОГО
 КОМИТЕТА КОМПАРТИИ УКРАИНЫ

товарищу ШЕРБИДЬКО В.В.

О строительстве и монументально-декоративном
 оформлении комплекса крематория в г. Киеве

В соответствии с Вашим поручением докладываем. В 1967 году Совет Министров УССР своим постановлением обязал Киевский горисполком построить и в 1970 году ввести в эксплуатацию крематорий. Заказчиком по строительству этого объекта было определено управление предприятий коммунального обслуживания горисполкома, проектирование поручено институту "Киевпроект" /авторская группа: гг. Милецкий А.М., Мельниченко В.В., Рыбачук А.Ф. и Коваль В.С./.

Проектное задание на строительство комплекса сооружений общей сметной стоимостью 2494 тыс.рублей утверждено Министерством коммунального хозяйства УССР 20 декабря 1968 года. Впоследствии сметная стоимость была пересмотрена и в ценах 1969 года составила 3067,3 тыс.рублей.

Строительство крематория начато в 1970 году. В 1974 году принята его первая очередь /кремационный и вспомогательные корпуса, инженерные сети и часть благоустройства/, в декабре 1978 года крематорий принят в эксплуатацию в целом.

Крематорий представляет собой комплекс, состоящий из кремационного и вспомогательного корпусов, двух закрытых ритуальных залов и одной открытой летней ритуальной площадки, колумбариев /земляные валы для захоронения урн/, декоративных бассейнов, инженерных сооружений, подпорной стенки, коммуникаций, благоустройства.

Комплекс принят с недоделками: не завершены работы по ритуальным залам, устройству бассейнов, подпорной стенке, благоустройству территории на общую сумму 78 тыс.рублей. В настоящее время работы по ликвидации недоделок продолжаются.

О монументально-декоративном оформлении
 комплекса

В ходе строительства крематория авторы проекта внесли предложение по художественному оформлению подпорной стенки одного из колумбариев у декоративного бассейна — созданию монументально-декоративного панно.

62
- 2.

В соответствии с постановлением ЦК Компартии Украины и Совета Министров СССР от 2 апреля 1969 года проект такого типа монументально-декоративных работ должен был быть по представлению Киевского горисполкома одобрен Госстроем СССР совместно с Министерством культуры СССР, Союзом архитекторов Украины и Союзом художников Украины. Однако проект был рассмотрен лишь художественным советом при главном художнике г.Киева и художественным советом Госстроя СССР. На этом основании и осуществлялись работы по созданию монументально-декоративного панно.

По состоянию на 1 декабря 1981 года из предусмотренных на эти цели 135 тыс.руб. освоено 22 тысячи. Выполнены черновые работы по горельефам и барельефам на площади около 1,5 тысячи квадратных метров. До окончания остались авторская проработка и раскраска, т.е. покрытие фигур и всей площади панно эмалями, красками, мозаикой и другими материалами.

Рецензирование проекта и выполненных работ по панно было проведено 10 декабря 1981 года художественно-экспертным советом Министерства культуры СССР, который признал его идейно-художественный уровень неприемлемым и дальнейшее продолжение работ этой авторской группой нецелесообразным.

Выводы: 1. Функционирование крематориев с 1975 года и всего комплекса с 1979 года подтверждает его практическую целесообразность /около 20 процентов захоронений в г.Киеве проходит через него/ и в целом удовлетворительный уровень выполнения проектных и строительных работ.

2. Идейно-художественный уровень монументально-декоративного оформления подпорной стенки не соответствует назначению комплекса.

3. Киевским горисполкомом грубо нарушен установленный порядок рассмотрения и утверждения проекта художественного оформления комплекса и осуществления контроля за выполнением работ в натуре.

Предложения: 1. Киевскому горисполкому:

- в кратчайший срок устранить строительные недоделки с тем, чтобы комплекс мог функционировать в полном объеме;

- срочно закрыть доступ для обозрения так называемого декоративно-монументального панно на подпорной стенке;

- 3.

- в установленном порядке внести предложения по завершению строительно-ремонтных работ на подпорной стенке и целесообразности ее художественного оформления.

2. Учитывая, что в вопросе контроля за разработкой и осуществлением монументально-декоративного панно не было проявлено необходимой требовательности, поручить Киевскому горкому партии и Госстрою УССР разобраться в степени виновности соответствующих работников и привлечь их к партийно-дисциплинарной ответственности.

3. Принимая во внимание, что название "крематорий" в сознании советских людей ассоциируется со зверствами фашистов, полагаю бы возможным в дальнейшем этот объект именовать - мемориально-погребальный комплекс "Парк памяти".

А.Капто

Ю.Ельченко

М.Орлик

В.Згурский

С.Безклубенко

"10" декабря 1981 г.

М. Орлик.

Фонд № Р-2
Опис № 14
Справа № 539

РАДА МІНІСТРІВ УКРАЇНСЬКОЇ РСР

ВІДДІЛ ГРУПА *місцевої промисловості, вищого
нального господарства та побутового
обслуговування населення*

Справа № 35-2 том №

*Хроніці, довідки, інформації
про розвиток місцевої про-
мисловості*

(заголовок справи)

Почато *13 05* 1976 р.

Закінчено *14 січня* 1977 р. (арк. № *39*)

На *39* аркушах

Фонд № Р-2
Опис № 14
Справа № 539

ЗБЕРІГАТИ ПОСТІЙНО

Закаталогізовано

Додаток 24.



УТВЕРЖАЮ:

Заместитель Председателя
Госстроя СССР

Подпись: Н.Д. Дариков

" 11 " января 1982 г.

протокол заседания архитектурной секции
художественно-экспертного совета Минис-
терства культуры СССР и Госстроя СССР
по монументальной скульптуре

г. Киев

8 января 1982 г.

ПОВЕСТКА ДНЯ

рассмотрение архитектурно-художественной композиции подпорной
стены с барельефами в ансамбле Киевского крематория.

ВЫСТУПИЛИ: все присутствующие члены секции.

Выступавшие отметили:

- непримлемость образно-идейной трактовки выполненных в
натуре барельефов;
- неуместность в ансамбле крематория огромного по размерам
художественно-монументального элемента, ставшего в силу своих
размеров и активной пластики главным элементом ансамбля -
вопреки общей архитектурной логике композиции;
- неправильную позицию Союза художников СССР, ответственного
за идейно-художественное качество этого огромного по размерам барельефа
/самого большого в республике/ и Союза архитекторов СССР, самоустрани-
вшихся от рассмотрения и анализа этой работы.

РЕШИЛИ: Учитывая недопустимость существования в ансамбле Киевского
крематория произведения по своим идейно-художественным прин-
ципам чуждого искусству социалистического реализма, Совет считает
необходимым рекомендовать ликвидировать барельефы и предложить ин-
ституту Киевпроект дать новое архитектурное решение.

Председатель секции

Маргородский С.Н. подпись

Члены секции:

Гнездилов В.Г.

подпись

Дашков В.К.

Дикой Ю.П.

Коломиец Н.С.

Корнеев А.Д.

Курьято В.А.

Куликов Л.Д.



Седак И.Н.

подпись

Москалыцов Ю.Б.

Скуратовский В.П.

подпись

Стукалов О.К.

Чеканюк Ю.А.

Шарапов В.М.

Шпара И.П.

Урусов Г.А.

подпись

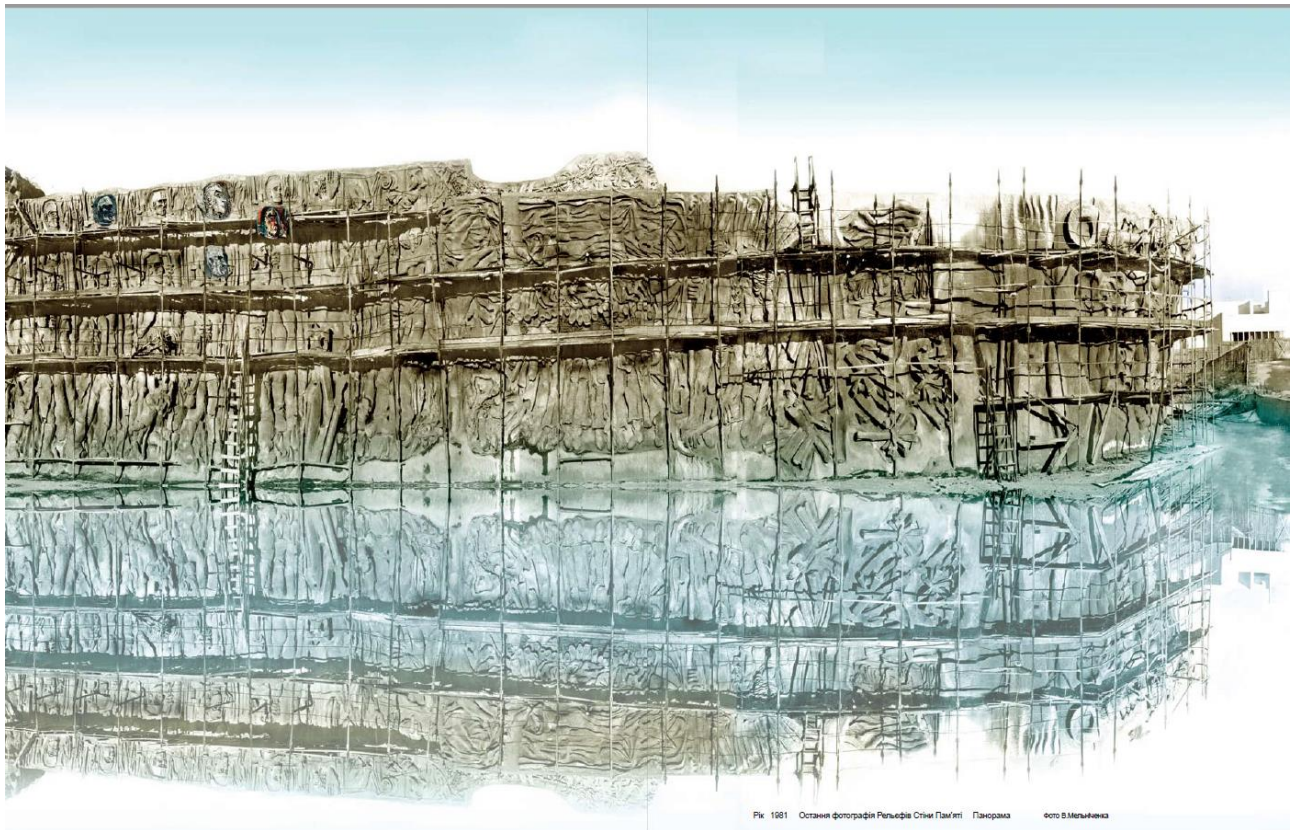
подпись

подпись

подпись

подпись

Додаток 25.



В. Мельніченко, останнє фото Стіни Пам'яті, панорама,
1981