

МИСТЕЦТВО В ОБОРОНІ

КОЛЕКТИВНА МОНОГРАФІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ



НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України
Інститут культурології НАМ України



ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА



Редакційна колегія

Віктор СИДОРЕНКО (голова)
Ігор САВЧУК (заступник голови)
Ганна ЧМІЛЬ (заступник голови)
Олексій БЕЗГІН
Валерій БІТАЄВ
Юрій ВАКУЛЕНКО
Владислав КОРНІЄНКО
Сергій МАСЛОБОЙЩИКОВ
Олесь САНІН
Олексій СКРИПНИК
Андрій ЧЕБИКІН
Петро ЧУПРИНА
Микола ЯКОВЛЄВ
Андрій ПУЧКОВ (учений секретар)

Видання здійснене за сприяння

Петра БАГРІЯ, почесного академіка НАМ України
Михайла ПОЖИВАНОВА, почесного академіка НАМ України
Людмили ПОПКО, почесного академіка НАМ України

МИСТЕЦТВО В ОБОРОНІ

Колективна монографія
Національної академії мистецтв України

Київ
Видавництво «Фенікс»
2024

УДК 7.036/.038:355
М656

Затверджено до друку постановою
Президії Національної академії мистецтв України від 30.05.2024 № 5/39-09

Упорядники:
Олександр КЛЕКОВКІН
Інна КУЗНЕЦОВА
Марина ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО

М656 Мистецтво в обороні: Колективна монографія Нац. акад. мистец.
України / НАМ України; Ін-т пробл. сучас. мистец. НАМ України;
Ін-т культурології НАМ України; Редкол.: В. Сидоренко (гол.), І. Савчук,
Г. Чміль та ін.; Упоряд.: О. Клековкін, І. Кузнєцова, М. Черкашина-
Губаренко. — Київ: Фенікс, 2024. — 1024 с.: іл.
ISBN 978-966-136-999-2

Видання підготовлене Національною академією мистецтв України за участі нау-
кових колективів Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України та Інсти-
туту культурології НАМ України. Матеріали монографії мають на меті показати
і проаналізувати складну композицію мистецького процесу в умовах воєнної доби.
Аналітико-критичні, естетико-синтетичні й людинознавчі розвідки широкого тема-
тичного скерування — від історії мистецтва переважно ХХ століття до обставин, що
складаються після 24.02.2022, — унаочнюють і поліваріантність пошуку різних видів
мистецтва (візуальне і зображальне мистецтво, театр, кіно, музика, архітектура, урба-
ністика, дизайн та інші), й засвідчують контрасти індивідуальних пошуків, репрезен-
туючи палітру дослідницьких підходів в українській науці про мистецтво.

УДК 7.036/.038:355

ISBN 978-966-136-999-2

© Автори статей, 2024
© НАМ України, 2024
© ІПСМ НАМ України, 2024
© ІК НАМ України, 2024
© ГО «ВУАМ», 2024
© Фенікс, 2024

ЗМІСТ

<i>Віктор СИДОРЕНКО. Мистецтво в обороні культури:</i>	
<i>До читача</i>	<i>10</i>

Частина перша. УКРАЇНА: МИСТЕЦЬКІ ЛАНДШАФТИ ВІЙНИ

Україна / Сьогодні

<i>Леся СМІРНА. Ландшафт війни в Україні у візуальних проєктах і мистецьких практиках 2022–2023 років (кейс-аналіз дискурсу)</i>	<i>17</i>
<i>Сергій ВАСИЛЬЄВ. Театр болю та мужності</i>	<i>41</i>
<i>Валерій САХАРУК. «Війна»: із шухляди куратора</i>	<i>47</i>
<i>Марина ПОЛЯКОВА. Українське мистецтво 2022–2023 років:</i>	
<i>рефлексії Російсько-української війни</i>	<i>61</i>
<i>Любов ДРОФАНЬ. Успадкована Не/Свобода</i>	<i>85</i>
<i>Світлана РОГОТЧЕНКО, Олексій РОГОТЧЕНКО. Участь ковальської спільноти України та Світу у російсько-українській війні</i>	<i>105</i>
<i>Ольга ПЕТРОВА. «24.02.2022»</i>	<i>119</i>
<i>Олена БОНДАРЄВА. Драматургія Незалежної України у пошуках ідентичності</i>	<i>131</i>
<i>Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА. Прощання з тілом: українська драматургія від 24.02.2022</i>	<i>155</i>
<i>Руслана БЕЗУГАА, Асмати ЧІБАЛАШВІЛІ. Перформативні практики: сучасні виклики й маніпулятивні технології</i>	<i>165</i>

Україна / Вчора

<i>Ігор САВЧУК, Юлія БЕНТЯ, Тетяна ГОМОН.</i> Війна у життєписі Бориса Лятошинського: між біографією та наратологією	197
<i>Олена ЗІНЬКЕВИЧ.</i> «Київський авангард» vs «генеральна лінія»: <i>Леонід Грабовський.</i> «Візерунки» та «Шість японських хоку»	247
<i>Оксана РЕМЕНЯКА.</i> Від українських біженців 1941–1945 до українських біженців 2022: трансісторичні інваріанти	269
<i>Ольга СІТКАРЬОВА.</i> Досвід відновлення пам'яток архітектури зруйнованих під час російсько-української війни на прикладі відтворення Успенського собору Києво-Печерської лаври, висадженого у повітря в 1941 році	283
<i>Наталія КОНДЕЛЬ-ПЕРМІНОВА.</i> Архітектура повоєнної відбудови: Україна в контексті двох воєн	301
<i>Олена НЕНАШЕВА.</i> Наративна парадигма культурної спадщини на прикладі Музею-Архіву Переходової Доби	311
<i>Світлана ОЛЯНІНА, Ігор ШАЛІНСЬКИЙ.</i> Привласнення історичної пам'яті як стратегія десеміотизації культури	339

Світ / Паралелі

<i>Віра АРТЕМ'ЄВА.</i> Абсолютизм влади у рецепції французької ліричної трагедії	363
<i>Марина ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО.</i> Час і позачасові виміри в політичній опері Ернста Кренека «Карл V»	379
<i>Сергій ДЕОБА.</i> Музика і політика у Франції між двома війнами: від Франко-пруської до першої світової	405
<i>Олена КОРЧОВА.</i> Парадокс Пуччіні як наслідок національно-політичних спекуляцій в Італії напередодні Першої світової війни	431
<i>Валерія ЖАРКОВА.</i> Відлуння Першої світової війни у музиці Моріса Равеля: митець і час	449

Андрій ПУЧКОВ. Червоне і чорне в «Загибелі ескадри» Олександра Корнійчука як архетипічний сюжет: До остеології присвяти.	465
Олег СИДОР. Образ «держави-в'язниці» у сучасному кінематографі (Сергій Лозниця, Кирило Серебренников).....	481

Світ / Висновки на завтра

Галина СКЛЯРЕНКО. «Українська постколоніальність»: перетин контекстів	499
Марія ШКЕПУ. Культура та війна	513
Марина ПРОТАС. Українське мистецтво в контексті визвольної війни	533
Олександра САМОЙЛЕНКО. Музикознавчий дискурс в умовах гуманітарної кризи: Сучасний український досвід.	565
Гліб ВИШЕСЛАВСЬКИЙ. Проблеми національно-культурної та фахової ідентифікації українських біженців за кордоном.	587
Ірина ЗУБАВІНА. Оновлення архітектоніки світопорядку: Гендерний аспект.....	599
Ольга ПЕТРОВА. Трансляція війни у свідомість художника: Синергетична парадигма	613
Юрій КОРЕНЮК, Ігор ШАЛІНСЬКИЙ. Реставрація пам'ятки — відновлення первинного стану чи трансформація історичної пам'яті?	621

Частина друга. ВІЙНА: КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ

ВІЙНА: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС

Україна і Росія: онтологія конфлікту

Віолетта ДЕМЕЩЕНКО. Україна — поле бою: онтологія конфлікту з РФ: Культурологічний аспект	673

<i>Валерій БІТАЄВ, Владислав КОРНІЄНКО, Юрій МОСЕНКІС. Тисяча років мистецької рецепції військової героїки України-Руси</i>	721

Війна культур — війна цінностей

<i>Робін ВІЛСОН. Європа та Україна: стратегії та цінності, що формують спільне майбутнє (пер. з англ. О. Буценка)</i>	727
<i>Руслана ДЕМЧУК. Неоєвразійство як некрополітика у цивілізаційному контексті російсько-української війни</i>	735
<i>Євген ПРИЧЕПІЙ. Російсько-українська війна і протистояння цінностей демократичних та тоталітарних суспільств</i>	765

ВІЙНА: ФІЛОСОФСЬКИЙ ДИСКУРС

<i>Ганна ЧМІЛЬ, Надія КОРАБЛЬОВА. Реальність війни: діагностика філософського інструментарію її аналізу</i>	777
<i>Ганна ЧМІЛЬ. Екранне дзеркало: розколота реальність часів війни</i>	799
<i>Надія КОРАБЛЬОВА. «Подія-трагедія» війни у фігурах бадьюанських розмислів як умова філософії</i>	833

ВІЙНА: КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ВИМІР

Війна Росії проти культурної спадщини України

<i>Кріс БОЛДВІН. Коли пам'ятники знову оживають (пер. з англ. О. Буценка)</i>	855
<i>Марина МІЩЕНКО. Українська культура в умовах війни: пам'яткоохоронний аспект</i>	871
<i>Олександр БУЦЕНКО, Валентина ДЕМ'ЯН. Нематеріальна культурна спадщина як джерело стійкості в час війни</i>	881

Культура під час війни: творення смислів

Олександра ОЛІЙНИК. Культура безпеки: трансформація та відновлення	897
Мілена ДРАГІЧЕВИЧ-ШЕШИЧ. Мистецтво і культура в повоєнному суспільстві: балканський досвід: Культурна економіка, що спирається на місцеву солідарність та міжнародну зацікавленість (пер. з англ. О. Буценка)	919
Валерій БІТАЄВ, Владислав КОРНІЄНКО, Юрій МОСЕНКІС. Ідея героїчного театру в добу змагань за націю і державу	937
Олена БЕРЕГОВА. Митці і війна: творчість як громадянська позиція.	943
Сергій ВОЛКОВ. Творча молодь і війна в Україні: боротьба за майбутнє.	955

ВІЙНА ЯК РЕАЛЬНІСТЬ: ЕСЕЇ

Інна КУЗНЄЦОВА. Війна: Людина vs нелюд	963
Надія ГОНЧАРЕНКО. Укорінення.	969
Любов ДРОФАНЬ. Дороги... чорні та білі: Ламкі миті життя	979

Post Scriptum

Олександр КЛЕКОВКІН. Життя у цитаті (десять тез із постскриптумом про «іскусство вне політики» і про те, як мистецтво / мистецтвознавство формує образ меншовартості)	993

АВТОРИ	1019

МИСТЕЦТВО В ОБОРОНІ КУЛЬТУРИ

До читача

Часи наче переплелися: до війни, під час війни і — думками, мріями, надіями, боротьбою — по перемозі.

«Після війни» — це не лише доба відбудови зруйнованих міст, це оновлення культури, в обороні якої стоять поряд зі Збройними Силами всі громадяни України і серед них — митці і науковці.

Упродовж кількох століть українська культура — мова, пісні, звичаї, духовна спадщина, спільне минуле й майбутнє, все, в чому окреслюються неповторні ознаки етносу й особистості, — перебуває в обороні.

Виступаючи в обороні мистецтва і культури України, автори цієї монографії розмірковують про спільну справу, шукають історичні аналогії, зіставляють їх із сучасними мистецькими практиками, прагнуть зрозуміти і власну провину: чому досі в культурному просторі багато відкритих і прихованих імперських шлейфів, як їм протистояти, аби повернути власну ідентичність.

Ще вчора комусь здавалося, що мистецтво може і навіть мусить бути поза політикою, однак сьогодні ці ілюзії розвіяно: спроби залишатися нейтральним раніше чи пізніше перетворюють митця на інструмент. Та й не може митець, діяч культури залишатися нейтральним, коли точиться боротьба за культуру його країни, за його культуру.

Російська військова агресія дала поштовх до того, щоби проблеми культури і мистецтва, якими до війни переймалася здебільшого академічна і мистецька спільнота, виявилися у центрі уваги суспільства, адже питання, чиї імена носитимуть вулиці й площі, який репертуар виконуватимуть театри, які пісні співатимуть, яку жанрову палітру вибере художник, тепер хвилюють всіх. Тепер митці й науковці дають ці відповіді не лише власною творчістю, волонтерством, участю в суспільно-культурних і мистецьких заходах в Україні та закордоном, а й намаганням осмислити швидкий рух подій, з'ясувати їхній вплив на майбутнє аби пояснити: мистецька творчість і науковий пошук — чи не найважливіші сегменти національної культури.

Її ознаки так міцно переплетено між собою, що оборона культури є обороною країни, виправданням наших надій на те, що замість сирен чутимемо дитячий сміх, згадуватимемо із вдячністю тих, хто забезпечив наше майбутнє. Згадаємо всіх, аби продовжився процес, яскравий початок якого спостерігаємо на переломах історії, коли різні часи — до війни, під час війни і після її закінчення — немов об'єднуються.

Науковець, як і художник, — свідомий учасник трагічних подій, який намагається осмислювати буття. Драма війни, якщо її не осягнути, замкнеться на саму себе, а відтак не буде переосмислена суспільством. Починати ж треба з того, що саме діячі культури і мистецтва, науковці-гуманітарії мають доносити правду про перебіг подій в Україні світовій спільноті. З іншого боку, треба спрямовувати свою творчість і науковий пошук на ствердження антиколоніального духу, плекати своєрідну «захисну ауру» для постраждалих шляхом долучення до творчого акту та намагатися лишатися людиною в нелюдських обставинах. Як і раніше, нам слід рухатися разом, і тоді жодний ворог не позбавить відчуття свободи, яка завойовується кожним із нас щодня. Саме в творчій свободі закладено переможний потенціал науки, мистецтва і культури.

Війна стала тригером не лише для розмежування, а й для об'єднання — ми щоденно спостерігаємо це і на досвіді територіальної оборони, і в усіх інших проявах нашого життя, зокрема в мистецтві.

Саме проблемам культури й мистецтва у час війни, боротьбі минулого і майбутнього присвячено цю монографію, підготовлену науковими співробітниками Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України та Інститутом культурології НАМ України, науковцями українських закладів вищої освіти, а також зарубіжними дослідниками.

Ця книга також є нашою участю у війні часів, спробою налаштувати всі наші годинники на загальноукраїнський час.

Це наша зброя, наш контрнаступ, наш внесок у перемогу.

Віктор СИДОРЕНКО
президент Національної академії мистецтв України

I

УКРАЇНА: МИСТЕЦЬКІ
ЛАНДШАФТИ
ВІЙНИ



Віктор Сидоренко. 3 проекту «Сплохи чернозему». 2023, полотно, олія, 190 x 190 см

Україна / Сьогодні

Леся Смирна

ЛАНДШАФТ ВІЙНИ В УКРАЇНІ У ВІЗУАЛЬНИХ ПРОЄКТАХ І МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИКАХ 2022–2023 РОКІВ (кейс-аналіз дискурсу)

Повномасштабне вторгнення Росії в Україну 2022 р. породило кілька «реперних точок», що змінили уявлення світу про психологічно-емоційний, антропологічний, екзистенційно-гуманістичний сенс людського існування. Йдеться про потребу не лише розуміння злочинних діянь РФ, але й про переформатування мови, якою розповідатимемо світові про війну та її наслідки. Масові поховання на Київщині та в інших регіонах, бомбардування Маріупольського драмтеатру, руйнування музеїв, бібліотек, лікарень, загалом екзистенційний ландшафт трагедії детермінували новий емоційний вимір сприйняття, що його доволі складно наративізувати в традиційній оповідній манері. Оскільки звичний спектр риторичних фігур не дає можливості адекватно відтворювати та артикулювати, наскільки виключною для світу є ідеологія рашизму, вкрай актуальною постає потреба в новому мовному донесенні. Успадкована з часів срср тоталітарна ідеологія з її ненавистю до прагнення свободи, незалежності, суспільного добробуту сусідніх народів втілилася у жахливому явищі «російського солдата», який, добре розуміючи суть напису ДЕТИ, зрівнює із землею Маріупольський драмтеатр, де переховувалися люди.



Олександр Кроліковський.
Під час роботи у Вишгородському
морзі, 2022

Масові катування й зґвалтування, засвідчені перед усім світом на звільнених територіях Київщини, зокрема в Бучі, на Харківщині, у південних регіонах, дали підстави ототожнювати злочинні дії російських завоювників із тероризмом (*Росія — країна-терорист*) і етнічним геноцидом, наприклад:

«В Ізюмі закінчили ексгумацію. 194 чоловічі тіла 215 жіночих тіл (22 тіла військовослужбовців) 5 дитячих тіл 11 — непізнані залишки. У багатьох тіл пов'язані руки та/або відсутні кінцівки, травми голови та грудної клітки, відсутні геніталії, колото-різані рани, мотузки на шиї, кульові поранення. Населення Ізюму до війни — близько 45 000 чоловік. На момент російської окупації, напевно, більшість населення місто залишила, отже це явно більше 1–2% населення на той момент. Тобто, з таким самим співвідношенням у Києві російські військові вбили б і закатували понад 50 тис. осіб» (27.02.2022, повідомлення з мережі Facebook).

«Розстріляних та закатованих росіянами українців досі знаходять на Київщині. Станом на зараз ексгумували уже понад 1300 тіл мирних жителів. Після проведення слідчих дій на місці захоронень їх направили до моргів, де провели судово-медичні експертизи. При цьому особи більше ніж двох сотень загиблих не встановлені» (04.06.2022, повідомлення з сайту МВС України).

З огляду на безпідставність та особливу підступність російського вторгнення перед інформаційним простором України, що не був готовий до транслявання та коментування наративів війни, постала

проблема *тотальної візуалізації без коментування*; йшлося про свідомий відхід від аналітичного представлення (І. Жданов) з метою формування емоційної рефлексії, яка мала б конструювати виняткову рецептивну реальність. Потреба нової мови, спроможної донести й відбити трагізм подій 2022 р., стала викликом філософського характеру. Крім того, лінгвістичні метаморфози в новому наративі увиразнилися суто граматичним маркером: ‘Путін’, ‘РФ’, ‘Росія’, ‘Кремль’ почали писати з маленької літери, що стало відповіддю на потребу тотальної деконструкції російського наративу в глобальному вимірі й формою деконструктивістської реакції на традицію репрезентації росії як мегадержави. Історик філософії Володимир Єрмоленко у *Щоденнику* наводить важливе для нашого дослідження міркування щодо зіткнення дискурсу життя (вітальності) з жорстокістю реальності війни в Україні: *«Головна мета російської пропаганди — забрати сенс у слів. Вони ж насправді нас імітують — ми говоримо, що зараз відбувається війна проти імперії. І вони кажуть про війну проти імперії, тільки проти “імперії англо-саксів”. Ми кажемо про геноцид українського народу, і вони кажуть про “геноцид русских”. Тому я би вибирався з цього жаху, з цієї антиутопії поверненням до здорового глузду, до природних сенсів слів. Називати війну війною, мир — миром, злочин — злочином»*¹.

Велика російська культура, якою її досі сприймав увесь цивілізований світ, — з її месіанськими ідеями, з нібито християнською любов’ю до ближнього, — виявила свою цілковиту неспроможність гуманізувати, оздоровити російське суспільство, котре сьогодні, за соціопитуваннями, здебільшого підтримує завоюницьку політику президента Путіна.

Нова мова, стилістика мовлення, що могли б адекватно передати наратив війни, адекватно репрезентувати побачене на раніше окупованих

1. Кригелъ М. (27.02.2023). У повоєнній Україні будуть люди, які захочуть узурпувати перемогу і привласнити собі країну — філософ Володимир Єрмоленко. URL: <https://www.pravda.com.ua/articles/2023/02/27/7387878/>

Олександр Кроліковський.
З проєкту «Книга Мертвих», 2022



територіях, — важливе феноменологічне питання, яке заторкує різні сфери життя в Україні та має також етичну природу.

Глобальні зміни у наративізації України відбуваються в усіх світових медіа за принципом *жодного слова про Україну без України*; вона здобуває статус визначального голосу, їй приділяють увагу провідні медіавидання, про неї розповідають провідні телеканали світу, чії представники, відвідуючи деокуповані території, фіксують злочини рашистської армії.

Формування нової стилістики промовляння — без пафосу, без риторичних фігур, у поєднанні з емоційною рефлексією, що є природним виявом дискурсу людяності, гуманістичних цінностей, емпатії тощо — важлива гносеологічна проблема, котра потребує свого визначення й у дискурсі студій про візуальні мистецькі практики й проєкти 2022–2023 рр.

Реальність війни vs жорстокий оптимізм. Лорен Берлант у праці *Cruel Optimism* (Лондон, 2011) пропонує наукову концепцію, відповідно до якої жорстокість постає іманентною рисою нинішньої соціокультурної та політичної реальності: «Жорстокий оптимізм існує тоді, коли те, чого ви прагнете, насправді є перешкодою для вашого процвітання... Це може



бути фантазія про гарне життя або політичний проєкт. Це може бути і щось простіше, наприклад, нова звичка, яка обіцяє вам покращити спосіб життя. Ці види оптимістичного ставлення не є жорсткими за своєю суттю. Вони стають такими лише тоді, коли об'єкт, який приваблює вашу увагу, активно перешкоджає досягненню мети, яка спочатку привела вас до нього»².

Ключова ідея роботи полягає у можливості трансформації жорсткості у чинник вітальності, що виникає внаслідок опору дійсності, позаяк у жодний інший спосіб суб'єкт не може здобути щастя. Постульована парадигма життєвого оптимізму передбачає, що відчуття щастя можливе через зіткнення з реальністю, яка виявляє себе у вкрай жорстоких формах (тероризм, війни, насилля тощо).

Концепція Лорен Берлант в українських реаліях повномасштабного воєнного вторгнення 2022–2023 має свою топографію (Буча, Бородянка, Київ, Харків, Херсон, Ізюм, Маріуполь, Мар'їнка та ін.) та набуває особливої методологічної значущості в дискурсі візуальних мистецьких практик

2. Berlant L. (2011). Cruel Optimism. London, UK: Duke University Press.

в Україні. Йдеться про ландшафтне картографування певних зон України, які були окуповані російськими загарбниками, внаслідок чого з України мусили виїхати представники культурного сектору, творці креативних індустрій, зокрема й художники, котрі працюють у царині візуального мистецтва. З огляду на це мистецький ландшафт з його картографуванням і географічною диференціацією набувають особливої ваги.

Кейс 1. «Я не маю для вас гарних новин, але маю гарні білі пакети з Європи», — з цими словами український художник-концептуаліст Олександр Кроліковський зайшов до кімнати моргу й розпочав свій «діалог» із мертвими тілами. У своєму проєкті *Книга мертвих* Кроліковський конструює свій досвід війни, *hit et nunc*, як сторінку з ненаписаної книги про тісний контакт автора зі смертю, культурний документальний артефакт, що стане матеріалом для вивчення протистояння ідеологій з його нелюдськими наслідками для України³. В основі проєкту — миттєві фото *Instax*, зроблені художником під час волонтерства у Вишгородському морзі, де він разом із французькими судмедекспертами доглядав за понівеченими тілами невинних жертв російської агресії. До цього Кроліковський був експертом з *метамодернізму*. Те, що він побачив в українському морзі, доцільно визначити як приклад метамодернізму. За останніми підрахунками, 1290 мешканців Київської області були навмисно вбиті російськими окупантами. Для Кроліковського *Книга мертвих* — це синтез миттєвої поетичної фотографії під час волонтерської роботи з тілами загиблих мирних мешканців Бучі, а також його спогадів та роздумів про зустріч із моргом. *Книга мертвих* — це, на думку митця, метамодерністська іконографія однієї з найважливіших подій у житті людини — смерті — крізь призму російсько-української війни⁴.

3. Нечай А. (09.12.2022). 'Book of the Dead' by Alexander Krolkowski (UA, 2022). [Post]. Facebook. URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=5929304547105017&set=pb.1000007659161507-2207520000>

4. Там само.

Художник не пам'ятає, як він переборював власні думки про смерть, про конечність людського життя, але пам'ятає, що вони мали над ним величезну владу. «Книга мертвих» трохи відхиляє завісу над стосунками художника з батьком. Він описує ментальні переконання батька, який був «цинічним атеїстом». Після серцевого нападу батько описував свої відчуття як «падіння в ніщо», що все «темніє перед очима, а потім ще темніше». Уже тоді Кроліковський був переконаний, що смерть — щось набагато значущіше, ніж ефект темряви. Власне, в основі «Книги мертвих» — ефект метелика наших первинних стосунків і первинних уявлень про речі та їхні значення.

Для автора смерть — це «подія, яка створювала або руйнувала сенс для всіх попередніх поколінь людей»⁵. «Книга» Кроліковського, чия назва відсилає нас до «Тибетської книги мертвих», складається з 12 сторінок чорного паперу з фотографіями та короткими спогадами художника, надрукованими на машинці. Це опис «посмертної подорожі», не відстороненої рефлексії, а безпосереднього «проживання» й «роботи» з понівеченими тілами цивільних жертв російської агресії. Водночас «Книга мертвих» мовби перегукується з «Посібником з психонауки» Амарни Міллер (2015), танатичні аспекти якого відображені у спогадах про роботу в морзі. Перший спогад — нудотний запах від розкладання тіл, що практично переслідував художника. Пам'ять опиралася, але водночас конструювала уявні сторінки книги: вантажівка з тілами в мішках біля ґрат моргу, майже механічна робота з вивантаження тіл з вантажівки та розміщення їх у холодильнику, щоденні ритуальні механічні рухи... Він намагався зосередитися на логістиці роботи в морзі, водночас намагаючись тримати досвід в «абстракції і залишатися при здоровому глузді»⁶.

5. Нечай А. (09.12.2022). Згад. джерело.

6. Мельник В. (29.10.2022) «Ми навіть не розуміли, що з цими людьми робили». Історія митця, який волонтерив у Вишгородському морзі. URL: <https://vikna.tv/istorii/rozpovidi/aleksander-krolikovski-volonteryv-u-morzi-vyshgoroda-istoriya/>

Це був початок метамодерністського нахилу свідомості з коливаннями між реальним і уявним, щастям і горем, любов'ю й болем... Усе було нескінченно змішане й взаємопов'язане... Кроліковський узяв із собою на роботу фотоапарат і фотографував усі ці процеси. «Не зрозуміло, чи це уявна подорож, адже оповідач працює в морзі й відчуває емпатію до померлих людей, з якими працює. Чи оповідач справді помер сам і є лише одним тілом у цій купі мертвих тіл. Або ж оповідач помер всередині себе від болю», — ділився художник у розмові зі мною.

Фотографії допомогли йому дистанціюватися, побудувати розрив між собою як оповідачем і ситуацією, в якій він опинився, допомогли винести власний досвід і стрес назовні, полегшити свій психологічний стан. Однак набагато складніше було пережити досвід роботи з тілами із масових поховань після ексгумації — закатованими жінками й чоловіками.

У своєму проєкті художник передає нове ставлення людства до смерті внаслідок війни: не відгороджуватися від трагедії, не протистояти їй, натомість — просто прийняти. Фотографії тематизують силу рефлексії та споглядання, заохочуючи до іншої форми сприйняття та незалежного критичного мислення про наслідки війни⁷. Цей проєкт — один із візуальних артефактів війни, створений свідком війни, художником, який описує власний травматичний досвід.

Кейс 2. «Нарешті я себе знаю» (Д. Кольцова)

Художниця Дарія Кольцова переїхала з Одеси до Німеччини, де її зарахували до BAS (The Berlin Centre for Advanced Studies in Arts and Sciences), а згодом у Велику Британію, де нині в Оксфорді вона вивчає історію мистецтва. На своїй Facebook-сторінці вона пише про власний травматичний досвід прийняття війни та досвід зцілющої ненависті: «Я почала ненавидіти ущербну імперськість росіян, жорстокість

7. Мельник В. (29.10.2022) Згад. Джерело.

та боягузтво. ... В 2022 мені довелося прийняти купу всього про людство і певно цю болючу втрату наївності я напевно можу назвати дорослістю. Прикольно дозволяти собі ненавидіти, оскільки все життя я табувала навіть слово “ненависть” і лише накопичувала агресію всередині. Тепер мені багато що стає зрозумілішим про події минулого. Я не боюся ненависті, я вчуся її використовувати. І дивлячись на результати 2022 року я роблю це напрочуд ефективно. Тож, саме це я можу винести у досягнення року... Сьогодні я розлучена і мені це до вподоби.

Я не можу ігнорувати війну і не хочу. Це страхотня, щоденний біль та втрати, які моя психіка часто не може прийняти. Але я не хочу ігнорувати всі мої досягнення, рішення та вчинки цього року. Цей рік вчить давати місце всім щасливим та трагічним подіям одночасно, сприймати світ у цілісності його протиріч. 2022 — один з найболючіших і найщасливіших водночас. І точно номер один за контрастністю переживань та подій», — наголошує художниця⁸.

Соціокультурний дискурс в Україні після 2022 р. позначений топікою страху, що є іманентною та евен-туальною частиною ландшафту війни. Страх постає чинником пригнічення й водночас чинником акумуляції життєвого ресурсу задля опору реальності в умовах війни і це знаходить свою репрезентацію у низці мистецьких проєктів. В. Єрмоленко



Дарія Кольцова
Перформанс «Колискова», 2022

8. Кольцова Д. (01.01.2023). Facebook. URL: <https://www.facebook.com/darya.koltsova/posts/pfbid075urnjNuidkrcEhiDvqUcLfud4Sof6sMaob6kohDhidkvt1RMKkeLRZxwy5bq1G7al>

у «Щоденнику» від 05.07.2022 наголошує, що страх, детермінований війною, не призвів до тотальної деструкції життєвих інтенцій в Україні:

«Волонтер Василь у Бородянці розповідає нам про свій найбільший страх: російські бомбардувальники, які літали так низько, що ледь не зачіпали верхів'я дерев. Дерев для людини часто були найвищою точкою людського світу. Дерево — це сходи в небеса. Дерево — це те, що поєднує підземний світ зі світом небесним. Світ мертвих зі світом ненароджених. Дерево — це і є життя. І раптом в цій точці контакту з небом на тебе несеться ця залізна чортівня. Світ демонів і світ ангелів міняються місцями. Дерев теж страждають від цієї війни. У місцях боїв вони посічені, безголові. Можливо, вони найдовше збережуть свої рани. Будинки відбудують, а дерев стоятимуть роками, поранені. Порожніми тростинками, крізь які раптом припинився вічний кровоносний рух між землею і небом. Між світом померлих і світом ненароджених»⁹.

Актуалізований концепт «рани» посилює сприйняття нинішньої ситуації в Україні. Український філософ утверджує ідею «дерева життя». За нинішніх обставин, змагаючись за життя з дійсністю, важливо здобувати перемогу.

Проникливий перформанс Дар'ї Кольцової Колискова ніби створено на протигагу міркуванням В. Єрмоленка про концепт «дерева життя». Проєкт було продемонстровано в Українському павільйоні на Всесвітньому економічному форумі в Давосі, а також на виставці «Peremoha» в Нью-Йорку. Проте антагоністичність дискурсивних практик Єрмоленка й Кольцової позірна: на онтологічному рівні йдеться про дистанціювання від страхітливих форм реальності у кропіткій праці, що передбачає матеріалізацію та візуалізацію втрат в Україні. Ритуал «вшанування кожного маленького життя» розкриває ідею подолання агресії будь-якими виявами духовного спротиву, подовжуючи пам'ять про трагедії та фіксуючи їх, аби в такий спосіб протистояти війні.

9. Кригель М. (27.02.2023). Згад. джерело.



Катерина Бучацька
«i, s, m, e, a, k», 2022



За офіційною інформацією, станом на 03.06.2022 внаслідок російської агресії в Україні загинула 261 дитина. *«У підвалах по всій моїй країні від бомбардувань Росії ховаються люди, вони відмічають дні та померлих рисками на стінах. Стіни перетворюються на метричні книги смертей. Біль розриває мене. Колись я втратила дитину, а сьогодні Україна втрачає дітей кожного дня і цифри постійно зростають: 70, 92, 118, 218, 226... кожного дня я приходжу і роблю нові скульптури. Ця робота — мій ритуал шанування кожного маленького життя, можливість матеріалізувати кожну втрату, заспівати останню колискову та відпустити»*, — щемливо розповідає Дар'я Кольцова¹⁰.

Мисткиня матеріалізувала статистику реальних втрат українських дітей за три місяці війни. Впродовж цих місяців, ночами, Дар'я виліплювала керамічні маленькі голови як символ померлих дітей, і тепер у Давосі збирала їх, аби «заспівати» останню колискову і відпустити.

Перформанс показує нову мистецьку мову, що постає з неможливості традиційного промовляння в умовах війни, неможливості співати колискову за стану цілковитого розпачу, який переживає Мати внаслідок масованого вбивства своїх символічних дітей. Архетип матері зазнає фундаментальної трансформації за таких умов — на поверхні мовчазний біль, бо наразі немає форми для вираження її трагедії. Ротики «дітей» роззявлені

10. Koltsovadarya. (May, 2022). Lullaby performance. Instagram. URL: <https://www.instagram.com/p/CdVSHoyNT4o/>

у мовчазній агонії¹¹, що є формою візуалізації мови жаху, болю, виниклої зі «співу» безсловесної колискової, яка постає символічною репрезентацією смерті та формою зіткнення материнського єства з реальністю.

Кейс 3. «Це один зі способів виміряти безнадійність життя в переважній більшості випадків моменту» (Л. Берлант).

Катерина Яковленко, мистецтвознавиця та кураторка виставкового проєкту «Всі бояться пекаря, а я дякую», веде щоденник війни. Її записи засвідчують своєрідну форму опору реальності війни. Пекар, який ризикує життям, щоб випікати хліб для містян, постає втіленням незламності й професійної відваги, всенародного опору ворожим зазіханням. Усвідомлюючи, що кожна поїздка може бути останньою, він не втрачає почуття солідарності з людьми, яким без його допомоги загрожує голодна смерть. Ці прояви самовідданості надихають й інших на боротьбу з виявами жорстокості.

К. Яковленко наголошує: «Я думаю, що це саме те, що характеризує нашу позицію в цій війні — прояв солідарності й готовність допомагати один одному. Це вийшло інтуїтивно. По-перше, ліс поруч зі мною був знищений будівництвом. Колись там висів плакат з помпезним написом: “Жити з видом на ліс — це ваш рівень життя”. Тепер мої вікна виходять на цей ліс, жодні штори його не закривають, але я не відчуваю від цього радості. По-друге, дорогою до Ірпеня, окрім зруйнованих будинків, можна побачити дерева, які також постраждали від обстрілів»¹².

Прикметно, що авторка допису, подібно до В. Єрмоленка, актуалізує образ дерева — архетипну репрезентацію життя. Як бачимо в обох щоденниках, створених в умовах війни, загострюється увага на потребі

11. Danilova I. Pavel Lembersky — nearing Victory (Curated by Irina Danilova, 18.04.2023) URL: <https://www.lfmediaproject.net/2023/04/18/pavel-lembersky-nearing-victory-curated-by-irina-danilova/>

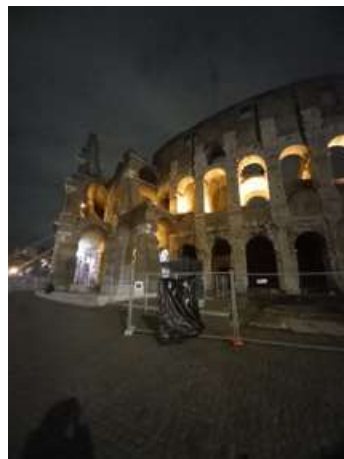
12. Черничко А. (29.08.2022). Всі бояться, а я дякую: Катерина Яковленко про виставку у своїй зруйнованій квартирі в Ірпені. URL: <https://birdinflight.com/nathnennya-2/dosvid/20220829-kateryna-yakovlenko.html>

конструювання образів, що символізують життя в усіх його проявах і значною мірою відповідають концепту *жорсткого оптимізму*.

Для значної кількості мистецтвознавців, представників експертного середовища, які водночас є кураторами або художниками, питання про те, якою візуальною мовою говорити про трагедію, якою має бути виставка про трагедію, є дискусійним.

Це яскраво ілюструє серія цифрових фотографій Катерини Бучацької, експонована у зруйнованій обстрілами квартирі дослідниці сучасного мистецтва Катерини Яковленко в Ірпені. У серії світлин *i, s, t, e, a, k* (2022) художниця працює з нульовим потенціалом слів, підкреслюючи, що слова та образи втратили своє значення та силу впливу, і перебуває на шляху до пошуку ефективних візуальних наративів. Використовуючи латинські друковані літери, вона виклала на піску текст про те, що слова більше не мають того значення, яке вони мали раніше: *зображення більше не працюють, слова теж*.

«Наприклад, ти пишеш *Діти* перед драматичним театром у Маріуполі або на машині, але це нічого не змінює — їх все одно обстрілюють»¹³. Війна виявила потребу в новій художній мові у дискурсі візуального мистецтва в Україні. Відштовхуючись від концепту нульового ступеня письма Ролана Барта, комплексне поняття 'нульової мови' візуального мистецтва запропоноване в контексті вивчення впливу російсько-української війни



Федір Александрович
З проєкту «Привиди Бучі», 2023

13. Там само.



Федір Александрович
З проєкту «Привиди Бучі», 2023

на художні образи, які не можуть бути ретельно описані у традиційний спосіб через їхню надмірну експресивність та особливу семантику війни. Відчуття жаху, болю, афектації та катастрофічності війни, які унеможливають можливість вербалізації через візуальну образність, спонукають до студії мистецтва як засобу репрезентації онтологічних аспектів війни в Україні, де масовий терор і насильство репрезентовані у візуальних мистецьких практиках. Ситуація 2022 року в Україні була настільки трагічною, що мистецтво вже не могло використовувати звичні метафори: біль від навколишніх подій був надто сильним. Самі художники створювали практики, в яких домінував мотив хаосу, божевільного переживання смерті й усвідомлення фізичної скінченності, що стало поштовхом до сприйняття реальності в постіронічному ключі. Іронія вже не могла врятувати, але й відмова від іронії не була панацеєю. Як відомо, мова — простір знаків, які фіксують травматичний досвід, спричинений зовнішніми подіями певного історичного періоду. Візуальне мистецтво в Україні 2022 року в певний момент перестало бути формою опрацювання травми. Візуалізація дискурсу війни, наративу опору, пов'язаний з усвідомленням численних жертв серед військових та цивільних героїв, не дозволив вийти на рівень

опрацювання травми, а лише поглибив відчуття катастрофи. З огляду на це виникає потреба в *нульовій мові*, яка перестає бути наративною й дискурсивно цілісною, а є фрагментарною, клаптиковою, проте адекватною *розірваному* моменту буття. Це простір семіотичних образів, що не прагнуть бути визначеними. Сформувався дискурс, який перебуває поза рамками наративної організації: він існує як об'єктивна реальність і водночас як *симулякр*, за Бодріаром, як прояв пекельного часу найстрашніших випробувань, котрий неможливо вербалізувати і трансформувати у логічну оповідь. Така трансформація вимагає усвідомлення перемоги, закінчення жакіть, а отже, й розмови про травму, що передбачає занурення в дискурс смерті. Щоденна невизначеність в Україні та загрози з боку агресора лише посилили відчуття страху та спричинили масову еміграцію.

«Я не хотіла робити виставку буквальною, тобто розповідати про катастрофу і руйнування», — розповідає в інтерв'ю Катерина Яковленко. — «Я хотіла показати це через якісь образи і метафори, без людських історій — їх достатньо в медіа»¹⁴. Відчувається певний ступінь абстрагування від травми, досвід саморозпаду, новий чуттєвий і наративний розрив (за Л. Берлант). Дискурс вітальності й життя в оповідях про опір війні актуалізовано в образах дерев. Цей мотив є наскрізним в аналізованих мистецьких проєктах і засвідчує системну потребу в умовах *жорстокого оптимізму* залишатися на боці життя, творити простір, де можуть бути інтенсифіковані життєві потуги. У такий спосіб існування у війні реалізує себе як джерело особливого *оптимізму*, що впливає зі страхітливої, танатологічно орієнтованої дійсності. У низці робіт Тамари Турлюн на рівні ключових образів представлено будинки й дерева, які складаються хрестами, а потім з них проростають нові дерева¹⁵.

14. Черничко А. (29.08.2022). Згад. джерело.

15. Там само.

Кейс 4. Федір Александрович, проєкт Лабіринт Мінотавра

Виставка-інсталяція Федора Александровича *Лабіринт Мінотавра*, що відбулася напередодні повномасштабного вторгнення, є своєрідною пост-реплікою документальної вистави *Contact line* Александровича й Ольги Данилюк та потужним висловлюванням про війну на Донбасі. Упродовж війни Ольга працювала з дітьми Донбасу безпосередньо на лінії розмежування. Там же, на лінії розмежування, у станиці Луганській, відбувся і живописний пленер, де Федір створив кілька живописних творів із символічним зображенням червоної брами, понівеченої кулями, і берегом Сіверського Донця з гарматами ЛНР, націленими на лінію розмежування. Цей «задокументований» пейзаж став точкою відліку виставки-інсталяції *Візит до Мінотавра. Лабіринт* відкриває залізна брама, посічена кулями, — метафора війни у створеній митцем інсталяції. «Я подумав, який образ цієї війни я маю “інсталювати”. Траншеї і окопи мають свій символічний вимір у цьому проєкті — це лабіринт мінотавра, де людину символічно приносять у жертву»¹⁶.

«Медіаканал — це вже повідомлення», — писав Маршалл Маклуен. Александрович створює новий канал повідомлень із дев'ятнадцяти металевих та полікарбонатних прозорих панелей, що алюзивно витворюють місток із лабіринтом Роберта Раушенберга (*Землетрус у раю*). По суті, маємо актуалізацію архетипного лабіринту, в нетрях якого зачаївся Мінотавр, тобто Смерть. Концепт смерті актуалізовано і в цій роботі Александровича. Тільки художник відсилає до Смерті з фільму Жана Кокто *Орфей*, де показано нашу щоденну зустріч зі Смертю, коли дивимося на власне відображення у дзеркалі. По суті, архетип лабіринту й Смерті-Мінотавра поєднано з прозорим (скляним) медіаканалом, звідки смерть просочується у реальність. Те, що раніше перебувало в глибинах і було табу-йованим, захищеним і дистанційованим (страх від зустрічі зі Смертю),

16. Куценко С. (22.11.2021) Федір Александрович: «Як знайти вихід з лабіринту Мінотавра?» URL: <https://spilno.org/interview/yak-znaity-vykhid-z-labiryntu-minotavra>



Нікіта Кравцов
Перформанс «Російський червоний», 2023

тепер здобуває гіпертрофовану актуалізацію. Медіа множать цей концепт, мультиплікуючи його в масовому сприйнятті. Одвічні табу більше не діють, оскільки людина не здатна опиратися силі медіа, котрі ретранслюють у світі повсякдення зустріч із Мінотавром-Смертю, що дивиться з кожного міліметра скляних прозорих панелей.

Арт-інтервенція Привиди Бучі — ще один проєкт Федора Александровича. Він використав чорний поліетилен з аплікованими на нього елементами живопису із зображенням облич і рук закатованих у Бучі. Арт-інсталяцію митець презентує на вулицях італійських міст, обираючи символічні місця — в Римі біля Колізею, в Мілані біля Арки Миру, у Венеції — біля венеційського трибуналу як символічний жест суду над російськими злочинцями... Александрович створив концептуально важливий і семіотично значущий допис на Facebook, який дозволимо тут майже повністю процитувати: *«Що я роблю? Хто є адресатом творчості? Відповім. Перш за все мертві та ненароджені, лише потім живі. Зараз я проводжу ритуали*



Антон Логов
Буча, 2022

з Привидами Бучі по світу, скликаючи суддів на трибунал мертвих. Венеційські мертві судді також будуть присутні на ньому. <...>.

Після трагедії в Бучі я став опитувати друзів, що там були, і збирати їх історії. Одна з них виявилась дуже цікавою. Художник Олександр Кроліковський допомагав у морзі французьким криміналістам як волонтер, переносючи десятки трупів та описуючи їх рани. Співкування з ним надихнуло мене на серію Привиди Бучі.

Я бачу цю серію як пояснення світу про прорив пекла. Пояснення на моєму емоційному рівні. Хоча чи знаю я, що відчуває людина, яка зіштовхнулася з пеклом і що робить пекло зіштовхнувшись з людьми? Не знаю можу лише уявити дуже малу частину. З одного боку це раціональні пояснення криміналістів, з іншого ірраціональні відчуття митця. А також реакція європейців на художній проект. Кожен глядач також частка цього відчуття»¹⁷.

Митець створив проект, який аналогічно з попередніми репрезентує дійсність жорстокого оптимізму, маркуючи її в танатологічних категоріях, аплікуючи семіотику пекла, що привносить російська армія на територію України. Його рецептивна інтенція полягає в окресленні мотиву перестороги майбутнього. Митець актуалізує властиву для українського світу Шевченкову екзистенційну формулу *і мертвим, і живим, і ненародженим*, наголошуючи, що відчинена нині брама до пекла матиме катастрофічні наслідки

17. Александрович Ф. (20.01.2023). URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=3461210040814130&set=pcb.3461219060813228>

в майбутньому, котре твориться сьогодні, в умовах нечуваної жорстокості. Ландшафт окупованої російськими військами реальності переписує онтологію часу й людського капіталу країни, деформуючи її буття. Митець вдається до екзистенційного окреслення ситуації захоплення як тотальної перемоги смерті, що поглинає людей. Кроліковський, на думку Александровича, знайшов можливість вийти на рівень вітальності, інспірованої безпосередньою роботою з мертвими тілами в морзі. Мистецький проєкт Александровича жахає реципієнта глобальністю показаної трагедії, що мислиться як потрапляння в тотальне пекло, мінус-простір, від'ємну реальність, негативний часопростір.

Кейс 6. Хай живе український супротив!

Нікіта Кравцов, який зараз мешкає у Парижі (з 2015 року), автор муралу на підтримку України «Хай живе український супротив!». У Парижі він активно співпрацює зі знайомими європейськими культурними інституціями. Відбулися його персональні виставки у *Helene Nougaro Gallery* (Париж, Франція), Французькому Інституті Парижу, а також у найбільшій і найпрестижнішій європейській арт-резиденції *Euro Cité des Arts*. З перших днів конфлікту Кравцов багато працює — малює плакати, організовує акції протесту, виступає на телебаченні.

У перформансі *Російський червоний* митець актуалізує зіткнення маскулінного та фемінного дискурсів, представляючи в наративі свого проєкту мотиви смерті, образ крові й загалом дискурс *жорстокого оптимізму*. Сам автор зазначив, що його проєкт заснований на перформансі Іва Кляйна *Антропометрія блакитного періоду*. Жіночі тіла піддаються маскулінізації й постають інструментом для друку та створення арт-об'єктів¹⁸. Головне завдання перформансу полягає в показі країн, окупованих в різні часи російськими солдатами. Період в окупації репрезентує дискурс тотального насилля, яке позначають створені у проєкті катівні. Окупація

18. Performance “Russian red” (червень 2023). Інстаграм. URL: https://www.instagram.com/p/CljzGvwNqi1/?hl=ru&img_index=1

російським світом означає, за Кравцовим, нівеляцію вітальності, наругу над тілом, інтенсифікацію жорстокості у ставленні до людини, вихід за межі гуманізму й людських цінностей. Такий світ, показує Нікіта, реалізує інтенцію смерті й демонструє суцільний танатологічний простір, де людина — об'єкт для знущань і отримання задоволень у неприродний спосіб. Дія перформансу відбувається під акомпанемент маршу, під який російські солдати піднімають прапор на парадах¹⁹. Червоний прапор символізує смерть.

Перформанс алюзійно накладається на зображення подій в Україні в 2022 р., коли значна частина Київщини, Харківщини та інших областей була під російською окупацією. Реципієнт сприймає таку окупацію як зустріч зі смертю, потрапляння у простір танатологічно маркованого мотиву несвободи, що привносить російська окупація, котра асоціюється з кров'ю й насиллям. Нікіта коментує: *«Усі мої роботи мають політичний підтекст, тому що я працюю з @liga_net, співпрацював з @zaborona_com і зробив багато ілюстрацій на політичну тематику. Для виставки @marielanko зібрала ці малюнки та колажі з різних проєктів, а також велику роботу під назвою 'Фіксація акту геноциду'. Десять днів я писав ескізи для цієї роботи, яка є метафоричною збіркою свідчень і фактів про злочини ворожої армії, скоєні на території нашої країни. Тим паче, що зараз у більшості людей є телефони, і вони вже зафіксували багато жорстоких дій росіян, які будуть розглянуті в Гаазі й засуджені за законом»*²⁰.

Кейс 7. Творчість Антона Логова розкриває народження й утвердження в сучасному арт-дискурсі мистецтва «швидкого реагування», «документальне» відтворення фактів війни-геноциду засобами візуального мистецтва. День за днем він документує трагічні події війни та свої психоемоційні стани. Шестирічний хлопчик на могилі матері у дворі свого

19. Там само.

20. Thenakedroomkyiv. 'All the works I created have political overtones...' (червень 2023). Інстаграм. URL: <https://www.instagram.com/p/Cs6YLbVt5xH/>

будинку в Бучі; розстріл і катування українців у Бучі; мертві українці, які лежать на вулиці розбомбленої Бучі; росіянка, що заходить в супермаркет; розграбована Буча. Ці прості та яскраві роботи є ретрансляцією фотоархіву війни, що формується в медіапросторі.

«Основною ідеєю було створити роботи і цією енергією, меседжем, документацією воєнних злочинів — говорити про них з глядачами на різних континентах», — розповідає Логов²¹. Нині малюнки Антона Логова використовують демонстранти на площах міст по всьому світі, аби підтримати Україну. Камерний арт-хаус зрештою став мистецтвом швидкого реагування, гнівним колективним маніфестом людей, повсталих проти війни.

Дискурс візуального мистецтва в умовах російсько-української війни: практики долання

Повномасштабне вторгнення російського агресора в Україну 24 лютого 2022 року спричинило низку трансформацій, зокрема у площині мистецького дискурсу, й передусім стосовно візуальних проєктів і практик. Перед митцями постала проблема відгуку на зміну соціокультурної ситуації, в якій деструктивні явища мали б втілитися у мистецьких проєктах, що здобували б нову вітальність і стали складовою наративу спротиву.

Відбулося переформатування мистецького ландшафту з його топографічною реструктуризацією, зміною в районуванні бойових дій у різних локусах українського простору та конструюванням нового мистецького дискурсу.

Цей дискурс знаходить свою реалізацію в ситуації воєнного стану, що актуалізував повсякчасну загрозу життю митців та їхніх родин, також конвенгерцію мистецьких орієнтирів, посилення форм міжнародної співпраці з метою представлення нових проєктів світовій спільноті, донесення правди про війну в Україні. Образи візуального мистецтва стали

21. Щокань Г. «Серію робіт про війну розпочав зображенням ангелів» — художник Антон Логов (23.05.2022) URL: https://gazeta.ua/articles/culture/_seriyu-robit-pro-vijnu-rozpochav-zobrazhenniyam-angeliv-hudozhnik-anton-logov/1089780

чинником трансферу такої правди, а нова мистецька мова засвідчила іманентний розрив із традицією й дистанціювання від мистецьких практик довоєнного періоду. Зазначений дослідницький аспект спричинив наукову потребу в описі нової мови, яка мала б відтворити об'єктивну даність війни.

У статті ми визначаємо таку мову як *нульову*, оскільки роботи Олександра Кроліковського, Федора Александровича, Антона Логова та ін. стосуються фіксації досвідів і рефлексій, мета яких полягає в репрезентації *онтології* війни. Ідеться не лише про емоційні шукання, про мистецькі рефлексії, які мають спонукати до дії або ж чуттєвого осягнення явища, а до закріплення в сприйнятті реципієнтів чітких, по суті, архетипних категорій і демаркаційних ліній щодо розуміння дійсності в парадигмі війни. Розподіл світу на безпечний і загрозливий, мирний і воєнний, життєдайний і смертельний став онтологічним маркером мистецької реальності, яка фіксує візуальні образи війни в аспекті поєднання мистецького й реального дискурсів.

Митці, які продукують таку образну реальність, самі опинилися в умовах своєрідної несвободи воєнного стану, їхнє життя є мішенню ворожих атак, а спрогнозувати наслідки кожного удару евентуально неможливо. Такий аспект визначає особливу суб'єктивність нових мистецьких практик і водночас їхню онтологічну спрямованість, оскільки вони орієнтовані на ревізію базової категорії *безпеки життя* людини.

Нульова мова візуальних мистецьких практик і проєктів полягає в тому, що митці репрезентують фундаментальне розрізнення світів, маркуючи простір агресії ворога в категоріях танатологічності, оприявнюючи цей простір як онтологію війни, яку неможливо точно й адекватно відтворити в мові. Неможливість діалогу, тобто реалізації комунікативних настанов і устремлінь між своїми й чужими, покликала до життя особливу мистецьку дійсність, де комунікація має не антропологічно-гуманізаційний вектор, натомість спрямована на показ *онтології* реальності, зображення її в архетипних репрезентаціях, для яких розподіл світу на біле й чорне, життя та смерть є природним і базовим.

Новий мистецький візуальний дискурс в Україні є не стільки формою додання страхів або чинником їхнього психологічного опрацювання, скільки розкриттям глибинних рівнів неприйняття дійсності, твореної російським агресором. Світ, який в українську реальність привносить агресор, позначено в категоріях смерті й тотальної деструкції. У такому разі формується наратив опору й резистентності до комунікації та кооперації з агресором, адже простір *чужого* — тотально смертоносний і небезпечний.

У підсумку наголосимо, що концепція *нульової* мови мистецької дійсності доводить прагнення митців дошукатися онтології війни й виявити її не лише в екзистенційній парадигмі, наприклад, у категоріях несвободи й жахиття, а й у архетипно-онтологічній моделі *чужості* російської агресії, що протистоїть буттю ХХІ століття.

Інститут гуманітарних досліджень у Відні, Інститут перспективних досліджень у Дельменхорсті та Інститут дослідження культури Литви підтримали наукові результати, репрезентовані цією статтею.

ТЕАТР БОЛЮ ТА МУЖНОСТІ

Пишу ці рядки в Києві, столиці України, у 326-й день інтервенції путінської Росії на мою батьківщину.

Вже понад десять місяців триває війна.

Нерозсудливо і навіть безглуздо розпочинати текст про театр з цього слова. Але все ж мушу це зробити. І зовсім коротко пояснити, що таке війна в цю хвилину особисто для мене.

Все надзвичайно просто. Коли, сподіваюся, буде опубліковано цю статтю (орієнтовно через пів року), війна, боюся, ще триватиме.

Не факт, що я доживу до цієї публікації.

Втім, навіть завершити цей текст дуже важко: після ракетних обстрілів Києва в місті істотно пошкоджено енергетичну інфраструктуру — годинами, а іноді днями ми сидимо в суцільній темряві. А саме в цю хвилину вчергове оголошено повітряну тривогу.

Не треба співчувати. Мій досвід не унікальний. Так само потерпають і те саме відчувають тисячі моїх співгромадян, зокрема сотні моїх театральних колег. Не хотів би, щоб моїм читачам знадобився цей досвід. Та все ж...

Здолати травму

24 лютого 2022 року, коли українські міста зазнали перших бомбардувань російських агресорів, театр, як, власне, і все суспільство, пережив справжній шок. Навіть на деякий час заціпенів — покази вистав припинилися в усіх театрах країни. Потроху їхня діяльність почала поновлюватися лише наприкінці квітня. З міркувань безпеки митці стали освоювати нові сценічні простори — в Івано-Франківському та Одеському музично-драматичних театрах, Київській опері, Львівському театрі ляльок вистави віднині грали в бомбосховищах. Слугували театральні споруди й для прихистку цивільних громадян. На жаль, це не врятувало кілька сотень мешканців Маріуполя, які ховалися в приміщенні місцевого драматичного театру, зруйнованого 16 березня 2022 року російською артилерією. В ці ж дні обійшлося, на щастя, без жертв при попаданні ворожих снарядів в будівлі Харківського театру ляльок та Чернігівського молодіжного театру.

Втім, навіть у прифронтових містах, в тому ж таки Харкові, театральна діяльність відновлювалася. Щоправда, грати артистам здебільшого доводилося глибоко під землею — на станціях метро. Максимум одну-дві назви. Репертуар, між іншим, змушені були скоротити майже всі українські театри, адже в деяких трупях залишилося мінімум виконавців. Чимало акторів рекрутувалися в діючу армію. Ще більше змушені були виїхати за межі України. А ті, хто залишився, зазнали справжньої скрути. Субсидії для державних театрів істотно зменшилися, їхня відвідуваність упала через побутові складності для глядачів, зокрема комендантську годину. Для незалежних театрів (їх в Україні перед війною діяло близько ста), позбавлених власних стаціонарних приміщень і будь-якої фінансової допомоги, взагалі прийшли чорні часи: майже всі вони вимушено зачинилися.

Попри всі ці важкі обставини, впродовж року українські театри зіграли майже 250 прем'єр. Нові вистави випустили навіть митці, що зуміли вирватися з окупованих росіянами територій. Зокрема, актори Херсонського музично-драматичного театру розповіли пекучі історії своїх поневірян

під час війни в документальній виставі «Лишатись (не) можна...». Безпосередні свідчення та спостереження акторів склали сценарії ще кількох помітних робіт: «Imperium Delendum Est» Львівського драматичного театру ім. Лесі Українки, показану в спеціальній українській програмі на Авіньйонському фестивалі, «Всупереч» Дніпровського театру драми та комедії, «Вона Війна» та «Лютий» львівського театру «Варта», «Тиловий щоденник» Чернігівського молодіжного театру.

Втім, навіть звертаючись до відомих драматичних творів, театри намагалися осмислити сучасну суспільну ситуацію, дослідити причини та виклики війни. На уїдливий політичний памфлет перетворив «Кар'єру Артуро Уї» режисер Дмитро Богомазов в Національному драматичному театрі ім. Івана Франка. Підступний герой п'єси Бертольда Брехта став знущально схожим на нинішнього президента Росії, навіть вимовляв зі сцени реальні брутальні фрази Путіна. Цілком сучасні асоціації викликають перипетії драми Браяна Фріла «Переклади», поставленої режисером Кирилом Кашликовим в Національному театрі ім. Лесі Українки, — в англійських солдатах, що дають нові топонімічні назви ландшафтам ірландського поселення, легко вгадуються російські вояки, які сплячуть в окупованих містах підручники з української мови та встановлюють бюсти радянським героям.

Прощавай, Росія!

На початку березня 2022-го два українські театри — Київський Молодий та Івано-Франківській музично-драматичний — планували випустити вистави за романом Федора Достоевського «Ідіот». Прем'єри, звісно, скасували.

Ксенофобська риторика Путіна щодо українців, гучно підсилена рупорами російської пропаганди, дратувала багатьох патріотично налаштованих радикалів ще в передвоєнні роки. Коли ж на мирні будинки українців впали перші російські бомби, розлютились навіть традиційно лояльні до російської культури мешканці східних областей України. У спалахах

вибухів маркери цієї культури — назви вулиць, пам'ятники історичним діячам, бібліотечні стелажі з творами класиків російської літератури — незворотно перетворилися на криваві стигмати.

Недивно, що буквально за два тижні після початку російської агресії оголосили про перехід на українську мову театри, що раніше працювали російською, — Національний театр ім. Лесі Українки у Києві та Миколаївський художній драматичний театр. Не лише ці колективи, але й десятки інших ревізували свої афіші, принципово позбувшись творів російських авторів, включаючи навіть не чужих Україні за походженням Миколи Гоголя та Антона Чехова. Приміром, Київський Молодий театр мусив майже на третину скоротити свій репертуар. Натомість процес «дерусифікації» супроводжувався активним звертанням театрів до п'єс сучасних національних драматургів, надто таких, що фіксували достеменні реалії нового часу. Серед них, мабуть, є сенс згадати виставу «Я, війна і пластикова граната» за текстами Ніни Захоженко у Київському театрі на Печерську, де надзвичайно правдиво передано весь спектр емоцій, що переживають люди, контужені війною, — від жаху смерті та втрати близьких до лютої ненависті до окупантів. Загалом же, попри щире бажання вести з глядачем актуальний діалог, переважна більшість створених за новими текстами чи документальними свідченнями вистав хвибує на декларативність та схематичність. Вони ніби зроблені за єдиним шаблоном: статичні виконавці темпераментно декламують фрази на тлі відеопроєкцій зруйнованих снарядами осель, військових у камуфляжі, біженців із заплаканими дітьми.

Окрема глава в історії ідеологічного російсько-українського протистояння під час війни — шалені зусилля українських митців, спрямовані на cancel culture російської культури в Європі. В це полювання включилися разом з художниками, письменниками та музикантами й представники театру. Координатором цієї інформаційної атаки часто виступав Український інститут при Міністерстві закордонних справ України, але не бракувало й індивідуальних ініціатив — від пікетів із закликом бойкотувати

вистави росіянина Кирила Серебреннікова до ультимативних відмов брати участь у фестивалях, дискусіях, концертах, власне в будь-яких культурних акціях, де передбачалася поява російських колег.

Переможці

Навіть соціологічні дослідження свідчать, що агресивний напад путінської Росії лише сприяв згуртованості українців та їхній національній ідентифікації. Для української ж культури, нарешті, цілком несподівано з'явився шанс показати себе світові. Безпрецедентна зацікавленість країною, об яку зламав зуби агресивний російській ведмідь, фантастична фінансова підтримка проєктів за участі українських митців, готовність до колаборацій з ними народили десятки різноманітних мистецьких ініціатив, зокрема театральних. До війни в Європі добре знали хіба що українського режисера Андрія Жолдака. Певний розголос мали створені режисером Владом Троїцьким театр «Dakh» та фрік-кабаре Dakh Daughters. Завдяки багаторічному співробітництву з лондонським театром Royal Court, в Британії було відомо ім'я драматурга Наталії Ворожбит. На сценах кількох країн йшли п'єси Неди Нежданої та Анатолія Крима. Починаючи з березня 2022 року, зокрема завдяки програмі сценічних читань творів молодих українських драматургів «Worldwide Ukrainian Play Readings», організованої американським театральним критиком і перекладачем Джоном Фрідманом, відбулося знайомство публіки десятків країн — від Фінляндії до Австралії — з творами Ніни Захоженко, Наталії Блок, Лени Лягушенкової, Марини Смілянець, Людмили Тимошенко, Андрія Бондаренка, Ігоря Білиця, Андрія Ченського. Це дозволило створити бібліотеку перекладів цих текстів (загалом близько 150 творів) на англійську, німецьку, французьку, польську, румунську, словацьку мови. Вона доступна на сайті Українського інституту за покликом: <https://ui.org.ua/sectors/ukrainian-drama-translations/>. Деякі з презентованих там авторів отримали запрошення на резиденції в театри Польщі та Німеччини, де працювали,

зокрема, над створенням документальних вистав про Україну. По суті, саме такими, почасти просвітницькими, проєктами поки що обмежується репрезентація України на європейських сценах. Хоча варто підкреслити: якщо спочатку такі дії мали скоріше форму перформансів («Дисотека в бомбосховищі», влаштована Владом Троїцьким в Берліні та Осло, або унаочнені інструкції з поводження при ракетних та хімічних атаках під назвою «Життя на випадок війни» на фестивалі в польському Торуні), то з часом ці проєкти ставали дедалі масштабнішими та демонструвалися на престижних сценах. Скажімо, режисер Стас Жирков разом із драматургом Павлом Ар'є та із залученням українських акторів здійснив три документальні постановки в Німеччині: «Озброюючись проти моря лих» в Schaubühne Berlin, «Вісті з минулого» в Münchner Kammerspiele та «Одисея» в Düsseldorfer Schauspielhaus. Українські виконавці разом із німецькими колегами розповідали про трагедію Голодомору в Україні в 1932–1933 роках у виставі Schauspiel Köln «Революція морить голодом своїх дітей». Препарував свідомість пострадянської людини український режисер Максим Голенко, випустивши у Die Staatstheater Stuttgart «Gorkis mutter» / «Мати Горького» Лени Лягушенкової. Рефлексію на війну «Dance Macabre» група Dakh Daughters здійснила за підтримки і на сцені Théâtre de l'Odéon у Парижі. А ще українські режисери та актори створювали вистави про свою батьківщину, охоплену війною, у Великій Британії, Литві, Польщі, Португалії, Чехії.

Чи буде чутний в світі голос українського театру, коли українська армія здолає російського агресора? В це хочеться вірити. Адже Україна принаймні довела, що має власний голос.

«ВІЙНА»: ІЗ ШУХЛЯДИ КУРАТОРА

Впродовж останніх десятиліть воєнні конфлікти почали спалахувати й на європейському континенті: його мешканці неначе забули про жах Другої світової та обіцянку, дану батькам, ніколи не повторити цієї страшної помилки. Коли звістки про них з'являлися в інформаційному просторі, першою думкою-переконанням було: «Такого не може трапитись в Україні!». Отримавши 1991-го незалежність, країна відмовилась від ядерного статусу й проголосила головним принципом взаємин із сусідніми державами політику мирного співіснування. Через хибність цього кроку (не йдеться про бажання жити в мирі, натомість про роззброєння, здійснене в односторонньому порядку) Україну спіткала величезна трагедія. Легкість, з якою була здобута незалежність, та пов'язана з нею ейфорія пригнали пильність не тільки політиків, а й громадян, заклопотаних проблемами перехідного періоду. Останні минулися, Україна впевнено ставала на ноги, розбудовуючи економіку, суспільство, культуру, лише не армію: керівники держави, схоже, поділяли переконання, зазначене напочатку. Помаранчева революція, що пройшла безкровно, додала їм впевненості щодо правильності обраного шляху й навіть перші жертви Революції гідності не змогли її похитнути. Гібридна війна, розв'язана Росією у 2014-му,

теж нічого не навчила: Україна виявилася не готовою до повномасштабного вторгнення ворога, розпочатого 24.02.2022.

Переважна більшість текстів, пов'язаних із війною, розпочинаються згадками про цей день. Просякнуті глибокими емоціями та особистим індивідуальним досвідом, вони розповідають справжню історію подій, що сколихнули світ: жодна статистика, інформаційні зведення чи офіційні заяви не спроможні передати їхню сутність. Особливо переконливими постають свідчення митців та діячів культури, котрі після шоку перших днів повернулися до творчості. У пригоді стали соціальні мережі, що замінили галерейні та музейні зали: зроблене художниками відразу ставало частиною публічного інформаційного простору, формуючи явище «мистецтва воєнного стану». Саме таку назву отримав проєкт Ольги Балашової, Галини Глеби та Тетяни Лисун, мета якого полягає у створенні архіву творів тих митців, котрі реагують на війну мистецтвом. «Для багатьох українських митців, — писали вони, — потреба реагувати миттєво стала життєво необхідною дією — способом каналізації надто сильних емоцій, актом персонального протистояння російській агресії. Художники публікують свої твори в соціальних мережах, де ті стають частиною колективного переживання. Для тисяч користувачів ці вихоплені зі стрічки новин зображення стають способом зустрітися із власними емоціями, приборкати страхи, зняти напругу усмішкою. Спільний травматичний досвід зробив мову мистецтва як ніколи близькою та зрозумілою кожному»¹.

Складніше було кураторам та їхнім організаційним партнерам, які за умов воєнного стану були позбавлені традиційних інструментів реалізації своїх задумів: одні так і лишилися нереалізованими, решта зазнали суттєвих трансформацій. Прикладом слугує масштабний проєкт «Сучасне мистецтво України. Музейна колекція», створений Фондом Миколи Бабака. Впродовж 2021 року засновник фонду зібрав колекцію сучасного

1. Балашова О., Лисун Т. Мистецтво воєнного стану. Архів. URL: <https://mitec.ua/mystetstvo-voyennogo-stanu-arhiv/>

українського мистецтва — 264 твори 168 провідних вітчизняних художників, — котрі згодом подарував Черкаському обласному художньому музею. Провайдером цієї непересічної ініціативи став Національний центр «Український дім». Група запрошених кураторів структурувала колекцію й підготувала до презентації, запланованої на 11.03.2022: були відібрані ключові твори, продумана експозиція, написані тексти, упорядкований каталог. Очікування події супроводжувалося численними анонсами, що підкреслювали її історичне значення. Після вимушеного мовчання 27 березня у фейсбуці було оприлюднено пост: «Ми, Національний центр “Український дім”, Черкаська обласна державна адміністрація, Фонд Миколи Бабака та Черкаський художній музей, організатори виставкового проєкту “Сучасне мистецтво України. Музейна колекція” змушені були перенести цей знаковий український проєкт у зв’язку з варварською війною, розв’язаною російською стороною проти українського народу. Але знаємо і віримо — святкувати перемогу будемо саме цією виставкою, бо вона про неймовірну силу людини — українців, про низову ініціативу, що змінює музейний сектор та культурний ландшафт країни, про українську традицію меценатства, про любов до сучасного українського мистецтва та про неймовірну здатність українців єднатися. Уся команда проєкту із нетерпінням чекає того дня, коли ми зможемо запросити усіх на відкриття виставки “Сучасне мистецтво України. Музейна колекція”»².

Кожна робота, нехай незавершена, залишає слід, впливаючи на хід подальших задумів та їх реалізацій. Ідея проєкту, якому присвячена стаття, народилась улітку 2022 року. Позаду — місяці невизначеності, спровоковані бажанням і водночас неможливістю працювати, попереду — надія, ще не затьмарена випробуваннями 10 жовтня, 23 листопада, 19 грудня. Ситуація ускладнювалася приписами воєнного стану, за яких чи не усі культурні інституції країни були переведені в обмежений режим роботи:

2. Фонд Миколи Бабака. URL: <https://www.facebook.com/MykolaBabakFoundation/>

музеї та виставкові зали закриті, експонати евакуйовані, архіви надійно забезпечені. Діяльність багатьох художників та кураторів перемістилася закордон, де піднялася справжня хвиля інтересу до українського мистецтва, зумовлена війною. Пропозиції надходили мало не щодня: стосувалися вони переважно тих авторів, які своїми творами реагували на навколишні події. Одна із них отримала робочу назву «Invasion 2022. Just now. Not far away». Її ініціатори прагнули не тільки сколихнути увагу глядача, а й досягти майже фізичного впливу на усі його органи чуття, застосувавши подразники зору, слуху, нюху тощо. Проєкт носив мультимедійний характер, позаяк досягти задуманого можна було лише засобами найновіших експозиційних технологій. Тривалі перемовини з його організаторами були ще однією ланкою, що призвела до створення проєкту «Війна». Останньою стала активність Національного центру «Український дім», який у липні 2022 року відкрив свої двері відвідувачам, посівши відтоді чільне місце з-посеред культурних інституцій столиці. Його простір підказав формальне рішення проєкту, суголосьне задуму.

Образ піраміди зла виник одразу. Наприкінці весни на площах українських міст з'явилися понівечені рештки ворожої техніки, демонструючи вразливість ворога. У пам'яті мимоволі зринала картина «Апофеоз війни», на рамі якої було написано: «Присвячено всім великим завойовникам — минулим, теперішнім і майбутнім». Пересторога, зроблена художником-росіянином у 1871 році, не змінила імперської свідомості його співвітчизників: через півтора століття вони розв'язали загарбницькі війни у Чечні, Грузії, Україні. Піраміда, зібрана зі шматків ворожого обладнання і залишків зброї, полишених на полях і дорогах України, символізувала долю сучасних Тамерланів. Розташована у просторі центрального залу «Українського дому», вона створювала страшний і вражаючий образ війни, викликаючи змішані почуття сум'яття, болю, відрази й ненависті. Однак головною складовою проєкту мала стати не вона, а українська духовність, на знищення якої спрямована ворожа агресія. Нагадаємо, більшість проєктів, присвячених війні в Україні, склалися з так званих

творів швидкого реагування: фотографій, малюнків, плакатів. Художники, позбавлені звичних умов роботи, зверталися до матеріалів і технік, що не вимагали трудомістких витрат. На відміну від цих проєктів «Війна» торкалася глибинних шарів української культури.

У пригоді стала співпраця із Фондом Миколи Бабака, налагоджена у процесі підготовки виставки «Сучасне мистецтво України. Музейна колекція». Основна діяльність фонду пов'язана зі збереженням традиційного мистецтва, зокрема ікони та наївного малярства. У фундаментальній монографії «Народна ікона Середньої Наддніпрянщини у контексті селянського культурного простору», виданої фондом 2009 року, Олександр Найден писав: «Народна ікона становить об'єкт молитовно-сповідального одкровення і водночас оберіг, фольклорний чинник захисту і прохання. У цьому її певна зближеність із чудотворними іконами, які “оживають” і так вступають у контакт із людьми, “розмовляють” із ними мовою їхніх почуттів і сподівань. Лише приблизно обізнані з філософськими метафізичними основами християнського віровчення, народні іконописці цей факт мали компенсувати поданням більш людських, людяно-контактних образів святих»³. «Ікона, отже, є і власне іконою, і метафорою ікони, — констатує він. — Така двоєдиність значно посилює її образну значущість, її людяність, служить посиленням її релігійних функцій — служити провідником віри, бути втіленням великого смислу жертвовності»⁴. Саме українська народна ікона, сповнена християнсько-релігійної й фольклорної духовності, стала символом віри й надії українців. Образи святих, що у проєкті «Війна» оточили піраміду зла тісним кільцем, постали не стільки орудою в руках Бога, скільки живими свідками подій, які сьогодні розгортаються в Україні.

Упродовж роботи над проєктом прийшло ще одне відкриття — принципова

3. Народна ікона Середньої Наддніпрянщини XVIII–XX ст. у контексті селянського культурного простору. Київ, 2009. С. 107.

4. Там само. С. 75.

відмінність української ікони від російської: наші предки підкреслювали її кольором, орнаментом, а головне особливою відкритістю, майже доброзичливістю образів, споріднених із життям людини. В основі світобачення майстрів, які їх створили, — повнота буття, мир і спокій. До його головних прикмет Іван Нечуй-Левицький додає красу, котру народні майстри передають «такими фарбами, як в християнських акафістах описується краса християнських святих, так що вже автор не знає, й до прирівняти їхню красу і святе життя»⁵. Усе це робить українську ікону самобутнім, глибоко національним явищем, що вирізняється на тлі не тільки велико-російської самодержавної стриманості, а й європейської фахової вправності. Звернення до нього надає проекту ще й важливого історичного виміру, нагадуючи про спроби знищити українську державність, що тривають від часу прийняття фатального рішення зв'язати долю України з Росією, й розкриваючи закономірності справжніх взаємин між ними. Сирена, що зараз лунає за вікном, є промовистим свідченням останніх.

Збірка Миколи Бабака налічує близько 500 творів народного іконопису, з яких до проекту «Війна» відібрали 50. Після тривалих роздумів із них упорядкували три великі експозиційні блоки, споріднені темами заступництва, жертвності, спасіння. До першого увійшли ікони, які займали центральне місце у церковному іконостасі та на покутті, — Спасителя й Богородиці з Дитям. Християнська іконографія, збагачена фольклорними традиціями, знає так багато канонічних й неканонічних зображень Богородиці, що їх годі перелічити. У збірці Бабака зустрічаємо «Богородицю скорботну», «Богородицю пом'якшення злих сердець», «Богородицю нев'янучий цвіт», «Богородицю ніжності». Усі вони у тій чи іншій мірі торкаються найголовнішого — заступництва від зла, яке щоразу випробовує віру людини. З ними тісно переплітається сюжет «Покрови Пресвятої Богородиці» — один з найулюбленіших і найпоширеніших в Україні.

5. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу: Ескіз української міфології. Київ, 2003. С. 8.

Символічно, що саме на Покрову святкуємо День захисників і захисниць України. Окрім зазначених образів до першого тематичного блоку увійшли ікони із зображенням інших популярних святих — Варвари, Параскеви, Катерини, Пантелеймона, Димитрія, а також Микити та Іоана Воїна. Останні стали символом звитяги над ворогом: святий Микита, як і Юрій Змієборець, здолав змія, а святий Іоан Воїн був воїтелем за віру Христову та заступником родин воїнів. Розповідаючи про спроби Тараса Шевченка піти в науку до місцевих малярів-іконописців, Олександр Кониський наводить характерну деталь: «Він покинув Лисянку і пішов в село Тарасівку до дяка-маляра, що вславився на цілу околицю малюванням великомученика Микити та Іоана Воїна»⁶.

У центрі уваги другого тематичного блоку — алегоричні зображення «Христос — Виноградна лоза» та «Христос — Недремне око», сповнені передчуття майбутніх хресних страждань. На думку вчених, ці сюжети, принаймні їхня інтерпретація, є суто українськими, тож до експозиції були відібрані по три ікони кожного із них: перші — з села Моринці Звенигородського району, що на Черкащині, та села Чорнухи Лубенського району, що на Полтавщині; другі — з сіл Лип'янка Шполянського району, Галаганівка Чигиринського району та Шевченкове Звенигородського району. Одні представляли сюжет без додаткових тематичних нашарувань, інші поєднували із зображенням святих, не пов'язаних із ним безпосередньо. Приміром на іконі з Лип'янки праворуч основного сюжету маляр розмістив образ Богородиці Скорботної, а на іконі з Галаганівки — Богородицю та св. Іоанна Хрестителя. У класичному сюжеті «Христа — Недремного ока» маленький Христос, який спить на хресті, бачить уві сні знаряддя своїх тортур — терновий вінець, гвіздки, молоток, спис із насадженою на нього губкою тощо. Важливою складовою сюжету є зображення чаші — символу страждань та євхаристії водночас. У народній іконі ці страждання, як проникливо зауважив Найден, «здебільшого

6. Кониський О. Тарас Шевченко-Грушівський: Хроніка його життя. Київ, 1991. С. 50.

подаються в пом'якшеному вигляді, не персоніфікуються, не втілюються в суровому аскетизмі, а постають як ліричний смуток передчуттів та очікувань або як спомин про вже подолане, спомин із позачасових сфер про те, що відбулося у часових, тимчасових сферах»⁷.

Самі муки і пов'язане з ними горе стали наскрізною темою третього експозиційного блоку. Обабіч «Розп'яття» розташовані «Тайна вечерея», «Моління про чашу», «Христос у терновому вінці», «Покладання у гроб», «Плащаниця». У видавничому проєкті Миколи Бабака ці зображення поєднуються з фотографіями, зробленими з небіжчиків та їхніх родичів. Колись такі знімки були невід'ємною складовою похорон, нагадуючи живим про останні хвилини земного шляху своїх близьких. Сьогодні схожі фотографії знову можна побачити на сторінках газет, що виходять у різних куточках країни: на них — герої, які віддали своє життя за Україну. Головні ікони, відібрані до цієї частини виставки, супроводжуються образами «Ангела молитви» та «Архангела Михаїла». Дошка, на якій написаний останній, в багатьох місцях прострелена кулями. Більш промовистої аналогії з війною, що триває в Україні, годі було відшукати.

Постало питання, як зберегти чи, радше, повернути іконі сакральну сутність, перенісши її у стіни «Українського дому», адже у музеях та виставкових залах вона сприймається як естетичний об'єкт. Рішення підказали відвідини Михайлівського собору, розташованого неподалік. У церквах і навіть у звичайних домівках ікони групуються в іконостасах або на покуттях, створюючи осередки духовного спілкування, тоді як розписи стін виконують інформаційно-пізнавальну функцію, ілюструючи святе письмо. Легка й прозора конструкція, що нагадувала іконостас, дозволяла відтворити цю схему: ікона була «відірвана» від стіни й винесена у простір. З'явилася глибина, що підкреслювала виняткове значення одних сюжетів й відсувала інші, менш важливі. Сформовані таким чином експозиційні блоки створювали напругу, що передавалась

7. Народна ікона Середньої Наддніпрянщини... С. 320.

глядачеві, й спрямовували її на локалізацію загрози, зосередженої у піраміді. Український народний іконопис, перенесений у реалії війни, сприймався уособленням національної гідності, сили й мужності, й сцени руйнації не тільки будинків, а й постраждалих від обстрілів ворогів храмів, додавали їм ще більшої дієвості.

Під час підготовки проекту сталася ще одна зустріч — з Олександром Соловйовим, який власне збирав матеріали до виставки сучасної української фотографії. З об'єктивних причин, зумовлених обставинами воєнного часу, її проведення також планувалося в «Українському домі». Ідея об'єднати зусилля належить директорці Центру Ользі Вієру. Проєкт «Війна» був наскрізь символічним — метафори добра і зла, створені у ньому, дещо відволікали увагу глядача від реальних подій, повідомлення про які щодня й щогодини надходила із зони бойових дій. Новини переповнювали засоби масової інформації і важко було відокремити важливі від другорядних, випадкових, хибних — бракувало дистанції. Фотографія ж, створена українськими майстрами, миттєво реагувала на них і надавала переконливості. З перших хвилин війни камери митців почали фіксувати її прояви — спалахи вибухів, зруйновані будинки, обличчя людей. Інколи це були зображення вранішнього неба, філіжанки кави чи квітів на підвіконні, однак сповнені такої напруги, що її відчували ті, хто не знав контексту знімка.

Альоні Гром, одній із авторок проєкту Соловйова, вдалося виїхати із Бучі ще першого дня. Відразу після деокупації вона повернулася, щоб задокументувати російські злочини. «Я методично обходила вулицю за вулицею та знайомилася з мешканцями, слухала їхні історії, — розповідає вона. — Людям треба було виговоритися, виплакати. І я, і вони були сильно емоційно травмовані. Іноді я обіймала своїх співрозмовників і ми разом плакали. Війна настільки жахлива, що ті, хто вижив, і є героями. Я хотіла показати світові, через що пройшли ці люди. Через маленькі особисті трагедії я розповідаю про величезну катастрофу, яка відбувається

в моїй країні»⁸. Інша авторка — Женя Лаптій, — яка жила на Харківщині поблизу кордону з РФ, потрапила в окупацію відразу, і єдиний шлях втечі пролягав для неї через Белгород. «Щоб повернутися на Батьківщину, — згадує Лаптій, — я була змушена проїхати п'ять тисяч кілометрів і п'ять країн. Київ мене вразив тим, що, незважаючи на війну, він живіший за всі європейські міста, разом узяті. У ньому наче зібралася уся мужність і відвага, жага до життя. І їжаки, які ми бачимо в ландшафті столиці, — це не просто захисні елементи, а наче її орнамент, який зашиває найвразливіші місця»⁹. У ще одній серії, відібраний до проєкту, бачимо розмиті обриси дітей. Її зробив львівський фотохудожник Тарас Бичко, який евакуював свою родину до Польщі: «Фотографуючи їх там, я ставив собі такі запитання: хто ми, де ми, який наш наступний крок, що буде далі»¹⁰.

Про дієвість фотомистецтва у роки війни розповідає Олександр Соловйов, формулюючи ідею проєкту: «Сьогодні фотографія вийшла на перший план як медіум, здатний зафіксувати момент. Тому насамперед нас цікавила фотографія як документ. Ми хотіли показати, що фотографи, фотохудожники та фотокореспонденти встигли створити після 24 лютого. Усі ці світлини об'єднує здатність бути миттєвим мистецтвом. Головне в них — зміст, тобто коли зображення говорить саме за себе. Нашим завданням було вибрати з величезного візуального потоку ті роботи, які мають відчуття часу, моментальну правду і разом із тим велику естетичну цінність. Загальна тема проєкту — це життя у війні. Нас цікавив увесь спектр того, що відбувається: не лише руйнування та жертви, а й переживання, настрої, тривоги, пов'язані з воєнним часом і зафіксовані фотокамерою»¹¹. Квінтесенцією проєкту став знімок, на якому Мстислав Чернов

8. Спалах: Українська фотографія воєнного часу. Bird in Flight. 2022. URL: <https://birdinflight.com/nathnennya-2/project-uk/20221007-spalah.html>

9. Там само.

10. Там само.

11. Там само.

зафіксував свого колегу Євгена Малолетку з камерою в руках, що біжить полем стиглої пшениці, а за ним — стіна вогню, яка це поле охопила. Він не тільки урівнює війну зі стихійним лихом, а й показує небезпеку, яка загрожує тим, хто перебуває у її епіцентрі.

Від початку обговорення ідеї, запропонованої Вієру, непокоїла певна штучність об'єднання давньої ікони і сучасної фотографії. Однак рішення цієї проблеми було настільки несподіваним і, водночас, переконливим, що проєкт набув ще більшої довершеності. Збирачі української старовини не оминали світлин, де були зафіксовані звичайні люди, вбрані у традиційні строї, їх побут, навколишні краєвиди тощо. Мешканці сіл та містечок вшановували ці «карточки» як пам'ять про своїх близьких: згруповані по декілька а то й кільканадцять у невибагливі рами, вони прикрашали стіни не однієї хати. Велику колекцію такої фотографії зібрав колишній директор Полтавського художнього музею, шанувальник наївного мистецтва Кім Скалацький, з не меншим ентузіазмом її розшукував Іван Гончар. Сьогодні цю традицію продовжує Микола Бабак: у його колекції — тисячі знімків, врятованих від знищення й забуття. Уявивши їх на великій фронтальній стіні «Українського дому», зрозуміли — в контексті проєкту ця ланка з'єднує сучасність із минулим, чиїм дієвим символом стала ікона, ба більше — показує реальних носіїв і творців останньої. Схожий принцип експонування давньої фотографії із незначним, проте суттєвим доповненням був застосований в експозиції Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара»: її автор Петро Гончар помістив серед фотографій дзеркало, у якому глядач міг побачити й себе в оточенні предків.

Значний внесок у візуалізацію проєкту внесла Світлана Кошкіна. Її назва, винесена на фасад «Українського дому», перетворилася на потужний образ, який змушував зупинятися кожного. П'ять гігантських літер волали — в Україні війна! Важкі, чорні, з червоними акцентами та гострими кутами вони стали емоційним згустком проєкту, розкриваючи його сутність. Особливо вражала літера «і», зображення якої нагадувало зловісний силует бомби. Враховуючи те, що наближалась 31 річниця незалежності

України, проєкт міг отримати загальнонаціональне звучання, а «Український дім» — стати тлом для запису традиційного звернення президента, виголошеного того дня. Обставини воєнного часу завадили його реалізації. Неабиякі труднощі були пов'язані зі зведенням інсталяції, зібраної із решток ворожої техніки, обладнання та зброї: з огляду на безпеку глядачів вони вимагали особливої перевірки, пов'язаної зі знешкодженням, дезінфекцією, виготовленням надійних конструктивних елементів тощо. Не менш турбувала безпека експонатів, які мали музейний статус. Нагадаємо, очікування Дня незалежності торік супроводжувалося численними заявами про ймовірність провокацій з боку ворога та рішенням відмовитись від будь-яких публічних заходів. Через певний час відбулася лише виставка сучасної української фотографії, що отримала назву «Спалах», — чи не перша значна виставкова ініціатива у столиці України від початку повномасштабного вторгнення. Ідеї не вмирають: показана 2023 року в рамках виставки «Ювілей небайдужості», робота Кошкіної стала публічним надбанням, символізуючи випробування, що випали на долю країни.

Насамкінець — дещо про феномен так званих нереалізованих проєктів. Раніше вони були прерогативою художників-візіонерів, які випереджали свій час. Хрестоматійний приклад — доля почасти незавершених, почасти нереалізованих ідей Леонардо да Вінчі, ретельно описаних і проілюстрованих у його кодексах. Більшість із них належить до царини технічних винаходів, проте й художні задуми не були винятком: достатньо згадати «Битву при Ангіарі». У вітчизняному мистецтві з візіонерством та нестримним бажанням нового у Леонардо міг зрівнятися лише Федір Тетянич. Жодна з його «Біотехносфер» — прообрази житла майбутнього, нашвидкуруч зроблені із дерева, паперу, побутових залишків та випадково знайдених матеріалів, — не збереглася. У кожного із сучасних художників є тека з нереалізованими проєктами. Леонід Войцехов навіть видав їх окремою книгою. Резюмуючи її, Тетяна Жмурко написала, що ці проєкти «найкраще розкривають суть творчості й особистості художника,

яка полягає у його вітальному світосприйнятті, незмірній творчій енергії, стихійному репродукуванні ідей і такому самому нехтуванні ними, превалюванні процесу над завершенням робіт, масштабності мислення»¹².

Кураторські проекти — явище доволі нове в українському мистецтві, позаяк сама постать куратора з'явилась у його просторі лише на початку 1990-х. Генеруючи ідеї виставок, він брав на себе й цілковиту відповідальність за їхню реалізацію. Звісно, не завжди й не все вдавалося довести до кінця: одні проекти полишались на стадії задуму, над іншими ретельно працювали тривалий час. «Війна» належить до останніх. Опрацьована до найменших деталей, вона залишилась у текстах, начерках, планах, кореспонденції з партнерами тощо. Пропозиція реалізувати проєкт після перемоги мала одну суттєву ваду: втрачалися його актуальність, дієвість, емоційна напруга, що передавалась глядачам. Йдеться про фундаментальний принцип «тут і зараз», який визначає суголосся проєкту з часом, — коли воно зникає, слід переходити до ідей, спрямованих у майбутнє.

12. Жмурко Т. Леонід Войцехов. Резюме. Дослідницька платформа. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/leonid-vojtsehov-rezume-doslidnik-tet>

Марина Полякова

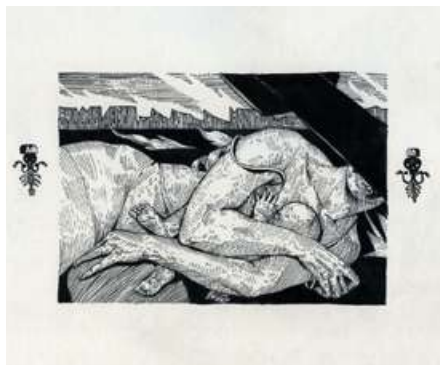
УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО 2022–2023 РОКІВ: РЕФЛЕКСІЇ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

«Митець є найвідвертішим свідком злочинів проти людяності»

Ілона КУЗНЕЦОВА, художниця

Хронологічні рамки пропонованого дослідження обмежені періодом від весни 2022 до весни 2023 року, хоча зародилося українське антивоєнне мистецтво 2014-го, покликане до життя як реакція на розв'язування Росією війни на території України. Генетично воно пов'язане з Майданом зими 2013–2014 років — саме тоді почала формуватися художня мова, котра гідно відображатиме прийдешні враження й переживання українців: система образів, риторика, сенси. «Могутня, імпульсивна творча енергія захлеснула площі і вулиці Києва та Інтернет-простір, змінювала, формувала новий вимір суспільства і країни. І світу», — писала дослідниця мистецтва Майдану Н. Мусієнко¹. З-посеред іншого, вона зауважила, що українські дослідники культури, перебуваючи в епіцентрі подій, на краєчку цивілізаційного розлому, з одного боку, «мають збирати різноплановий емпіричний фактаж,

1. Мусієнко Н. Мистецтво Майдану / Наталія Мусієнко ; [худож. М. Лунів ; ред.: В. Алексанич, О. Прокопчук]. Київ, 2015. С. 6.



Ave Libertatemaveamor



DINTYAR «Обличчя будинок»



Альбіна Колесніченко

що свідчить про цивілізаційний вибір України, а з іншого — раціонально узагальнювати його, одночасно емоційно переживаючи кожен мить доле-носного соціально-культурного злету своєї країни»².

Попри те, що від досліджуваних Н. Мусієнко подій до початку повномасштабної війни минуло вісім років, зацитовані вище слова не втратили актуальності, як і не завершилася боротьба України з авторитарною Росією. Від 2014 року сьогодні ми маємо й велике значення плакату як одного із засобів висловлювання громадянської позиції художника, і конкретні образи — наприклад, Т. Шевченка як уособлення українського духу, — і широке використання етнічних мотивів. А головне — вражаючу й надихаючу рушійну творчу силу.

Впродовж досить тривалого періоду АТО, — коли «конфлікт» був заморожений через те, що шляхи його вирішення зайшли в глухий кут, — мистецькі рефлексії російсько-українських відносин втратили драматизм і гостроту, стали більш концептуальними й відстороненими (що корелювало із суспільними настроями). Лютневий же напад Росії в одну

2. Там само. С. 12.



Альона Шостко



Анастасія Гайдаєнко



Антон Логов

мить повернув драму й гострі почуття — на межі життя й смерті артерії мистецтва наповнилися гарячою кров'ю. Наприкінці лютого 2022 року українське образотворче мистецтво пережило зрозумілу паузу, пов'язану з перебудовою життя на воєнний лад, але вже за кілька тижнів з'явилися перші мистецькі реакції на вторгнення російської армії. З кожним днем їхня кількість та якість зростали, і це дає підстави говорити про новонароджений феномен антивоєнного українського мистецтва.

Через понад рік після початку повномасштабного вторгнення ми можемо зробити спробу систематизації, виокремлення головних рис цього феномену. Звісно, насамперед необхідно зафіксувати *контекст*, в який на початку 2022-го занурилося актуальне українське мистецтво.

По-перше, російсько-українська війна — перша війна, події якої в режимі реального часу інтенсивно висвітлюються та обговорюються в інтернеті, насамперед у соцмережах (Facebook, Telegram, Twitter тощо). При цьому відсутня ієрархія джерел інформації — офіційні телевізійні або інтернет-канали не мають видимої переваги над приватними джерелами. Кожен користувач самостійно обирає канали інформації та контент, яким він довіряє.



Владислав Шерешевський



Владислав Шерешевський



Владислав Шерешевський

По-друге, залучена багатомільйонна *внутрішня та міжнародна аудиторія*, котра проявляє постійну, або хоча б спорадичну зацікавленість подіями російсько-української війни. Залучити її вдалося не в останню чергу завдяки стрибкоподібному розвитку штучного інтелекту взагалі та можливостей комп'ютерного розпізнавання мови й миттєвого перекладу зокрема. Між інформацією та її реципієнтом більше не стоїть фігура перекладача-тлумача.

По-третє, відсутні жорстке *державне регулювання* мистецької сфери, *державне замовлення* та *цензура* культурного продукту (пісень, плакатів, картин, фільмів), як це відбувалося, наприклад, у 1941–1945 роках у Радянському Союзі. Натомість є *свобода* мистецького висловлювання, висока *швидкість реакцій* художників на події та вільне розповсюдження мережею авторських творів у цифровій формі (що іноді призводить до втрати авторства і переходу у «народну творчість»). Та й сам процес виготовлення постера у цифровому форматі скоротився до годин, як не хвилин.

По-четверте, спостерігається мінімізація ролі держави та стрімке зростання *приватних ініціатив* у виставкових практиках, організації артрезиденцій, мистецьких колаборацій як в Україні, так і за кордоном.



Гресь Олійко



Олександр Грехов



Олександр Грехов

По-п'яте, завдяки певній автономності сфери українського мистецтва, великому запиту на нього за кордоном, підтримці виставок і акцій з боку офіційних та неофіційних структур в інших країнах, *художники отримали доступ до міжнародної аудиторії*. Кількість мистецьких виставок та акцій настільки зросла, а географія розширилася, що встежити за всіма стало неможливо. Присутність українського мистецтва за кордоном рутинізувалася, перетворилася на звичне явище. Чимало українських діячів мистецької сфери опинилися в евакуації та вбудувалися у поле мистецтва різних країн (співпрацюють з кураторами, галереями, музеями тощо). Триває знайомство вітчизняних художників із сучасним західним мистецтвом, збагачення візуальної мови, розширення тематики, ускладнення взаємовпливів. Зазначимо, що побоювання весни-літа 2022 року, що відтік художників, кураторів та галеристів за кордон призведе до відчутного збіднення, подальшої стагнації українського мистецтва, здається, були безпідставними: люди повертаються або живуть і працюють на дві країни, популяризуючи вітчизняне мистецтво у світі.

Окреслений вище контекст слід враховувати, аби розуміти, в яких умовах сьогодні український художник створює культурний продукт, звідки бере інформацію, до яких процесів долучений. Наголосимо,



Ігор Гусєв



Ігор Гусєв



Данило Мовчан

що доступ художника до інформації у реальному часі, можливість отримувати її з широкого кола джерел — є важливим фактором для його творчості. Авторські рефлексії з'являються відразу (з мінімальним розривом у часі) після тих чи інших резонансних подій, емоції митця синхронізуються із суспільними, колективні переживання перетворюються на артефакти мистецтва. Звичною практикою стало викладання нових творів у мережу і миттєвий контакт з аудиторією, отримання її реакції. Галерист П. Гудимов, куратор масштабної виставки «Музи не мовчать», якою у лютому 2023-го відкрився Український дім у Данії, зазначив з цього приводу: «Ніхто не міг передбачити, що культура виявиться настільки плідною і необхідною в умовах війни. Ніколи не міг подумати, що таке скорочення дистанції між подіями і рефлексією дасть такий сильний матеріал».

Оглядаючи художні роботи, створені з весни 2022-го, ми можемо відновити у пам'яті больові точки, особливо гучні суспільні реакції, зокрема, на звільнення київських передмість (Бучі, Ірпеня, Бородянки, Мошуня та ін.) і отримання перших відомостей про вчинені там звірства російських військ; бомбардування Маріуполя й масові жертви



Данило Яремчук



Данііл Немировський



Дзвіня Подляшецька

у місті; знищення крейсера «Москва»; смертельне протистояння на «Азовсталі» й полон захисників, згодом теракт в Оленівці; вбивство російськими ракетами мешканців Вінниці, Кременчука, Миколаєва, Дніпра, Слов'янська, Херсона та інших міст; ексгумацію жертв у Ізюмі; розстріл українського полоненого О. Мацієвського після слів «Слава Україні!»... або згадати закутану в бабину хустку, щоб не чула артилерійської канонади, собачку Боню, яка розчулила й потішила суспільство...

Нерідко підґрунтям художнього твору стає безпосередньо документальна світлина, професійна чи любительська, або фрагмент розповсюдженого в інтернеті відео (наприклад, в основі деяких плакатів А. Логова, портретів захисників «Азовсталі» В. Шерешевського, Г. Ізмайловського, С. Позняка, роботи «Мати» М. Борисової, на якій молода жінка з забинтованою головою тримає на руках немовля, та інших творів — лежать фотографії). Роботи Ю. Тверітіної у стилістиці коміксу створені на основі *вербальних документальних свідощтв* — розповідей біженців і людей, котрі пережили окупацію. Таким чином, великий корпус робіт це одночасно і високопрофесійні художні твори, зроблені відповідно до законів мистецтва,



Дмитро Доценко



Дмитро Кривонос



Ігор Гусєв

й певною мірою *постдокументи*, які на естетичному і символічному рівнях концептуалізують реальність війни. Важливими у цій системі «документ — рецепція» стають не лише реальні події та їхня документальна візуальна або вербальна фіксація, а й індивідуальні переживання художника-медіатора і глядача, котрі емоційно сприймають події, пропускають їх через себе, реагують цілою гамою почуттів.

Оскільки мистецтво як соціальний інститут є одним із засобів збереження і подальшої трансляції елементів соціальної пам'яті, українське образотворче мистецтво воєнної доби (разом із літературою, кінематографом, театром тощо) виконує значну роль у формуванні образу Російсько-української війни у всій його складності. Ба більше, в образотворчого мистецтва є певні переваги перед іншими видами мистецтва, які потребують більш значних ресурсів для створення культурного продукту. Якщо для того, щоб створити перші книги, вистави, музичні твори про події 2022 року знадобився значний час, художники почали працювати майже відразу — перемагаючи скрутні обставини, розгубленість і страх.

Для мистецтва після 24 лютого важливим став фактор малої форми та спрощення технік, адже більшість художників втратила звичний ритм



Ігор Гусєв



Ігор Гусєв



Ігор Гусєв

праці, значна кількість їх мусила знятися з місця, відправившись в евакуацію в інший регіон України або за кордон. Ті, хто працював олією чи акрилом перейшли на буквально замальовки: олівцями, ручками, пастеллю на папері, цифрові зображення на графічних планшетах, — доводилося працювати в дорозі або в чужих квартирах і майстернях. Мистецтво почало виконувати функції щоденника і нерідко навіть арттерапії, коли автор прагнув упорядкувати свої думки, приборкати через зображення власні важкі переживання.

Яскравий приклад такої щоденної фіксації фізичних та психологічних станів — графічна серія М. Вайсберга «Дорожній щоденник», яку він послідовно викладав у Facebook, згодом вона перетворилася на однойменний виставковий проєкт у галереї «Дукат» (Київ). Змушений виїхати з родиною в евакуацію, М. Вайсберг тяжко переживав «втечу» та неможливість нормально працювати. У цій психологічно важкій ситуації він вдався до швидких замальовок пастеллю на стандартних аркушах чорного паперу, відобразивши не лише особисті спостереження в дорозі та під час перебування за кордоном, а й своє ставлення до перебігу воєнних подій (наприклад, через зображення зруйнованих часом фігур античних воїнів, які, попри втрачені кінцівки, не покинули «поле битви», митець реалізував тему захисників Маріуполя).



Ілона Кузнецова



Ірина Каленик



Катерина Косьяненко

Коли воєнний побут трохи — нехай нервово, викривлено, — стабілізувався, більшість художників повернулися до звичних технік. Переважна кількість майстрів змогла розпочати систематичну роботу в евакуації або в межах України. Втім, така форма, як малюнок чи акварель малого формату, залишилася, з тимчасової й вимушеної перетворилася на постійну, легітимну, набула рис одночасно миттєвої реакції, виплеску емоцій художника і вже самостійної роботи з ознаками серійності (В. Будніков, А. Логов, Є. Кліменко).

Особливого значення в українському антивоєнному мистецтві набув плакат (постер) — універсальне пропагандистське медіа, котре, як відомо, широко використовувалося усіма сторонами конфлікту у Другій світовій війні. Підкреслимо, що сучасний український плакат не звертається, навіть в іронічному ключі, до візуальних штампів, котрі відсилають до радянського плаката 1941–1945 років (як відбувається в Російській Федерації та «ЛДНР») і це є остаточним розривом з радянською традицією та появою власної оригінальної візуальної мови для говоріння про визвольну війну.

Плакат — візуальна форма соціальної комунікації. Його лаконічність, виразність, свідомо обмеженість автора одним-двома змістовними планами дозволяє створювати коротке інформаційне повідомлення, просте



Катя Лісова



Катя Лісова



Катя Лісова



Катя Лісова

для сприйняття, зрозуміле для тих, хто хоча б мінімально занурений у контекст. Саме ці якості допомагають сучасному українському плакату стати універсальним засобом комунікації, який можна використовувати не лише в Україні, але й за кордоном, доносячи інформацію про перебіг українських подій та суспільні настрої. Цікаво відзначити, що сучасний український плакат майже не використовує текст (на відміну від радянського плаката з гаслами, закликами, звинуваченнями тощо), або ж це короткий, іронічний, парадоксальний текст, гра слів і каламбури, нерідко англійською мовою. Тому плакат, що не потребує перекладу, є частим учасником закордонних виставок, мистецьких і громадських акцій. У жанрі плаката працюють М. Тітов, А. Логов, М. Гончаров, Н. Кравцов, В. Бирук, Л. Яблонська-Михайлусь, М. Паленко, М. Скоп, Д. Кривонос, К. Лісова, О. Ревіка, А. Колесніченко, Т. Якунова, Г. Олійко, О. Сай, А. Гайдаєнко, О. Грехов та багато інших художників.

Уже у травні 2022 року в Українському домі (Київ) пройшла масштабна виставка «Український плакат воєнного часу», створена у співпраці з Клубом ілюстраторів Pictoric. На ній були представлені десятки плакатів, і організатори попереджали, що це краплина у морі. Поруч із плакатами були представлені комікси (Ю. Тверітіної, А. Сарвіри, В. Боровик-Самолєвської та інших авторів), — ця художня форма показала



Катя Лісова



Альбіна Колесніченко



Альбіна Колесніченко



Максим Паленко

свою ефективність для розгортання приватних історій, зображення людського побуту під час війни: перебування у бомбосховищах, шляхи біженства тощо.

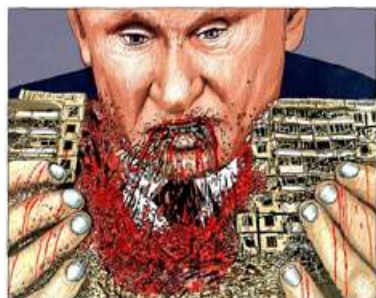
Нерідко функції плаката набуває робота, не призначена спеціально для постера. Узяти, хоча б, творчість А. Логова, який працює з масштабними абстракціями, інсталяціями, є дизайнером експозицій у Національному музеї історії України у Другій світовій війні. З перших днів повномасштабної війни він почав створювати швидкі лаконічні акварелі й свідомо ставив перед собою завдання художньо-документальної фіксації. Сюжетами робіт А. Логова ставали реальні події — наприклад, після появи у публічному просторі трагічних свідоцтв мешканців звільненої Київщини художник створив малюнок «Простріляна шапка 13-річного Єлисея, який загинув з колоною українців на виході з Броварів», що базувався на розповіді матері підлітка у журналістському відеосюжеті. Завдяки трьом факторам — ефектним стилістичним рішенням, швидкому розповсюдженню у Facebook і комунікативності художника, котрий розсилав свої роботи всюди на виставки, — їх дуже скоро почали сприймати як плакати. За перші пів року від лютевого вторгнення малюнки Логова експонувалися в Америці, Франції, Чехії,



Людмила Сахно



Максим Паленко



Максим Паленко

Італії, Нідерландах, Литві, Польщі, Естонії, Туреччині, Німеччині, Грузії, Норвегії, Румунії, Португалії, Швейцарії, Данії, Іспанії, Швеції, Україні.

З плакатним жанром і політичною карикатурою (з нею працюють, наприклад, М. Паленко, А. Петренко, С. Позняк, О. Сай, А. Єрмоленко) тісно пов'язаний такий стилістичний засіб як *гумор*, і навіть *чорний гумор* — надзвичайно дієвий інструмент як пропаганди, так і психологічної розрядки аудиторії. У цьому сегменті мистецтва також треба відзначити безпосередній зв'язок із новино-інформаційною пульсацією — чимало плакатів створено відразу після виникнення якогось гучного сюжету, що дає ґрунт для народних мемів («русский военный корабль», «насіння соняшника у кишнях», «куріння вбиває», «паляниця», «бавовна», «херсонський єнот», «херсонський кавун» тощо). Одночасно художники знаходять інші сюжети, більш узагальнені: висміюють нищість та дурість російських вояків, брехливість дипломатів, політичне фіаско В. Путіна, колишню «велич» російської культури тощо. Згадаймо низку робіт І. Гусева, який влучними підписами десакаралізує вірці російського образотворчого мистецтва; нищівно-іронічний живопис С. Божка; концептуальне поєднання живопису



Максим Паленко



Максим Паленко



Максим Паленко

і тексту у В. Шерешевського. Гумор в образотворчому мистецтві слід розглядати як яскраву рису української культури взагалі, як властивість українського національного характеру.

Для українського мистецтва 2022–2023 років характерний бурхливий стихійний семіозис (процес народження значень). У тісному зв'язку з реальними подіями (денотатами), інспіровані ними, виникають символічні значення та складаються локальні знакові системи, які, без сумніву, ще розвиватимуться й ускладнюватимуться. Маючи для аналізу значну кількість мистецьких творів, ми можемо виділити головні символи й образи, що систематично повторюються у багатьох мистецьких творах, і згадати імена деяких художників:

дім — розбомблені, обгорілі багатоповерхівки, зруйнована міська забудова (К. Лісова, Л. Сахно, Є. Кліменко, К. Косьяненко, А. Колесніченко, Н. Левітасова, О. Манн, І. Каленик, Д. Немировський, Ю. Денисенков, Д. Кришовський, DINTYAR), або ж маленькі приватні будиночки, розорені людські гнізда (М. Кошулінська, А. Шостко, Л. Сахно, Л. Яблонська-Михайлусь, М. Фенечкін);

братські й індивідуальні могили (А. Каффельман, О. Ревіка, С. Захаров);
поля і степ у «віспі» артилерійських обстрілів, сплюндровані важкою



Марія Борисова



Марта Кошулінська



Матвій Вайсберг

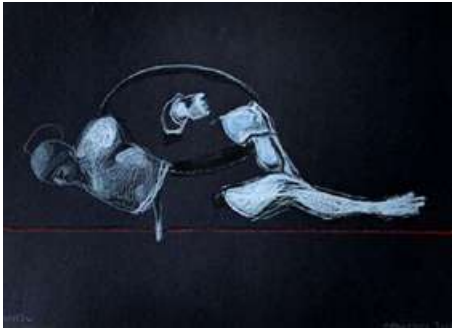
технікою (А. Аджинджал, В. Рябоштан, В. Бирук, О. Сай, І. Кузнецова);
хліб — у вигляді паляниць (В. Шерешевський, С. Жалобнюк, Ю. Болса),
 або у вигляді збіжжя (О. Ревіка, А. Ялоза);

протитанкові їжаки як нова прикмета міського ландшафту, символ
 спротиву, «наїжаченості» (Д. Яремчук, А. Блудов, М. Маслова, В. Буд-
 ніков, М. Скоп), але й пророслі навесні зеленим листям як символ надії
 (А. Колесніченко);

цивільні автівки, на яких родини виїжджали в евакуацію, втікали
 з окупованих територій, від обстрілів (вони іконографічно замінили
 піші колони біженців, відомі з часів Другої світової війни), а також роз-
 стріляні, обгорілі автівки, за якими постають трагедії загинувших родин
 (І. Прокоф'єв, К. Лісова);

росіянин-окупант — вбивця й гвалтівник, нищий мародер, розкрадач
 унітазів і пральних машин (майже комічна фігура), або вже просто чор-
 ний пакет (О. Ревіка, С. Гулевич, С. Захаров, С. Жалобнюк, О. Пронькіна,
 О. Придувалова, В. Кравець, Ю. Болса);

національний костюм, народна вишивка, ткацтво як звернення до укра-
 їнської традиції, історії, народної культури (К. Лісова, С. Гороб'юк, М. Шу-
 біна, А. Подерв'янська, І. Харчук, Д. Кришовський);



Матвій Вайсберг



Микола Гончаров



Микола Гончаров

тілесність, оголеність як демонстрація незахищеності людини перед загрозами (М. Вайсберг, Ave Libertatemaveamor, О. Ревіка, С. Жалобнюк, Ф. Гаченко, К. Дацюк, А. Ялоза, В. Ралко, П. Кузнєцова, А. Усенко, Kinder Album);

християнські образи (А. Ялоза, Д. Мовчан, К. Косьяненко, П. Македонський, Д. Єрмоленко, К. Лісова);

українські жінки — беззахисні жертви, але й вільні, сильні та сміливі особистості, носії відьомських знань (С. Захаров, Д. Подляшецька, А. Гайдаєнко, В. Шерешевський, Ave Libertatemaveamor, О. Федорук);

діти (дитячі іграшки) — узагальнені жертви війни, або конкретні поранені та вбиті діти з новин, документальної фотографії та відеосюжетів (І. Каленик, Д. Доценко, А. Логов, М. Кошулінська, Г. Олійко);

прості люди, які потерпають від війни, знаходяться у бомбосховищах (Д. Немировський, І. Угнівенко, М. Селівачов), або перетворилися на безпритульних біженців (Б. Савицький, Т. Якунова, І. Ісупов);

захисники й захисниці (А. Колесніченко, М. Скоп, О. Грехов, Ю. Лишанець, Л. Хоменко, А. Єрмоленко).

Формування цих символів, набуття конотацій відбувається безпосередньо в ході російсько-української війни: душевні травми, які наносять видовища «поранених» артилерією полів і палаючого



Микола Гончаров



Микола Гончаров



Михайло Скоп



Нікіта Тітов

від обстрілів золотого збіжжя, базуються на глибинних пластах української цивілізації як степової та землеробної, на любові до своєї землі («земля — не територія!»); до цієї ж групи сенсів належить повага, майже священна, до української паляниці (котра до того ж стала «шиболетом», що дозволяє ідентифікувати ворога). Розкрита могила, у якої нібито зникла четверта стіна, зустрічається у роботах П. Македонського, О. Ревіки. Глядач бачить тіла, ще наповнені життєвими соками, адже смерть прийшла нагло, раптово, і це трагедія. Проте водночас і нагадування, що у Бога всі живі, й, можливо, обіцянка воскресіння праведників.

Активне звернення мистецтва під час війни до української народної традиції, безперечно, сприяє пошуку власної ідентичності та суб'єктності, того коріння, яке намагається обрубати Росія, коли стверджує, що українців ніколи не було. У цьому сенсі варто згадати цифрові колажі К. Лісової, особливо першу серію 2022 року «The Power of Memory». Художниця поєднала три компоненти: документальні фотографії воєнних руйнувань (сіро-чорні мертві остови багатоповерхівок, скелети розбомблених заводів, розтрощені автівки), старі монохромні світлин наповнених спокійною силою, самоповагою, гідністю українців



Нікіта Тітов



Нікіта Тітов



Олексій Ревіка



Олексій Ревіка

у традиційних строях та червоно-білі фрагменти народної вишивки й ткацтва. Цю щемливу серію, що вражає до глибини душі, можна сміливо назвати одним із найпотужніших антивоєнних мистецьких висловлювань минулого року.

У новітній історії зруйновані багатоповерхові будинки стали символами знищеного людського життя ще в роботах художників, які осмислювали події громадянської війни у Сирії, розпочатої 2011-го. Зокрема, сирієць Tamman Azzam³ створив галерею робіт зі зруйнованими вщент будівлями, цілими міськими кварталами, які візуально й змістовно паралельні українським сюжетам. Утім, у нашому семантичному полі цей символ має і оригінальні значення — житло, що масово будувалося за Радянського Союзу (хрущовки, брежнєвські панельки), сьогодні знищує країна, котра практично на офіційному рівні декларує відродження СРСР.

Згадаймо, що у новітній пострадянській історії тотальна руйнація густонаселеного мирного міста відбулася в ході двох чеченських війн, але тоді ці образи не були відрефлексовані у мистецтві через цензурні заборони; лише сьогодні переосмислюються і набувають нових значень

3. Tamman Azzam, живописна серія «Storeys». URL: <https://www.tammamazzam.com/storeys>



Олексій Ревіка



Олексій Ревіка



Олексій Ревіка



Олексій Ревіка

(як ілюстрація російської військової тактики взагалі) документальні світлини знищеного Грозного.

Нарешті скажемо, що образ захисника/захисниці в сучасному українському мистецтві зазнав радикальних трансформацій. Радикальних насамперед у порівнянні з тими візуальними патернами, які були розповсюджені під час Другої світової війни й надовго сформували канон. Згідно з ним, воїн має бути надзвичайно мужнім, з правильними рисами вольового обличчя і очима, що палають (як ми вже сказали вище, у РФ сьогодні експлуатують ці засоби разом із реалістичною войовничою стилістикою). Український захисник постає у десятках іпостасей. Він мужній та непохитний немов скеля, лицар у сталевому, відлитому на «Азовсталі» панцирі (М. Паленко), інфернально страшний для ворога (А. Єрмоленко). Та водночас — ніжний, турботливий і втомлений, трохи кумедний (А. Сарвіра, А. Колесніченко), оточений родиною, стискає в обіймах кохану (М. Скоп), тримає на руках котиків, або ж і сам постає в образі котика (Г. Олійко). А жінка-захисниця, наречена у військовій формі та берцях, відставивши зброю, зашиває панчохи (А. Гайдаєнко). У шерезі захисників — Тарас Григорович у військовому однострої (О. Грехов, А. Єрмоленко), Сковорода (М. Гончаров)



Олексій Ревіка



Олексій Ревіка



Павло Македонський



Женя Полосіна

і Козак Мамай (В. Христенко, Т. Ільяхова). Їхні образи осучаснилися, обзавелися атрибутами російсько-української війни, зброєю, немовби поєднавши різні епохи, через які Україна пронесла прагнення до волі та незалежності.

Відзначимо, що в антивоєнному українському мистецтві є певні тематичні лакуни, наприклад, відсутня тема шпигунів чи диверсантів, які маскуються під звичайних людей, і яких треба викривати (поширена у мистецтві за часів Другої світової війни), тема зрадників-колаборантів (що при тому голосно звучить у суспільстві); майже не розкрита тема



Анастасія Подерв'янська



Поліна Кузнєцова



Поліна Кузнєцова



Сергій Захаров

військових шпиталів і взагалі поранених воїнів (почала формуватися після появи світлин Дмитра Козацького «Ореста» з пораненими захисниками «Азовсталі», наприклад у роботах В. Шерешевського, але згадаємо, що ще у 2016–2019 роках О. Чепелик створила живописний проєкт «Post-Human», де розмірковувала у тому числі про учасників АТО, які втратили кінцівки й змушені носити протези).

Поза рамками статті залишається чимало дослідницьких питань. Це, зокрема, практики мистецького опору в окупації (наприклад, Ю. Данилевська та інші херсонські художники), потенціал антивоєнного мистецтва у міському просторі (наприклад, вулична виставка принтів, організована в Одесі В. Уманенко (Умма), або ж виставка плакатної графіки О. Ревіки у Запоріжжі на фасаді будівлі Туристично-інформаційного центру і на рекламних боксах), участь художників у благодійних заходах для допомоги ЗСУ та постраждалим від війни, українські мистці-воїни тощо.

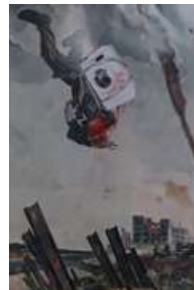
Українське антивоєнне мистецтво надзвичайно масове явище. Практично відразу — коли на початку березня 2022-го в інтернеті з'явилися перші роботи, — стала очевидною необхідність дбайливого збирання цих артефактів. Тоді ж, у березні, авторка цієї статті почала збирати



Сергій Захаров



Сергій Позняк



Стас Жалобнюк

колекцію творчих рефлексій воєнних подій на сайті «Інший Київ», і за рік вийшло десять добірок «Мистецтво воєнної доби»⁴ — понад 300 робіт (живопис, графіка, скульптура, кераміка, колаж, плакат)...

Назвемо такі значні збірки, як онлайн-платформа «Україна в огні» Мистецького арсеналу, де документується сучасне мистецтво, що осмислює війну в Україні з 2014 року⁵; відкрита медіатека «Мистецтво під час війни», створена за підтримки Міністерства культури та інформаційної політики України й Держмистецтв⁶; проект «Мистецтво воєнного стану. Архів», який розвиває ГО «Музей сучасного мистецтва» (його розгортанням у публічному просторі є нон-стоп виставка творів у київській галереї The Naked Room)⁷.

За роки російсько-українського протистояння українське мистецтво, загалом українська культура, показали свій потенціал у царині культурної дипломатії та «брендування» України на міжнародній арені й у ролі

4. Мистецтво воєнної доби. *Інший Київ*. URL: <https://inkyiv.com.ua/tag/mistectvo-voiennoi-dobi/>

5. Україна в огні. URL: <https://ukraineablaze.art>

6. Ukraine War Art Collection / Мистецтво під час війни. URL: <https://war-art.mkip.gov.ua/>

7. Мистецтво воєнного стану. Архів. *Мистець*. 03.06.2022. URL: <https://mitemc.ua/mystetstvo-voyennogo-stanu-arhiv/>



Стас Жалобнюк



Флора Гаценко



Христя Данько



Юлія Тверітіна

інструмента формування національної ідентичності. Остаточно цей потенціал розкрився 2022 року, коли сотні художників стали амбасадорами — понесли вість про трагедію України у різні куточки світу. Ми не знаємо, що нас чекає на шляху до перемоги, не знаємо, які сюжети стануть підґрунтям мистецьких рефлексій, але вже бачимо контури потужного феномену українського антивоєнного мистецтва.

УСПАДКОВАНА НЕ/СВОБОДА

Історія сповнена парадоксів. У часи розгулу розкручування репресивної машини, коли тисячі українських інтелігентів зникали безвісти у катівнях КДБ, коли ешелонами вивозили політичних в'язнів до Сибіру, коли розстрілювали тисячі й тисячі безневинних жертв, німецький письменник Ліон Фейхтвангер самонатхненно описував комуністично-райський ореол, що освітлював імперську північну столицю. Сьогодні, з відстані часу перечитуючи його твір «Москва 1938 рік», важко повірити, що автор таких відомих творів, як «Військовополонені», «Тисяча дев'яност вісімнадцятий рік», трилогії «Зала очікування», а пізніше роману «Гойя, або Тяжкий шлях пізнання», легко купився на замилювану пропаганду совітських спецслужб і не побачив жажі імперії зла, яка у своїй кровожерливій жадобі набувала загрозливих ознак для всього людства. Хоча мусимо визнати, що ці ознаки, як першовитоки, були від самих початків заснування цієї імперії на основі непорушних споконвічних улусівсько-ординських законів. Вони диктували як природні і священні правила життя: загарбати, завоювати чужі території, знищити все автентичне чужих народів і утвердитися на загарбаному, не шкодувати життя — ані своїх, ані чужих. Таке собі маніакальне прагнення

жертви, що на пам'яті наших батьків вилилося в часи Другої світової, коли тілами сотні тисяч військових гатили Дніпро, щоб до певної дати визволити Київ. І тоді червоні від крові хвилі накочувалися на берег, а переможне «ура!» захлиналися у жахітті загальної картини. Такою була воля нащадків улусів.

Пам'ять крові, що передавалася з покоління в покоління, диктувала подальший шлях, і іншого просто не могло бути. Розширення територій, привласнення чужого, а ще безкарність додавали сил. Так зростала і міцніла століттями імперія, підім'явши і древню Русь, у якої відібрала назву, духовні і матеріальні надбання.

Але дух вольності Руси-України незнищений. Він спалахував диким полум'ям у часи козацтва, у гетьманських рухах, у вогні повстань за Хмельниччини, у боротьбі за державність УНР, у звиягах Січових стрільців, у вояках Української повстанської армії, у часи Українського відродження, у русі шістдесятників, в одержимості Руху опору, коли гартувалася міць політв'язнів у сталінських таборах-катівнях, і в уже ближчі до нас часи — у виробленні конституційних норм нової незалежної Держави.

Нинішня кривава війна — лише продовження минулого

На початку ХХ ст. мати Лесі Українки Олена Пчілка з гіркотою писала про «московську полуду», яка не давала нам як слід розвивати свою мову і державу. Ця московська полуда з очей не спала нам і по сьогодні. А ще Олена Пчілка звернула увагу на відмінність орнаментів в українців і росіян. Вона писала про гармонію ліній і барв українського орнаменту, що відзначається «своїм артистизмом», і ляпанину, недбалість, грубість орнаменту російського, «в котрому помальовувані неподобніші речі: дерева з птахами замість віття, люди з кошиками замість голів, візерунки самого дикого і безформенного вигляду». Що це: чи не є це віддзеркаленням дикунського світосприйняття, яке закорінене в клітинах мозку тих, хто 24.02.2022 перетнув межу вседозволеності, перерізавши власний шлях до цивілізаційного поступу?

Отож повернімося знову до історії. Вже власної. На її сторінках закарбовані безліч імен славних особистостей, чиї діяння і творіння є нашою гордістю. Але є й постаті, які особливо зараз потребують розвінчування. Тобто сьогодні має бути змінена оптика у сприйнятті українських реалій. Все має стати на свої місця. Йдеться про зрадників України, яких ой як багато було в нашій історії. Мусимо тут згадати про Феофана Прокоповича (1677(1681)–1736), забронзовілий образ якого упродовж багатьох років подавали ледь не в усіх підручниках для середньої і вищої школи як визначного ритора, філософа, письменника, політичного і релігійного діяча, математика, публіциста, перекладача, ректора Києво-Могилянської академії — регалій багато. За його Букварем училися московити, білоруси, українці, молдавани, грузини, болгар, яких об'єднувало православ'є московського розливу. Та настав час зривати маски з мальованої ікони, зрозумівши його справжні переконання в плані екзистенційному і політичному. І ми сьогодні говоримо про нього як творця московської ідеології, який свою інтелектуальність віддав не рідному народові, не Києву, де він народився, а одвічному ворогові, складаючи йому потужні за силою проповіді. Саме він після програшу в Полтавській битві запропонував петрові першому назву сучасної держави — Росія, таким чином ідентифікував імператора новоспеченої імперії. Це був грецький варіант назви Русь, що її було гвалтовно відібрано від сучасної України. Отже, свій вплив громадського діяча він скерував на сусідню державу, а силою свого слова працював на монарха, присвячуючи йому більшість своїх творів і проповідей. Тож від 1706 року почався фантастичних злет його кар'єри (зрадників і підлабузників прихиляють!), а саме від часу виголошення в Софійському соборі проповіді на честь петра, у якій на втіху цареві облив брудом Мазепу.

Сьогодні ми як ніколи раніше відчуваємо гостру і глибинну ненависть московитів до української нації. Але чому дивуватися — вони здавана прагнули підкорити собі руські землі і утверджувати імперську ідеологію. Русь відома ще з 838 р., і вона за своїм культурним і економічним

рівнем не поступалася іншим державам. Пам'ятаємо факти з минулого. 1169-го року Андрій Боголюбський зруйнував Київ і викрав ікону Вишгородської Богоматері. А в 1297 році з веління золотоординського хана московія стала улусом золотоординської держави і ввібрала ментальність моксельців, а саме їхні людиноненависницькі наміри і прагнення. За Василя Першого у 1369 р. знову почалося завоювання українських земель. 1463-й рік. Цар Іван Третій продовжив загарбницькі наміри і назвав себе государем всієї Русі. Через шість років Василій Другий проголосив Москву третім Римом — основа імперської ідеології московського царства. Стосунки між Гетьманською державою і московським царством, які переросли у т. зв. Переяславську угоду 1654 року — це була мілітарна угода для боротьби з Польщею. Через два роки, коли Польща і московія уклали між собою договір, почалося руйнування гетьманської держави. А ще були Полтавська битва, Конотопська битва. Знищення 15 тис. жителів Батурина, які прагнули свободи і незалежності. Зруйнована Чортомлинська Січ, поруйновані могили козацьких отаманів. Валуєвський циркуляр 1863-го, Емський указ 1876-го, різного роду утиски пізніших часів, наприклад заборона у 1895 р. видавати книжки для дітей українською мовою. Такий лінгвоцидний мартиролог нищення всього українського, і зокрема мови, яскраво простежується ще від XVII ст., що пояснюється невтолимим бажанням сформувати на українських теренах безнаціональних рабів московської імперії. Та прагнення підкорити Україну — зброєю, голодоморами, заборонами, депортаціями, відчуженням земель, фальшуванням історії, ідеологічними впливами, асиміляцією, нищенням української мови (навіть дисертації з україністики мали писатися російською: відповідний наказ 1970-го), дискримінаціями за мовною ознакою та іншими методами — щоразу наштовхувалося на спротив. Лютнева революція — 1917–1921 рр., битва під Крутами, героїчний чин Січових стрільців та УПА в боротьбі за українську державу, рух шістдесятництва в глуху пору совєтщини, політичне й культурне дисидентство. Імперія зла легко перетинала

свої кордони, щоб знищувати навколо себе держави з демократичним устроєм — Угорська революція 1956-го, Празька весна 1968-го. Сучасна Росія увібрала всі імперські прагнення й амбіції минулих часів. Тож сьогоднішня війна з московським імперіалізмом, який загрожує всьому світові, стала неунікненною.

Україна не могла вповні розправити плечі і після здобуття Незалежності. Підступно, тихим плином, її розвалювали зсередини — розкрадали заводи і фабрики, що їх потім за безцінь продавати на торгах, вивозили дорогоцінний метал за кордон, безжально спустошували надра, збіднювали ґрунти, знищували озброєння, залишаючи беззахисними кордони, урізали або й зовсім припиняли фінансування науково-дослідних інституцій, доводили до животіння культурно-освітню сферу, книгодрукування, ЗМІ. Почали зникати колись потужні українські видавництва, часописи, друкарні. У Верховній Раді прийняли т. зв. закон Колесніченка-Ківалова, яким утверджувалася двомовність, а в Росії створюють (2022 р.) інститут регулювання норм української мови. Під сумнівними гаслами розвивалися медицина, освіта і культура. Демографічна ситуація набула загрозливих ознак — молодь і люди середнього віку, на яких тримається будь-яка держава, почали масово виїжджати за кордон, шукаючи гідної реалізації своїх знань і вмінь. Вмирали цілі села, населення яких розчинялося або у великих містах України або й інших держав. Не все гаразд і з містами. Вони почали втрачати своє обличчя під натиском глобального будівництва, яке іноді сумнівними напівшахрайськими схемами, прокладає собі шлях на місці старовинних пам'яток культури та історії місцевого значення. Леде не за одну ніч хижацьки демонтовували споруди — об'єкти археологічної спадщини, що налічували кількастолітню історію і збереглися в чудовому стані. Чи вже не звичною стала для нас картина, коли наш погляд вихоплює навіть на центральних вулицях Києва особнячки, що мертво просвічують небо крізь навмисно видерті вікна, аби прискорити руйнування. А ще нещадно знищуються зелені насадження, історичний ландшафт замінюючи

на кам'яні нетрі. І за всіма цими сумними змінами стоять одіозні фігури, в очах яких байдужо блимає грошовий знак, а не інтереси держави Україна. Доларова лихоманка заступила собою елементарне споконвічне прагнення до збереження ідентичності, зрештою свого єства, прагнення бути на власній землі особистістю з можливостями передати у спадок майбутнім поколінням свою Україну, яку поважають у світі за її високий рівень — політичний, військовий, економічний, духовний.

Цього не сталося. Від 1991 року на нас було оголошено полювання. Хиже око московитів, наших одвічних сусідів-ворогів, стежило за всіма нашими діями. Бо ж не могли нам вибачити свободи, бо ж не могли нас випустити із своїх хижацьких пазурів, намагаючись і далі привласнювати наші духовні й економічні багатства. Такий собі глибоководний білий кит Мобі Дік, чудовисько, що з'явилося під пером американського письменника Германа Мелвілла. У багаторівневому символічному романі монстра було подолано, хоч і надто великою ціною. І ця надія перемоги проєктується в наше сьогодення.

Прозріння і передбачення, пропоновані в літературному контексті

Ми йшли до неминучої війни з монстром, який вібрує тільки на зло. Ця неунікненність нині яскраво прочитується в українській літературі, починаючи з давніх часів, а особливо в кривавому ХХ столітті. Посіпаки системи це добре розуміли, фізично винищуючи митців, що творили особливу культуру. Культуру, що видавала на-гора лектуру опору, лектуру, яка несла заряд оптимізму. Митець живе і жив у просторі, де є біль і радість, трагедія і перемога, і ці всі нюансування міг тільки він відчувати, митець, і одивнити цей химерний світ. Тож українські письменники чудово відчували, чим є московщина і її роль у житті України. І відповідний настрій не міг не віддзеркалитися у текстовій тканині, тож песимістичність добре кореспондувала із життєвою тональністю. Опір владній московській тиранії символічно простежуємо в творах письменників, які згодом були репресовані. У Вал. Підмогильного є оповідання



Художники на пленері.
Зимовий Київ 2023-го

«Гайдамака», надруковане в 1919 р. в часопису «СІЧ». Головного героя Олеся — «гайдамаку» червоногвардійці розстрілювали кілька разів, щоб познущатися, пограти на нервах, «принизити душею й тілом», пообіцявши здійснити вирок «сьогодні вночі». На запитання, «чого ж не зараз», прозвучала коротка відповідь: «Щоб ти знав, як Україну боронити». Читаємо написані в цей самий час такі рядки в епатажного й ексцентричного життєлюбця, першого верлібриста в поезії, публіциста часу «Розстріляного Відродження», засновника групи «Авангард» та видавця першої збірки угруповання «Гроно» Валер'яна Поліщука, який товаришував із «Тичинозою» — Павлом Тичиною: «Нащо рани вередити? / Коли жити — гордо жити! / Прожени в душі туман. / Серце — в крицю. Твердо стань: / Тобі треба далі йти / До мети» («Дош іде, співа й ридає», 1919). Деякі його твори, пройняті подекуди



Ірина Гришко. Ностальгія.
Полотно олія, 40 x 30, 2023



Ірина Гришко. Вічність. Пам'яті друга
дитинства науковця Сергія Білоконя.
Полотно/олія, 50 x 70, 2023

химерними картинами, подекуди безнадією, відлунювали саме життя з його трагічною тональністю. Мініатюра «Порох людський» розпочинається реченням: «Коли настала Українська Соціалістична Республіка, хліб підскочив в ціні аж до двадцяти карбованців за хунт». І далі йде розповідь про голодні страждання батька і його сімох дітей. Залишений напризволяще, він не зміг бачити, як гинуть діти, і сам прискорив їхню і свою кончину, нагодувавши родину отруєною кашею. Так, під пером письменників народжувалися картини «щасливого соціалістичного ладу», який принесли в Україну більшовики. Саме з вуст Вал. Поліщука у 1929 році на зустрічі зі сталіним, що відбувалася під час декади української літератури, прозвучало провокативне запитання, яке пізніше йому інкримінуватимуть. Це питання було таким: «Коли до України буде приєднано Кубань і Воронежчину?». Це питання ми вправі сьогодні кинути в обличчя московським зайдам. Лауреат Нобелівської премії Вільям Фолкнер писав у своєму творі «Шум і лють», що сказав, що письменник не має права на песимізм.

Ідеолог українського націоналізму Дмитро Донцов, ім'я якого ще донедавна було у нас під повною забороною, сформулював стратегію боротьби і оборони національної ідеї, яка, природно, є й нині провідною в усіх європейських країнах, де утверджується справжня демократія. Донцов, був незламним антиросійським пропагандистом, вважаючи, що саме звідти йде найбільша загроза нашій культурі, що не має розвиватися в одному просторі. В своїй

праці під промовистою назвою «Душа москаля» він, цитуючи «одного з видатних російських авторів останнього царювання», згадував про бунти в Росії, де «не буває революцій, а є тільки бунт — січневий, грудневий, чугувський, холерний, пугачівський, разінський — вічний бунт вічних рабів». І природно для них — падати на коліна перед справжньою силою, «перед своїм володарем, коли він такий як Петро I, або Сталін, і перед чужим, коли він такий як хан татарський. Падають і каються. А на інших нападають і загризають». Глибоко дослідивши генезу психології росіянина, Донцов дав ключ до розуміння сучасної історії нашого північного сусіда, його мотиваційних учинків і прагнень, розклав на складники «жадобу експансії москаля». Тож зовсім недаремно сучасні московити так бояться тіні Донцова, де в місті його народження — у нині окупованому Мелітополі, вчинили акт пљондрування, вдаючись до ганебних дій. Змусили українця зірвати на камеру пам'ятну дошку-берельєф...

Отож у 1954 р. Донцов писав про московську систему катування, маючи на увазі катування фізичне, моральне і «науково-медичне», про бунти народу-раба, який плазує перед справжньою силою. Навіть оспіваний в історії, та й в культурному наративі возвеличений і доведений до легенди, рух декабристів Донцов піддає сумніву: чи це був справжній спалах бунтарства і прагнення до свободи, адже Бестужев впав до царських ніг, доніс на себе і таємне товариство, Булатов розкався, а Муравйов-Апостол «дякував Богу за невдачу бунту». Пушкін же, нібито симпатик декабристів, став «бояном самодержавства, гноблення ним підбитих народів».

Як же перемогти у цій кривавій одвічній битві? Донцов дає свій рецепт, до якого варто прислухатися, адже він застеріг, що «де слабне опір моральний, там велика загроза спротиву фізичному». Вслухаймося у його заклик: «Повна безстрашність, абсолютне, стовідсоткове заперечення всього московського, така ж абсолютна афірмація своєї Правди, — лише тим зломимо Москву перш у своїм серці, а там і „на нашій, не своїй землі”». Сьогодні у своєму серці Москву, сподіваємося, зломали. Але цього вже замало. І в цьому разі Донцов знає, що робити, наводячи



Валентина Давиденко.
Крізь сніги.
Папір/зміш. техніка, 30 x 40, 2023

слова їхнього вже забронзовілого самодержавця: «„Сія саринь нічем кромє жесточі унята бить не может” — казав цар Петро. А хто ж, як не він, знав свій народ?» І це риторичне питання дає відповідь на наші сподівання.

«Геть від Москви, дайош Європу» — відоме гасло М. Хвильового розвивав Дм. Донцов далі, у своїй роботі «Росія чи Європа?» пишучи, що «не визволимося політично, поки не визволимося духово. Поки не відчепимо від себе слизьких лап того спрута, що зветься культурою Сходу ... поки не відродимося духово на ґрунті культури великих народів Окциденту» (тобто Заходу). І роздумуючи про роль С. Петлюри в історії України («Підстави нашої політики»), наголосив на його ідеї боротьби з Росією, що він її зорганізував і вів у найнеможливіших обставинах. Отож ідея відходу від Росії була камертоном у ХХ столітті, проте так і не була зреалізованою — заборони і репресії щораз похмурішою хвилею накривали Україну, змиваючи будь-які вияви протесту. Імперія дбала про свою владу.

Євген Гуцало у творі «Ментальність орди» проаналізував билинний фольклор росіян, які «роковано» є нашими сусідами, і виявив паралелі між Іллею Муромцем і Леніним, який, можливо, навіть не випадково став Іллічем. Наведемо кілька цитат. «Хоч і де вештався богатир у чистому полі, та дістався стольного Києва. Тут захотів похмелитися... голи кабацкие відгукнулися... як і не відмовилися на клич муромця Ілліча, кинувшись із сокирою на рідну матушку Росію й на неньку Україну, бо ж, бачте,

Валентина Давиденко.
Рідні береги.
Полотно/акрил, 50 x 60, 2023



без пограбування українських багатств — вугілля, руди, хліба, російська революція загинула б, і справді — загинула б, а так он на скільки розтянулася її агонія, що й досі краю не видно». Тоді письменникові у 19 році здавалося, що «краю не видно», але край нарешті настав у 1991 році. Розкладаючи гострим аналітичним ножом, наприклад, розбійницький фольклор, автор виокремлює ті моменти, які є віддзеркаленням «загадкової російської душі», де вбивство сусідніх народів або й одноплемінників є звичним явищем, є народною етикою й філософією. «Коли знайомишся з історією Росії, коли знайомишся з її історичною белетристикою, то складається враження, що це історія ушкуйництва, історія розбоїв тисяч і тисяч славетних Васьок Буслаєвих — менш знаменитих і зовсім невідомих», висновує письменник і далі пояснює, хто такі ушкуйники. Це «російські пірати, себто розбійники, а ушкуй — це невелике розбійницьке судно,



Валентина Давиденко.
Гірські цикламени.
Полотно/акрил, 70 x 50, 2022

переважно у новгородців, на ушкуях «добры молодцы» розбійничали на Волзі, на Оці та на інших річках — у гонитві за здобиччю. За якою здобиччю — за хутром, золотом, самоцвітами... але здобували їх не працею на лоні щедрої природи, а силою зброї віднімали в «інородців», у «невірних», позбавляючи їх не тільки багатств, а й життя, так само відбирали в них «зелен вино» і «красных девиц»... Ось де криється кровожерливість сучасного суспільства наших сусідів! І не треба шукати прихованих важелів сьогоднішньої війни, це в їхній природі було завжди — грабувати і вбивати, не потрібна і пропаганда, варто було натиснути на приховані пружини у народній масі, і вона зробила свою чорну справу. Письменник-публіцист ніби у наші дні вивів формулу існування російського конгломерату: «результатами розбійницьких походів було ще й приєднання пограбованих і завойованих земель, розширення держави, тобто ушкуйники виступали ще й патріотами, «собирателями русских земель». Бачте, ні сном ні духом не відали ті землі і народи на тих землях того, що відали про них ушкуйники: «русские земли». Цим розбоям нема числа, тьма-тьменна. Вирізали «поганих», нищили культові споруди, житла, поселення».

Щось додати до цієї яскравої картини буття — важко, а отже — це постійна загроза для держави Руси-України, і це ми маємо раз і назавжди усвідомити. А значить, бути готовими давати відсіч — завжди! Щоб не стати частиною зловісної імперії. Автор раз ураз цитує академіка Д. Ліхачова, який захоплювався «подвигами» своїх одноплеменників, для яких були

Валентина Давиденко.
Українська пора цього століття.
Полотно/акрил, 15 D, 2023



притягальними сили до малочисленних і слабких народів, і ця сила — що звучить цинічно парадоксально з вуст російського науковця! — допомогла Росії зберегти на своїх просторах близько двохсот народів. Як тут не згадати про обурення деяких киян з приводу перейменування бульвару Ліхачова (до речі, бульвару, де я жила з народження, і цю його назву згадувати тепер зовсім не випадає). Є. Гуцало вибухає обурливим коментарем: «Тебе вирізують на твоїй же території, а потім ще й беруть на себе клопіт зберігати тебе на твоїй же території!..» Методи загарбників не змінилися, вони продовжують теоретизувати, як О. Солженіцин, «как ім обустроїть Росію», населити завойовані землі рускоязычними, для корінних влаштувати голодомори тощо — «розумні голови» вигадують.

Тиран, що став на чолі сусідньої імперії, ненавидить не просто українців, він ненавидить саме поняття українства, яке прагне будь-що знищити. І в цій ненависті глибока основа. Він, чия зовнішність не є слов'янською, належить до угрофінів, до найбільш войовничого племені.

Юрій Щербак — автор циклів політичних романів, насамперед трилогії: «Час смертохристів», «Час великої гри» і «Час тирана», а також твору «Зброя судного дня». Ще перед тим у письменника було своє бачення політичного обрису держави, коли народилася книжка публіцистики «Україна в зоні турбулентності». Сама назва вже насторожувала і спонукала до роздумів. Трилогія, де ключовим було слово «час», належить до прози химерної. Загроза, що постала для нашої країни, реальна в романах. Йдеться про війни з Російською Федерацією, коли та розпадається на кілька улусів. Що це: передбачення чи прозріння? Можливо, саме ці твори Щербака дають нам відповіді на питання про наше майбутнє. Зривання масок з політичних лицедіїв,

Польський есеїст Кшиштоф Чижевський нині роздумує над поняттям «глибокої культури», розуміючи під терміном «глибока», що культура охоплює різні простори і проникає від центру до периферії, і в цих різних напрямках намагається витворити спільний мультикультурний наратив. [Чижевський Кшиштоф. Неможливо купити собі свята. URL: <https://zbruc.eu/node/75019>. Дата зверн. 17.06.2023]. Так от, «вживлюючи» його думки в українські воєнні реалії і намагаючись марно знайти логічну послідовність у діях агресора на території нашої держави, вияскравлюється певна позиція. Вона полягає в таких міркуваннях: в Росії культура, яка розвивалася в середовищі їхньої еліти, не вийшла назовні, тобто не досягла свого розпросторення на інші ділянки, території, величезні масиви проживання людей. І тому маємо справу не лише з цинічністю, жорстокістю, ненавистю, що закорінені ще й на ментальному рівні, а й з повною культурною деградацією людської маси ворога. Вони не мали свого Ніла Хасевича, волинського митця, випускника Варшавської академії красних мистецтв, який політичною графікою пропагував чин УПА та був ліквідований москвою як небезпечний злочинець, що створив художній образ нескореної України. Будучи інвалідом і не маючи достатньо фізичних сил, він говорив про те, що до останньої краплинки крові битиметься (не зброєю,

а різцем і долотом!) з ворогами свого народу і прагнув, щоб світ знав про те, що визвольна боротьба українського народу триває. Ці слова прозвучали у 1952 році. І що зараз? Чи маємо якісь зміни у протистоянні і в настроях?

Метафора світу в слові

Опубліковано своєрідну статистику літератури про сучасну війну. Так, існує вже 1200 назв, починаючи з 2014 року, з них 222 — ветеранів-авторів. І цих книжок, написаних у різних жанрах, більшатиме з кожним днем, що створить своєрідний мартиролог війни у слові. Ось деякі автори і назви: Андрій Кириченко «Мисливці за ґратами», «Очі Маріуполя. Українські супергерої. Азовсталь», Єфрем Лукацький «Вирішальна мить», «Історія легендарних фотографій», «Словник війни» (укладач Остап Славинський, ілюстрації Катерини Гордієнко), Олена Просцейчене «Лотова жінка. Роман мандрів», «Залізна евакуація», «Волонтерські історії», «Привиди України», Олександр Вдовиченко «72 записки комбата (завдяки кому відстояли Київ)». Лише назви дають уяву про вибух творчого потенціалу українців, які і в межових ситуаціях, зібравши волю в жмуток, здатні до аналізу і узагальнень, до переосмислення і неортодоксальної поведінки.

Тарас Мельничук — поет-дисидент, сила духу якого настільки була міцною, що вірші народжувалися з-за ґрат. Його ув'язнили спершу у 72-му, коли масово громили все українське, коли тисячі українських інтелігентів назавжди зникли за тюремними мурами тоталітарної системи, а потім ще раз, у 78-му. Зазнаючи фізичних і психологічних тортур, він писав: «Неофіти ідуть! / Ідуть і несуть, / Наче рану Христову — Вкраїну». Його метафори відбивали всі жахіття сплюндрованої свободи: «І на протезі мій народ, Чечітку чеше у колгоспі», «Кричать згівалтовані степи», «Хапаються сльози за колючі дроти: / У Сибіру морози — на Вкраїні — хрести», «Я на нарах саджу сад, / Будуть яблука, будуть крони», «а пам'ятники просять крови», «тут кров'ю цементують криницю, / щоб була,

як столиця». Проте це вже не метафори, вони переростають у вселенську картину реалій країни-монстра. А от приголомшлива констатація: «А се така, моя, держава / Самі тюрми й зони».

Перенесемося на роки — чи може така держава збудувати щось інше, окрім тих самих тюрем і зон?

Сьогодні народжуються нові поети. Та історія — річ химерна. Вкотре спрацьовує імунітет. Земля, яка саме зараз найбільше потерпає від РФ, народила українських світочів. Саме вони живлять сьогодні наш український дух.

Поезія (зрештою як і будь-які інші вияви творчості) наших воїнів захисників потребує особливого дослідження, що обов'язково буде здійснено в майбутньому. Але вже наразі говоримо про особливу сторінку в історії української літератури. І тут варто розпочати з творчості Іллі Чернілевського, чие життя невимовно трагічно обірвалося на цій кривавій війні. Син поета Станіслава Чернілевського, якого знаємо найперше за поетичним образом з вірша «Теплота родинного інтиму», що вже увійшов до шкільних хрестоматій: «Теплота родинного інтиму. / Ще на шибах досвідок не скрес. /

Встала мати. Мотузочком диму хату прив'язала до небес». А в його сина читаємо: «Дощі — це щастя, що не відбулося, / А зовсім не брудні струмки води, / І бродять дикі, юні і похмільні тіні».

І помножуючи цю картину Києва, виливає на папір слова:

Бруківкою Подолу і Хреста
Наївні у своєму тріпотінні,
Наївні у своєму воскресінні,
І ліхтарями згорблених постав,
З цигаркою, що тліє біля рота,
Натури бодять, наче дрони без пілота
Як звільнені актори без вистав.
Як стрілки, що забули про хвилини,
Як кровonosні осені судини.

Немов всі їхні вірші, їхні рими
Нам промовляють Господа вуста.

Біль на війні від втрати побратима стала «морем горя, океаном». І від цього довкілля трансформувалося у щось інше: «Це не вітер дме в твоє волосся / Це наш світ надвоє розколовся».

Мине небагато часу і таким «океаном горя» стане втрата цього талановитого юнака, який в уже звичному для поетів передчутті написав:

Я птах між тенет
Солов'їний сонет
Рука, що малює картину
Коли ти уявиш, що чуєш мене
Поглянь на високі дерева
Чи чують вони, як звучить полонез.

Художники на сторожі

Розповідь наразі про Валентину Давиденко, нашу сучасницю, яка попри війну не покинула пензля і продовжує творити. Її картини сповнені, сказати б, бойової лірики, жагою краси та енергетичною наснагою. Її творчі іпостасі надзвичайно різносторонні, і в кожній з них вона заявила себе потужно і впевнено. Журналістка, поетеса, перекладачка і дослідниця італійської літератури. А ще художниця, яка нині, у цей складний час виставляла свої полотна на сторінці у фб і виручені кошти від їх продажу перераховувала на потреби ЗСУ. Завдяки донатам спільно з волонтеркою і науковицею Людкою Ващук закуповували за кордоном ізраїльські бандажі для наплічників фронтових медиків. Маючи тісні творчі контакти із зарубіжними колегами, ділиться інформацією про воєнні реалії та героїзм захисників. На одній із онлайн-зустрічей з авторами часопису «Формафлуенс», що відбулася якраз після того, як ворог цинічно скинув бомбу біля столичного університету Шевченка, мисткиня зазначила, що варвар, який спрямовує свою зброю на одне із найстаріших європейських міст, становить загрозу людській цивілізації в цілому. Розвиваючи

дали цю тему, мисткиня говорить про міф щодо сестринської цивілізації наших культур. Їхня культура, як, зрештою, і вся історія, сфальшовані. Це ми їх окультурювали — через Києво-Могилянську академію, через вітчизняних просвітителів, зрештою через літературу і науку. Нині ж діалог культур узагалі неможливий, він не має сенсу, бо проти війни у Росії виступає лише невелика групка осіб, більшість же уражені вірусом токсичної ідеології людиноненависництва.

Опір Валентини Давиденко потужно звучить у поезіях і на її полотнах.

Через сім днів від початку війни народився вірш «Я не пишу тепер вірші»:

Я не пишу тепер вірші. Вивчаю планшети війни.

Холодну й жорстку її лексику і напрямки контрударів.

Усе що тепер мені важить, щоб ворожі сини

Були прицільно огорнуті точністю байрактарів.

Драматично відтворюючи криваві роки, які відлунилися в її родині нажаханими трагедіями, вона відтворює рідні їй портрети предків: «Їх несе ріка пам'яті моєї древньої Артанії / де колись розкопали римські монети» (вірш «Українські портрети»). «Стопам'ятне літо двадцять другого року» нинішнього століття вона окреслила «космічним». І цей контекст часу диктує свої правила віршування: «Майже уникаю рим, але тримаю симетрію / тонких зап'ясть. Для пера і сагайдака стріл». Про «сагайдак за плечем» згадує і в іншому вірші, який присутній, «доки з обріїв рідних відступлять нарешті всі зими / Доки небо розвидниться цвітом весняних лугів / згорне луни тривожні в сувій маскувальної сіті / її ткаля вродлива». Загалом поетеса наснажується спілкуванням у «дружньому колі, яке не розширює», і ця симфонія почуттів «звучить сильніше, ніж традиційні тривожні луни, аніж тривога загалом, яка не покидає нікого з нас». І в цій затишній атмосфері ясніє думка про «Універсум з Майстерні Творця — оксамит пелюсток досконалих, / мов Театр у Діоні, відкриє прийдешні й невидимі далі». Невидимі далі проявляються в особливому світі: «сіть маскувальна

і тьмяна броня захисна». У кожного з нас є образ, що увійшов в дім як охоронець, як оберіг. У поетеси: «герої в дозорі безсоннім, допоки триває війна». Тож жоден ворог не здолає міць Руси-Артанії і чужоземець, що приходить зі злими намірами, буде знищений. Так заповіла нам історія, і про це нагадала поетеса.

У нашого північного сусіда ледь прихована жага до насильництва, дикий розгул, прагнення упиватися кров'ю — все це вилізло назовні. В Україні ж — священна місія зупинити врешті колесо історії, повернувши її в інше русло. І для цього є всі умови — масове бажання, героїчна звитяга і, звичайно ж, мистецький запал.

УЧАСТЬ КОВАЛЬСЬКОЇ СПІЛЬНОТИ УКРАЇНИ ТА СВІТУ У РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКІЙ ВІЙНІ

Кровопротитна визвольна війна України проти Росії несподівано проявила ряд ситуацій на які не можна було, навіть, сподіватися у мирний час. Національна складова помножена на колективну свідомість соціуму здолала вершини, про які у житті нормального, не військового ніхто взагалі не думав. Прикладів станом на сьогодні, коли війна триває більше року дуже багато. Про це з часом будуть написані дослідження, книги, зняті художні фільми, поставлені п'єси. Пояснити як мисливці з гладкоствольними рушницями перемогали п'ятдесяти тонні ворожі танки, як місцеве населення викрадало новітню бойову ворожу техніку і тисячі інших випадків, здавалося б нереальних подій, сьогодні важко. Але, впевнені, що етимологія вчинків народу переможця буде детальна вивчена і пояснена.

Вітчизняна культура часів лихоліття не пасла задніх. Образотворче мистецтво «вибухнуло» з небаченою силою — митці різних поколінь від школярів і студентів мистецьких закладів до маститих художників з перших днів війни почали малювати плакати, листівки, живописні та графічні твори.

Пройшло зовсім мало часу від початку агресії, як по всій Україні запрацювали кузні — ковалі зварювали «їжаки» тисячами. Відбулося відродження традицій, які трансформувалися у новації. Традиції, на жаль,

першої та другої світових воєн. «Їжак» — спеціальна конструкція, зварена з міцних рейок, труб, двотаврів, трамвайних рейок. Його призначення — затримати наступ механізованих частин (танків, бойових машин піхоти, вантажних автомобілів). На Чернігівщині, Київщині й Сумщині такі металеві конструкції затримували наступ ворожих механізованих колон на тижні — вони стояли на дорогах та перехрестях на блокпостах, у лісах, степах і полях. Їх зварювали цілодобово з усього, що було під руками. Наступним ковальським твором стали «їжачки» — мініатюрні конструкції з міцного дроту, з'єднані між собою ціпком. Вони, тисячами розкидані по дорогах, пробili не одну сотню ворожих коліс на броньованій техніці.

Мистецький аспект у новітній ковальській творчості проявився несподівано, адже митець, навіть страшною воєнної пори, лишається митцем. Хтось із ковалів пофарбував «їжаки» у жовто-блакитний колір, давши поштовх усенародному флешмобу. По всій країні митці почали розфарбовувати конструкції супротиву. Грізний метал перетворився на арт-об'єкт. Діапазон розписів сягнув рівня справжньої художньої виставки. Спочатку з'явилися фото у соціальних мережах, де «їжаки» були розмальовані у цілком абстрактній манері, тобто локальними кольорами. Монохромні одноколірні теми живопису Тіберія Сільваші «переселилися» на площини сталевих міцних конструкцій. Живописна монохромність поклала початок прикладному військовому живопису й уже наступні шедеври вибухнули гамою Анатолія Криволапа, Марка Гейка, Петра Лебединця. «Виставкових площ» було достатньо і художня творчість народних та професійних майстрів пензля почала свій невинний рух. З'являлися композиції у дусі Олександра Родченка, раннього Бориса Косарева, Петра Бевзи. Згодом митці почали робити написи на залізних конструкціях і малювати ворога. Такі малюнки носили характер графіті й набували соціального звучання. Але найбільш влучним малюнком актуального звучання — мистецького процесу, що твориться тут і зараз, став «їжак» ретельно розмальований петриківським розписом. Насправді це була відповідь агресору. Митці в умовах найжорстокішої війни за останні 80 років показували незламність

народу і відчайдушне презирство до агресора. У кожному такому контемпорарному творі звучала відповідь тим, хто прийшов до нас із мечем. Країну з таким мистецтвом і таким гумором перемогти неможливо.

З початком весни 2022 стало зрозуміло, що війна не скінчиться швидко. Крім атрибутів війни — зброї, набоїв, бойових комплектів — знадобилися сотні тисяч скоб для з'єднання дерева під час будівництва бліндажів, мостів, бомбосховищ та інших дерев'яних захисних конструкцій. Кузні усієї України запрацювали з новою силою — ковалі й підручні трудилися цілодобово, змінюючи одне одного. Невдовзі військо зіштовхнулося з непередбаченою проблемою: у полі, у лісі, на передовій не було гарячої води і помитися воїну було ніде. І тоді настала черга мобільних лазень. Ковальське підприємство «Артферум» одним із перших розробило креслення мобільної пересувної лазні на дровах, де одночасно могли помитися 8–10 воїнів. Уже у квітні з'явилися пілотні зразки. Військову мобільну лазню схвально зустріли скрізь у підрозділах Збройних сил. Станом на сьогодні проблема не зникла і ковалі в різних куточках держави продовжують виготовляти лазні, передаючи один одному секрети майстерності. Сьогодні розроблені й втілюються в життя проекти десятків різновидів мобільних лазень на колесах. Від мініваріантів на дві особи до повноцінних великих приміщень із душовими й парними відділеннями.

Війна внесла корективи у традиційний ковальський промисел. Замість мистецьких творів у горнах, на ковальських зварювальних столах, у камерах



фарбування народжувалися небачені раніше арт об'єкти — йдеться про муляжі гармат, танків, броньованих машинах і т. ін. Це було несподіване для мирної професії замовлення, але ковалі з ним упоралися. Спочатку зробили муляжі гармат, які неможливо було відрізнити від справжніх уже з відстані 15–20 метрів, що вже казати про сто й більше. Ворожий винищувач на Миколаївщині тричі залітав над муляжем, аж доки вправні українські воїни не «приземлили» небесного мисливця. Такі факти — не поодинокі. Ідеальна схожість зі справжньою зброєю була досягнута завдяки віртуозній ковальській майстерності. У кузнях виготовляли копії танків, бойових машин піхоти, самохідних гармат. Ці вироби розмальовували під справжні кольори ворожої техніки, а вже воїни на місцях декорували їх захисними сітками, спеціально відкриваючи якусь частину приманки, аби її міг засікти ворожий літак чи безпілотник. Такі «твори» врятували не одне людське життя.

З початком осені з'явилася нова проблема — як обігріти воїнів у бліндажі, адже морози почалися уже у жовтні. Ковальський гурт країни почав виробляти пічки-трансформери на дровах, що могли опалювати приміщення й давали можливість висушити мокре взуття та одяг. У кузнях України було виготовлено й передано на фронт тисячі таких пічок.

Ковальська спільнота України була є і буде потужним мистецьким інтернаціональним колективом однодумців. Щорічні ковальські свята-фестивалі, що у маленьких та великих містах і селищах України, до початку війни об'єднували фахівців з різних куточків держави і світу. Показати своє професійне ковальське уміння, взяти участь у важких ковальських конкурсах, продемонструвати свої твори і створити спільну металеву композицію збиралися ковалі з усього світу. Були випадки, коли на фестивалях майоріли 25 прапорів різних країн. Ковальська спільнота особлива — людей об'єднує фанатична любов до традиційної, дуже важкої професії і магія розплавленого металу. Траплялося, ковалі годинами спілкувалися між собою, не знаючи мови співрозмовника. Так сталося й нинішньої кровопролитної війни. Чимало ковалів пішли боронити рідну землю, а ті,

хто лишився вдома, кували перемогу коло горна, допомагаючи війнству на передовій.

Ковалі різних держав із перших днів війни прийшли на допомогу. Одним із координаційних центрів став Івано-Франківськ. З багатьох країн Європи, Сполучених штатів Америки від ковальської спільноти почала надходити гуманітарна допомога. Новостворена організація `#unionforukraine_blacksmithswithoutborders#` (допомога Україні_ковалі без кордонів) задекларувала своє бачення того, що відбувається на теренах України. Американські ковалі у своєму зверненні до ковалів світу писали: «Ковалі стоять разом: у США та Україні братство не знає кордонів, цінування права та свободи поняття інтернаціональні; незалежність та гідність: ці слова багато значать для кожного американського громадянина... знаєте, це не просто слова, це поняття, за які люди готові відстоювати». До Сполучених штатів Америки з України прибув відомий коваль Сергій Полуботько. У швидко організованій творчій групі-бригаді він почав працювати з американськими ковалями й організаторами руху Michael Bondi, Zeevik Gottlieb, Dennis Dusek Kirk McNeill Lowell Chaput Shawn Lovell та іншими. Їхня мета полягала в організації зустрічі з американськими громадянами, аби донести правду про події в Україні й зібрати кошти на допомогу Збройним силам України. Творчий колектив зробив масштабну спільну ковальську композицію, де домінантою художнього образу стали українські соняшники на тині. Робота привернула увагу глядачів, її схвально сприйняла художня критика. Зібрані пожертвування були направлені на закупівлю необхідного для українських воїнів обладнання.

Художні галереї, що працювали з ковалями, уже на початок березня 2022 почали організовувати художні проекти і виставки з метою підтримки України. 3 травня у галереї Wind Skillingaryd відкрилася масштабна виставка шведських художників «Swedish artists support Ukraine» («Шведські митці підтримують Україну»). У вітрині висів великий плакат англійською та шведською мовами з написом «Приходьте і підтримайте Україну».

У виставці взяло участь багато мистців, зокрема і коваль Ludvig Ödman. Виручені від продажу творів кошти, а також добровільні пожертви відвідувачів були акумульовані у товари, необхідні для українського воїнства.

До волонтерської роботи долучився шведський митець, журналіст Jari Enlund. Цитуємо пост з його сторінки на Фейсбуку зі зверненням до громадян Швеції: «Працюємо, щоб наприкінці червня встигнути поїхати в Україну, наша 5-та подорож. У центрі уваги цього ефіру допомогти дітям та дитячим будинкам. Щоб зняти матеріал, потрібно купити машину, бажано ту, що на фото. Сам автомобіль буде передано Захисникам України після завершення передачі необхідного дитячому будинку. Щоб усе необхідне зібрати, просимо допомоги.

Звісно, у тебе є вибір. Нам зараз не вистачає близько 25 тисяч шведських крон на машину. Сьогодні вночі багато дітей по всьому світу лягають спати. Багато дітей їдять свою вечерю, але не всі — бо в них немає їжі. Багато дітей чистять зуби, але не всі — бо в них немає ні щітки, ні зубної пасти. Багато дітей обіймають маму і тата, але не всі — бо батьки померли або ти не знаєш, де вони. З одного боку, я так радію за всіх дітей, які мають свою безпеку і все, що надає життю сенсу, хорошого виховання. З іншого боку, моє серце розривається за всіх дітей, які не мають всього, що потрібно. Ми хочемо полегшити життя. У вас є можливість приєднатися, і якщо ви зможете, то багатьом маленьким буде легше. Будь ласка, поділіться. Свіш Енлунд, Іоанна Бодмір. Знаходимося у Касперсі».

Це звернення розійшлося у мережах фейсбуку. Результат був неочікуваним. Цитуємо звіт Jari Enlund: «Давайте зробимо зусилля для сиріт в Україні. Трохи більше зусилля сьогодні було зроблене. Воно було таким великим, що ми з п'ятниці передали 50000 шведських крон зібраних грошей, отже можна купити машину. Абсолютно фантастика, на наш погляд. Ми не припиняємо роботи у цьому напрямку. І для притулку треба багато всього придбати. Багато повідомлень отримую, що треба мило, шампуні та інше необхідне. Збираємо з інтенсивною швидкістю та з великою зосередженістю. Це так цікаво. Це поєднує людей похилого віку з молодим,

фіна зі шведом, чоловіка з жінкою. Відмінна робота для миру та любові Ми дуже щасливі та вдячні за все. Дякуємо Спілці “За Україну-Ковалі без кордонів”. Надія на свободу. Разом ми стоїмо. Разом з вами — це переможна концепція. Ризикни, докладай зусилля там, де це приносить багато користі. Ні зарплат, ні місцевих видатків, ні адміністративних видатків. Більше допомоги на крону просто так. Свіш Енлунд, Іоанна Бодмір. Знаходимося у Касперсі».

Наведений приклад — лише один із багатьох соціокультурних проєктів, якими ковальська спільнота Європи відгукнулася на страшні події в Україні, підставивши плече допомоги. Важливо, що спільна допомога стає об’єднавчим механізмом для небайдужих людей, які мешкають далеко від територій, де відбуваються жахи війни, — спрацьовують чинники милосердя й людяності.

Наведемо ще один приклад — шведський митець Håkan Wingren долучився до шведської ковальської спільноти і з квітня 2022 став брати активну участь у допомозі України: «Ми готуємо новий конвой в Україну, від’їзд наприкінці квітня, частину цієї поїздки ми можемо профінансувати за рахунок попередніх доходів від подій та пожертв ваших передплатників, але для того, щоб зробити більше, потрібно отримати більше вкладів, тому зараз ми звертаємося за допомогою. Будь ласка, хоча приватна економіка сьогодні жорстка, продовжуйте підтримувати Україну через нас! Ми переконані, що якщо ми не зупинимо російське вторгнення, ситуація погіршиться навіть для нас із вами тут, у Швеції!



Минулої п'ятниці ми зустрілися з міністром оборони Полем Йонссоном. Він наголосив, що зараз ми захищаємо безпеку Європи та Швеції завдяки підтримці України. Тому що це вимагає жертв від вас, від нас, Швеції. Прямо зараз у центрі уваги: чотириколісний транспортний засіб; електричні роботи, дизельні обігрівачі, пауербанки; медикаменти, ноші, дефібрилятори, ліки, засоби, засоби; дрон; їжа тривалого зберігання, наприклад, кава/чай, можливо, консерви; предмети гігієни. #SkickaVidareTillUkraina #slavaukraini #Ukraine #Ukraina Embassy of Ukraine in Sweden / Посольство України у Швеції»

Nåkan Wingren багато разів приїжджав до України і завжди залишав автотранспорт, вщерть заповнений необхідними для виживання предметами. До кінця 2022 року ковалі світу передали в Україну 31 авто (серед яких три карети швидкої допомоги), 198 спальних комплектів, понад 50 тон продуктів харчування, 24 тисячі металевих скоб.

Nåkan Wingren та Frida Stoltz започаткували акцію Skicka vidare till Ukraina. Вони долучилися до європейської ковальської спільноти і разом з українськими ковалями під проводом Антіна та Юрія Вирокових продовжують допомагати Україні. Уже у 2023 році було здійснено декілька благодійних поїздок до України. Зібране на батьківщині вони доправили до Бахмуту, Тростьянця, Миколаєва. Шість тисяч кілометрів Фріда була за кермом вантажівки.

Відомий чеський коваль Erik Lajko також активно долучився до допомоги. Він збирає необхідні українським воїнам речі, а у своїй кузні виготовляє необхідні на фронті скоби. З останньою машиною він передав спеціальні жилети та комбінезони й разом зі своїм другом, ковалем Петром Дзуром, відкували 350 скоб. Загалом він зробив уже тисячі скоб. До ковальського волонтерства Чехії долучилися й інші ковалі та митці. Це Igor Bujdos, Podaj ďalej Prešov, Володимир Цимбала, Miron Mikita, Katarína Gardošová, Katarína Zajarošová, Vilo Tralala, Marián Kadanka та Janko Bereznyý. Воїни з передової уже знають продукцію Erik Lajko, радіють, коли приїжджає чеська машина і завжди переказують чеським митцям щирі вітання.

Допомагає Україні і відомий словацький коваль Pavol Zlatoš. Він також робить скоби і ломи для фронту.

На початку травня 2023 було зібрано черговий — сороковий — автомобіль, завантажений комбінезонами для танкістів, формами, харчовими продуктами, взуттям та цінними подарунками від Skicka vidare till Ukraina. Спеціальне взуття для воїнів передали ковалі з Данії. А Надя Поляк, Валентина Калитюк та Вася Грицько уже в Україні доповнили бус кондитерськими виробами, зробленими власноруч, консервацією, готовими до вживання кашами, тушкованим м'ясом. Сергій Шевченко передав дизельне пальне.

Згадане на сторінках статті — лише краплина з того, що роблять ковалі світу для нашої Перемоги. Уклін усім, хто наближає цей щасливий день.

Але ж ковальство без творчості — речі несумісні, тож мистецькі процеси у вітчизняних кузнях не зупинилися.

З початку повномасштабного вторгнення російських загарбників в Україну вітчизняне і зарубіжне образотворче мистецтво створило тисячі плакатів, живописних, графічних творів, анімацію. Не стояло остронь і ковальство. Після першого етапу новітнього ковальського промислу («їжаки», скоби, ломи, заступи, пічки, лазні, муляжі), другим етапом загальноукраїнської ковальської творчості стало створення залізних арт-об'єктів. Принципово новим явищем з точки зору соціології та культурології стало масове звернення митців інших професій до ковальства.

Приміром, Заслужений художник України, скульптор, художник архітектурно-декоративної пластики, живописець і графік Михайло Рева, який живе і працює в Одесі, звернувся до ковальської техніки, аби втілити у життя образи, навіяні війною. Його скульптурний твір «Ангел милосердя», що прикрашає дитячий реабілітаційний центр, знають усі одесити. Саме через цю скульптуру будівлю почали називати «Будинок з ангелом» (Дитячий реабілітаційний центр імені Бориса Литвака). До війни М. Рева не займався ковальством. Трагедія підштовхнула

майстра до створення самостійного унікального твору «Пам'ять розп'ята... Маріуполь–Харків–Буча–Чернігів–Миколаїв...» Композиція цього знакового твору — чорно-сталевий хрест, зроблений із сотень вшикованих на гаряче цвяхів. Твір середнього масштабу (близько одного метра заввишки) — цілком реалістичний, образ — багатогранний, емоційний. Свідомість глядача змішується з підсвідомістю, викликаючи образи знищених або понівечених українських міст та містечок й того горя, що принесли окупаційні російські війська.

Вінницький митець-живописець і викладач образотворчого мистецтва, Заслужений діяч мистецтв Олександр Шинін уже в перші дні війни зробив неочікувану для своєї творчості інсталяцію з використанням металевих предметів. Над пробитою металевою каскою художник розмістив три дитячих сандалики. Інсталяція пофарбована сірою металевою фарбою — ніби зроблена з металу. У простому, на позір, творі прихована глибинна філософія. Металевий образ підкреслює трагедію, а три дитячих сандалики різного розміру нагадують про сотні невинно вбитих дітей — найстрашніший гріх людства. Робота експонувалася в художньому проєкті «ВОЛЬНАНОВА» і здобула заслужену увагу суспільства.

Одеський художник-аквареліст, живописець Валерій Цонін відомий своїми яскравими, життєдайними, позитивними творами, він співець рідного міста, його герої — одесити: музиканти, велосипедисти, відпочивальники на вулицях, моряки, мотоциклісти і ще чимало добрих, позитивних образів. Інша провідна тема творчості митця — квіти, яких він намалював сотні. Усі — різні, соковиті, райдужні, життєствердні, пахучі й прекрасні. З початком війни тематика робіт В. Цоніна змінилася — образи воєнні, але гумор залишився одеський. Третього березня митець оприлюднює несподівану для його творчості роботу «Русській корабль іди НАХ*Й» — крило велетенського птаха, вирізане з товстого листового металу автогеном. Рвані краї із залишками розплавленого металу у деяких місцях розклепані на гаряче. Випалені на колись полірованій поверхні дірки символізують сліди від осколкового влучання «Градами».

Дірки різної величини, крізь великі видно друге крило, також прострелене. Корабель, що потонув коло острова Зміїний, намалювали сотні митців з усього світу. Але одесит В. Цонін був перший, хто закарбував влучний вислів українського прикордонника з Черкас у металі.

Володимир Белоконь — професійний київський коваль. Він по-своєму реагує на кровопролитну війну. Актуальна творчість майстра — ковальські мініатюри на тему війни. «Гості пішли» — філософський твір, що показує зламаний стілець із закрученими у вузол ніжками. Твір асоціативний — одразу спливають у пам'яті моторошні кадри, зняті у звільненій Бучі, Гостомелі, Ірпені, Куп'янську... Композиція «Епілог» показує море, вирізане з плаского листа металу з заокругленими краями, що нагадує дитячий малюнок. На морі — корабель, що нахилився на 45°. Корабель також дитячий, але складений не з газети, а з металевого листа. Станом на сьогодні твір не потребує коментарів. Найпершим оприлюдненим (у Facebook, 28.03.2022) твором військової серії коваля був «Привид Києва» — з документальною точністю із металевої арматури коваль зумів виконати об'ємний графічний малюнок.

НСХУ провела у серпні 2022 грандіозну за розміром (експозиція розміщувалася в усіх залах Будинку художника у Києві) всеукраїнську виставку «Мистецтво вогню». Поряд із керамікою, ткацтвом, склом були представлені й металеві композиції. Вражали експресією твори в металі В. Балибердина «Папороть», «Емоції», «Мереживо», філософські





твори С. Кадочнікова «Чорна перлина», «Світло життя», «Ковчег бажань», А. Маслик «Залізне сонце», М. Білик «У безкінечному просторі», О. Микитенко «Вершник апокаліпсису».

Серед наймасштабніших ковальських проєктів часів війни слід назвати проєкт «Трансформація». Це багаторівневе завдання, що мало на меті увіковічити безсмертний подвиг молодих воїнів, включно зі студентами, які пішли добровольцями на фронти безжалісної війни й віддали свої життя за свободу Батьківщини. Куратори проєкту — Світлана та Олексій Роготченки, Костянтин Чернявський, художник проєкту Вікторія Гуменюк, інженер конструкції Сергій Іванов, ковалі Юрій та Ігор Оніщуки. Ковальські роботи виконуються на одеському ковальському підприємстві «Артферрум» під керівництвом Олександра Гуменюка. Колектив митців, мистецтвознавців, ковалів інженерів, дизайнерів поставили собі достатньо важку, але почесну задачу — об'ємна просторова композиція розміром п'ять метрів по вертикалі і сім метрів по горизонталі має символізувати боротьбу українського народу за свободу і незалежність. Митці спеціально пішли шляхом майже літературної розповіді, де глядач стає співавтором. Домінантною є середня частина композиції — герб України як символ держави. Ліворуч розташовані ворожі снаряди,

що влітають у герб, тобто в Україну. Унікальність задуму авторів полягає в тому, що снаряди справжні — знищені, розірвані російські боеприпаси передали митцям війни ЗСУ безпосередньо з полів боїв Миколаївщини та Херсонщини. На деяких видно написи російською мовою, маркування. Композиційно ці снаряди різної величини об'єднані між собою страшним павутинням смерті, що закриває небесний простір.

Композиція твору побудована за класичною схемою руху людського погляду. З лівої нижньої частини через центр до правої верхньої. У правій частині твору — ковані лелеки, що відлітають у вирій. Задум начебто простий — снаряди залітають у герб, а вилітають птахами. Насправді підсвідомість глядача малює іншу картину. Смерть, що прийшла до наших земель, не змогла здолати вільний народ. Герб — символ країни — зупинив нечесть, зупинив життям народу, серед якого велика кількість молодих людей. Лелека — символ любові, відданості, чистоти, безсмертя. Саме тому була запропонована ця складна у виконанні птаха. Ковалі довго працювали над кожним елементом композиції. Вручну, на гаряче у горні відковано кожен пір'їну птахів. Висока творчість і майстерність мирного майстра-коваля тут протиставлена грубій силі ворога. Ліва частина — бездушний ворожий снаряд, що руйнує житло, вбиває мирних громадян, приносить смерть і горе, права — філігранно зроблені з металу птахи — символи щастя і вічності. Твір алегоричний. Автори сподіваються, що він займе гідне місце на звільненому від «героїв» російської імперії п'єдесталі у чудовому українському місті Одесі.

Без перебільшення можна сказати, що всі кузні країни, як і усі її свідомі громадяни, працювали, кували перемогу. Перемога близько. Перемога буде увіковічена у тисячах творах образотворчого мистецтва серед яких, звичайно, будуть і твори українських майстрів ковалів.

Ольга Петрова

«24.02.2022»

Якщо Бог дав тобі талант, то, будь ласкавий, роби все по правді.

Олександр ЖИВОТКОВ

Він залишився у Києві біля літнього батька та власної праці. Він не мав інших варіантів. З 24 лютого майстерня Олександра перетворилася на його особистий фронт, у просторі якого художник творчо розпочав битву за Україну, за гідність її громадян. Це був художній опір бузувірству рашистів.

Надчутливість художника потребувала дії. Його рельєфи, виконані у дереві й каменю, набули незвичної для стилістики Олександра експресії. Типові для його пластики статичні узагальнені образи жінок — своєрідний варіант архетипу Богоматері — розкололися у судомних гримасах болю. У них волали Буча, Бородянка, Ірпінь, весь той жах, який зненацька, злою блискавкою, упав на життя безневинних людей. Звірство, що за межею розуміння, набатним дзвоном вдарило в оголене серце художника. На кожній роботі вирізьблено написи: «Київ — 24 лютого», «Україна — 40 днів», «Буча — лютий 22». У цих зображеннях конкретними є числа, дати, яким відповідає інформація з фронту. Щодо образного ряду — він гранично лаконічний. Кожен із рельєфів — образ загибелі, безпідставної смерті. Вони — втілення людського відчаю. Митець сягнув верхівки власної люті

до ворогів та співчуття до співгромадян. Бо смерть безневинних, неозброєних мешканців Бучі та по всій Україні, є нічим не виправданою, абсурдною. Це смерть — насильницька, несподівана, від якої не було захисту.

У рельєфах «Лиха війни» втілено сучасну драму України. Твори О. Животкова — пристрасна інвектива проти варварства у ХХІ столітті.

Олександр давно знався на болю та розпачі, ще з 2000-го, коли з чужої волі з життя пішов зовсім молодий його брат Сергій. Тоді Олександр занурився у біле безмежжя нефігуративних полотен. Він писав білим розчерком по білому тлі. Це були мандри у таємничу нірвану, у тиху молитву по братові. Нефігуративні композиції народилися як реквієм, як звернення до мовчазної вічності, до «Ніщо». «Біле звучить подібно до мовчання, яке зненацька може бути зрозумілим», — писав В. Кандинський¹. Тиша білого кольору діє на нашу психіку як мовчання такої величі, котра сприймається абсолютом. У такому зазиранні у «Ніщо», у «голоді за чистотою» (вираз Кандинського) Олександр на дологічному рівні відчув дотики східного та західного мислення, спорідненість думок.

Згодом, мандруючи Тибетом, він глибше занурився у філософські доктрини Сходу. А 1999-го художник інтуїтивно та чуттєво пережив «Ніщо», яке у релігійних ученнях і багатьох філософських школах виступає як усеохопний універсум. Він цементує дуальність «буття-небуття»².

У такому балансуванні над прірвою уявного та щоби вгамувати біль, народилася серія полотен «Варіанти в білому. Пам'яті Сергія

1. Кандинский В. О духовном в искусстве // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства: В 2 т. Москва, 2001. Т. 1. С. 131.

2. У європейській модерній філософії простежено шлях мистецтва від буття до образу небуття у текстах Умберто Еко, Жана-Поля Сартра, у Сьорена К'єркегора, інших. Ця ідея близька сучасному українському композитору В. Сільвестрову та знайшла втілення в його музичних творах і текстах. Див.: Сильвестров В. Дождаться музыки: Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилютиковым. Киев, 2010.

Животкова» (2020–2021)³ — нефігуративи виконано пастозним письмом із нашаруванням фактурної поверхні. Тайнопис письма вимагав від глядача уважного вживання в композицію. Полотна закликають до осягнення сенсу цієї утаємниченої білизни, змістовного «Ніщо». Робота над пластикою поверхні полотен, а згодом у композиціях з дерева та каменю, є найважливішою у стилістичних досягненнях Олександра Животкова.

Уже 2001 року філософська покора «Ніщо», цій мудрій нірвані, поступилася в душі Олександра нервовому бунту. У стані болючої люті він почав писати серію полотен «Шляхи», де чорне заступило біле.

У каталозі 2002 року Олександр гостро сказав про народження «Чорних шляхів»: «У якийсь момент у майстерні залишилися лише сажа, білила, рука та Біль. Чому з цього виникли “Дороги” — я не знаю. Якщо відверто, я взагалі не знаю, чи це “Дороги”. Якби я потребував слів більше, ніж картин, я писав би не картини, а слова»⁴.

Водночас Олександрові притаманний принцип філософського узагальнення, він вільно володіє словом на рівні логічного мислення, але у творчому процесі покладається не на «рацію», а на імпульси підсвідомого. Його інтуїтивне осягнення світу — феноменальне. І якщо в білих полотнах митець утримував себе в межах християнської покори та безодні «Ніщо», то в чорних композиціях на нього важезною брилою впав біль. Як несамовитий, він помчав чорними шляхами, прокладаючи їх до неіснуючої точки на горизонті. Він ішов туди, де йому ввижався образ Сергія. Ці «Дороги» виникли як потреба вистояти у нерівній

3. «Варіанти в білому. Пам'яті Сергія Животкова» мали успіха та привернули увагу віденської преси на виставці «Перехрестя» (Відень, 2001. Віденський музей історії мистецтв). Одна з композицій подарована автором зазначеному музею.

4. У екзистенційному пошуку Олександром брата запрошується аналогія із Сальвадором Далі, який глибоко й трагічно, у формах художнього, переживав втрату брата. Його образ увійшов до низки полотен відомого сюрреаліста.

боротьбі з безоднею потойбіччя⁵. Живопис О. Животкова, а в 2022 — скульптурні рельєфи, вочевидь мотивовано необхідністю долати біль у творчому акті. Іншого художника не дано.

Духовне та професійна дозрівання О. Животкова відбулося ще у юнацькі роки завдяки батькові Олегу Олександровичу та атмосфері книжності в родині. У статті «Білі вікна, чорні дороги. Протоархаїка Олександра Животкова» визначено типовий образний ряд його полотен. «Ще в композиціях О. Животкова 1996–1998 років склалася стійка знакова система. Ці знаки виконують у полотнах змістовне, символічне та навіть містичне навантаження. Силует жіночої постаті — знак таємниці та входу до ще незнамого світу. Риба — це Христос. Кипарис (за езотерикою Сходу) — душа воїна, фалос та попередження. Коло в авторській міфології О. Животкова означає світло та жіночі груди як символ продовження роду. Птах на полотнах художника — то є блага вість, а хрест — основа світоустрою та знак-охоронець. Зміст символічних знаків варіюється відповідно до інтуїтивних посилянь автора композицій»⁶. Цей знаковий палімпсест укорінено в історико-археологічний культурі України. Символіка знаку знайшла відгук у модерній образній системі О. Животкова. На думку дослідників протоархаїки в культурах багатьох народів, зокрема в археологічних пам'ятках України, символ тільки тоді стає архетипом, коли він є багатозначним, багатообразним, невичерпним певним єдиним змістом. При цьому він — напрочуд красномовний і переконливий попри те, що «працює» на рівні натяку, який не є адекватним сюжетному переказу. Символ-знак розмовляє з нами власною утаємниченою мовою, збуджуючи у глядача потребу увійти в середохрестя цієї монади.

5. Ще в юності на Олександра виняткове враження (приголомшили свідомість) справили розписи «Дому глухого» — чорні композиції Франческо Гойї. Вони зробилися камертоном у творчості О. Животкова, в «чорних дорогах» та у циклі «Лиха війни» (2022).

6. Петрова О. Третє Око: Мистецькі студії / ІПСМ НАМ України. Київ, 2015. С. 318.

Знакова система О. Животкова є сумою знань, поданих у розгорнутому вигляді на кшталт математичної формули. Ці образи потребують зосередженості глядача й дешифрування, як будь-яка незнайома мова. Вдивляючись у нашарування фарби, фактур, тональних нюансів, знаків-архетипів, закладених у структуру композицій, глядач має щастя увійти до твору, наче у домівку художника. Інтригуючи, образотворчі провокації нав'язують контакти із твором. У символіці рельєфів 2022, як раніше у полотнах митця, сконденсовано багатовіковий людський досвід, що сягає кореневих знань людства. «Будь-який міф користується символами, — писав О. Лосєв, — але символом не вичерпується. Як відкрита структура, що трансформується, міф неодмінно зустрічається із символами та вільно ними оперує»⁷. Це важливо, бо кожен глядач вмотивований особистим сприйняттям та розумінням твору. «Ми бачимо власне бачення та розуміємо власне розуміння»⁸. У такому «діалозі» глядача із твором збуджується енергія внутрішньої співбесіди та відбувається усвідомлення авторської міфології. Тобто з глядачем говорить вже не автор (як персонаж), а стилістика, пластична форма, символіка та міфологія художнього твору. Ще на початку ХХ століття французькі поети Стефан Малларме та Поль Валері відчували необхідність поставити мову твору (у нашому випадку художню форму образотворення) на місце того, хто народив цю мову — поета і художника. Автор усувається з першого плану на периферію, художня форма сама говорить, «перформує»⁹.

7. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. Москва, 1995. С. 181.

8. Якимович А. К. Эпоха сокрушительных творений: из истории авангардного искусства и мысли XX века. Москва, 2009. С. 26.

9. Ця ідея дала імпульс для народження концепції смерті автора. Її розробку та аргументацію див. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Пер. с фр. Москва, 1989; Фуко М. Воля к истине / Пер. с фр. Москва, 1996. Тотожні думки знайдемо у М. Бахтіна, Ю. Крістєвої, Г. Блаума та інших дослідників філології, взаємин текстів із читачами.

Олександр Животков стверджує: «Насправді твій твір ніколи не належатиме лише тобі, та є дещо, що було є і буде належати лише тобі — процес, він лише твій»¹⁰.

Матерія підкорюється духові, а не навпаки¹¹. У творах О. Животкова, включно з його виставковим проектом «Катарсис» (Київ, 2021) та рельєфами «Лиха війни», домінує чуттєво-інтуїтивне сприйняття пластичної форми: ритмів, їхньої узгодженості чи, навпаки, боротьбі контрастних розірваних форм, чорно-білого. Все це стає для глядача безмежним емоційним полем співпереживання та входження до підсвідомих шарів авторських посилок і навіювання. Сугестивна сила міфології художника беззаперечна, символізм — діалогічний. Його функція полягає у тому, щоб перекидати мости від серця до серця, спонукати глядача до «зламу подиху» (вираз Пауля Целана)¹². Мистецька система О. Животкова креативна, бо креативом вважається виявлення сутнісного, схованого існуючого, а не вигаданого сюжетного. Також твори Олександра Животкова інтертекстуальні. У них прозирають численні ремінісценції та алузії культурно-історичного змісту. Даоси, чиє вчення близьке Олександру, сповідують принцип таємниці, яку треба прийняти як таємницю¹³.

10. З інтерв'ю О. Животкова, даного Ганні Некрасовій (09.03.2007. Київ).

11. Очевидно, для модерністів ідея ще на початку століття була сформульована Конрадом Фідлером та засновниками нефігуративу Вільгельмом Воррінгером, Василем Кандинським, Францем Марком.

12. Перелом («злам подиху»), перипетія (за Аристотелем) — поетологічний — екзистенційний — шифр. ... Перехід до нового бачення ... на стихах якого завжди виникають сугестивні поля або й цілі «безодні» підтексту. Див.: Рихло П. Пауль Целан: Референції. Наукові студії, статті, есеї. Київ, 2020. С. 324.

13. Теоретики і практики класичного модернізму акцентували продуктивну роль таємниці як складової художнього твору. Приміром «Жан Кокто, міркуючи про природу творчості, був переконаний, що твір, який не містить таємниці, надмірно очевидний, має небезпеку швидко само вичерпатися. Творча спадщина кожного великого майстра повно таємниць». Це посмішка Джоконди Леонардо да Вінчі, «Нічна варта» Рембрандта, твори Далі, Джорджіо де Кіріко, Еміля Нольде та інших модерністів.

Те, що залишається нерозгаданим, нібито не висловленим, збуджує душу чутливого глядача та спонукає його увійти у середохрестя образотворчої знаковості композицій. У системі «напівреалізму» немає і не може бути оповідальності й психологізму — тут веде перед емоційно-інтуїтивна домінанта, котра передає стан спокою, осяяння або гострого драматизму (рельєфи «Лиха війни»). Зовні образи можуть видаватися статичними, але їхній підтекст є перенапруженим.

Відхід О. Животкова від живопису на полотні в бік пластичних колажів розпочався в 2003 році. Художник пішов шляхом стилістичних відкриттів та зламом власної системи мислення. До живописної поверхні він почав додавати «маргінальні матеріали» — тканину, папір, сітку, дерево тощо. Напівживопис-напівколаж сигналізував про «розірвану свідомість» художника, про гостре переживання суспільного дискомфорту. До того ж родинна драма завжди ятрила його свідомість. Виставка у галереї «Триптих» (Київ, 2003) вразила глядачів композиціями з двошарового картону. Безпардонно вирвані шматки матеріалу ніби волали від болю та відчаю. Ці стилістичні новації дісталися Олександрові дорогою ціною. Тоді, інтуїтивно резонуючи з філософською тезою щодо «смерті автора», художник сказав: «Матеріал є вторинним, головне — внутрішнє посилення. Я лише виконавець»¹⁴.

Майже на всіх його композиціях присутні писані каламусом тексти з «Книги Буття», бо морально-етичний зміст у творчості Олександра посідає чільне місце. І не тільки тому, що образ розп'ятого Ісуса Христа та Богоматері є наскрізними у його творах 2000-х років. Олександр Животков — один із небагатьох сучасних митців, який у власній творчості зосереджений на трагізмі буття та на етичних ідеалах людства. Він вибудовує моральні дискурси у формах новаторської пластики та інноваційної свідомості.

14. Діалог О. Петрової із О. Животковим під час виставки 2003. Олександр уважливо бачить себе в тіні, висуваючи на авансцену твір як духовний продукт.

На цих засадах було втілено у життя просторово-скульптурний проєкт «Катарсис» (2001) із масштабним фризом (поліптих із 7 частин) «Тесум Веніом» пам'яті матері художника. До цього ж проєкту увійшли скульптурні композиції «Врата» із пустотами-цезурами. Через них глядач мав можливість пройти наскрізь, побачивши на початку сторону «Життя», а на протилежному боці — знаки потойбіччя. У проєкті вочевидь прочитується філософське та етичне мислення автора. У дуальності «Врат» є суголосність з ідеєю «просторових інтервалів», уведених до скульптури Олександром Архипенком у пору зародження модернізму (1910–1920-і)¹⁵. Архипенкове відкриття пластичних цезур фактично народило нове скульптурне мислення, що резонує в усьому XX та XXI століттях. З позитивним спадком класичного авангардизму Олександр Животков впритул наблизився до пластичних одкровенень у циклі рельєфів «Лиха війни» (дерево, камінь, 2022).

В одному з інтерв'ю він сказав: «Художник має бути сліпим стосовно до визнаної та невизнаної форми і глухим до вказівок і бажань часу. Його око має бути спрямоване до голосу внутрішньої необхідності. І тоді він звертатиметься до всього дозволеного і з такою ж легкістю до всякого недозволеного засобу. І всі засоби святі, якщо вони внутрішньо необхідні»¹⁶.

Такою необхідністю для митця виявилась роль свідка-хроніста «тектонічного зламу», спричиненого ординською навалою рашистів на Україну.

15. За ідеєю Олександра Архипенка, принцип просторових цезур пов'язано з Енштейновою концепцією «інтервалів» у його геометрії космосу (простору-часу). Там дискретний простір поступово перетікає в негативну кривизну, а надалі — у позитивну кривизну, а потім — у плоску форму простору нашого тривимірного світу. Архипенко вважав, що мистецтво як форма свідомості, походить з космосу. Всі ідеї є у Всесвіті. Митець їх уловляє.

16. З інтерв'ю О. Животкова, даного Ганні Некрасовій (09.03.2007. Київ).

Біль, який з 1999 завжди жеврів у душі Олександра, з новою силою відгукнувся на біду. Щойно пролунали перші вибухи навколо Києва, Олександр оселився у майстерні. Війна жбурнула його у світ варварства та болю. Всі довгі дні війни Олександр, як солдат, не полишає власне «поле бою». Він у працьовні. Весь алогізм рашиського бузувірства б'є по розуму, серцю та душі художника. У перші сто днів війни він не дозволяв собі перепочинку у щоденній фіксації подій. Вони знайшли образотворче відображення у виразних, трагедійних рельєфах на каменю.

На першій композиції, позначеній датою 24 лютого, всю площину каменю перетинає постать Христа. Його руки розіп'яті у хмарах, ноги виростають із землі. А у небі, окресленому різкими широкими штрихами чи то нервовими волокнами, палає чорне сонце. Стогін розіп'ятого Бога зависає над Україною. Космізм свідомості автора вочевидь реєструє інтуїтивне передчуття розростання трагедії. Вже у цій першій роботі, де втілено масштаб драми так само, як і планетарне мислення художника, засвідчено дивовижний інстинкт митця до втілення сутнісного, вселюдського. Образ передано з високою напругою та болем. Водночас із драматичним сюжетом прочитується основне стилістичне завдання — творення одухотвореної форми. Духовно-трагедійне та естетичне у симбіозі працюють на виразність сюжету у кожній композиції.

Образ Христа варіюється впродовж усієї серії так само, як образ жінки, що є типологічним у естетичній системі О. Животкова. Але донедавна жінка, її обличчя як знак гармонії (Аніма у підсвідомості автора), нині окреслено різкими прорізами болю. Здається, що уловинки на камені волають. Колись бездоганно просвітлені лики деформованою у судамах, чи навіть розірвано, розколото навпіл та прорізано у кам'яних рельєфах зарубками неблаганного — крику від жаху того, що сталося в Бучі, в Мелітополі та по всій Україні.

На більшості кам'яних рельєфів зсудомлені у безвиході руки охоплюють замордовані жіночі обличчя. Контури, вирізьблені у камені як низький рельєф або контррельєф, пофарбовано кольором запеченої крові. Уся серія

О. Животкова — Апокаліпсис, не вигаданий, не міфічний, а реальний. Він відбувся на Київщині та шириться всією Україною¹⁷.

У знаковій системі художника з'явилося зображення правиці, де долоню окреслено зарубками у каменю. Чи то лінії життя, долі, чи то слід від зброї, яку людина вже більше як рік не випускає з рук.

Серія рельєфів О. Животкова вражає як явище творчої переконливості, колосальної артистичної напруги та нервової віддачі майстра. Мистецтво, побудоване на гострому переживанні реальної драматичної колізії, тільки тому є сугестивним, впливовим, бо передає трагізм у переконливій естетичні формі. Власне, усю атмосферу загальнонародної драми подано у численних варіаціях у камені формальними можливостями майстра. Олександр Животков ріже камінь металевою болгаркою з такою майстерністю, ніби пише пензлем по полотну. І різкий звук інструменту, що гризе камінь, відлунує у голові та серці болем. Так треба! Бо душа художника кричить без упину всі дні війни. Це нелюдська перенапруга — чим вона закінчиться для художника, знає лише Бог. Але зараз Олександр досліджує пластичні можливості роботи на камені й у цьому діалозі виходить переможцем як автор інноваційних композицій.

Як і зазвичай, Олександр Животков працює із аскетичною палітрою. Однак, попри свою позірну непоказність, вилучені яскраві кольори, ця палітра не є тьмяною. Вальорна розкіш, розроблена тональність полонить глядача силою гармонізованих відтінків. У рельєфах «Лиха війни» автор навпаки вдався до активного суперництва білого з чорним, що передає емоційну напругу, рух супротиву, навіть агонії. Також активним стилістичним прийомом є чергування улоговинок, тонких та широких контурних ліній. Заглиблені у «тіло каменю», вони набувають максимальної виразності. Олександр досліджує камінь, його властивості та відкриває

17. У свідомості глядача виникають образи такої ж сили у чорних полотнах Франсіско Гойї чи образ зі «Страшного суду» Мікеланджело, йдеться про грішника, який затуляє око, щоб не бачити жахів пекла.

для себе й для нас його незчисленні пластичні несподіванки. Він експериментує з поверхнею матеріалу, чи то відполірованого до дзеркального блиску, чи то шершавого, пошкарубленого у сполучі з окресленим павутинням ліній. Форма виразно працює на естетичну якість із глибокими вибоїнами від ударів сильної руки.

На камені, позначеному написом «24 серпня 2022, Київ 2022», сколото верхній правий кут. Грубими широкими смугами окреслено небо з чорним сонцем. Знизу до неба тягнуться лінії доріг. Вони сходяться у точці під траурним сонцем. На полірованій частині каменю розташовано текст.

Композиційне різноманіття у творах-сповідах художника вражає. Максимально спрощені до виразного знаку зображення: лики, хрести, руки, простягнуті до сонця, контраст чорного та білого на обличчі змороженої жінки — усе це справляє потужне трагічне й водночас урочисте враження.

Тема страждання «колективного тіла» України, суголосна стражданню самого автора рельєфів. Його передано виразно, енергійно та з повним проясненням. Це — новий гуманізм, за емоційним ефектом пластична «музика» рельєфів дорівнює органічним одкровенням І.-С. Баха. Пристрасні зображення, сповнені гарячкової енергії, є образами великого людського сенсу. У них також пульсує незагоєна рана в серці невтомного майстра.

О. Животков, відповідно до власного інстинкту, у «варварському» світі рельєфів відкрив новий виток експресіонізму. Він стоїть вражений перед власними творами, а поряд з ним — і ми.

Олена Бондарева

ДРАМАТУРГІЯ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ У ПОШУКАХ ІДЕНТИЧНОСТІ

Натомість вступу

Що таке Україна і хто такі українці у драматургії Незалежної України?

Строката аксіологічна палітра сучасної української драми для тих, хто знає її не через окремі драматургічно-театральні осередки, а об'ємніше та стереоскопічніше, — це несходимий лабіринт імен, текстів, творчих концепцій та ментальних орієнтацій, чим, власне, засвідчено свободу творчих процесів, якою українці вільно користаються.

Навіть за великого бажання нам не вдасться жодним чином уніфікувати дуже різноманітні тексти драматургів різних творчих генерацій, бо на прозорі та зрозумілі питання отримуємо абсолютно різні художні відповіді. Наприклад, не знайдемо спільного знаменника у драматургічній інтерпретації нещодавніх визначальних для нас подій — Революції Гідності чи розпочатого 2014 року етапу російської агресії.

У першому випадку ми, з одного боку, матимемо п'єси «Деталізація» Дмитра Тернового, «MAIDAN. INFERNO» Неди Нежданої, «Ми, Майдан» Надії Симчич, «Лабіринт» Олександра Вітра, «Вой (не)мой волчицы, або Кіт Шрьодінгера» Оксани Танюк, «Наталка (NATALKA)» Наталії Ігнат'євої та Віктора Попова, де Майдан показано як горнило

справжнього українського духу та початок повної деколонізації України. З іншого ж боку — антимайданну рецепцію Майдану у «Захопи мені облдержадміністрацію» Анастасії Косодій, гріховну модель його рецепції з позицій РПЦ у «Гірчичному зернятку» Віри Маковій, урівняних у своєму баченні справедливості майданівців та їхніх катів у «Жінках та снайпері» Тетяни Киценко, сприйняття Майдану як мапи гомосексуальних пригод протагоніста у «Мавпах з апельсинами» Віталія Гавури.

У другому випадку (в інтерпретації агресії росіян від 2014 року) також побачимо парадокси на краях шкали — героїзм, розуміння сутності збройного протистояння, екзистенційний характер війни («Каштан і Конвалія» Олега Миколайчука, «Кицька на спогад про темін» і «OTVETKA@UA» Неди Нежданой, «Люди і Кіборги» Даріо Фертільо та Олени Пономаревої, «До-дієз шостої октави» Ігоря Юзюка). На іншому ж краю шкали — внутрішній конфлікт, штучно інспірований українськими націоналістами («Дочке Маше купил велосипед» Дена та Яни Гуменних, «Погані дороги» Наталки Ворожбит).

Викладене вище спонукає проаналізувати, як формувався шлях української драматургії у Незалежній Україні, де реально розпочинається наша культурна незалежність та як нам остаточно деколонізувати українську драму.

Колоніальна модель ментальної периферії та омріяного «центру»: «В Москву, в Москву!»

Сьогодні дуже гірко усвідомлювати, що розвиток драматургії в Україні після проголошення Незалежності у 1991 році одразу було поставлено під пильний контроль Москви, яка до розпаду СРСР готувалася заздалегідь, особливо у сфері культури, розглядаючи культуру як «м'яку силу» вторинної колонізації. Лише зараз у єдину картину починають складатися окремі пазли понад тридцятирічної історії сучасної української драматургії, яка, по суті, розпочалася в Україні 1991 року з кількох десятків драматургічних авторів, практично непочутих тогочасною культурою

і тодішніми театрами — переважно державними, більше зорієнтованими на розвиток спільного культурного простору з Росією та іншими країнами колишнього СРСР, аніж на розбудову національної драматургічно-театральної політики.

Якщо на початку 1990-х драматургічну майстерню Анатолія Дяченка, відкриту у Києві 1991 року, розглядали як каталізатор розвитку тогочасної української драматургії, то нині, з огляду на документи та обставини, а також наслідки її роботи, можемо скласти зовсім інакшу картину, де буде враховано наступне.

1) Переведення фахівця-ракетника радянського морфлоту Анатолія Дяченка з військової сфери під порядкування українському Мінкульту за особистим поданням тодішнього міністра культури УРСР Юрія Олененка ще 1988 року та прискорене закінчення Дяченком Літінституту ім. Максима Горького у Москві¹.

2) Створення у Севастополі напередодні цього переведення (1987) під орудою Анатолія Дяченка (на той момент ще кадрового офіцера!) Центру експериментальної сучасної драматургії «Теорія неба»², що мав колосальну медійну підтримку та розкрутку і став стартовим майданчиком для раптової появи Анатолія Дяченка в Києві як рушія розвитку незалежного українського театру і драматургії у 1991 році, одразу після проголошення української Незалежності. Йдеться, зокрема, про театральний фестиваль «Півострів» за п'єсами молодих драматургів, котрий Анатолій Дяченко 1991 року провів у Севастополі, аби перенести у Київ уже розкручений проєкт³, де тьюторами та лекторами були переважно росіяни.

1. Официальный сайт Анатолия Дьяченко. URL: <http://dyachenco.com/>

2. «Теория неба» Анатолия Дьяченко. Центр Экспериментальной современной драматургии. URL: <http://teoriyaneba.com/>

3. Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми: Аналітично-соціологічне дослідження. Київ, 2018. С. 52.

3) Максимальна державна та муніципальна підтримка, включаючи фінансування та приміщення у столичному Управлінні культури, для розгортання проєкту Анатолія Дяченка «Центр сучасної експериментальної драматургії» у Києві перших років української Незалежності (1992–1994)⁴, включення у пул популяризаторів Дяченка зірок тодішньої театральної критики (Валентина Заболотна, Віталій Жежера, Олександр Саква, котрі просували івенти Дяченка як одного із найпродуктивніших українських драматургів, як мірила суверенітету українського театру, зрештою — як єдиної знакової постаті тодішньої української драми)⁵.

4) Створення 1993 року на базі театального осередку «Бенефіс» (фінансований Головним управлінням культури Державної адміністрації Києва та підпорядкований йому ж), авторського театру Анатолія Дяченка, чий репертуар складався винятково з його п'єс, та засвідчення тогочасними публікаціями критиків про фінансування всього процесу театального виробництва у цьому осередку коштом Київського міського департаменту культури⁶ — безпрецедентна для початку 1990-х років ситуація з огляду на те, в яких умовах і сирітському фінансуванні опинилися тодішні українські театри, і подібних прикладів ми більше ніколи не мали.

5) Заохочення Анатолієм Дяченком української драматургічної молоді до навчання у московському Літінституті, на переїзд з «периферійного» Києва до Москви як абсолютного центру драматургічно-театального життя. Цими пропозиціями скористалися Наталка Ворожбит, Максим Курочкін, Сергій Щученко, Марія Ладо, від цього відмовилися Неда Неждана, Євгенія Чуприна, Юрко Ґудзь, які, звісно, бували на заходах «Центру сучасної експериментальної драматургії», але свідомо вирішили навчатися та працювати в Україні, створюючи в ній незалежні від Москви культурні осередки.

4. Там само. С. 53.

5. Академия драматургии Анатолія Дьяченко. URL: http://academdram.com/main.php?part=o_nas

6. Там само.

Тут показово, що серед своїх «учнів» сам Анатолій Дяченко називає не лише Ворожбит, Курочкіна, Щученка, які, поза сумнівом, вважають його учителем⁷, але й Неду Неждану та Євгенію Чуприну, які свого часу відвідували заходи під орудою Дяченка, однак ніколи не позиціонували себе як його «учениці».

6) Швидкий переїзд Анатолія Дяченка до Москви, коли процес «перетікання» талановитої молоді з Києва було налагоджено.

7) Пропагування на всьому пострадянському просторі, включно з Україною, навчання у Анатолія Дяченка як чи не єдиного шансу стати драматургом: «реально на території колишнього СРСР знання у галузі драматургії можна отримати у двох місцях. Це семінар Коляди і семінар Дяченка. Всі решта навчити нічого не можуть. Працюючи власним коштом, ККД Дяченка перевищує ККД кількох мінкультів у зазначеній галузі, інститутів мистецтвознавства і ще певної кількості корисних організацій, а заодно і сотні-другої так званих театральних діячів, узятих разом»⁸.

8) Позиціонування на одному з віртуальних ресурсів у 2009–2011 рр. севастопольської матеріальної бази Центру «Теорія неба» як унікального місця для розчарованих багатіїв з Рубльовки та інших грошовитих «достойників» Росії, України та Білорусі, де з них за великі гроші впродовж року зроблять драматургів або сценаристів⁹.

9) Повне згортання державної інституціональної підтримки сучасної української драматургії після від'їзду Анатолія Дяченка до Москви.

10) нинішня антиукраїнська позиція як самого Анатолія Дяченка, засвідчена його драматургічними творами «Гламурная война»

7. «Вроде своя, а вроде чужая»: беседу с Натальей Ворожбит ведет Александра Тетерина.
URL: <https://web.archive.org/web/20201024033857/http://ptj.spb.ru/archive/85/chast-rechi/vrode-svoya-avrode-chuzhaya/>

8. Академия драматургии Анатолия Дьяченко.

9. Там само.

та «Фашистские сказки», так і його учнів, скажімо, Валерія Чепурина¹⁰.

Переїхавши до Києва у 2004 році, Наталка Ворожбит і Максим Курочкін, з одного боку, продовжують позиціонувати себе в Україні як російські драматурги — представники російської «нової драми», а з іншого — продовжують активно залучати українську творчу молодь до орієнтації на імперський культурний центр, до участі у російських фестивалях, преміях, спільних заходах, у культивуванні в Україні «взірцевої» драматургії росіян, до якої ми «не дотягуємо» — Івана Вирипаєва, Васілія Сігарєва, Вячеслава Дурненкова та ін.

В Україні під російську «нову драму» створюють окремі віртуальні території («Teatre.com.ua»), драматургічні фестивалі («Тиждень актуальної п'єси») і творчі лабораторії («Лабораторія актуальної драматургії» при НСТДУ). Навіть після 2014 року молоді драматурги, наближені до Ворожбит і Курочкіна, активно беруть участь у російському драматургічному фестивалі «Любимівка», іноді заради призового місця подаючи туди відверто антиукраїнські тексти (наприклад, п'єса «Захвати мне обгосадминистрацию» Анастасії Косодій¹¹, прочитана на «Любимівці» у грудні 2014 року: у фіналі читань залу роздавали триколори та георгіївські стрічки).

Показовою є одна із FB-дискусій у «новодрамівському» драматургічному середовищі, що виникла у FB-групі «УКРДРАМАХАБ» під постом Ірини Гарець від 25 жовтня 2022 року: у пості було зафіксовано позицію оргкомітету драматургічного фестивалю «Липневий мед» із відмовою зняти з переліку переможців молоду авторку, яка примудрилася взяти участь у «Любимівці» влітку 2022 року, тобто, вже через півроку після повномасштабного вторгнення Росії в Україну.

10. НАШКРЫМ. Из геополитики в геопозетику. URL: <https://nkpoetry.com/2014/09/22/valery-chepurin/>

11. Косодий А. Захвати мне обгосадминистрацию. URL: <http://teatre.com.ua/ukrdrama/---nastasij-osodij/>

Хоча сам учинок начебто засудили, члени оргкомітету та рідери до останнього публічно шукали аргументи для максимальної лояльності до авторки, адже самі практично всі брали участь у цьому фестивалі вже після 2014 року.

Наприклад, учасниця «Любимівки» 2020 року Катерина Пенькова спробувала стати на захист молодой письменниці, розуміючи, що її вчинок «кошмарно дурний», але що вона «зробила це, подивившись на колег, які подавались на Любимовку раніше», — і резюмувала, що «ми всі несемо відповідальність: і драматурги, що подавались на російські конкурси до цього, і режисери, що ставили або легітимізували лише тих, хто пройшов ту ж Любимовку, і, звісно ж, театри, які ставили, а подекуди по сьогоднішній день не зняли з репертуарів нову рос драму»¹².

Наголошу ще раз: у жовтні 2022 року, через вісім місяців після повномасштабного вторгнення та на десятому році війни з Росією, українські драматурги масово виправдовували участь колеги у російському театральному фестивалі та шукали підстави залишити її на призовій позиції...

Так у драматургії формувалася та цементувалася нова українська «ідентичність підпорядкованих» з усіма її маркерами: пристосування, роздвоєння, маскування, неминучість компромісів. З метою розвитку в Україні саме російської «нової драми» публічному кенселінгу піддавалися інші драматургічні проекти, особливо ті, які пручалися засиллю «новодрамівського» середовища в українському драматургічному полі та прагнули гуртувати вітчизняних драматургів довкола української культури або спільного культурного поля. За допомогою медійного і театрознавчого простору інтенсивно насаджувалася думка про естетичну неспроможність україноцентричних проєктів, про «мистецький вакуум», в якому опиняються бідолашні «новодрамівці» в Україні. Наведу кілька прикладів.

12. UKRDRAMACHUB. URL: <https://www.facebook.com/groups/399256650659886>

У лютому 2017 року, через три роки після початку російської агресії проти України, анексії Криму та окупації частини Донбасу, Наталка Ворожбит ділилася відчуттями про своє повернення в Україну наприкінці 2004 року: «У перші роки нічого не робила, продовжувала фізично жити у Києві, працювати в Росії. Сценарії та п'єси я писала — туди. Звісно, вакуум був. Було нудно... Зустрілася з однодумцями у Харкові, там був такий фестиваль “Курбалесія”, єдиний фестиваль, який займався новою драмою, там читали й іноді ставили сучасні п'єси. На “Курбалесії” я познайомилася з Андрієм Маєм, разом із ним та з Марисею Нікітюк ми вирішили створити фестиваль “Тиждень актуальної п'єси»¹³. «Мені здається, що в Україні немає драматургічного процесу»¹⁴, — переконувала читачів в іншому своєму інтерв'ю Наталка Ворожбит. Навіть сьогодні в автоматично перекладеній українській версії на порталі «Teatre.com.ua» її представлено як «українського драматурга сучасної російської хвилі “нова драма”» з наголосом на тому, що вона «виросла на російській класичній та радянській літературі», є діячкою більше російської, аніж української культури, пишається своєю участю у процесі організації Театру.Док., лабораторії в Ясній Полянї, фестивалю «Новая драма»¹⁵.

Також хочу звернути увагу на те, що у чотири томній антології «Українська драматургія», реалізованій харківським видавництвом «Фоліо» у 2008–2010 рр., укладачі заявили презентацію через драматургічні тексти цілісної історії української драматургії двох століть — від початку XIX ст., представленого «Наталкою Полтавкою» Івана Котляревського, до початку XXI ст. Без легітимації багатьох сучасних українських авторів як «новітніх класиків» драматургії подібну історію неможливо було створити.

13. Наталья Ворожбит: «Пьесы — мое личное высказывание». URL: <https://kyivdaily.com.ua/natalya-vorozhbit/>

14. THEATRE: театральний портал. Наталія Ворожбит. URL: http://teatre.com.ua/modern/natalja_vorozhbit/

15. Там само.

До третього тому потрапили драматургічні тексти Валерії Врублевської, Юрія Щербака, Івана Драча, Ярослава Верещака, Ярослава Стельмаха, Неди Нежданої, Тетяни Іващенко¹⁶, а до четвертого — п'єси Світлани Лелюх, Марії Ладо, Анатолія Крима, Олександра Марданя, Марини і Сергія Дяченків, Андрія Куркова, Ігоря Афanasьєва, Валентина Тарасова і Юрія Рибчинського¹⁷. Як бачимо, авторів розміщено поза генераціями і творчими спільнотами, поза віком та датами написання текстів, поза будь-якими проєктними концепціями, опираючись винятково на естетичні вподобання й особисті контакти упорядників, які явно схилилися до промоції не лише українських, а й проросійських/російськомовних авторів, тиражуючи ідею відданості спільному з Росією культурному простору.

Наступний пул прикладів також дуже показовий. У колективному грантовому дослідженні «Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми», позиціонованому як «аналітично-соціологічне», авторський колектив (Сергій Васильєв, Ірина Чужина, Надія Соколенко, Олена Салата, Оксана Тукалевська, В'ячеслав Жила), з одного боку, справедливо бідається, що «десятиріччями в країні стверджувався стереотип про відсталість та невігластво національної культури», а з іншого — пишається, наскільки потужно приросла українськими авторами російська «нова драма» та потерпає, що українські театри недостатньо ставили тих драматургів, хто поїхав реалізовувати себе у Росію: «формально залишаючись українськими громадянами, Максим Курочкін, Наталія Ворожбит та Марія Ладо, маючи багато здійснених п'єс в академічних та експериментальних театрах Москви та російської провінції, українському глядачеві в цей період фактично залишаються не відомими»¹⁸.

16. Українська драматургія: Антологія: У 4 т. Харків, 2010. Т. 3.

17. Українська драматургія. Т. 4.

18. Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми / С. Васильєв, І. Чужина, Н. Соколенко та ін. Київ, 2018. С. 8, 13.

Куди точніше за наших культурних аналітиків ситуацію глобального російського впливу на українську драму окреслила польська дослідниця Агнешка Матусяк: «Парадоксально, але мирне здобуття Україною незалежності у 1991 році шляхом всенародного референдуму не полегшило прощання з імперією. Протягом наступних двох десятиліть українці намагалися вийти зі сфери впливу північного сусіда. Можливо, вони змогли б це зробити ефективніше, якби не відкрита, але й закамфльована, як на міжнародному, так і на внутрішньому рівнях, деструктивна діяльність Росії. Наявність України у сфері свого впливу завжди була умовою *sine qua non* для російського імперіалізму. З приходом до влади Володимира Путіна відбудова Російської імперії активізувалася, ставши головним державотворчим пріоритетом Російської Федерації. Цей неоімперський пріоритет “збирання руських земель” реалізовувався через різні евфемістичні політичні та економічні гасла та проекти, як-от “привілейований інтерес” чи “стратегія відповідальності” на пострадянському просторі чи Євразійському Економічному Співтоваристві чи Євразійському Союзі тощо. Такі дії притупили пильність Заходу щодо реституції російських імперських амбіцій, з одного боку, а з іншого — не дозволили країнам колишнього Радянського Союзу ефективно перерізати пуповину російської залежності. Цій же меті служила майстерно сконструйована російська культурна політика»¹⁹.

Як бачимо, аж до 24.02.2022, попри те, що вже багато років Росія вела проти України війну, анексувавши та окупувавши її території, в українській драматургічній та аналітичній спільноті вплив російської драматургії та російського театру був надзвичайно потужним, що позначилося на змісті та мові п'єс, шляхах їх просування, внутрішніх та зовнішніх контактах драматургів, а також на рецепції п'єс.

19. Matusiak A. Dekolonialna re-kreacja Ukrainy. URL: <https://www.e-kalejdoskop.pl/wiadomosci-a230/dekolonialna-re-kreacja-ukrainy-r11972?fbclid=IwAR2FEtWdTplrSeAqz08TPG6qRhQyxhvjktPWOq5w5l3iG18rq3ncgtpSdPo>

Постколоніальна модель території пошуку сенсів: «Геть від Москви!»

Розвиваючи українську драматургію поза російськими впливами, проукраїнське крило сучасних драматургів діяло практично самотужки, на особистому ентузіазмі. Зокрема, 1995 року Ярослав Верещак започатковує Гільдію українських драматургів, задуману як благодійний фонд, покликаний популяризувати сучасні драматургічні твори саме в Україні, що вперше порушила питання стосовно необхідності офіційної легітимації професії «драматург»²⁰. Гільдії вдалося об'єднати українських драматургів різних поколінь, які не орієнтувалися на Москву і прагнули розвивати драматургію в Україні поза імперським центром (Альберт Вербець, Катерина Демчук, Ольга Зоренко, Тетяна Іващенко, Олена Клименко, Світлана Лелюх, Віктор Лисюк, Олександра Погребінська, Аліна Семерякова, Володимир Сердюк, Лідія Чупіс та інші), посприяти організації театральних читань, друку п'єс драматургів у різних антологіях та виданню п'єс книжками окремих авторів так з'явилися книжкові видання «Коломбіна, П'єро, Арлекін: Сім тетаральних казок» Світлан Лелюх²¹, «Танці гончарного кола» Лідії Чупіс²², «144000» Ярослава Верещака²³, «Святополк, Каспар Гаузер, Насреддін та інші» Олени Клименко²⁴.

Паралельно продовжує функціонувати драматургічний осередок у Національній спілці письменників України (Василь Фольварочний, Анатолій Крим, Влерій Герасимчук, Юрій Рибчинський та інші), до жодних драматургічних осередків не входять Валерій Шевчук, Володимир Діброва, Олександр Ірванець, Сергій Лазо, Олександр Бейдерман,

20. *Верещак Я.* «Гільдія драматургів України»: документальна фантастика. Сучасні українські драматурги / упоряд. Я.Верещак. Київ; Біла Церква, 2000. С.4.

21. *Лелюх С.* Коломбіна, П'єро, Арлекін: Сім театральних казок. Київ, 1998.

22. *Чупіс Л.* Танці гончарного кола: П'єси. Київ, 2007.

23. *Верещак Я.* 144000: п'єси-фентезі. Київ, 2008.

24. *Клименко О.* Святополк, Каспар Гаузер, Насреддін та інші: п'єси. Київ, 2009.

Григорій Штонь. Усі названі автори видають власні драматургічні книжки, їх твори ставлять в українських театрах, іноді — й за кордоном. З молодими драматургами у той час багато працюють Ярослав Стельмах і Богдан Жолдак. Усі книжки названих у цьому пулі авторів, на відміну від тих, які презентувала Гільдія драматургів, не є обмеженими у накладах, тож доступні у бібліотеках, тому не бачу потреби давати безліч посилань на них.

На початку 2000-х при Національній Спілці театральних діячів України зорганізувалася Конфедерація драматургів України, покликана заохотити талановитих митців нового покоління залишатися в Україні та розвивати її драматургічний простір (Анна Багряна, Артем Вишневський, Олександр Вітер, Олег Гончаров, Леся Демська, Анатолій Дністровий, Олег Миколайчук, Неда Неждана, Світлана Новицька, Юрій Паскар, Олексій Росич, Надія Симчич). Дуже органічне середовище молодих українських драматургічних авторів виросло на базі творчої тусовки видавництва «Смолоскип», яка була активною ще від середини 1990-х.

Неда Неждана, обрана головою Конфедерації, розпочала низку проєктів з видавництвами і театрами, налагодила контакти з відділенням драматургії Національної спілки письменників України та її очільником Василем Фольварочним. Конфедерації вдалося добитися офіційного визнання професії «драматург» та включити її у національний Класифікатор професій. За участі Неди Нежданої створено і першу віртуальну базу сучасної української драматургії «ВІРТЕП» (це був платний хостінг і з часом базу довелося закрити). Авторські книжки п'єс мають Анна Багряна, Артем Вишневський, Олег Гончаров, Олег Миколайчук, Неда Неждана, Світлана Новицька.

Паралельно було налагоджено друк та презентацію українським театрам найрізноманітніших драматургічних антологій — від ознайомих, що закликали український театр до творчого діалогу («У чеканні

театру»²⁵, «У пошуку театру»²⁶, «Страйк ілюзій»²⁷, «Сучасні українські драматурги»²⁸, «Наша драма»²⁹, «Потойбіч паузи»³⁰, «СУД: Сучасна українська драма» — чотири випуски³¹, «13 сучасних українських п'єс»³²) до антологій-колекцій («Таїна буття»³³, «Голос тихої безодні та інші голоси. МоноЛІТ»³⁴, «Часо&Простір»³⁵, «Мотанка»³⁶, «Драмовичок»³⁷, «Дош в акваріумах площ»³⁸, «Майдан. До і після»³⁹, «Лабіринт із криги й вогню»⁴⁰, «Інша драма»⁴¹, «Ажіотаж»⁴²). А ще друком виходять книжкові антології за результатами окремих драматургічних

25. У чеканні театру: антологія молоді драматургії. Київ, 1998.
26. У пошуку театру: антологія молоді драматургії. Київ, 2003.
27. Страйк ілюзій: антологія сучасної української драматургії. Київ, 2004.
28. Сучасні українські драматурги Київ; Біла Церква, 2000.
29. Наша драма. Київ, 2005.
30. Потойбіч паузи. Київ, 2005.
31. Сучасна українська драматургія. Вип. 1. Київ, 2005; Сучасна українська драматургія. Вип. 2. Київ, 2006; Сучасна українська драматургія. Вип. 3. Київ, 2006; Сучасна українська драматургія. Вип. 4. Київ, 2007.
32. 13 сучасних українських п'єс. Київ, 2013.
33. Таїна буття. Біографічна драма. Київ, 2015.
34. Голос тихої безодні та інші голоси. Антологія сучасної української монодрами: моноп'єси. Київ, 2016.
35. Часо&Простір: антологія історичної української драми. Київ, 2021.
36. Мотанка: антологія української жіночої драматургії. Київ, 2016.
37. Драмовичок: антологія сучасної української драматургії для дітей та підлітків. Київ, 2017.
38. Дош в акваріумах площ: П'ять п'єс для дітей та юнацтва. Київ, 2021.
39. Майдан. До і після: антологія актуальної драми. Київ: Світ знань, 2016.
40. Лабіринт із криги й вогню: антологія актуальної драми. Революція гідності і гібридна війна. Київ, 2019.
41. Інша драма: антологія експериментальних українських п'єс. Київ, 2019.
42. Ажіотаж: Комічні варіації сучасної української драми. Київ, 2021.

конкурсів («Коронація слова»⁴³: збірка п'єс лауреатів 2006 та 2007 років, «Драма.UA. 1»⁴⁴).

Як бачимо, стенання «новодрамівської» тусовки, яка спромоглася лише на одну паперову антологію («Актуальна українська драма»⁴⁵), та їхніх adeptів із різних культурних інституцій про драматургічний вакуум в Україні та необхідність тягнути в українські театри написані за російськими лекалами п'єси є абсолютно нерелевантними і працюють радше як виклик тим, хто не орієнтувався на Росію, та як хайповий самопіар, аніж як валідна оцінка.

Показовою є творча історія «новодрамівської» російськомовної української авторки з Одеси Анни Яблонської, яка взагалі не розглядала пропозицію переїхати до Москви, але тісно контактувала з російською «новою драмою» та її українським осередком. Із пасажів російського театрального критика Павла Руднева ми бачимо, звідки бралось константне постколоніальне зневажливе ставлення до тих українських драматургів, які гребували спільним культурним простором із Росією, адже навіть про тих, хто прагнув вписатися у цей простір, говорили з акцентованим відтінком імперської зверхності. Ось що Руднев писав про Анну Яблонську: «У ній була сором'язливість провінціалки. Парадокс її долі в тому, що, будучи громадянкою України, вона була зовсім не затребуваною українським театром — так само, як і її одноплемінники Наталія Ворожбит і Максим Курочкін. Нехай тепер українському театру, який вибирає завжди легких, елементарних, бульварних драматургів у свій репертуар, буде соромно. Москва, російська театральна система, конкурсна інфраструктура прийняла і оцінила драматурга Ганну Яблонську, допомогла їй вирости у велику творчу особистість. І вона страшенно соромилася своєї московської слави, була страшно вдячна і не вірила у свій успіх, мовби

43. Коронація слова: збірка п'єс лауреатів конкурсу 2006 та 2007 років. Київ, 2008.

44. Драма.UA. Сучасна драма. Львів, 2013.

45. Актуальна українська драма: зб. п'єс. Луцьк, 2012.

вибачалася за нього»⁴⁶. Або ще одна цитата з цієї ж серії: «Одеситка за місцем проживання, вона як людина сучасна, на щастя, позбавлена дурного одеситства в стилі письма і світогляду. Російський автор на українській землі. Затребуваний, визнаний, увінчаний преміями у віддаленій метрополії і навряд чи помічений в українському театральному середовищі»⁴⁷. Тобто, навіть інтонаційно ми відчуваємо, *що* насправді росіяни думали і думають про драматургів-вихідців з України, котру досі сприймають як власну законну колонію.

Усі, хто вписує постать Анни Яблонської винятково у нову російську драму, чомусь, перелічуючи твори її драматургічного доробку, скромно замовчують або оминають наявність у ньому драматургічного циклу з трьох п'єс «Діалоги про Батьківщину» — неначе воліють виписати зручну, а не реальну постать авторки, яка не має у своєму доробку текстів, «проблемних» для великорускої інтерпретації або для безкінечних розмов про великий російський інтертекст. Так траплялося раніше, трапляється й досі, коли нашу історію, так само як історію нашої культури/літератури, писали за нас колонізатори. Цікаво, що Батьківщиною у цьому циклі Анна Яблонська називає аж ніяк не Росію, натомість Україну, постмайданну країну 2004 року — незнану раніше Україну, яку російськомовна авторка прагне відкрити для себе і зрозуміти, з якою хоче пов'язати свою подальшу громадянську самоідентифікацію. У цьому циклі окремі її персонажі починають епізодично говорити українською мовою. Саме тут вони вперше намагаються збагнути, що відбувається у їхній країні та чому вони досі запобігають перед Москвою, тоді як інші українці виходять на Майдан. Саме тут з'являється дійова особа Аня, для якої після Помаранчевого Майдану «*все змінилось*» і якій дуже соромно, що не могла з людьми на Майдані співати Гімн України

46. Яблонська Г. Ангел нової п'єси. URL: <https://life.pravda.com.ua/society/2011/01/26/70922/>

47. Там само.

повністю, бо не знала слів⁴⁸. Саме тут під сумнів обережно ставиться продуктивність спільного простору з Росією та деструктуються совєцько-російські міфи суспільної свідомості: ані виконання дітьми «правильної» з точки зору середньостатистичного «совка» життєвої програми, написаної батьками, ані поклоніння радянським «іконам» (у нашому випадку — молитви до портрету Гагаріна) не можуть зробити пострадянські покоління українців щасливими. Тут з'являється іронічно-зневажливе ставлення до росіян як до «москалів», котрі є проблемою для всього цивілізованого світу, а найбільше — для українців як географічних сусідів.

Цикл «Діалоги про Батьківщину» розпочинається п'єсою «Київ — Москва», дія якої відбувається у купе пасажирського поїзда під час перетину україно-російського кордону. Кордон у п'єсі постає потенційною загрозою для українців — щоб пройти його вони мусять хитрувати, вигадувати, що написати у міграційній карті, і полегшено зітхнувши, коли все вже позаду. Процес перетину цього рубежу вкотре доводить: українці за межею власної країни у напрямку Москви не мають жодних прав. Характерною є мікросцена, де російський прикордонник, замість увімкнути в купе світло, у темряві світить ліхтариком в обличчя пасажирів — немовби вони злочинці, які ховаються у мороку, а він — герой-рятівник.

Показово, що молода жінка Аня, яка вже проживає нову обережну громадянську самоідентифікацію, спроектовану на Помаранчевий Майдан, уникає відповідати чоловікам у купе, навіщо їде до Москви, лише сором'язливо опускає очі, щось вигадуючи про родичів та канікули. У цьому контексті спливає у пам'яті цитата Павла Руднева про Анну Яблонську — «сором'язливу українську провінціалку», яка завжди «ніби вибачалася за свої московські літературні премії»...

Монолог Ані про Помаранчевий Майдан ніколи не прозвучить, коли неоімперці вкотре привласнюватимуть постать і творчість Анни Яблонської,

48. Яблонская А. Театр и жизнь: драматические произведения. Одесса, 2014. С. 492.

оскільки саме через такі сторінки її творчості вектор «В Москву! В Москву!» перформативно перетворюється у «Діалогах про Батьківщину» на «Геть від Москви!», а сам драматургічний цикл набуває свідомої антиімперської спрямованості. Тобто, у драматургічному тексті «Київ–Москва» через мовлення своєї героїні Ані драматургиня унаочнює злам, що відбувається з молодими «неукраїнськими» українцями у дискурсивному формуванні нової МІ-ідентичності. Роман Кісь називає той злам диспозитивом своєрідної «новомайданности», що діє через різні коди «майданної ситуативности», через «акт “спів-причетности” як “зануреність” у спільну дію, і як почуття “над-емпіричности” криптосакрального майданного хронотопу, як “випадання” в Інший Оранжевий Час і Оранжевий Простір; увесь цей дивовижний сплав гіперсерйозности і роз-кутої карнавальности у бахтінському сенсі, разом із Бажаннями, емоціями»⁴⁹. У поясненні того, через які механізми Помаранчева Революція стала на-самперед «революцією самого дискурсивного середовища», дослідник наголошує на радикальних змінах у світосприйнятті та світорозумінні великої частини українців, вкладаючи сам невидимий процес трансформації у таку формулу: «внутрішньо “випростана”, самоактуалізована на “майдані” (та через майданну дискурсивну спів-дію та новий “майданний” солідаризм) людина пододала свою дотеперішню “атомізованість” і почула потугу спів-дійовця Європейської Історії, — потугу Гідної Людини, а зовсім не “людини-маси”»⁵⁰.

Ще кілька слів про останню п’єсу циклу — «маленьку комедію» «Летять якісь птахи» — єдиний прижиттєво надрукований українською драматургічний текст Анни Яблонської. Знаходимо його в упорядкованій Ярославом Верещаком антології української жіночої п’єси «Мотанка» у перекладі Неди Нежданої. Ані Верещак, ані Неда ніколи би не працювали

49. Кісь Р. Глобальне – національне – локальне: Соціальна антропологія культурного простору. Львів, 2021. С. 349.

50. Там само.

з драматургічними текстами, приналежними винятково до російської «нової драми» з її презирством до України та українців, що знову спонукає говорити про свідоме звуження постаті й творчості цієї письменниці при її привласненні російською «новодрамівською» тусовкою.

Навпаки, в усіх тематичних або жанрових драматургічних антологіях, упорядкованих співробітниками Відділу драматургічних проєктів Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса, до уваги бралися винятково ті тексти, які так чи інакше осмислювали українську ідентичність. У згаданій п'єсі з балкону *«високої вежі з червоної цегли»* (така собі уявна башта Кремля) двоє імперців у *«потужний телескоп»* намагаються розгледіти неочікувану українську революцію (розглядання у телескоп ніби натякає, що ця революція для них дуже далека і незначна). Імперці вважають, що боротися за свободу — *«це смішно»*. Вони силкуються створити вербальну картину незбагненого хаосу у свідомості українців, які раптом вирішили продемонструвати світові своє бажання вирватися з-під опіки імперії, та при цьому не розуміють, що описана ними модель *«раювання в імперії»* для українців уже ніколи не буде актуальною.

Імперці з балкона намагаються стріляти у натовп протестувальників, особливо у *«головного»*, в якого *«ника вся у віспинах»*, — але тих не беруть кулі (тут алюзія на історію з отруєнням Віктора Ющенка, який у п'єсі постає міфічним «характерником»). Тож імперцям нічого не залишається, як перефарбуватися і теж удавати протестувальників, компрометуючи своїми викриками саму ідею українського опору імперії і чи не першого усвідомленого вибору європейського вектору: *«Бандитам — тюрми! Свобода політв'язням! Все не купиш! Ні НАТО! Ні смерті! Ні болю! Коли літо? Де мама? Так — правді! Так — світлу! Ні дорослим! Так — дітям! Геть паркани! Геть реальність! Міліція з народом! Аве Марія!»*⁵¹.

51. Яблонська А. Кричать якісь птахи: Маленька комедія / Пер. з рос. Неди Нежданой. Мотанка. Антологія української жіночої драматургії. Авт.-упоряд. Я.Верещак. Київ, 2016. С. 369–372.

24 січня 2011 року Анна Яблонська загинула під час теракту у московському аеропорту Домодедово. Метафорично її вбила імперія, куди вона приїхала отримувати літературну премію від журналу «Искусство кино». Теракт організував молодий чеченський юнак-смертник, який мстився росіянам за смерть своїх рідних в обох чеченських війнах. Тоді у Домодедово загинули 37 людей, понад 170 постраждали. З пасажирів літака, яким у Москву прилетіла Анна Яблонська, загинула лише вона. Некролог від російського ПЕН у зв'язку з її смертю був просякнутий великоруским фльором зверхності й пророкував Україні важкі часи, адже імперці знали, що просто так вони нас не відпустять⁵².

Важливо, що ті, хто розбудовує українську драматургію у постколоніальній Україні, активно моделюють її незалежне від Росії культурне поле практично на всіх рівнях драматургічного письма.

Спростовуються радянські драматургічні версії історичних подій як у діячості, так і щодо сучасної української історії та культурантропології; опрацьовується ціла низка нових історичних наративів; зазнає суттєвої, подеколи радикальної ревізії національний історико-культурний пантеон, створюються нові культурно-біографічні міфи про національних героїв, а вчорашні «герої» обертаються на «не-героїв»; осмислюються злочини тоталітарних режимів ХХ століття, скоєні проти українців; відбувається болісне «пригадування» національного коріння та наново пишеться «українська версія» національної історії та культури; виникають численні постколоніальні драматургічні особисті оповіді та родинні саги, зорієнтовані на рівень європейської постколоніальної гуманітаристики; фіксуються ситуації глобального «переходу» як нового осмислення себе і країни.

Зрештою, припиняється знецінювальна практика сприйняття нової драматургії як учнівських текстів, де синонім «молодий» автоматично

52. Члени PEN-клубу висловили жаль через загибель Яблонської. URL: https://zaxid.net/chleni_penklubu_vislovili_zhal_cherez_zagibel_yablonskoyi_n1121660/amp

прирівнювався до «недосконалий», виявляючи глобальну недовіру до власної культури та її репрезентантів, нерозуміння здатності справжнього художнього письма фіксувати сучасність та моделювати майбутнє. Відкрито чимало нових драматургічних імен, презентовано велику кількість нових драматургічних творів, які стали підґрунтям для вражаючої кількості літературознавчих розвідок про сучасну українську драматургію, що вже кілька десятиліть не озирається на Москву, а творить територію національних смислів.

Нарешті ми це проговорюємо: деколоніальна модель самодостатньої країни з національно центрованою культурою

24.02.2022 року підвело жирну риску під ідеєю спільного культурного простору з Росією насамперед для тих, для кого вона ще була актуальна. Ми отримали унікальний шанс у драматургії назавжди позбутися впливів імперського центру і говорити про свою країну та її людей не з позицій імперії, а з позицій унікальності — як про колосальну силу, яка, зрештою, цю імперію зруйнує та посяде у світі гідне суб'єктне місце.

Тут варто зафіксувати кілька моментів, які зараз впливають і надалі впливатимуть на драматургічно-театральну ситуацію в Україні.

Насамперед, усе російське та радянське в Україні різко стало тотально токсичним — починаючи від самого існування російських/російськомовних театрів (на жаль, доля багатьох із них є дуже трагічною, що засвідчують зруйновані театри у Маріуполі та Северодонецьку), поширюючись на репертуар, мову вистав і контенту, а також на мову п'єс та відкритих web-ресурсів їх накопичення та презентації, і — що дуже важливо — на мову різних драматургічних конкурсів. Утім, не вся театральна спільнота поки що це зрозуміла — національні й муніципальні театри навіть у центрі Києва досі зберігають репертуарні вистави від російських драматургів («Мрії оживають» Івана Вирипаєва у Театрі на Подолі, «Варшавська мелодія» Леоніда Зоріна у Національному академічному театрі

імені Лесі Українки). Та це справа часу, адже російським відтепер українці гидуватимуть: до цього мають звикати і театральні менеджери, й актори, і режисери, і глядачі.

До захисту України зі зброєю в руках долучилися українські драматурги Валерій Пузік, Дмитро Корчинський, Володимир Сурай, чимало драматургів стали волонтерами. Один із засновників Театру Драматургів Максим Курочкін добровільно пішов у лави київської тероборони, а потім у ЗСУ, після поранення повернувся до театральної справи. Ретроспективно він прагне пояснити собі та своєму інтерв'юеру з «Української правди», чому співпрацював з росіянами після 2014 року: «Я довго жив у Москві. До зими 2013/2014 можливість для внутрішнього компромісу ще залишалась. Можна було себе дурити, що якусь користь Україні й собі приносиш, працюючи в Москві. А згодом повернутися до Києва з гучним ім'ям та всіма грошима світу й втілювати свій професійний досвід в Україні. Але після першого вбитого на Майдані всі ці фантазії зникли. Якийсь час я ще мав надію щось пояснити, довести. Сподівався, що Театр.doc стане тією шпаринкою, крізь яку можна буде говорити правду про українців. Наталка Ворожбит з Андрієм Маєм привозили до Москви “Щоденники Майдану”. Намагалися показати документальне кіно “Сильніше ніж зброя”, що знімав “Babylon’13”. Десь на 15-й секунді фільму, коли Янукович ламає ручку, до зали залетіли феєсбешнички. Собак привезли, шукали вибухівку, весь квартал очепили, вигнали людей на мороз. Все було марно. Я зазнав повного краху»⁵³. Це інтерв'ю вийшло у грудні 2022 року, коли у Театрі Драматургів було презентовано у сценічних читаннях проєкт «Без них»⁵⁴, через який «новодрамівці» публічно прощаються зі своєю лояльністю до російських колег та культурних ініціатив.

53. Кригель М. Київ – Мордор – Київ: Історія війни Максима Курочкіна, драматурга і сержанта із позивним “П’еса”. URL: <https://www.pravda.com.ua/articles/2022/12/14/7380600/>

54. Без них. URL: <https://ukrdramahub.org.ua/collection/bez-nykh>

За півроку до цього, 04.07.2022, Максим Курочкін на своїй FB-сторінці зробив великий допис-сповідь: «Найгірший вибір у житті: вчитись у москві, писати п'єси російською та перейматись проблемами тамтешнього “незалежного театру”. Так, у процесі було не нудно: п'єси, дискусії, прем'єри, друзі... У підсумку: “Є що згадати, нема що дітям розказати”. Повний крах, точніше.

Друзі, бл*... Кращих — вбито. Не протухнули лічені одиниці — безправні, розчавлені, безсилі. Інші старанно та непереконаливо імітують розчавленість, або знаходять прихисток у демонстративній відмові від каяття. Окремі екземпляри (я ж бо переважно з «хорошими руськими» тусив) цілуються в ясна з людоджерами й бажають українцям смерті.

А п'єси були безсилі завжди. Що сатира, що антиутопії — так звані “п'єси-попередження”. Московсько-чекістська цивілізація вправно навчилася використовувати іронію для підтримування власного зомбі-існування. Помірковані мистецькі стратегії програють антилюдському глобальному проєкту.

І я програв.

Втім, щоб рухатись вперед, треба зафіксувати втрати та здобутки.

Отже:

maksymkurochkin.com

Майже все, що нижче червоної лінії — втрачений час, марно витрачені сили. Правки мінімальні, якщо буде в мене читач, він зможе оцінити авторські дурощі в практично первісній редакції»⁵⁵.

Цей допис доволі показовий: переклавши усі свої п'єси українською, 39 з них — основний доробок свого творчого життя — драматург поставив нижче червоної лінії. Вище опинилися лише чотири його тексти: новий відлік починається з драми «Рюсяфобія» і включає лише п'єси, створені у координатах української, а не російської естетичної оптики.

55. Maksym Kurochkin. URL: https://www.facebook.com/maksym.kurochkin.70/?show_switched_toast=0&show_invite_to_follow=0&show_switched_tooltip=0&show_podcast_settings=0&show_community_review_changes=0&show_community_rollback=0&show_follower_visibility_disclosure=0

У драматургічних текстах представників Театру Драматургів, присвячених осмисленню повномасштабного вторгнення росіян в Україну, чітко артикульовано антиросійську позицію кожного автора попри численні проблемні зони, притаманні цим текстам (майже повне незнання української історії, культури, глибинних шарів української мови). Очевидно, що надалі драматурги мають працювати над собою і долати ці проблемні зони, займатися самоосвітою й швидко заповнювати прогалини, які багато років начебто компенсувалися знанням російської мови та літератури. Чимало з них поки що не можуть обійтися без російської, маркуючи нею мовні особистості персонажів-росіян у різних п'єсах: їхні знання української на посередньому рівні, котрий не дозволяє створювати різні типи мовців в органічному/неорганічному мовному середовищі, послуговуючись лише українською та незбагненими її внутрішніми ресурсами — лексичними, семантичними, синтаксичними, фразеологічними, світоглядними.

Джон Фрідман, який на підтримку України організував переклади та драматургічні читання українських драматургічних текстів по всьому світу, у передмові до другого видання «Словника емоцій під час війни» звернув увагу на певний мовний дисбаланс у збірці, де вміщено 20 текстів представників Театру Драматургів. Він зазначив, що більшість із цих митців почали писати українською мовою, але зауважив, що частина текстів лишилася двомовною — російсько-українською. Фрідман намагається тактовно пояснити це вірою драматургів у шанс достукатися таким способом до росіян⁵⁶. Звісно, це явище має зовсім інші причини, однак маємо сподівання, що драматурги деколонізованої України зможуть ці причини перерости. Адже, оскільки саме зараз світ відкрив для себе і Україну, і сучасну українську драму, це зобов'язує наших драматургів остаточно позбутися колоніальної залежності у тому числі на мовному рівні.

56. *Freedman J.* The Texts of Kyiv's Theater of Playwrights: Literary-based Acts of War. URL: <https://www.laertesbooks.org/theater-of-playwrights-2nd-ed-intro>

Однозначно позитивним моментом опору російській агресії стали повсюдні сценічні читання драматургічних текстів про війну на різноманітних культурно-театральних майданчиках безпосередньо в Україні, театри якої, працюючи в шелтерах, в укриттях, будучи переміщеними з окупованих територій, не лише змінилися, але й налагодили співпрацю з багатьма сучасними українськими драматургами. Багато в чому передумовою такої співпраці стає струнка лінія трансгенераційного травматичного досвіду українців, які перестали чутися жертвами імперії та намагаються нарешті стати собою.

Натомість висновку

Історію драматургії Незалежної України можна розглядати як болісний шлях до власної громадянської ідентичності, що мав різні ідентифікаційні вектори — лояльний до імперії та непримиренний до неї. Визнаючи організаційно-структурний вплив, який справила діяльність Анатолія Дяченка та його «Центру сучасної експериментальної драматургії» на драматургічно-театральне середовище у Києві 1991–1994 рр., не забуваймо, що саме завдяки йому відбулося швидке «вмонтування» драматургічного середовища України у спільний з Росією культурний простір, центр якого традиційно перебував у Москві, а всі позацентрові явища неодмінно проголошувалися периферійними. Через учнів Анатолія Дяченка, реалізованих у просторі російської «нової драми», підпорядкованість певної частини українських драматургів російським драматургічним стандартам була актуальною аж до 24 лютого 2022 року. З іншого боку, проукраїнське крило драматургів від початку Незалежності орієнтувалося на створення сучасної української драматургічної літератури, яка би порвала з російською традицією. Повномасштабне вторгнення Росії суттєво звужує поле, в якому працювали лояльні до імперії драматурги, і змушує їх пришвидшено змінювати власну громадянську ідентичність, яка у деколоніальному контексті має ще й органічно спиратися на українську культурну матрицю. Бо інакше йтиметься лише про тимчасову та кон'юктурну мімікрію.

Ганна Веселовська

ПРОЩАННЯ З ТІЛОМ

УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ ВІД 24.02.2022

О, не журися за тіло!

Ясним вогнем засвітилось воно,

Чистим, палючим, як добре вино,

Вільними іскрами вгору злетіло.

Легкий, пухкий попілець

Ляже, вернувшись в рідну землю,

Вкупі з водою там зростить вербицю.

Стане початком тоді мій кінець.

У кількох строфах останнього монологу Мавки Леся Українка словами своєї героїні закликає «не журитися за тіло» й оптимістично пояснює, чому цього не варто робити, уточнюючи, що відбувається з тілом після фізичного зникнення. З урахуванням переважної приналежності українців до християнського віросповідання, у заклику «не журитись за тіло» немає нічого несподіваного. Але неочікуваною є опція трансформацій, що відбуваються з тілом: воно, як в індуїстів, перетворюється на «попілець», який потім «зростить вербицю». Тобто, йдеться про фактичне відкидання сталої християнської символізації тіло-хліб, й пропонується язичницька версія продовження життя як духовного, так і фізичного.

Актуальність пропозиції Лесі Українки «не журитись за тіло» виявилася особливо очевидною після закидання агресором бомбами й ракетами мирних міст та сіл нашої держави у день повномасштабного вторгнення РФ в Україну 24.02.2022. Тоді мільйони українців безпосередньо відчули перспективу припинення фізичного існування, знищення, розпад, перехід своїх тіл у нову, невідому їм якість. І мало це статися не в природний спосіб — через старість, хвороби, травми і т. ін., а через насильство російського агресора, для кого знуцання над цивільними є нормою.

Жах від загрози втратити власне тіло, який одномоментно охопив мільйони людей, був майже миттєво артикульований у мистецькій формі літераторами й художниками. У нових п'єсах, написаних невдовзі після повномасштабного вторгнення, українські драматурги Андрій Бондаренко, Наталя Ворожбит, Оксана Гриценко, Юлія Гудошник, Ніна Захоженко, Марина Смілянець та інші діагностували й зафіксували стресовий стан людини в передчутті свого невідворотного фізичного зникнення, а також вдалися до відтворення та моделювання ситуацій, які цей стан спровокували. Таким чином «прощання з тілом» в українській драматургії було представлено на кількох етапах, на різних емоційних рівнях і, що важливо, в суголосності з філософською концепцією Моріса Мерло-Понті, викладеною ним у праці «Феноменологія сприйняття».

Як перший етап «прощання з тілом» українська драматургія через своїх персонажів емоційно зафіксувала стани страху й відчаю людини, яка опиняється у ворожому оточенні й усвідомлює неможливість врятуватися. *«Бачила як одна сім'я намагалась машиною виїхати, то їх з їхнього села ще якось випустили, а у нашому розстріляли...»,* — говорить сімнадцятирічна Лера, героїня п'єси Марини Смілянець. — *Так і стояла на дорозі машина з трупами... Потім ночью хтось з наших трупи витяг і дець на городах поховав... А ви кажете — аби всі живі були... Не будуть. Вб'ють і мене, і вас... І вашу собаку і мою бабу. Хотілося аби*

не больно і не знущались... А вони будуть... Вони вже... А я просто не витримаю ще. Ще раз не витримаю! Не хочу! Не можу!»¹.

У цьому розпачливому монолозі, що ймовірно має документальну основу, дівчина не лише оприявлює свій гранично стресовий стан, а й фіксує абсолютно блюзнірське ставлення до людського тіла з боку ворогів, порушення ними норм життя і смерті. Адже, за звичаєм, тілу має бути віддана остання шана, воно має бути похованим. Трагічне усвідомлення неможливості цього, що стало проговорюватися українськими драматургами ще з 2014 року, зокрема у драмі про чотирьох жінок «Вирій» Наталі Ігнат'євої, позбавляє буття людини не тільки земного сенсу, а й будь-якого іншого.

Тривога про тіло, про те, що з ним стається, намагання його хоч якось захистити присутня в багатьох драматургічних текстах. У драмі «Я, війна і пластикова граната» Ніни Захоженко, де відсутній єдиний стрижневий сюжет, якщо не вважати сюжетом саму російсько-українську війну, події відбуваються в різних локаціях: Львові, Херсоні, Ірпені, Харкові. І практично в кожному епізоді своєї мозаїчної п'єси авторка говорить про надважливість тіла як особливої крихкої амфори, що утримує людське єство.

Убезпечення й втримання тіла як фізично цілого Ніна Захоженко робить, свого роду, драматургічним лейтмотивом п'єси, тож у її окремих сценах представляє різні рецепти його рятування. У львівському епізоді акцентується те, яким терапевтичним є тактильне відчуття близької людини, що, як виявляється, і психологічно і фізично рятують у небезпеці. «Я хочу, щоб ти мене обійняв, — говорить Ліка. — Щоб ми лежали притиснувшись на підлозі в нашому маленькому коридорі нашої маленької квартири в нашому маленькому місті двома маленькими цяточками на тілі величезної країни величезної планети величезного всесвіту. У якому вибухають бомби,

1. Смілянець М. Борщ. Рецепт виживання моєї прабабці. URL: <https://ukrdramahub.org.ua/play/borshch-retsept-vyzhyvannya-moyeyi-prababtsi>

вивергаються вулкани, зіштовхуються зірки. Спляюючи все навкруги, перетворюючи на попіл, знищуючи міста, руйнуючи доли. Але зараз ми разом, ми у своєму домі, і між нами любов, і наш світ ще тримається»².

У харківському епізоді Тоня вдається до радикального і супернадійного, як їй здається, способу рятування тіла, тобто живе в метро і не наважується вийти на поверхню. «Я тут ще трохи пере чекаю. Тут моя фортеця. Я не можу її кинути. Мені дуже пощастило, що я тут, у безпеці. Що я живу. Це дуже важливо — жити. Я думаю, мама буде рада це чути»³.

А ще в одному харківському епізоді пропонується скористатися рецептом виживання з досвіду часів Другої світової війни. «... Коли я був малий, ми ховались від німців у підвалі сусідів. Вони були добрі люди, Ткаченки. Ми з мамою їли гнилу капусту й баланду, яку нам заносила господиня один раз у день. Мені було 6 років. Я постійно плакав. Мама казала, нас виженуть, якщо я буду плакати. І щоб трохи мене розважити вона вийшла вночі і назбирала абрикосів. Вона збирала з землі, щоб ніхто не помітив. Смачні, солодкі. Я наївся абрикосів. І одразу — живіт. Одразу діарея. Мама мене ховала. Боялась зізнатись. Аж на третій день побігла до Ткаченка, він був лікарем. Він дав їй одну таблетку пеніциліну. Одну таблетку. Але зупинилось. На наступний день він приніс нам документи. Сказав: тепер ти будеш Сергійко. І посміхнувся»⁴.

Очевидно, що дідівський і прадідівський досвід виживання, виринає в кількох сучасних п'єсах про російсько-українську війну не випадково. Існує чимало документальних свідчень того, як він спрацював, рятуючи українців фізично і психологічно вже після 24 лютого 2022 року. До того ж, більшість драматургів наділяє давній досвід, який вбирає в себе не лише роки війни, а й голодомору, магічною силою. Так, у «Молочайнику»

2. Захоженко Н. Я, війна і пластикова граната. URL: <https://paradefest.com.ua/anthology24/#s1-2>

3. Там само.

4. Там само.

Оксани Гриценко рятівна сила магії в екстремальних обставинах виживання стає квінтесенцією сюжету й розвитку конфлікту, оскільки виявляється в кількох проявах: у традиційному українському та буддистському.

Аби врятуватися в російській окупації, баба намовляє доньку шукати чарівний молочайник, а її онука — художниця хіпстерка і буддистка Олеся, — яка до повномасштабної війни приїхала до рідного села Кавунівки на Херсонщині, відчуючи реальну небезпеку своєму життю, тобто фіналу земного існування тіла, *«злазить з дивану і лізе під стіл. Там вона сідає в позу лотоса і накривається покривалом з вишитими на ньому блискучими слонами»*⁵.

Очевидно, що випробуваний віками молочайник для українців має бути кориснішим і дієвішим. Монолог Олесі, який вона промовляє сидючи в позі лотоса, є доволі суголосним з останнім монологом Мавки і посвідчує можливість іншого, так би мовити зверхнього, погляду на своє тіло, його потреби, якості, функції. *«Я маленька піщинка з семи мільярдів таких ж піщинок, розкиданих по Землі. Я шматочок пилу в степу. Я легка і прозора, я піднімаюся над хатою, подвір'ям, над городами з помідорами, блокпостами, танками і БТРами. Я посилаю їх в ж-у і лечу вгору. Переді мною світло і Лама Кармапа шістнадцятий. Кармапа-кармапа-кармапа-кармапа-кармапа-кармапа...»*⁶.

Відчуття тіла як відокремленої сутності, що не обов'язково має існувати в своєму сталому фізичному вигляді, дало привід українським драматургам проговорити «прощання з тілом» на іншому, позапобутовому рівні осмислення. Тіло як щось від'єднане від ества, від душі стає персонажем невеличкої п'єси Анни Галас «Хроніки евакуйованого тіла і загубленої душі». А кульмінаційною фіксацією очікуваного і невідворотного розпаду тіла під час війни є звернення до мами Наді з п'єси «Обережно, міна» Юлії Гудошник: *«Я розпадаюсь, мам... Я розпадаюсь, чуєш? Розриваюсь,*

5. Гриценко О. Молочайник. URL: <https://ukrdramahub.org.ua/play/molochaynyk>

6. Там само.

як ті боеприпаси, від яких тут досі вмирають люди. І я бачила розірвані тіла, мам. І не раз. І мені так боляче, мам <...> Я сама давно розірвалася, як той вибухонебезпечний залишок війни»⁷.

Сповідь людини, яка вже втратила свою цілісність, скелетизацію, розсіялась світом, але продовжує існувати фрагментарно в окремих спалахах-флешбеках — це спостереження за власним тілом зі сторони в «Синдромі уцілілого» Андрія Бондаренка. У цій п'єсі, що насправді є великим монологом, у якому герой діагностує сам себе, загроза тілу не безпосередня, вона онтологічна і пов'язана з усвідомленням масштабів руйнівного ресурсу ворога як загрози існуванню людству в цілому. *«Я ще досі не розумію — де ми? Ми перебуваємо в різних місцях одночасно, як привиди, як туманні хмарки ми летимо туди, куди ведуть нас думки — туди, де зараз наші друзі, рідні й усі близькі сидять у підвалах, здригаються від нальотів ракет чи просто застигли від страху за когось, — говорить він. — Як привиди витаємо ми зараз над усією Україною. Наші тіла слухняно сидять там, де ми їх залишили. Ми є своїми тілами лише наполовину чи на третину. Нас носить туди й сюди невидимими вітрами війни. Наші тіла — як діти. Ми наказуємо їм бути чемними і слухатися старших. Сидіти на місці, тримаючи рюкзак із документами, поки нас несе думками і душею до тих, хто вмирає під бомбами»⁸.* Таким чином Андрій Бондаренко здійснює через драматургію перехід до «прощання з тілом» на філософському рівні, коли йдеться не тільки про фізичну присутність у світі свого «я», а й про те, що мистецький потенціал не має спрямовуватися виключно на фізіологію стресового стану.

Показово, що в наступній драмі Бондаренка «Атомна русалка», написаній більш як через рік після початку повномасштабного вторгнення, автор концентрується на тілі вже як на носії досвіду й пам'яті, розмірковуючи про тіло як про «посередника світу». Він умовно

7. Гудошник Ю. Обережно, міна. URL: <https://paradefest.com.ua/anthology24/#s1-7>

8. Бондаренко А. Синдром уцілілого. Там само.

слідую за автором «Філософії сприйняття», бо практично в кожному з епізодів, не пов'язаних між собою сюжетом, змальовує ситуації з використанням досвіду тіла, дослуханням до нього і перетворенням цього досвіду на іншу якість.

Фундаментальною тезою «Атомної русалки» Бондаренка стає приналежність через тіло усього цивільного населення України, яке призвичаїлося до ракетних атак, навчилося себе убезпечувати, тобто ховатися в укриттях, до простору війни. Відповідно, «Атомна русалка» виявляється певним творчим роз'ясненням висловлювання Мерло-Понті. «Під об'єктивним простором, в якому тіло, зрештою, займає місце, досвід пробуджує ту первісну просторовість, яка змішується із власним буттям тіла та оболонкою якої виступає об'єктивний простір. Ми переконуємося, що бути тілом означає бути пов'язаним з якимось світом, і наше тіло не перебуває в просторі — воно належить простору»⁹.

Міркуючи про досвід тіла на прикладі музикантів, М. Мерло-Понті зачіпає принципово важливий для театральної практики антропологічний аспект. І хоча він не розглядає його безпосередньо, сама згадка про нього проковує до подальших міркувань щодо осмислення театром тіла в часі війни. За великим рахунком, потенціал показу набуття тілом нового досвіду має будь-який спектакль, навіть спеціально не націлений на таке завдання, що обумовлюється фізіологічною природою театального дійства.

Власне, покладаючись на це, режисерка Поліна Коробейник у київському театрі «Дивний замок» намагалася представити стресові перетворення тіла у перформативній виставі-колажі за щоденниками тілесності українців у стані війни. Однак, можливо, всупереч поставленим завданням, у її спектаклі «Тіло. Щоденник» акторське тіло використано як свого роду інструмент для ілюстрації змін із простором довкола тіла у часі війни, а не з ним самим.

9. Мерло-Понті М. Філософія сприйняття / Пер. з фр. О. Йосипенко, С. Йосипенка. — Київ, 2011. С. 177.

У цьому зв'язку варто нагадати ще одне з висловлювань Моріса Мерло-Понті, де він проводить паралелі між людським тілом як носієм досвіду і мистецьким твором: «Роман, поема, картина, музичний фрагмент є індивідуумами, так би мовити істотами, в яких неможливо відділити вираження від вираженого, їхній сенс дається лише у безпосередньому контакті з ними, та випромінюється в певному місці та в певний час. Саме в цьому розумінні наше тіло може порівнюватись із витвором мистецтва. Воно є вузлом живих значень, а не законом певного числа коваріантних термінів»¹⁰.

Серед українських драматичних творів, написаних після 24 лютого 2022 року, в яких людське тіло постає як феноменальний носій досвіду й пам'яті, показовою є п'єса Наталі Ворожбит «Зелені коридори». Вона створювалася на замовлення Мюнхенського театру Камершпіле і, відповідно, мала занурити європейців у глибину української трагедії, яку авторка вирішила представити через долі жінок-біженок, що переміщуються «зеленими коридорами» за кордон.

Маючи власний досвід вимушеної втечі з Батьківщини та використовуючи окремі документальні свідчення, Наталя Ворожбит вибудувала сюжетні лінії «Зелених коридорів» за принципом проходження складного шляху усіма героїнями спільно й кожною окремо. На цьому шляху, що починається сценою на кордоні з Європейським союзом, куди прагнуть потрапити біженки, і стартує процес перетворення їхніх тіл у відповідності до набутого досвіду.

Власне пам'ять тіла для українських біженок виявляється визначальною у процесі пристосування до нових життєвих умов, здійснення ними подальшого життєвого вибору. Травматичний досвід молодшої жінки з Бучі, яка зазнала сексуального насильства, довго не дає можливості їй адаптуватися та прийняти благополучне європейське життя. Її замкнутість і агресивність — наслідок воєнних злочинів, які спотворюють колись благополучну молоду жінку і перетворюють на мстивого монстра.

10. Там само. С. 180–181.

Згідно з драматургічною концепцією Наталі Ворожбит, її героїнь веде по життю емоційне тіло, що має досвід і пам'ять, а не раціональний розрахунок. Акцентуючи на цьому, авторка вводить у п'єсу особливі тілесно-тактильні акценти: жіночка з Чернігова є затятою кошатницею, бо їй необхідно мати щось м'яке і пухнасте під руками, а у матері трьох дітей з Харкова спостерігається підвищена сексуальна активність.

Такі тілесні характеристики, що тягнуться з минулого, одночасно стають і гальмом для героїнь у їхній реалізації у нових обставинах, і стимулюють у поверненні «до себе», дають перспективи майбутнього. Крім того, завдяки здобутому в Європі досвіду, їхні тіла наповнюються новими сенсами і, зрештою, оновлюються. Звичайно, нова якість тіл героїнь «Зелених коридорів», що виявляється у фіналі, є гіпотетичною, умовною, сконструйованою драматургом, але, загалом, оптимістичною, тобто такою, на яку сподіваються більшість тих, хто дивитиметься виставу за цією п'єсою.

Відгукуючись на події 24.02.2022 та їхні наслідки, українські драматурги здійснили величезний кількісний прорив і буквально закидали світ своїми текстами про російсько-українську війну. У багатьох із цих творів людське тіло стало ключовим елементом конфлікту бо за його збереження у цілісності борються персонажі п'єс, його будь-що намагаються врятувати, навіть тоді, коли воно вже втратило життєві сили. Усвідомлення неймовірної напруги в боротьбі за тіло стало для окремих авторів приводом увійти в зону філософських міркувань про тіло як «посередника світу». І таким чином розпочата драматургами розмова про тіло часів російсько-української війни набрала узагальнюючого характеру, виявилася розмовою про збереження людського «я» взагалі, про транспонування тілесних сенсів у духовні.

ПЕРФОРМАТИВНІ ПРАКТИКИ: сучасні виклики й маніпулятивні технології

Широкомасштабне вторгнення Росії в Україну вплинуло на всі сфери й галузі українського суспільства: зруйновано інфраструктуру, економіку, гинуть українські люди, окуповано українські території, втрачено такі звичні речі, як тиша і спокій тощо. Українська культура та мистецтво опинилися в нових воєнних реаліях, відбулися злам «звичної» та «природної» інфраструктури культурного та мистецького життя й часткова зміна ціннісних орієнтирів у суспільстві. Сьогодні стало зрозуміло, що війна ведеться не тільки за українські території, але й за національну культуру, право українців на власну мову, національну ідею, історію та історичну пам'ять тощо. Тема війни як жахіття та катастрофи не є новою для сучасної гуманітарної науки, в якій з різних методологічних позицій та в межах різних наук (філософських, політичних, економічних, психологічних, соціологічних, технічних тощо) проводився аналіз війни як надзвичайно складного соціального явища, яке важко пояснити методами суто одного підходу.

З 24.02.2022 війна стала реальною складовою частиною навколишнього світу нашого народу. Сучасна Україна переживає сьогодні не тільки військову агресію, але й знаходиться в умовах гібридної війни, що актуалізує потребу досліджень проблем війни та збройних конфліктів в перспективі культурології, адже культура — це другий фронт, а Росія,

крім військових злочинів, що здійснюються на території нашої країни, проводить дуже агресивну політику саме на культурній ниві. Розвиток науки й техніки, чергові трансформації суспільного устрою тощо призвели до значних змін в теорії ведення війн, в меті, цілях, характері й способах ведення військових конфліктів, що відчувається, зокрема, на цьому етапі сучасності. Як зазначав Е. Карр (E. Carr): «Минуле, сьогодення і майбутнє пов'язані одне з одним в історичний ланцюг без кінця»¹, а події потрібно розглядати конкретно в перспективі їх зв'язку з людськими діями і постійним впливом людських дій. Сучасні науковці, з огляду на критерії способу ведення війни, виокремлюють чотири типи (види, покоління) війни й окремий різновид — гібридну війну. Сьогодні досить складно визначити тип (вид) війни, яка відбувається в Україні, оскільки в ній простежуються різноманітні аспекти сучасних війн «четвертого покоління»², в тому числі й гібридних³. В цьому контексті важливо зазначити, що представники

1. Carr Edward Hallett. *Historia. Czym jest?* Poznań, 1999. P. 166–167.

2. До четвертого покоління війн відносять сучасні війни з «асиметричним характером, відповідною тривалістю, використанням терористичної техніки, децентралізованою, транскордонною і понаддержавною базою конфлікту, зосередженням уваги на цивільному населенні як меті тактичних дій, зникненням поділу на фронт і тил, відсутністю можливості проведення вирішальної битви і такою специфічною характерною рисою, як наявність засобів масової інформації, що передають війну в прямому ефірі широким масам населення, впливаючи таким чином на громадську думку. Елементом війни стає мистецька стратегія впливу засобів масової інформації на громадську думку воюючих сторін. Медійний вимір війн четвертого покоління впливає на саму сутність війни» (*Global Insurgency and the Future of Armed Conflict: Debating Fourth-Generation Warfare*. Edited by Regina Karp, Aaron Karp and Terry Terriff. Routledge Taylor & Francis Group, 2008; Гібридна війна: *in verbo et in praxi* / Донецьк. нац. ун-т ім. Василя Стуса / За заг. ред. Р. О. Додонова. Вінниця, 2017).

3. Гібридну війну визначають як «комбінацію конвенційних, іррегулярних й асиметричних засобів, які включають постійну маніпуляцію політичним та ідеологічним конфліктом, а також залучення сил спеціальних операцій і конвенційних збройних сил, агентів розвідки, політичних провокаторів, представників медіа. Застосовуються у таких війнах економічний шантаж, кібератаки, проксі-сервери і сурогати, паравійськові, терористичні і кримінальні елементи тощо» (Гібридна війна...).

наукових кіл країни-агресора досить активно проводять дослідження помилок, що були допущені як при підготовці, так і під час повномасштабного вторгнення в Україну, й відповідно розробляють нові стратегії створення обстановки невизначеності, захоплення ініціативи та позбавлення «супротивника» можливостей маневру, маніпуляції свідомістю населення під час «когнітивної, інформаційно-психологічної, ментальної війни», нові заходи економічного впливу, пропонують використовувати як традиційні, так і асиметричні засоби та способи боротьби⁴.

У зв'язку з цим на сучасному етапі повномасштабної війни, крім забезпечення інформаційного суверенітету за організаційними, правовими, ідеологічними, інформаційними напрямками, для України вагомим джерелом смислових форм для ведення інформаційних воєн та протистояння російській агресії стають національна культура та мистецтво. На сьогодні існує потреба розвитку досліджень проблем гібридних та інформаційних воєн й використання в них різних маніпулятивних технік та стратегій в перспективі культурології.

Дослідження питань, що порушені в цьому підрозділі монографії, відбувається у воєнний період, що є новим для перформативних практик, які переживають черговий етап трансформації, а перформативні ініціативи використовуються в різних галузях як для запобігання війні, так і для загострення конфліктних ситуацій. Це спроба розібратись в тому, що являють собою сучасні перформативні практики, в чому полягає їх особливість як соціокультурного комунікативного явища тощо. Адже вивчення проявів перформативних практик, людської природи, різних форм творчості сприяє вивченню, розвитку та збереженню культури з її закономірностями, історичним контекстом і специфікою. Важливо зазначити, що сьогодні, особливо в умовах війни з Росією, перформативні практики використовуються як одна з форм маніпуляції, оскільки виступають конкретним знаряддям політичних та рекламних технологій.

4. Бартош А. Вопросы теории гибридной войны. Москва, 2022. 324 с.

У зв'язку з цим збільшується необхідність не тільки розуміння принципів та законів функціонування й використання перформативних практик, але й фіксація модальності перформансного повідомлення для розуміння масштабів впливу перформативних практик та їх маніпулятивної складової для прогнозування наслідків використання цих технологій.

Маніпуляція свідомістю й поведінкою людини за допомогою різноманітних засобів, в тому числі й за допомогою перформативних технологій, стала невід'ємною складовою сучасної культури. Це та технологія, яка є присутньою в повсякденному житті людини, оскільки дозволяє впливати не тільки на підсвідомість людей, але й на їхні емоції. Отримання знання про інструменти й засоби маніпуляції свідомістю, систематизація та розповсюдження цього знання є моральним обов'язком науковців, адже коли це знання стає доступним широкому колу, то стає можливим і захист від маніпуляції, й більш широка реалізація демократичних прав і свобод людини. Знання про маніпулятивні перформативні технології та стратегії накопичується і в науці, і в художній творчості, і у повсякденному досвіді, чим і пояснюється складність дослідження цього явища. Наука, яка використовує технологічний підхід та вивчає реальність неупереджено й нейтрально, не надаючи явищам моральних оцінок, описує структуру самого процесу маніпуляції та її техніку, прийоми й системи тощо. Мистецтво більш зосереджене на людській душі та емоціях, внутрішньому світі учасників акту маніпуляції свідомістю, на мотивах вчинків та витоках довірливості жертв маніпуляції, моральних нормах тієї чи іншої культури тощо.

Складність вивчення маніпулятивної складової перформативних практик полягає у виході поза дисциплінарні межі та залученні досягнень і досліджень різних гуманітарних наук сучасності, як-от: теорія та історія культури, мистецтвознавство, соціологія, антропологія, психологія, філософія, політологія тощо. Незважаючи на надзвичайне поширення перформативних практик (як терміна й поняття «перформативні практики», так і самого явища) в сучасній культурі, соціальних сферах та різних видах

сучасного мистецтва, до сьогодні не існує загальноприйнятих критеріїв, за допомогою яких можна було б класифікувати перформативні практики, адже залишається досить велика кількість відкритих питань і передусім теоретико-методологічного характеру. В аспекті осмислення виникає значна кількість дискусійних питань, які потребують додаткового опрацювання, адже ці явища є досить неоднозначними.

В ситуації війни, протистояння й конфлікту феномен перформативних практик як форми соціальної та мистецької дії постає як проблемне поле в гуманітарній науці, адже, незважаючи на наявність досліджень окремих аспектів перформансу як форми сучасного мистецтва, тема перформативних практик залишається своєрідною лакуною в культурології та мистецтвознавстві. Певна термінологічна невизначеність поняття «перформативні практики», яка існує в сучасній гуманітарній науці, пояснюється неоднозначністю його розуміння, використанням різних методологічних установок і принципів згідно із поставленими завданнями чи розв'язуваними теоретичними проблемами. Крім того, виявляються недостатніми, оскільки втрачають когнітивний потенціал, методи опису й аналізу різних візуально-комунікативних ситуацій, сучасного візуального континууму й, зокрема, перформативності та перформативних практик.

У новій соціальній реальності внаслідок ускладнення соціокультурних та мистецьких трансформацій посилюються процеси біфуркації, зростають ризики, відбувається ескалація конфліктів. Тому, на думку З. Баумана (*Z. Bauman*), найбільш адекватною характеристикою цієї нової реальності є «плинність», доповнена такими поняттями, як «плинна реальність», «плинна любов», «плинний страх» і, відповідно, «плинна культура»⁵. Сучасне суспільство стає все більш «плинним» унаслідок інтенсивного розвитку інформаційних і комунікативних технологій, що призводить до певної невідповідності класичної теорії та посткласичних підходів до розуміння буття соціального, до актуальних соціокультурних

5. Бауман З. Плинні часи. Життя в добу непевності. Київ, 2013.

та мистецьких процесів і практик, які існують у сучасному світі. В цій «плинності» перформативність стає важливою особливістю сучасного суспільства, культури та людської діяльності, для якої характерним є синтез міметично відтворюваного й акумульованого досвіду «попередніх соціальних ситуацій і композицій» та якісно нових соціокультурних практик і феноменів.

Перформативність як складова соціального життя та сучасної культури — відносно нове явище, яке стає глобальним, перетворюючись із способу донесення інформації на самоціль. Розвиток засобів масових комунікацій у небаченому масштабі забезпечує доступ значним масам людей до різноманітної інформації. У житті людини, особливо у повсякденній сфері, відбувається заміна реального світу симулякрами — символічними візуально-наочними знаками, що орієнтуються на емоційне та естетичне сприйняття. ЗМІ монополізують репрезентацію дійсності, створюючи особливу форму існування сучасної культури, центром якої стають перформативні практики. На думку Віктора Тьорнера (*V. Turner*), який розвинув теорію соціальної драматургії та сфокусував увагу на явищах та поняттях перформансу, спільноти, ритуалу та лімінальності, перформанс став не «слабкою імітацією реального життя в якомусь місці», а суттєвою складовою частиною людського буття, тому, на думку дослідника, сучасну людину потрібно сприймати не тільки як *Homosapiens*, але й *Homoperformans*⁶.

Сучасні науковці все частіше звертаються до використання поняття перформативності (перформанс, перформативи, перформативні практики тощо) для того, щоб запропонувати та обґрунтувати альтернативне бачення соціального світу, для якого характерна складна плинна реальність, а не заздалегідь визначений й окреслений рівень людського буття. Зрозуміло, що мова не йде про заперечення того, що сучасне суспільство має певну структуровану організованість

6. *Turner V. The Anthropology of Performance. New York, 1988. P. 81.*

та впорядкованість. Основна ідея полягає в тому, що науковці прагнуть зрозуміти соціальний світ як процес, а не результат, дослідити його суб'єктивні «внутрішні» й «невидимі» чинники, зафіксувати процес формування смислів, еволюція яких обумовила певні очікування громадян, видозмінила мотиви їхньої поведінки тощо. Дослідники часто змушені використовувати нову, досить часто неусталену термінологію, переосмислювати свій понятійно-категоріальний апарат, реагуючи на появу нових явищ у сучасному суспільстві та культурі. На думку Йоахима Ренна (*J. Renn*), розробника теорії перформативної культури, в основі перформативності закладено особливе ставлення до реальності й людини, а поняття перформативності дає можливість наблизитись до розуміння культури в контексті діяльності, сприйняття та знання⁷. Досить часто поняття «перформативність» науковці використовують при аналізі соціальних, політичних та культурних феноменів, які осмислюються в теоретичному полі перформативних студій, та вважають, що без перформативності неможливе освоєння зовнішнього (культура) і внутрішнього (людина) світів, бо лише методом наслідування та взаємодії можливо вижити⁸. Як зазначає К. Вульф (*C. Wulf*), «Художня і соціальна діяльність існують як перформанс, мовлення — як перформативна дія, а перформативність є похідним поняттям, що тематизує ці зв'язки»⁹.

В цьому контексті важливо зазначити, що серед сучасних науковців та митців відсутня суголосність як у тлумаченні поняття «перформанс», так і у визначенні сутності самого явища. Перформансом сьогодні можуть називати зовсім різні явища — від бійки політиків у Верховній Раді до вуличних фокусів чи флешмобу. Також з'явилась така тенденція,

7. *Renn J. Performative Kultur und multiple Differenzierung. Bielefeld, 2014. S. 10.*

8. *Bauman Z. Culture As Praxis. London, 1999; Вульф К. К генезису социального: Мимезис, перформативность, ритуал. С.-Петербург, 2009. С. 28.*

9. *Wulf C. Zur Genese des Sozialen: Mimesis, Performativität, Ritual. Bielefeld, 2005. S. 86.*

як використання терміну в різних словосполученнях (політичний перформанс, медіаперформанс, театральний перформанс, соціальний перформанс, воєнний перформанс / high performance, вуличний перформанс і т. ін.) чи утворення «похідних» слів та термінів, зокрема перформативність, перформативи, перформативні практики, мистецькі перформативні практики, театральні перформативні практики, перформативність судового дискурсу, стратегічна перформативність, текстуальна перформативність, фактогенна перформативність тощо. Настільки широке й варіативне вживання терміну в різних контекстах призводить до розмивання чіткості щодо розуміння та визначення поняття «перформанс». Загальновідомо, що уточнення основних понять має суттєве й навіть принципове значення, адже з термінологічними вишукуваннями і вільностями в сучасній науці доводиться стикатись досить часто, що значно ускладнює усвідомлення й без того досить непростих проблем, заважає взаєморозумінню як на рівні повсякденної комунікації, так і в науковому середовищі.

Теоретичний доробок науковців щодо проблеми мистецтва перформансу (performance art) та етимології поняття «перформанс» розглянуто нами більш детально в статті «Концептуалізація перформансу в науковому дискурсі»¹⁰. Зазначимо, що ми розрізняємо art performance¹¹, який ми розуміємо як жанр сучасного мистецтва, та перформативні практики,

10. Безугла Р. Концептуалізація перформансу в науковому дискурсі // Художня культура. Актуальні проблеми / ІПСМ НАМ України. Київ, 2020. Вип. 16, ч. 2. С. 18–26.

11. «Перформанс — це момент, коли виконавець вступає у ментально-фізичну взаємодію з публікою у певний час. Це не театр. Театр повториться. Перформанс справжній. У театрі ніж не справжній, кров не справжня. У перформансі справжні кров, ніж та тіло виконавця. Перформанс — це свого роду унікальна форма мистецтва, яка носить тимчасовий характер, приходить і йде. Мені подобається, коли глядачі присутні, тому що роботу перформера зроблено для аудиторії. Без публіки це не має жодного значення» (Goldberg R. Performance Art: From Futurism to the Present. London, 2011).

до яких ми відносимо всі інші «види» перформансу (соціальний, політичний, медіаперформанс тощо), а також й ті соціальні феномени, форми соціального та індивідуального буття, які мають перформативну природу. На нашу думку, між артперформансом та перформативними практиками існує чітка межа: як правило, артперформанс індукується зсередини, тоді як перформативні практики обумовлені правилами «гри», нав'язаної ззовні. Артперформанс передбачає особистісну взаємодію, тоді як перформативні практики — опосередковану. На думку Е. Фішер-Ліхте, перформанси відрізняються від перформативних практик тим, що перформативні практики обмежені у часі й просторі, важливою їхньою характеристикою є цілеспрямована дестабілізація бінарних опозицій, що існують як у дискурсі, так і в культурних/соціальних практиках¹².

Сучасні перформативні практики не є складовою виключно мистецтва, вони можуть відбуватися де завгодно, в яких завгодно умовах і слугувати різноманітним цілям, що дозволяє розглядати реалії сучасного життя з перформативної точки зору. Отже, перформативні практики — це соціокультурний феномен, який ми розуміємо як інтерактивну дискурсивну практику з використанням технології перформансу в процесі соціокультурного та політичного дискурсу, що заснована на створенні культурної ідентичності «акторів» і «глядачів». Ми пропонуємо розглядати перформативні практики, розуміючи під цим сукупність наступних компонентів: власне гру, виставу, манеру виконання «ролі» й трансформації образу, мету і завдання, заради яких і створюється «вистава», простір висловлювань, що адресовані будь-кому, та наявність візуальної демонстративності. Остання пов'язана з природою людини як біосоціальної істоти, соціальна наповненість якої частково орієнтована на створення, забезпечення і сприйняття візуальних ефектів та емоцій. У цьому контексті

12. *Fischer-Lichte E. The Transformative Power of Performance A New Aesthetics. London; New York, 2008. P. 296.*

демонстративність ми тлумачимо як нарочитість, умисність, акцентованість і підкресленість, прагнення до «показухи» й отримання задоволення від привернення уваги до своєї особистості (інколи це й тенденція до істероїдних реакцій). Психологи зазначають, що демонстративна поведінка — аж ніяк не соціальна потреба, її витoki можна знайти й у тваринному світі (демонстративне забарвлення чи демонстративна поведінка, яка більше притаманна самцям і необхідна для здобуття лідерських позицій, а також для продовження роду тільки найміцнішими та найактивнішими особинами). Зазвичай люди, схильні до демонстративності, досить добре адаптуються в нових групах, проте можуть часто змінювати свої ролі, образ, завдання в соціумі та по-різному сприймати оцінки інших людей. На нашу думку, синонімом поняття «перформативні практики» може стати термін «перформативна діяльність», оскільки так само передбачає реалізацію перформативів завдяки поєднанню вербальних і невербальних засобів у відповідному часі й просторі.

Переконувальний потенціал перформативних практик ґрунтується не на раціональних аргументах, а на апеляції до почуттів людини, її культурних потреб і цікавості всім незвичним. Оскільки для людини ключовими є тілесність, пам'ять, афект, мобільність і загалом постійна взаємодія з іншими, а суб'єкт перебуває в постійному творенні соціальної реальності, щоразу винаходить себе завдяки тілесності й чуттєвості, «створюючи» самого себе під впливом внутрішніх і зовнішніх факторів, перформативні практики відіграють важливу роль у формуванні соціальної реальності, на чому також наголошує Річард Шехнер (R. Schechner): «Перформативність означає бути кимось іншим і водночас собою: співпереживати, реагувати, рости й змінюватись»¹³.

Наявність перформативних практик у різних соціокультурних сферах стала однією з особливостей сучасного суспільства. Гі Дебор (G. Debord) у своїй роботі «Суспільство спектаклю» («*La Société du spectacle*»),

13. Schechner R. Performance Studies. London, 2006. P. 9.

аналізуючи стан суспільства, класифікує останнє як «суспільство спектаклю» та «суспільство розпорошеного видовища» і зазначає, що в суспільствах, які досягли сучасного рівня розвитку, все життя проявляється як величезне нагромадження вистав і «все, що раніше переживалося безпосередньо, відтепер перетворено на виставу». Відповідно, людина перетворилася на глядача, здатного спостерігати за суспільно-політичною сценою, і таким чином втрачає можливість відрізнити реальність того, що відбувається, від ілюзорності¹⁴. На думку Гоффмана, переважна більшість соціальних ролей виконується на основі адаптивної компетенції (*adaptive competence*), інколи неусвідомлено, коли людина виконує власну роль, підлаштовуючись під ролі інших людей, або її роль диктується ролями інших людей. Така ситуація може призвести до того, що людина може бути залучена до виконання ролей, які завдають їй шкоди, внаслідок реалізації стратегій маніпуляції, обману, змови тощо.

Сьогодні перформативні практики якнайкраще вписуються у соціокультурну матрицю сучасності. Перформативні практики активно використовуються в рекламних технологіях, технологіях політичного піару, агітації тощо, а головною метою стає не сам комунікативний акт, а привернення уваги цільової аудиторії й вплив на її емоційний стан. Перформативні практики мають можливість різною мірою радикалізувати людей, провокувати і посилювати афект, «підштовхнути» аудиторію до прийняття «потрібного» рішення — під впливом емоційного враження, а не після виваженого аналізу. В сучасній культурі перформативні практики сприймають як «виставу» для публіки, яку створює сама публіка, політики, герої телеекрану та політтехнологі. Так, на думку Дж. Александера (*J. Alexander*), перформативні практики виступають як різноманіття суміші акцій, текстів, здатних надихнути публіку, відокремлюють публіку від знань і розміщуються у просторі

14. Debord Guy. La société du spectacle. URL: http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_societe_spectacle_1.html

між владою та культурою¹⁵, виявляються у прагненні вплинути на світогляд людини, підключивши інстинкти і несвідомі прояви, в основі яких лежать архетипи, сни, міфи.

В сучасному суспільстві перформативні практики та технології стають ефективним інструментом не тільки політичного й економічного домінування, але й інструментом маніпуляції суспільною свідомістю. Процеси глобалізації та дигіталізації сприяли активному використанню перформативних технологій у різних сферах та галузях сучасного суспільства, а російська військова агресія проти України стала одним із чинників, що актуалізувала маніпулятивну складову перформативних практик, адже деякі перформативні технології дозволяють керувати свідомістю на основі емоцій та підміни понять.

Маніпулятивний потенціал перформативних практик впливає на такі потреби людини, як прагнення належати до певної соціальної групи й отримати визнання в цій групі (за А. Маслоу), а маніпулювання як метод впливу являє собою одну з найбільш майстерних і нещадних форм перетворення соціальної поведінки. Поряд з різними засобами здійснення тиску, примусу, переконання й насилля, маніпулятивні перформативні технології безпосередньо співвідносяться з прагматичною природою взаємодії засобів масової інформації й комунікації та споживача їхньої продукції, а саме з ментальними й культурними передумовами виникнення подібної взаємодії. Перформативні практики не тільки активно проникають у реальні події, але й використовуються у різних сферах та галузях сучасного глобалізованого суспільства. Дослідниця Сільвія Йєстрович у книзі «Performance, Space, Utopia: Cities of War, Cities of Exile» зазначає, що перформанс у місцях, де під час війни ставила спектакль С. Зонтаг, проявляється «на самому фундаментальному рівні, не як товар чи інтелектуальна

15. *Alexander J. Cultural pragmatics: social performance between ritual and strategy // Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual / J. Alexander, B. Giesen, J. Mast. London; New York, 2006.*

вправа, а як чиста необхідність»¹⁶. Більшість сучасних дослідників дійшли висновку, що перформативність соціальної дії має переважно інструментальний характер й впливає на відтворення заздалегідь обумовлених соціальних ролей, тобто соціальна реальність «розігрується» суб'єктами, поступово набуваючи сталих форм повсякденності, й обумовлює руйнування усталених форм соціальної реальності й наступні «перформативні подолання». Наприклад, Кірстен Лок (*K. Locke*), порушуючи питання про перформативне творення (відтворення) знання в соціальному світі, об'єднує концепт перформативності Жана-Франсуа Ліотара (*J.-F. Lyotard*) та ідею перформансу як середовища знання та влади Джона МакКензі (*J. McKenzie*). Такий підхід дозволив К. Лок показати, наскільки структури глобального світу підпали під вплив перформативності та перформативних практик й, відповідно, набули перформативного характеру, вимагаючи нового підходу й розуміння¹⁷.

Заслуговує на увагу, в контексті нашого дослідження, і підхід Даласа Бейкера (*D. Baker*), який наголошує, що суб'єкт постійно формує себе у своїх діяльнісних актах, тому «наші ідентичності — це продукти власного самовизначення», а «перформанс і театр визначають соціальні системи та культурні практики»¹⁸. На його думку, формування суб'єктивності відбувається під впливом не тільки письма й тексту, але й тілесності, що більш точно виражає характер перформативної дії. Такий підхід актуалізує проблему перформативності не тільки як лінгвістичну чи естетичну, але й соціально-антропологічну та культурологічну, спонукаючи до розуміння природи взаємодії суб'єкта

16. *Jestrovic S. Performance, Space, Utopia: Cities of War, Cities of Exile (Studies in International Performance)*. Basingstoke; New York, 2012.

17. *Locke K. Performativity, Performance and Education // Educational Philosophy and Theory*. 2015. No. 47(3). P. 256.

18. *Baker D. Textual and Performative Interventions: Autobiographical Stage Writing as a Rescription of the Self // Social Alternatives*. 2017. No. 36(2). P. 20–24. P. 20.

і соціокультурної реальності та специфічних феноменів у ній, зокрема й гібридних війн. На думку Е. Гофмана (*E. Goffman*), кожна дія впливає з соціальної взаємодії, адже людина не може існувати в суспільстві без виконання певних правил та норм¹⁹. Він пропонує використовувати термін «перформанс» в контексті окреслення всієї діяльності індивіда протягом певного періоду перед спостерігачами та безпосереднього впливу на них²⁰. Теоретик зазначає, що перформативна реалізація соціальної дії, незважаючи на її театралізованість, передбачає, особливо в екстремальних ситуаціях, щоразу нове відтворення й продукування, адже люди в різних ситуаціях поведуться по-різному, проте прагнуть не виходити поза межі усталених норм і цінностей. На його думку, коли людина грає роль, вона підсвідомо «очікує», що спостерігачі уважно поставляться до нового створеного нею персонажу та повірять, що цей персонаж володіє тими якостями, якими його наділили в процесі виконання ролі, в тому числі й соціальної²¹.

Особливість соціокультурної та політичної ситуації кінця ХХ — початку ХХІ ст. породила новий тип суспільно-політичної взаємодії, який можна класифікувати як спектакль. Візуальна демонстративність стала важливою частиною публічного і приватного життя, а також однією із PR-технологій, яка спрямована на створення відповідного іміджу, візуального образу, що допомагає підвищити або підтримати соціальний статус, збільшити власну соціальну значущість, отримати владу тощо. Поведінка людини завжди знаходиться під впливом інших людей, адже закладена в людині «біологічна програма» є недостатньою, вона доповнюється «програмою», що записана в знаках культури, й колективною поведінкою. Відповідно, знаходячись в суспільстві, людина завжди буде

19. *Goffman E. Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings.* New York, 1982.

20. *Goffman E. The Presentation of Self in Everyday Life.* Edinburgh, 1956. P. 13.

21. Там само.

знаходитись під чийось впливом і захистити себе від цього впливу певним жорстким бар'єром неможливо. Яким чином ми можемо виокремити маніпуляцію та маніпулятивні стратегії в цьому широкому спектрі впливів на людську поведінку?

Саме слово «маніпуляція» має певне негативне забарвлення. В українській мові це слово є запозиченням з французької «*manipulation*», а першоосновою стало латинське слово *manipuler* (*manus* — рука, *pleo* — наповнюю). В англійській мові слово має багато значень, наприклад: майстерне поводження з предметами з певною метою (огляд пацієнта лікарем за допомогою рук чи ручне керування чимось тощо); пристосування для керування механізмами (маніпулятори); акт впливу на людей чи керівництво ними зі спритністю, особливо із зневажливим підтекстом; приховане керівництво чи обробка; поведінка, що впливає на когось чи контролює когось нечесним способом²².

Отже, маніпуляція — це не тільки вплив, який вимагає значної майстерності та знань, але й вплив, який повинен бути прихований, факт цього впливу не повинен помітити об'єкт маніпуляції. Тобто людина, якою маніпулюють, навіть не повинна знати, якої саме поведінки від неї очікує маніпулятор. Г. Франке (*H. Franke*), автор однієї із перших книг, що була безпосередньо присвячена дослідженню маніпуляції свідомістю, зазначав, що «під маніпулюванням у більшості випадків потрібно розуміти психічний вплив, який здійснюється таємно, й, відповідно, в збиток тим особам, на яких він спрямований. Найпростішим прикладом цьому може слугувати реклама»²³.

Загальновідомо, що перше місце серед виробників «продуктів» маніпуляції належить засобам масової інформації та комунікації, які значно змінились під впливом процесів дигіталізації. Інтернет, сучасні соціальні

22. Manipulation (noun) definition and synonyms / Macmillan Dictionary Free English Dictionary and Thesaurus. URL: <https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/manipulation>

23. Franke H. Der manipulierte Mensch. Brockhaus, 1964.

сервіси, мережі, платформи та месенджери на кшталт Youtube, TikTok, Instagram, Telegram, Discord, Snapchat, Twitch тощо почали поступово витіснити з «маніпулятивного поля» радіо, пресу та частково телебачення. Перевагою сучасних соціальних мереж стала їх доступність, можливість користуватись ними будь-де і в будь-який час, можливість проведення стрімів (англ. *stream*, букв. *потік* — прямий ефір на інтернет-сервісі) й, відповідно, миттєвого зв'язку з величезною аудиторією підписників з отриманням миттєвого зворотного зв'язку, відповіді й реакції (*feedback*). Однією з основних умов успішної маніпуляції стає те, що більшість людей, у зв'язку з різними чинниками, не бажають витратити розумові чи духовні сили, в тому числі й особистий час (або не мають можливості тут і зараз), щоб засумніватись в повідомленнях та відшукати потрібну достовірну інформацію. Сучасна людина опиняється в лавині різноманітної, переважно кліпової інформації, яка не дає можливості людині сконцентруватись на одному інформаційному повідомленні, що призводить до зниження аналітичного мислення.

Кліпове мислення є досить неоднозначним явищем, яке має як негативні, так і позитивні риси. Так, багато фахівців вважають, що кліпове мислення захищає мозок людини від інформаційного перевантаження, адже воно стало механізмом адаптації до розвитку інформаційних технологій та процесів дигіталізації. Свідомість сучасної людини підлаштовується під необхідність реагувати на засилля інформації, яка надходить з численних джерел, включаючи інтернет. Також вважається, що кліпове мислення розвиває багатозадачність, люди можуть одночасно слухати музику, спілкуватися в чаті, переглядати інформацію в інтернеті, редагувати фото, виконувати якісь завдання чи працювати тощо. Люди з кліповим мисленням володіють швидкісним відгуком й швидше реагують на будь-які стимули й зміни. Серед негативних рис кліпового мислення можна відмітити зниження коефіцієнту засвоєння знань, невміння концентрувати увагу на одній справі та піддатливість до маніпуляцій й стороннього впливу. Також для кліпового мислення

не властиві логічні побудови, адже інформація сприймається у вигляді розрізнених образів, немає зв'язку між повідомленнями, немає системи, немає і пам'яті.

В світі digital-технологій людина «губиться» у величезному потоці інформації, що швидко виникає, передається та змінюється. Людина не встигає осмислити, визначити найголовніше в інформаційному повідомленні, те, що дійсно має значення, та стає залежною від вже заcodeваних в інформації моделей поведінки, які потрібно тільки наслідувати — зникає потреба в самостійному виборі й прийнятті рішення. Людині значно легше зануритись в потік інформації, ніж критично й аналітично опрацьовувати кожен інформаційний сигнал. Швидкість інформаційного потоку значно перевищує швидкість сприйняття та інтерпретації в свідомості людини, що дозволяє інтенсивно й ефективно впливати на підсвідомість та мислення людини, на глибинні прошарки людської психіки на рівні масової, групової чи індивідуальної свідомості, що формується протягом всього життя людини.

Кліповість масової медіакультури полягає в наявності відповідного інструментарію, механізмів і стратегій впливу на свідомі й безсвідомі мисленнєві процеси людини, її почуття й волю. Розтиражовані фрагменти дійсності, аналітичні передачі, ток-шоу, реклама нав'язують стереотипність кліпового сприйняття, а надання знаковості кліповим фрагментам спричиняє сильний вплив на свідомість як окремої особистості, так і цілої аудиторії. Чим більш примітивними є створені кліпові образи, тим ефективнішим стає вплив на підсвідомість людини.

Маніпуляція відбувається за допомогою трьох складових перформативних практик: перформативу (слова чи висловлювання), візуально-наочних знаків (тілесності як символічного конструкту культури, візуального образу, складових візуальної демонстративності тощо) та перформативної дії (підготовленої чи зімпровізованої «вистави», гри, манери виконання «ролі», простору висловлювання тощо). Сучасна мова засобів масової інформації насичена семантичними й образними

підмінами, які формують у свідомості адресата кліпові образи. По-суті, ЗМІ створюють фальшиву дійсність (віртуальний «час вистави»), яка дозволяє приховати маніпуляцію. Якщо спроба маніпуляції стає очевидно й викриття стає широко відомим, «вистава» згортається, оскільки розкритий та оприлюднений факт такої спроби наносить маніпулятору значний «збиток» (репутаційні втрати тощо). В цьому контексті важливо зазначити, що досить часто представники ЗМІ не володіють інформацією стосовно основної мети маніпуляції, яка ретельно приховується для того, щоб навіть викриття одного факту маніпуляції не призвело до з'ясування кінцевих намірів. Тому приховування інформації є обов'язковою умовою (ознакою), хоча деякі прийоми маніпуляції включають у себе гру в щирість, коли маніпулятор створює «штучний перформанс», граючи емоціями та почуттями аудиторії. Як приклад можна навести відомих маніпуляторів суспільною думкою й ведучих на російському телебаченні, таких як в. соловйов, м. симоньян та о. скабеєва. Політичні шоу є основою їх професійної діяльності, а кожен випуск таких шоу перетворюється на перформативну дію та театральну виставу, в основі яких — «щирість» та професійна гра (маніпулятор «рве на собі сорочку» чи «пускає скупі чоловічу сльозу»). Ці маніпулятори-ведучі чудово знають, що політика повинна бути цікавою і телевізійною, у них відсутні ілюзії, а основна мета їх маніпуляцій завжди залишається прихованою, публіці репрезентують яскраві й видовищні перформанси, наповнені «щирими» емоціями та яскравими образами. Зазначимо, що мова йде не про простий обман/обдурення аудиторії чи репрезентацію або прикрашання недостовірної інформації (неправдива інформація впливає на людину та її поведінку, але не змінює її ціннісних орієнтацій, не «торкається» її душі, її намірів та установок), а про безпосередню маніпуляцію суспільною свідомістю (під впливом маніпуляції людина не тільки починає робити те, що хочуть інші, — маніпуляція змушує людину хотіти це зробити) за допомогою маніпулятивних технологій перформативних практик. Результат таких маніпуляцій ми можемо

спостерігати на прикладі сучасного російського суспільства, коли пересічні громадяни підтримують кроваву війну та вбивства українців, вірять у міфи про «нацистів» та «бендерівців» на території України, розіп'ятих «мальчиків» та з'єдених українцями немовлят, «біологічні лабораторії», в наративи щодо «священної війни» і «звільнення» України, в перформативи на кшталт «вісім років бомбили Донбас», «день перемоги», «дідусі воювали», «братські народи», «Україна сама себе обстрілює та руйнує власну інфраструктуру» та інші.

Видається нереальним, що людина зі здоровим глуздом може повірити в настільки примітивні та недолугі наративи, але сотні тисяч росіян широко переконані в тому, що все це є правдою. Звідси можна констатувати досить неприємний факт, що будь-яка маніпуляція свідомістю є взаємодією, а людина може стати «жертвою» маніпуляції тільки в тому випадку, якщо стане співучасником цієї маніпуляції. Візуальна пам'ять та аналітичні здібності людини призводять до співставлення візуального матеріалу та інтерпретативних образів та їх наступному синтезу й, відповідно, чим більш примітивною є створена «перформативна вистава», тим більш ефективним стає її вплив на структури свідомості людини.

Ми погоджуємось з М. Карповцем, який вважає, що маніпуляція — це не насилля, маніпуляція — це спокуса²⁴. Коли людина «приймає правила цієї гри» і під впливом маніпулятивного синтезу (перформативу — візуально-наочних знаків — перформативної дії) змінює свої ціннісні орієнтації, думки, настрої, цілі та починає діяти за новою програмою — маніпуляція стає успішною, а сама людина виступає співавтором та активним учасником цієї маніпулятивної вистави. І, навпаки, кожна людина може протистояти цій спокусі/маніпуляції, засумніватись в інформації, яку їй нав'язують, адже вона має власні переконання, волю та свободу

24. Карповець М. Перформативна природа соціальної реальності // Гуманітарний часопис. 2017. № 3(4). С.50–61.

вибору, здатність до аналізу та побудови логічних ланцюжків, силу духу й, відповідно, це дозволить людині не стати учасником маніпулятивної вистави та зберегти власні ціннісні орієнтації й захистити свою духовну «програму». Людина, яка не бажає бути пасивною жертвою маніпуляції, прагне дати власну інтерпретацію перформативам (словам, висловлюванням), візуальним образам та «виставам», відтворити в розумі реальний контекст повідомлення. Пошук істини та прихованої мети й змісту є досить складним психологічним процесом, адже потрібно відшукати та відтворити приховані елементи маніпуляції та пов'язати їх з інформаційним повідомленням, що вимагає відповідних знань та навичок. А оволодіти дійсністю можливо, тільки якщо дослідити та зрозуміти доктрину, тактику та «зброю» маніпуляторів.

Загальновідомо, що мистецтво маніпулювання засноване на знанні психології людини, а своєї мети маніпулятор досягає, коли використовує психологічні стереотипи аудиторії, відволікаючи, змінюючи й концентруючи її увагу, впливаючи на уяву та створюючи ілюзію сприйняття. Маніпулювання як технологію почали використовувати для програмування думок і прагнень, настрою й навіть психологічного стану широкого кола населення з метою забезпечити таку поведінку, яка потрібна тому, хто володіє засобами та технологією маніпуляції. В цьому контексті важливо зазначити, що ми розглядаємо маніпуляцію як частину технології влади, а не впливу на поведінку однієї людини на іншу. Маніпулятивні технології впливу на масову свідомість найчастіше використовують провідні, політичні, олігархічні тощо структури, адже саме вони мають потребу в маніпуляції суспільною свідомістю та мають фінансові можливості залучити до маніпулятивних стратегій відомих особистостей, представників мистецтва та шоу-бізнесу, спорту тощо. Тобто для кожної аудиторії — свій авторитет.

Маніпуляція як технологія вимагає значної майстерності та знань й, відповідно, в сучасному суспільстві існують професіонали, які володіють цією технологією або її частинами, система підготовки кадрів, наукові

установи, наукова і науково-популярна література із зазначеної проблематики. Е. Тоффлер (A. Toffler) зазначав, що державі вдалось винайти нові форми контролю над розумовою діяльністю за допомогою засобів масової інформації та комунікації і вона (держава) стане шукати нові можливості й методики, які допоможуть їй зберегти хоча б деякий контроль над образами, ідеями, символами та ідеологіями, які доходять до простих людей через нову електронну інфраструктуру²⁵. Про те, що в сучасному суспільстві підкорення людини стало окремою технологією, яка створила сприятливі умови для легітимації політичної влади та її експансії, що охоплює всі сфери культури, наголошував і Г. Маркузе (H. Marcuse) у своїй книзі «Одновимірна людина»²⁶.

Важливо зазначити, що проблема маніпуляції та маніпулятивних технологій не є новою в гуманітарному знанні, адже, починаючи з другої половини ХХ століття, її досліджували представники різних гуманітарних наук із різних країн, проте в більшості випадків у центрі їхньої уваги були різні типи державного устрою (наприклад, демократія та тоталітаризм тощо) і, відповідно, ті маніпулятивні технології, що були притаманні таким типам державності більшою чи меншою мірою. Також як окремий тип маніпулятивних технологій виокремлюють маніпуляції, пов'язані з релігією, що є досить розповсюдженими в сучасному глобалізованому суспільстві, і Україна не є винятком. Пригадаємо події, пов'язані з діяльністю так званого «Білого братства» (коли люди переписували на керівників братства все своє майно й добровільно готові були піти з життя шляхом самоспалення), або сучасні події, пов'язані з православною церквою московського патріархату тощо. Маніпулятивні технології позбавляють людину свободи значно більшою мірою, ніж прямий

25. Toffler A. Powershift. Knowledge, wealth, and violence at the edge of the 21st century. 1990. URL: <https://coollib.com/b/111790-elvin-toffler-metamorfozyi-vlasti/read>

26. Marcuse H. One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society. New York, 1964.

примус, а жертва маніпуляції повністю втрачає можливість раціонального вибору, адже її бажання програмуються ззовні.

В ХХІ столітті ми можемо порушити питання про появу нового типу маніпуляції, який виник під впливом процесів глобалізації та дигіталізації та включає в себе, крім вже відомих маніпулятивних технологій, маніпулятивний потенціал перформативних практик. Як зазначав Г. Маркузе, в сучасному світі «зadanість» індивіда, його перетворення в об'єкт, яким керують, стає повсюдним явищем²⁷. Розвиток digital-технологій, крім всіх позитивних аспектів, значно розширив можливості маніпуляції суспільною свідомістю, а саме: створення фейкових новин²⁸, коли за допомогою різних digital-програм створюються підроблені аудіо-записи, реалістичні світлини або відео подій, які в дійсності не відбувались, сторінки в соціальних мережах, створені від імені іншої людини і т. ін.; миттєве донесення потрібної інформації до адресата; максимально широке розповсюдження неправдивих новин серед величезної аудиторії тощо. Зазначимо, що з того часу, коли виникли фотографії та відео, люди створюють підробки з метою обману або розваги, проте з моменту масового поширення інтернету та соціальних мереж створення фейків набуло глобального масштабу. І, якщо раніше, коли технології були не настільки розвиненими, люди просто змінювали або редагували зображення (наприклад, за допомогою такого програмного забезпечення для редагування, як Photoshop) чи відео, то з розвитком digital-технологій виник новий вид підробок, який в кінцевому підсумку позбавляє нас можливості відрізнити факти від вигадки, справжні об'єкти — від штучно

27. Маркузе Г. Разум и революция. Гегель и становление социальной теории. С.-Петербург, 2000.

28. Fake англійською значить підробка, фальшивка. Сьогодні фейк — це інформація, яка насправді не відповідає дійсності. Fake news — вигадана, штучно створена інформація про події, явища, певних осіб, яка подається засобами масової інформації та комунікації як справжня. Сьогодні фейк — це інформація, яка насправді не відповідає дійсності.

створених. Без перебільшення можна констатувати, що повсякденність сучасної людини перевантажена фейковою інформацією як на побутовому, так і на державному рівнях. І хоча сучасні технології та інтернет, з одного боку, полегшують та пришвидшують пошук та обмін інформацією, то з іншого — це робить оцінку достовірності джерел інформації дедалі складнішою. Інколи тільки професіонали можуть відрізнити достовірну інформацію від фейкової, що була створена за допомогою сучасних технологій. Мета фейкових новин — це поширення неправдивої інформації з метою маніпуляції суспільною свідомістю, змінення громадської думки, розділення людей на декілька, досить часто ворогуючих, сторін, формування хибних аксіологічних установок тощо.

Важливо зазначити, що сьогодні, незважаючи на досить широке розповсюдження в українському соціумі поняття та явища «фейк» / «фейкові новини», комплексне дослідження цього порівняно нового феномена поки відсутнє, а для позначення явища використовують різні терміни, які різняться за своїм змістом: фальшиві новини, діпфейки (deepfake), псевдоновини, інформаційні вкидання, медіафейки, ІПСО тощо. Останній термін/аббревіатура набув значної популярності в інформаційному просторі з початком російсько-української війни. ІПСО розшифровується як «спеціальна інформаційно-психологічна операція», проте серед широкого загалу тлумачиться як неправдивий інформаційний вкид, або фейк.

Наголосимо, що ми розрізняємо явища і поняття фейк / фейкові новини та ІПСО, оскільки ІПСО — це «сплановані дії з поширення інформації на іноземну аудиторію задля досягнення певної цілі, впливу на емоції, критичне мислення, почуття та дії цільової групи людей»²⁹. І хоча мета як фейкових новин, так і ІПСО — це маніпуляція суспільною свідомістю

29. Боровко Х. ІПСО — це серйозно: чому шкідливо безпідставно використовувати цей термін // Гвара медіа. Фактчек. URL: <https://gwaramedia.com/ipso-chomu-shkidливо-bezpiddstavno-vikoristovuvati-czej-termin/>

задля впливу на емоції, думки, погляди та поведінку широких верст населення, а маніпулятивні можливості перформативних практик використовуються як у фейкових новинах, так і в ІПСО, ці явища розрізняються за силою впливу, якістю, терміном для підготовки, тиражуванням, репрезентацією та поширенням інформації, а також за цільовою аудиторією. Фейкові новини можуть бути різними як за якістю створеної інформації (як повністю, так і частково вигаданими), так і завданнями, що обумовлено досягненням мети автора/замовника цього фейку. Останніми можуть бути як представники держави, так і окремі особистості, наприклад журналісти, блогери, рекламисти тощо. ІПСО проводиться в рамках психологічної війни, яка розпочинається задовго до початку бойових дій та продовжується (деякий час) після їх припинення. Такі операції використовуються як у мирний, так і у воєнний час, використовуються різні види інформації, в тому числі й пропаганда, адже психологічна війна базується на тому, що в соціумі люди піддаються не тільки інформаційному, але й емоційному впливу один на одного. Результати психологічної війни, яку проводила Росія проти України задовго до повномасштабного військового вторгнення, ми можемо спостерігати на територіях Криму, Луганської та Донецької областей, коли за допомогою ІПСО проводилось «промивання» мозку населенню та формування громадської думки у потрібному руслі для країни-агресора.

Сьогодні, в умовах повномасштабної війни, окупанти продовжують активно використовувати інформаційно-психологічні операції, метою яких є розгойдування психіки та вплив на настрої і емоції українців, прагнення підірвати їх бойовий дух та посіяти панічні настрої у суспільстві, а також дискредитація керівництва країни та Збройних сил України. Загальновідомо, що на відміну від традиційної війни, коли битва відбувається на полі бою, а армія воює лише з армією супротивника, психологічну війну проводять проти мільйонів цивільних людей. Перемога у психологічній війні має не менше значення, ніж перемога на полі бою, адже якщо «ідея» програє, військові дії і сама битва вже будуть програні ще до їх початку.

На думку У. Мерріна (*W. Marrin*), цифрові технології назавжди змінили війну, а медіатизація конфлікту стала ледь не головною зброєю, адже в результаті цих процесів та з появою соціальних мереж і громадянської журналістики держава втратила монополію на інформацію про війну, що й змусило владу перейти на інший рівень — до спецоперацій та ударів дронами³⁰. І хоча книга Мерріна «*Digital War: a Critical Introduction*» вийшла друком 2018 року, вона дозволяє зрозуміти об'єктивні чинники, чому Росії в 2022 році не вдалось здійснити бліцкриг в Україні.

Джудіт Батлер (*J. Butler*) наголошує, що «візуальні й дискурсивні поля стають частиною ведення й підтримки війни», а воєнні операції спираються на методи, які засновані на театральності, що дозволяє нав'язувати одні наративи та приховувати інші. Вона вважає, що до матеріальних інструментів війни (крім зброї) також потрібно віднести фотокамеру й особистість, яка «є, певним чином, інструментарієм, то корисним, то одноразовим»³¹. Сьогодні, в умовах російсько-української війни, складно не погодитись із твердженнями цієї авторки, адже потенціал перформативних практик досить активно використовується в цьому конфлікті. Яскравими прикладами «інструменталізації» особистості як військової зброї є фотографії або короткі відео з головнокомандувачем Збройних сил України В. Залужним або керівником Головного управління розвідки України К. Будановим. Поява або зникнення цих особистостей в медіапросторі уважно відслідковується, а потім ретельно аналізується супротивником, висувуються різноманітні версії та створюються фейкові новини для російського соціуму. Батлер наголошує, що перформативні «виміри» (*dimensions*) можуть бути використані для маніпулювання почуттями й тим самим мобілізувати суспільну підтримку війни³².

30. *Marrin W. Digital War: a Critical Introduction. London, 2018.*

31. *Butler J. Frames of War. When Is Life Grievable? London; New York, 2009.*

32. Там само.

Зазначимо, що після подій 11 вересня 2001 року, коли нападники-смертники захопили американські пасажирські літаки і врізалися у два хмарочоси Нью-Йорка, науковці все частіше почали порушувати питання використання можливостей перформансів / перформативних практик для маніпулювання суспільною свідомістю. Наприклад, 2011 року вийшла друком книга Дж. Хьюз (J. Hughes) «Перформанс у час терору: критичний мімезис і епоха невизначеності» («*Performance in a Time of Terror: Critical Mimesis and the Age of Uncertainty*»), у якій автор досліджував різні типи й види перформансів та їх вплив на форми «терористичних війн» у минулому та сучасності, наприклад: використання перформативних практик контрповстанцями під час «війни з тероризмом» у Північній Ірландії (1970–1980-ті роки.); низка перформансів, які «спричинили переполюх під час “війни з тероризмом” у першому десятилітті двадцять першого століття» та «відродження політичного театру» і поширення антивоєнної активності під час війни в Іраку (2003–2008). Також автором задокументовано серію театральних постановок, націлених на громади, які вважаються вразливими до ідеологій насильницького екстремізму³³. Хьюз вважає, що «коаліція перформансу і насилля, які стають очевидними в періоди кризи» є дуже небезпечними і, на його думку, війна в Іраку стала можливою тільки завдяки «небезпечному поєднанню сценарію і виконання, тексту і вистави», а її виправдання базуються на сплеску патріотизму в Сполучених Штатах після подій 11.09.2001. Науковець констатує: дії терористів-смертників та військова відповідь на них за своєю суттю є перформативними, оскільки терористи своєю агресією прагнуть викликати афективний відгук у широкої аудиторії, а військова відповідь — продемонструвати контроль і панування як засіб стримування насилля, незважаючи на те, що військова відповідь сама по собі вже є насиллям³⁴.

33. Hughes J. *Performance in a Time of Terror: Critical Mimesis and the Age of Uncertainty*. Manchester, 2011.

34. Там само.

Ми суголосні з підходом Л. Мантоан (*L. Mantoan*), яка вважає, що війни в добу загальної інформатизації ведуться як зброєю, так і засобами театру та перформансу. Як приклад вона наводить діяльність «Армії привидів», яка в часи Другої світової війни влаштувала більше ніж двадцять «театральних вистав», обманюючи супротивника за допомогою радіо, візуальних і звукових тактик. Основним завданням «Армії привидів», крім обману ворога, було відволікання уваги та зображення військової активності чи підготовку до неї. На думку Мантоан, з розвитком технологій удосконалились інструменти перформансу та перформативних практик, а також збільшився їх маніпулятивний потенціал, адже тероризм є фізичним та психологічним насиллям, яке виставляється на всезагальний огляд з метою змінити поведінку людей і держав, а це значить, що вчені, які вивчають перформанс, мають унікальні можливості для його аналізу.

Використання інструментів Performance Studies для аналізу того, як зазначене насилля використовується в суспільстві, що насичене засобами масової інформації, стає важливим способом розуміння того «беззаперечно символічного рівня», на якому в даний момент розігрується глобальний конфлікт. В книзі «War as Performance» стверджується, що конфлікти в Іраку носили перформативний характер, тобто вони унікальним чином поєднували в собі політичний театр, цензуру, пропаганду й видовищність, спираючись на інструменти перформансу як частини бойових і медійних операцій. Мантоан вважає, що використання перформативних практик як інструменту війни є дуже небезпечною тенденцією, адже в межах «політичних танців» («*political dances*») дозволяє як загострити воєнні конфлікти, так і виправдати терористичні дії³⁵.

Такі конфлікти є видовищними й розрахованими на візуальне сприйняття, їм притаманна як видовищна складова, так і характерні «драматичні удари», які репрезентуються та розповсюджуються засобами масової

35. Mantoan L. War as Performance: Conflicts in Iraq and Political Theatricality. Linfield College, McMinnville, 2018.

інформації та комунікації, а також і таємні операції, які залишаються секретними навіть у випадку успіху.

На думку Л. Мантоан, саме використання теорій перформансу в контексті війни чи конфлікту дозволяє унаочнити невидиму природу політичних перформансів та виокремити їх маніпулятивну складову. «Природа політичних перформансів така, що вони одночасно є видимими і невидимими, оскільки їх перформативна основа навмисно маскується»³⁶. Науковець задається питанням, наскільки суспільство є обізнаним в тому, що перед ним розігрується вистава.

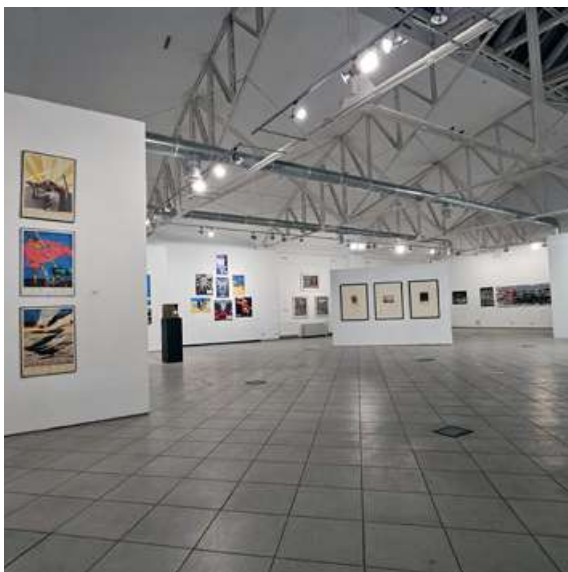
Теоретики перформативності вважають, що коли відбувається перформативна вистава, розігрування ситуації шляхом інсценування, то абстрактні/вигадані правила набувають реального значення і чим частіше людина повторює дію, то більшого значення набуває ця дія. К. Вульф зазначає, що «повторення соціальної дії ніколи не призводить до її точного відтворення, а завжди створює нову ситуацію, у якій відмінність щодо попередньої постає конструктивним елементом»³⁷.

Війна в Україні поки триває і хоча всім зрозуміло, що умови кожного воєнного конфлікту, як і способи та засоби ведення кожної війни, є специфічними, для того, щоб в майбутньому Україна отримала сталий мир та консолідоване суспільство, ми повинні досконально розуміти не тільки анатомію війн, але й ті маніпулятивні практики та технології (в тому числі й перформативні), які використовують для маніпуляції суспільною свідомістю з різноманітними цілями. Коли російське керівництво прийняло рішення бомбити українські міста та вторгнутись на територію незалежної України, воно виправдувало війну серією «звичайних» та видовищних перформативних вистав (на кшталт «російська армія — визволитель», вона веде «священну війну», «Київ буде взятий за три дні», «братський народ», «українці хочуть бути звільненими та будуть

36. Там само.

37. Wulf C. Zur Genese des Sozialen: Mimesis, Performativitat, Ritual. Bielefeld, 2005. P. 15.

зустрічати російських солдат з квітами», «російські солдати не вбивають мирне населення та не скидають бомби в житлові квартали» тощо), маніпулювало розвідувальними даними, лякаючи населення Росії нападом НАТО та виправдовуючи політику удару першими. Ці методи є незаконними та аморальними, проте, розуміючи, як змінились маніпулятивні технології після включення до їхнього інструментарію перформативних практик, суспільство зможе: виокремити умови, за яких з'являється населення, що погоджується і навіть виправдовує війни, та яку роль у цьому процесі відіграють перформативні практики; протистояти візуальним образам, мові, ідеології та діям, які призводять до національного роз'єднання та конфліктів в соціумі; дати об'єктивну оцінку дієвості політики та перформативності політичних дискурсів, адже перформативи є зручними для аналізу й інтерпретації політичних дій та подій. Усвідомлення перформативної складової багатьох феноменів культури дасть можливість поглянути на сучасний соціокультурний простір як простір нових перформативних практик, які в широкому сенсі є універсальними: не тільки як режисура або акторська майстерність, не тільки як вияв сучасних митців, але й у плані перформативності у всезагальному сенсі, всезагальної перформатизації суспільства, що породжує нове універсальне поле культури, універсальний часопростір.



Україна / Вчора

ВІЙНА У ЖИТТЄПИСІ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО: між біографією та наратологією

Тема війни і творчості у контексті буття Бориса Лятошинського — один із генеральних дослідницьких векторів у кристалізації життєтворчості митця — забарвлює лакуни, котрі ще донедавна, з точки зору біографічної єдності, були досить розпорошеними. Розмірковування у цій площині реанімують коло питань, чиїм стрижнем є навіть не сама війна, радше її контекстуальна компонента — причинно-наслідкові зв'язки, а отже й біфуркаційні повороти у біографії, концепти творчих опусів, що віддзеркалюють як комплекс самого буття композитора, так і кардинальні впливи трагедійного світогляду творця на героя творчості.

Світи внутрішньо-особистісної автокомунікації Бориса Лятошинського є чи не найдраматичнішими з точки зору пережитого досвіду. Його життя торкнулися дві світові війни, революційний та національно стверджувальний рухи, сталінський терор. Можливо, тому його творчість була пов'язана передовсім із самооцінкою, самоаналізом, самовираженням, саморозвитком, — усім тим, що тяжіє до пошуків сенсу життя.

Нарація війни у життєписі Бориса Лятошинського відіграє роль своєрідної мотивації — детермінує творчий процес, формує уявлення про його місії як культурного дієвця та екзистенційні характеристики



Борис Лятошинський. [1930-ті].
ЦДАММ України, ф. 181, оп. 1,
од. зб. 66.

психотипу особистості інтроверта, що уможливили виживання в агресивних тенетах буття радянських культурницьких настанов. Тож для дослідника наративний вектор у питанні реконструкції життєтворчості, його світоглядний, хронологічно-каузальний, творчо-телеологічний аспекти, реанімує біографічний сценарій митця та його персонажа творчості у постколоніальному перепрочитанні постаті композитора-модерніста.

Під час теперішньої російсько-української війни виконання творів Лятошинського набуло особливо-го символічного значення. Варто згадати, зокрема, перше виконання Прелюдії для оркестру «Кварти» на сцені Колонного залу ім. Лисенка Національної філармонії України 23 вересня 2022 року (Симфонічний оркестр НФУ, диригент Міхеїл Менабде) або філармонічний концерт від 20 вересня 2023 року, під час якого музиканти ансамблю NotaBene Chamber Group Національного будинку музики за підтримки Фондації Лятошинського виконали два визначні цикли Лятошинського часів Другої світової війни — П'ять прелюдій для фортепіано ор. 44 (Роман Лопатинський) та Український квінтет ор. 42 (скрипалі Максим Грінченко і Андрій Павлов, альтист Ігор Завгородній, віолончеліст Артем Полуденний і піаніст Роман Лопатинський). У цьому ж концерті відбулася прем'єра «Quasi Valse» — п'єси Бориса Лятошинського 1922 року для струнного квартету, яка чекала на своє оприлюднення рівно сто років (прем'єрне виконання здійснили Максим Грінченко, Андрій Павлов, Ігор Завгородній, Артем

Полуденний). Упродовж сезону 2023/24 мають відбутися й інші прем'єри творів Лятошинського, а головний диригент Академічного симфонічного оркестру Національної філармонії Микола Дядюра представить власну версію циклу «Всі симфонії Лятошинського» (після 1991 року симфонії Лятошинського в Україні і за кордоном регулярно виконували Ігор Блажков, який повернув до життя повоєнну І редакцію Третьої симфонії Лятошинського, Теодор Кухар, Вірко Балеї, Володимир Сіренко, Кирило Карабиць, Луїджі Гаджєро, Володимир Сивохіп та інші).

Між двома війнами: український символізм Лятошинського

Наративи війни у життєтворчості Лятошинського привертають увагу передовсім як певні повороти у життєвому сюжеті майстра. Зазначимо, що у період між війнами простежується формування композитора як медіатора української культури з домінантою на національній, згодом слов'янській компоненті творчості.

Події Першої світової та спровоковані нею конфлікти неначе сприяли «втечі» Лятошинського від канонів салонної культури, у якій композитор почав реалізовуватися ще на початку 1910-х. Відтак породжена художньо-символічна відчуженість надала поштовх, з одного боку, потужному входженню композитора до експресіоністського та символістського дискурсу, а з іншого — формуванню його інтровертивного образно-значеннєвого поля, в якому митець працював практично на усіх етапах життєтворчості.

Війна як момент екзистенційного вибору визначила точки біфуркації, що зумовили появу нових векторів діяльності композитора, й перевела цю діяльність на якісно новий рівень, наснажила свіжими ідеями й сформувала його як українського культурного діяча. Констатуючи стрімке професійне становлення молодого композитора, мусимо визнати його настроєне ставлення до поля української ідентичності. Якщо звернення Лятошинського до українського мелосу виглядало органічно

й закономірно з точки зору поставлених творчих завдань, то особистісне ототожнення митця з наративами української культури формувалося вельми суперечливо. На ранніх етапах життєтворчості він майже не ідентифікував себе з українською культурою, що було зумовлено передовсім польським походженням, професійним становленням спочатку у польському музичному середовищі Житомира, а згодом у класі Р. Глієра, учня С. Танєєва, чия генеральна лінія і творча стратегія спиралася на російську академічну традицію.

Перше професійне входження до дискурсу української культури, детерміноване культурною політикою націонал-комунізму 1920-х, почалося з «Увертюри на чотири українські теми» (1926, ор. 20). Твір було написано в тогочасному національно стверджувальному наративі доби українізації. Із джерел дізнаємося, що Лятошинського захоплював сам процес написання твору, до того ж твір став індикатором професійної майстерності митця. Перше вокальне звернення до української поезії датоване 1929 роком. Композитор пише романс на слова Т. Шевченка «Єсть карії очі». Окрему сторінку діалогів Лятошинського міжвоєнного часу з українською культурою через доробок її корифеїв складають звернення митця до оперної творчості М. Лисенка. Зокрема, у 1927–1928 роках Лятошинський оркеструє «Енеїду», впродовж 1936–1937 років — оперу «Тарас Бульба». До слова, робота над цим полотном Лисенка стала чи не останнім спільним творчим проектом Бориса Лятошинського і Левка Ревуцького (Ревуцький здійснив редакцію опери, а Лятошинський — її оркестровку). Прем'єра нового прочитання «Тараса Бульби» відбулася 27 квітня 1937 року на сцені Київського театру опери та балету.

Монументальним твором української тематики стала опера «Золотий обруч» (1929) — звернення до прадавньої легенди про гордих та справедливих тухольців, де головний герой закономірно гине у фіналі на тлі архетипної поведінки персонажів двох таборів, умовних добра і зла, ламаючи усталену несправедливість родинного кола. Міфопоетичний образ опери Лятошинського щедро насажений цитуванням народних інтонаційних

джерел, що склали основу мелодико-інтонаційної і лейтмотивної системи його задуму. Зауважимо: художній результат, що остаточно склався в оперній творчості українського композитора, має низку особливостей, подиктованих впливами Вагнерових ідей. Передовсім йдеться про драматургічну символіку, розвинену й персоніфіковану лейтмотивну систему, коли сам характер драматургії постає як дискусія про міфологію *буття, життя й смерті*.

Другий етап звернення до слов'янських коренів пов'язаний із війною і темою розлуки з Україною. Перебуваючи в евакуації (1941–1944), композитор у думках і творчості повертається до рідного Києва, про що неодноразово читаємо в епістолярії митця. Саме в цей драматичний час він щедро використовує українські фольклорні джерела у камерно-інструментальних та камерно-вокальних задумах, збагачуючи їх образно-значеннєвий контекст. Український народний мелос звучить у Тріо № 2 (ор. 41), «Українському квінтеті» (1942, 2-га ред. 1945), Струнному квінтеті № 4 (1943), Сюїті для струнного квінкету на українські народні теми (1944), Сюїті для квінкету дерев'яних духових інструментів (1944), обробках українських народних пісень передвоєнного та воєнного часу тощо.

У міжвоєнний період через процес поступової ідентифікації з різними складниками національного культурного простору — педагогічну діяльність, критичне порівняння професійних культурних середовищ Києва і Москви, усвідомлене включення у поле української інтонаційності (потужно від кінця 1930-х), про що митець неодноразово згадував в особових джерелах, — у творчих концептах інтонаційно сформувалася проукраїнська позиція митця. Усе це сприяло поступовому, спочатку радше несвідомому, входженню митця у культурно-просвітницькі наративи Києва, а згодом і України. Друга світова війна остаточно фіксує зв'язок митця з українською культурою. На вершині цих пошуків височіє створений в евакуації «Український квінтет», що віддзеркалює світоглядні діалоги Лятошинського з Україною.

Останній, третій, етап трансформації у річищі української, у повоєнний час — слов'янської тематики, ознаменований появою «Українського квінтену», тривав до кінця життя композитора. Ця розгалужена картина презентації панслов'янства стала своєрідною квінтесенцією його творчості й завершилася написанням просвітленої до-мажорної «Слов'янської» Симфонії № 5 (ор. 67).

Сьогодні переосмислюються ідейно-духовні меседжі, сконцентровані у більшості творів митця воєнного та повоєнного часу. Особливою у цьому річищі є його доленосна Третя симфонія (1951, 1954) з її трагічною атмосферою спогадів, роздумів та рефлексіями про воєнні події, реалізованими через глибоку інтонаційну структуру твору з образно-значеннєвим концептом, закоріненим у світі внутрішніх переживань спільноти і героя.

Панслов'янські повоєнні ідеї творчості багато в чому знівелювали й наново «привласнили» цю стратегічну гегемонію національного, принаймні на рівні переосмислення інтонаційної картини світу. Стратегію інтонаційного синтезу чітко простежуємо у «Слов'янському концерті». Слов'янський вектор — магістральний у творчих пошуках композитора — дає можливість лише почасти відчутти його взаємодію з пластами української культури. Втім, саме звернення до слов'янської тематики, зокрема польської та української, актуалізує глибоко особистісну тему національного самовизначення майстра.

Олександр Лятошинський і його проєкт подолання світової кризи

Наративи війни об'єднують різні площини біографії митця. Найперше у цьому контексті інтригує постать Олександра Лятошинського, рідного брата батька композитора. Його суспільно-політична та культурницька діяльність за часів УНР, філософсько-політологічна есеїстика передвоєнної пори (1930-ті) кристалізують гуманістичні й художньо-естетичні цінності, що плекалися у родині Лятошинських.

Про важливу роль освіти, науки, мистецтва у формуванні культуротворчих стратегій родини Лятошинських свідчить життєпис цієї

особистості — відомого військового моряка, історика та музиканта¹. Відзначений військовими нагородами за доблесну службу у складі Російського імператорського флоту², у 1918 році О. Лятошинський бере безпосередню участь у формуванні українських військово-морських сил. За наказом офіційного представника УНР у Севастополі В. Клочковського він був зарахований до Морського відомства України як генерал-майор. Йому дивом вдалося вижити у страхотливих умовах більшовицьких репресій: число їхніх жертв у вересні 1920 року в захопленому Криму за деякими даними сягало понад 150 тисяч. У міжвоєнний час О. Лятошинський мешкав у Талліні в Естонії. За деякими даними помер він на початку 1950-х у Гданську, на своїй історичній батьківщині.

Природна обдарованість і блискуча освіта дали йому можливість осмислити турбулентність міжвоєнного часу, пов'язану з військовим протистоянням між Сходом і Заходом Європи. Усвідомивши у середині 1930-х усю невідворотність трагедії, О. Лятошинський пише історико-соціологічну наукову студію «Аристоандрія як засіб виходу з нинішнього глухого кута (Проект основ світової конституції)» (1939)³. У праці він постає думливим істориком, правознавцем та соціологом, який вірить у можливість успішного виходу Європи з постолої критичної ситуації через міждержавні законодавчі домовленості — своєрідну

1. В архіві Меморіального кабінету-музею Б. Лятошинського зберігся автограф *Мазурки для фортепіано* з підписом «*Par A. Lyatoshinski*» (орієнтовний час створення твору — 1860-ті), автором якої є Олександр Лятошинський, що ілюструє своєрідний архетипний образ родини, у лоні якої культивувалася любов до музичного мистецтва.

2. Копоть І., Остринський В. Олександр Леонтійович Лятошинський: нарис життя // Митець — культура — виміри часу. Міжнародні наукові читання в Житомирі. Олександр Леонтійович Лятошинський: матеріали, документи ; ред.-упоряд. І. Є. Копоть. Житомир: 2017. С. 10–11.

3. Лятошинский А. А. Аристоандрия как средство выхода из нынешнего тупика (проект основ мировой конституции) // Митець — культура — виміри часу... С. 53–174.

конституцію націй. Ці наукові переконання базувалися передовсім на комунікативних факторах, культивованих у лоні сім'ї на етапі його зростання, — вірі у силу розуму й освіти, логічність дій людини освіченої та логіки конструкцій державоустрою.

На щастя для Бориса Лятошинського, сталінські служби безпеки не простежили ці родинні зв'язки — композитора не звинуватили у шпигунстві з відповідним ярликами антидержавного шкідника, що могло означати подальше фізичне знищення.

Буремний Київ 1917–1920 років⁴

У Кабінеті-музеї Б. Лятошинського практично немає листування 1917–1920 років. Пояснення досить просте — на початку 1917 року композитор повінчався з Маргаритою Царевич, а саме листування з нею складало левову частку його епістолярію 1910-х (цивільний шлюб між М. Царевич і Б. Лятошинським був зареєстрований лише 1963 року⁵). В архіві Кабінету-музею натомість зберігаються листи Олександра Кузьмича Царевича, адресовані майбутньому зятеві Борису Лятошинському та доньці Маргариті Царевич. Дописувач емоційно та щиро пише: «Вельмишановний і дорогий Борисе Миколайовичу! Якщо у Вас

4. Хронологія зміни влади в Києві упродовж 1917–1920 років (викладена у виданні: Пучков А. «Київ» Осипа Мандельштама в інтонаціях, поясненнях, картинках. Київ, 2015. С. 24): 29.11.1917 — Українська Народна Республіка; 08.02.1918 — радянська влада I; 01.03.1918 — відновлення влади Центральної Ради німецькими союзниками військами; 29.04.1918 — вибори гетьмана П. Скоропадського; 14.12.1918 — втеча гетьмана, Директорія (петлюрівці); 05.02–31.08.1919 — радянська влада II, кривавий чекістський розбій; 31.08–16.12.1919 — денікінці, хвиля єврейських погромів; 16.12.1919–06.05.1920 — радянська влада III; 06.05–11.06.1920 — білополяки; від 11.06.1920 — радянська влада IV.

5. Свідоцтво про одруження [Бориса Лятошинського і Маргарити Царевич]. 21 березня 1963 року. Кабінет-музей Б. М. Лятошинського.

і нашої Магоньки [Маргарити] визріло тверде рішення стати удвох на життєвий шлях, якщо Ви обидва переконані в своїх почуттях <...> і зрозуміли одне одного настільки, що всі недоліки, які у кожного з нас є, не спричинять ноти неприязні у ваших стосунках <...>, тоді я жодним чином не можу перешкоджати вашому взаємному бажанню, а, знаючи Вас [Б. Лятошинського], можу тільки радіти, що вибір моєї доньки зроблений вірно»⁶. В іншому листі батька до Маргарити від 22.02.1917 року знаходимо характеристику морально-етичних якостей Б. Лятошинського: «Твій вибір я схвалив, бо вважаю Бориса Миколайовича дуже хорошою людиною з твердим характером, стійкими, чесними переконаннями <...> Який він по відношенню до людей — егоїст чи альтруїст, я не можу знати, проте гадаю, що цю якість характеру тобою вивчено і за сухого егоїста ти не пішла б заміж»⁷.

Революційні події 1917 року у головних імперських містах значною мірою вплинули на культурне життя центральної України, зокрема Києва. Директорія УНР від початку свого існування заохочувала всіляку культурно-просвітницьку діяльність та заходи щодо популяризації української культури. В умовах нестабільності та невпорядкованості здійснювалися реальні кроки на шляху до національного культурного відродження. Кінець 1917 року позначений тривожними передчуттями страшних подій, пов'язаних із наступом більшовиків на Київ.

Ще 9 вересня С. Єфремов пише Є. Чикаленку: «Росте максималізм, большевизм. Корнилівщина ще підсилила ці напрями <...> А тим часом от-от лиш не видно, як большевики стануть на чолі державної влади. Що з цього вийде — вгадати не важко: насамперед з республіки зроблять вони “реж публіку”, а там і кінець усяким свободам. Моє глибоке переконання: що лівіший курс тепер настане, то далі вправо ми одскочимо трохи згодом, і большевизм на чолі влади — то для мене

6. Лист О. Царевича до Б. Лятошинського від 23.02.1917. Кабінет музей Б. М. Лятошинського.

7. Лист О. Царевича до М. Царевич від 22.02.1917. Кабінет музей Б. М. Лятошинського.

певний предтеча, коли не Миколи, то якогось із славної стаї Романовських орлів»⁸.

Страхі безвихідь охопили містян. Зокрема М. Галаган про наступ більшовиків пише, що «початок 1918 р. не віщував добра для дальшої нашої визвольної боротьби. Тяжкі чорні хмари заволокали політичний горизонт. Не лише розумом усвідомлював, але й цілим своїм єством відчував кожен із нас небезпеку близької грози й бурі. На нас сунулась страшна сила большевицької червоної армії, а ми не мали чим боронити своєї землі»⁹. Далі він згадує, що «протягом десяти днів січня місяця йшла одчайнна боротьба за вдержання Києва в українських руках. Большевицька артилерія гатила по місті сказано. Будинок Центральної Ради був під постійним огнем большевицьких гармат»¹⁰. Варто нагадати, що після вінчання у 1917 році аж до 1939 року Б. Лятошинський із М. Царевич мешкали на вул. Театральній у будинку 3, поруч із Центральною Радою (нині — Київський міський будинок учителя), тож можна лише припустити, який онтологічний страх і безвихідь відчувала молода пара, знаходячись в епіцентрі артилерійських обстрілів.

Ніхто не міг навіть уявити, яким буде життя міста після його окупації на початку 1918 року армією генерала М. Муравйова. М. Галаган згадує: «червоний жах навис над Києвом. Тисячами розстрілювали старшин. Удень і вночі арештовували та вели кудись людей, звідки вони вже не вертались. Хапали на вулицях. Шукали спеціально “вільних козаків” і членів Центральної Ради та членів українського уряду <...> Розстрілювали всіх, у кого знаходили посвідку на внесок на український Національний Фонд. Знущались з портретів Шевченка й подібно до царських

8. Є. Чикаленко, С. Єфремов. Листування. 1903–1928 роки / Упоряд. та вст. ст. І. Старовойтенко. Київ, 2010. С. 199–200.

9. Галаган М. М. З моїх споминів (1880-ті — 1920 р.): документально-художнє видання. Київ, 2005. С. 326.

10. Там само. С. 331

жандармів палили українські книжки і т. д., і т. д.»¹¹. Д. Дорошенко, визначний історик, дипломат, громадський діяч, констатує: «Загальне число жертв, замордованих більшовиками в перші ж дні по здобутті Києва, обчислювано різно: загально признана цифра — коло 5000 людей. Інші зменшували цю цифру до 2000. Ніякої точної статистики не було переведено ні тоді, ні пізніше»¹². Можна з упевненістю стверджувати, що страхітливі переживання молодого Лятошинського у тогочасному Києві мали значний вплив на образний світ його камерно-вокальної творчості 1920-х. Диким скреготом експресивних образів відлунюють у цих творах символи жахливих подій. У них композитор щедро використав поезію, що суперечила узвичаєним канонам жанру радянського романсу (Ігор Сєверянін, Бальмонт, Шеллі, Бунін, Метерлінк та інші «занепадницькі» імена). Образи їхні глибоко трагічні, пов'язані з настроями смутку, смерті, відчуження тощо.

Нижче запропонуємо низку цитат, які демонструють різні погляди на соціально-політичну та культурно-просвітницьку ситуацію в Києві цього суперечливого періоду. Наприклад, «молодий літератор Р. Івнєв писав, що не можна не згадати особливого відчуття легкості і безтурботності від того, що старі форми життя були зламані і нові тільки зароджувалися; що у повітрі було щось наївне, дитяче, свіже <...> Мандельштам ходив розбурханий, наче сп'янілий <...> У той час як у Києві вирувало життя, Петербург занепадав»¹³. Опис Києва перед втечею гетьмана Скоропадського (кінець 1918 року) знаходимо у К. Паустовського: «місто було стиснуте кільцем [його утворило військо отамана С. Петлюри], і так само були стиснуті мої думки. Усвідомлення, що Київ відрізаний від решти світу, що з нього не можна нікуди виїхати, що облога, очевидно, триватиме

11. Там само. 337.

12. *Дорошенко Д. І. Мої спомини про недавнє минуле (1914–1920 роки)*. Київ, 2007. С. 221.

13. *Пучков А. А. «Київ» Осипа Мандельштама в інтонаціях, поясненнях, картинках*. 2-е изд., исправ., пересм. и доп. Киев, 2018. С. 25–26. С. 26.

довго, що тепер уже нічого не поробиш і потрібно тільки чекати, — це усвідомлення надавало життю легкості й безтурботності»¹⁴. Далі він додає: «життя у Києві того часу нагадувало бенкет під час чуми. Відкрилося чимало кав'ярень і ресторанів, де солодошів та їжі вистачало не більше, як на тридцять відвідувачів. Але зовні все справляло враження пошарпаного багатства. Населення міста майже подвоїлося за рахунок москвичів і петроградців. У театрах ішли “Ревнощі” Арцибашева й віденські оперети. Вулицями проїздили патрулі — німецькі улани з піками і чорно-червоними прапорцями. Газети скупо писали про події в Радянській Росії. Це була неспокійна тема. Її вважали за краще не торкатися. Нехай усім здається, що життя тече безхмарно <...> Здавалося, що Київ сподівався безтурботно жити у блокаді. Україна наче й не існувала — вона лежала за кільцем петлюрівських військ»¹⁵.

Не міг не торкнутися молоді родини Лятошинських і, зокрема, Бориса Миколайовича, указ гетьмана Скоропадського про тотальну мобілізацію боєздатного чоловічого населення Києва: «Петлюра дедалі тугіше затягував зашморг навколо Києва. Тоді гетьман Скоропадський видав наказ про мобілізацію усіх без винятку чоловіків від 18 до 35 років. За неявку мобілізованих мали відповідати своєю головою коменданти будинків. У наказі було сказано, що в разі “приховування” чоловіків цього віку комендантів нещадно розстрілюватимуть»¹⁶.

Безпосередніх документальних свідчень про призов Б. Лятошинського до війська за часів гетьмана Скоропадського не збереглося, проте І. Царевич, посилаючись на спогади Маргарити Царевич, згадувала, що саме в цей період Борис Миколайович отримав мобілізаційну повістку. Від мобілізації його врятував високопоставлений військовий,

14. Паустовский К. Г. Начало неведомого века. Время больших ожиданий: повести. Киев, 1985. С. 92.

15. Там само. С. 94–95.

16. Там само. С. 97.

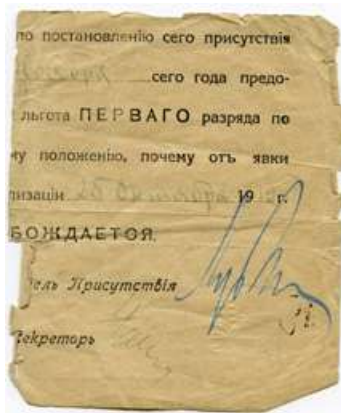
у минулому — учень його батька. Додамо лише, що кожна нова влада у Києві упродовж 1918–1920 років здійснювала мобілізацію чоловічого населення, часто під загрозою смерті. В архіві Кабінету-музею композитора збереглося два документи, які свідчать про тогочасний загальний мобілізаційний процес. Вперше Б. Лятошинського мобілізували у лютому 1915 року. Про це дізнаємося зі «Свідоцтва про явку для виконання військової повинності», де написано, що «Лятошинський Борис Миколайович, син статського радника, з'явився для виконання військової повинності призову 1915 року та зарахований у ратники ополчення другого розряду за пільговими квотами»¹⁷. Також із листів цього періоду стає зрозуміло, що він не служив у війську, хоча знав, що його можуть мобілізувати. Інший документ (на жаль, зберігся не в повному обсязі) інформує, що Б. Лятошинському «надано пільгу першого розряду за сімейним станом»¹⁸, що уможливило звільнення від мобілізації. Видано документ 25 жовтня 1919 року, коли у Києві влада була в руках головнокомандувача збройними силами Півдня Росії А. Денікіна.



«Свидетельство о явке к исполнению воинской повинности», № 1638 [видане Лятошинському Борису Миколайовичу Житомирською повітовою Присутністю з військової повинності]. Волинська губернія, 10 лютого 1915 року. Кабінет-музей Б. М. Лятошинського.

17. «Свидетельство о явке к исполнению воинской повинности», № 1638 [видане Лятошинському Борису Миколайовичу Житомирською повітовою Присутністю з військової повинності]. Волинська губернія, 10.02.1915. Кабінет-музей Б. М. Лятошинського

18. Документ [про надання пільги першого розряду за сімейним становищем...] [для звільнення від мобілізації]. Виданий 25.10.1919. Кабінет-музей Б. М. Лятошинського.



Документ [про надання пільги першого розряду за сімейним становищем...] [для звільнення від мобілізації]. Виданий 25.10.1919. Кабінет-музей Б. М. Лятошинського.



Б. Лятошинський. Романс для голосу і фортепіано «Знову на самоті» на вірші С. Надсона. Біловий автограф. Орієнтовно 1920 рік. Кабінет-музей Б. М. Лятошинського.

Окремої історично виваженої розвідки потребують злодіяння більшовицьких комісарів у Києві 1919 року (другий прихід), про які згадує Н. Полонська-Василенко: «У лютому 1919 р. Директорія залишила Київ. Більша частина України була під окупацією большевиків. Те, що зазнав Київ у страшні дні січня (старого стилю) 1918 року, повторилося знов, хоч у дещо інших формах. Не було вже самочинних розстрілів по дворах, по ярах. Діяла методично, вичищаючи місто від “небажаних” елементів, “Чека”, яка потім, шляхом еволюції, діяла під новими назвами — ГПУ і НКВС. Тоді вона була примітивніша, методи її були елементарніші, і для того, хто попав до неї, було лише два шляхи — розстріл (це було найімовірніше) і звільнення (що було долею поодиноких щасливців). Київ, велике, багате, культурне місто — наче завмер. Жах опанував його, охопив усі клітини життя»¹⁹.

Попри страхітливі умови існування, Б. Лятошинський повністю поринає у композиторську творчість. Знаковим полотном 1917–1920-х стала Перша симфонія — композитор писав її упродовж двох років (1918–1919). У цей же період він доопрацював Прелюдію для оркестру «Кварти»²⁰ (остаточно завершена 1919 року), створив романс «Знову на самоті» на вірші С. Надсона (на його біловому автографі відсутня дата написання, проте ускладнена гармонічна мова дозволяє віднести його до 1920 року).

19. Полонська-Василенко Н. Д. Спогади. Київ, 2011. С. 313.

20. Тут і далі використано назву твору: Прелюдія для оркестру «Кварти», попри розповсюджену «Прелюдія у кварттах», згідно зі Списком ранніх творів Б. Лятошинського, який уклала Ія Царевич.

У 1920 році композитор пише «Фантастичний марш» для симфонічного оркестру. На відміну від 1910–1917 років, коли Б. Лятошинський працював більше у сфері фортепіанної, камерно-вокальної та камерно-інструментальної музики (виняток — Прелюдія для оркестру «Кварти»), у 1918–1920 роках він майже всю свою увагу зосереджує на симфонічному оркестрі. Ймовірно, того ж таки року (на партитурі не зазначена дата) композитор створює «Жартівливий марш» для симфонічного оркестру, вочевидь прагнучи зануритися в інший, вигаданий світ, аби хоч якось відчужитися від трагізму довколишнього світу. Наприкінці 1920 року, немов крик душі, на смерть батька було написано «Жалобну прелюдію», що стала рубіжним твором між раннім та модерністським періодом творчості Б. Лятошинського.

Чимало відомих київських митців тієї важкої пори шукали порятунку від ворожого оточення у рутинному існуванні й роботі. Ось як, приміром, К. Паустовський описував свій тодішній звичайний ранок: «Я вставав, затоплював піч, дивився на Ботанічний сад, де від гарматних ударів з гілок обсипався іній, потім знову лягав, читав або думав. Кошлатий зимовий ранок, тріск полін у печі й гул гарматної стрільби — все це створювало хоча й не зовсім звичний і нетривкий, але все ж таки стан дивного спокою <...> закономірною чередою приходило пробудження, робота, голод (правильніше — надголодь) і знов освіжаючий сон <...> У той час я багато писав. Як не дивно, цьому сприяла облога»²¹.

От і в Б. Лятошинського звернення до композиторської творчості зумовлене, з одного боку, закінченням консерваторії і написанням випускної симфонії, з іншого — життєвою ситуацією, намаганням втекти від катаклізмів. Протягом 1917–1920 років формується світоглядна платформа молодого композитора. Його герой — усамітнений, відчужений. Він на власному досвіді переконався у крихкості буття. Спомини трагічних днів, стократ посилені поетичними римами, ятрили, завдавали болю, але спонукали

21. Паустовский К. Г. Згад. джерело. С. 92.



Б. Лятошинський.
Жалобна прелюдія для фортепіано.
Біловий автограф. 1920 рік.
Кабінет-музей Б. М. Лятошинського.

до творчості. Сполохані думки народжували пристрасні музичні рядки вокальних мініатюр як віру у нездоланність життя у непередбачуваному та незбагненному коловороті між буттям та смертю.

У процесі написання Симфонії на закінчення консерваторії композитор створює велику кількість начерків, які свідчать про зміну його світоглядних орієнтирів. В його «Авторському зошиті» особливою групою виокремлюються ескізи, де композитор звертається до теми дзвонів. Майже всі елементи «дзвонивої» групи спрямовані на відтворення звучання церковних дзвонів (значна частина написана саме в період 1917–1919 років.) Семантика дзвонів у Лятошинського різна, проте домінує тональна розмитість, пошук незвичних гармонічних поєднань. Це не дзвони як втілення імперського духу, радше пошуки звукообразності, можливість утекти від жахливої реальності у чисте світло звучань.

Камерний світ творчості Бориса Лятошинського 1920-х

Пережиті роки формують іншого Лятошинського — відчуженого, усамітненого, який відкриватиме глибину свого смутку через рефлексію на трагічні події 1917–1920 років у камерно-вокальній творчості 1920-х, де особистісний наратив як площина життєтворчості митця фіксує значні конфлікти, складні проблеми та озвучує екзистенційні питання, що багато в чому зумовляють процес творення. Місія дослідника творчості майстра полягає у розкритті природи

стресу, мотивів конфлікту, причин та наслідків проблемних ситуацій у життєтворчості автора²².

Від 1920-х Київ опинився «в обіймах» більшовиків. З боку нової влади тоді звучали досить конструктивні ідеї щодо функціонування української радянської республіки з повагою до її національно-культурних інтересів. Починається десятиліття українського націонал-комунізму, кінець якого позначений смертю Миколи Фітільова. Розглядаючи це десятиріччя у життєтворчості Лятошинського, зауважимо, що саме на нього припадають авангардні пошуки, завдяки яким українська музична культура маркована тими ж експериментами, котрі відбувалися в інших тогочасних національних просторах Європи.

Як і сьогодні, так і на початку 1920-х гостро постає проблема екзистенційного вибору. Кожен митець мав свої соціокультурні пріоритети, отже й простори для реалізації, суголосні зі власними артистичним візіями. Скажімо, Р.Глієр переїздить до Москви, обравши імперський центр для життєствердження й, відповідно, подальшого творчого становлення в середовищі домінуючої російської культури.

На початку 1920-х цей вибір робив чи не кожен другий митець. Нерідко такий крок був спричинений складною економічною ситуацією в Києві, чие населення заледве оговтувалося від нещодавніх страхіливих подій. Хтось, як, скажімо, М. Булгаков і той же Р.Глієр, зробили свій вибір, виїхавши до столиці



Борис Лятошинський. 1920-ті

22. Колесник І. Біографічний світ Тараса Шевченка // Український історичний журнал. 2014. № 3. С. 92.

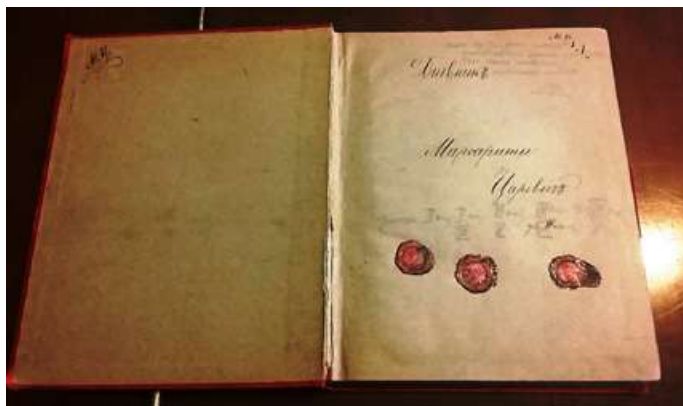
робітничо-селянської держави, а багато хто (М. Грушевський, М. Кропивницький та інші) лишилися у Києві утверджувати нові соціокультурні моделі розвитку радянської України, які на початках 1920-х видавалися дієздатними та продуктивними з точки зору побудови української союзної (від 1924-го) держави.

Відгомін війни у 1920-х простежуємо через екзистенційні пошуки сенсу людського буття з їхньою генералізованою темою невідворотного фатуму. Набувають поширення такі явища, як відмова від суспільних ідеалів і віри в *ratio*, занурення у сферу індивідуалістичних переживань, наповнених песимістичними мотивами. Відчуття глобальних соціальних зривів виливається у символістські символи-образи приреченості, смерті, фатальності, що особливо характерні для камерно-вокальної творчості Б. Лятошинського і сприймаються як чи не перший в українській музичній історії протест на екзистенціальному рівні, осмислений художніми засобами. Композитор не аналізує тут сутності соціального зриву, породженого війною, — він переживає даність на глибинно підсвідомому рівні за допомогою специфічної системи засобів екзистенційної виразності, втіленої через модуси буття, передані через символізм авторського висловлення²³.

Показовим з точки зору інтегративних процесів європейської культури модерної доби є звернення до доробку М. Метерлінка, що не було випадковим явищем у творчості Б. Лятошинського, як і в багатьох інших митців. У 1910-х з ім'ям Метерлінка пов'язана низка знакових проєктів у різних лакунах творчості різних інваріантів культурних проєктів Києва

23. Внаслідок цього модель ідеального світу у Другій симфонії від самого початку є утопічною, а після створення нової редакції Третьої з позитивним драматургічним розв'язанням (для вписування у загальний наратив радянського симфонізму) лише гіпертрофує вказані характеристики. Проте герой передусім існує у конфлікті із собою. Цей зовнішньо пасивний конфлікт своєрідно поглиблюється як реакція-невроз на екстранапружені соціальні зриви. Як наслідок — трагічні образи, пов'язані з онтологічними станами (смерть чи страх), часто з'являються у потоці смислів творчого задуму митця.

Щоденник
Маргарити Царевич.
Автограф. 30.10.1912 —
квітень 1914 року.
Кабінет-музей
Б. М. Лятошинського.



і України. Популярність Метерлінка зросла після присудження йому 1911 року Нобелівської премії з літератури «за багатобічну літературну діяльність й особливо за його драматичні твори, що вирізняються багатою уявою та поетичною фантазією»²⁴.

Молодь особливо цікавив незвичний як для того часу стиль бельгійця, про що у своєму щоденнику пише Маргарита Царевич, майбутня дружина Б. Лятошинського: «7 квітня [1913 р., Київ] <...> нещодавно читала Метерлінка, теж дуже сподобався. Взагалі новий напрям (тільки не крайній) мені подобається, він дає масу настрою. Тут немає такої детальної розробки, як у Тургенєва, Чехова, проте твори сучасних письменників таких, як Метерлінк, Бальмонт, Андрєєв та інші обдарованості аніскільки не втрачають. Читаєш драму “Непрошена гостя” Метерлінка і з перших же слів відчуваєш переживання дійових осіб: створюється настрій»²⁵. Тож поява у червні 1919 року першого роману на слова

24. Саме так писалося у рішенні про присудження.

25. Царевич Маргарита Олександрівна. Дневник. Автограф. 16.12.1917–25.05.1919 // Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. 87 арк. Арк. 47.



Б. Лятошинський.
Романс для голосу та фортепіано
«Коли жених пішов» ор. 12, № 2
на вірші М. Метерлінка. Білий автограф.
Кабінет-музей Б. М. Лятошинського.

М. Метерлінка «Коли жених пішов»²⁶ та другого «Із М. Метерлінка» («Хтось мені казав») п'ятьома роками пізніше були цілком закономірними.

У тексті романсу «Із М. Метерлінка» (ор. 12, № 1) немає чіткої констатації смерті героя, проте цей мотив проступає через натяки, відчуття та символ вогню, котрий споконвіку наділено магичними смислами: «полум'я затремтіло», «полум'я те згасло», «спалахнувши лише раз, вогонь той згас». При цьому кожна містична подорож героя з вогнем переривається, а поряд із тим формотворчо узгоджується невроз-строфою «О дитя, мені страшно...» як втіленням екзистенційної тривоги, страху.

Для бельгійського драматурга і поета характерне звернення до символіки з її метафізичними філософськими роздумами. Людина в його творах часто стає жертвою фатуму. В образах, породжених фантазією М. Метерлінка, нерідко простежуються гіпертрофовані страждання, а трагічний кінець є закономірним драматургічним компонентом. Схожі відчуття ятрили душу й Б. Лятошинського, і відвертим у цьому сенсі він постає саме через символізм задуму, його кодованість, значеннєвий сенс якого він лише зрідка розкриває через рефлексивні зізнання в епістолах до найближчих людей.

26. Можливо через те, що цей романс ніколи не видавався, а поезії М. Метерлінка за радянської влади друкували не часто, виникли неточності у списку творів композитора, підготовленому В. Самохваловим, де цей романс має назву «Когда жених вошел».

У романсі «Коли жених пішов» (ор. 12, № 2) алегорія смерті стає також своєрідним дієвим компонентом драматургії. Цей авторський невроз як містичний погляд у нескінченність передано через символізм поетичних метафор та музичні виражальні компоненти: до нестями загострені ритмічні побудови, альтеровані септакордові поєднання, інтонаційні секундові лінії у вокальній партії тощо.

Невротичний стан, збурений відчуттями смерті містичної, котру героїня побачила чи відчула як таку, «що мовчки чекала», спостерігаємо і в романсі на слова Ф. Геббеля «Прокляте місце» (ор. 6, № 1). Щедро наснажений надприродними, навіть окультними символами, за образно-жанровим визначенням він може трактуватися як романс-горор. Драматургічна конструкція цього твору вибудовується на основі розповіді про якесь загадкове місце, де ростуть бліді квіти й ніколи не світить сонце. Лише одна квітка, яку «теплою кров'ю земля напоїла», квітне в «гарячій багрянці». Художньо-поетичні порівняння спонукають дослідника шукати паралелі зі своєрідним «царством смерті».

Екзальтований містичний образ змальовано також і в романсі «Листя осіннє шуміло» (ор. 6, № 2): демонічна траурна хода, ніч, у повній тиші «без плачу схоронили і розійшлися всі». Продовженням подібної художньої зображальності є також романс «В піску на дальнім перехресті» на вірші Г. Гайне (ор. 6, № 3). Картина в темних тонах сприймається як своєрідна експресіоністська замальовка, де символ блакитної квітки, що розквітла вночі на перехресті доріг на могилі самовбивці, заворює погляд відчуженими барвами.

Щодо засобів музичного втілення таких образних стратегій, то часто вони передаються через ремарку *misterioso*. Фантастична мертва забарвленість як символіка смерті тут втілюється і через «музичну невизначеність». Це зазвичай збільшені гармонії з дисонансними акордовими та інтервальними комплексами. Найчастіше остинатність та повторюваність стають виразниками чогось застиглого, мертвого. Крім того, пульсуючий нервовий ритм передає загальні експресивні характеристики, а вокальна

партія є декламаційно-речитативного типу, менш розвинутою. Кордони розділів форми досить прозорі і зазвичай відокремлені. Вони часто представляють стани й афекти у розвитку головного образу, де «зовнішнім виявом ускладнення звукової матерії стало поступове розмивання чіткої ладотональності; вихід у полі- та атональність. Причиною того, з одного боку, була необхідність узгодити звучання більшої кількості голосів (поліфонізація фактури), а з іншого, — дедалі більша хроматизація (інструменталізація) горизонтальних ліній»²⁷.

Серед загального наративу образів — споглядання, самозаглиблення, страх, меланхолія, навіть медитація (врешті-решт, цей образний калейдоскоп притаманний усій його камерно-вокальної творчості). Попри це, тут композитор чи не вперше звертається до жіночого начала: у романсі ор. 12 № 1 «Із Метерлінка» через жіночий образ передано атмосферу смутку, смерті і страху.

Для духовного світу композитора, відображеного у камерно-вокальних пошуках 1920-х, сформованого під впливом символістських настанов початку ХХ століття, характерним є дуалізм світоглядної позиції. З одного боку, композитор виховувався на гуманістичних позитивістських парадигмах, відповідно до яких людина є вільною, незалежною, відкритою до вибору буттєвих моделей, проте, з іншого — у його світовідчутті віддзеркалилася межа століть з її світоглядною екзистенційною зневірою, війна та її наслідки, які пережив митець, сформували індивідуалізм Лятошинського, що у творчих задумах передається як замкненість героя, відчуття фундаментальної самотності, непрочитаності, зневіри. Його абсолютно суб'єктивне й індивідуальне поле пошуку свободи дозволяє ідентифікувати стильовий дискурс творчості композитора як експресіоністичний, з виразником екзистенційного песимізму. Використовуючи виражальні засоби з підкресленою емоційною експресивністю, митець часто в модерних задумах з приводу

27. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. С. 138.

Б. Лятошинський. Фрагмент Прелюдії
для фортепіано сі мінор (ор. 44 № 2),
записаний у блокнот архітектора
В. Заболотного під час повернення
з евакуації. 16 листопада 1943 року.
ЦДАМДМ України,
ф. 47, оп. 1, од. зб. 61, арк. 1.
Вперше опубліковано
у виданні: Документальна скарбниця
Шевченківських лауреатів, упорядники
О. Кульчий, Т. Мальярчук, Ю. Бентя
(Київ: Кліо, 2013).



важливих буттєвих дилем рефлексує відчужено — через третіх осіб, як у романах, через вишукану колористику, зіставлення згущеного та розтягнутого часопростору музичної композиції в інтровертивному просторі, майже не обмеженому зовнішніми деструктивними впливами.

Воєнні роки в житті Лятошинського й архівні зібрання України

Крок за кроком відбуваються відкриття, публікація і осмислення документальної спадщини композитора. Двадцять років тому побачило світ етапне видання — публікація листування Лятошинського і Глієра 1914–1956 років²⁸, а нині в ІПСМ НАМ України за підтримки Фондації Лятошинського триває робота над другим томом цього вкрай важливого для історії української культури видання. Варто також згадати

28. Лятошинський Б. Епістолярна спадщина: У 2 т. Київ, 2002. Т. 1: Борис Лятошинський — Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956) / Гол. наук. консультант і хранитель архіву Б. Лятошинського І. Царевич; Упоряд. і авт. вст. ст. М. Копиця.



Титульна сторінка видання:
Борис Лятошинський.
Романси 1920-х / авт.-упоряд. Ігор Савчук ;
Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України. Київ, Ніжин, 2014.

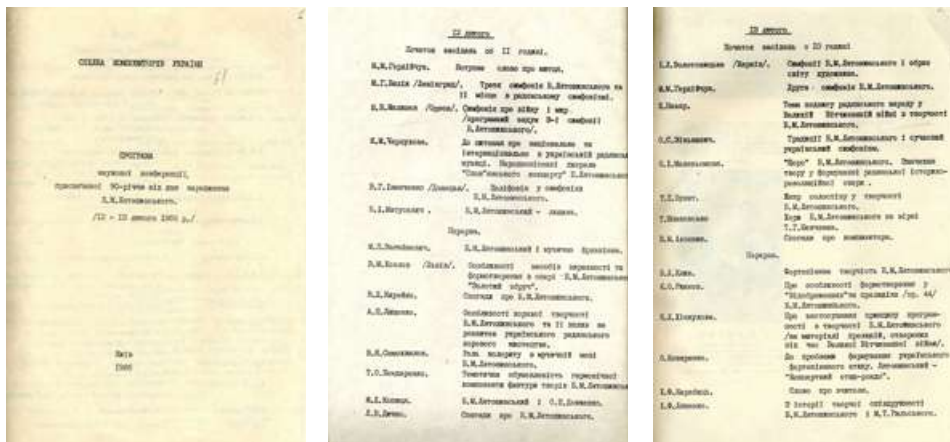
про декілька присвячених Лятошинському подій у стінах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України, а саме онлайнову документальну виставку «Школа Бориса Лятошинського. До 120-річчя від дня народження видатного українського композитора, диригента та педагога»²⁹ і урочисте передавання 12.03.2015 на постійне зберігання до ЦДАМЛМ України від спадкоємців Лятошинського Дмитра Гомона і Тетяни Гомон автографів й рукописів романсів 1920-х років, під час якої відбулася презентація видання «Борис Лятошинський. Романси 1920-х» (автор-упорядник Ігор Савчук).

Саме це нове надходження до Архіву-музею спонукало працівників установи буквально напередодні повномасштабного російського вторгнення удосконалити опис особового фонду № 181 ЦДАМЛМ України й наново укласти опис № 1 фонду № 181 документів за 1916–1971 роки. Знаменно, що опис було укладено 28 січня 2022 року, а прийнято на державне зберігання 17 лютого 2022 року. Три описи документів первинного розбору від 1972, 1975, 1981 років були включені до нового опису на правах од. зб. 70³⁰.

Загальному огляду цих документів, а також пов'язаних з Борисом Лятошинським документів з інших

29. Онлайнова документальна експозиція доступна за цим покликом: https://old-csam.archives.gov.ua/ukr/vistavki_online/vistavka_ljatoshinsky_2015/

30. Наново укладений опис документів Б. Лятошинського у ЦДАМЛМ України можна переглянути за покликом: <https://csamm.archives.gov.ua/wp-content/uploads/2022/09/0181-1.pdf>



Програма наукової конференції, присвяченої 90-річчю від дня народження Б. Лятошинського. 12–13.02.1985. Машинопис. ЦДАММ України, ф. 661, оп. 1, од. зб. 1423, арк. 1, 1 зв., 2.

документальних зібрань, що зберігаються у ЦДАММ України, вже було присвячено декілька публікацій³¹. Наразі нам би хотілося докладніше зупинитися на декількох важливих з погляду сьогодення сюжетах часів Першої і Другої світових війн, а також повоєнних років, які вважаємо важливими для розуміння обставин життя і впливу на творчість видатного композитора. Серед документальних джерел, долучених до цього аналізу, найважливішим є архівний машинопис текстів з численними редакторськими правками і скресленнями, які згодом стали основою

31. Див., зокрема: *Бентя Ю.* Особовий фонд Бориса Лятошинського у ЦДАММ України (до 120-річчя від дня народження видатного українського композитора, диригента і педагога) // *Архіви України*. 2015. № 4. С. 121–135. Повна версія цієї статті із додатком — списком виконань творів Б. Лятошинського у Київській філармонії — була опублікована у присвяченій композитору колективній монографії: *Бентя Ю.* Документальна спадщина Бориса Лятошинського у ЦДАММ України: огляд джерел (до 120-річчя від дня народження) // *Борис Лятошинський. In memoriam: Колективна монографія*. Мюнхен, 2018. С. 180–204.

російськомовного видання спогадів, листів і матеріалів про Лятошинського³². До цих «офіційних» свідчень долучено приватні документи сучасників композитора, його колег і друзів, які часом дають цілком інакше уявлення про ставлення Лятошинського до воєнних подій. Усе це разом формує об'ємну картину світогляду митця, вкрай чутливого до світових катаклізмів та їхнього впливу на міжлюдські стосунки у професійній спільноті.

У присвяченому Лятошинському збірнику «Спогади. Листи. Матеріали» підкреслена визначальна роль років Другої світової у становленні та формуванні філософського світогляду митця. Війна стає точкою відліку у біографіях людей і тодішньої великої країни. Час почали сегментувати на три категорії — те, що відбувалося до війни, під час і після її завершення. Ця нова-стара ідеологічна радянська парадигма дуже відчутна й у текстах, автори яких згадують про композитора, і можна лише вітати той факт, що за останній час українське суспільство проводить докорінну ревізію цієї ідеології, «перезаписує» пам'ять про Другу світову війну, а значить іде вперед, намагається не застрягати в минулому.

Звісно, видання 1985 року (кінець періоду «застою») містило всі можливі радянські кліше, з-посеред іншого «боротьба за мир», «глибокий реалізм» та «опертя на традиції російської музичної класики» тощо. Приміром, у тексті «Від упорядників» сказано: «Велич творчості Лятошинського визначається насамперед його високою позицією громадянина, якого хвилює доля людства. Саме ця громадянська позиція дала йому можливість звертатися до таких складних і важливих тем сучасності, як боротьба за мир, дружба народів (зокрема, слов'янських народів), героїчна боротьба радянського народу з фашизмом у роки

32. Борис Лятошинский: Воспоминания. Письма. Материалы: В 2 ч. / Сост. А. Гриценко, Н. Магусевич; Вступ. ст. И. Бэлзы. Киев, 1985; Борис Николаевич Лятошинский: Сб. ст. / Сост. М. Копица. Киев, 1987; ЦДАМЛМ України, ф. 833, оп. 2, од. зб. 1721.

Великої Вітчизняної війни тощо»³³; «За всієї своєї складності, напруженості й гостроти, музична мова його творів глибоко реалістична»³⁴; «Один з улюблених учнів Танєєва, Глієр передав Б. Лятошинському традиції російської музичної класики»³⁵. Так само упорядники видання підкреслюють діяльну участь композитора у підтримці опору окупантам й мистецькій відбудові після завершення війни: «У роки [Великої] Вітчизняної війни працював [у м. Саратові] на радіостанції ім. Т. Шевченка, яка транслювала в той час спеціальні передачі для партизанів і населення тимчасово окупованої України. Одразу ж після визволення Києва (10-го листопада 1943 р.) він повертається до рідного міста (разом із поетом М. Рильським, поетом М. Бажаном, художником М. Дерегусом) і одразу ж долучається до відбудови художньо-культурного життя міста»³⁶. Варто додати, що саме 1945 року Лятошинському було присуджене звання заслуженого діяча мистецтв УРСР.

Навіть Ігор Белза у своїй край особистій, проникливій й у чомусь навіть ліричній спогаді про Вчителя, написаній «для широкого читача», свідомо додає стилістично чужий тут пафосний пасаж про жорсткий причинно-наслідковий зв'язок війни і творчості: «Переживання цих років, героїзм радянського народу, драматизм, що підносився до трагедійного пафосу, спричиненого думками про жертви і втрати близьких, — усе це закарбувалося у великих камерно-інструментальних творах Лятошинського, створених у воєнні роки. Водночас зовсім не випадковим було наполегливе звернення його до народно-пісенної тематики України, на землі якої, нехай навіть недовгий час, господарювали варвари, які

33. ЦДАМЛМ України, ф. 833, оп. 2, од. зб. 1721, арк. 2.

34. Там само, арк. 4.

35. Там само, арк. 3.

36. Там само, арк. 5; це не зовсім точне свідчення, адже із Саратова композитор восени 1943 року спочатку переїздить до Москви, де мешкає в квартирі Р. Глієра, і лише через рік повертається до Києва; про це докладніше йдеться далі.



Б. Лятошинський.
Два романси для баса або баритона
в супроводі фортепіано.
Ор. 37: 1. Зоря (М. Рильський);
2. Найвище щастя (В. Сосюра).
Укривдав ЦК КП(б)У, 1943.
Обкладинка видання з дарчим написом
Б. Лятошинського М. Роменському
від 3–10.02.1945.
Науково-довідкова бібліотека
ЦДАММ України.

вбивали старих і дітей, руйнували культурні цінності та будівлі й оскверняли могили»³⁷.

Так само на воєнному етапі творчого шляху Лятошинського зосереджує свою увагу Глієр. У творах Лятошинського він підкреслює «його вміння передавати в музиці героїзм народу, що бореться за свою свободу і незалежність», наголошує безпосередню участь свого учня у війні, його вплив на її перебіг через творчість та використання народно-пісенних тем (теми, які у листуванні митців постають не настільки однозначними): «У роки Великої Вітчизняної війни, коли радянські музиканти разом з усім народом брали участь у захисті Батьківщини, Б. Лятошинський створив прекрасні твори на теми українських народних пісень: “Український квінтет” (удостоєний Державної премії), Друге фортепіанне тріо, “Шевченківську сюїту” для фортепіано, багато сольних і хорових обробок народних пісень. У післявоєнні роки звернення композитора до багатства народно-пісенної творчості було настільки ж успішним і плідним»³⁸.

Написані через певний час спогади нерідко мимоволі романтизують воєнний час, їхні автори вживають яскраві поетичні епітети, широкі узагальнення та проєктують власну емоційну реакцію на побачене і пережите. Можливо, саме ці риси спогадів співака Михайла Роменського примусили редакторів збірника фактично переписати їх усі, роблячи сухішими

37. Там само, арк. 54.

38. Там само, арк. 68.

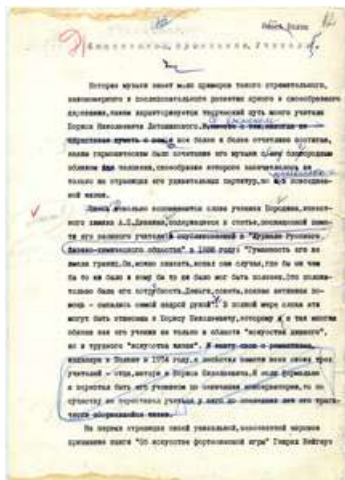
й конкретнішими. Проте нам видається цінним навести оригінальний варіант, аби зрозуміти різні стратегії пам'яті про травматичні події. Спогади про повернення Роменського в Київ починаються так: «Я йшов розбитими вулицями столиці України. Обвуглені тополі на бульварі Шевченка стояли, мов привиди. Ще гриміли артилерійські постріли, а ми вже повернулися з евакуації з Іркутська. Смуток охопив душу. Боляче було дивитися на руйни Хрещатика. Ще свіжими були рани від втрат рідних і близьких»³⁹.

На прикладі спогадів про Лятошинського, а також на матеріалі ширшої «воєнної» літератури, що призначалася для публікації, можна говорити про формування клішованих словесних конструкцій, які тієї пори використовували для позначення всього, що було пов'язано з Другою світовою. Очевидно, що ці словесні формули були канонізовані не одразу. І це ще один урок для сучасної України часів війни: нам важливо не експлуатувати радянський дискурс, а намагатися шукати для опису нашого власного теперішнього досвіду інші слова й інші сенси, які допоможуть не тільки пережити цю війну, а й, за влучним висловом української публіцистки Оксани Форостини, «пережити мир» — вийти з війни з конструктивною повоєнною програмою, спрямованою на системні зміни.

Коло спілкування і професійні контакти

Протягом усього життя Б. Лятошинський не втрачав контакт зі своїм учнем І. Белзою. Перша світова війна примусила Белзу (спр. прізвище Дорошук) залишити Варшаву й навчання в гімназії, і переїхати до Києва, де він приєднався до студентів класу Б. Лятошинського і робив перші кроки як викладач. Очевидно, що саме критично важкі роки Другої світової і взаємна підтримка спричинили й посилили цю близькість. У спогадах про Вчителя І. Белза пише: «...я у багатьох сенсах зобов'язаний йому як учень не тільки в царині “мистецтва дивного”, а й важкого “мистецтва

39. Там само, арк. 271.



І. Белза. «Композитор, громадянин, Вчитель»: спогади про Б. Лятошинського. Машинопис з редакторською правкою. ЦДАМЛМ України, ф. 833, оп. 2, од. зб. 1721, арк. 12.

життя». [Далі скреслено редактором:] І книжку свою про романтизм, видану в Польщі 1974 року, я присвятив пам'яті всіх своїх трьох учителів — батька, матері та Бориса Миколайовича. І якщо формально я перестав бути його учнем після закінчення консерваторії, то, по суті, не переставав вчитися в нього до останніх років його життя, що трагічно обірвалося»⁴⁰.

Перебуваючи в евакуації в Саратові, Борис Лятошинський і його дружина Маргарита Олександрівна найтісніше спілкувалися з композитором і диригентом Петром Поляковим (свого часу весь його курс перевели з Одеси до Музично-драматичного інституту імені Лисенка). Спогади П. Полякова хоч і рясніють радянським визвольним пафосом, проте залишаються важливим свідченням про організацію в Саратові музичного життя та роль у ньому Лятошинського: «Саратов. 1941 рік. Зима. На далекій околиці, біля берега Волги, у засніженій, холодній кімнатці сидів змарнілий чоловік, ім'я якого в цей час звучало на радіо з його патріотичною піснею Богунців, що передавалася для партизанів України. Дізнавшись, що в Саратові почала працювати радіостанція Т. Гр. Шевченка, Борис Миколайович, надихнувшись, одразу ж прийняв мою пропозицію співпрацювати в Українському радіомовленні. З цього часу все творче життя композитора проходить у постійному контакті та спілкуванні з виконавцями, творчими колективами Українського радіо. Будучи

40. І. Белза. «Композитор, громадянин, Учитель». ЦДАМЛМ України, ф. 833, оп. 2, од. зб. 1721, арк. 12.



Телеграма
Б. Лятошинського П. Полякову.
[23.12.1943].
ЦДАМЛМ України, ф. 503, оп. 1,
од.зб. 57, арк. 1.

телеграми буквально такий: «вітаємо новим роком бажаємо щастя одночасно надсилаємо листа привіт вітання родині [*продовження на звороті*] лятошинські»⁴².

В особовому фонді П. Полякова у ЦДАМЛМ України зберігся недатований аркуш із переписаними від руки дарчими написами Лятошинського Полякову на виданнях воєнних часів, що зберігаються в Меморіальному комплексі «Національний музей історії України у Другій світовій війні». Вони — гіркі й іронічні водночас, наведемо тут повністю за рукописом: «Дарчі написи на партитурах Б. М. Лятошинського, що знаходяться у музеї ВВВ. Український квінтет. Дорогому П. А. Полякову щиро від вдячного за справді дружнє ставлення у важкі 1942–3 роки автора. Москва 26/I 1944 вид. 1943 р. / Увертюра на 4 українські теми. Дорогому П. А. Полякову від автора на знак щирої дружньої прихильності. Київ 4/II 1944. / Пори року. Для хору. Дорогому П. А. Полякову на пам'ять про вечір 10 травня 1951 року. / Поема возз'єднання. П. А. Полякову на знак дружби і на згадку про вечір 21 вересня 1951 р. коли на столі лежала партитура, більша за цю. 21/IX 1951 р. Ворзель / Полякову П. А. П'ята симфонія»⁴³.

42. ЦДАМЛМ України, ф. 503, оп. 1, од.зб. 57, арк. 1, 1 зв.

43. Там само, арк. 1.

Б. Лятошинський, П. Поляков.
Київ, [1947]. ЦДАММ
України, ф. 503, оп. 1,
од. зб. 96, арк. 6.



Другою половиною 1940-х датовано дві фотографії, на яких Лятошинського зафіксовано разом П. Поляковим та іншими колегами. За одягом та іншими прикметами можна припустити, що світлини зроблено в один день. На задньому плані другого знімку чітко видно радіоприймач — головний атрибут перебування обох митців в евакуації.

З воєнних років починаються спогади піаністки і композиторки Тетяни Ніколаєвої, виконавиці прем'єр творів Бориса Лятошинського, для якої було важливо підкреслити контраст між побутовими труднощами та студентським ентузіазмом. У своїх спогадах про перебування в Саратові вона пише так: «Умови для занять студентів були в цей час надзвичайними. Прекрасна будівля Саратовської державної консерваторії (одна з найкращих у Союзі) була продимленою і закопченою “буржуйками”. (Теперішній молоді це невтямки.) Майже щодня гасла електрика. Продовольства не вистачало. На м'ясні картки ми отримували чудовий волзький оселедець на місяць наперед, хліб поїдали на тиждень наперед. Саме за цих обставин мені судилося познайомитися з Борисом Миколайовичем. Як зараз, пам'ятаю його високу постать у насунутій зимовій шапці і з піднятим коміром пальта. “Буржуйки” не могли прогріти, у консерваторії була дика холоднеча, пальці холонули від дотику



Б. Лятошинський,
О. Зноско-Боровський,
Б. Пономаренко,
П. Поляков.
Київ, [1947].
ЦДАМЛМ України, ф. 503,
оп. 1, од. зб. 96, арк. 7.

до клавіатури рояля. Серед безжурних ентузіастів була і я. У Бориса Миколайовича я мала займатися інструментуванням»⁴⁴.

На воєнних роках зосереджено й спогади Леоніда Четвертакова — завзятого меломана і зовсім ще молодого, двадцятирічного юнака, який у Саратові 1941 року проходив службу в армії. Обставини його особистого знайомства з родиною Лятошинських були доволі тривіальними: якось він допоміг своєму кумиру-композитору купити без черги хліб (за ним тоді треба було стояти годинами). Згодом вони почали дедалі частіше спілкуватися на музичні теми: «Борис Миколайович, коли побачив в мені потяг до пізнання музики, з відкритою душею пішов назустріч. Незважаючи на важкі умови життя і велику зайнятість, він знаходив час для бесід зі мною. Я пам'ятаю, як важко — неймовірно важко — жилося їм у Саратові в роки війни. У незнайомому місті, у чужих людей, в обмежених умовах вони жили надзвичайно напруженим творчим життям. А це вимагало великої мужності та внутрішньої духовної стійкості»⁴⁵. Далі Четвертаков зазначає: «У роки 1941–43 у Саратові Борис Миколайович багато працює. Він пише романси, тріо, квартети і квінтети, натхненне творіння на честь рідної України.

44. ЦДАМЛМ України, ф. 833, оп. 2, од. зб. 1721, арк. 259–260.

45. Там само, арк. 289.

Виступає по Українському радіо разом із Маргаритою Олександрівною. <...> Восени 1943 року Лятошинські виїхали з Саратова»⁴⁶. Спілкування Лятошинського і Четвертакова не переривалося ще досить довго, тож уже в зрілому віці автор спогадів зробив цікаве спостереження, що Борис Миколайович не вивищував свої твори воєнних років і в цілому не героїзував цей час: «Про свою творчість Борис Миколайович висловлювався скромно, і нерідко, у відповідь на мої захоплені репліки, висловлювався з великою часткою критичності щодо себе. Відчувалося, що особливо любив Борис Миколайович свої твори 20-х років і останні симфонії, 4 ту і 5-ту»⁴⁷.

Для багатьох митців війна стала вододілом — у своїх спогадах вони ділять життя на довоєнні й повоєнні роки. Це виразно доводять спогади кінорежисера Тимофія Левчука про співпрацю з Лятошинським: «Особисто я був знайомий з Борисом Миколайовичем ще в довоєнні роки. Але все ж творча доля звела мене з ним уже після повернення з фронтів Великої Вітчизняної війни»⁴⁸.

Леонід Грабовський, згадуючи про Вчителя, також виокремлює воєнні роки. Він пише: «На одній з лекцій з історії української музики, де показували деякі романси Лятошинського воєнних років, в одному з них мене вразила вперше тоді надібана співзвучність — два простих, але різних акорди, надбудовані один над одним, — яка стала першим поштовхом до власного риття в цьому керунку»⁴⁹. Вже сама згадка про війну актуалізує сприйняття і провокує до особливо уважного ставлення до всього, що було створено в воєнний час.

Для іншого студента Лятошинського, Юрія Щуровського, повоєнна атмосфера Київської консерваторії мала особливий колорит, у якому його особливо вражає контраст між катастрофічною занедбаністю побуту

46. Там само, арк. 291.

47. Там само, арк. 293.

48. Там само, арк. 252.

49. Там само, арк. 103–104.

та людяністю і доброзичливістю справжніх педагогів. На все це, крім того, накладається ейфорія першого року навчання в омріяному виші: «1946 рік. Вельми дається взнаки повоєнна руйнація. Крамниці порожні, рідко ходить транспорт, в аудиторіях дуже холодно. <...> поступово відходять у царину спогадів злидні і страждання, біль і смерть. Радісно ще й тому, що збулася моя мрія — ось уже кілька місяців, як я — студент консерваторії. І байдуже, що в аудиторіях ми сидимо в пальтах, при кожному слові хмара пари затуляє обличчя і предмети, які знаходяться перед тобою. Незвичним видовищем є і коридори консерваторії. За строкатістю і різноманіттям вони могли посперечатися хіба що з Невським проспектом, описаним свого часу Гоголем. Не можна було пройти повз доросліших представниць вокальної Еліти. Вони звертали на себе увагу яскравістю своїх туалетів і помітністю косметики. Дуже багато зустрічалося гімнастерок. Нові — яскраво-зелені, дещо поношені — жовто-помаранчеві, і довго вживані — вицвілі від часу, дощів і сонця до білизни. На грудях в одних гордо дзвенять грона орденів і медалей, в інших — строго закріплені ряди нагородних планок. А в декого прямо проти самого серця, як сліди від куль, чітко виділялися отвори після знятих для збереження отриманих нагород. А в затишних куточках, у закутках, у коридорах збиралися групи зовсім юних, сором'язливих хлопців і дівчат. Це новачки, у яких війна не забрала дорожочіних років навчання, дозрілі зараз для вступу до консерваторії, для безперервності своєї освіти»⁵⁰. Переходячи від загального враження від консерваторії тих років до спогадів про композиторський факультет, Щуровський зазначає: «У ті часи композиторський факультет тримався здебільшого на “трьох китах”, “трьох Миколайовичах” — класи професорів Льва Миколайовича Ревуцького, Бориса Миколайовича Лятошинського та Миколи Миколайовича Вілінського. [примітка: Щоправда, деякий час по кілька учнів було й у Михайла Івановича Вериківського та Матвія Якимовича

50. Там само, арк. 124.

Гозенпуда]. Крім загальновизнаного композиторського авторитету і найширшої ерудиції, всі вони володіли абсолютно вражаючими даром, так необхідним кожному справжньому вчителю і педагогу, даром людяності та доброзичливості. Потрапити до них у клас було великим щастям»⁵¹.

Війна і видавнича справа

Тема функціонування видавництва, зокрема й нотних, є однією із центральних у документах про Лятошинського. Факт видання його творів в Україні, центральних видавництвах СРСР, а також за кордоном для композитора завжди був принципово важливим, адже свідчив про творчу реалізацію та «слід», який він залишить в історії музики. Деякі його учні після навчання у консерваторії працювали у видавництвах і підтримували контакти зі своїм професором. Тема видавництва дотична й до інших дискусій, що постають у документах, спогадах та листуванні, — про функціонування видавництва як установ, про регульованість контактів із західними видавництвами, про радянську цензуру і непорушні ієрархії в композиторському професійному середовищі. Видання творів також напряму було пов'язане із фактами їхнього попереднього виконання — живе прем'єрне звучання уможливлявало остаточне доопрацювання нотного рукопису і його готовність до типографського набору.

Особливу увагу цій темі приділяє І. Белза — один із фундаторів видавничої справи в Україні, митець, який знав чимало подробиць про функціонування радянських музичних видавництв, їхні принципи роботи і, власне, про видання творів свого вчителя. Наведемо довгу цитату зі спогадів Белзи, що проливає світло на чимало фактів з українського нотовидавництва у контексті життя і творчості Лятошинського часів Другої світової: «Незадовго до початку війни, завдяки зусиллям Калекіної та Руденського, видавництво “Мистецтво” отримало нарешті

51. Там само, арк. 124.

свою друкарню на Банковій вулиці з нотограверним, складальним і друкарським цехами. Саме там почали друкувати клавір “Щорса”. А в липні 1941 року, коли бомби сипалися на Київ, ми самотужки топили машини, папір і все обладнання друкарні в Дніпрі та палили архіви видавництва. Через кілька місяців — на початку вересня — загинув на фронті зі зброєю в руках секретар ЦК КП(б)У Михайло Олексійович Бурмістенко, який дуже багато зробив для видавництва. *[нотатка на берегах: Узгодити з парт. органами і сказати, можливо, більше про його роль в організації видавничої справи, якщо вона справді велика. продовження нотатки іншим почерком: мимохідь?]*.

У перший же місяць війни Борис Миколайович із групою діячів культури був евакуйований із Києва. Нелегким було життя Бориса Миколайовича і Маргарити Олександрівни в евакуації. Обидва вони працювали в Саратові на радіостанції “Тарас Шевченко”; крім того, Борис Миколайович займався зі студентами, увійшовши до складу евакуйованої туди професури Московської консерваторії. То було продовження старих контактів із Москвою, де в тридцяті роки Лятошинський вів спеціальні курси інструментування.

Здоров’я Бориса Миколайовича похитнулося, лікарі констатували серйозну форму дистрофії, але він навіть у цей період не припиняв напруженої творчої роботи, підсумки якої, незважаючи на труднощі воєнних років, незабаром з’явилися у друці. Радянський уряд подбав про те, щоб культура всіх республік, на які падали удари фашистів, продовжувала розвиватися. Зокрема, у Москві було створено Українське державне видавництво, яке публікувало як класичні, так і нові твори українських письменників і композиторів. Цей короткий період існування українського видавництва (на поліграфічній базі Музгизу) ознаменувався публікацією численних творів Бориса Миколайовича, причому деякі з них вийшли з двома марками — Музгиз–Укрвидав. Назву насамперед монументальний Український квінтет (перша редакція — Укрвидав, 1943, друга — Музгиз, 1949), удостоєний Державної премії, Друге фортепіанне тріо, Четвертий струнний

квартет, п'ятдесят обробок українських народних пісень для голосу й фортепіано та хору з фортепіано, Фортепіанну сюїту, романси на слова М. Рильського, В. Сосюри, С. Голованівського»⁵².

Вочевидь, у СРСР розуміли значення видавництва як одного з впливових інструментів поширення пропаганди і формування позитивного іміджу радянської імперії. Радянська влада на повну потужність використовувала цей інструмент, про що також згадує Белза у зв'язку з фрагментом з опери Лятошинського «Щорс»: «Лише наша доба могла народити, наприклад, знамениту “Пісню Богунського полку”, у перші дні війни надруковану багатотисячним накладом, який за вказівкою ЦК КП(б)У був цілком надісланий на фронт»⁵³.

Згадуючи ситуацію 1920-х років і наступних десятиліть, зокрема років Другої світової, він зазначає: «1924 року в Москві було надруковано перші твори Лятошинського — цикл романсів “Місячні тіні”. Незабаром ім'я композитора набуло популярності в Радянському Союзі, а потім і на Заході, насамперед завдяки численним московським виданням його творів, причому деякі з них були випущені спільно з найбільшим європейським видавництвом “Universal Edition” у Відні, яке розповсюджувало публікувані за договором із Музсектором Держвидавництва твори радянських композиторів як у Європі, так і в Америці. І ось уже понад півстоліття, як у Москві (Музсектор Держвидаву реорганізовано в Державне музичне видавництво, скорочено Музгиз, а потім у видавництво “Музика”) безперервно, включно з важкими воєнними роками, друкують твори Лятошинського, славним іменем якого прикрашено також каталоги і українських видавництв, і Всесоюзного видавництва “Радянський композитор”. На Україні, де поліграфічна база, що постраждала під час громадянської війни, поступово відновлювалася і розгорталася, 1929 року було видано три романси Лятошинського. Це були “Після бою”

52. Там само, арк. 52–53.

53. Там само, арк. 56.

на слова Буніна, “Старовинна пісня” на слова Гейне і “Озимандія”»⁵⁴.

Обставини війни відсувають чимало справ «на потім», і видання музичних творів — одна з них. Узяти, хоча б, долю видання Другої симфонії Лятошинського, про яку згадує Белза: «Радикальної переробки зазнала і Друга симфонія (1940 року), партитура якої у зв'язку з обставинами воєнного часу, що суттєво позначилися на видавничій діяльності в усій країні, вийшла друком у Москві лише 1946 року»⁵⁵. Браку видавничих потужностей Белза вважає однією з ознак повоєнних років у Києві: «Уже восени 1943 року помчав Борис Миколайович у визволений Київ. Твори його ще тривалий час (до 1951 року, коли в Києві вийшли друком знамениті пушкінські хори “Пори року”, які стали знаменитими) друкувалися лише в Москві, бо видавництво “Мистецтво” досить повільно відновлювало свою поліграфічну базу»⁵⁶.

Війна довела важливість тиражованих видань ще й у тому сенсі, що самотні рукописні примірники творів часто не переживають лихоліття. Так сталося, приміром, із першим театральним досвідом Бориса Лятошинського — музикою до вистави київського театру імені Лесі Українки за «Оптимістичною трагедією» Всеволода Вишневського. Спробувати свої сили у театрі Лятошинського запросив однокласник із житомирської гімназії Володимир Неллі, тодішній керівник театру імені Лесі Українки. За його спогадами, «...коли наприкінці війни театр імені Лесі Українки повернувся до Києва, вирішено було відновити “Оптимістичну”. Обнищпорили всі куточки будівлі, але знайшли тільки кілька розрізнених і розірваних сторінок “голосів”. У Бориса Миколайовича теж не залишилося жодного рядка. Він був засмучений: мабуть, любив свою першу роботу для драматичного театру»⁵⁷. Після війни

54. Там само, арк. 23–24.

55. Там само, арк. 37.

56. Там само, арк. 54.

57. Там само, арк. 250.

вдалося знайти лише фрагменти окремих партій. Війна знищила цей твір Лятошинського, проте завжди залишається невеликий шанс знати цей рукопис у якомусь зібранні. Хай там як, вочевидь варто, укладаючи список творів композитора або збираючи відгуки преси про прижиттєві виконання, долучати інформацію про згаданий твір.

Повоєнні контрасти: піднесення 1920-х і репресії кінця 1940-х — початку 1950-х

Важко не зауважити величезну різницю у тому, як почувалися українські митці після завершення Першої і Другої світових воєн. 1920 ті — творче багатоголосся, експериментування, народження нових зірок і нових творів, формування фахової спільноти з численними об'єднаннями і групами, вагома присутність українських митців в центрах радянської імперії, закордонні видання і виконання, контакти із визначними закордонними митцями. Кінець 1940-х — початок 1950-х — утиски і репресії, побутові негаразди, параноїдальна атмосфера недовіри в суспільстві загалом і творчому середовищі зокрема, вибудовування немистецьких пріоритетів у мистецькій праці. Можна стверджувати, що для Лятошинського цей час тривав понад десятиліття — від його повернення до Києва 1944 року і аж до нагородження 1955 року Державною премією І ступеня за музику до фільму Ігоря Савченка «Тарас Шевченко» (1950).

Побіжно про це згадує у своїх спогадах й І. Белза, зазначаючи, що «[р]ізкі, тенденційні виступи на адресу його творчості наприкінці сорокових і на початку п'ятдесятих років принесли тяжкі переживання Борису Миколайовичу»⁵⁸. Бачимо, що для Белзи саме війна стає тим фактом, який дозволяє «виправдати» складність й емоційну напруженість музики Лятошинського, пояснити розширення його композиторської палітри, близькість до експресіоністичного висловлювання: «Симфонічні партитури

58. Там само, арк. 55.

Лятошинського позначені печаткою найяскравішої своєрідності. У них дістали втілення, розвиток і узагальнення образи, породжені <...> драматизмом нашої епохи, звідси і та напружена емоційність, яка навіть давала привід дорікати композитору в тяжіннях до експресіонізму, хоча навряд чи такі докори були хоч скільки-небудь обґрунтованими, бо нема потреби говорити про те, якими були думки та почуття радянських майстрів у воєнні, та й у повоєнні роки. Саме цими переживаннями і обумовлювалася та емоційна згущеність, часом навіть напруженість, яка відчувається в багатьох партитурах тих років, включно з “Українським квінтетом” Лятошинського, і його Третьою симфонією»⁵⁹.

Обидвох воєн торкається у своїх спогадах диригент Михайло Канерштейн. Однак, якщо згадка про Першу світову доволі нейтральна — немов про погану погоду, що невдовзі мине («Київ. 1916 рік. Триває імперіалістична війна. Заняття в Київській консерваторії проходять досить налагоджено»⁶⁰), то про спілкування із Лятошинським під час наступної війни він пише значно докладніше. Останній рік евакуації з Києва, вже після Саратова, Лятошинський провів у Москві, де викладав у Московській консерваторії і жив у квартирі Глієра, в якій тоді мешкав і Канерштейн. Диригент згадує: «Щоденні зустрічі та бесіди в цей важкий час запам'яталися назавжди. Про що тільки не було переговорено... Звичайно, головним спільним нашим бажанням було якнайшвидше повернення до Києва»⁶¹.

А от у спогадах Ревуцького фокус зміщено на події Першої світової — війна торкнулася його безпосередньо. Тут знаходимо розповіді про їхні з Лятошинським студентські роки в Київській консерваторії, чимало інформації про самого Ревуцького, який став студентом-композитором 1913 року, одразу після заснування консерваторії, а Лятошинський приєднався до класу Глієра пізніше — 1914-го. Зокрема Ревуцький пише: «У перші

59. Там само, арк. 58–59.

60. Там само, арк. 226.

61. Там само, арк. 232.



Левко Ревуцький
та Борис Лятошинський.
1930-ті

роки навчання у нас із Борисом Миколайовичем особливого спілкування не було. А від 1915 року наше спілкування зовсім припинилося, оскільки я пішов в армію (спочатку в запас, а потім і на фронт). У 1918 році я демобілізувався, приїхав спочатку в Москву, а потім повернувся до Києва. Тут ми знову зустрілися з Борисом Миколайовичем»⁶². До цієї розповіді Ревуцький додав примітку («Відхід на військову службу пояснюється тим, що відстрочка мені була дана з університету. А перевести її на консерваторію (на той час) уже не можна було»), з якої можна висувати, що як студент він не підлягав мобілізації, однак таки потрапив до війська через бюрократичну колізію і через факт одночасного навчання у двох вишах. Пишучи про перший рік навчання в консерваторії у товаристві ще двох студентів композиторського факультету, він зазначає, що один з них — «зовсім молодий офіцер Терент'єв», якого на самому початку війни відправили на фронт, загинув⁶³.

62. Там само, арк. 78.

63. Там само, арк. 77.



Програма концерту з творів, які написали учні Р. Глієра (фотокопія документу 1914 року), та фотопортрет Б. Лятошинського з дарчим написом Л. Ревуцькому від 09.01.1965.
ЦДАММ України, ф. 198, оп. 2, од. зб. 119, арк. 1–2.

Ревуцький і Лятошинський пережили за своє життя різні етапи, позначені зближенням і віддаленням. Так чи так, уже на схилі літ Лятошинський вирішив зробити Ревуцькому щемкий подарунок — документ, у якому поєднав копію рукописної програми концерту від 03.12.1914 (у ньому було виконано ранні твори обох композиторів — другокурсника Ревуцького і першокурсника Лятошинського) зі власним пізнім портретом, залишивши на ньому дарчий напис Ревуцькому від 09.01.1965.

Лятошинський у долі й особовому фондi Петра Сука

Деякі з творів Бориса Лятошинського воєнних часів, які міцно увійшли в камерний репертуар сучасних виконавців, вперше були виконані вже по смерті композитора. За кожним із таких виконань стоїть самовіддана праця виконавців-першовідкривачів, а у випадку радянської культурної ситуації — ентузіазм і сміливість організаторів таких заходів.

На афіші концерту із творів Лятошинського від 29.10.1917 читаємо так: «Б. М. Лятошинський. Камерний концерт з фортепіанних творів композитора. Виконує старший викладач Київського державного інституту культури Борис Деменко. Програма: Дві прелюдії, опус 38 № 3,

опус 38 № 5 (виконується вперше); П'ять прелюдій, опус 44 (виконується вперше); Три прелюдії, опус 38 [ці, вочевидь, вже виконувалися раніше — Авт.]; Балада, опус 22 (виконується вперше); Концертний етюд-рондо; II відділ: Соната-балада № 2, опус 18; Відображення, опус 16; Перша соната, опус 13». Концерт відбувався в Будинку композиторів України у Києві, за адресою Пушкінська 32 (нині вул. Євгена Чикаленка), його організаторами виступили Спілка композиторів України і Київська державна філармонія. Нижній рядок афіші сповіщає: «Експонується виставка про життєвий і творчий шлях композитора». Прикметна особливість афіші: на ній не вказано час початку концерту, тобто це була подія «для посвячених», які й без додаткового інформування знатимуть, коли приходити.

На афіші, однак, не зазначено ім'я ініціатора концерту, якому відданість творчості Лятошинського принесла не лише творчу радість, а й жорсткі офіційні гоніння. Афіша зберігається у ЦДАММ України в особовому фонді Петра Андрійовича Сука (1910–1994) — хормейстера, педагога, музично-громадського діяча, батька відомого українсько-американського піаніста Миколи Сука. З напису на афіші «4-й сезон» можна висувати, що перший сезон почався, коли Петра Сука призначили на посаду директора Республіканського Будинку композиторів України (липень 1968 року), яку він обіймав аж до вересня 1976 року (до виходу на пенсію), і що саме він був ініціатором важливої для київської музичної спільноти концертної серії.



Афіша авторського концерту
Б. Лятошинського. 29.10.1971.
ЦДАММ України, ф. 1400,
оп. 1, од. зб. 67, арк. 4.

Програма авторського концерту Б. Лятошинського у виконанні студентів Київського державного музичного училища. 19.11.1951.

Саме після організації цього концерту П. Сук був звільнений з посади директора Київського музичного училища. ЦДАММ України, ф. 181, оп. 2, од.зб. 8, арк. 5–6.



Інші документи з фонду П. Сука свідчать, що з посади директора музичного училища, на якій він працював від повернення з евакуації 1944 року, його звільнили 1953 року саме через організацію авторського концерту Б. Лятошинського⁶⁴. Зрештою, Петру Суку вдалося таки довести всім, що, популяризуючи музику Лятошинського, він робить важливий внесок у розвиток української культури.

Як бачимо, перше відділення концерту складалося з хорових творів під диригуванням студентів класу Петра Сука (одинадцять номерів), у другому відділенні звучали камерно-вокальні і камерно-інструментальні твори. Програма виглядає цілком збалансовано і «політично-коректно». Вочевидь, для тих, хто організував «полювання на відьом», важив сам факт організації авторського концерту композитора, який перебував у немилості.

64. Доповідні записки і колективні листи на його захист зберігаються у ЦДАММ України (ф. 1400, оп. 1, од. зб. 58), див. також передмову до опису документів П. Сука, де згадано про цей факт: https://old-csam.archives.gov.ua/includes/uploads/opisy/Suk_1400_1.pdf



Додамо лише, що у сезоні 1974/75 у Будинку композиторів України П. Сук організував концерт до 80-річчя від дня народження Лятошинського, афіша цього заходу також зберігається у ЦДАМЛМ України⁶⁵.

Коти, білки та два клоунчатка в тірольському одязі

Після початку повномасштабного російського вторгнення, щоденного руйнування і смерті від російської артилерії, ракет і дронів ми, здається, стали особливо чутливими до кожного врятованого життя. Українські новини рясніють сюжетами про порятунок котів зі зруйнованих ракетами будинків, про левів у зоопарках, які нервують від гучних вибухів, про пєсиків у водах Дніпра після підриву дамби Каховської ГЕС, яких вдалося знайти рятувальникам. Такі новини набули особливого сенсу.

У спогадах про Лятошинського і його листуванні чимало сторінок також присвячено щемливим історіям про котів, білочок і навіть

65. ЦДАМЛМ України, ф. 1400, оп. 2, од. зб. 11.

сувеніри — неживі фігури, які в уяві композитора оживали. Теперішня війна дає нам ключ до цих історій і натякає, що їх можна розглядати як наслідок психологічних травм, котрих психіка Лятошинського зазнала у воєнні часи.

Наприклад, у листуванні подружжя Лятошинських з першою дружиною Ігоря Белзи (на момент листування — дружиною письменника Юрія Смолича) розгортається ціла «котяча епопея», пов'язана із від'їздами Лятошинських у подорожі та необхідністю на якийсь час прилаштувати хатніх улюбленців⁶⁶.

Описуючи подорож до Австрії у товаристві Лятошинського, Кос-Анатольський з великою ніжністю згадує історію, що трапилася в Інсбруку (у машинописі цей фрагмент викреслили як несуттєвий для друкованого видання): «Одного вечора він похвалився, що купив сувенір — маленьке клоунчатко в тірольському одязі. Наступного дня Борис Миколайович придбав ще одного такого ж клоунчатка. Коли я запитав, навіщо йому два однакові сувеніри, він мені сказав: “Усю ніч я чув, як перше клоунчатко плакало за своїм братиком, і тому вранці рано пішов у ту саму крамницю і купив другого. Таким чином я їх поєднав і цим заспокоїв свою совість”». І далі Кос-Анатольський додає коментар від себе: «Ось так Борис Миколайович відчував навколо себе багато такого, чого інші звичайні люди не відчують»⁶⁷.

Лист замість висновків

Особливе місце серед документів, які проливають світло на ставлення Лятошинського до війни, посідає його листування з колегою-композитором Петром Гайдамакою. У листі від 17.07.1946, ймовірно, відповідаючи на привітання від П. Гайдамаки з присудженням йому Сталінської

66. ЦДАМЛМ України, ф. 169, оп. 2, од. зб. 1305.

67. ЦДАМЛМ України, ф. 833, оп. 2, од. зб. 1721, арк. 91.

премії за «Український квінтет» і на припущення, що воєнні роки були для Лятошинського доволі продуктивними, а отже — «добрими», композитор щиросердно зізнається: «Ви там згадуєте наше спільне Волзьке життя в Саратові, де здебільшого був написаний цей квінтет. Так, час був “добрий”, але *ліпше було б, якби його не було*»⁶⁸ (курсив наш. — Авт.).



Лист Б. Лятошинського до П. Гайдамаки.
17.07.1946. ЦДАМЛМ України,
ф. 199, оп. 1, од. зб. 31, арк. 1.

68. ЦДАМЛМ України, ф. 199, оп. 1, од. зб. 31, арк. 1.

«КИЇВСЬКИЙ АВАНГАРД» VS «ГЕНЕРАЛЬНА ЛІНІЯ»:
Леонід Грабовський. «Візерунки»
та «Шість японських хокку»

Українська музика кінця 1950-х — 1960-х років представлена протистоянням двох художніх систем: офіційної музичної культури та опозиційної їй групи молодих композиторів. Це Леонід Грабовський, Валентин Сильвестров, Віталій Годзяцький, Володимир Загорцев, Володимир Губа — учні Б. Лятошинського, які увійшли до історії української музики під назвами «нова київська школа» або «київський авангард». Підпільно вивчаючи авангардні та поставангардні течії XX століття, вони намагалися розсунути тематичні та технологічні рамки української музики, за що отримали повну дозу політичних звинувачень та каральних акцій (виключення зі Спілки композиторів, заборони на виконання та публікації тощо)¹.

Ці два художні ряди формували свою культурну парадигму, свій музичний простір і не збігалися за всіма параметрами. У репертуарі жанрів представників офіційної музичної культури панували

1. Докладніше про перебіг цих подій із цитуванням відповідних документів див. статті О. Зінькевич у часописі «Сучасність»: «Невідомі шістдесяті» (1999, № 4, с. 104–115), «Протистояння» (2000, № 6, с. 66–81), «Український музичний авангард: загальна панорама» (2002, № 9, с. 100–105).

видовищно-церемоніальні жанри, продиктовані державним «церемоніальним етикетом» (церемонії урочистих засідань, урядових концертів, демонстрації, ходи, здравиці вождям). Звідси — першість кантатно-ораторіальних форм, багатофігурних монументальних оперних полотен, пісень-гімнів.

Опозиційний художній ряд був підпорядкований не позамузичним чинникам, а іманентним законам музичного мистецтва. У репертуарі жанрів домінувала камерність, відсутні музично-театральні та ораторіальні полотна. У тематичній зоні замість світу будівельника комунізму — світ атома («Розриви площин» В. Годзяцького — своєрідний конспект народження матерії), світ космосу («Проекції на клавесин, вібрафон та дзвони» Сильвестрова, його Друга симфонія). Замість гучних слав — світ тонкої лірики.

Абсолютно полярно у цих двох художніх рядів складалися контекстні відносини — з близьким контекстом (музика ХХ століття) та далеким (ХІХ століття). Для офіційної культури двадцяте століття (особливо європейське) ніби не існувало, для іншої культури не існувало дев'яtnадцяте (хоча композитори володіли його стилістикою, приклади тому — «Класична увертюра» Сильвестрова, Поема Годзяцького, «Чотири пісні» Грабовського). «Опозиціонери» — в активному діалозі із віком двадцятим, починаючи від нововіденців. Вони працюють із забороненою технікою (додекафонією, пуантилізмом, алеаторикою), експериментують у галузі конкретної музики.

Проте чи не головним з обвинувачень, що пред'являлися київським авангардистам, був їхній нібито повний розрив з національною традицією. Згідно з офіційною думкою в авангарді відбувається «вивітрювання національних рис»² — тож їм відмовляють у приналежності до української композиторської школи.

2. Аксюк С. Пятая осень // Советская музыка. 1962. № 2. С. 122 (у статті йдеться про фестиваль «Варшавська осінь» з негативною оцінкою авангардних творів).

Сталінсько-жданівська доктрина музичного соцреалізму, що особливо жорстоко проявила свою руйнівну силу в роки боротьби з «формалізмом» (1948) та «космополітизмом» (1949), продовжувала діяти, і керівництво Спілки композиторів її активно здійснювало. Основним індикатором вірності цьому курсу була народно-пісенна основа тематизму (звісно, з опорою на національний фольклор), бо це вважалося умовою «простоти та доступності музичних творів», прийняття їх широкими масами³. Більше того, використання у творах фольклорних джерел (у тому числі цитування) прирівнювалося до патріотизму і набувало таким чином ідеологічного звучання, відкриваючи шлях до політичних звинувачень.

Подібне вульгарно-примітивне розуміння проблеми народно-національного визначало у 1950–1960-ті роки «генеральну лінію» українського музичного мистецтва, що, безумовно, гальмувало художній процес, зокрема спричинило примітивне розуміння *сутності музичного тематизму*, який мислився виключно як мелодичний. Інші його типи — з пріоритетом ритму, тембру чи фактури тощо — відкидалися як «елементи буржуазного розпаду»⁴. Але й мелодизм розумівся виключно як народно-пісенний. Саме з цих позицій велася розправа із творами Б. Лятошинського:

– з Другою симфонією, якій інкримінувалося «відсутність будь-яких завершених тематичних побудов», «відсутність мелодії у звичайному розумінні цього слова» та «логіки мелодійного мислення у звичайному розумінні цього слова»⁵;

3. Жданов А. Вступительная речь и выступление на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) в январе 1948 г. Москва, 1952. С. 16.

4. Там само. С. 29.

5. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика: Дисертація на одержання вченого ступеня кандидата мистецтвознавства. Київ, 1951 (рукопис). С. 141, 142. Звісно, не обійшлося без політичних звинувачень: «великий талант митця, здебільшого витрачений на передачу чужих радянському світоглядів ідей і почуттів» (там само, С. 140).

– з Третьою симфонією, тематизм якої був названий «антимузичним»⁶ і таким, що «має абстрактний характер»⁷.

З тих самих позицій оцінювалися й учні Лятошинського, чиї твори характеризувалися як «незрозумілі побудови, що ігнорують справжній мелодизм, ладотональні особливості, властиві справжнім мелодичним утворенням»⁸.

Ставлення до бунтівної молоді було чітко визначено на з'їзді СКУ у жовтні 1968 р. Георгій Майборода (тоді — голова СКУ) у своїй доповіді, віддавши шану Лятошинському (він помер у квітні 1968), висловив обурення тим, що його учні «прийшли (як Сильвестров) до найбільш суб'єктивних форм сучасного модернізму, або (як Грабовський) до експериментів у стилі новітніх течій авангардизму», і звинуватив їх у «забутті національних традицій і прагненні ласувати прянощами, кинутими з чорних дверей чужої кухні»⁹. «У творах мало національних інтонацій, немає громадянського обличчя» — головна інвектива на адресу В. Годзяцького при його прийомі до Спілки композиторів¹⁰.

6. Довженко Валериан. Порочное произведение: О симфонии № 3 композитора Б. Лятошинского // Правда Украины. 1951. 16 ноября.

7. Свечніков Анатолій, лауреат Сталінської премії. Порочне розв'язання важливої теми: З приводу Третьої симфонії Б. Лятошинського // Радянське мистецтво. 1951. 21 листопада.

8. VII всесоюзный пленум Комиссии музыкальной критики Союза композиторов СССР (Проблемы музыковедения Украины, Белоруссии, Молдавии), 18–23 ноября 1958 года: Сокращенная стенограмма. Москва, 1959. С. 39.

Присутність класичних ознак *мелодії* в творах київських авангардистів демонструються в моєму аналізі «Містерії» В. Сильвестрова. Див.: Зинькевич Е. Музыка оказалась больше техники (о «Мистерии» Сильвестрова) // Festschrift кафедри історії музики етносів України та музичної критики. Київ, 2014. С. 172–188.

9. ЦДАМЛУ (Центральний державний архів літератури та мистецтва України), ф. 661, оп. 1, № 699, арк. 23, 28.

10. Протокол № 13 засідання Правління СКУ від 5.07.1969: Виступ М. Скорика // ЦДАМЛУ, ф. 661, оп. 1, № 761, арк. 45.

Особливо резонансними в цьому плані були засідання правління СКУ спільно із секретаріатом СК СРСР та редакцією журналу «Советская музыка» (жовтень 1969) на тему «Національне та сучасне в українській радянській музиці»¹¹ та молодіжний пленум СКУ у жовтні 1970, де головними «звинуваченими» стали В. Сильвестров та Л. Грабовський. Інвективи ті самі:

– «Шкода, що вони свою творчу енергію витрачають на те, що не відповідає уявленням про музику соцреалізму, якого ми повинні дотримуватись»¹².

– «Настав час кінчати зі своїми експериментами і переходити до справжньої творчості»¹³.

– «Про музику не може бути й мови. Це не музика»¹⁴.

– Музика Сильвестрова та Грабовського — це «світ наркоманів, п'яниць, алкоголік»¹⁵.

Більш лояльна думка: музика Сильвестрова та Грабовського «може супроводжувати детективний фільм, там це якось доречно. Але слухати її як окремих концертний номер у програмі неприпустимо»¹⁶.

Молоді композитори спробували пояснити свої позиції, намагалися переключити обговорення з ідеологічного на професійний рівень. Особливо безкомпромісним в цьому плані був Л. Грабовський, чії «Чотири українські пісні» ставали на заваді у звинуваченнях його

11. Стенограму див: ЦДАМЛМУ, ф. 661, оп. 1, № 767. У відредагованому вигляді опубліковано в журналі «Советская музыка», 1970 № 7 («Национальные традиции — основа художественного стиля». Редакционная беседа. Киев).

12. Стенограма Пленуму Правління СКУ, присвяченого творчості молодих композиторів. 9–10.10.1970 // ЦДАМЛМУ, ф. 661, оп. 1, № 833, арк. 85. Виступ М. Гордійчука.

13. Там само, арк. 97. Виступ композитора Л. Колодуба.

14. Там само, арк. 32, 33. Виступ композитора А. Водовозова

15. Там само, арк. 47. Виступ поетки Лади Реви.

16. Там само, арк. 140. Виступ композиторки М. Завалішиної.

в забутті національних традицій¹⁷. У своїх виступах він наполягав:

– «Якщо композитор не може мислити про світ звуками, то ніякі запозичення народних пісень не врятують його музику від остаточного і повного забуття»¹⁸.

– «Національне начало — це не поверховий етнографізм, а глибинне осягнення основ духовного ладу, основ духовного життя нації. В цьому сенсі далеко не завжди це може бути виражено зовнішніми ознаками. Це можуть бути особливості музики, особливості композиції, особливості музичної мови, але в першу чергу мають бути особливості форми, підходи до концепції в цілому...»¹⁹

– «Ми зустрічаємося зараз зі дуже цікавим і парадоксальним явищем, суть якого полягає в тому, що художній авангард та глибинні пласти народних культур десь зникаються»²⁰.

Звичайно, були й такі, що підтримували молодь, але ці поодинокі голоси (музикознавців Н. Герасимової-Персидської, В. Задерацького, диригента Володимира Кожухаря та ін.) тонули в хорі засудження, яке вже стало загальним місцем для всіх висловлювань керівництва СКУ. Ось реакція на концерт молодих композиторів, що відбувся 14.01.1970 у Київському Будинку вчених: «У концерті молодих ми не знайдемо жодної теми, яка б відображала життя народу, його діяння, тему миру тощо. “Орнаменти”

17. «Чотири українські народні пісні» для мішаного хору й симфонічного оркестру» (1959, дипломна робота Л. Грабовського) були відзначені Першою премією на всесоюзному конкурсі молодих композиторів. Цей твір знаменував народження в українській музиці «Нової фольклорної хвилі», яка згодом була зміцнена творами Л. Дичко, М. Скорика та інших.

18. Цитую за: «Национальные традиции — основа художественного стиля». Редакционная беседа. Киев // Советская музыка. 1970. № 7. С. 19.

19. Стенограма Пленуму Правління СКУ, присвяченого творчості молодих композиторів. 9–10.10.1970 // ЦДАМЛМУ, ф. 661, оп. 1, № 833, арк. 52.

20. «Национальные традиции — основа художественного стиля»... С. 20.

Грабовського не запалюють, не хвилюють слухача <...> Тут немає ідейного змісту, немає фантазії»²¹.

П'єса Леоніда Грабовського «Візерунки» (1969) для гобоя, арфи й альта (арфу можна замінювати гітарою) дійсно сприймалась як зухвалий виклик «генеральній лінії»: адже в п'єсі — жодної мелодії, усім правлять ритм, тембр, артикуляція.

За словами самого композитора, це пермутаційно-мінімалістична музика в чистій діатоніці. А в плані художньої ідеї — своєрідний музичний «переклад» українського народного орнаменту, народної вишивки.



Та ж гра барв і повторюваність елементів, видозміна одного й того ж мотиву (в його основі — квінта із центром *ре* другої октави), що повторюється на постійній висоті. Гру барв зумовлено варіюванням артикуляції й тембрів. Упродовж усього твору зберігається двоголосся, але інструменти щоразу виступають у нових співвідношеннях і послідовностях. Велику роль відіграє ритмічна видозміна.

Тут однаково важливі й *паузи*, що вагомим елементом входять у конструкцію твору (вони — неначе білий, невишитий простір на полотні), і *синкопи*, які додають музиці рис танцювальності, гри і також стають чинником варіювання, бо синкопічна «відтяжка» припадає щоразу на інші моменти.

21. Виступ А. Філіпенка на засіданні Правління СКУ 21.01.1970 // ЦДАМЛМУ, ф.661, оп. 1, № 819, арк. 7.

Приклад 1

sempre *mf* *)

*) звучання всіх інструментів повинно бути абсолютно зрівноважене
the loudness of all instruments must be absolutely balanced
la balance dynamique de tous instruments doit être absolue

9

Композиційний принцип української вишивки перенесено в опусі Грабовського і на організацію цілого: адже кожен орнамент мислиться принципово незавершеним і закінчується лише в конкретному результаті (скажімо, переривається краєм полотна чи вишивки). Так і у «Візерунках»: твір може бути завершено у будь-яку мить музичного «орнаменту», і його тривалість (від п'яти до двадцяти хвилин) регламентується виконавцями (прояв алеаторного принципу).

Ще один твір Л. Грабовського, який ніяк не вписувався у соцреалістичні догмати, не збігався з поняттям національного «у звичайному розумінні цього слова», отже й засуджувався — «Шість японських хоку» (1964).

Як свідчить сам композитор, на початку 1960-х трохи попрацювавши в додекафонії, він «різко повернув на новий шлях: під враженням від молоді польської школи кинувся освоювати алеаторику із сонористикою. Хотілося випробувати всілякі поєднання голосів та інструментів»²². В результаті з'явився цей чудовий цикл, котрий в усьому маніфестував опозиційність до тогочасного офіційного мистецтва:

- у темі: тонка рефлексивна поетика з осмисленням споконвічних законів природи замість гучних прославлень партії та уряду;
- у віршуванні: верлібр замість звичної силабо-тоніки,
- в інструментальному складі з його незвичайним поєднанням: тенор, флейта-пікколо, фাগот та ксилофон,
- у технології (авангардній, що зазнавала гоніння).

Слід зазначити, що в ті роки ані Грабовський, ані його київські колеги не були знайомі з російською музичною японістикою — японськими «Віршами» Стравинського (1912–1913), «Японськими мелодіями» С. Василенка (1924), «Віршами» М. Іполитова-Іванова (1928), циклом романсів Д. Шостаковича (1928–1932). Стравинський у СРСР був під забороною до початку 1960-х (не виконувався, не видавався, не вивчався, записів не було). При цьому в Україні це табу діяло набагато жорсткіше, ніж у Росії. І пройде не менше десяти років, перш ніж музика Стравинського набуде у Радянському Союзі легітимності. Твори Іполитова-Іванова та Василенка не можна брати до уваги (хоча вони були цілком доступними для слухання та вивчення), оскільки ігнорувалися молодими авангардистами, як майже все, що було «родом»

22. З листа до О. Зінкевич від 28.12.2015 [архів автора статті].

із XIX століття. Японські романси Шостаковича будуть уперше виконані лише 1966 р. (в Ленінграді, під орудою І. Блажкова). Та й наша загальнокультурна японістика в ті роки не мала того розмаху, яким вона може похвалитися зараз. Українських перекладів японської поезії не було (перші переклади Григорія Кочура з'являться в 1969 р.), не було в нас і тієї розгалуженої системи японознавства, яка зараз охоплює різні галузі знання. Тож Грабовський не знав «кайданів традиції». Він, по суті, опинився сам на сам із незвіданим культурним материком, реально — його першовідкривачем²³, і опорою для нього була лише його художня інтуїція. І вона його не підвела: техніка, до якої він звернувся — вільна 12-тоновість, серійність, алеаторика, сонористика, незвичайні прийоми виконання — напрочуд резонувала хокку, з їхньою вільною композицією та свободою від жорсткої ритміки. В результаті авангардистський музичний «переклад» японських тривіршів виявився чи не ближчий до оригіналу, ніж штучне наслідування японського інструментарію або мелосу²⁴.

23. Широкий інтерес радянських композиторів (різних національних шкіл) до японської теми — це буде після «Хоку» Грабовського.

24. Про що тоді не міг знати Грабовський і що підкреслюють сучасні японісти — те, що організаційні принципи авангардистських музичних опусів багато в чому подібні до традиційних японських. Саме це сприяло швидкій асиміляції авангардної техніки у композиторській творчості Японії (см.: *Есипова М.* Музыка Японии в исторических взаимодействиях // Музыкальная академия. 2001. № 2. С. 156–162). Як це збігається із цитованими вище словами Грабовського: «художній авангард та глибинні пласти народних культур десь змикаються»

Показово, що саме у 1960-ті з'явилися зразки цього синтезу у творах Тору Такеміцута ін. (тобто водночас з пришествям авангарду в Україну).

Шість відібраних Грабовським віршів Тійо-ні, Сьохаку, Дзьосо та Басьо²⁵ вмістили головні знаки поетичного світу хоку, де однаково важливі величезність Всесвіту («В темряві нічній» Сьохаку) та краса метелика («Метелика крило» Тійо-ні), ландшафтний простір («Ліси, поля, гори» Дзьосо) і тиха гармонія «мовчазного саду» («Тиша у саду» Басьо); миті, з яких зіткане життя — та їхня вписаність у кругообіг пір року, символ вічності. При цьому домінуючими виявляються прикмети осені (у чотирьох віршах з шести)²⁶, що згущує типову для хоку фарбу елегійного смутку, а озвучений в музичному «перекладі» Грабовського цей смуток реалізує фігуральний вираз поета Такахамі Кьосі, який писав про хоку: «Почуття приховані в глибині <...> і звуками, мелодією проступають на поверхні віршів»²⁷.

Грабовський неухильно дотримується «жанрової» ознаки хоку — їхньої граничної афористичності: час звучання його мініатюр — від 17 секунд до хвилини з невеликим. Всі вони відрізняються за багатьма параметрами (тембровою сферою²⁸, технікою, фактурою, способами звуковидобування тощо), а об'єднує їх принцип вокального інтонування,

25. Мацуо Басьо (1644–1694) видатний поет і теоретик вірша, творець жанру та естетики хоку. Еса Сьохаку (1650–1722) і Дзьосо (1662–1704) — поети школи Басьо. Тійо-ні (1703–1775) найбільш відома серед японських поетес, учениця Сіко (учня Басьо).

Грабовський використовував російський переклад Віри Маркової — одного з найкращих тоді знавців та перекладачів японської поезії. Її переклади — як досконалі — відзначені японським урядом.

Партитура «Хоку» Грабовського вперше видана у 2020 році у збірці «Київський авангард». Київ, «Музична Україна». 2020. Упорядник Олексій Войтенко. Переклад хоку українською — Катерина Соболева.

26. Ці хоку марковані осінніми «сезонними словами»: зірки (друге хоку), перелітні птахи, чижади (вони особливо голосно цокають саме восени), осінній вітер (4, 5, 6 хоку).

27. Цит. за: Дьяконова Е. М. Поэзия японского жанра трехстиший (хайку): происхождение и главные черты // Труды по культурной антропологии. Москва, 2002. С. 195.

28. Інструментальний склад у кожному Хоку індивідуальний і ніде не повторюється.

близький до Sprechstimme, і вписаність у вільну 12-тоновість, конкретні прояви якої в кожному хоку різні.

Перше (Тійо-ні: «Метелика крило ледь рушило й зазмерло... Про що по-мрієш ти?»²⁹) по-суті — монодійно і формується послідовним чергуванням роздумливих реплік флейти і тенора. Континуальність створюваного ними безперервного мелодійного руху підкреслена єдиним для обох виконавців (і постійним) прийомом звуковидобування — фрулато (для його досягнення тенор під час співу вибиває по грудях швидкий дріб двома руками). Широко розведені в різні регістри (мала — друга октави) голоси тенора і флейти підключають до сприйняття візуальний штрих, характерний для японської поезії, — широту плерного простору, відчуття повітряного середовища.

Приклад 2

The musical score for 'Metelika' is presented in two systems. The first system features a Piccolo and a Tenore. The Piccolo part begins with a trill (frull.) and a piano (p) dynamic. The Tenore part also begins with a piano (p) dynamic. The lyrics 'Me - te - li - ka кри-' are written below the Tenore staff. The second system continues the Piccolo and Tenore parts. The Piccolo part has a piano (p) dynamic. The Tenore part has a piano (p) dynamic. The lyrics 'ло ледь ру - ши-ло' are written below the Tenore staff.

Ясно чутна ангемітоніка (єдиний у циклі знак «японського», традиційний для європейського вуха) представлена тут через комплементарну полімодальність, що створюється поєднанням кількох пентатонних звукорядів — повних або парціальних (d-f-g-a-c; g-b-c-es-f, fis-a-h-d). Переходи

29. Метелик у японській поезії — «сезонне слово» весни.

з-поміж них здійснюються через загальний тон. Цими «модуляціями» відзначені події хоку («ледь рушило й завмерло»), зміна наративу (споглядання діалогом: «Про що помрієш ти?») і створюється тонке колористичне нюансування звучання, споріднене із живописним.

Але «модальний конструктивізм» (Е. Денисов)³⁰ — не єдиний організуючий модус першого хоку. Грабовський віртуозно «грає» одночасно різними техніками (згадаймо раніше цитоване: «хотілося спробувати різні поєднання») і умови ангемітоніки поєднує із серійним письмом. Відповідно до ігрової стратегії, він вільно, по-своєму, інтерпретує канон: здійснюючи з усіма чотирма формами серії належні маніпуляції (ротації, селекції, еліптичні мости тощо)³¹, Грабовський сміливо порушує регламент стосовно самої серії. В її ролі виступає чотиризвучний мотив g-a-c-a: трихорд із повтореним другим тоном. Тотожністю трихордових груп забезпечується спорідненість серійних рядів, а сегментування разом із еліптичними (сполучними) «містками» народжує новий ряд — останню репліку флейти з каскадом трихордів, що перетікають одне в одного.

Приклад 3



Тонка композиторська робота — з подвійним, навіть потрійним кодуванням (полімодальність, серійність і «вироснування» в умовах

30. Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова: По материалам беседа. Москва, 1998. С. 139.

31. Ось серійна диспозиція: P g-a, I g-f, RI c-d з ротацією, еліптичний міст, R a-g з ротацією, P b-es, еліптичний міст, послідовність еліптично пов'язаних різно-рядних сегментів, RI a-h з пермутацією.

ангемітоніки майже повного 12-ступеневого звукоряду з початкових двох звуків g-a)³² — схожа на ювелірну, бо здійснюється в стислому часі (24 такти, одна хвилина звучання) і в умовах граничної економності музичної тканини. А полісистемне комбінування, виявлене тут, — шлях до алгоритмічної композиції, яка стане основою творчості Грабовського.

У наступних двох мініатюрах циклу панує візуальність. У другому хоку «в кадрі» — зірки, що вразили сприйняття («зорі, які великі! Які далекі!»). Звідси й відповідний інструментарій (флейта пікколо і ксилофон), і звукозображальні прийоми — зі стійкою, зною семантикою: у флейти рісоло — майже безперервна пульсація е четвертої октави («висота»), у ксилофона — точкові звукові спалахи, розкидані в триоктавному просторі (1–3 октави). Типізована й «мовна» фразеологія у партії тенора: висхідні та низхідні емоційно-експресивні вигуки обсягом збільшеної октави, що символізують враження від розміру зірок.

Приклад 4



Уся ця звукозображальність (включаючи сонорні точки та лінії) ніби цілком укорінена у багатовіковому досвіді програмності, але тут це вписано у поле 12-тоновості. Використовує Грабовський ще один із нових

32. А ці перші два звуки у тенора — «матеріалізація» фруллато флейти (g2), яка відкриває хоку (п'ять «тактів» звучання) і «передає» свій звук тенору.

прийомів (повернутих із небуття серійністю): техніку гокета³³. Перша фраза тенора («Зірки на небі» — скандується на одній висоті) «розсікається» на звуки-склади «спалахами» ксилофона. І це «гокетне» двоголосся, створює ефект мови, що затинається (заїкається) від подиву.

Приклад 5

The musical score is for three parts: Piccolo (Picc.), Xylophone (SF), and Tenor (TN). The Piccolo part features a series of eighth notes, some marked with 't' and 'k...' above them, and a dynamic marking of 'mp'. The SF part features a series of eighth notes, some marked with 'b' and 'tr' above them, and a dynamic marking of 'mf'. The TN part features a series of eighth notes, some marked with 'b' and 'tr' above them, and a dynamic marking of 'mf'. The lyrics 'мрія - - - ві ніч - - - ній' are written below the TN part.

33. Подібність гокету у другому хоку відзначила Світлана Савенко в оглядовій статті (чи не першій про Л. Грабовського взагалі): Савенко С. Константы стиля Леонида Грабовского // Музыка из бывшего СССР: Сборник статей / Ред.-сост. В. Ценова. Москва, 1994. Вып. 1. С. 94. Передрук в українському перекладі: Лінії перехрестя. Акценти: Композитор Леонід Грабовський. Бесіди. Статті. Матеріали» / Ідея уклад., заг. ред., комент. О. Щетинського. Харків, 2017.

У третьому хоку (Дзьосо: «І поля, і гори — сніг тихенько все украв... Раптом все спустіло!») у музиці — і широчінь безлюдного зимового пейзажу, і (що особливо показово) його сумне мовчання. Формується цей образ семантикою порожніх квінт, довгих пауз³⁴, безпристрасної метричної рівності вокальної партії, незмінно тихою динамікою (у межах *p-ppp*) і наприкінці хоку — в партії тенора — протяжним замираючим «А-а...», що розчиняється в беззвучному просторі. Цей останній — дуже сильний емоційно-психологічний штрих, відсутній у Дзьосо, доданий Грабовським.

У невеликому вступі (п'ять умовних тактів) двоголосся флейти і фагота маркує межі «ландшафтного середовища»: її горизонт (*ges*² флейти пікколо) і ближній план (*h* у фагота з сурдиною). Невимовне тихе звучання цієї дуодецими огортає, немов хмарою, голос тенора. Графіка вокальної партії (взаємні відбиття квінтових кроків³⁵) народжує зорові асоціації з перепадами рельєфу («поля, гори») або пластикою вказівного жесту (що окреслює панораму).

Приклад 6

M.M. 48

Piccolo *pp*

Fagotto *pp (con sord.)*

Tenore *pp*

Лі - си, по - ля, го - ри - сніг ти - хень - ко все у - кра...

34. «Довгих пауз» — звичайно, пропорційно до загального часу звучання хоку, яке становить 43–45 секунд.

35. Як пише сам Грабовський, у середині 1960-х він багато експериментував із чистими квінтами: створював 12-тонові серії, «розташовані по чистих квінтах (повна протилежність до всеінтервальних серій, які в лавах європейської передової молоді були тоді у великій моді)» (Грабовський Л. Мій метод: Хронологія формування техніки й естетики // Критика. 2010. Ч. 3–4 (149–150). С. 39). Акорди з чистих квінт у широкому розташуванні асоціювалися у нього з образами гір та моря (Там само).

Поетичні тексти двох наступних мініатюр надихнуті звучанням реального світу. У четвертому хоку (Дзьосо: «На зубець гори з гомоном присіла згряя перелітних птахів») ключовим для Грабовського стало слово «гомін». Миттєво промайнулий «фонокадр» (тривалість 17 секунд: адже згряя «присіла», а не «сіла») сприймається як фонограма безладного пташиного гамору. Цей галасливий (усе — *ff-fff*) і рухливий сонор створюється змішанням контрастних темброфактурних малюнків: гострих, рваних зигзагів у флейти-пікколо і фагота (з довільною зміною алеаторних груп) та континуальних хвилеподібних звукових «ниток» у ксилофона. Регістровий розкид (але в межах середнього і високого) та артикуляція (*staccato* ксилофона та *staccatissimo* духових) посилюють різноманітність фоніки.

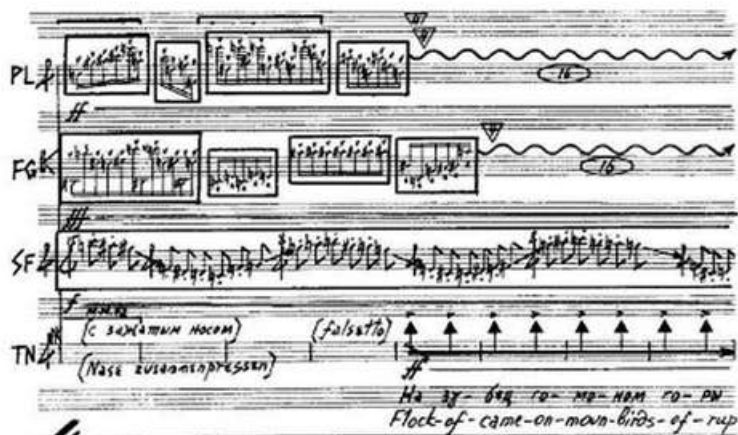
Приклад 7

The musical score for Example 7 consists of four staves labeled PL, FG, SF, and TN. The PL (Piccolo) and FG (Fagot) staves feature complex, rhythmic patterns with many beamed notes, indicating a fast and intricate melody. The SF (Kсилофон) staff shows a more melodic line with some rests. The TN (Тенор) staff shows a vocal line with the text 'На зу - бець го - мо - ном го - ри' written below it. The tempo is marked 'ff' (fortissimo).

У суто сонорному плані трактований і голос тенора: із затиснутим носом, фальцетом, на граничній висоті він вигукує текст, в якому склади зрушені та переставлені (на кшталт словесних ігор чи словотворчості

футуристів³⁶). Усе разом згущує звуконаслідувальний ефект цього «моментального знімку» Показово, що аналогічний ефект «пташиного базару» (але не звуковий, а візуальний) створює і партитурний запис цього хоку, особливо виразно — у авторському рукописі.

Приклад 8



Музичне прочитання віршів Басьо (п'яте хоку «Тиша у саду! Проникає в серце скель тихий дзвін цикад») сприймається (особливо на тлі «Пташиної зграї») як ноктюرن. Цьому сприяє звукова «сценографія»: дійсно тиша, що порушується лише безперервним стрекотом (м'яка трель

36. Ось як виглядає текст Дзьосо у Грабовського: «На зубець гомоном гори гомоном при-го-ста-я-бец-пе-літ-ре-сі-мо-ла-ном птиць». Саме в ті роки Грабовський повною мірою познайомився з поезією Хлебникова, в якій його особливо приваблював «мікроаналіз мови на рівні атома — окремого звуку, з метою дійти до самої глибини виразного потенціалу кожної окремої фонемі» (Грабовский А. Мій метод. С. 39).

g-а фагота, якого зрідка — для взяття дихання — підміняє ксилофон), інтимний тон висловлювання (авторська ремарка «*sempre dolcissimo*»), глибокі паузи в партії тенора. Та й вокальний 12-тоновий ряд набуває якості мелодійної теми, що виявляє свою співучу сутність (настільки відмінну від усіх інших хокку Грабовського) завдяки артикуляції («*sempre legato*») та структурі мелодичної лінії. Чергування в ній підйомів і спадів створює колисковий ефект, і ця несподівана мутація вокальної партії в пісенність підкріплюється внутрішньоскладовими розспівами.

Приклад 9



Присутність романтичних ноктюрнових «генів» у п'ятому хоку видає себе і на структурно-композиційному рівні. Якщо всі попередні миттєві замальовки циклу відносяться до типу «момент-форми» (за К. Штокхаузеном), то тут виразно чути репризну тричастинність з інструментальним вступом і завершенням³⁷.

Шосте хоку — це вірші Басьо, які завершують цикл Грабовського, «О, горо, здригнись! Осінній вітер в полі — то сумний стогін мій»³⁸. Їх не назвеш відчуженими і спокійно споглядальними (як зазвичай характеризують японські хоку). В них безумовно звучить драматична нота,

37. Вступ — «цикада» (трель фаготу), середина — 12-тонова тема у вокальній партії («Проникає в серце скель»), «динамічна» реприза («тихий дзвін цикад») — точне повторення першого рядка вокальної партії (характерне півтонове ковзання), але вже в обрамленні «хору» цикад (флейта та ксилофон разом); інструментальне завершення — самотнє звучання ксилофона, що повторює 12-тонову тему двома октавами вище.

38. Басьо перед пагорбом рано померлого поета Іссьо (1653–1688).

і Грабовський її посилює. Він підкреслює експресію першої фрази («О, го-ро, здригнись!»), оголюючи ритм і акцентуючи метричну особливість: поєднання анапеста і ямба³⁹. Тенор скандує на одному звуці, в гранично високому регістрі на *fff*, з продовженням ударного складу в кожній стопі, так що на перший план виходить саме ритм, його подвійна імперативність. Помножуючи цей ефект, композитор повторює ту ж ритмо-інтонацію у мультифоніках фаготу. Його грізно-ревучі виголошення (п'ятизвуківий акорд обсягом F-a') — як голос судного дня.

Приклад 10

M.M. 40

Fagotto

Tenore

О, го - ро, здриг - нись!

У відповідь звучать скорботні стогнання («осінній вітер в полі»), інтонаційний рельєф яких (що утворює 12-тоновий ряд) розщеплений за принципом гокетування між голосами тенора та фагота⁴⁰.

39. Для порівняння: та сама метрична особливість тривірша «На зубець гори» повністю нівельована музичною метрикою.

40. Звичайно, це «розсічення» мелодійної лінії пов'язане із шенбергівським *Klangfarbenmelodie*, першоімпульсом якого, як відомо, є гокет.

Звертаю увагу читачів на прикрі помилки у виданій партитурі «Хоку» (див.: Київський авангард / Упоряд. О. Войтенко. Київ, 2020). У Шостому хоку видавці замінили басовий ключ у партії фаготу (саме він значиться у авторській партитурі) на теноровий (ключ До), залишивши без зміни нотний запис (що призвело до повної нісенітниці в нотному тексті). Крім того, у *h*-дубль бемоля втрачено один із бемолів. Нотні приклади 10 і 11 відповідають авторській партитурі.

Приклад 11

The image shows a musical score for two systems. Each system consists of a Bass staff (labeled 'FG') and a Treble staff (labeled 'TN'). The first system has lyrics 'O - cin - - nia ni - - rep a no - ai -' and the second system has lyrics 'to smut - nia sto - - - rin mia.' Dashed lines connect notes between the two staves, indicating a complex, overlapping texture. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'mp'.

Порушуючи структуру тривірша, Грабовський закріплює його, повторюючи першу фразу («О, горо, здригнись!») в одночасному звучанні тенора та мультифонік фаготу, підтверджуючи таким чином домінування драматичної експресії.

Як бачимо, працюючи над звуковим втіленням хоку, Грабовський зовсім не прагне уподібнитися до японського майстра. Його погляд, його відчуття японської поезії — це погляд і слух західного музиканта. Звідси — і звернення до типових європейських жанрів та форм (ноктюрн, тричастинність), типової інтонаційної семантики. Більше того, рідкісні прояви емоційної відкритості, експресивної загостреності (настільки не властиві японським хоку) видають присутність у його музиці романтичного гена українського мистецтва.

Започаткувавши українську музичну японістику, Леонід Грабовський розкрив семантичні можливості авангардної техніки у створенні яскравих, емоційно та психологічно переконливих образів і на практиці засвідчив справедливості твердження: «художній авангард та глибинні пласти народних культур десь змикаються». «Шість японських хоку» Л. Грабовського — з плюралізмом мовних і стильових систем, поєднанням західного і східного, свого й чужого — руйнують стереотипи в розумінні проблеми національного, а сукупний образ світу, що постає в його японському циклі, набуває цілком загальнолюдського характеру.

Оксана Ременяка

ВІД УКРАЇНСЬКИХ БІЖЕНЦІВ 1941–1945 ДО УКРАЇНСЬКИХ БІЖЕНЦІВ 2022: трансісторичні інваріанти

У дослідженнях архівних документів українських митців, змушених у період Другої світової покинути свою батьківщину, акцент робився на їхньому творчому доробку, на збереженні й розвитку національних традицій, тоді як загальна тема українського біженства від більшовицького режиму відігравала роль «тла» для основного матеріалу. Проте початок активної фази російської війни проти України змінив фокус — події майже столітньої давнини, наче за трафаретом, ідеально накладались на наше сьогодення, коли тисячі українців, знову позбавлені права жити на рідній землі, мусили шукати прихисток у світі. Знову неймовірна, невинуватана жорстокість, неконтрольована злість загарбників, знову та ж тактика випаленої землі, знову українці полишають рідні домівки, рятуючись від агресії неадекватного сусіда.

Саме рефлексія на події Другої світової війни утікачів з України, збережена у їхніх листах, дозволяє чіткіше зрозуміти психологічний стан біженців, дає можливість провести паралелі між минулим і сьогоденням бо, як ми бачимо, невивчені уроки історії, зазвичай повторюються помноженою у стократ трагедією.

«Історія культурних зв'язків між Україною і Росією — це історія ще великої і ще не закінченої війни. Як усяка війна, вона знає наступи і відступи, знає перекинчиків і полонених. Історію цієї війни треба вивчати. Чому б не видати солідну збірку праць про українсько-російські культурні зв'язки, як вони були, а не як їх препарує Москва чи наш власний провінціалізм?» — писав Юрій Шерех у своєму есеї «Москва, Маросейка»¹, вперше надрукованому у часописі «Нові дні» у 1954 році. На жаль, ці слова одного зі знаних українських інтелектуалів не отримали ані належного усвідомлення, ані належного втілення нащадками його літературної спадщини.

Проте пустоти, що виникли внаслідок препарції Москвою української історії, можна частково заповнити листами біженців — живих свідків давноминулих подій, — що дозволяють простежити причинно-наслідковий зв'язок з сьогоденням, допомагають зрозуміти психологічний стан людей, змушених стати вигнанцями, безґрунтянами, які впродовж усього свого життя прагнули знайти орієнтири у пошуках рівноваги та нового ґрунту поза втраченою батьківщиною.

Україна міжвоєнного і повоєнного часу втратила вагому частку цвіту української інтелектуальної еліти, котра, рятуючи власне життя, мусила полишити батьківщину. Цей «великий ісход з рідної землі» спричинив потужний розлом культурних процесів в Україні, дав поштовх до трагічного експерименту над культурним надбанням однієї з найбільших країн Європи, яке нищили, викрадали, привласнювали. Українці тікали від «освободітелів» у чому стояли, рятуючи себе і своїх дітей. Вижити за всяку ціну, щоб зберегти покоління, зберегти традиції, щоб розповісти світу про усі ті страшні злочини, які чинили більшовики, — таким вони бачили своє подальше призначення.

Документи українських біженців, використані у цій статті, походять переважно з архіву бібліотеки Батлера Колумбійського університету

1. Шерех Ю. Москва, Маросейка // Шерех Ю. Не для дітей: Літературно-критичні статті і есеї. Нью Йорк, 1964. С. 42.

(Нью-Йорк) і знаходяться у фонді відомої журналістки, письменниці, громадської діячки Любові Дражевської².

У листах до своєї подруги, Оксани Буревій³, Люба Дражевська описує свої поневіряння на чужині: «...Моя “освіта” дуже поглибилась і що більше я спостерігаю тутешнє життя, то краще розумію відносини у нас на Україні. Тільки тепер я зрозуміла, що значить нормальне життя і до якого стану довели нас і нашу країну»⁴.

«Нам треба старатися не розгубитися. Так самотньо тут на чужині. Боже, кажуть, тільки втративши розумієш, що мав. Отже і я тільки зараз зрозуміла, що мала батьківщину, хоч яку водночас і нещасну і вродну.

Я була у Києві уже тоді, як він був майже порожній. Я проїжджала порожніми прекрасними вулицями, з якими у мене були зв'язані всякі спогади і якесь особливе обожування міста, я трохи не заплакала, побачивши Університет, Академію і все це порожнє. Порожнеча може бути дуже страшною... А потім жахливий натовп людей, що лишали місто. Ти, певно,

2. Любов Артемівна Дражевська (12.09.1910, Харків — 29.04.2006, Нью-Йорк) — харків'янка, перша дружина Юрія Лавріненка. Журналістка, перекладачка, письменниця, громадська діячка, геолог за освітою. Батько Артем Дражевський — член партії есерів, розстріляний у 1939, мати Олена Устінова — лікар-педіатр. У 1919–25 рр. навчалась у Харківській гімназії, де українську мову викладав Майк Йогансен. У 1928 закінчила хімічну профшколу у Харкові, у 1935 — навчалась у Харківському університеті, проте не закінчила його через арешт чоловіка, Ю. Лавріненка. У 1948 закінчила Гете-Університет у Франкфурті на Майні. У 1958 отримала ступінь магістра з геології у Колумбійському університеті (Нью Йорк). Співробітниця і член УВАН. До 1972 р. працювала куратором мінералогії у Патерсонському музеї, Патерсон, Нью Джерсі. Одночасно працювала журналісткою, перекладачкою, редакторкою для американських і українських установ.

3. Дочка Костя Буревія, письменника, критика, мистецтвознавця, відомого під псевдонімом Едвард Стріха, розстріляного у 1934 за «кіровською справою». Дочка з матір'ю під час війни емігрували спочатку до Німеччини, а у 1949 — до США, де видали частину врятованої спадщини Костя Буревія.

4. Лист Л. Дражевської до Оксани Буревій від 11.07.1944. Lubov A. Drazhevs'ka Collection. Box II-2. BAR, RBML, CUL.

бачила біженські натовпи, я їх бачила досить, але ні один не виглядав так трагічно, як похід з Києва. Тут у нас все спокійно, але ні одної хвилини не забуваєш, що не дома. А що буде далі?»⁵.

Відчуття тимчасовості, вічного гостя у чужому домі супроводжує і сучасних українців, змушених перебувати на чужині, — особливо виразну метафору цього відчуття запропонувала українська мисткиня Ольга Склярська у своїй інсталяції *Продовжене тіло*. Склярська презентувала три скульптурні керамічні форми, що повторюють її власне тіло, — пластична, але чужорідна субстанція глини ідеально повторює форму голови, руки, ноги. Ці випалені глиняні форми важкі, проте крихкі, вони можуть і захищати тіло, продовжуючи його простір, і водночас обмежувати свободу його рухів. Художниця стверджує — її «мандри між...країнами і кордонами супроводжуються відчуттям одвічного гостя, і завжди чужинця». Ця робота є складовою проекту «Узи, що єднають. Сучасні Наративи», куратором якого була стипендіатка Фулбрайту 2022/2023 Лідія Боднар-Балагутрак, U.S. Fulbright Scholar (Познань, Польща). Проект представив творчий доробок восьми Українських художників, що мають істотні зв'язки з Познанню — місцем, де вони живуть, працюють, навчаються, творять, проте вони вимушені перебувати поза батьківщиною і відчуття «гостя» їх не покидає.

Той самий контраст почуттів знаходимо у щоденнику Любові Дразhevської (Фото) — який вона вела у Ді-Пі таборі (D.P. — Displaced Persons — переміщені особи):

«Мітенвальд — табір у горах і знову незмінні діпішки. Ненормальна Єлена Іванівна не може спати ночі, боючися репатріації. Будить сусідів: “Як ви можете спати, коли лишилося жити не більше 2 місяців! Ви мене ніколи не переконаєте, що нас ніколи не репатріюють! Я точно знаю, що нас віддадуть більшовикам!” — а кругом гори, блакитний Ізар, спокій,

5. Лист Л. Дразhevської до Оксани Буревій від 25. 07.1944. Lubov A. Drazhevs'ka Collection, Box II-2. BAR, RBML, CUL.

краса. Діпішники як прокляте плем'я серед тих гір — бояться, сваряться, скаржаться. Тоска»⁶.

Читаючи документальні свідчення українських біженців 1940-х, відчуваємо повне *déjà vu* із ситуацією біженців з України 2022 року, які мусили покинути батьківщину через війну, розв'язану Росією:

«І далі суха тепла осінь... до Саксонії прийшли “наші”. Кілька днів була непевність — одходили американські частини. І зразу ж почали з'являтися перші советські. На кількох автах (легкових) приїхали офіцери, а далі пішки, натовпом, незграбною масою йшло військо... На загал виглядали росіяни гірше, як розбиті німці. Важкий запах ішов од війська — поту, брудної білизни, чобіт... І зразу почали вони намагатися “організувати” де що тільки можна і висилати голодним і обідраним родичам...

Сьогодні під ранок мені приснився кошмар, гірше якого не буває: ми вчасно не утікли від советів...»⁷

Ймовірно подібний «кошмар» сниться сьогодні й мешканцям Бучі, Гостомеля, Ірпеня, Маріуполя, тим біженцям з України, яким пощастило вижити.

Зірвані з кореня, відірвані від батьківщини, українці Другої світової проявляли чудеса самоорганізації — у ДіПі таборах облаштовували прекрасні театри, засновували видавничу справу, друкарні, гімназії, народні школи, будували церкви — все те, що потрібно було для гідного життя, для повноцінної освіти, формування ідентичності. Старше покоління усвідомлювало, як важливо дати добру освіту своїм дітям — майбутнім поколінням свідомих українців, носіїв материкової культури в екзилі.

Любов Дразевська, чудова журналістка і хронікер українського життя у ДП таборах в одному з листів до свого товариша писала:

6. Лист Л. Дразевської до Оксани Буревій від 25.07.1944. Lubov A. Drazhevs'ka Collection, Box II-2. BAR, RBML, CUL.

7. Щоденник Л. Дразевської 07.08.1947; Lubov A. Drazhevs'ka Papers; Box II-7, Folder 9; BAR, RBML, CUL.

«Пишете, що Конфуцій у 60 років зрозумів “веління неба”, а Ви — ні. Я теж ні. Іноді мені здається, що все ж таки наді мною висить “веління неба” хоч трохи зафіксувати що пережило моє покоління»⁸. І вона писала, фіксувала, впорядковувала свої записи, публікувала в газетах статті про життя українців. Одна зі статей розповідає про життя в українському ДП таборі:

«... піна дрібних амбіцій і таборової боротьби “коритників” не заглушили і не зупинили вільного струму нашого національного життя, прагнень до організованості, до об’єднання, до культурного й релігійного життя. (...) Пригадую, як у серпні 1945 року понад дві сотні українських емігрантів з різних земель і різних поколінь були посаджені за ґрати у таборі Герфа за сім км від совєтської зони. Буквально за кілька днів ці емігранти перетворили півзруйновані дерев’яні бараки в організоване селище з церквою, клубом, школою, бібліотекою, курсами ... За тиждень був організований концерт, що всім підніс настрій. І то все робилось безплатно, все в умовах чутток про репарацію, в умовах загального переляку, нервовості й виснаженості щойно минулої війни»⁹.

Зі впевненістю можна сказати, що здатність українців до самоорганізації, волонтерський рух в сучасній Україні — це логічне продовження допомогових комітетів, заснованих українськими біженцями у ДіПі таборах.

Справедливими є слова того ж Шевельова про українську еміграцію, яка «...була просто малою часткою українського суспільства і ділила з ним усі його хиби»¹⁰. Проте, маючи можливість розвиватись у вільному світі, не притиснена тоталітарною сваволею Росії, українська еміграція

8. Лист до В.П. Соколова від 15.11.1970. Lubov A. Drazhevs'ka Papers; Box II-4; BAR, RBML, CUL.

9. Дразевська А. Українська еміграція йде в розсіяння // Вінніпег, Ман. 1949. 1 жовтня. Ч. 689. С. 2.

10. Шерех Ю. Не для дітей... С. 28.

проявила також свої найкращі якості — чудеса самоорганізації, інтелект, взаємодопомогу.

З тієї ж статті: «...Та ж Герфа мені згадалась, коли навесні 1948 року я була в Гіссені і бачила, з якою завзятістю українці ремонтували бараки для українського робітничого виселку. Та ж завзятість світилася в очах вихователюк дитячих садків, в очах нашого Нестора Городовенка, у бандуристів, у всіх тисячах наших людей, що скромно і віддано працювали й творили, що жили й живуть ідеєю України.

У колишніх гаражах постали церкви, чудесно прибрані сотнею любливих рук, по всіх таборах працювали школи, бібліотеки, клуби. Найкращі наші театри, музичні гуртки і солісти могли творити завдяки щирій і активній підтримці всієї емігрантської спільноти. Українська Вільна Академія Наук могла видати наукові праці лише завдяки жертвності і вчених і емігрантів, що збирали кошти на видання»¹¹.

Один за одним у листах, щоденниках, постають колоритні постаті української культури, з якими зустрічалася Любов Артемівна, фіксуючи свої враження у щоденнику. Видатного українського диригента Нестора Городовенка¹² вона зустріла у ДП таборі: «А вчора концерт бандуристів викликав гордість за наших людей, нашу націю і традиції. Хлопці,

11. Дражевська Л. Згад. джерело. С. 2.

12. Нестор Городовенко — український хоровий диригент і педагог, родом з Полтавщини, співпрацював із Кошицем. З 1917 у Києві викладав у 2-й Українській гімназії, диригував хором Київського університету. Був диригентом капели Дніпросоюзу, пізніше — Державна українська мандрівна капела «Думка». Упродовж 1919–1938 лишався на чолі ДУМКА як мистецький керівник і головний диригент, гастролював в Україні, виступав за кордоном, здобувши великий успіх. З 1930 — професор Київського музичного інституту (пізніше консерваторії), керівник диригентського відділу. 1938 усунутий владою від керування, а капела з політичних причин реорганізована. У 1942 керував у Києві хором із колективу співаків ДУМКА. На еміграції продовжував диригентську працю — у Німеччині хор «Україна», в Канаді — хор у Монреалі (Енциклопедія українознавства: У 14 т. Париж; Нью-Йорк, 1955–1957. Т. 2. С. 417–418).

як один — чорняві, струнки і спів їх бере за серце. Цікава суперечливість у наших людей: з одного боку талановитість і красота, а з другого... 26 партій у Мюнхені...»¹³. Очевидно, тоді ж Любов Артемівна взяла у Нестора (на афішах значилося «Хор Нестора») інтерв'ю, фрагменти якого знаходимо у її щоденнику:

«...А розкажіть, як ви в Париж їздили... чи бачилися з українською еміграцією?

— Аякже! Шофер таксі українець був, ну і возив мене, куди я хотів. На умовному місці чекав мене. Я в Кошиця ночував — цілі ночі розмовляли і плакали...

— Був на прийомі в Кремлі. Сталін спитав: “Чому не співаєте Бортнянського? (а Сталін добре знає духовну музику, бо був у семінарії)

— Та то ж духовна музика!

— А ви слова змініть!”

— Цікаво дивитися на обличчя Н[естора] коли він диригує. Воно повністю одбиває пісню, живе нею. Мінливе і виразне надзвичайно. Пані Кахно розповідала, як він пояснює зміст пісень на репетиціях. От що вона розповідала про “Ластівочку”:

“Та ви не кричіть як баби! Ви ж співаєте за хлопчика, ну ви собі уявіть: стоїть малий під вікном, а сопля через всю губу!”. Ще Н. розповідав мені про свої концерти в Парижі: “Поприходило повно українських емігрантів, і от один вигукнув «Заповіт», а не знаю чи нам можна його співати. Ну ми заспівали, а вони всі як почали плакати і головами об стіни б'ються”»¹⁴.

В одному з листів до свого друга Володимира Соколова Дражевська відповідає на поставлене питання: «Де і яким чином виникли помилки, що привели до мук і смерті стількох людей? — Я думаю, що справа в одній

13. Запис Дражевської у щоденнику від 27–28.08.1946. Bakhmeteff Archive Lubov A. Drazhevs'ka Collection. Box 7. BAR, RBML, CUL.

14. Запис у щоденнику від 27–28.08.1946. Lubov A. Drazhevs'ka Collection Box 7. BAR, RBML, CUL.



Любов Дражевська

“помилці” — приходу до влади більшовиків у 1917 році. Терор розпочався відразу і у різних формах продовжується до сьогодні»¹⁵.

Не уникнули терору більшовиків і мешканці ДіПі таборів — колишніх громадян СРСР намагались виявити і повернути до Росії. Про один з таких випадків Любов Дражевська розповідає у своїй статті: «Березень 1946 року. Німеччина, типовий ДП табір: сірі касарні, ранкова кава в бляшанках від консервів...

6 березня приїхала машина, а в ній советський офіцер і перекладач. Вони пішли до канцелярії УНРРА і почали вимагати списки советських

15. Лист до В.П. Соколова від 15.11.1970. Lubov A. Drazhevs'ka Papers; Box II-4; BAR, RBML, CUL.



Ольга Склярська
Продовження

громадян. Люди зібрались у дворі, а коли офіцер вийшов з бюро почали йому загрожувати. Офіцер і перекладач злякались і побігли, хтось жбурнув у них картоплю, далі вони вибігли за браму табору — а там виявилось, що авто нема, бо шофер утік.

“Страшно було дивитися — біжить він, що є сили, а за ним наші — доженуть і б’ють як попало, а він тільки закривається...” — розповідали свідки.

Врешті приїхала американська військова поліція, забрала офіцера і перекладача до лікарні, а на місці заарештувала кількох людей з натовпу.

...люди просто не втрималися. Мучилися все життя, ненавиділи все життя і от тут — близько така “ненавиджена морда”, ще й вимагає списки тих людей, яких мучила все життя.

Советчики, не довго побувши в лікарні, почали вимагати суду над винними.

11–12 квітня відбувся суд над людьми, що були заарештовані “на місці злочину”, але численні свідки довели, що заарештовано було випадкових людей і жодний з них участі в побитті не брав. Двоє обвинувачених були засуджені на короткі терміни ув’язнення “за участь у заколоті”.

Советчики не заспокоїлись. Душа їх прагнула помсти і вони добились в американської влади дозволу приїхати до табору і відшукати злочинців.

Врешті вони вказали на 22 чоловіків, яких заарештували, проте 8 вдалось довести свою непричетність — над рештою був суд. Офіцер Лобанов давав покази абсолютно брехливі, інші свідки його викрили. Під час суду невинними було визнано ще 12

чоловік, врешті засудили двох до 10 років примусових робіт, вони відбували покарання у тюрмі в Штутгарті, проте через рік їх помилювали і пізніше вони виїхали до Канади»¹⁶.

У архівних документах, які дбайливо зберегла Любов Дражевська, розкриваються долі й характери її колег та друзів у «странствіях по апокаліптичному світу» — Алли Гербурт-Йогансен, Оксани Буревій, Оксани Линтварьової-Чикаленко, Ізидори Косач-Борисової, Миколи Рахманінова, Бориса Мартоса, Михайла Ветухова, Йосипа Гірняка, Тетяни Симиренко-Тропе та інших, тих носіїв української культурної, мистецької традиції, завданням яких в ідеалі повинно було би бути олюднення держави, формування її обличчя й голосу у світовому хорі культур. Проте вони повсякчас мусили витратити усі свої життєві сили на виживання.

Українські біженці Другої світової вийшли на еміграцію «зі шматками українського тіла і шматками українського духу»¹⁷. Їхня криза була кризою шукання нових шляхів.

Цікавими в сенсі алюзій на сучасні політичні реалії є рефлексії на події в Європі Алли Гербурт-Йогансен, близької подруги Любові Дражевської — зокрема



Ольга Скілярська
Продовження

16. Дражевська Л. З пригод золотопогонного ловця дівівських душ (до історії репатріації) // Українські вісті. 1948. Чч. 30 (182), 31 (183).

17. Columbia University Libraries. Manuscript Collections Bakhmeteff Archive Lubov A. Drazhevs'ka Collection Box 7. 19/6, 1947 Щоденник Л. Дражевської.

на військове вторгнення у Чехословаччину 1968 року. Вони вражають далекоглядністю і майже пророчим баченням проблеми: «А хто тепер не в кризі? Гангрена російського безпорядка розповзлась по всьому світі в тій чи іншій формі. Ми теж в кризі або за дві танкові години від тої кризи...»¹⁸.

Той факт, що робота радянської/російської пропаганди розпочалась не сьогодні й не вчора, а відразу після війни, додає багато до розуміння принципів пропаганди, а отже методів боротьби з нею. У листах тої ж Алли Гербурт-Йогансен читаємо: «Совети досконало організували тут попутчиків і пропагандою заловили в свою сітку дурну масу: шалопаїв, недоучок, домашніх господинь і старих бабушок, які виходять на вулицю і демонструють за поддавки Советам. Наприклад вони кричать за роззброєння Заходу, но про роззброєння Москви мовчать. ... Бо єдино хто не хоче роззброїтися і хоче війни, це Москва. Неприємно те, що навіть в німецькому Уряді сидять її помішники. Про це старалася Москва роками: підірвати з середини ... А я так люблю чисте повітря і хороші парфюми»¹⁹.

«Шпіони, шкідники, пропагатори це є та колона, що її капітеллю являються терористи»²⁰

«Цікаво мені, що хвиля духовного здичавіння, як наслідок війн, що розпалює і веде від початку свого існування Москва, заливає всі країни, бо всі втягнені в спільну катастрофу»²¹.

18. Лист А. Гербурт-Йогансен до Л. Дражевської від 01–02.09.1968; Liubov Drazhevs'ka Papers; Box II-2, Folder 2; Johanson Alla and daughter Shepko, Anna (Ганя); BAR, RBML, CUL.

19. Лист А. Гербурт-Йогансен до Л. Дражевської від 30.10.1983; Liubov Artemovna Drazhevs'ka Papers; Box 4, Folder 6, Johansen, Alla and daughter, Shepko Anna (Ганя); BAR, RBML, CUL. Columbia University Libraries.

20. Liubov Artemovna Drazhevs'ka Papers; Box II-3, Folder 6, Johansen, Alla and daughter, Shepko Anna (Ганя); BAR, RBML, CUL. Лист А. Гербурт-Йогансен до Л. Дражевської від 08.02.1979; Там само.

21. Лист А. Гербурт-Йогансен до Л. Дражевської від 11 липня. Liubov Artemovna Drazhevs'ka Papers; Box II-3, Folder 6, Johansen, Alla and daughter, Shepko Anna (Ганя); BAR, RBML, CUL.

Які шляхи торуватимуть сучасні утікачі від російсько-української війни? На це питання можна буде дати відповідь після глибокого компаративного аналізу листів емігрантів Другої світової та рефлексій сучасних біженців, зібраних шляхом інтерв'ю та вивченням публікацій у пресі.

Історія повторюється, наче блукає по колу, розірвати яке ми усі прагнемо і шукаємо способи це зробити, доказом чого знову слугують листи емігрантів: «... в житті багато бачила: була під бомбами, фронт через нас проходив, ми, дурні, бігали по воду, коли кулі свистіли, а сусідку убито. Я одного разу стояла коло дверей, а куля вдарила в двері сантиметрів десятих від моєї голови».²²

Порівняти реакції біженців після Другої світової війни та біженців з України 2022, зрозуміти причини їхнього бажання залишитись у країнах, що надали їм притулок, чи бажання повернутися в Україну є надзвичайно важливою часткою подальшого відновлення та розбудови нашої країни. У конкретному досягнути загальне, а в загальному — не втратити особистість. У нашому випадку — встановити трансісторичні інваріанти, тобто незмінні відносини у межах певних структур (біженців), що існують в чітко окресленому, але відносно тривалому історичному проміжку часу.

22. Лист Л. Дразевської до Л. Марголіної від 31.08.1976. Liubov Artemovna Drazhevs'ka Papers; Box-II-5. BAR, RBML, CUL.

ДОСВІД ВІДНОВЛЕННЯ ПАМ'ЯТОК АРХІТЕКТУРИ ЗРУЙНОВАНИХ ПІД ЧАС РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ НА ПРИКЛАДІ ВІДТВОРЕННЯ УСПЕНСЬКОГО СОБОРУ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ, ВИСАДЖЕНОГО У ПОВІТРЯ В 1941 РОЦІ

Визначною подією у духовному житті та культурі українського народу є відтворення двох найдавніших київських храмів — Успенського собору Києво-Печерської лаври та Михайлівського Золотоверхого собору, побудованих за Київської Русі та зруйнованих у часи Другої світової війни й більшовицьких репресій. Підставою для фінансування робіт зазначених пам'яток був Указ Президента України від 09.12.1995 № 118 *«Про заходи щодо відтворення визначних пам'яток історії і культури»* та Розпорядження Президента України від 27.01.1996 № 20/98-рп *«Про першочергові заходи щодо відбудови комплексу Михайлівського Золотоверхого монастиря та Успенського собору Києво-Печерської лаври»*.

Виконанню проєктно-кошторисної документації з відтворення Успенського собору передувала розробка відповідної *«Концепції»*, погодженої у встановленому порядку з Державним Комітетом будівництва, архітектури та житлової політики України, Національною академією наук України, Міністерством культури і мистецтв України, Комісією

по відтворенню пам'яток історії та культури при Президентові України та затверджена Київською державною адміністрацією¹.

У «Концепції» зауважувалося:

Успенський собор, побудований в XI ст., первісно мав вигляд шестистовпного хрестово-банного тринавого храму. На початку XII ст. біля його північно західного рогу була прибудована невелика церква Іоанна Предтечі, а біля західного фасаду — каплиця — усипальниця княгині Євпраксії. 1240-го року, під час навали хана Батия храм зазнав суттєвих руйнацій. Згодом його відремонтували, а пізніше біля фасадів храму були зведені прибудови, внаслідок чого він змінив свій первісний вигляд. Об'ємно-просторова структура собору остаточно склалася після великих добудов, зроблених на початку XVIII ст. біля його північного, південного та західного фасадів. Тоді ж храм накрили сімома главами з характерною для тієї пори грушоподібною формою куполів. Він також отримав нове декоративне оформлення фасадів у стилі українського бароко. Таким собор залишався до своєї руйнації від вибуху 03.11.1941.

Від часу побудови Успенський собор став композиційним центром архітектурного ансамбля Києво-Печерського монастиря, тож його руйнування завдало неймовірної шкоди художньому образу ансамблю, насамперед його найрепрезентативнішої частини — комплексу споруд Верхньої Лаври. Крім того, важливу домінанту втратив архітектурний ансамбль правобережної частини м. Києва.

Невід'ємною складовою частиною архітектурного ансамбля Верхньої частини монастиря, крім різночасових наземних будівель, є його підземні споруди, ваговиті не лише для історико-культурної спадщини, але й для загального стану інженерно-технічної ситуації території.

Важлива частина оточення Успенського собору — розгалужене інженерне господарство (зливна каналізація, дренажна система, мережі

1. Сіткарьова О. Успенський собор Києво-Печерської лаври: До історії архітектурно-археологічних досліджень та проєкту відбудови. Київ, 2000.

опалюваних каналів та інших комунікацій), чимала частка якого вичерпала свій експлуатаційний ресурс і знаходилася у напівзруйнованому стані. Це спричиняло небажані зміни режиму ґрунтових вод та провокувало появу деформацій конструкцій будівель, розташованих навколо Успенського собору.

Особливу увагу при відтворенні храму необхідно було приділити й упорядкуванню його некрополю (зокрема, за необхідності, здійсненню перепоховань із дотриманням відповідних вимог християнського звичаю).

З огляду на зазначені зауваження відтворення Успенського собору мало на меті:

- відновлення цілісності архітектурного ансамблю Верхньої частини Києво-Печерського монастиря й усього лаврського архітектурного комплексу, а також історичного ландшафту правого берега Дніпра;
- Успенський собор мали відтворити у формах XVIII ст. — коли споруда набула архітектурних форм у стилі українського бароко та сформувався архітектурний ансамбль монастиря зі споруд, зведених у цьому ж стилі;
- функціональне призначення нового Успенського собору — діючий православний храм.

Керуючись вітчизняним та світовим досвідом та з огляду на рекомендації міжнародних конвенцій та хартій щодо збереження історико-культурної та архітектурної спадщини, проєкт відтворення Успенського собору передбачав:

- використання традиційних матеріалів, які забезпечували конструктивну надійність та довготривалу експлуатацію будівлі;
- застосування засобів наукової реставрації та музеєфікації автентичних частин собору та включення їх у єдину конструктивну схему;
- вичерпне використання наявних історичних джерел, що допомагали б відтворити архітектурний вигляд собору на XVIII ст., а також його живопис, іконостаси та інші елементи інтер'єру храму.
- максимально можливе збереження культурного шару;
- заходи щодо впорядкування некрополю храму та, за потреби, перепоховання відповідно до вимог християнського звичаю;

– заходи щодо збереження історичного середовища Успенського собору: наземних та підземних споруд, реконструкція інженерних комунікацій тощо, котрі мають забезпечити стійкість лаврського плато.

Відповідно до затвердженої «Концепції» був розроблений ескізний проєкт відтворення Успенського собору.

Виконанню проєкту передувало проведення тривалих науково-дослідних робіт на пам'ятці, які розпочалися відразу після звільнення Києва від фашистських загарбників. Уже в 1945 р. під час розбирання завалів пам'ятки було виконано обмір руїн (архітектурна майстерня М. Дьоміна), складено проєкт укріплення конструкцій частини Іоанно-Богословського приділу XVIII ст. й південної апсиди давнього осередку храму (інженери П. Гришин і Л. Любимов). В 1946–1948 рр. проводилися архітектурно-археологічні дослідження на вже згаданій ділянці, де завершувалися роботи з розбирання завалів (співробітники Києво-Печерського заповідника). В 1951–1952 рр. архітектурно-археологічні роботи були продовжені під керівництвом М. Холостенка. Значна увага приділялася натурним та хіміко-технологічним дослідженням будівельних матеріалів та конструкцій собору, їхньої фотофіксації, лабораторним аналізам зразків плінфи, тиньку, розчинів. Це суттєво збагатило відомості про будівельну техніку і будівельні матеріали споруди давньоруського періоду². Розбирання завалів та науково-дослідні й обмірні роботи продовжилися 1962 р. за участю фахівців Реставраційної науково-дослідної майстерні під керівництвом В. Петичинського, Г. Говденка, М. Говденко. Вдалося встановити основні габарити плану давньої частини храму, товщину його стін та пілонів, отримати інші численні важливі дані про архітектуру пам'ятки. Значною мірою дослідження були спрямовані на визначення стану конструкцій собору й виявлення найбільш аварійних деструктивних ділянок пам'ятки. Архітектурно-археологічні роботи продовжилися у 1969–1972

2. Отчёт о разборке руин Успенского собора Госзаповедника «Киево-Печерская лавра». РНРПМ. Научно-исследовательский и проектный сектор. Киев, 1954.

1. Успенський собор
Киево-Печерської лаври до початку
робіт з відтворення храму (1999 р.)



роках — досліджувалися цегляні блоки з мурування від стін, склепінь і куполу, що дало достатньо документальних матеріалів, аби уявити стародавній вигляд церкви, уточнити її місце в загальній об'ємно-просторовій композиції собору XVIII та запропонувати різні варіанти реконструкцій. Крім того, було отримано достатньо відомостей для вивчення основних періодів будівельної історії собору³. Крім того, в руїнах храму було знайдено велику кількість елементів оздоблення його фасадів (керамічних розеток, ліплення) та інтер'єрів (фрагменти дерев'яного різьблення іконостасів, частини від срібних окладів ікон, жертovníків, царських врат та дорогоцінного церковного начиння). Знахідки передавалися до фондів музею для подальшого

3. Отчёт о разборке руин Успенского собора Госзаповедника «Киево-Печерская лавра». РНРПМ. Научно-исследовательский и проектный сектор. Киев, 1954; *Петичинский В., Говденко Г., Говденко М.* Отчёт о разборке руин Успенского собора — памятника архитектуры XI–XVIII веков в Киево-Печерском государственном историко-культурном заповеднике в 1962–1963 гг. Киев, 1964; Отчёт о разборке руин Успенского собора — памятника архитектуры XI–XVIII веков в Киево-Печерском государственном историко-культурном заповеднике в 1962–1963 гг. РСНРПМ. Киев, 1964.



2. Кресленик розрізу Успенського собору з посадкою споруди на геологічний розріз

вивчення та реставрації з метою подальшого використання при оформленні інтер'єру відновленого храму. Результати робіт оприлюднені в ґрунтовних наукових працях архітектора М. Холостенка⁴.

За результатами проведених тоді робіт було розроблено проект консервації руїн, який передбачав укріплення й укриття фундаментів, встановлення металевих каркасів та обойм для забезпечення стійкості наземних конструкцій храму й будівництво над ними окремих дахів. Незабаром зазначений проект був реалізований (іл. 1).

Невдовзі стало зрозуміло, що залишати руїни храму в законсервованому стані неможливо з кількох причин. По-перше, це ображало почуття православних віруючих, для яких Успенський собор завжди був найдавнішою та найшановнішою святиною. Саме тому храм, який упродовж свого існування неодноразово зазнавав руйнацій, щоразу поставав з руїн та попелу. По-друге, руїни в центрі архітектурного ансамблю Києво-Печерської лаври спотворювали єдність монастирського комплексу. По-третє,

4. Холостенко Н. Исследование руин Успенского собора Киево-Печерской лавры // Советская археология. 1955. № 23. С. 341–358; Холостенко М. Дослідження руїн Успенського собору Києво-Печерської лаври // Стародавній Київ. Київ, 1975. С. 107–170; Нові дослідження Іоанно-Предтеченської церкви та реконструкція Успенського собору Києво-Печерської лаври // Археологічні дослідження стародавнього Києва. Київ, 1976. С. 131–165; Исследование Успенского собора Киево-Печерской лавры в 1962–1963 гг. // Культура и искусство древней Руси. Ленинград, 1967. С. 59–60.

й у законсервованому вигляді вцілілі після вибуху частини храму продовжували руйнуватися від снігу й дощу, перепадів температури взимку та влітку тощо. Тому в подальші роки намітився перехід від суто консерваційних робіт до розв'язання комплексного завдання з відновлення собору.

Це спонукало до продовження масштабних науково-дослідних робіт, зокрема до пошуку нових й узагальненню відомих архівних матеріалів стосовно будівельної історії собору, а також археологічних, інженерно-геологічних досліджень та робіт із вивчення підземних споруд на Соборній площі.

У 1980–1981 рр. Науково-дослідний інститут теорії, історії та перспективних проблем радянської архітектури (КиївНДІТІ) розробив підстави для відтворення Успенського собору. Вони містили аналіз композиційного значення храму у забудові Печерського монастиря й силуету Києва. Фахівці довели, що для розробки проекту відтворення собору, є всі необхідні умови — вцілілі фрагменти будівлі, обмірні креслення, архівні матеріали. На ту пору вже існував науково обґрунтований макет храму (архітектор П. Даниленко), що ілюстрував реконструкцію Успенського собору на XVIII ст.

У 1982–1986 роках археологічні дослідження продовжилися під керівництвом В. Харламова⁵. Одне із завдань полягало у вивченні технічного стану фундаментів собору на різних його ділянках, фіксація місць поховань у храмі та по його периметру. Крім того, увага приділялася вивченню цегляних підземних галерей колишньої калориферної системи опалення собору (під час робіт було відкрито поховання Київського

5. Харламов В. Отчёт о раскопках Успенского собора Киево-Печерской лавры / Ин-т археологии АН УССР. 1982. Ф. е. 20769; Харламов В. Отчёт о раскопках Успенского собора на территории Киево-Печерского государственного историко-культурного заповедника в 1986 г. Научный архив Ин-та археологии НАН Украины. Ф. е, № 22016; Харламов В. Дослідження Успенського собору Києво-Печерської лаври 1986 р. // Стародавній Київ. Київ, 1993. С. 138–150; Білодід О., Харламов В. Знахідки під фундаментом Успенського собору // Київ. 1983. № 9. С. 148–157.

митрополита Петра Могили, який, відповідно до свого заповіту, спочивав в Успенському соборі).

Архітектурно-археологічні роботи продовжувалися у 1997–2002 роках під керівництвом Г. Івакіна⁶ — додатково досліджувалися поховання у шиферних саркофагах у нартексі та південній абсиді давньоруського храму, у колишніх каплицях, зображених на плані 1638 р. Вперше було виявлено й досліджено групу з чотирьох саркофагів перед головним (західним) входом до собору. В колишньому Стефанівському приділі було досліджене поховання митрополита Тобольського й усього Сибіру Павла (Конюскевича) (1705–1770). У зв'язку з розробкою проєктів заміни інженерних комунікацій та благоустрою території навколо Успенського собору проводилися археологічні дослідження в місцях, де прокладали траншеї для нових комунікацій. Було з'ясовано, що ховали померлих переважно у ґрунтових могилах й лише іноді у цегляних склепах. Встановлено, що поховання на зазначеній території розташовані дуже щільно, часто перекриваючи одно одним, тобто, руйнуючи попереднє поховання. Супутнього інвентаря, який би дозволив встановити хто саме тут похований не було виявлено. Отже подальше з'ясування питань щодо складу некрополю храму в подальшому можливе тільки на підставі подальшого вивчення письмових джерел.

6. Івакін Г., Балакін С. Археологічні дослідження Успенського собору у 1998 р. // Археологічні відкриття в Україні 1997–1998 рр. Київ, 1990. С. 78–79; Івакін Г., Балакін С. Археологічні дослідження на території Києво-Печерської лаври у 2000 р. // Археологічні відкриття в Україні у 1999–2000 рр. Київ, 2000, С. 116–121; Івакін Г., Балакін С. Поховальний комплекс XV ст. у нартексі Успенського собору Києво-Печерської лаври» // Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури. Зб. наук. праць. Київ, 1999. Вип. 2. С. 69–76; Івакін Г., Балакін С. Погребения в шиферных саркофагах Успенского собора Киево-Печерской лавры // Церковные древности: Сб. материалов III Междунар. конф. «Церковная археология: литургическое устройство храмов и вопросы истории христианского богослужения» (Севастополь, 2003). Симферополь, 2005. С. 151–175; Івакін Г., Балакін С. Поховання у саркофагах Успенського собору Києво-Печерської лаври // Праці Центру пам'яткознавства. Київ, 2003. Вип. 5. С. 85–90.

Найскладніша для розв'язання проблема полягала у підсиленні фундаментів собору. Необхідність проведення зазначених робіт обумовлювалася, насамперед, особливостями основи фундаментів собору (згідно з інженерно-геологічними дослідженнями основою фундаментів собору є макропористі супіски 1–2 типу осідання з різною щільністю і вологістю товщиною шару 10–12 м; глибина залягання ґрунтових вод — 10–12 м). Потреба у зміцненні фундаментів пояснювалася ще й великою вагою, яку вони мали нести, — відтворення собору передбачало використання традиційних матеріалів (цегли), встановлення кількох багатоярусних іконостасів, влаштування сімох куполів та ін. Крім того, слід було зважати й на те, що уцілілі після вибуху фундаменти втратили свою несучу спроможність. Тут варто додати, що про незадовільний стан фундаментів споруди свідчили й результати досліджень архітектора В. Ніколаєва, здійснені наприкінці ХІХ ст. Тоді у зв'язку з ремонтом зі стін та склепінь храму було повністю зняте тинькування і це дозволило ретельно дослідити стан його конструкцій — з'ясувалося, що всі вони вкриті численними великими шпаринами.

Для розробки проєкту підсилення фундаментів Успенського собору, проведення необхідних додаткових досліджень, всебічного розгляду різних пропозицій, консультацій та рецензій було залучено провідні проєктні та науково-дослідні інститути в галузі фундаментобудування Києва та Москви, в тому числі: «Дніпроцивільпромбуд», «КиївЗНДІЕП», АТ «Київпроєкт», «Науково-дослідний інститут будівельних конструкцій», «Фундаментспецпроєкт», трест «Мінмонтажспецбуд УРСР», «Гипрогражданпромстрой», «Укрпроєктреставрація», «УкрГІНТІЗ», КГУ ім. Т. Шевченка та ін.

Зрештою для розгляду було запропоновано п'ять варіантів підсилення фундаментів Успенського собору:

1. Підсилення основи буронабивними палями діаметром 600 мм, розташованими обабіч існуючих фундаментів зі влаштуванням монолітного ростверку, який підводився під уцілілі ділянки стін. Всередині

Іоанно-Богословського приділу XVIII ст., що зберігся донині, передбачалося влаштувати куш із паль малого діаметру.

2. Підсилення основи й фундаментів за допомогою вертикальних та похилих буроін'єкційних паль діаметром 200 мм.

3. Влаштування буронабивних паль у частині будівлі, де стіни повністю втрачені, та похилих буро ін'єкційних під стінами, що вціліли.

4. Відрізнявся від варіанту 1 наявністю осадочного шва, що відділяв об'єм відновлюваного собору від частин храму, що вціліли.

5. Підсилення ґрунту основи за допомогою силікатизації на всю глибину просілої товщі.

Після численних консультацій Держкомітет ССРСР у справах будівництва (Москва) рекомендував для реалізації варіанти № 2 або № 5. Остаточний варіант мали обрати фахівці проектної організації та замовника з урахуванням можливостей підрядної будівельної організації-виконавця та з огляду на вартість робіт. Перед розробкою робочої документації мали бути проведені у встановленому порядку натурні випробування паль.

Підсилення фундаментів собору

Київські фахівці обрали варіант № 2, оскільки він давав можливість забезпечити бездеформаційну експлуатацію споруди з повним збереженням уцілих частин храму. Цей метод був найпростішим та економним у виконанні, а вітчизняний та закордонний досвід використання буроін'єкційних паль свідчили про їхню надійність (іл. 2). Зокрема в Італії більшість пам'яток підкріплена саме таким методом.

Для оцінки стану ґрунтів і матеріалу фундаментів собору були проведені додаткові інженерно-геологічні та інші дослідження, в тому числі:

- проведений аналіз архівних даних про властивості ґрунтів собору;
- визначені фізико-механічних характеристики ґрунтів у межах зони деформації основи фундаментів собору на природній та штучній основі з використанням інженерних заходів;

- визначений тип ґрунтових умов за польовими та лабораторними випробуваннями, проведено детальний аналіз інженерно-геологічних елементів основи;

- проведені експериментальні дослідження питомого опору ґрунтів на бічній поверхні та під підошвою палі в ґрунтах природного та зволоженого станів;

- організовані п'єзометричні свердловини для спостереження за рівнем ґрунтових й техногенних вод;

- оцінено стану матеріалів фундаментів у чотирьох зонах собору: давньоруської, середньовіччя, в межах уцілілої частини в зоні вибуху;

- складено схему розташування підземних споруд та можливих пустот на підставі попередніх досліджень та з застосуванням нових технічних засобів;

- визначена потенційна поверхня ковзання будівельного майданчика собору та інше.

Роботи з підсилення фундаментів собору зі влаштуванням паль були виконані наприкінці 1998 — на початку 1999 рр.; після цього приступили до мурування стін.

Мурування стін та склепінь собору

Мурування виконувалося для різних частин споруди різними методами:

1. Кладку новомурованих стін виконували із ефективної цегли пластичного пресування в пустошовку марки М 100. Стіни зміцнювалися арматурними сітками через чотири ряди, пілони — через три ряди. Для виконання горизонтальної гідроізоляції поверх ростверка клали мідні листи. Вертикальну гідроізоляцію стін, що стикаються з ґрунтом, виконували методом обмазки гарячим бітумом.

2. Кладку стін церкви Іоанна Предтечі виконували з плінфи на цем'яноковому розчині із забутовкою гранітними валунами з почерговими

западаючими й виступаючими рядами плінфи. На западаючі ряди плінфи наносили шар цем'янки з підрізкою до виступаючих рядів.

3. Консервацію та підсилення вцілілих частин стін виконували згідно з окремими хіміко-технологічними рекомендаціями та конструктивними рішеннями.

4. У цегляне мурування парусів та склепінь були вміщені спеціальні акустичні пристрої — голосники, відповідно до конструктивного вирішення таких виробів часів будівництва собору. У процесі розбирання руїн храму було виявлено два типи голосників: у вигляді корчаг-амфор та горщиків-глеків. Це дозволило сучасним спеціалістам визначити форму голосників та їхні геометричні параметри, а також склад матеріалу і технологію виготовлення. Загалом у новому соборі використано 28 голосників. Згідно з історичними відомостями голосники-резонатори здебільшого закладали в п'ятах парусів куполів та в основі склепінь приміщень храму. В новій споруді їх розмістили в парусах церкви Іоанна Предтечі, в парусах центрального куполу храму, в парусах куполу над хорами, в основі склепінь над хорами та склепіннях правого і лівого нефів⁷.

Відомості щодо виконання монументального живопису в Успенському соборі

Друге важливе питання з відтворення Успенського собору стосувалося виконання монументальних розписів — вони мали відповідати живопису, який прикрашав собор на початок XVIII ст., тобто на час, коли стиль українського бароко досяг свого розквіту й сповна проявився в усіх видах мистецтв: архітектурі, гравюрі, іконописі, монументальних розписах

7. Стріленко Ю., Гуцуляк Р., Поляцькова Н., Скляр С. Дослідження та технологія консервації залишків мурування Успенського собору Києво-Печерської лаври // Велика Успенська церква Києво-Печерської лаври. Слід у віках: Матеріали Міжнар. наук. конф. 1–2 жовтня 2001 р. Київ, 2002. С. 177–184.

3. Фрагмент інтер'єру
Успенського собору після
його відтворення



і т. ін. Виконати таке завдання сучасним фахівцям було досить складно через нечисленність джерел, на які можна було б спертися.

Зокрема інформація щодо сюжетів і теологічної програми настінних розписів міститься у двох текстових документах, відомих як описи № 183 та № 204. Опис № 204 опублікував М. Істомін у 1897 р⁸. На думку дослідників, ним як теоретичним підґрунтям могли послуговуватися живописці, котрі розписували собор після пожежі 1718 р. Опис № 183 — «Пам'ять, что внутри великой святой печерской церкви изображено почавши от самой главы и около по стенах»⁹ — відрізняється від попереднього тим, що в ньому позначені місця розміщення всіх композицій і в лаконічній формі подано іконографія окремих сюжетів. Кожен сюжет супроводжується відповідною цитатою зі Святого Письма, акафістів та молитов. Ймовірно, цей документ слід вважати продовженням роботи над попереднім документом, його глибшим опрацюванням.

8. *Истомин М. К вопросу о древней иконописи Киево-Печерской Лавры (Список № 204).* Киев, 1897.

9. Збірка Лукашевича і Маркевича, № 2; Ін-т рукопису НБУВ. Ф. 1, арк. № 54–5413.

Маємо також чотири акварельні малюнки академіка Ф. Солнцева, що фіксують інтер'єр собору в чотирьох проекціях — на них зображена композиційна схема більшості сюжетів, написаних на той час (1843 р.). Детальний аналіз допоміг з'ясувати, що всі сюжети на цих малюнках відповідають описам № 183 та № 204. Зауважимо, що на той момент храмові розписи початку XVIII ст. зазнали суттєвих втрат (зосібна, 1826 р. було збите тинькування та виконані нові розписи олійними фарбами в Іоанно-Предтеченському приділі — художник І. Ороб'євський)¹⁰. У 1829–1830 рр. подібне спіткало живопис головного вівтаря, Михайлівського вівтаря й жертовника — розписи виконували той таки І. Ороб'євський, а також «крестянин г. Борисполя Переяславського повіта Корней Волошин и 5 их искуснейших в живописи товарища»¹¹, трохи пізніше вони розписали стіни та склепіння на хорах¹².

Що залишилося у храмі від раніше виконаного живопису у 1839–1840 роках, коли до Києво-Печерського монастиря прибув наступний художник Іринарх, встановити складно. Проте відомо, що поява нових розписів багатьом не сподобалися й спричинила до втручання у цей процес царя, за дорученням якого до Києва й прибув згаданий вже Ф. Солцев. З його малюнків складно визначити, чи фіксують вони живопис Іринарха, чи тут відображені його рекомендації з усунення недоліків розписів згаданого художника. Тож, як бачимо, матеріалів для розробки проекту розписів було обмаль.

Проте фахівці могли, значною мірою, спиратися на найближчий аналог колишніх розписів Успенського собору — вцілілий живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Обидва храми розписувалися одночасно й належали до пам'яток однієї школи монументального живопису. Як відомо, тоді у лаврській іконописній школі

10. Центральний державний історичний архів України в м. Києві (далі ЦДІАК України). Ф. 128, оп. 1 заг., спр. 1672, арк. 2.

11. ЦДІАК України. Ф. 128, спр. 1901, арк. 2, 5.

12. Там само, спр. 1700, арк. 46, 48, 70.

4. Фрагмент Головного
іконостасу в відтвореному
Успенському соборі



склалися нові принципи виконання настінних розписів у храмах, котрі й у сюжетному підборі, й у просторовому рішенні, й у стилістиці зазнали нових відчутних впливів, в тому числі західноєвропейської теології та мистецтва. Певну допомогу фахівцям могли надати тогочасні гравюри, передусім, виконані гравером Леонтієм Тарасевичем для Патерика, виданого в Києво-Печерському монастирі 1701 року.

Монументальні розписи у відтвореному Успенському соборі виконували у кілька етапів. Розпис почали з центральної частини храму. Купол, барабан та паруса собору розписали художники А. Гончар, О. Григоров, Л. Григорова, М. Стороженко; арки — В. Пасивенко, Л. Дмитренко, А. Дмитренко, Т. Дмитренко, Є. Чернокозенко. Композиції із зображеннями Вселенських соборів виконали художники П. Гончар, В. Пасивенко, В. Прядко (Іл. 3). Зображення святителів на стовпах підпружних арок під зазначеними композиціями Вселенських соборів виконали художники Є. Чорнокозенко та М. Мильников. Крім того, Є. Чорнокозенко розписував склепіння під хорами й виконав разом із художником В. Пятковським медальйони під арками.

Було відреставровано настінний живопис, що вцілів на стінах вівтарної частини приділів Іоанна Богослова й Архистратига Михаїла (художники А. Гончар, В. Горецький, М. Стороженко, брати А. та В. Тарновські).

Ще одне питання необхідно було вирішити фахівцям до початку живописних робіт — йшлося про технології тинькування поверхонь, призначених для розписів й виконання самих настінних розписів. Стосовно останніх передбачалося два варіанти: казеїново-олійна темпера, яку широко використовували у настінному живописі XVIII ст., або силікатні фарби фірми «KEIM» (припускали, що глибина палітри дозволить імітувати вже названу темперу). Зрештою зупинилися на першому варіанті (не маючи можливості у пропонованій статті зупинитися на даному питанні докладніше, зауважу, що воно доволі складне та вимагає окремого всебічного дослідження).

Відомості щодо виконання іконостасів у відтвореному Успенському соборі

Ескізним проектом передбачалося виконання шістьох іконостасів, в тому числі Головного іконостасу зі зворотною стороною, а також іконостасів в приділах Іоанна Богослова, архідиякона Стефана, апостола Андрія Первозваного та Преображення Господня. Крім того, для притвору були виконані багато оздоблені кіюти, чий проект базувався на автентичних фрагментах кіютів, виявлених мистецтвознавцями у Національному художньому музеї Києва та в інших джерелах. Площа Головного іконостасу становить 360 кв. м; висота — 23, 45 м, ширина — 21,4 м; кількість ікон в ньому — 91. Ікони для іконостасів виконали фахівці інституту «Укрзахідреставрація» (директор І. Могитич).

Над виготовленням зазначених іконостасів працювали майстри ТОВ «Акант» на чолі з В. Урвановим у тому числі: Д. Богомолів, О. Дубяга, М. Базько, І. Криницький, В. Федорів та інші. Різьблений декор виконаний в стилі українського бароко XVII ст., об'ємним різьбленням з висотою рельєфу 20–50 мм. Аналогом для створення пластики і композиційних

5. Фрагмент інтер'єру
Успенського собору після
його відтворення



форм різьбленого декору є автентичні фрагменти втрачених іконостасів Успенського собору, а також фото та інші матеріали. Для різьбленого декору іконостасів застосовувалася деревина з липи з природною витримкою не менш ніж два роки. З липової деревини виконувалися профільовані тяги, обрмовуючи карнизи, п'єdestали. Позолотні роботи іконостасу виконали майстри АТ «Україна-Реставрація» (директор О. Войтенко) (Іл. 4).

Важливою частиною іконостасів є їхня основа з дерев'яних та металевих конструкцій, призначена витримувати велике навантаження від різьблених елементів та ікон — її виготовило Ремонтно-реставраційне управління «Укрреставрація» (начальник В. Сирош).

Основні техніко-економічні показники відтворення Успенського собору

Розмір споруди у плані — 45 x 45 м; будівельна кубатура — 38000 куб. м.; загальна висота — 51,6 м; загальна площа приміщень — 1921 кв. м; кошторисна вартість по затвердженій проєктній документації — загалом 6 940 476 грн.

Технологічні та архітектурно-будівельні рішення

Фундаменти — існуючі бутові, укріплені буроін'єкційними палями з монолітним залізобетонним ростверком. Стіни — із цегли на складному розчині. Перекриття — монолітні залізобетонні. Склепіння — цегляні та залізобетонні. Дах — із металевих та дерев'яних конструкцій, покритий мідними листами. Бані (сім) — із металевого каркасу, покриті мідними листами з позолотою та увінчані позолоченими хрестами. Підлога — гранітно-мармурова, художня. Рами вікон основного об'єму — дубові; на банях — металеві. Двері: вхідні — з металу, декоровані елементами поковки і карбування; внутрішні — дерев'яні, з різьбленням та позолотою.

В інтер'єрі собору відтворена у формах XII ст. Іоанно-Предтеченська церква і темплон у ній. Фасади оздоблені ліпним декором із позолотою та керамічними виробами й іконами. Собор забезпечений сучасними енергопостачанням, освітленням, вентиляцією, протипожежним обладнанням.

Досвід, набутий при відбудові найвідомішої стародавньої пам'ятки архітектури — Успенського собору Києво-Печерської лаври — буде надзвичайно корисний при відновленні постраждалих під час російсько-української війни пам'яток церковної архітектури.

АРХІТЕКТУРА ПОВОЄННОЇ ВІДБУДОВИ:

Україна в контексті двох воєн

Повоєнна архітектура світу і, зокрема, України у європейському та світовому контекстах — нагальне питання нашого сьогодення. Архітектура причетна до початків та принципів устрою світу і не обмежується проектуванням та зведенням будівель. Йдеться про архітектуру міжнародних відносин, віртуальних світів, політичних структур, хмарну архітектуру тощо, адже саме архітектура здатна зв'язувати різноманітне і різночасове, створюючи нові смислові структури.

Повернення до мирного життя після війни — надзвичайно складний процес, що має свою архітектуру, особливості будови, які визначаються низкою чинників. Тому варто говорити саме про архітектуру повоєнного майбуття. Цим поняттям позначається особлива змістовна «конструкція», де поєднуються різночасові полюси: *актуальне*, тобто необхідність термінового вирішення нагальних питань (ліквідація наслідків бомбардувань, укріплення пошкоджених будівель, облаштування житла, відновлення інфраструктури тощо) і *важливе* — стратегічні й концептуальні опрацювання бачення майбутнього, адже після війни світ змінюється, ускладнюється і повернення до минулого неможливе.

Архітектура відбудови України після Другої світової війни

XX століття для України виявилось суцільним випробуванням щодо її виживання взагалі: дві світові війни, голодомори, репресії, депортації народів... Друга світова війна (1939–1945) призвела до істотних суспільних змін та у співвідношенні сил на міжнародній арені. Повоєнна пора — час зруйнованої економіки, політичної нестабільності, численних страждань людей, період тяжкої економічної кризи, зростання соціальної напруженості. У європейських країнах, які зазнали величезних втрат, повоєнна відбудова відбувалася в рамках програми економічної допомоги США («План Маршалла», 1948–1951). Завдяки Плану була зміцнена політична стабільність у Європі, економічні, соціальні й політичні структури країн-учасниць, підвищено рівень життя. План істотно сприяв відродженню Європи, формуванню післявоєнної глобальної економіки, досягненню європейської єдності. Таким чином була створена нова архітектура взаємодопомоги, підтримки й співробітництва у відносинах між Західною Європою і США, унаочненням якої стала міцна та сильна військово-політична організація (НАТО).

Досвід відбудови європейських міст після Другої світової свідчить як про відновлення пошкодженого (ощадливе ставлення до вцілілих об'єктів), так і про цілковиту ліквідацію залишків руйнувань і зведення новобудов. Разом із найнеобхіднішим для повсякденного життя (житло, інфраструктура) відновлювалися знакові й символічні у колективній пам'яті об'єкти, що визначали ідентичність міст та їхніх мешканців.

Україна і до, і після Другої світової війни перебувала в складі Радянського союзу. Пропозицію щодо надання Радянському союзу та його сателітам аналогічної американської економічної допомоги Й. Сталін відхилив. Незмінною залишалася довоєнна модель централізованого управління економікою, адміністративно-командні методи керівництва посилювалися й людина цілком підпорядковувалася політико-адміністративній владі без будь-якої можливості реалізації власних прав і свобод. Розширювалося

застосування примусової праці (системи концентраційних таборів, резерву робочої сили — ГУЛАГу) як невід'ємної частини пануючого у Радянському союзі політичного режиму.

Країна відновлювалася за рахунок внутрішніх резервів, максимального скорочення фінансування сільського господарства і соціальної сфери, шляхом застосування механізму «мобілізації коштів населення». Найбільші капіталовкладення здійснювалися у важку індустрію, у посилене виробництво озброєння. Фінансування соціальних потреб людей відбувалося за «залишковим» принципом; карткова система розподілу продуктів підтримувала напівголодне існування переважної більшості населення; житлова проблема була дуже гострою, люди вимушено мешкали у напівзруйнованих будинках, підвалах, сараях, землянках.

Ось у такій архітектурі радянського устрою відбувалася повоєнна відбудова України, яка зазнала широкомасштабних руйнувань, колосальних людських втрат. «За підрахунками Надзвичайної державної комісії під час воєнних дій та гітлерівської окупації на території республіки було зруйновано 16 тис. промислових підприємств, 27 910 колгоспів, 872 радгоспи, 1300 МТС, 882 шахти Донецького вугільного басейну, виведено з ладу 10 магістральних залізниць, вивезено до Німеччини 3,9 млн голів рогатої худоби, мільйони тонн зерна, на руїни перетворено 714 міст і селищ міського типу, понад 28 тис. сіл. Демографічні втрати становили майже чверть загальної чисельності населення. У горнилі війни загинув кожний шостий мешканець України, 2,4 млн осіб вивезено до Німеччини. Загальна сума втрат, яких зазнали населення й господарство України становило майже 1,2 трлн карбованців»¹.

Згідно з показниками, визначеними союзним планом 1946 року, «українська економіка отримувала лише 15% всесоюзних капіталовкладень, тоді як УРСР зазнала 42% усіх матеріальних втрат СРСР у війні. <...> Головними пріоритетами визначалися перш за все відновлення

1. Кондель-Пермінова Н. М. Хрещатик — комунікатор між часами. Київ, 2021. С. 20.

та подальше піднесення важкої індустрії, залізничного транспорту, відродження вугільної промисловості республіки, металургійних заводів Донбасу і Придніпров'я, хімічної промисловості, що несло в собі приховану загрозу посилення диспропорцій і деформацій в економіці УРСР, насамперед у хронічному відставанні легкої промисловості та сільськогосподарства»². Кошти, які уряд Радянського союзу централізовано виділяв на відбудову України, були вкрай незначними і не відповідали реальним потребам — лєвова частка всіх ресурсів спрямовувалася на посилення мілітаризації країни. Вбогість життя радянських людей була вражаючою: величезна кількість товарів, необхідних для задоволення елементарних, першочергових потреб людини, не виготовлялися практично зовсім.

У середовищі радянських архітекторів осмислення проблем відбудови міст розпочалося задовго до завершення війни. Разом із забезпеченням військово-оборонного будівництва, маскуванню об'єктів, охороною пам'яток архітектури тощо архітектори опрацьовували завдання з відновлення зруйнованих міст, вшанування полеглих у вигляді пантеонів та інших форм пам'яті.

Все управління відбудовчими процесами у Радянському союзі було сконцентровано у новоствореному у вересні 1943 року Комітеті у справах архітектури при Раднаркомі СРСР. На початку 1944 року комітет приступив до складання попередніх схем планування звільнених міст і опрацювання першочергових завдань з їх відновлення. Цими заходами охоплювалися лише нагальні потреби. Для вирішення відбудовчих проблем необхідно було забезпечити кожне місто містобудівними документами: генеральним планом, детальним проектом планування будівництва першої черги, а найбільші міста — ще й проектами центральної частини. Розбудові міського центру (головної вулиці, центральної та привокзальної площ) як «архітектурного обличчя соціалістичного міста» приділялася

2. Там само. С. 20–21.

особлива увага. З метою визначення кращих архітектурних рішень оголошувалися великі конкурси із залученням провідних архітекторів. Партійна ідеологія домінувала над вирішенням нагальних проблем щодо облаштування нормального буття людей, пріоритет надавався пропаганді «переваг соціалістичного способу життя»³. Варто підкреслити, що соціально-політичний устрій країни, другорядне ставлення до людей лише як до трудових ресурсів залишалися незмінними.

Однак влада добре усвідомлювала важливість й незамінність архітекторів у відбудовчих процесах. Через невідкладність практичних дій і відсутність проєктної документації, нестачу на місцях кваліфікованих архітекторів процес відновлення набував стихійних форм. Український архітектор Олександр Касьянов (1906–1961), головний архітектор Харкова у 1943–1950 роках, у свої нотатках 1944 року зазначав, що під «відновленням» одні розуміють буквально відновлення, тобто відбудову у тому вигляді, як було до війни, інші — більш складний комплекс заходів. Підкреслюючи, що міста будуються на століття і тому особливо важливе їх доцільне, фахове планування, наголошував на необхідності правильного розташування армії архітекторів на передовій лінії відновлення міст. «Зараз (станом на 1944 р. — НК-П.) у Харкові працює близько 120 архітекторів, у Києві — близько 40, у Полтаві — 3, у Сталіно (суч. Донецьк) — 2, у Ворошиловграді (суч. Луганськ) — 1, у Чернігові архітекторів немає тощо. Здійснювати відновлення міст, створення їх нової архітектури шляхом архітектурних гастролей навряд чи доцільно. Потрібно, щоб хоча кожне обласне та кожне промислове місто мали своїх головних архітекторів на ряд років, які пов'язали свою долю з тим чи іншим містом»⁴.

3. Рубаненко Б. Основные вопросы планировки восстанавливаемых городов // Архитектура и строительство. 1946. № 1. С. 3–5.

4. Касьянов А. Неотложные задачи. Несколько слов о методах восстановления разрушенных немецкими захватчиками городов. 1944. Рукопис. // ЦДАМЛМУ. Ф. 141, оп. 1, спр. 47, арк. 7.

Обов'язковими державними документами, згідно з якими мало здійснюватися архітектурне й планувальне регулювання відновлення й будівництва міст, — генеральні плани з чітким функціональним зонуванням територій, що розроблялися фахівцями у відповідних проєктних інститутах. Детальними проєктами планування першої черги будівництва передбачалося «компактно розміщувати першочергову забудову переважно у центральних районах міста; вести її по фронту вулиць будинками, що відповідають будівельним зонам; комплексно проводити будівництво і повністю завершувати основні роботи з благоустрою й озеленення вулиць, що забудовуються»⁵.

У повоєнний період архітектори України виконали величезний обсяг проєктних та будівельних робіт, з-посеред іншого — винесення із центрів міст промислових підприємств, відбудова збереженого житлового фонду, нове капітальне будівництво, малоповерхова індивідуальна забудова. У перші повоєнні роки було проведено архітектурні конкурси на складання проєктів сільського будівництва, забудову Круглої площі в Полтаві, на кращі зразки керамічних деталей для міських багатопверхових будинків тощо. Знаковими в історії архітектури України стали масштабні конкурсні змагання 1940-х років стосовно пошуку кращих рішень розпланування і стилістичних орієнтирів відбудови Хрещатика у Києві⁶.

Вирішуючи термінові професійні завдання й одночасно опрацьовуючи концептуальні засади подальшого розвитку міст, архітектори мусили створювати штучний фасад «заможної і щасливої» України» у складі «найдемократичнішої у світі робітничо-селянської держави» (попри реальну повсякденну скруту людей). Пропагандистські гасла щодо величчя комуністичних ідеалів і партійної «турботи» про абстрактну людину

5. Рубаненко Б. Вказ. джерело. С. 5.

6. Бажан О. Г. Особливості відбудовчого періоду в Українській РСР у другій половині 40-х – на початку 50-х років XX ст. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/0de7a5e6-d97c-4f33-b14c-e80a5eb95130/content>

як частину «великого радянського народу» суперечили реаліям радянської дійсності, де конкретна людина була позбавлена загальнолюдських прав і, зокрема, права на особистий життєвий простір. Житлове будівництво розгорталося вкрай повільно, постійний дефіцит житла підтримувався радянською владою штучно. Будь-які первинні потреби людини — житло, харчі, предмети першої необхідності тощо, — підлягали виключно державному розподілу, сприяючи формуванню нової соціальної ієрархії, за якою суспільство розшаровувалося за мірою наближеності й вірнопідданого служіння владі.

Архітектура розбудови після російсько-української війни

У ХХІ столітті найбільша від 1945 року континентальна російсько-українська війна засвідчила цілковиту вичерпаність міцності «архітектури післявоєнного світу», ставши черговим тяжким випробуванням для українського народу. Щодня Україна зазнає величезних втрат — військова агресія спричинює травматизацію і загибель людей, масову міграцію населення, руйнування житла, підприємств, соціальної, транспортної інфраструктури, втрату культурних цінностей. Мільйони українців вимушено залишили свої домівки. Прихистки їм надали громади як в Україні, так і в багатьох європейських країнах. Релокація підприємств всередині країни, поселення значної кількості внутрішньо переміщених осіб змінюють структуру та потенціал населених пунктів.

Подолання наслідків війни в Україні потребуватиме багато часу та напруження сил. Чимало зусиль доведеться докладати, аби подолати індивідуальні й колективні травми, позбавитися негативних залишків радянськості, численних конфліктів та інших деструктивних явищ.

Події світового масштабу вивели нашу державу у суперсуб'єктність, поставивши перед нею величезні виклики. Перемога України ще попереду, але вже усталеним є розуміння повоєнної розбудови нашої незалежної держави у складі європейської співдружності, розуміння необхідності

визначення нових комплексних підходів, що забезпечать розвиток на десятиліття вперед. Ми маємо величезний суспільний запит на якісно інше середовище життя в Україні — сучасне, впорядковане, де кожна людина почувається захищеною і потрібною, відчуває увагу і повагу до себе, має можливість реалізовувати свій потенціал на благо всього суспільства.

Необхідною передумовою для відновлення та відбудови є глибока аналітика й якісне просторове планування. Це — основа майбутнього розвитку. Зважене планування є важливим сигналом, що впливає на мільйони життєвих рішень кожної конкретної родини, громадянина: лишитися, повернутися або переїхати жити до іншого населеного пункту. Впливає на рішення бізнесу: розмістити виробництво, інвестувати, давати роботу людям. Це впливає і на оцінку міжнародних партнерів нашої спроможності не лише відновитися, але й повноцінно інтегруватися до європейської спільноти. Це дає мотивацію нашим захисникам боронити Україну і розуміти, куди вони повертаються. Цим охоплюється багато складових, які є надто чутливими для кожної категорії людей, на яких вони спрямовані.

На законодавчому рівні запроваджено Програми комплексного відновлення, які мають стати вихідними даними для містобудівної документації. Нині вже у 70 територіальних громадах почалася їх розробка. Новий цифровий формат документації має забезпечити автоматизацію адміністративних послуг у сфері будівництва, взаємодію із земельними питаннями, а також планування на рівні територіальних громад. Оновлення містобудівної документації, планування території громад в умовах комплексної відбудови є надзвичайно нагальними⁷.

В умовах поглиблення децентралізації, підвищення ролі регіонів та органів місцевого самоврядування постає нагальна потреба у виробленні принципово інакшої моделі відносин між усіма суб'єктами правового

7. Розгляд результатів дослідження «Щодо стану містобудівної документації та актуальності її оновлення» та можливість його врахування при імплементації Плану відновлення України». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BKeQ--4LofA>

регулювання, зокрема у сфері містобудівної діяльності — державною владою, місцевим самоуправлінням, фахівцями, бізнесом і громадами. Станом на 2022 рік в Україні сформовано 1469 територіальних громад і це — принципово нове утворення, що потребує зовсім іншого підходу до організації, управління, прийняття рішень. Це мають бути єдині, прозорі й зрозумілі для всіх правила з чітким визначенням й розмежуванням прав та обов'язків усіх учасників містобудівного процесу, з їхнім збалансованим врегулюванням (не повинно бути: обмежені права і підвищена відповідальність) та дієвим механізмом притягнення до відповідальності порушників суспільного договору.

Йдеться не лише про подальшу забудову міст, а й усіх типів населених місць, загалом — про принципово інакшу повоєнну систему розселення в Україні, відмінну від існуючої радянської. Закони, які наразі складають основу регулювання правовідносин у сфері просторового розвитку і будівництва, ухвалювалися в різні періоди для вирішення різних завдань (у т. ч. і політичних) з різними пріоритетами. Тому ми повинні опрацювати власну сучасну цілісну модель, орієнтовану на вирішення основних суспільних потреб зі створення безпечного, комфортного для людини життєвого середовища (зі збереженням культурної спадщини), створення умов для самореалізації кожної людини, консолідації суспільства, ефективного розвитку країни. Для цього слід від галузевого підходу перейти на суспільно-орієнтований підхід за широкої участі громадськості.

НАРАТИВНА ПАРАДИГМА КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ НА ПРИКЛАДІ МУЗЕЮ-АРХІВУ ПЕРЕХОДОВОЇ ДОБИ

Що знатимуть нащадки про нашу культурну спадщину? Те, що ми про неї напишемо. Адже, виходячи з базового постмодерністського твердження, реальність носить наративний характер. І в цьому релятивістському сенсі, в якому давно переглянуті наукові картезіанські уявлення, а світ вже неможливо описати «об'єктивно» без постаті людини-спостерігача, — культурне надбання видається нам аж ніяк не «базою даних» певних пам'яток або історичних довідок. Бо спадщина — не тільки про історію, але й про майбутнє. Не лише про самі пам'ятки, але про їхній актуальний культурний потенціал, про роль, котру вони грали і відіграють зараз для України. Інакше кажучи, культурна спадщина — це сучасні наративи. Про нашу ідентичність, про наш шлях, про нашу мету. Це відповідь на питання: хто ми є? звідки прийшли? куди йдемо?

В Києві на ці питання оригінально відповіли 1942 року створенням Музею-Архіву Переходової Доби, що діяв при Міській управі. Своєрідність відповіді обумовлювалась історичним моментом — Київ був під німцями, тож культурна спадщина осмислювалась на межі двох тоталітарних режимів: більшовицького, що активно засуджувався,

та націонал-соціалістичного, що заступив його місце. Але по суті *виклики були ті самі*, що й сьогодні: війна, знищення, привласнення та використання культурної спадщини в інтересах країни-агресора.

Досвід МАПД надзвичайно цікавий. Працювати доводилось в умовах «Нового порядку», тобто жорсткого ідеологічного тиску з боку окупаційної влади. Музей-Архів розглядався як знаряддя культурної пропаганди, що зводило нанівець зусилля колективу кращих київських учених налагодити неупереджену наукову роботу. Попри це, вдалося зосередитись на задачах захисту культурної спадщини, вкрай важливих 1942 року, а нині знов гостро актуальних в умовах повномасштабної російської агресії проти України.

Серед таких першою задачею в гарячій фазі війни вбачається *моніторинг*, відстеження стану збереження пам'яток на окупованих територіях та в зоні бойових дій. Що саме робили в цьому напрямі співробітники та наукові консультанти МАПД? Власне, те, що і мали робити згідно з офіційними цілями і задачами Музею-Архіву. У плані значиться фіксація основних моментів поточного життя міста. «Варто було б зробити фотографічний знімок панорами зруйнованої частини Києва. Вона щодня міняється»¹, — пропонував директор Головного історичного архіву В. Міяковський на установчому пленумі 6 травня 1942 року. Перед очима постає тогочасний Київ: руїни Успенського собору, що замінований злетів у повітря уже при німцях, спалений Хрещатик, який німці гасили, качаючи воду з Дніпра, а він знов горить, і знов вибухає. А прямо з вікон Музею-Архіву видно пустку на місці Богородиці Пирогощої — як перекопливий натурний експонат-слід «більшовицького експерименту». Та хіба мало було в Києві таких пусток!

1. Державний архів Київської області (далі ДАКО). Ф. Р-2412 : Музей-Архів Переходової Доби. Оп. 1, спр. 3: Протоколи №№ 1–14 наукових пленумів Музею-Архіву Переходової Доби. 6.05–30.09.1942. Арк. 2–3.

Навколо цієї задачі осмислювалася специфіка Музею-Архіву: яка робота превалюватиме, музейна чи архівна? Які межі «Переходової Доби»? Адже крім сучасних, збирали матеріали з київської минувшини, і саме вони складали головний інтерес для більшості залучених до цієї справи. «Тематика занадто широка й складна, — констатував проф. О. Грузинський. — Слід внести коректив: перша, друга, третя черга. Що превалюватиме — збирання чи експозиція? Навіть невеличка експозиція притягне новий матеріал». На пріоритеті збирання наголошував директор Інституту археології П. Курінний: «Експозиційна частина потрібна, але може відібрати багато сил і перешкоджатиме збиранню матеріалу. У Лаврі є багато пошматованих цінностей після вибухів. Чи будуть зібрані вони? В покинутих квартирах — найцінніші матеріали: листи, різні документи. Їх палять, а це надзвичайно цінний матеріал. Архіви установ ідуть на розпалку. Слід цьому Музею, поки нема установ, що збирають матеріали, взяти на себе збирання їх». Протилежну точку зору висловив В. Міяковський, надаючи перевагу саме музейній роботі: «Недоцільно було ставити в назві слово «Архів». Воно викликає у всіх неясність. Архів м. Києва теж повинен зрости, бо архів ім. Антоновича поставив крапку на 19 вересня 1941 року. Має виникнути якась нова установа. Зростання піде в бік Музею, а не Архіву. Тому варто було б виключити з назви його слово «Архів»». Курінний в свою чергу погоджується на запропоновану назву «Музей», але вважає, що, збираючи матеріали — архівні і музейні, — не треба випускати з-під уваги архівного матеріалу до того часу, поки не з'явиться нова архівна установа. По суті те ж саме говорить і В. Лобуцький: «Назва «Музей-Архів Переходової Доби» вірна. Історичні скарби, що є в Києві й потрібні як для експозиції, так і для переховування, гинуть. Мало хто ще знає, що треба Музею». Підсумок в обговоренні підбив проф. С. Драгоманов: «До Музею треба брати все, що трапляється. Ми не можемо сказати, чи якась річ буде потрібна згодом, чи ні»².

2. ДАКО. Ф. Р-2412, оп. 1, спр. 3, арк. 1–3.

Варто зазначити блискучий науковий колектив МАПД, інтелектуальну еліту довоєнного Києва, яка і забезпечила «миттєве реагування» на зміни й порушення, що відбувалися з культурною спадщиною — не тільки за період воєнних дій, але й попередніх радянських десятиліть. «Слід вітати появу такої установи як Музей-Архів Переходової Доби не через п'ятдесят років, а сьогодні, по свіжих слідах, також збирати матеріали»³, — звертався до колег В. Міяковський. Очолив МАПД історик, професор Олександр Оглоблин. Серед консультантів також значились: проф. С. Гіляров, проф. О. Грузинський, проф. С. Драгоманов, П. Курінний, проф. І. Моргилевський, проф. Н. Полонська-Василенко, М. Холостенко та інші відомі київські вчені. Всі вони з різних причин не евакуювались, але тут «незручні питання» зайві.

Коли 19 вересня 1941 року німецькі війська увійшли до Києва, у місті залишалося 450 тисяч мешканців, майже половина населення. Серед них — значна частина наукової і творчої інтелігенції, на кінець 1942 року три чверті довоєнного складу. Саме на досвідчених інтелектуалів робила ставку окупаційна влада. Передусім німці грали на негативному ставленні української інтелігенції до більшовиків, обґрунтовуючи свою експансію на Схід комуністичною загрозою — «хрестовий похід проти більшовизму». Йшлося, зокрема, і про варварську політику СРСР щодо історико-культурних, особливо сакральних, пам'яток. Позиція київських учених у цьому питанні була принципова й вистраждана, адже в 1930-ті на цій ниві склали голови кращі дослідники. Згадаймо М. Макаренка, який відмовився ставити підпис за знесення Михайлівського Золотоверхого собору. Таким чином, в Києві 1942 року були готові *фахівці на місцях* — і для моніторингу культурної спадщини, і для заходів задля запобігання наступних втрат. Це важливо з огляду на те, що окупаційна влада не могла керувати цими процесами через вертикаль. Так само й сьогодні, коли ставиться питання, як впливати на культурну політику в умовах дев'ятого року війни,

3. Там само, арк. 1.

ми говоримо, що має бути підготовка, оцінка ризиків, розробка законодавства. Та насамперед — підготовка кадрів, менеджерів з управління культурною спадщиною під час збройного конфлікту. Тобто до співпраці мають бути залучені наявні дослідницькі сили на місцях, які працюють з нерухомими пам'ятками культури, музейними колекціями тощо⁴.

Якщо співвіднести обставини і ресурси, кияни 1942 року навіть краще впоралися з *формуванням нових наративів*, ніж сучасна українська культурна політика, яка, на жаль, не спромоглася створити до 2014 року міцну протипаганді РФ, що й досі використовує нашу культурну спадщину для просування імперіалістичних ідей. Стосовно Музею-Архіву Переходової Доби, за досить короткий термін знавцям Києва вдалося зібрати багатющий матеріал, що вперше на вітчизняних теренах набув значення загальноісторичного документу і був визнаний як свідок масового нищення більшовиками пам'яток історії та культури у міжвоєнний період. Але головне, «радянська ідентичність» змінювалася на українську, в основі якої лежали нові, насправді старі та незабуті, наративи. Розглянемо, як усе це відбувалося.

На позір може скластися враження про дивну короткозорість, навіть наївність киян, що опинилися в окупації, — принаймні так подають їхні сподівання на кращу долю радянські джерела. З документів, що «викривають злочинні дії німецько-фашистських загарбників на окупованій території СРСР», дізнаємося, що на нараді у Гітлера 16 липня 1941 року А. Розенберг (17 липня його призначили рейхсміністром східних окупованих територій) сказав: «У кожній області (комісаріаті) має бути різне ставлення до населення. В Україні ми мали б виступити з обіцянками в галузі культури, ми повинні були б розбудити історичну самосвідомість

4. За матеріалами презентації дослідження «Російська агресія проти України: культурна спадщина, неоімперіалізм і міжнародне право», підготовленого громадською організацією «Кримський інститут стратегічних досліджень». 16.02.2023. URL: <https://uacrisis.org/uk/yak-bezpechty-kulturnu-spadshhynu-v-umovah-vijny-dumky-ekspertiv>

українців, мали б відкрити університет у Києві. В Україні також слід розвивати відомі прагнення до самостійності»⁵. Цілком можливо, що цитату відредаговано чи сфабриковано у Москві «по факту» і «заднім числом». Хай там що, але кияни розуміли справжні наміри німців, не надто й замаскованих видимістю підтримки національних почуттів і культури українців: доки це відповідало завданням дебільшовизації та приваблення національної еліти на службу режиму задля усунення спільного проти-німецького опору. Підтвердження цьому — порада львівського історика І. Крип'якевича першому бургомістру Києва, історика О. Оглоблину (той займався організацією Української академії наук): «Думаю, що в недовгому часі зажадають анкет про завдання кожного відділу; треба ці відповіді приноровити до німецького способу думання. Наприклад, в Історично-філологічному відділі як мету ставити, між іншим: а) боротьбу з марксизмом, і більшовизмом, і русифікацією, б) нав'язування зв'язків з новою Європою, дослідів українсько-німецьких взаємин і т. д.»⁶. Через півроку пораду було використано в роботі Музею-Архіву Переходової Доби, який колишній бургомістр і очолив.

Музей-Архів офіційно розпочав діяльність згідно з постановою Київської міської управи від 26.03.1942, схваленої Київським Штадткомісаріатом. 9 квітня Київський міський голова Л. Форостівський затвердив положення про МАПД, і через тиждень нова установа розмістилась в одинадцяти кімнатах на першому поверсі будинку кушнірського цеху на Alexanderplatz, 8 (південна частина Контрактової площі). Мета

5. Из протокольной записи совещания Гитлера с руководителями фашистского рейха о целях войны против Советского Союза, 16 июля 1941 г. // Преступные цели — преступные средства: Документы об оккупационной политике фашистской Германии на территории СССР (1941–1944 гг.) / Сост.: Г. Ф. Заставенко (рук.) и др. Москва, 1985. URL: <https://historic.ru/books/item/f00/s00/z0000193/> С. 47.

6. Лист І. Крип'якевича до О. Оглоблина від 23.IX.1941 // Український історик. Київ, 1990. Т. XXVII. Ч. 1–4 (104–107). С. 172.

діяльності Музею-Архіву, з документів Міського голови, — збирати й опрацьовувати матеріали, що висвітлювали «Переходовий період» від більшовизму до введення «Нового порядку» в Європі, зокрема в Україні⁷. Детальніше завдання підлеглого закладу сформулював його директор: «Зібрати, систематизувати, експонувати, науково досліджувати всі матеріали, що висвітлюють життя м. Києва напередодні і в період визволення, а найголовніше — процес створення нового національного життя м. Києва»⁸.

Симптоматично, що МАПД врешті решт розділив долю Української академії наук. УАН відновили 20.10.1941, за сприяння Української національної ради. Але з листопада по січень на території Рейхскомісаріату Україна діяла Група «Наука» Оперативного штабу Розенберга — обстежувались наукові установи на предмет користі для Рейху. І доктор фон Франке, який очолював Групу, зробив висновок, що українці вважають УАН інституцією державності майбутньої самостійної України, а отже Академія слугує більшою мірою політичним цілям, ніж науці. Навіть не розгорнувши діяльності, УАН припинила існування на початку 1942 року. Наприкінці жовтня того ж року, коли «окупаційна адміністрація переконалась в низькій ефективності закладу з огляду на власні пропагандистські цілі»⁹, припинив існування МАПД.

Тут не зайве згадати історію з поверненням в радянську Україну 1924 року М. Грушевського, що врешті решт згубило і його, і сім'ю. Цей крок комусь вважається наївним, політичною помилкою, нерозумінням сутності більшовизму. Нам же здається, прекрасно розумів академік Грушевський більшовиків, але сподівався їх переграти. І йому

7. ДАКО. Ф. Р-2412, оп. 2, спр. 80: Протоколи засідань Комісії українських громадських і культурних діячів при Відділі суспільної опіки Київської міської управи. 16.01–16.03.1942. Арк. 43.

8. ДАКО. Ф. Р-2412, оп. 1, спр. 3, арк. 1.

9. Музей-Архів Переходової Доби: Пофондовий путівник / Уклад. О. М. Бєлая. Київ, 2002. С. 11.



Руїни Успенського собору
Києво-Печерської лаври.
Фото: Герберт Ліст, 1943

це не вдалося, так само, як не переграли німців «колаборанти». Але наївними вони не були — навпаки, усвідомлюючи ризики, пішли на компроміс, сподіваючись обміняти співробітництво у сфері антибільшовицької пропаганди (що їм самим дуже відгукувалось) на певну автономію на теренах киевознавства. Щодо Грушевського, О. Оглоблин вважав, що повернувся він для «продовження боротьби за національну самостійність і соборність України, — тою зброєю, яка в його руках була найсильнішою — зброєю науки»¹⁰. Те ж саме можна сказати про МАПД та повернення до наукових киевознавчих традицій. На контрасті зміни пануючих режимів, які не припускали навіть ідею про суверенітет або українську державність, яскраво проступили справжні наукові та громадянські позиції. Передусім — захист культурної спадщини як віддзеркалення цінностей, вірувань, знань та звичаїв, намагання зберегти те, що *ідентифікує* людей за умов повної політичної несвободи.

Нові наративи вимагали певного *інструментарію*, яким і стало *наукове киевознавство*. Цей дослідницький напрям слід розглядати в контексті піднесення українського краєзнавчого руху наприкінці XIX — на початку XX ст., що виявило себе в розвитку музейної справи, пам'яткознавства, у поживленні роботи місцевих осередків. Відбувалося те,

10. Оглоблин О. Михайло Грушевський на тлі доби: думки про третю і останню добу історика (1924–1934) // Український історик. 1996. № 1–4. С. 82.

що М. Грушевський згодом назвав становленням «історичної української ідеології». Формувалися наукові засади комплексного вивчення окремих земель та України загалом. Але, зазнавши розквіту в 1920-ті роки, киевознавчі студії занепали через оголошення краєзнавства полем діяльності «класового ворога», за умов підпорядкування і злиття усіх місцевих досліджень із завданнями «соціалістичного будівництва». Колишнє «місто церков і монастирів» було перетворено планом соціалістичної реконструкції на столицю Радянської України. Саме 1934 року, коли столицю УСРР перенесли з Харкова до Києва, відбулося масове нищення київських церков.

Отже, спроба реанімувати репресоване киевознавство — як комплексне вивчення міста та принципово відмінне від більшовицького ставлення до культурної спадщини — була здійснена з огляду на майже перервану в 1930-ті роки традицію, яку свого часу розвивали численні інституції. Оглоблин посилався на такі: Київська духовна академія, Університет та Київська археографічна комісія, Історичне товариство Нестора-Літописця, Київський центральний архів, Церковно-археологічне товариство при КДА, Київський відділ Російського військово-історичного товариства, осередок «Київської старовини», Українське наукове товариство і, врешті, УАН (передусім, Всеукраїнський археологічний комітет і Комісія історії Києва й Правобережжя). «Ми починаємо нашу працю не на дикому полі, — наголошував директор МАПД. — Адаже ж багато наукових праць присвячено Києву. Бібліографія киевознавства складає цілі томи (приміром, двотомна бібліографія по Києву, яка, на жаль, мирно починає в архіві Бібліотеки УАН). Вивченням Києва, переважно його минувшини, займалися цілі покоління українських та чужоземних вчених, здебільшого істориків та мистецтвознавців, починаючи чи не з автора “Повісті временних літ”. Ця робота помітно пожвавлюється з кінцем XVIII — початком XIX століття. Новгородцев, Самуїл Миславський, М. Берлінський, Євгеній Болховитінов, М. Максимович, І. Фундуклей, М. Закревський, В. Антонович, П. Лебединцев, В. Іконников, М. Петров, С. Голубев, Ф. Титов,

І. Каманін, В. Щербина, К. Щироцький, Д. Щербаківський, М. Макаренко, Ф. Ернст, В. Базилевич й цілий ряд інших, покійних і нині здравствуючих дослідників зробили свою більшу чи меншу вкладку в справу будування киевознавства»¹¹.

Те, що відродження киевознавства велось у відповідь на практичні потреби та актуальні проблеми окупованого Києва — тільки вимушена риторика. Насправді київська краєзнавча школа, пов'язана з іменами, які згадує Оглоблин, не могла бути опорою окупаційному режиму — навпаки, представляла для нього потенційну загрозу, бо розвивалася на місцевому підґрунті та сприяла формуванню образу єдиного українського мистецтва та загалом історичного процесу. Свого часу вона протистояла централізаторським традиціям Російської імперії, тепер же йшла врозріз із ідеологією Третього Рейху. Але приховано.

В умовах «Нового порядку» киевознавство отримало назву — «новітнє». Проте першим із завдань цього «новітнього киевознавства» («чергові завдання» Оглоблин оголосив 29.07.1942) було, як і раніше, відродження і розвиток традицій старого українського киевознавства: «Адже ж одною з основних засад киевознавства є глибока любов до рідного міста, висока лицарська відданість його історичним пам'яткам, яка керувала кращими українськими вченими і яка нерідко заводила їх, во время люте більшовизму, в далекі каторжні нори, на вигнання, на смерть...»¹². Друге «принципове» завдання — увага до сучасності, тут йдеться якраз про захист культурної спадщини: «Ми не можемо цілком повернутися до принципових засад старого киевознавства. Київ тепер не той, що був раніше. Над нашим містом коло чверті віку лежала темна ніч більшовицького лихоліття, над Києвом пройшла страшна гроза війни й більшовицької руйнації. По цій новій — і чи не найстрашнішій з усіх — руїні встає новий Київ, ще більш величний, ще дорожчий

11. ДАКО. Ф. Р-2412, оп. 1, спр. 3, арк. 30–31.

12. Там само, арк. 31.

для кожного українського серця, нездоланий символ і прапор нашої національної боротьби і перемоги. По-новому мусимо тепер підходити до нашого рідного міста. Не антикварний лише інтерес до тисячолітнього міста, а повсякденна турбота про збереження й охорону його пам'яток, глибокий дослідчий інтерес до його сучасної історії»¹³. Ну, і третє, ідеологічне: відродження Києва на нових європейських засадах, що означало — в умовах політичного режиму Третього Рейху. «Комплексне дослідження економічного, суспільного й культурного життя міста в зв'язку з сучасним розвитком міського життя в Новій Європі, насамперед у Великонімеччині»¹⁴. Така от нова редакція розгортання киевознавчих студій 1942 року.

Сьогодні ми б сказали, що наступним кроком в осмисленні нових наративів нашої спадщини є *інформаційна політика*, яка висвітлює всі сторони культурного надбання та консолідує партнерів як в Україні, так і зовні. В МАПД *інформування населення* планувалося перш за все через музейну діяльність, тобто тематичні експозиції. Колектив сподівався, що «переходовий» Музей-Архів стане підґрунтям постійного музею. «Це буде Музей міста Києва, з поглядом у минуле і перспективою у майбутнє»¹⁵, — зазначав В. Міяковський, а С. Драгоманов пропонував наступне: «Ми вступаємо в період, коли настав момент подати правдиве освітлення історії Києва і піднести його значення, надати йому українського характеру. Треба утворити такі Музеї по всіх містах України, і перетворити їх на Федерацію музеїв»¹⁶. Значною мірою ідея відродження муніципальних музеїв обумовлювалася відродженням міського самоврядування. Міський музей сприймався як антитеза радянським державним закладам, що втілювали більшовицьку культурну політику.

13. Там само.

14. Там само, арк. 32.

15. Там само, арк. 1.

16. Там само, арк. 2–3.

На пленумі, присвяченому пам'яті О. Сімзен-Сичевського, «одного з видатних знавців Києва, закоханого в історичну минувшину міста», Оглоблин зазначив: «Я з самого початку мислив МАПД як зародок майбутнього міського Музею Києва»¹⁷. А на відкритті першої виставки він заговорив про перспективи: «Пройдено шлях од Архіву тільки як збірки документальних матеріалів до Музею, і цей шлях веде далі до науково-дослідного закладу в царині киевознавства — Музею-Архіву. Створено міцний науковий колектив — киевознавців, старших і молодших, перед якими відкриваються широкі перспективи науково-дослідної праці в царині киевознавства»¹⁸.

На кінець серпня 1942 року унікальний документальний фонд налічував 6376 експонатів, пов'язаних із тематичними експозиціями¹⁹. Найкраще документація МАПД освітлює першу виставку «Руйнація більшовиками культурних пам'яток у м. Києві», її організація вважалась першочерговим завданням на I квартал²⁰. На четвертому пленумі 27 травня Оглоблин доручив редагування виставки науковим консультантам: Вступного розділу — В. Майківському, II розділу (Часи громадянської війни) — проф. С. Гілярову, III розділу (Церковні пам'ятки) — проф. І. Моргилевському, IV розділу (Цивільні пам'ятки) — проф. Н. Полонській-Василенко, V розділу (Часи німецько-совєтської війни) — В. Міяковському²¹.

Серед джерел світлин друге місце після матеріалів Софійського заповідника посіли негативи Моргилевського. Його фототека була відомою у Києві: чи не найбільше приватне зібрання, результат кропіткої наукової фотофіксації під час багаторічних досліджень. Знімки зберігали образ

17. Там само, арк. 29.

18. Там само, арк. 27.

19. ДАКО. Ф. Р-2412, оп. 2, арк. 43.

20. ДАКО. Ф. Р-2412, оп. 1, спр. 1: Накази по Музею-Архіву Переходової Доби. 26.03–29.10.1942. Арк. 7 зв.

21. ДАКО. Ф. Р-2412, оп. 1, спр. 3, арк. 14.

уже неіснуючих пам'яток архітектури, а також самий процес руйнування в 1930-ті. Як історичний документ вони якнайдоречніше відповідали цій тематичній виставці Музею-Архіву. «Бажано показати руйнацію в фотографіях не лише теперішніх, але і тих, що робилися під час нищення. Такий ілюстративний матеріал є у окремих осіб», — зауважував Оглоблин²².

Урочисте відкриття виставки 15 липня 1942 року було по суті «освяченням», визнанням Музею-Архіву міською владою. З офіційних осіб виставку відвідали голова міста Л. Форостівський, його заступники, керівник відділу культури та освіти І. Солодовник, голова Подільської райуправи Є. Форостівський. Директор Музею-Архіву Оглоблин почав промову так: «Іспит складено. Музей створено. Право на існування здобуто»²³. І зазначив далі, що виставка, попри скромне оформлення, з «силою, не меншою за тонни вибухових речовин, б'є по тій політичній системі, яка ще рік тому панувала в Києві — по більшовизму. Загинули світового значення пам'ятки української культури в Києві: де Золотоверхий Михайло, де Велика Лаврська церква, де Богородиця Пирогоща, й сліду якої вже не знайшов би тепер князь Ігор Святославич, де наше найстарше культурно-освітнє вогнище — Київське братство. Де сотні прекрасних будов, де тисячі і десятки тисяч прекрасних речей українського малярства, різьбярства, золотарства, шитва тощо. Все знищено... Але нехай ці дорогоцінні пам'ятники знищені — вони тепер ожили, вони живуть і грізною непереможною силою величної краси — краси тисячолітньої культури нашого великого народу обвинувачують советське панування на Україні перед усім культурним світом, перед усією світовою історією. В цьому головне історичне значення нашої виставки»²⁴. Протягом другої половини липня виставку «Zerstörung der Kulturdenkmäler in Kiew» відвідало 326 осіб.

22. Там само, арк. 8.

23. Там само, арк. 27.

24. Там само, арк. 28.

До інформування зацікавлених сторін, крім роботи над музейною експозицією, належала *видавнича справа*, а також *консультативна*. Передбачалося, що МАПД оформить і видрукує результати своєї діяльності, зокрема, провідник першої виставки та книги «Руйнація більшовиками м. Києва»²⁵. У плані на липень–вересень йдеться про подальше наукове опрацювання виставкових матеріалів. Згідно з проспектом книги, її розділи мали відповідати виставковим²⁶. Але у звіті за липень замість книги і провідника фігурує тільки одне видання: «ладився до друку збірник», присвячений руйнації культурних пам'яток Києва. Цим видавничим планам не судилося здійснитись — МАПД поступово згортав свою діяльність.

Проте ще навесні Музей-Архів мав намір започаткувати також *консультативну* роботу, вона б придалася різним установам міста. Вирішальна роль у цьому відводилася колу знавців Києва, зосередженому при МАПД²⁷.

Ну, і власне *практична пам'яткоохоронна діяльність*. Сьогодні збереження культурної спадщини, того, що ідентифікує, — стоїть у центрі культурної політики держави, це її головна мета. На теренах окупованого Києва, крім наукових цілей учених та агітаційно-пропагандистських — німців, питання охорони пам'яток історії та культури актуалізувалося у зв'язку з відродженням церковного життя, спробами відновлення і навіть відбудови зруйнованих храмів. У Музеї-Архіві, насамперед, обговорювали долю лаврського Успенського собору, ним опікувався д-р Кляйн, представник штабу Розенберга, «який подав нам велику допомогу своїми цінними вказівками й матеріалами для виставки, зокрема щодо руйнації Києво-Печерської лаври»²⁸. Доповідь, присвячену Успенському собору, П. Курінний підсумував заклик до конкретних

25. Там само, арк. 26.

26. ДАКО. Ф. Р-2412, оп. 1, спр. 2: Положення, плани, звіти та інші матеріали про діяльність Музею-Архіву Переходової Доби. Квітень — 29.10.1942. Арк. 45.

27. ДАКО. Ф. Р-2412, оп. 1, спр. 3, арк. 1.

28. Там само, арк. 27–28.

Іполит Моргилевський, 1930-ті.
Світлина з фотозбірки
Людмили Морозової.
ЦДАММ України.
Публікується вперше



дій: «Художні цінності собору нині під руїнами будівлі. Наше завдання розкопати їх, вивчити невивчене і реставрувати його по тих шматках, які є в натурі, поки вони не зникли»²⁹.

Але й *німці* робили спроби використовувати українську культурну спадщину у *своїх наративах*. Яскравим прикладом є доля матеріалів І. Моргилевського, який помер 07.12.1942. Особистий архів ученого після його смерті зберігався майже до кінця окупації Києва у вдови і доньки. Це була рідкісна збірка друкованих видань та матеріалів власних дослідів, що чекали на публікацію: переважно обміри та світлини пам'яток архітектури Київської Русі та ареалу візантійського впливу. І не лише

29. Там само, арк. 42.

прямі спадкоємці та українські вчені розуміли непересічну цінність цього доробку. Був ще інтерес з боку німців, певна річ, пропагандистський. І полягав цей інтерес у своєрідному ілюструванні «норманської теорії» походження Русі, в пошуку прикладів. Зокрема, йшлося про те, що *давньоруська архітектурна спадщина належить «нордичним варягам»*, умовно германському народу. Начебто фальсифікація, що не витримує жодної критики. Але з нею пов'язана одна з легенд про загибель Моргилевського.

«Дуже важко згадувати той страшний період життя, але і викреслити його не можна, — згадує донька вченого. — Батько залишився без роботи. Деякий час йому, правда, платили крихту за консультації в Софійському музеї, але потім він і цього позбувся, і ось чому: викликав його начальник відділу культури (Кляйн) в Генерал-Комісаріат і запропонував написати статтю про *німецький вплив на архітектуру епохи феодалізму в Києві*. Батько відмовився. Йому було сказано: “Подумайте і приходьте зі статтею”. Батько не йшов. Його знову викликали, і знов повторилось те саме. В черговий раз позбавили хлібної картки — єдиного джерела поганого, голодного, але існування. При останній зустрічі з Кляйном той ударив батька по обличчю. Незабаром після цього батька спіткав інсульт з паралічем половини тіла. Третій і останній був в ніч на 7 грудня 1942 року»³⁰.

Розповідь про роботу в Софії підтверджується звітом Софійського музею за час з 1 червня до 8 серпня 1942 року: вчений прочитав п'ять лекцій з архітектури великокняжої доби і три — з історії Софійського собору³¹. Щодо ляпасу Кляйна, факт здається малоімовірним. За іншими переказами, Моргилевський помер на паперті Софійського собору,

30. Приватний архів В. Ачкасової. Лист К. Моргилевської до В. Ачкасової. Львів — Київ. 28.06.1978. Арк. 5–7.

31. Науковий архів Національного заповідника «Софія Київська» (далі НАНЗ «СК»). КП 431. НАДР № 1492: Г.Говденко. Звіт роботи Архітектурно-історичного Софійського музею. 1.06–8.08.1942. 1 арк.

Отто Кляйн, військовий час.
Світлина з фотоальбому
Людмили Морозової.
ЦДАММ України.
Публікується вперше



рятуючи його від бомбардування³². А незмінний сторож Софійського заповідника П. Ємець, що охороняв собор з 1920 року аж до кінця 1950-х, розповідав після війни архітектору Б. Жежеріну, «що був очевидцем, як під час окупації Іполит Владиславович, вигнаний німцями з Софійського собору, помер, виснажений голодом, під його брамою»³³. Саме так історична правда та художня вигадка переплелись у збірному образі історика Гордія Отави у романі Павла Загребельного «Диво». Головний герой, одним із прототипів якого був Моргилевський, не встиг

32. Білодід О., Киркевич В. Довга дорога до храму мудрості // Україна. 1988. № 7. С. 14.

33. Приватний архів В. Жежеріна. Борис Жежерин. Воспоминания об Ипполите Моргилевском. Рукопис. 1 арк.

евакуюватися з Києва, до останнього оберігаючи цінності Софійського собору. В окупації його розшукав колишній колега-науковець штурмбанфюрер Адальберт Шнурре. Отава, змушений звернутися до нього по допомогу, пристав на пропозицію продовжити наукову роботу. У полеміці зі штурмбанфюрером учений відстоює *ідею самостійності й первинності культури слов'янства* і рятує ціною власного життя фрески Софії Київської від вивезення до Німеччини.

Доречними стають питання про постать «руського німця» Отто Кляйна (1904–1995). Яким був *стосунок Кляйна до культурної спадщини України*, ставлення до науковців Києва і до Моргилевського зокрема? Німецький офіцер, реставратор за фахом, перебував у Києві з кінця жовтня 1941 року до кінця серпня 1942-го як військовий уповноважений у справах образотворчого мистецтва. Діяльність Кляйна в окупованій Україні не була випадковою — Україна була його батьківщиною. Народився він у Бердянську в німецькій сім'ї, закінчив Замоїську гімназію і лише 1922 року емігрував до Німеччини. У Дрезденській школі мистецтв навчався у відомого реставратора Курта Вельта і до війни був звільнений від військової служби, оскільки реставрував каролінгські фрески склепу Св. Максиміана в Трірі. На початку війни з СРСР, 27 і 29 червня 1941 року, обер-лейтенант Кляйн звернувся до відповідних органів із проханням призначити його уповноваженим з мистецтвознавчих питань в окупованих «східних областях». Але 11 липня отримав відповідь від Вольфа Меттерніха, шефа військової канцелярії, уповноваженого з питань охорони пам'яток культури, що в Росії не передбачено створювати військовий відділ з охорони творів мистецтва; отже порада була звернутися до Розенберга. Так Кляйн потрапив до «спеціального штабу з образотворчого мистецтва», яким керував Розенберг³⁴.

34. *Bentchev Ivan*. Gerettete und verschollene Kirchenschätze. Otto Klein und der deutsche «Kunstschutz» in Kiev 1941–1943 // *Hermeneia. Zeitschrift für ostkirchliche Kunst*. 1997. № 1. S. 27, 31. (Переклад з нім. О. Ненашевої).

Кляйн залишив спогади, що містять цікаві подробиці про окупований Київ. Ось, наприклад, про зондерштаб образотворчого мистецтва: «Штаб Розенберга, який ніс відповідальність за розграбування творів мистецтва в окупованих країнах, у Нюрнберзькому процесі згадувався в останню чергу. В жодному випадку ця роль не інкримінувалась Розенбергу як військовий злочин. Розенберг був єдиним нацистським високопосадовцем, який мешкав у невибагливій квартирі й не мав приватної збірки творів мистецтва. До штабу Розенберга крім німців належали також швейцарці, голландці й датчани. В ньому панувала неймовірно вільна атмосфера. Більшість співробітників, як я, не були членами НСДАП. На щотижневих нарадах кожний висловлював свою думку абсолютно невимушено. Ніхто не боявся відкрито висловлюватися про схожість комуністичної та нацистської систем. За виключенням холодів все було майже подібним. Спеціальний штаб з питань образотворчого мистецтва тільки умовно відносився до горезвісного окупаційного штабу. Однак обидва штаби використовували одне й те саме обладнання, кухню і секретаріат»³⁵.

Спогади Кляйна записав І. Бенчев, який зазначає, що Кляйн був не тільки живим свідком важливих історичних подій, але й сам історію створював. Українці, навіть не знаючи того, багато чим йому завдячують. І, дійсно, якщо вірити Кляйну і Бенчеву, — є за що.

Сферою діяльності Кляйна були київські музеї та Лавра, але в історію міста він увійшов передусім рятунням Софійського собору — йому це вдалося завдяки *мистецтвознавчій містифікації про арійське походження Св. Софії*. За словами Кляйна, головним аргументом задля збереження собору стали мозаїчні гаматичні хрести в його апсиді, тобто свастики: «Відразу ж після вибуху Успенського собору я пішов до Софії — іншої значущої церкви Києва. Ворота були зачинені, й сторож сказав, що вхід заборонено. Я пригрозив пістолетом і тільки таким чином зміг увійти.

35. Там само. S. 31.



Софія Київська та дерев'яний
паркан навколо.
Фото: Герберт Ліст, 1943

Всередині у проході лежали викопані предмети, а також кабелі. З чого я зрозумів, що і Софійський собор збираються висадити в повітря. Я негайно повернувся на своє службове місце і там звернувся до одного з членів окупаційного штабу. Його звали Буххайтель, відповідав за бібліотеки в Києві. Він був партайгеноссе, носій золотого значка і раніше керував вищою школою в Берліні. Завдяки цьому Буххайтель мав великий вплив, і тому я шукав саме його. Йому я сказав: *“Софійський собор на 40% німецька спадщина. Там знаходяться дуже важливі німецькі та візантійські твори мистецтва, мирські речі і навіть свастика!”* Буххайтель був розумною людиною і відразу зрозумів, у чому справа: *“Камерада, потрібно все оглянути!”* Оснащені ліхтариком, до того часу вже стемніло, ми обидва, я і Буххайтель, увійшли до Софійського собору. Там Буххайтель зрозумів, що знищення собору стало б великою легковажністю. Він відразу зателефонував у Берлін і зажадав заборони вибуху. Тоді уживані були ці кляті справи. Нацисти хотіли знищити в Києві всі історичні пам'ятки. І *захищати російсько-українську³⁶ спадщину було досить небезпечно*. Тому я тримався дуже обережно. Але дехто знав про мою роль. Астахов, друг Моргилевського, пізніше казав мені в Лаврі, показуючи на незруйновану барокову дзвіницю Успенського собору: *тим, що вона ще стоїть, ми зобов'язані вам»³⁷*.

36. Кляйн народився і виріс за часів Російської імперії, звідти його лексика.

37. Bentchev Ivan. Gerettete und verschollene Kirchenschätze. S. 33–36.

З цитати зрозумілішим постає контекст історії, яку розповіла донька Моргилевського, і навіть прототипи персонажів Павла Загребельного. Від Кляйна дізнаємося й про характер стосунків з Моргилевським: «Становище київських учених під час окупації було дуже важким. Вони страждали від голоду і злиднів. Місцем зустрічі київської інтелігенції був т. зв. “Будинок вчених”, який очолював член лицарського ордену Райхерт. Я намагався делікатно допомагати вченим, що бідували. ...брав платні уроки... У мого друга Моргилевського, який володів великою колекцією старих світлин, я купив фотографії. Потім, від'їжджаючи, я “забув” узяти їх із собою. “Наші вчені сиплються, як вапно зі стін”, — сказав мені якийсь Астахов. А Герке розповів мені у Севастополі, що бачив у Києві Моргилевського, який копався у смітниках у пошуках їжі, й допоміг йому матеріально. Моргилевський помер у Києві 1942 року. Його бажання бути похованим в Софійському соборі не було виконане. Мій вплив для цього не був достатньо великим»³⁸.

Як би там не було, здається, що негативний образ Кляйна створено умисно, аби забезпечити мінімально стерпні умови життя в повоєнному СРСР. Адже вдова Моргилевського і донька, рятуючи себе і архів, з відступом німців на захід потрапили у Кам'янець-Подільський, потім Польщу, провели два місяці в Німеччині, були репатрійовані та, як пише вдова у листі до В. Заболотного, «пройшли фільтри НКВС»³⁹.

Але повернемося до окупованого Києва, до матеріалів Моргилевського, чия важливість спонукала повідомити про них Берлін. 13 лютого 1943 року д-р Д. Роскамп (спеціальний штаб з образотворчого мистецтва у Києві) відправляє лист до начальника управління з образотворчого мистецтва Р. Шольца в Берліні. Навіть коштовні ікони із Лаври посідають у цьому листі другорядне значення у порівнянні з архівом Моргилевського. Вражає

38. Там само. С. 37.

39. НА НЗ «СК». КП 431. НАДР № 1492 Лист Є. Моргилевської до В. Заболотного. 28.06.1978. 1 арк.

німецька прискіпливість та увага до дрібниць. Роскамп пише: «Як повідомив мені проф. д-р Штампфус із зондерштабу Vorgeschichte [Стародавня Історія], керівник управління Vorgeschichte хотів встановити з Вами контакт для опрацювання архівної спадщини київського архітектора Моргилевського. Матеріал — обміри, архітектурні креслення і фотознімки споруд Києва епохи нордичних варягів — надзвичайно цінний, оскільки він може послужити одним з обґрунтувань німецьких претензій на володіння землею, до того ж багато архітектурних споруд зруйновано більшовиками. Обробка і доцільне використання матеріалу в найближчий час неможливі, вони вимагають тривалого ґрунтового вивчення, адже багато питань давньоруської архітектури не з'ясовано. Який саме зондерштаб приступить до цієї важливої роботи, по суті не має значення, якби тільки вона виконувалась з належною компетентністю і терпінням. Тут постає питання розмежування галузі історії мистецтва зі стародавньою історією. Безсумнівно епоха варягів відноситься не лише до стародавньої історії, але й до історії мистецтва і тому до зондерштабу Bildende Kunst [Образотворче Мистецтво]. Наскільки мені відомо із запису в справі від 13.1 і від п. Кляйна, п. д-р Кунтц і п. д-р Вілль домовилися про те, що приступити до обробки архівної спадщини слід панові Кляйну. Це було хорошим рішенням, оскільки пан Кляйн вже займався архітектурою епохи варягів. Крім того, пан Кляйн був знайомий з Моргилевським, і вже знайдено учня Моргилевського, який може взяти участь в роботі⁴⁰. Останнє важливе, бо матеріал неповний. До того ж пан Кляйн має перевагу у знанні російської мови, тому було б добре, якби він спочатку підготував слушно впорядковану якусь коротку популярну публікацію фотознімків. Я б не хотів отримати наукову обробку швидко, в короткий термін, але тільки шляхом особливо ретельного вивчення питань місцевої архітектури. Матеріал знаходиться у пані Моргилевської, власниці спадщини. Як пан Кляйн, так і проф. д-р Штампфус, відвідавши вдову, упевнилися, що весь

40. Очевидно, йдеться про Ю. Асеева, в майбутньому послідовника Моргилевського.

матеріал залишається недоторканим і не буде розпо-рошений. Тому було б добре, якби пан Кляйн після огляду матеріалів можливо в квітні прибув сюди і привів у порядок записи разом з учнем Моргилевського. Неможна забувати, що записи є приватною власністю вдови Моргилевського. Пізніше спадщина має бути викуплена громадянським управлінням і передана місцевому архіву чи організації з захисту пам'яток культури, яку треба ще створити, оскільки цей науковий матеріал має бути в Києві»⁴¹.

Отже, йдеться про Київську Русь та її архітектуру, яка приписується нордичним варягам. Ані слова про Візантію. Хоча й візантійські пам'ятки в колекції Моргилевського зіграли певно не останню роль у цій нацистській містифікації. Адже відомо про погляди на *Візантію як арійську державу*, про намагання Гітлера об'єднати еллінізм та германство. Німеччина має дотримуватися грецьких цінностей і культури, — безпосередня сентенція з «Майн Кампф». Невипадково Кляйн акцентує саме на цьому, говорячи, що *в Софійському соборі є дуже важливі німецькі та візантійські твори мистецтва*. Безумовно, все це пішло б у хід за належного «опрацювання» світлин і креслень пам'яток Константинополя та візантійських провінцій.

41. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 3676 : Штаб імперського керівника (рейхсляйтера) Розенберга для окупованих східних областей м. Берлін, Київ. Оп. 1. Спр. 49 : Листування Д. Роскампа та інші документи. 1942–1943 рр. Арк. 32–33. (Переклад з нім. О. Ненашевої). URL: <https://err.tsdavo.gov.ua/files/56/>



Будинок Гінзбурга
з боку Інститутської вулиці.
Фото: Герберт Ліст, 1943



На перехресті Хрещатика
та сучасної вулиці Городецького.
Фото: Герберт Ліст, 1943



Руїни Малого пасажу
на Хрещатику.
Фото: Герберт Ліст, 1943



Пішохідний перехід на розі
Хрещатики та Прорізної.
Фото: Герберт Ліст, 1943

Невідомо, чи відбувалась ця пропагандистська робота з матеріалами Моргилевського протягом 1943 року, але 16 вересня о третій ночі в його помешканні на Вознесенському спуску було складено два документи щодо вивозу «наукового майна» небіжчика до Львова і передачі на тимчасове збереження товариству «Українське мистецтво». В листі за підписом Ю. Александровського йдеться про підготовку першої партії (в пакуванні тієї ж ночі автор листа брав участь): «В першу чергу посилаю з матеріалів все, що торкається Київської Св. Софії, колишнього Михайлівського монастиря, Лаври, Десятинної церкви, Чернігівського Спаса, Канева та ін. В другу чергу буде вислано доповнюючий матеріал по цих самих церквах, а також матеріал по низці церков великокнязівської епохи, які вже не існують. Обміри церков, що ціле своє життя опрацьовував покійний, теж вам буде надіслано. Взагалі матеріалу так багато, що за один транспорт нема що і думати перевезти. Вага їх та значення для нашої науки вам відомі без жодного мого пояснення»⁴². Інший документ — акт передачі-приймки від Є. Моргилевської. Обидва свідчать, що родина намагалася залишити за собою право власності на архів. Колекція передавалась на певний час, доки не вирішиться доля як самих Моргилевських, так і матеріалів «в напрямку використання їх з найбільшою користю для української культури». «Вважаю за доцільне, — повідомляє

42. НА НЗ «СК». КП 431. НАДР № 1492 Супровідний лист Ю. Александровського. 16.09.1943. Арк. 1.

Моргилевська, — закінчити ці роботи, щоб передати їх до друку»⁴³. «Вони хочуть наукові архітектурні праці Моргилевського довести до ладу і видати українською мовою», — пише Александровський⁴⁴.

От що розповідає, згадуючи осінь 1943 року, донька Моргилевського: «Ми не знали, куди і як можна заховати матеріали (креслення, записки, негативи). Здавалося, що все марно, що німці місто підірвуть. В цей час до нас прийшли якісь люди, деякі з них говорили українською, але явно з галицьким акцентом. Вони сказали, що займаються порятунком історичних і художніх цінностей, що використовують транспортні можливості (автомашини вантажні) Сахаротресту, що очолює цю роботу проф. Свенціцький Іларіон Семенович, що живе у Львові, і матеріали будуть (якщо благополучно проїдуть по військових дорогах) надійно захищені в архівах Львова. Дві ночі нами пакувалися матеріали і були відвезені. Про їхню долю нам нічого не було відомо. Після закінчення війни мама писала в Київ у Спілку архітекторів, Художній інститут і особисто президенту Академії архітектури УРСР т. Заболотному В. Г., а також просила забрати дуже цінну бібліотеку батька, якщо вона збереглася. Останнє було зроблено, а що з матеріалами — не знаю»⁴⁵.

Матеріали не загубились: переховування у Свенціцького врятувало їх від подальшого вивезення до Німеччини. І після звільнення Львова вони були відразу повернуті до Києва. Зі слів Ю. Асєєва, діло було так. В. Заболотний, тоді голова президії Української філії Академії архітектури СРСР (філію створено 4 листопада 1943 року постановою РНК СРСР № 1207), дізнався, що О. Повстенко, директор Софійського заповідника під час окупації вивіз до Львова разом з іншими матеріалами архів Моргилевського. За кордон увесь вантаж він вивезти не встиг

43. НА НЗ «СК». КП 431. НАДР № 1492. Акт передачі-приймки від Є. Моргилевської. 16.09.1943. Арк. 1.

44. НА НЗ «СК». КП 431. НАДР № 1492. Супровідний лист Ю. Александровського. Арк. 1.

45. Приватний архів В. Ачкасової. Арк. 7–9.

і частину матеріалів передав Свенціцькому, директору Національного музею у Львові (з 1944 до 1991 року — Музей українського мистецтва). Заболотний завчасно, ще до вступу радянських військ у Львів, доручив співробітникам Академії поїхати за матеріалами. До цієї групи увійшли, зокрема, Г. Говденко, директор Софійського заповідника у складі Української філії АА СРСР, та Асєєв, оскільки він знав матеріали Моргилевського. Це відбувалось у період між 27 березня, коли згідно з постановами РНК УРСР і ЦК КП(б)У про організацію Софійського заповідника, останній відновив свою діяльність, і 27.07.1944, коли Львів було визволено. Про важливість акції повернення «софійських матеріалів» свідчить те, що Заболотний обговорював як можливий транспортний засіб літак від М. Хрущова. «Скористається літаком Микити Сергійовича!» — Заболотний мав оптимістичний настрій. — «Володимиру Гнатовичу, куди ж ми полетимо? Львів ще під німцями...». — «Ну, коли ви будете летіти, він уже буде наш!» Так і сталося. Хоча до Львова добувались «полуторкою» Академії архітектури — матеріали Моргилевського заповнили всю машину.

Сьогодні фототека Моргилевського (1029 одиниць, переважно негативи на склі) зберігається у фондах Національного заповідника «Софія Київська», вона використовується для відтворення пам'яток архітектури та є неоціненною допомогою в дослідницьких і проєктних роботах.

Так на прикладі одного архіву київського історика архітектури можна спостерігати наративну парадигму культурної спадщини України в цілому. З огляду на різні політичні режими та військові роки, доводиться визнати, що осмислення цієї спадщини надто кон'юнктурне і прив'язане до потреб часу. Щодо Музею-Архіву Переходової Доби, доробок цієї унікальної в історії Києва установи дозволяє робити довгі висновки та розуміти невивчені уроки. Насамперед усвідомити, що культурна спадщина найефективніше освоюється силами місцевих кадрів та установ, тобто за допомогою місцевої дослідницької традиції, а зовсім не через призму зовнішніх, чужоземних наративів. Саме так 1942 року формувався навколо МАПД

київський осередок наукового краєзнавства. «Може повстати питання: чому краще об'єднатися саме тут? — питав Оглоблин і додавав: Відповідь на це може бути тільки одна. Лише тут забезпечений той всебічний і разом з тим глибокий науковий інтерес до сучасного і минулого Києва, до всіх сторін життя й розвитку нашого міста, який є конче потрібний для нормального розгортання киевознавчих студій»⁴⁶.

Певну паралель подіям Другої світової війни може скласти сучасна ситуація з міжнародними майданчиками і форумами з культурної спадщини (ЮНЕСКО, МСА тощо), де значний вплив має РФ та її антиукраїнські наративи. Так само, як свого часу існував потужний тиск Москви й, відповідно, Берліна. Але питання ідентичності — справа внутрішня, всередині країни, і міжнародні партнери можуть бути залучені тільки для моніторингу та, мовити б, інфраструктурної допомоги. Щодо наративів, українці мають створювати їх самі, убезпечуючи своє культурне надбання, аби торувати свій шлях, складати свою Історію.

Статтю проілюстровано видами Києва 1943 року на світлинах солдата вермахту, відомого фотографа Герберта Ліста.

46. ДАКО. Ф. Р-2412, оп. 1, спр. 3, арк. 30.

ПРИВЛАСНЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ ЯК СТРАТЕГІЯ ДЕСЕМІОТИЗАЦІЇ КУЛЬТУРИ

Культура як колективна пам'ять інтегрованої соціальної спільноти є складним комплексом семіотичних систем, орієнтованих на забезпечення самоідентифікації суспільства, без чого неможливе його стабільне існування. Особливе місце серед таких систем належить візуальним образам предметного середовища, чий матеріальні носії іноді надовго переживають своїх творців, перетворюючись на археологічні культури — нині єдине джерело інформації про давно зниклі суспільства. А для спільнот, які живуть і розвиваються, найважливішими є пластичні мистецтва, що втілюють культурні коди своїх епох у матеріальних носіях, не менш стабільних у часі, ніж предмети матеріальної культури. Це забезпечує тривалість культурної пам'яті, необхідну для самоідентифікації суспільства у часі й просторі, а також історичну автокомунікацію, необхідну для його подальшого розвитку. Саме тому руйнівне вістря тих, хто має намір знищити певну культурну спільноту, спрямовується передусім на її мистецьку спадщину.

Значення художньої культури ще у стародавньому світі добре розуміли володарі імперій, тож, завойовуючи і приєднуючи до своїх володінь чужі етноси та народи, вони рідко вдавалися до найпримітивнішого нищення матеріальних носіїв їхніх культур. Натомість значно частіше застосовували

раціональніші стратегії анексії та привласнення здобутків підкорених культур, використовуючи їх як елементи власних культурних традицій або маніпулюючи ними як знаками різноманітних семіотичних систем, передусім ідеологічних, що із залученням значної кількості історичних прикладів показав А. Дж. Тойнбі¹.

Демонстрація подібних прикладів на матеріалі історії української культури за останні три десятиліття стала науковим мейнстрімом істориків, мистецтвознавців, культурологів. Нині опубліковані численні дослідження, що аналізують імперську культурну політику Росії, століттями спрямовану на поглинання художньої спадщини України та маніпуляцію нею. Зібрано й опубліковано величезний історичний матеріал документально зафіксованих історичних фактів вивезення та привласнення Росією українських мистецьких пам'яток. Чимало робіт присвячено виявленню та каталогізації культурних цінностей, які перебувають у музеях і фондосховищах РФ. Масштаби явища в історичній перспективі — колосальні, а наслідки колоніального минулого української культури ще тільки починають усвідомлюватися.

Системна й цілеспрямована анексія мистецької спадщини України не обмежувалася вилученнями та фізичними переміщеннями творів мистецтва. Не менш розповсюдженим було приниження значущості української художньої культури, яка у світовому культурному просторі донедавна залишалася практично невідомою. Це сприймалося як свідчення її вторинності та неповноцінності порівняно з розрекламованим брендом «руская культура», куди беззастережно включали надбання української художньої культури.

У даному контексті надзвичайно важливими видаються аналіз й осмислення ідеологічного інструментарію та практичних стратегій, застосованих Росією при конструюванні імперської культурної парадигми, спрямованої на десеміотизацію та маргіналізацію української культури. Це необхідні передумови для вироблення у майбутньому стратегій повернення українській культурі семіотичної релевантності, в тому числі

1. Тойнби А. Дж. Постигание истории / Пер. с англ. Москва, 1991.

через введення в актуальну культурну пам'ять наших сучасників інформації про походження анексованих мистецьких пам'яток. У пропонованому дослідженні викладено деякі аспекти стратегії узурпації Росією української історичної пам'яті, зокрема шляхом включення української мистецької спадщини до «руського» культурного контексту.

Анексія культурної спадщини України Росією відбувалася в руслі двох стратегічних спрямувань, остаточно сформованих в її імперський період. Одне з них обґрунтовувало привласнення історії і культури Київської Русі разом з її історичною територією на підставах «природного» успадкування. Друга стратегія — безпосереднє продовження першої — передбачає вивезення до Росії та привласнення нею усіх виявлених в Україні культурних цінностей, передусім рухомих пам'яток мистецтва до періоду монгольської навали, а то й пізнішого часу. Перша із цих стратегій, котру й нині активно експлуатовано, видається нам найнебезпечнішою для української культури, тому зосередимося на ній.

Претензії Росії на цивілізаційну спадщину Київської Русі кристалізувалися століттями, проростаючи, з одного боку, в надрах політики «збирання руських земель», розпочатої у другій половині XV ст. московським князем Іваном III. З іншого боку, за Н. Яковенко, вони спиралися на концепцію «безперервної династичної спадкоємності московських царів-Рюриковичів на давньокиївську спадщину, з якої випливало патримоніальне право на всі *“руські землі”*, а передовсім — на *“первопрестольний”* Київ як *“государеву отчину”*»².

Початковий етап концептуалізації імперської парадигми відбувається не в Москві, як логічно було б думати, а у Києві. Йдеться про концепт єдиного «слов'яно-руського народу» часів Київської Русі, викладений у написаному в Києві «Синописі» (вперше надрукований 1674 р.), авторство якого приписується архімандриту Києво-Печерського монастиря

2. Яковенко Н. Нарис історії України з найдавніших часів до кінця XVIII ст. Київ, 1997. С. 129.

Інокентію Гізелю³. Як зазначає О. Толочко, концепт був відображенням намагань православної еліти Гетьманщини другої половини XVII ст. довести московітам своє «руське» походження і православну ідентичність, посиляючись на їх етнокультурний зв'язок з Київською Руссю⁴. В подальшому російська історіографія, використовуючи концепцію «Синопису», розглядала період існування Київської держави «як один з перших періодів розвитку “триєдиного руського народу” або ж лише — великоруського»⁵.

Надалі заявлене ще Московською Руссю право на історію та культуру Київської Русі стає центральною ланкою при вибудовуванні концепції російської історичної доктрини та імперської ідеології. Уявлення про Росію як про правонаступницю Візантії у російській самосвідомості стверджується з XV ст. і кристалізується в політичну й конфесіональну доктрину «москва — другий Константинополь» (та «Третій Рим»). Згодом ця доктрина стала ідеологічним підґрунтям затвердженого у XIX ст. «візантійського стилю» як офіційного «національного» стилю Російської імперії, пояснюючи цей «національний» характер п прямим зв'язком із мистецтвом Візантії через абсорбцію мистецької спадщини Київської Русі. При цьому до історичного мистецтва Візантії цей стиль мав дуже опосередковане відношення, тому нині його частіше називають «неовізантійським» або «псевдовізантійським».

Така міфологізація російської історії давала підставу перенести початок Московської Русі, відповідно її культури і мистецтва, на період християнізації Київської держави і побудови перших мурованих храмів

3. Яковенко Н. Дзеркала ідентичності. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI — початку XVIII століття. Київ, 2012. С. 360.

4. Толочко О. Києво-руська спадщина в українській історіографії XVIII ст. // Верстюк В. Ф., Горбачев В. М., Толочко О. П. Україна і Росія в історичній ретроспективі: Нариси: У 3 т. Київ, 2010. Т. 1. С. 314.

5. Юсова Н. Генезис концепції давньоруської народності в історичній науці СРСР (1930-ті — перша половина 1940-х рр.). Вінниця, 2005. С. 12.

Києва та Чернігова. Усталення цих поглядів бачимо в першому фундаментальному чотиритомному виданні «Старовина Російської держави» (1849–1853 р.), де київські пам'ятки великокняжої доби представлені як російські, а Київ названо «Русским Иерусалимом», куди з'їжджалися богомольці з усієї Росії (!)⁶. Автор коментарів І. Снегірьов усюди використовує зазначений топонім, нехтуючи тим, що у X–XIII ст. це була Русь, а назва «Росія», з усіма її імперськими алюзіями, виникла набагато пізніше і використовувалася для зовсім іншого державного утворення.

Надалі в російській мистецтвознавчій науці, як за часів імперії, так і в радянський та пострадянський періоди, мистецька спадщина Русі стає «російською», а точніше — лише «російською», без жодних пояснень чи коментарів. Багатотомне видання «Історії російського мистецтва» (1910–1916)⁷ починається оглядом храмів Києва і Чернігова. Водночас другий том містить розділ «Бароко України»⁸, що не лише транслює переконання у приналежності барокового мистецтва України до російського мистецтва (хай би яким провінційним і «кустарно-пряничним», за характеристикою Грабаря, воно не було⁹), а й те, що історію мистецтва України слід розпочинати лише від XVII ст. Видання представляє ще один імперський постулат: усі мистецькі твори, створені українськими митцями до та після «возз'єднання» із України з Московією, автоматично включаються у корпус культурних здобутків Російської імперії.

За десять років до того, як українському мистецтву було відведене місце у капітальній праці І. Грабаря, відбувся епізод, котрий, ймовірно, міг вплинути на таке рішення. Принаймні до такої думки схиляє розділ «Бароко України», що починається не з мурованої архітектури, як зазвичай,

6. Древности Российского государства. Москва, 1849. Отделение 1. С. V.

7. Грабарь И. История русского искусства: [В 6 т.] Москва, [1910–1916].

8. Там само. Т. 2. С. 337–416. Розділ написаний київським мистецтвознавцем, професором Г. Павлуцьким.

9. Там само. Т. 1. С. 18.

а з дерев'яного церковного зодчества. Цей епізод пов'язаний із доповіддю українського археолога та історика мистецтва Вадима Щербаківського на археологічному з'їзді у Катеринославі (1905 р., нині м. Дніпро), організованому Московським археологічним товариством. На засідання науковця запросила тогочасна голова товариства і водночас голова всеросійських археологічних з'їздів графиня П. Уварова. Прочитуємо фрагмент із його мемуарів: «Мій реферат для широкої публіки був цікавий тому, що я ілюстрував його рисунками на п'ятдесяти великих аркушах та наліпленими на великих картонах фотографіями, яких було до трьохсот. Тому що заголовок мого реферату говорив про українську архітектуру дерев'яних церков, то перед тим, як я мав почати виклад, проф. [Ф.] Успенський, директор Російського візантологічного інституту в Константинополі, заявив, що черговий (себто мій) реферат має говорити про якусь українську архітектуру, якої він не знає, додавши до цього ще кілька іронічних завваг, щоб показати, що мій реферат буде якоюсь видумкою чи фантазією. Ця промова приголомшила й пригнітила українців, членів конгресу, але на мене особисто не зробила жодного враження...

По закінченні мого реферату в залі запанувала гробова тиша. Я чекав, що мені поставлять запитання, але всі мовчали. Уварова зайняла своє місце голови конгресу і звернулася до проф. Успенського, щоб він тепер, побачивши матеріали, висловив свою думку, але він тільки розвів руками. Тоді вона звернулася до [П.] Покришкіна, члена Петербурзької академії наук, професора церковної архітектури й мистецтва. Він висловив кілька невиразних фраз, які можна було вважати за позитивні. Потім Уварова звернулася ще до кількох академіків, але жоден з них не хотів ні ставити запитань, ні висловлювати своєї думки. Тоді вона встала і сказала: “Від імені президії конгресу поздоровляю референта з відкриттям нового мистецтва”». Аж тоді зірвалася буря оплесків»¹⁰.

10. Щербаківський В. Про українські церкви Київщини // Пам'ятки України: історія та культура. 2007. № 4. С. 280–281.

Не беремося оцінювати щирість тих оплесків, однак, судячи із коментаря І. Грабаря, у московських і петербурзьких наукових колах 1910-х років «нововиявлене українське мистецтво» сприймалося не більше ніж місцева фольклоризація барокового мистецтва.

Схожа ситуація була і в Галичині, де проблема привласнення мистецької спадщини змушувала галицьких інтелектуалів відстоювати право української культури на своєрідність, апелюючи до києво-руського минулого. Львівський мистецтвознавець Микола Голубець із жалем констатував, що в науковому мистецтвознавчому дискурсі Україні залишили тільки мистецтво народне, тоді як майже всі здобутки професійного мистецтва зараховані у мистецьку спадщину тих країн, які на той момент володіли українськими землями. У цьому він справедливо бачив провину і самих українців: «ми з якоюсь дивною байдужістю дивилися на те й мовчали. Кінець кінців дійшло до того, що ми махнули в той бік рукою і раді були хоч тим, що за нами остав народ зі своїм мистецтвом»¹¹. Усвідомлюючи необхідність переломити ситуацію, він почав свій нарис із пам'яток мистецтва Київської Русі, вперше артикулюючи право України на її мистецьку спадщину. У 1920-х рр. у Галичині виходять друком праці з історії українського мистецтва «великокнязівської доби» (Київської Русі: нариси Миколи Голубця¹², Володимира Січинського¹³ (1926) та інших. Додамо, що в СРСР цих авторів таврували як «українських буржуазних націоналістів», відповідно, їхні роботи не видавалися і широкому загалу були майже невідомі.

Першу історію українського мистецтва доби Київської Русі написав і видав у 1919 р. харківський візантолог і мистецтвознавець Федір Шміт. Це була невелика брошура, яку автор, спираючись на історичну концепцію Михайла Грушевського, називав «Мистецтво старої Русі-України»¹⁴.

11. Голубець М. Українське мистецтво: Вступ до історії. Львів; Київ, 1918. С. 3.

12. Голубець М. Начерк історії українського мистецтва. Львів, 1922.

13. Січинський В. Ю. Архітектура старокнязівської доби (X–XIII ст.). Прага, 1926.

14. Шміт Ф. І. Мистецтво старої Русі-України. Харків, 1919.

Невдовзі після її публікації в Україні остаточно встановилася більшовицька влада і вчений одразу ж зазнав утисків та репресій. У 1934 р. його звинуватили у підривній діяльності, спрямованій на відокремлення радянської України від СРСР, заарештували й у 1937 р. розстріляли.

Радянська влада засуджувала «націоналістичну історію України-Русі» М. Грушевського й загалом мало відрізнялася від дореволюційної, окрім наукової марксистко-ленінської термінології¹⁵. Основою тогочасної доктрини про етногенез східних слов'ян стала концепція «єдиного народу», сформульована і державно стверджена в середині ХХ ст. — саме її просувала історична наука. Згідно з нею, за широковідомим висловом академіка Бориса Грекова, Київська Русь була «колискою великоруського, українського і білоруського народів»¹⁶. Відповідно до цього, певні корегування відбуваються в культурній політиці СРСР. Увесь корпус мистецьких пам'яток східних слов'ян розглядається як мистецтво російське, що формально поділяється три гілки — мистецтво росіян, українців та білорусів. У такій, жорстко закріпленій, послідовності влада наперед визначала ієрархію значущості культурних здобутків трьох народів. Водночас репрезентація усієї сукупності мистецтва східних слов'ян за кордоном відбувалася під вивіскою російського мистецтва, без додаткових національних характеристик.

Реалізація цієї офіційної доктрини фіксується в «Історії культури Давньої Русі» (1951), у першому томі радянського видання «Історії російського мистецтва» (1953), у першій книзі другого тому «Загальної історії мистецтва» (1960) — де рубрика про мистецтво Київської Русі міститься у розділі давньоруського мистецтва. Водночас в «Загальної історії мистецтва» (1960) з'являються підрозділи про мистецтво України і — вперше у радянському мистецтвознавстві — розділ про мистецтво Білорусі, чию історію розпочинали з 14 ст.

15. Юсова Н. Згад. Джерело. С. 80, 89, 111.

16. Там само. С. 335.

Принципово нічого не змінилося й у сучасному мистецтвознавстві РФ. Останній варіант «Історії російського мистецтва» (видання розпочате у 2007 р. і продовжується нині) в першому і другому томах також охоплює всю історичну територію Русі, беззастережно включаючи в корпус російського мистецтва усі збережені на її теренах пам'ятки.

Слід наголосити, що проти права одноосібної власності російського мистецтва на киево-руську спадщину українське мистецтвознавство виступило ще за часів СРСР. Сталося це в період хрущовської «відлиги», і хоча офіційна доктрина стосовно цього питання залишалася незмінною, на практиці ситуація дещо пом'якшується. У 60-х рр. українським ученим вдалося опублікувати роботи, які починали аналіз мистецтва України з часів Київської Русі. У 1963 р. у Москві виходить друком книга відомого українського дослідника мистецтва Григорія Логвина «Украинское искусство X–XVIII вв.»¹⁷. З 1966 р. Головна редакція Української Радянської енциклопедії починає публікувати шеститомне видання «Історії українського мистецтва», перший том якого мав назву «Мистецтво найдавніших часів та епохи Київської Русі». До нього увійшли мистецькі пам'ятки, розташовані на теренах тогочасної УРСР, від епохи первісного суспільства до XIII ст. Цього разу обійшлося без розстрілів але серед російських вчених видання викликало обурення. Показовими є свідчення Григорія Логвина — одного з авторів «Історії українського мистецтва». 1968 р., через два роки після виходу у світ першого тому «Історії», він захистив у ленінградській Академії мистецтв (інститут ім. І. Рєпіна) докторську дисертацію «Украинское искусство 1240–1540 гг.» (текст, звісно, російською мовою), біля назви якої на титулі офіційний опонент Михайло Каргер червоним олівцем поставив великий знак запитання. Втім захист пройшов благополучно, хоча й не без проблем, пов'язаних із відгуком М. Каргера (про цей захист та про спілкування з опонентами Григорій Никонович любив згадувати у приватних бесідах з колегами).

17. Логвин Г. Украинское искусство: X–XVIII вв. Москва, 1963.

Відтоді у межах України право на мистецьку спадщину Київської Русі ніхто вже не заперечував, водночас актуальною залишалася боротьба за неї у світовому культурному просторі, засміченому друкованими перекладами історій російського мистецтва та медіа контентом, де мистецька спадщина Київської держави й надалі презентувалася як «російське мистецтво».

Звісно, імперська політика не обмежувалася історичними маніпуляціями. Привласнення історії Київської Русі вводили у правове поле, тобто надавали статусу «законності» другій із виділених нами стратегій — анексія та переміщення до великих московських та санкт-петербурзьких/ленінградських музеїв рухомих пам'яток культури й мистецтва, створених в українських культурних центрах місцевими майстрами. У пропонованому тексті для таких акцій ми будемо використовувати термін «переміщенням культурних цінностей» — його застосовують у сучасному музеєзнавстві, хоча доцільніше було б, на наш погляд, зберегти за ними традиційну й зрозумілу усім назву «пограбування». Вочевидь саме так кваліфікували свої дії воїни-грабіжники військ володимиро-суздальського князя Андрія Боголюбського, які у 1169 р. розоряли київські церкви та грабували приватні оселі киян. Зауважимо також, що за часів володіння Вишгородом, згаданий вилучив з його монастиря чудотворну ікону Богоматері й перевіз у 1155 р. до своєї північної вотчини із центром у місті Володимир на Клязьмі, де її було встановлено у щойно збудованому Успенському соборі. Нині ікона знаходиться у Москві, в Державній Третьяковській галереї і має назву Богоматір Володимирська, а про те, що колись вона була Богоматір'ю Вишгородською, знають хіба що співробітники галереї.

Стратегія переміщень культурних цінностей має два прояви: анексія зі збереженням правдивої інформації про походження пам'яток та навпаки — зі спотворенням цих відомостей. У першому випадку, якщо йдеться про мистецьку спадщину Київської Русі, походження пам'ятки працює на обґрунтування претензій давнини російської культури і в цьому сенсі є продовженням розглянутих вище претензій на всю цивілізаційну спадщину Київської держави. Якщо ж йдеться про анексовані твори інших

періодів, то, потрапляючи в експозиції російських музеїв, такі пам'ятки мають засвідчувати «високий» загальний рівень імперської культури. Тож практика спотвореної атрибуції застосовується з метою розширення корпусу пам'яток, презентованих як здобутки власне російської культури, що має засвідчити її розвиненість із найдавніших часів.

Після приєднання України до Московського царства за часів Богдана Хмельницького, кількість переміщень культурних цінностей різних історичних періодів не піддається підрахунку. Омріяною здобиччю для імперської ідеології завжди були пам'ятки Київської Русі — передусім ікони, вироби з художнього металу та книги. Досить сказати, що в Україні не збереглося жодного рукопису часів Київської Русі, більшість з яких зосереджена в бібліотеках і музеях Москви й Санкт-Петербургу. Не хтували й пам'ятками пізнішого часу, приміром у Російській національній бібліотеці (С.-Петербург) нині знаходиться знаменитий Київський псалтир — шедевр книжкового мистецтва кінця XIV ст. Схожа доля у предметів ювелірного мистецтва, знайдених на території стародавнього Києва у XIX ст. під час розкопок, часто-густо не археологічних, а заради пошуку скарбів. Найцінніші з них потрапляли до рук торговців коштовностями та перекупщиків і врешті осідали у фондосховищах С.-Петербурзького Ермітажу та Історичного музею у Москві.

Професійних археологів XX ст. цікавлять вже не лише вироби з металів та коштовності, а й цілісні археологічні комплекси. У 1908 р. на території Київського дитинця і садиби Десятинної церкви розкопки розпочинає Імператорська археологічна комісія, керована архітектором-археологом Дмитром Мілеєвим. Найбільшу кількість матеріалів дали перші два роки роботи — близько десяти тисяч знахідок, серед яких близько трьох тисяч фрагментів тиньку із залишками стінних розписів Десятинної церкви. У 1909 р. усі матеріали запакували у 14 ящиків і відправили до С.-Петербурга в Імператорську археологічну комісію. Нині більша частина цих матеріалів знаходиться у фондах двох відділів Державного Ермітажу — варто звернути увагу на назви відділів: «відділ російської

культури» та «відділ археології Східної Європи та Сибіру». Польова документація цих розкопок після раптової смерті Д. Мілеєва у 1914 р. лишилася нерозібраною. Основна частина фотодокументації нині знаходиться в Інституті історії матеріальної культури Академії наук РФ, а більша частина рукописних щоденників і креслення лишилися у Києві (ймовірно, їхньому вивезенню завадила Перша світова війна). Нині ці матеріали знаходяться в Інституті рукописів Національної бібліотеки України¹⁸.

Із подіями Другої світової війни пов'язаний ще один етап масових анексій пам'яток української культури та цілеспрямованого вимивання пам'яті про їхнє походження. Хоча точніше пов'язувати його не із самою війною, а з першими повоєнними роками, коли відбувався розподіл повернутих мистецьких і археологічних колекцій, архівних фондів та інших предметів культурної спадщини, вивезених німецькими окупантами з окупованих частин СРСР. Реституційна комісія, що мала визначати законних власників награвованих предметів мистецтва, розпочала роботу в радянській зоні окупації Німеччини у 1945 р. Для участі в її роботі українські музейники направили делегацію, очолену співробітником Києво-Печерського заповідника, істориком і археологом Володимиром Богусевичем. Але українців до роботи комісії не допустили навіть як спостерігачів. Наприкінці 1947 р. з Німеччини до Києва відправили кілька ешелонів з музейними експонатами та архівними матеріалами, де їх розбирали вже представники музеїв України. Та це була лиш невелика частка повернутих із Німеччини цінностей. Основна партія творів мистецтва у 1946–1947 рр. надійшла до Центрального державного сховища музейних фондів під тогочасним Ленінградом, де їхнім розподілом між російськими музеями займалися лише росіяни, попри те, що там містилося чимало експонатів з українських музеїв (зафіксовано німецькими евакуаційними списками та відповідними

18. Коренюк Ю. Атрибуція залишків стінних розписів мурованих будівель Старокиївської гори у світлі матеріалів розкопок Десятинної церкви 2005–2011 рр. // *Opus mixtum*. Київ, 2018. № 6. С. 22.

інвентарними номерами)¹⁹. Це були фрагменти різьблених шиферних плит з розкопок київських храмів та фрагменти фресок, зняті у 1934 р. зі стін Михайлівського Золотоверхого собору. Детальніше про мистецьку спадщину цього собору йтиметься далі.

За збереження правдивої атрибуції про походження творів мистецтва, залишається шанс виявлення переміщених культурних цінностей і повернення їх до контексту української культури. Крім того, за правдивої інформації, усі численні випадки їхнього переміщення з України до Росії хоч якоюсь мірою зберігають приналежність українській культурі. Втім, ця приналежність часто є зрозумілою лише фахівцям. Якщо пам'ятка експонується у контексті, приміром, середньовічного мистецтва, її належність власне українській культурі в експозиції не маркується — як неважлива.

Трагічнішою є ситуація, коли інформацію про походження пам'яток змінюють, вилучаючи їх зі сфери української історичної пам'яті. Запускається механізм узурпації української історичної пам'яті та включення привласнених пам'яток до «російського» культурного контексту, що зрештою призводить до послаблення семіотичної значущості української культури і стирання частини її культурних здобутків.

Один із прикладів реалізації такої стратегії відбувся у ХХІ ст.

Уже згаданий вище М. Каргер проводив розкопки у Києві в урочищі Копирів кінець. У садибі художнього інституту (нині Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури) він виявив залишки невідомої церкви, ймовірно, кінця ХІ ст. У засипці її фундаментних ровів було чимало фрагментів із залишками фрескових розписів. Після завершення розкопок основну масу цих фрагментів (близько трьох тисяч одиниць) передали до археологічного фонду заповідника «Софійський музей» (нині Національний заповідник «Софія Київська»), де вони знаходяться й зараз. Це переважно дрібні, однотонно зафарбовані уламки тиньку, майже

19. Кот С. Повернення і реституція культурних цінностей у політичному та культурному житті України (ХХ — поч. ХХІ ст.). Київ, 2020. С. 621–656.

без орнаментальних мотивів. У матеріалах розкопок були, хоч і небагато, цікавіші фрагменти — з чіткими залишками орнаментів та частинами ликів. Усіх їх (понад два десятки) М. Каргер вивіз до Ленінграду. Ймовірно, ці фрагменти тривалий час залишалися в особистій колекції вченого, а після його смерті потрапили до фондів ленінградського відділення Інституту археології. Звідти їх у 1984 р. передали до фондів сектору архітектурної археології Ермітажу, а кілька фрагментів з найвиразнішими зображеннями ликів та один фрагмент орнаменту надійшли до Новгородського державного об'єднаного музею-заповідника. В Україні про існування цих фрагментів ніхто нині, можливо, і не знав би, якби не публікації самого М. Каргера у двох його монографіях з репродукціями трьох фрагментів ликів і одного орнаментального фрагмента з відповідними анотаціями²⁰.

Через півстоліття світлина цих же фрагментів фігурували у колективній монографії московських та новгородських мистецтвознавців про монументальний живопис храмів Великого Новгорода. Авторка статті, де йшлося про означені фрагменти, атрибутувала їх як матеріали розкопок новгородської церкви Благовіщення на Городищі (1103 р.), жодним словом не згадуючи публікації М. Каргера²¹, що викликало неприємне здивування в українських учених. Л. Ліфшиц, редактор монографії, непереконливо пояснив некоректну атрибуцію прикрою помилкою²². Причина «помилки» видається сумнівною насамперед тому, що автори та редактор згаданої монографії — визнані знавці давньоруського мистецтва — не могли не звернути увагу на некоректну атрибуцію.

20. Див.: Каргер М. Археологические исследования Древнего Киева. Отчеты и материалы (1938–1947 гг). Київ, 1950. С. 224; Каргер М. Древний Киев: Очерки по истории материальной культуры древнерусского города. Москва; Ленинград, 1961. Т. 2. С. 400. Табл. LXXI.

21. Лифшиц Л., Сарабьянов В., Царевская Т. Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI – первая половина XII века. С.-Петербург, 2004. С. 422–425.

22. За поясненням до Л. Ліфшиця звернувся у приватній бесіді Ю. Коренюк. Автори вдячні Ю. Коренюку за оприлюднення інформації про обставини цього епізоду.

Показово, що у виданому кількома роками пізніше першому томі «Історії російського мистецтва» автори статті про живопис другої половини XI ст. також згадують про київські фрагменти фрескових розписів і, посилаючись на М. Каргера, атрибутують їх уже цілком коректно — як матеріали з розкопок київського храму. Зображення фрагментів із правильною атрибуцією відсутні, хоча текст супроводжено приміткою про помилку у попередній публікації через плутанину в архівних записах, яка виникла при передачі давніх пам'яток до Новгородського музею-заповідника²³. Однак це пояснення так само викликає сумніви — наприкінці 1980-х років усі чотири передані до Новгороду фрагменти знаходилися у постійній експозиції заповідника і, попри «плутанину в архівних записах», мали правильні анотації, відповідно до публікацій М. Каргера. Це засвідчує київський реставратор і мистецтвознавець Юрій Коренюк, який неодноразово бував у Новгородському музеї і добре пам'ятає тогочасну експозицію.

Кілька років тому у Києві вийшла друком стаття російської мистецтвознавиці Ольги Етінгоф, де вона детально прослідковувала історію переміщення фрагментів із розкопок київського храму на Копирівому кінці та доповнила їх ще кількома, доти не публікованими, фрагментами із зображеннями ликів і орнаментів із розкопок того ж храму²⁴. Щира подяка Ользі Євгенівні за це дослідження — об'єктивне, сумлінно виконане і для нас дуже важливе. До того ж, воно вкотре нагадує про величезну кількість пам'яток нашої історичної, культурної та мистецької спадщини, що були «переміщені» — насправді вкрадені й вивезені — до російських музеїв, де нині їх експонують під чужими іменами, або ж припадають вони пилом у ящиках невідомих нам фондосховищ.

23. Попова О., Сарабьянов В. Живопись второй половины XI — первой четверти XII века // История русского искусства. Москва, 2007. Т. 1. С. 492–493, прим. 193.

24. Этингоф О. Киевские фрески конца XI века из храма в усадьбе Художественного института // Opus Mixtum. Київ, 2019. № 7. С. 47–53, VIII–X, ил. 1–15

Варто згадати про ще одну нахабну спробу перекодування раніше привласненої пам'ятки — йдеться про вже згадуваний Київський Псалтир. Місце виконання рукопису вказано переписувачем на колофоні книги: «В лето 6905 [1397] списана бысть книга си Давыда царя повеленьем смиренного владыки Михаила рукою грешного раба Спиридонья протодиякона, а писана в граде в Киеве». Московський мистецтвознавець Г. Вздорнов намагається спростувати слова переписувача, переконуючи, що цьому свідченню не можна вірити, бо «насправді» псалтир має московське походження. Серед аргументів Г. Вздорнова, виберемо найбільш «вздорний», тобто найбезглуздіший: «Відсутність київських рукописних книг межі XIV–XV ст. що, свідчить про припинення місцевої писемної традиції в період після татарської навали і про слабкий розвиток книгописання в Києві протягом усього XIV ст., спонукає порівняти Київський Псалтир із рукописами інших російських регіонів. І тут одразу стає зрозуміло, що за всіх притаманних їй індивідуальних якостей вона органічно входить у цілу групу розкішно оформлених манускриптів цієї епохи, здобутих у Північно-Східній Русі»²⁵. Г. Вздорнов не помічає суперечливості свого твердження: збережену рукописну пам'ятку з «незручною» вказівкою про київське походження не слід вважати київською, бо тоді в Києві книг не писали. У ширшому контексті це обґрунтування виявляє сутність російської стратегії анексії культурних цінностей — спочатку мистецькі пам'ятки тотально вивозять з України, а потім стверджують, що таких пам'яток ніколи й не було, натомість був суцільний занепад української культури. Якщо факти суперечить цій схемі, пам'ятку перекодовують та розробляють для неї новий життєпис для аргументації її «справжнього російське походження».

Продовжуючи тему анексії мистецької спадщини Київської Русі, не можна не спинитися на історії знесення більшовицькою владою унікальної пам'ятки української та світової культури Михайлівського Золотоверхого собору початку XII ст. та на подальшій долі його художньої

25. Вздорнов Г. Исследование о Киевской Псалтыри: В 2 т. Москва, 1978. С. 24.

спадщини. За часів незалежності нашої держави про цей акт вандалізму написано чимало, але в контексті даного викладу варто, на наш погляд, розглянути кілька характерних фактів із цієї історії.

Після рішення про перенесення у 1934 р. столиці України з Харкова до Києва політбюро КП(б)У (Комуністичної партії більшовиків України) видало постанову про будівництво у Києві урядового центру в районі Софійської площі та Михайлівського монастиря. З постанови незрозуміло, який із соборів мали знести — Софію Київську чи Михайлівський Золотоверхий, — можливо, й обидва. Так чи так, але цілком очевидно, що принаймні одна із цих пам'яток світової культури була приречена. Їхня доля з'ясувалася на засіданні політбюро 27.03.1934 — ліквідувати належало Михайлівський монастир. Одразу ж соборний Золотоверхий храм монастиря почали готувати під знесення, а Софію Київську згодом перетворили на «Софійський музей» — філію «Музейного містечка» (комплекс музеїв, створених київськими пам'яткоохоронцями на території закритої у 1926 р. Києво-Печерської лаври)²⁶.

Приблизно через тиждень з Москви до Харкова (тоді ще столиця України) надійшло кілька листів, адресованих В. Затонському, наркому освіти УСРР (тогочасна аббревіатура більшовицької України), а також С. Косіору та П. Постишеву, секретарям Центрального комітету КП(б)У. Усі листи — за підписом Ф. Кона, завідувача музейного відділу Наркомату освіти РРФСР (аббревіатура тогочасної Росії у складі СРСР). У листах до В. Затонського йшлося про те, що Михайлівський собор у Києві є світовою пам'яткою «візантійсько-російського» мистецтва (курсив наш — *Авт.*), тому його ліквідація викликає хвилювання серед мистецтвознавців і художників, тож бажано змінити проєкт урядових будівель таким чином, аби собор зберігся. Зміст листів до секретарів КП(б)У принципово відмінний: у них рішення про нищення Михайлівського

26. Документи Політбюро ЦК КП(б)У / Публ. док. О. Рибалко // Пам'ятки України. 1991. № 2. С. 49–50.

собору — доконаний факт, крім того, вони містять рекомендацію зняти зі стін собору мозаїки і фрески та зберегти їх²⁷.

Ще через тиждень, 11 квітня, політбюро КП(б)У прийняла постанову щодо Михайлівського монастиря у Києві з розпорядженням: «вжити необхідних заходів до зняття найбільш цінних фресок і мозаїк». Відповідальним за виконання цих робіт призначено члена політбюро КП(б)У, наркома освіти В. Затонського, оскільки його відомство опікувалося тієї пори охороною пам'яток. Одразу викликали майстрів зі Всеросійської Академії мистецтв у Ленінграді, котрі які мали зайнятися вилученням мозаїк і фресок. Після встановлення риштувань та підготовчих робіт у червні 1934 р. демонтажні роботи розпочалися.

Нарком В. Затонський усіляко підганяв майстрів і навіть погрожував знести собор з усіма його мозаїками і фресками, обмежившись лише їхньою фотофіксацією, якщо роботи не будуть вчасно виконані. Майстри, однак, з усіма завданнями впоралися, тож академік не мав підстав реалізовувати погрози. Демонтаж мозаїк завершили у перших числах серпня 1934 р., розбір же фресок тривав трохи довше — через необхідність перед монтажем відчищати більшість із них від олійних записів. Врешті до середини вересня усі роботи по фрескам закінчили. Пошук фресок під пізними нашаруваннями тривав ще упродовж 1935–1936 рр., але до тієї роботи наркому Затонському вже було байдуже. Московський реставратор Павло Юкін згадував, що продовжував досліджувати стіни Михайлівського собору за кілька днів до його руйнування, що відбулося 14 серпня 1937 року²⁸.

27. Із листування наркома В. Затонського / Публ. док. О. Рибалко // Пам'ятки України. 1989. № 1. С. 41–44.

28. Кызласова И. О Павле Ивановиче Юкине (1883–1945). Приложение. Материалы к биографии Павла Ивановича Юкина: Избранные документы из архива семьи // Софійські читання. Київ, 2009. Вип. IV, 262; Мемуары П.И. Юкина. 40 лет моей работы / Публ. И.А. Кызласовой // Софія Київська: Візантія. Русь. Україна. Київ, 2013. Вип. III, 352–355, 361, 364, 370.

Демонтовані мозаїки і фрески звозили до Музейного містечка, де на той час уже знаходилися два шиферні рельєфи із зображеннями святих воїнів-вершників, також зняті зі стіни Михайлівського собору. Там же обладнали майстерню, де ділянки знятих мозаїк з тильного боку заливали цементом, а зняті фрески монтували на дерев'яні підрамники, які заливали вапняними та гіпсовими розчинами. Офіційна інформація про плани Наркомату освіти УСРР стосовно використання демонтованих михайлівських мозаїк і фресок відсутня. А от про плани Москви з цього приводу довідуємося з листа завідувача музейним відділом Наркомату освіти РРФСР Ф. Кона, надісланого 17.07.1934 наркому освіти УСРР В. Затонському (зауважте дату листа — до завершення демонтажу мозаїк лишається більше двох тижнів). У листі пропозиція — виділити для експозиції Державної Третьяковської галереї зняті михайлівські мозаїки Димитрія Солунського і архідиякона Лаврентія (так помилково названа мозаїка архідиякона Стефана), а також одну з фресок.

Як не дивно, В. Затонський відповів відмовою. На подібний демарш провінційного чиновника у Москві не відреагували, принаймні нам про це невідомо. Тож у наступному 1935 р. після того, як переведення усіх ділянок найбільшої з михайлівських мозаїк — композиції «Євхаристії» з центральної апсиди на цементі основи — було завершено, їх звезли до Софії Київської, що була на той час уже «Софійським музеєм». В одній із галерей собору ці ділянки змонтували у цілісну композицію на півкруглій стіні, що повторювала форму апсиди Михайлівського собору. Роботи ці були в основному завершили завершені у 1936 р. Того ж року до щойно створеного Київського державного музею українського мистецтва (нині Національний художній музей України) із Музейного містечка передали останні переведені на нові основи михайлівські мозаїки і фрески, а також обидва шиферні рельєфи. Навесні 1937 р. музей відкрився для відвідувачів, михайлівські пам'ятки склали основу експозиції відділу мистецтва Київської Русі. Тодішній директор музею Пімен Рудяков планував

побудувати для цього відділу спеціальну залу і перенести до неї із Софії михайлівську «Євхаристію». Але в наприкінці 1937 р. адміністрацію художнього музею звинувачено у буржуазному націоналізмі, музей закрито, а його директора репресовано. Через рік музей знову відкрили, проте відділу Київської Русі в ньому вже не існувало, як не було й жодної з пам'яток михайлівської колекції.

Після закриття художнього музею пам'ятки з Михайлівського собору знаходилися у його фондах до липня 1938 р. — тоді з Москви прибула експедиція співробітників Третьяковської галереї, очолювана В. Антоною, для відбору експонатів для запланованої галереєю виставки, присвяченої 750-літтю «Слова о полку Ігоревім». З фондів художнього музею Антонова узяла мозаїку Димитрія Солунського, фреску з верхньою частиною постаті Самуїла фресковий орнамент і один шиферний рельєф зі святими воїнами; із «Софійського музею» — фрагмент мозаїчного орнаменту. Того ж місяця усі пам'ятки відправлено до Третьяковської галереї, а михайлівські пам'ятки, котрі ще лишилися у фондах художнього музею, у вересні 1938 р. передано «Софійському музею». Це мозаїки архідиякон Стефан і апостол Тадей, обидві фрескові постаті «Благовіщення», фрагмент фрескового орнаменту і шиферний рельєф.

Ще певна кількість фресок і невеликі мозаїчні фрагменти знаходилися на території Музейного містечка, очікуючи монтування на нові основи. Після завершення монтування усі вони надійшли до «Софійського музею». У такій комплектації колекція михайлівських пам'яток цього музею перебувала до 1943 р., коли німецькі окупанти, евакуюючись з Києва, вивезли із «Софійського музею» до Німеччини майже усі фрески і кілька невеликих мозаїчних фрагментів. Великих мозаїк не брали, ймовірно через значну вагу їхніх цементних основ. Після реституції цих пам'яток до СРСР «Софійському музею» у 1947 р. повернули лише лицеві фрески, які фігурували у списках Держаної комісії з підрахунку збитків, нанесених німецькими окупантами. А партія орнаментальних фресок і один мозаїчний фрагмент, загальною кількістю не менше 18 одиниць зберігання,

як ми вже згадували, поїхала до Центрального сховища музейних фондів під Ленінградом. Там у період 1948–1953 рр. михайлівські фрески розподілили між Новгородським державним музеєм-заповідником і Державним Ермітажем, а мозаїчний фрагмент дістався Державному Російському музею у Ленінграді²⁹.

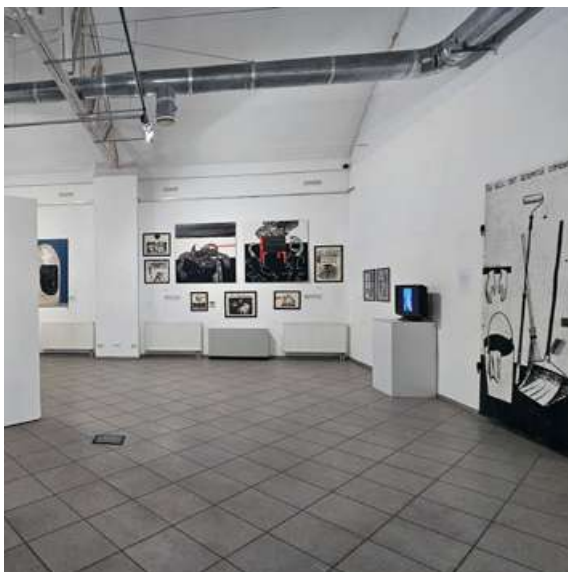
Щодо пам'яток, вивезених з Києва у 1938 р. на виставку «750-ліття Слова о полку Ігоревім», то після її закриття жодна з них назад не повернулася — усіх їх узято у Третяковській галереї на облік постійного зберігання. Питання їхнього повернення у Києві протягом двох років ніхто не піднімав. А 1939 р. «Софійський музей» виходить з підпорядкування «Музейному містечку» і набуває статусу самостійного музейного закладу. В ньому планують створити архітектурно-художній відділ, в експозицію, за задумом, мали увійти усі пам'ятки, що походили з Михайлівського Золотоверхого монастиря. Тож начальник відділу образотворчих мистецтв і музеїв Управління у справах мистецтв при Раді народних комісарів В. Чувілов на початку 1941 р. направив до адміністрації Третяковської галереї запит із вимогою повернути взяті на тимчасову виставку експонати. Директор Третяковської галереї О. Замошкін на запит відповів відмовою, вмотивовану тим, що у разі втрати експозицією Третяковської галереї цих пам'яток «буде порушена правильна уява про розвиток давньоруського мистецтва і його витоки»³⁰. Продовжуючи логіку такої аргументації, можемо зробити висновок, що Михайлівський Золотоверхий собор у Києві необхідно було знести саме заради того, щоби уявлення про витоки давньоруського мистецтва було в усіх «правильним» раз і назавжди.

29. Коренюк Ю. Мозаїки Михайлівського Золотоверхого собору у Києві: Каталог. Київ, 2013. С. 32–50.

30. Кот С., Коренюк Ю. Спадщина Михайлівського собору в Третяковській галереї: версії і документи // Пам'ятки України. 2004. Ч. 3. С. 12–13; Кот С. Повернення і реституція культурних цінностей... С. 301–302.

На завершення не можна не згадати про вивезену/продану впродовж ХХ ст. мистецьку спадщину України у «далеке зарубіжжя», де вона опинилася у приватних і музейних колекціях США та Західної Європи. Здебільшого її зразки презентовано нині як «російське мистецтво», що є наслідками згадуваної культурної політики Російської імперії, а пізніше СРСР. Тому навіть твори радянського часу в культурному дискурсі Заходу ототожнюються з мистецтвом російським, натомість національна складова і внесок українських митців у це мистецтво перебувають у сфері історичного забуття.

На тлі загарбницької війни Росії проти України розглянуті стратегії десеміотизації української культури реалізуються Росією максимально агресивно. Цілеспрямоване нищення мистецької спадщини, яка гине під російськими обстрілами і бомбардуваннями, тотальне пограбування музеїв на окупованих територіях України, поєднане з уже відпрацьованими прийомами узурпації української історичної пам'яті у неприховану вигляді виявляє кінцеву мету російської культурно-політичної програми — нищення української культури як такої.



Світ / Паралелі

АБСОЛЮТИЗМ ВЛАДИ У РЕЦЕПЦІЇ ФРАНЦУЗЬКОЇ ЛІРИЧНОЇ ТРАГЕДІЇ

У драматичних реаліях воєнного українського сьогодення як ніколи ясно проакцентовано взаємозв'язок мистецтва і політико-соціальної сфери життя суспільства. Країни, чия влада усвідомила «м'яку силу» культури й мистецтва на зовнішньо- і внутрішньополітичному рівнях та всіляко підтримує розвиток цих сфер за рахунок державного фінансування, мають очевидну перевагу у формуванні актуальних парадигм культури як у внутрішньому просторі, так і на міжнародній арені.

Взаємозв'язок політичного устрою і мистецтва, зокрема музично-театрального, має глибоке історичне коріння. Однією з найбільш ранніх і відомих подібних традицій є античний театр і його виховна роль, на якій наголошували давні греки. Продовженням цієї традиції у яскравих репрезентативних прикладах зв'язку політики і мистецтва європейської культури став музичний театр епохи французького абсолютизму. Саме у новоствореному портретному жанрі епохи — «ліричній трагедії» — у художньому переосмисленні композитора Жана-Батиста Люлі та лібретиста Філіппа Кіно відобразились ідеали абсолютної монархії, уособлені в постаті та політиці короля Людовика XIV.

Пролог як невід’ємна частина французької «ліричної трагедії» XVII століття є максимально декларативним у репрезентації принципів абсолютизму й скеруванні «правильного» сприйняття постаті Короля і водночас містить найбільшу кількість символів, алюзій і натяків, не завжди доступних для розшифрування у сучасному культурному контексті. Втрата розуміння сенсів, закладених у вступній частині опери, у наш час впливає на режисерську концепцію твору, а подеколи спричиняє до відмови режисерів від постановки прологу, як від неактуального доповнення чи необов’язкового «театру в театрі». Пролог ґрунтувався на окремій розповіді з відмінними від основного сюжету трагедії героями і місцем дії, що в сумі ускладнює постановочний процес, вимагає додаткових виконавських ресурсів і навантажує фінансову складову підготовки вистави. Попри це пролог — важлива складова «ліричної трагедії», код, котрий допомагає зрозуміти не лише очевидні, але й приховані ідеї і принципи французької культурної політики абсолютизму.

Знакові драматурги французького класицизму Жан Расін і П’єр Корнель слідували традиціям античного театру. Це проявлялось у використанні давньогрецьких міфів у сюжетах творів і збереженні основних принципів композиції трагедії. Водночас відмінними та загальновідомими є класицистське дотримання трьох єдностей, втілення конфлікту обов’язку і почуття тощо. Орієнтація на модель давньогрецького театру була скоригована і відсутністю прологу у французьких класичних трагедіях XVII століття. Однак у давньогрецькому театрі всі трагедії починалися зі вступної частини — прологу, в якому зазвичай відбувалося вшанування бога Діоніса і почесних громадян поліса. Пролог не обмежував кількість акторів — один актор міг виступити з монологом або ж відбувалася постановка цілої сцени, де було задіяно більше двох акторів, іноді персонажі в пролозі й не з’являлися на сцені, а про майбутні події розповідалося від імені інших осіб. Часто у пролозі автор звертався до глядачів і пояснював міфи, що складали підґрунтя сюжету. Таким чином пролог ніби встановлював більш віддалену перспективу погляду на всю п’єсу, яку глядач міг

сприймати радше «на відстані», через певну призму. Цю ідею наративної «розповіді» через інтерпретацію відомих сюжетів було переконливо втілено у французьких музично-театральних творах XVII століття.

Варто зазначити, що розуміння необхідності прологу і його специфіки проявляється у визначенні терміну у довідникових виданнях — як тогочасних, так і в сучасних. До прикладу, відомий французький філософ, письменник і композитор, один з авторів Енциклопедії та головний противник Жана-Філіппа Рамо у полеміці стосовно шляхів розвитку музичного мистецтва — Жан-Жак Руссо — мав своє визначення прологу: «така собі маленька опера, що передує великій, анонсує і представляє її. Оскільки сюжет Прологу зазвичай величний, дивовижний, пишний, чудовий та сповнений похвали, музика має бути радше блискучою, гармонійною та вражаючою, аніж ніжною і патетичною. Ми не повинні використовувати в пролозі великі розділи, якими хочемо схвилювати в основному творі, і музикант має... викликати зацікавлення чимось новим в основній частині твору. Цю відмінність більшість композиторів не відчувають і не передають; однак це необхідно, хоча й важко. Найкраще було б не використовувати і взагалі позбутися прологів, які лише набридають і роблять нетерплячими глядачів або шкодять інтересу п'єси, використовуючи заздалегідь засоби, щоб догодити та зацікавити. Таким чином, опери Франції є єдиними, де збереглися прологи; але терплять їх там лише тому, що ніхто не наважується ремствувати проти безглуздості, якої вони сповнені»¹. За явного цілком критичного ставлення Жан-Жака Руссо до прологу як частини опери, у цьому визначенні XVIII століття можна відзначити такі сутнісні його характеристики, як функція вступу або ж введення в дію твору, відмінність сюжету і характеру музики від основної частини опери, складність у втіленні відмінностей вступної та основної частини опери. У ліричних трагедіях Жана-Батиста Люлі й Жана-Філіппа Рамо ця традиція

1. Rousseau J.-J. Prologue // Dictionnaire de musique. Paris, 1768. P. 393.

є сталою і непорушною: змалювання абсолютної влади монархії попри усі негаразди й торжество кохання у стосунках героїв, хоча й на відмінному сюжетному матеріалі, починалося ще у пролозі. Зазначимо, що вже через два роки твердження Ж. Ж. Руссо про те, що французькі опери були єдиними, де збереглися прологи, стане неактуальним, адже у 1749 році з'явиться «Зороастр» (1749) Жана-Філіппа Рамо — перша французька опера без прологу.

Має місце й протилежна думка стосовно зв'язків прологу із сюжетом опери. Наприклад, Едмон Лементр у статті «Пролог» із сучасного Словника французької музики XVII–XVIII століть визначає його як «самостійну ліричну п'єсу, що представляє, переважно у Франції, оперну виставу <...> Априорі, ця преамбула не пропонує жодного зв'язку з видовищем, що слідує далі, але вихваляє особу короля та особливо звеличує його військові успіхи»². Полемізуючи з даним визначенням, відмітимо, що пролог завжди, хоч і неочевидно, пов'язаний із сюжетом опери.

Найвдалішою дефініцією, яка означає нюанси ролі прологу та амбівалентність його сприйняття публікою, знаходимо в авторитетному словнику Гроува, де пролог розглядається як «окрема вступна сцена до п'єси чи опери, що слугує меті прояснення та покращення сприйняття й концептуальної конструкції драми, часто шляхом забезпечення певної форми змови з аудиторією. У пролозі можна по-різному окреслити естетичний задум твору, представити подальшу дію та/або віддати шану меценату. Змінне місце прологу в історії опери є інтригуючим дзеркалом долі самої опери, яке відображає різноманітні політичні, соціальні, культурні та філософські тиски, що чинилися на цей проблематичний жанр»³.

2. *Lemaître E. Prologue // Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles / Marcelle Benoit (dir.). Paris, 1992. P. 576–577.*

3. *Carter T. Prologue (opera). Grove Music Online. URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000007990;jssessionid=20D0E6BA34594314F2C6A4DCA9422081> (дата звернення 15.05.2023).*

Багаторічна історія прологу обумовила наявність протилежних думок щодо цієї неоднозначної частини опери. На самому початку існування опери, у перші роки XVII століття, італійські лібретисти та композитори використовували його, аби прояснити сенс існування нового жанру. З подальшим прийняттям та популяризацією жанру таке виправдання стає неактуальним, натомість пролог набуває нових функцій — роз'яснення мотивації сюжету основної дії опери (наприклад, в «Коронації Поппеї» Монтеверді, 1643), легітимізацію використання ефектної сценографії для демонстрації вражаючих сценічних ефектів тощо.

Історія прологу у французьких виставах починається з «Комічного балету Королеви» (1581), де, з-посеред іншого, втілено ідею приходу Золотого Століття за правління короля Франції. Розвиток драми обумовлений порушенням цієї гармонії — втручанням зла, злих сил, фатуму тощо — і, зрештою, завершується щасливим кінцем. Подібно до того, як у балеті *de cour* можна побачити ранню спробу поєднати поезію, музику й танець, так і тут можна помітити натяк на те, що згодом стане повноцінним прологом до ліричної трагедії.

Нагадаємо, що перші появи молодого короля Людовика XIV (роки правління 1661–1715) на придворній сцені також відбувалися у жанрі балету, а фанатичне захоплення монарха музикою і сценою мало визначальний вплив на розвиток музично-сценічного мистецтва Франції. До прикладу, у двох балетах 1654 року («Балет ночі» і «Балет часу») він з'являється у ролі Сонця, яке сходить, й Аполлона. Наступним етапом репрезентації особи короля стала зміна жанрових векторів від балету до опери і зміна сприйняття образу — від міфологічного персонажа до метафоричного зображення слави короля. Людовик XIV перестає танцювати на публіці з 1670 року, і вже у 1673 році спостерігаємо тенденцію відходу від уявлень про короля як про Сонце чи про якесь інше божество. Його імідж і влада міцно утвердилися, й придворні більше орієнтувалися на сприйняття Людовика у різноманітних військових, політичних і соціальних іпостасях.

У період заснування Королівської музичної академії (1661) і на початку розвитку жанру «ліричної трагедії» П'єр Перрен і Робер Камбер («Помона», 1671), а пізніше Жан-Батист Люлі і Філіпп Кіно («Кадм і Герміона», 1673), починали свої твори прологом. Наслідуючи приклад перших італійських композиторів, вони сформували багаторічну традицію, що тривала у Франції протягом вісімдесяти років.

Очевидно, що визначальними у ствердженні особливої ролі прологу є результат плідної співпраці талановитого композитора Жана-Батиста Люлі й лібретиста Філіппа Кіно, чиї ліричні трагедії є досконалими зразками популярного у паризької публіки жанру, який мав особливе заступництво Людовика XIV. Саме підтримка останнього обумовила наявність урочистого алегоричного прологу, що прославляє монарха і його військові перемоги, до того ж подібний вектор спрямування сюжету ідеально вписувався у парадигму мистецтва французького абсолютизму.

Маючи перед очима «ідеальну модель» класичної трагедії П'єра Корнеля і Жана Расіна, Ж. Б. Люлі і Ф. Кіно розуміли, що в опері необхідно врахувати бездоганну модель трагедії, але представити щось цілковито інакше, чого доти драматична сцена не показувала або забороняла показувати: чисте видовище, вражаючу сценографію і машинерію, дивовижну магію, все, що може стати джерелом зачудування й розваги. Лірична трагедія мала одночасно нагадувати драматичну трагедію й опонувати їй.

Поступово лірична трагедія Люлі-Кіно витіснила з королівської сцени расінівську трагедію, а сам Ж. Б. Люлі, вміло потураючи примхам монарха, отримав від нього практично абсолютну владу всередині Королівської академії музики, якій підкорявся і його літературний співавтор. Разом вони створили тринадцять «ліричних трагедій», кожен з яких розпочинав пролог. Ці музично-театральні спектаклі відповідали існуючим смакам та нормам придворного середовища і самого короля, а критерієм їхньої оцінки ставали не стільки вираження емоцій новими засобами, скільки втілення загальновідомих афектів найближче до існуючого ідеалу.

У структурному та композиційному планах лірична трагедія складається з п'яти актів із прологом як окремою частиною. Ніби формально не пов'язаний з основною дією, сюжет прологу ліричних трагедій часто містив обґрунтування основної інтриги, яку тогочасні глядачі розуміли без додаткових пояснень. Наприклад, дія прологу однієї з відносно ранніх (четвертої з тринадцяти) «ліричних трагедій» Ж. Б. Люлі «Атіс» (1676) відбувається у палаці Часу, куди приходить богиня природи Флора. Вона нарікає, що не має можливості висловити свою повагу Королю (який у березні вирушає на поклик Беллони, тобто на війну). Муза трагедії Мельпомена, супроводжувана групою міфологічних героїв, серед яких Геркулес та Антей, Кастор і Поллукс, Лінкей та Ідас, Етеокл та Полінік, незадоволена поведінкою Флори та заклопотана тим, аби полегшити королівські турботи, пропонує розповісти історію про Кібелу й Атиса (саме ця історія стане основою п'ятиактної драми). За наказом Кібели, спускається Іріс, яка примирює Мельпомену та Флору. Загальний хор славить «найвеличнішого з героїв» — Людовика XIV.

Як бачимо, крім прямого обґрунтування вибору сюжету для трагедії, у пролозі також спроектовано втілений у наступних п'яти актах конфлікт вищого порядку — «діонісійського» та «аполлонічного» начал — уособлений в образах Флори та Мельпомени. Флора, як богиня природи, символізує плодючість та започатковує лінію дивертисментів, присвячених могутній силі Кібели. Мельпомена, муза трагедії, уособлює стриманість та аскетизм. Саме ці дві протилежні сторони культу Кібели, які провокують трагічну розв'язку опери, одержують традиційно щасливе поєднання у пролозі. Цікавим є загальний склад персонажів — окрім Мельпомени, Флори, Іріс та Часу, тут фігурує низка міфологічних героїв. Деякі з них, зокрема Кастор і Поллукс, згодом стануть головними героями однойменної ліричної трагедії Ж. Ф. Рамо. Для формальної мотивації введення прологу автори застосовують прийом «театру у театрі», адже з тексту лібрето стає зрозумілим, що вся подальша дія, тобто історія Атиса та Кібели, розіграватиметься спеціально для Його Величності.

У більш пізній (десятій з чотирнадцяти) опері Жана-Батиста Люллі «Персей» (1682) пролог має подібний сюжет: Хронім та Мегатім — піддані Мужності — намагаються усамотнитися в урочищі для відпочинку. Мужність у супроводі Невинності та Невинних задовольняє скаржитися на підступність Фортуни. Раптом з'являється Фортуна у супроводі Розкоші та Достатку. Після недовгих суперечок Мужність та Фортуна доходять згоди. У пролозі до «Персея» (1682) символічно зображено, що Людовик приніс мир Франції — він наказує мінливій Фортуні помиритися із суворотою Чеснотой, утворюючи щасливу гармонію.

Ще величнішим постає образ короля у пролозі до ліричної трагедії «Фаетон» (1683), де його представлено як відновника Золотої ери. Тут майже нічого не лишається від досить жорстокого образу монарха з попередніх прологів — натомість він гарантує справедливість і мир. Цей пролог традиційно для жанру ліричної трагедії прямо не пов'язаний із дією: богиня Астрея, дочка Юпітера й Феміди, благає про дарування людському роду золотого століття. Проте Сатурн — бог, який панував у золотому столітті, — запрошує її повернутися на землю, де настає епоха миру й благополуччя. Досить прозоро в алегоричному сюжеті прозирає традиційне ушлявлення Людовика XIV і «золотого століття» його царювання. Декларування головної ідеї опери саме у прологах було типовим явищем епохи бароко — твір на честь сюзерена мали розпочинати сцени, варті його уваги. Тож не дивно, що половину номерів прологу складають численні різноманітні славлення анонімного «героя, чия заслуга — безсмертна слава». А те, що ці слова лунають від імені головних божеств (наприклад, у «Фаетоні», з вуст Сатурна — повелителя небосхилу), підносили правителя Франції навіть над міфологічними богами.

Поєднання Мудрості та Слави у пролозі до «Арміди» (1686) Ж. Б. Люллі є однією з показових пар, вдалою антиномією для представлення різних аспектів образу Людовика XIV у прологах. Основними учасниками прологу у розгляданій опері виступають Слава та Мудрість, які змагаються у звеличенні монарха, а потім запрошують глядачів на виставу,

підготовану за його наказом. Слава і Мудрість є відбитком чеснот не тільки короля, але й головного чоловічого персонажа — Рено. Пролог задавав тон усьому твору, створюючи атмосферу урочистої піднесеності та святковості; саме тут прославлялися доблесть, безстрашся, мудрість Людовика XIV, який був і патроном свого оперного театру, і замовником оперних творів, і до останніх десятиліть свого життя проявляв особливу зацікавленість музичним театром. Саме ця опера у творчій спадщині Ж.-Б. Люлі була знаковою, адже між королем та композитором виникли деякі труднощі у спілкуванні.

Величний образ Короля-Сонця, який є героєм Прологу і відсутній у самій опері, допомагає сприйняти та зрозуміти Арміду як особу королівського, вищого привілейованого стану. Таке сприйняття пояснює ритуальність поведінки героїні Люлі, яка дотримується певного кодексу, пов'язаного із докладно розписаним придворним церемоніалом. Повсякчас короля оточували слуги та чиновники — він постійно був у центрі уваги і під пильним поглядом усього двору. Прагнучи створити ідеальне суспільство, король мусив сам демонструвати досконалі манери — як говорити, танцювати, рухатися тощо, і бути прикладом для підданих.

У пізніших операх Ж. Б. Люлі й Ф. Кіно уявленнях про Людовика як бога поступилися місцем алегоричним посиланням на «Героя» або «Заступника», який втілює чесноту й мудрість і водночас приносить мир Франції. Найбільш очевидно в ранніх прологах є його роль як завойовника, зокрема у Нідерландській війні (почалася у 1672 році), — коли Людовик XIV розширює своє королівство завдяки серії перемог. У ранніх операх акцент робиться на тому, що Король примножує славу, коли захищає свій народ і розбудовує Францію як ідеальне королівство. У пізніших же операх прологи представляють його не лише як завойовника, але і як миротворця.

Найпоширеніша образна пара прологів — війна та мир, що в тій чи іншій формі зустрічається майже в усіх операх. Подібно до мудрості та слави, війна і мир не завжди співіснують «мирно», і лише виняткові правителі,

такі як Людовик XIV, можуть використовувати військові завоювання, аби забезпечити мир своєму народу. Однак, з огляду на соціально-політичний контекст прологів, можна припустити, що здебільшого вони видавали бажане за дійсне. Безсумнівно, завойовницька політика Людовика XIV була вдалою: у 1659 році воєнні перемоги Франції та альянс з англійськими пуританами змусили Іспанську імперію укласти Піренейський договір, після нового спалаху конфлікту 1668 року був підписаний Аахенський мир, в результаті якого Франція змогла залишити собі одинадцять окупованих нею міст. У 1672 році французька армія розпочала війну проти Голландії, захопивши провінції Утрехт, Гелдерн, Оверейсел і наблизившись до Амстердама. За Німвегенським миром (1678) Франція залишила за собою нідерландську провінцію Франш-Конте та деякі міста. Військові перемоги значно підняли престиж Франції у Європі, дозволили Людовику безкарно проводити загарбницьку політику проти своїх сусідів — до прикладу, 1681 року французька армія анексувала Страсбург — і обумовили період французької гегемонії у Європі.

Однак успішні воєнні дії у зовнішньополітичному просторі важким тягарем лягали на плечі тих, хто знаходився всередині країни. Питання про несумісність війни за кордоном і миру вдома завуальовано піднімалися у лібрето ліричних трагедій Ж. Б. Люлі та Ф. Кіно. Звісно, малоімовірно, щоб митці, які залежали від королівської підтримки і похвали, свідомо наважилися би вивести на сцену щось хоч наближене до критики короля, однак дискусія про користь війни та миру для королівства й застереження стосовно надмірної відданості правителя війні ставала досить розповсюдженим явищем не лише у промовах членів Академії. Такі нарікання відгукуються у прологах «ніжними скаргами» героїнь на чоловіків, які присвятили себе війні. Це коливання між критикою та похвалою має нагадувати про небезпеку однозначного сприйняття всього, викладеного у прологах.

Тим часом образні пари прологів на кшталт «мудрість-слава» або «війна-мир» забезпечують їхню цілісну структуру, адже більшість прологів ліричних трагедій Ж. Б. Люлі починаються зі скарги алегоричного персонажа,

на яку невдовзі відповідає інший алегоричний персонаж, — вони зазвичай утворюють очевидну пару, часто із двох протилежностей. У фіналі вони досягають рішення або компромісу, а пролог закінчується дивертисментом, у якому всі оспівують кохання (або, у випадку Арміди, його небезпеку).

Рух від конфлікту до розв'язки, лаконічно представлений у пролозі, розпочинається знову з початком першої дії. Перед початком першої дії відбувається повторення увертюри, повернення до її переважно спокійного настрою після радісної та переможної музики. Тепер, коли пролог підготував глядача до п'єси, повторення увертюри слугує другим початком, вступом до основної дії, а у глядача є ідея того, що має відбутися. За Бафордом Норманом, «ця підготовка однієї з головних структурних осей п'яти актів ліричної трагедії за допомогою основної структури прологу є чудовим прикладом того, що ці прологи водночас відокремлені й пов'язані з наступною трагедією: відокремлені, бо п'ять актів рідко містять алегоричні персонажі, такі як Слава і Мир, або посилення на конкретні подвиги Людовика XIV; пов'язані між собою, бо примирення, як-от примирення слави та миру або слави та обов'язку, будуть важливими темами в багатьох трагедіях, й тому що боги та герої в кожній із трагедій втілюватимуть одну чи декілька якостей Людовика»⁴.

Аналізуючи відмінності прологу й основної дії в естетичному та ідеологічному плані, акцентовані нами у визначенні Жан-Жака Руссо, Бафорда Норман зазначає, що «основна мета прологів — ідеологічна (вихвалити короля), тоді як мета самих трагедій — естетична (викликати емоції та зворушити глядача). Прологам, звісно, не бракує естетичних якостей — вони є невід'ємною частиною загальної естетичної концепції, їх приємно бачити

4. Buford N. Touched by the Graces: The Libretti of Philippe Quinault in the Context of French Classicism. Summa Publications, Inc., 2001. P. 65. URL.: https://books.google.com.ua/books?id=bji6hdg1SNkC&printsec=frontcover&hl=uk&vq=%22French+Baroque+Music+from+Beaujoyeux+to+Rameau%22&source=gbs_citations_module_r&cad=4#v=onepage&q=%22French%20Baroque%20Music%20from%20Beaujoyeux%20to%20Rameau%22&f=false (дата звернення 04.05.2023)

і чути... Так само ніхто не може заперечувати ідеологічні аспекти трагедій, навіть якщо розглядати їх окремо від прологів. Однак інтерпретувати їх у тому ж руслі, що й пролог, — означає звести мистецтво до пропаганди»⁵.

Лірична трагедія як жанр виникла в період, котрий можна вважати одним із кульмінаційних у розвитку французької держави і культури, — у пору створення класичної літератури, відкриття Академій мистецтв, побудови Версальського палацу тощо. Протягом п'ятнадцяти років співпраці Ж. Б. Люлі й Ф. Кіно, з 1672 по 1687 рік, король, який нещодавно боровся з бунтівними вельможами й танцював у придворних балетах, встановив монархію та бюрократію, що забезпечили йому повний контроль над суспільством і мистецтвом. Прологи відображають усі ці зміни, але лише якщо вміти читати між рядків і пам'ятати про складний політичний, соціальний та мистецький контекст 1670–1680-х.

Класицистичні риси, які формуються у мистецтві XVII століття, не вступали у протиріччя із переважанням суто барокового відчуття життя і з бароковим принципом світлотіні. Вступ в оперу являв собою момент особливо значущий не лише у драматургічному, але й у музично-композиційному планах. Адже за формою пролог є грандіозною вокально-танцювальною сюїтою, яка розпочинає дивертисментну лінію ліричної трагедії. Цілісну його форму складає контрастне чергування сольних, хорових та дуетних, вокальних і танцювальних, ліричних і жвавих номерів. Відкриває пролог увертюра французького типу повільно-швидко, де перша частина є помпезним маршем, а друга — фугато з численними секвенціями та пронижуючим пунктирним ритмом.

Пролог, з-посеред іншого, є демонстрацією можливих для використання у дивертисменті форм. Окрім згаданих, можна відзначити показові для французької культури танцювальні жанри рондо, гавоту, прелюдії, ритурнелю, менуету, бурре, а також специфічні форми вокальних і танцювальних *air*, що створюють панораму танців епохи Бароко.

5. Там само. Р. 66.

То ж як сприймати і втілювати це дійство, «додаткову» частину ліричної трагедії? У сучасному світі режисерської опери, де воля постановника може змінити твір до невпізнанності, трактування прологів також є неоднозначним і відображається у постановках опер. Можна вважати пролог своєрідним «блискучим вестибюлем», даниною традиції, або ж — необхідним драматургічно-композиційним елементом жанру. Розмірковуючи над першою позицією, можемо погодитися, що у мистецькому сьогоденні семантика образів та повний спектр закладених у пролозі аллюзій сучасний глядач може повністю не прочитувати. Це обумовлено закономірною — через велику часову дистанцію — втратою контекстних моментів, пов'язаних зі специфікою придворного буття за часів французьких королів і, зокрема, Людовика XIV, чиє життя було цілковито регламентоване й підпорядковане церемоніалу, інтригам і подвійним сенсам у прославленнях. Очевидна політична функція вшанування головного спонсора твору безпосередньо пов'язана із таким явищем як «політична пропаганда».

Важливим для постановників також є комерційне питання, котре у наш конкурентний час знаходиться на одному з перших місць у виборі режисерської постановочної концепції. Адже пролог — «спектакль у спектаклі», — маючи окремий сюжет і персонажів (часто-густо міфологічних або чудернацьких), потребує додаткових декорацій, виконавських і режисерських вкладень, обтяжуючи фінансову складову музичного спектаклю. Однак, «незалежно від цього суто бюджетного параметра, перше питання полягає в тому, щоб знати, чи пролог виправданий лише його політичними вимірами на службі Людовіка XIV, чи ми також повинні розглянути музичну й драматургічну корисність цього ліричного вступу та можливість зробити його почутим сьогодні не лише у перших творах Люлі, але й у усьому французькому ліричному жанрі»⁶.

6. *Blanc J., Pintiaux B. Des opéras sans prologue: Le prologue, un exorde politique et didactique dispensable? // Dans Études théâtrales. 2009. № 1–2 (44–45). P. 80.*

Лірична трагедія має свою самостійну концепцію, чию цілісність від початку вистави забезпечує і декларує пролог. Музичний спектакль — це розвага, свято для вух і очей. А пролог налаштовує глядачів на сприйняття змісту опери, бо «встановлює — незалежно від його семантичного змісту — інструментарій, обмежений лексикон, музичний словниковий запас, фіксовані музичні форми, часто пов'язані з афектами... Він не визнає оперу, навпаки, пропонує глядачеві вибір, як сприймати твір, котрий він слухає та дивиться, дає можливість віддати перевагу ігровій і розважальній сфері чи трагедії»⁷. Зрештою у пролозі, заснованому на дивертисментних формах, втілюється топос чарівного, утвореного поєднанням акцентованих ефектів світлотіней і яскравих фарб, складної машинерії і яскравих костюмів, вражаючих декорацій і виразної музики.

Розмірковуючи над функцією прологу у ствердженні ідеалів французького абсолютизму, відзначимо складність його феномена, актуалізованого своїм часом та відображенням неоднозначності періоду правління Людовика XIV. Прологи були не лише переходом від алегоричності образів до світу драми у ліричній трагедії, обумовлюючи «традиційне дистанціювання на початку кожної казки, своєрідне “одного разу” або “я збираюся розповісти тобі історію”, що відразу поміщає глядача чи слухача в утопічний, позачасовий і магічний вимір»⁸, але й вплітали свідомість реципієнта у політичну реальність, усередині якої боролися між собою герої, боги і королі.

Як бачимо, пролог у художньо довершеній формі стверджував ідеали абсолютизму, забезпечуючи підготовку слухача до сприйняття твору у «правильному» ракурсі. Стосовно ж музичної складової — він мав налаштувати не лише поетичний, але й музичний камертон слухача, розгорнути панораму тогочасних форм і жанрів і відкрити лінію дивертисментів.

7. Там само. Р. 83.

8. Там само. Р. 87.

Нашої складної та драматичної пори, коли відбуваються процеси формування нових стратегій не лише існування повоєнної України, але й інтерпретації музично-історичних артефактів віддаленої за часом культури, осмислення функції прологу ліричної трагедії набуває нових форм.

Видається, що епоха абсолютизму влади давно відійшла і стала історією, а пролог ліричної трагедії, як і сам жанр, у XX–XXI століттях втратив політичну актуальність, перемістившись у суто естетичний план як пам'ятка культури. Власне й сам жанр ліричної трагедії, а заразом і композитори, які зверталися до нього, зазнали нещадної критики з боку Жан-Жака Руссо та енциклопедистів, а на французьку музично-театральну арену у XVIII столітті вийшли комічні та мікстові оперні жанри. Відтоді французька держава пережила чимало соціально-політичних потрясінь, революцій і переворотів, «поставивши» на декілька століть оперну спадщину Жана Батиста Люлі та його сучасників «на паузу». Повернення до артефактів абсолютистської епохи відбулося вже з нових позицій і з новим досвідом, трактуючи їх не як ідеологічні та пропагандистські твори, натомість — як завершені художні зразки культури свого часу.

Напевно, ще до 24.02.2022 і наш «український погляд» був би суголосним вищенаведеному європейському і ми б сприймали звеличення монарха як таке, що втратило соціально-політичну актуальність і є лише символом, портретом своєї доби. Однак події останніх років вкотре свідчать, що невиправдане звеличення однієї особи становить загрозу для цивілізованих країн та їхньої культури, а також є апріорі провальним шляхом для розвитку нації, в межах якої виникло це явище (згадаймо економічну кризу внаслідок непомірних фінансових витрат за часів правління Людовика XIV, створення Аугсбурзької ліги — альянсу країн, котрі протистояли загарбницьким діям Франції, що обумовило підписання Рісвікської мирної угоди у 1697 році, за якою Франція мусила віддати більшу частину захоплених нею територій). Очевидно, що механізми самозахисту культур і збереження історичної пам'яті формуються на різних

рівнях й у різних жанрових утвореннях. Як у ситуації політичної ідеології французьких прологів, так і у випадку протистояння нашого народу загарбницьким діям сусідньої держави та її оборонній позиції, окремі зразки культури потребують «паузи» задля усвідомлення, збереження та зміцнення ідентичності української нації.

ЧАС І ПОЗАЧАСОВІ ВИМІРИ В ПОЛІТИЧНІЙ ОПЕРІ ЕРНСТА КРЕНЕКА «КАРЛ V»

Історична тематика слугувала основою оперних творів ще від початку формування нового мистецького різновиду. Достатньо згадати «Коронацію Поппеї» першого оперного класика Клаудіо Монтеверді (1642). Нею завершувався шлях унікального митця і був покладений початок добі оперного бароко. Кульмінаційним моментом розвитку опери цієї доби стала творчість Г-Ф. Генделя, одним із визнаних шедеврів якої вважають «Юлій Цезар у Єгипті» (1724). Однак у названих творах основою ставали структурні моделі, сформовані на різних етапах жанрово-стильового розвитку. У першому випадку це трагікомедія, притаманна італійській опері XVII століття, у другому — італійська опера-seria першої половини століття XVIII-го. Саме типові моделі були тоді основою жанрової атрибуції незалежно від обраної тематики. І лише у добу романтизму сформувалась історична опера як самостійний жанр¹. Він склався на основі французької оперної традиції і в межах структурного

1. Про особливості цього жанру в період його становлення див.: Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. Киев, 1986.

інваріанту французької «великої опери». У подальшому цей жанр був збагачений новими рисами представниками різних національних шкіл. Жанрова гілка історичної опери продовжувала розвиватися й у полі — жанровому контексті опери ХХ століття. Завдяки цьому опери на історичну тематику, створені протягом всього періоду оперного мистецтва, набули ознак метажанру².

Пропонований читачу текст має на меті проаналізувати принципи побудови й композиційні особливості опери «Карл V», написаної австро-американським композитором чеського походження Ернстом Кренekom, — як показового прикладу нового тлумачення історії на оперній сцені й відгуку автора твору на тогочасні конфлікти. Ім'я Е. Кренeka (інший варіант написання Крженек, 1900–1991) набуло популярності у міжвоєнні роки минулого століття, коли увагу публіки різних країн першої черги привернули його опери. Це були написана у вільній атональній манері комічна опера «Стрибаючи через тінь» (*Der Sprung über den Schatten*), тв. 17, 1924 та «Джонні награв» (*Jonny Spielt auf*), тв. 45, 1925, де композитор вдало використав нову тоді джазову стилістику (основа сюжету — протистояння класичного скрипаля і джазового музиканта). Сучасний дослідник Петер Трегер у статті «Музичний стиль і політичні алегорії у “Карлі V” Кренeka» порівнює творчий доробок останнього з іншими учнями Ф. Шрекера, до кола яких він належав: «Серед студентів Франца Шрекера, які сиділи в берлінських кав'ярнях, обговорюючи, як залишити свій слід, і дійшли висновку, що найкращі шанси — це написання опер, лише Ернст Кренек мав помітний успіх у цьому середовищі. Кароль Ратхаус створив одну оперу “Fremde Erde” (Чужина, 1931), яка зникла. Алоїз Хаба насолоджувався помірним успіхом разом із цікавістю у “Matka”

2. Див.: Черкашина-Губаренко М. Историческая опера как метажанр // Черкашина-Губаренко М. Р. Музыка і театр на перехресті епох: Збірка статей: У 2 т. Суми, 2002. Т. 1. С. 70–77.

(Мати, 1929)³, у якій використовував чвертьтони, але за межами Праги ця та дві інші написані ним опери привернули увагу лише теоретиків, котрі займалися мікротональністю. Однак Кренек не лише написав більше опер, ніж усі його однокурсники разом, але із Джонні, що пишеться auf⁴, і меншою мірою з “Життям Ореста”, і “Карлом V”, привернув стільки уваги й викликав таке задоволення публіки, що й досі більшість людей думає про нього спочатку як про композитора опер»⁵.

Е. Кренек відгукувався у своїй творчості на всі стильові процеси, що характеризували тогочасний європейський музичний поступ. Після атонального періоду настало зацікавлення неофольклоризмом і творами Б. Бартока, помітним виявився вплив неокласицизму і творчості І. Стравинського. Як наголошував американський дослідник з Каліфорнійського університету в Берклі Грегор Дубінскі, «Дальгауз називав Кренека взірцевим композитором, тим, хто більше піклувався про своє мистецьке сумління — *«Художній характер»* його творів, — ніж про історичне обґрунтування його композиційних рішень. [...] Він побачив, що Кренек змінює музичну мову лише як композитор, котрий здійснює свою вільну волю»⁶.

На початку 1929 року австрійський диригент Клеменс Краусс (1893–1954) залишав Франкфуртський оперний театр у зв'язку із запрошенням очолити Віденську державну оперу. Турбуючись про оновлення

3. «Мати» — найвідоміший твір чеського композитора і теоретика Алоїза Хаби (1893–1973). Лібрето створене автором на матеріалі валашського фольклору. Опера написана у 1929 році, постановка відбулася у 1931 році.

4. Український переклад опери «Джонні награв» не є буквальним, у німецькому варіанті «Spielt auf» можна було би перекласти як «грає на».

5. Peter Tregear. «Musical style and political allegory in Krenek's Karl V». Cambridge Opera Journal, March 2001, 13(01). P. 55.

6. Gregory Dubinsky. «Krenek's Conversions: Austrian Nationalism, Political Catholicism, and Twelve-Tone Composition». Інтернет-ресурс, <https://www.oct.berkeley.edu/uploads/2011/07>. P. 243–244.

репертуару театру, який тоді вважався одним із найконсервативніших у Європі, він написав листа Е. Кренеку, чиє ім'я гриміло після шаленого успіху його «Джонні награв», з пропозицією про майбутнє співробітництво. Е. Кренек задовольнила надана йому можливість самостійно обирати тему майбутнього твору. Композитора вже давно захоплювала постать імператора Священної римської імперії Карла V (1500–1558), чії величезні володіння включали з-посеред іншого земель Австрію. Ця деталь була тоді для майбутнього автора вирішальною. В час, коли наростав тиск сусідньої Німеччини, і в австрійському суспільстві набирали дедалі більшої популярності ідеї аншлюсу, він був прихильником незалежного розвитку країни і проявляв інтерес до суто австрійських традицій та цінностей. Питанням національної ідентичності його настільки хвилювали, що, як зазначає Г. Дубінські, він почав використовувати псевдонім *Austriaca* для багатьох статей і нарисів, які тоді публікував.

На початок 1934 року в Австрії сталася громадянська війна між соціал-демократами та християнськими соціалістами, в результаті якої лівий рух був придушений. У новій політичній ситуації надії на віденську прем'єру нової опери Кренека виявилися марними. Коли після березня 1933 року нацистський уряд Німеччини вніс Кренек до чорного списку, постановку його опери у Відні було скасовано. У 1936 році була виконана Концертна сюїта для сопрано *Fragmente aus dem Bühnenwerk Karl V*, Op. 73a, саму ж оперу вперше поставлено 22 червня 1938 року в Новому німецькому театрі у Празі без присутності композитора (на той час він уже емігрував до Америки).

Про стильові метаморфози творчості Ернста Кренека та про їхню обумовленість еволюцією політичних поглядів автора докладно пише у статті «Перетворення Кренека: Австрійський націоналізм, політичний католицизм і дванадцятитоновна композиція» вже згаданий Грегор Дубінські. Свій виклад він починає красномовним заголовком: «Ернст Кренек: композитор без якостей?» (*Ernst Krenek: A Composer Without*

Qualities?)⁷. За його словами, «у міжвоєнний період центральноєвропейська музична преса зазвичай ставила Ернста Кренека в компанію таких композиторів, як Барток, Стравінський, Хіндеміт, Шенберг і Вайль. Проте через десятиліття після закінчення Другої світової війни його репутація занепадала. Попри те, що його твори п'ятдесятих і шістдесятих років відповідали сучасним тенденціям європейської композиції, він переважно сприймався як застарілий композитор, найкращі роки якого залишилися позаду. [...] У ретроспективі стильова універсальність принесла Кренеку репутацію хамелеона, композитора без якостей. Подібно до героя роману Роберта Музіля “Der Mann ohne Eigenschaften” (Людина без якостей), твори Кренека двадцятих і тридцятих років так яскраво відображали різнокольоровий час, у який вони були написані, що, здавалося, не залишилося місця для самотньої композиторської особистості»⁸.

Історія створення та музична стилістика опери «Карл V»

«Карл», тв. 73, якому автор дав підзаголовок «сценічний твір з музикою», вважається першою завершеною повнометражною оперою, витриманою у додекафоній техніці. Це була одинадцята опера в оперному доробку автора і остання, створена на батьківщині. Німецьке лібрето, як і тексти більшості інших його творів для музичного театру, написано самим композитором.

Г. Дубінські наводить висловлювання Кренека 1934 року, коли той різко змінив свій стиль і пішов слідами А. Шенберга та його школи: «Можливо, спочатку хтось побоюватиметься, що використання дванадцятитонової системи автоматично призведе до “стилю Шенберга”... Але навіть перша спроба доводить, що це не так. Принцип ряду не є якоюсь

7. Gregory Dubinsky. «Krenek's Conversions: Austrian Nationalism, Political Catholicism, and Twelve-Tone Composition». Інтернет-ресурс, <https://www.oct.berkeley.edu/uploads/2011/07.P.242-315>.

8. Там само, с. 243.

«ідеологічною надбудовою», щоб теоретично виправдати виразні звички того чи іншого майстра. Натомість це дозволяє кожному композитору власну індивідуальну, характерну ознаку мови»⁹. Дослідник зазначає, що, засвоївши дванадцятитонову техніку у 1932–33 роках, Кренек став одним із її пропагандистів, високо оцінюючи її в газетних і журнальних статтях. Його праці з цієї теми з'являлися і під час американської еміграції. Показово, що український переклад «Лекцій з дванадцятитонового контрапункту» Е. Кренека здійснив Л. Грабовський наприкінці 1960 років, у період формування київської школи музичного авангарду. У перемові Л. Грабовський зокрема зазначав: «Звернення до дванадцятитонкової системи було у Кршенека не механічним, а глибоко творчим; йому передувало ґрунтовне студювання музики Шенберга, Берга та Веберна. Ці студії ставили за мету пристосування додекафонічної техніки до вироблення й удосконалення власної музичної мови, що дуже відрізняється від мови засновників додекафонії»¹⁰.

Загалом у доробку Е. Кренека означено 22 опери, остання — «Повідомлення у пляшці з Раю, або Англійська екскурсія» з'явилася 1973 року і позначена як твір 217. Серед його опер приблизно однакова кількість належить серйозним жанрам, і стільки ж творам комічним. Приміром майже одночасно з «Карлом V» створено контрастний за змістом і жанровими традиціями «Kehraus um St Stephan», ор. 66 («Події навколо собору Святого Стефана»). Ця яскрава сатира на віденські звички й повсякденну атмосферу міста була дуже близькою до критичних статей популярного

9. Там само, с. 307

10. Кршенек Е. Лекції з дванадцятитонового контрапункту / Пер. з нім. та передм. Л. Грабовського // Українське музикознавство. Київ, 1959. Вип. 4. С. 247–298. Можна також згадати опубліковану у 2015 році англomовну статтю В. В. Гливинського «Stravinsky, Krenek and Serial-Rotational Technique», де, як зазначено в авторській анотації, «особлива увага приділена творчим зв'язкам Стравінського та Кшенека, що слугували основою звернення російського майстра до техніки гексахордної ротації» (Музикознавчі записки. Київ, 2015. Вип. 28. С. 23–34).

віденського журналіста і письменника Карла Крауса¹¹. Написаний у період особливого захоплення композитора творчістю Ф. Шуберта і багато в чому близький до оперети, «Kehraus» поряд із неокласичними рисами включав такі сучасні елементи, як джаз і популярні пісні. Композитор змальовує цілу галерею яскравих типів. При цьому нахабним і цинічним сучасним капіталістам і промисловцям протиставлені персонажі старого імперського світу з його соціальними протиріччями і забобонами. Постановник цього твору на оперному фестивалі у Брегенці 2008 року американський диригент Джон Аксельрод назвав його «Тригрошовою оперою» для Відня. Політичні акценти написаного композитором лібрето, підсилені виразним музичним рішенням, налякали керівництво оперного театру в Ляйпцігу, де планувалася постановка твору¹².

Працю над операми Е. Кренек не припиняв і в еміграційний період — підготувати англійський варіант лібрето «Карла V» йому допомогла його американська студентка, майбутня композиторка і музикознавця Вірджинія Клара Сіей Плозер (1922–2015, публікувала свої праці під прізвищем Virginia Seay)¹³. Пізніше функції перекладачки і незмінної помічниці взяла на себе його третя дружина Гледіс Норденстрем Кренек (1924–2016). Випускниця його композиторського класу, після їхнього

11. Один із дослідників творчості Кренека Маттіас Шмідт писав про постійну непокірливість композитора, його репутацію в'їдливого критика тогочасних порядків і порівнював його із знаменитим австрійським поетом-сатириком, письменником і журналістом Карлом Краусом (1874–1936). (Mattias Schmidt. "Die Maske des Satirikers — Stichworte zu Ernst Krenek und Karl Kraus". Österreichische Musikzeitschrift 56 52, no 3 (1957), с. 26–33).

12. Твір тоді так і не побачив сцени. А його прем'єра відбулася у Відні вже незадовго до смерті композитора і за його участі.

13. Музичні теми своєї учениці Е. Кренек використав у кількох творах (фортепіанні варіації тв. 100, 22 варіації на тему з чотирьох нот зі струнного квартету композиторки). Поряд з Кренеком вона увійшла у число авторів колективної праці з історії музики, випущеної у 1945 році вченими Хемлайнського університету США (Hamline studies in musicologist).

одруження Гледіс виконувала важливу роботу з адаптації творів чоловіка для англomовної аудиторії, перекладала лібрето, тексти пісень і вступні статті до театральних програм, навіть брала участь у підготовці технічного обладнання для його експериментів з електронною музикою. Їй же належить заслуга заснування у Нижній Австрії Інституту Ернста Кренека при Дунайському університеті в Кремсі (Campus Krems).

Трактування історичного сюжету, особливості композиційної будови і риси драматургії опери «Карл V»

В основу «Карла V» покладений ретельно вивчений і відтворений автором *історичний матеріал*. Тобто її можна з повним правом вважати оновленою версією історичного оперного жанру, який склався ще за часів романтизму. Від опер Ф. Галеві, Дж. Меєрбера, Д. Обера та інших романтиків її відрізняє строго витримана фактологічна основа, відсутність образу епохи й акцентування приватного аспекту історичних подій, завдяки введенню романтичної любовної інтриги. Остання ставала центром сюжетної дії, тоді як головні фігуранти історичних колізій часто залишалися за лаштунками основної фабули. В опері Кренека до кола центральних дійових осіб — їх тут 12 зі співом і вісім розмовних ролей — входять відомі історичні діячі першої половини XVI століття. Це сам головний герой¹⁴, його мати Хуана Іспанська, дружина Ізабелла, брат Фердинанд і сестра Елеонора. Протилежний табір представляє король Франції Франциск I, чий образ, як ми знаємо, був суто критично змальований Віктором Гюго у драмі «Король бавиться». З таких же позицій його зображено і в опері Кренека.

14. Історію перетворення короля Іспанії на обраного імператора Священної римської імперії відтворив у п'єсі «Ернаані» Віктор Гюго. Як відомо, ця п'єса стала джерелом лібрето однойменної опери Дж. Верді (1845). Таким чином, Карл уже заявив про себе як про оперного персонажа. Однак у цій версії не обійшлося без його участі у вигаданому любовному трикутнику, а головним героєм був тут бунтівник і заколотник, який став в опозицію до королівської влади.

Планам Карла щодо створення єдиної католицької Європи Габсбургів заважають політичні процеси, центром яких стає бунтівний проповідник і релігійний діяч Мартін Лютер. Тема імперської експансії на американські землі представлена іспанським конкістадором, підкорювачем Південної Америки Франсіско Пісарро-і-Гонсалесом. Історичну основу його включення в межі оперного сюжету складають події початку 1531 року — тоді Пісарро із невеликим загоном вирушив у третю загарбницьку експедицію. Від королівського двору він одержав документ іспанського середньовічного права, що дозволяв завоювання нових територій. Пісарро вдалося хитрістю захопити в полон короля інків, за звільнення якого іспанець отримав «Викуп Атауальпи» (складався з величезної кількості золота і срібла). Після повернення Пісарро та його співників до Європи й зустрічі з Карлом, останній забрав більшу частину викупу до королівської скарбниці. Саме цей епізод увійшов до лібрето.

Гострі політичні акценти, яких набував обраний історичний сюжет, були свідомо передбачені автором. Критична позиція стосовно загострення геополітичної ситуації в Європі, до зростання владних амбіцій австрійських нацистів і прямого тиску на Австрію режиму Третього рейху спонукала Кренека емігрувати з Австрії у 1938 році.

Пояснюючи вибір нового оперного сюжету, Кренек наголошував, що історичні та богословські проблеми, поставлені Карлом V наприкінці його життя, були схожі з проблемами австрійського суспільства після Першої світової війни, що стосувалися питань національної ідентичності й політичної легітимності. Вбачав він також паралелі з естетичними питаннями, з якими йому самому довелося зіткнутися — вони торкалися додекафонної системи Арнольда Шенберга. Коли Кренек, як послідовник А. Шенберга, за своїх і став використовувати додекафонну техніку, у його творчості відбувся досить кардинальний стильовий поворот. Серійний ряд і засоби оперування серією він уважав найкращим шляхом для досягнення єдності й цілісності музичної побудови, а також пов'язав суто технічні прийоми зі своєю ідейно-політичною концепцією. Ось що пише з цього приводу Г. Дубінські:

«Дослідження публічних висловлювань Кренека про музику, католицизм і австрійську націю приводить до висновку, що дванадцятитонові композиції були, в його інтерпретації, відповідним музичним вираженням відданості “австрійській ідеї” — ідеї Австрії як колишньої та майбутньої складової Священної Римської імперії. У нарисі про святкування шістдесятиріччя Шенберга, опублікованому у *Wiener Zeitung*, Кренек пов’язав досягнення композитора з унікальною політичною долею нації»¹⁵.

Опера Кренека побудована у вигляді ретроспекції. За три роки до смерті імператор Священної Римської імперії, який володів найбільшими територіями з усіх попередніх і наступних європейських правителів, відмовився від влади і передав її своєму братові Фердинанду. Сам він подався у монастир, сповнений розпачу й душевних переживань, викликаних розчаруванням через нездійсненність своєї мрії побудувати Нову Європу, могутню християнську державу, «в якій ніколи не заходить сонце». Він вважав, що її ідейною основою повинен стати католицизм, а моделлю — Священна Римська імперія, що існувала з 962 року в Західній і Центральній Європі.

Раптово Карл почув голос Бога (в опері озвучений чоловічим хором і звучить в Інтролюкції). Бог радить йому перед переходом у вічність заново обдумати своє життя і проаналізувати зроблені помилки. У сповіді йому допомагає молодий монах Хуан, перед яким він відтворює сцени і ключові події свого життя, і дає їм оцінку. Діалоги-диспути Карла і його сповідника слугують ланками, які зв’язують монтаж окремих сцен. Роль Хуана в опері — розмовна. Розмова поряд із музичним озвученням використовується і в інших випадках, коли найважливішим стає словесний текст.

Твір розділений на дві частини. У кожній розвиток веде до кульмінацій, побудованих як масштабні сцени з участю хору. Зупинимося

15. *Dubinsky G.* «Krenek’s Conversions: Austrian Nationalism, Political Catholicism, and Twelve-Tone Composition». URL: <https://www.oct.berkeley.edu/uploads/2011/07.Рю 249>.

на викладі сюжетних подій у кожній частині й таким чином простежимо риси властивої опері монтажної композиції. Окремими епізодами-кадрами у запропонованому описі виступають ключові у ретроспективному сприйнятті Карла життєві моменти. За задумом Кренека-лібретиста, у своїй останній сповіді розчарований у результатах багаторічних зусиль імператор робить на них основний акцент і залишає поза увагою багато інших подій та ситуацій власної біографії. Чергування виділених пам'яттю кадрів не підкоряється причинно-наслідковій логіці. Хоча їхня послідовність у часі збережена, однак після кожної сцени її наслідки обговорюються Карлом і його духовним наставником уже з часової перспективи. В основну оповідну структуру органічно вбудовані музичні компоненти: сольні монологи і вокальні діалоги, оркестрові фрагменти, сцени з участю хору. В них дія також постійно переходить у коментування і моральну оцінку, тобто поряд із драматичним, епіко-оповідним, а також типовим для опери принципом чергування дієвих моментів і реакції на них у сольних висловленнях залучені епічні ораторіальні прийоми.

Частина перша

Епізод 1. Карл починає сповідь з аналізу своєї дитячої травми, викликаной ранньою смертю батька і хворобливим станом матері. Юному Карлу, який тільки-но почав реалізовувати свої грандіозні владні амбіції, про травму нагадала зустріч із матір'ю, іспанською королевою Хуаною Безумною. Хуана збожеволіла, коли помер її чоловік, — не повірила у його смерть і продовжувала вважати живим. Вона живе в монастирі й не одразу пізнає сина, що намагається нагадати про їхнє спілкування у його дитячі роки. Матір несподівано пригощає його яблуком, а він із жахом бачить, що яблуко червиве. У підсумковому діалозі Карл зі своїм співрозмовником обмірковують символічний смисл такого дарунку і розшифровують його як передвістя того, що вороги майбутнього імператора з'являтимуться із середини, з його ж імперії.

Епізод 2. Далі згадується головна травма юних років, на сцену виступає «домашній ворог», бунтівник Мартін Лютер. Він також показаний на початковому етапі своєї діяльності, під час виступу на сеймі у Вормсі з 95 тезами і з критикою Папи Клімента VII. Після експозиції образу Лютера у сольному монолозі в наступній хорovій сцені відтворюються суперечки прихильників і противників проповідника нової релігійної істини. У подальшому коментарі з відстані часу Хуан висловлює здивування вчинком Карла. Адже останній захистив Лютера від розправи натовпу і лише заборонив йому проповідницьку діяльність. Таке рішення стало причиною подальших релігійних конфліктів.

Епізод 3. Травма третя відноситься до більш зрілих років, часу переможних воєнних успіхів короля. Коли він згадує про успішну битву проти французів при Павії, у центрі уваги опиняється його зовнішній ворог і суперник французький король Франциск I. Дається характеристика Франциска, відтворюється легковажна атмосфера у його оточенні. У розмові з Хуаном Карл зізнається у ревнивому ставленні до Франциска, який вміє насолоджуватися радощами життя, тоді як Карл відмовився від них заради серйозних владних планів. Карл зізнається також, що був втягнутий у війну з Францією мимоволі, адже вважає французів братами.

На особливостях трактування композитором стосунків героя твору із Францією та її королем варто зупинитися окремо. Протягом подальшого викладу стає зрозуміло, що із зовнішнього ворога Франциск I перетворюється на болючу внутрішню проблему Карла на довгий період. Для Кренека ця тема мала свій автобіографічний відтінок. У 1920-ті роки композитор два роки жив у Швейцарії, потім перебував певний час у Німеччині і тричі відвідував Париж — такий перебіг подій дав йому можливість після повернення наприкінці двадцятих років на батьківщину порівняти Німеччину і Швейцарію із Францією, чиї атмосфера і стиль життя викликали в нього захоплення. За словами Г. Дубінські, «Кренок вважав, що французи гідні наслідування, але він був психологічно нездатний змагатися з ними

особисто, тому його рішенням було відтворити у Австрії ті якості, які він приписував французам»¹⁶. Спорідненість між двома країнами він убачав, з-посеред іншого, у відданості ідеалам католицизму, що не було рідкістю у тогочасних консервативних колах Австрії.

Е. Кренек сам позначив французький слід, притаманний його опері. Він наголошував на певній її спільності з оперою Д. Мійо «Христофор Колумб» (1930), написаною на текст відомого французького релігійного поета Поля Клоделя. Спільність має будова обох творів. «Христофор Колумб» складається з 27 картин з прологом та епілогом, побудований у діалогічній монтажній формі з використанням принципу ретроспекції. Тут реалізований багатовимірний синтез різних жанрів і мистецьких різновидів — театру, музики, балету, кіномистецтва. Наскрізним є образ Проповідника, він же — Суддя інквізиції, який читає Книгу життя Колумба і як суддя оцінює його вчинки. Відтворення найважливіших життєвих подій головного героя сполучається із судовим засіданням. Серед спостерігачів і учасників дії ведеться релігійно-філософський диспут між прихильниками Колумба і тими, хто його засуджує і звинувачує.

Однак є між оперою австрійського композитора і французьких авторів очевидні розбіжності. У Кренека не так широко представлені засоби умовного і містеріального театру, інакше проявляється поліжанровість і багатшаровість драматургії. Якщо у французькому творі в символічних балетних сценах діють алегоричні персонажі Заздрість, Невігластво, Марнославство, то у Кренека символічні умовні постаті пов'язані з головним героєм і подіями його життя. Насамперед, це голос Бога, його вимоги до Карла, оцінка його життєвої позиції. Крім того, внутрішні голоси імператора озвучуються через постаті чотирьох Духів в образах молодих

16. Dubinsky G. «Krenek's Conversions: Austrian Nationalism, Political Catholicism, and Twelve-Tone Composition». URL: <https://www.oct.berkeley.edu/uploads/2011/07.P.256-257>.

Аналогією такої суперечки служить у Е. Кренека охарактеризована вище хорова сцена зіткнення прихильників і ворогів Лютера.

жінок. У фіналі вони ж стають чотирма годинниками, які сповіщають про швидкий кінець земного шляху героя.

При побудові основної сюжетної лінії Е. Кренек-лібретист рухається за хронікальним розгортанням історичних подій, хоча зупиняється лише на тих, які набули особливого травматичного значення у життєвому сценарії головного героя. У творі П. Клоделя та Д. Мійо запропоноване релігійно-містичне, надчасове тлумачення історії Колумба. Останній показаний як виконавець високої божественної місії, відкривач Нового Світу, куди приносить істини Христа і дійсну Віру. Це виправдовує його помилки і прорахунки.

У продовженні третього епізоду опери Е. Кренека ми бачимо ув'язненого після поразки французької армії Франциска І. Він не втрачає оптимізму і легкої вдачі, говорить помічнику про могутнього турецького султана, з яким хоче укласти угоду і з його допомогою звільнитися з полону. На зауваження, що Сулейман — невірний мусульманин, Франциск лише сміється. На протигагу Карлові у Франциска немає імперських амбіцій, очевидно також і те, що його не надто цікавлять питання віри.

З гіркотою Карл коментує Хуанові поведінку Франциска. Адже той в ув'язненні спроможний насолоджуватися життям і писати вірші: «Навіть страшні страждання стають для нього фривольною піснею».

Епізод 4. Несподівано Карл починає згадувати про завоювання нових земель у Південній і Центральній Америці, яке принесло величезні багатства. Розширення володінь і збагачення ніби компенсувало йому втрачені життєві радощі юнацьких років. У його уяві виникає тріумфальне прибуття до Севільї конкістадора Франсиско Пісарро із захопленими у Південній Америці коштовностями. Хор схвально реагує на здійснені Пісарро і його загоном руйнування держави інків, демонструючи панування расистських поглядів у європейському середовищі, не чужих тоді й самому Кренеку: «Ми знаходимося на вершині світу, і всі повинні кланятися нам». Хоча Карл із докором нагадує Пісарро, що той мав нести тубільцям світло віри, замість ставати грабіжником, однак зроблене зауваження лише привід

забрати награване до казни. Хуан засуджує Карла за такий вчинок, однак той виправдовується — йому було необхідно платити війську за італійські походи й укладати мир із Францією.

Він згадує знову французького короля, стосунки з яким ускладнила поведінка сестри Карла Елеонори. В експозиції цього важливого в опері жіночого образу Елеонора разом з іншими жінками стає на захист ув'язненого Франциска, в якого палко закохалася. Заради сестри Карл погоджується на переговори із захворілим в'язнем. Ціною звільнення з полону той погоджується одружитися з Леонорою і клядеться виконати умови запропонованого мирного договору. Однак, як Карл розповідає Хуану, після одужання і повернення до влади Франциск від більшості своїх обіцянок відмовився. Виникає ще одне підтвердження дії символічного знаку — черв'яка у яблуці.

Завершується епізод новим втручанням Бога. Знову чути Його голос. Провиною Карла Вищий Суддя називає невпинне прагнення до влади і багатства. За вироком Бога, щоби зберегти своє, людина не повинна мати так багато влади. Він називає Карла «жахливим хлопцем, сповненим жахливих схем» і припускає, що він безумний, як і його мати.

Епізод 5 стає динамічною і смисловою кульмінацією усієї першої частини. Від суб'єктивних особистих переживань, ретроспективної оцінки колишнім владним правителем своїх прорахунків сюжетна оповідь переходить до незворотного руху історичних подій. Вони мали свою логіку розгортання, а Карл уже не міг зупинити їхній фатальний хід. У масовій сцені з хором відтворюється бунт несамовитого натовпу. При цьому все жахливе, що тоді відбулося, з дистанції часу отримує символічний вимір. Аби зрозуміти значення наслідків руйнування Риму для долі Карла й усієї його імперії, варто звернутися до першоджерела оперного сценарію — реальних історичних фактів.

У Європі склалися тоді два потужних політичних угруповання — одне на чолі з імператором Карлом V, друге очолював папа римський Клімент VII. Останній, що мав лише Папську область та церковний

авторитет, мріяв всіляко послабити позиції імператора — володаря значних європейських територій (Іспанія, Нідерланди, Австрія). Для протистояння Карлу V, з ініціативи Клімента VII, було створено Коньякську лігу, куди увійшли Ломбардія, Венеціанська республіка та батьківщина папи — Тоскана. Серйозні надії мав церковний володар на Францію¹⁷.

На землях італійських князівств тоді блукало до 34 тисяч вояків Карла V. Чужинці з різних країн не почувалися впевнено — генеральна битва відклали, платню найманцям затримали. Обурені вояки згуртувалися і посунули до Рима, до них приєдналися розбійники-італійці з різних куточків Апенінського півострову. Папська столиця не змогла протистояти багатотисячному натовпу, до того ж, уже на початку облоги Рима був убитий керівник оборони француз Шарль де Бурбон, що деморалізувало захисників. Війська Карла захопили Рим, у місті почалися грабежі і руйнації, які тривали майже три доби. Рим зазнав нищівних втрат, була зруйнована більшість середньовічних та ренесансних будівель. Солдати імператора гвалтували жінок та черниць монастирів. Сам Клімент VII потрапив у полон і звільнився (виплативши значний викуп), лише коли до міста прибули його прихильники. Під тиском він вимушено дав згоду на коронацію Карла V імператором Італії, що значно послабило політичні позиції самого папи. Коронацію імператора перенесли до Болоньї, бо в Римі не залишилося жодної цілої та не пограбованої церкви¹⁸.

Звернення до історії показує, як реально правив, здійснював і укріплював свою владу, накопичував багатства і землі головний герой опери,

17. Аби залучити Францію до свого табору, папа сприяв шлюбу своєї племінниці Катерини Медічі зі спадкоємцем французького престолу. Катерина стала французькою королевою, дружиною короля Франції Генріха II періоду війн між католиками і гугенотами.

18. Як сказано в одній з хорових реплік, «усі повинні забруднитися. Випийте з нечистих посудин вино блюду до дна. Імператор і папа ніколи не голодували. Але у нас немає зараз іншого суверена, крім голоду. І ми нікого не боїмося. Цей день чорний, як пекло, куди ми попадаємо. Звинуваченими будуть всі, хто зруйнував Рим».

коли знаходився на вершині могутності. У творі Е. Кренека він переоцінює минуле вже на схилі життя. Це вимагало від автора відмови від безпосереднього відтворення драматичних картин у динамічних масових сценах, подібних до тих, що існували у масштабних історичних операх ХІХ століття. Натомість композитор звернувся до символіки ораторіальних засобів. Хор виступає у цій сцені свідком і коментатором подій, порівнює їхню жахливість із розбещеним біблійним Вавилоном.

Стан і переживання Карла, пов'язані з руйнуванням Риму, передаються у символічній формі. Послідовно з'являються, немов голоси сумління, Чотири Духи у вигляді молодих жінок.

1-й Дух: «Я — це прокляття. Я розбурхую море, де на якорі стоять кораблі. Скелі розіб'ють його судна, щоб їхній кіль тріснув. Провокую голодний бунт солдат». На це Карл відповідає молитовним благанням і говорить про покайну подорож до папи.

2-й Дух характеризує себе як дух життя і життєрадісного розуму. Він порушує тему прихованого захоплення Карла Францією, де можна жити в безпеці й надихатися посланнями старих філософів. Карл мріє позбутися своїх корон і тягарів та обрати безтурботну самотність.

3-й Дух називає себе духом національної гордості й зачіпає тему імперських амбіцій героя. На заваді планам Карла про побудову на руїнах старої поганської імперії нової християнської держави стають певні національні інтереси. Наприкінці троє духів об'єднуються у спільному вирокі. За їхніми словами, над Карлом прокотилися колеса часу. «Нації пробуджуються до славного життя, кожна бажає свого».

4-й Дух — від нього Карл одержує найстрашнішу звістку. На нього чекає найбільше горе, ще йому невідоме. Тепер він сам зіткнеться із жахом і болем, які наклав на світ, — йому належить пережити втрату коханої дружини.

Епізод 6 — смерть дружини Ізабелли¹⁹. Королева на смертнім одрі звертається до чоловіка з останнім любовним зізнанням: «Доля дала мені тебе. Ти був моєю любов'ю». Карл бунтує проти невідворотного закону смерті. Зі втратою коханої Карл втрачає частину себе, найкращі сторони своєї натури і прагнення юнацьких років, які згодом втілилися для нього в чистому коханні й образі дружини.

Символічним підсумком першої частини стає ораторіальний прийом хорового коментарю. Хор наступає на Карла зі звинуваченнями та моральною оцінкою його дій: «Хто він такий, що хоче нас судити!» Чергуються виступи хорових груп єретиків і монашок. Монашки починають цитувати і озвучувати строки Реквієму. Хор підводить підсумок: «Вічна біль і засудження будуть за всі наші гріхи». Наприкінці Карл падає на землю і б'ється у лихоманці. Хуан кличе доктора.

Частина друга

Епізод 1. Карл знепритомнів і лежить у комі. Дія починається із розгорнутого симфонічного епізоду зосереджено задумливого характеру. В ньому ніби відтворюються марення імператора, в уяві з'являються персонажі з першої частини.

Епізод 2. З'являється нова постать — єзуїт Франческо Борджа, колишній камердинер імператора і, як невдовзі з'ясується, ще один внутрішній ворог. Він хоче бачити Карла, однак Хуан говорить, що це неможливо — імператор втратив свідомість під час сповіді. Борджа обурюється, почувши, що Його Величність виправдовувався перед простим монахом. Хуан з єзуїтом починають гостру суперечку. Ригорист Борджа згадує Пілата і його знамените запитання «що є істина?» та виголошує вирок своїй добі, що робить законними сумніви.

19. Ізабелла, принцеса португальська. Донька португальського короля Мануела I та арагонської інфанти Марії. Померла 1 травня 1539 р. Їй було 35 років.

Епізод 3. Розгорнута моносцена Лютера — це остання його поява і арка з першою частиною. У його монологі озвучені зізнання проповідника останніх років життя. Він оцінює своє минуле й визнає, що став м'якшим у своїй поведінці. Наприкінці запитує себе, що міг зробити, аби допомогти спасінню людини? Йй доходить висновку — його життя не було марним, бо «не був бездіяльним у цій долині сліз».

Епізод 4. Біля непритомного Карла з'являється його сестра Елеонора. Коли вона бачить Борджа, питає, чи він, як і вона, прийшов хворому на допомогу? Елеонора, яка після смерті Франциска залишилася вдовою, не може звільнитися від важких спогадів. У розгорнутому і дуже емоційно напруженому монологі вона ретроспективно відтворює жахливі картини свого існування при французькому дворі, згадує оргії, які влаштовував покійний король, своє постійне приниження. Вона з гіркотою зізнається Хуану, що вади французького двору її брат не хотів помічати. Хуан зі свого боку робить зізнання про відкрити ним під час сповіді глибоку безодню душі імператора. Присутній при цій розмові злосливий Борджа висловлює сумнів, що Карл відчув каяття з приводу своєї участі в оргіях французького двору, бо забував у них про Ізабеллу й усі настанови Господа. Елеонора називає Борджа безжалісним, бо сама вона вірить, що молитва Матері Божої допоможе брату знайти спокій.

Епізод 5. Коли Карл пробуджується, Борджа у гніві йде. Біля брата залишається Елеонора. Аналогію з ліричним епізодом прощання імператора з дружиною складає наступна сцена брата і сестри, двох близьких людей, які нарешті відчували свою спільність і досягли примирення. Вони відволікаються від власних важких переживань, говорять про природу, красу життя і його цінність. Однак Хуан повертає їх з царини прекрасних мрій до нерозв'язаних сучасних проблем. Він нагадує, що німецькі ренегати чекають на меч імператора. Карл сердиться, адже у розмові з сестрою він ніби відчув себе у яскравій Іспанії, землі сонця і півдня, а тепер він згадав, що знаходиться у холодній й мокрій долині Ельби. Імператор розчарований Німеччиною, називає її «жахливою країною».

І знову з реальності хворобливого стану останніх місяців життя він повертається до минулого. В його пам'яті виникає згадка про останню успішну битву при Мюльберзі²⁰. Хор у своєму коментарі нагадує, що битва проходила в місцях, де жив і помер Лютер: «Тут Лютер спочиває, звільнений від своїх гріхів». На це Карл відповідає із роздратуванням: «Він відпочиває, а я живий!»

Наступна розгорнута сцена з участю хору створює структурну відповідність до кульмінаційної сцени 1-ї частини, де йшлося про зруйнування Рима. Тут також з'ясовується, що чергова перемога Карла насправді стала найбільшою його поразкою, сигналом близького завершення його земного шляху. Наскрізна сюжетна лінія твору веде таким чином від першої появи Лютера і суперечок навколо його постаті через жахливі картини руйнування солдатами Карла Риму і сцени з чотирма духами у першій частині до відповідних епізодів 2-й частини. В хорової сцени йдеться про релігійні сутички у Німеччині, в яких Карл вперто захищав католицизм і робив спроби зберегти релігійну єдність Європи.

Нагадування про Лютера в зв'язку з битвою в Мюльберзі спонукають Карла запитати, чи не варто було би на честь перемоги витягнути з могили і спалити кості бунтівного проповідника? Однак тут же відкидає таку можливість, бо каже, що вів війну проти живих, а не мертвих. Вокальна манера Карла насичується тут ораторським пафосом. Він дуже емоційно доводить і відстоює свої ідеї ніби перед великою аудиторією, хоча поруч з ним знаходяться при цьому лише Елеонора і Хуан. Темп промови міняється, то уповільнюється, то прискорюється. Однак він не думає міняти свої погляди і покладається лише на силу зброї як засіб врегулювання релігійних проблем німецької нації.

20. Намагаючись відновити релігійну єдність своєї імперії, Карл втручався у внутрішні справи німецьких правителів. Ознаками розпаду держави були так звана Лицарська війна 1522–1523 років та Селянська війна 1524–1525 років. Карл воював із лютеранською Шмалькальденською лігою, через рік після смерті Лютера, 24 квітня 1547 року під Мюльбергом на Ельбі війська Карла, якими командував герцог Альба, здобули перемогу.

Чується містичний голос, який ніби озвучує його власні сподівання: «Універсальна християнська імперія об'єднає всі нації, і мир Божий завжди буде з тобою». Але далі стає очевидним, наскільки такі сподівання вступають у конфлікт з реальністю. Хуан звертає увагу Карла на наслідки його перемоги у Мюльберзі. Хор виступає зі своїм коментарем: «Чужоземні солдати з Іспанії сидять у наших дворах, виснажують всіх нас, наше життя і кров, і жалюгідно висихають молоді паростки нашої віри». Карл в розпачі звертається до Хуана і Елеонори, а більше до себе самого і робить невтішний висновок: «Справи, які здаються такими прекрасними до їх виконання, нічого не залишають по собі, окрім несвіжого присмаку».

З войовничих реплік хору вимальовується драматична картина. Німецька земля піднялася, щоб вигнати іноземців і завоювати свободу. А в цей час думки Карла далеко відхиляються від нагальних конфліктів. Нарешті він дав оцінку власним діям і вчинкам, побачив безодню самого земного життя, сповненого привидами зла і загрозливими тінями. Знову з'являється Борджа, в якому Карл не одразу пізнає колишнього камердинера. Наступна його суперечка з Борджа йде без музики як розмовний текст. Вона торкається питань віри, нових лозунгів, які стверджують свободу людських вчинків і які єзуїт пропонує використати по-своєму. Карл ще раз говорить про свою відстороненість від сучасних подій. Коли Борджа звинувачує його у нездоланній самовпевненості і гордості, він заперечує і виголошує філософський висновок, до якого тепер прийшов: «Тільки те, що вічне і безперервне, має сенс».

На фоні їх суперечки продовжує виявляти активність хор. Зростає напруга, агресивний натовп оточує Карла і Елеонору із закликами йти проти Антихриста. Елеонора радить Карлу спасати своє життя. Хуан пробує стримати агресію натовпу. Відбувається паралельне відтворення двох часових вимірів: подій, пов'язаних з полюванням на Карла і його втечею, і його коментарів, коли він вже опинився у безпеці у Відні. Звучить войовничий марш. Натовп марно пробує знайти і захопити імператора. А потім хор переможно стверджує, що іноземна влада скинута, Антихриста подолано. Нехай втікає і пише передсмертні листи.

Епізод 6 вирішений як коротка інтермедія, що перериває низку основних подій. Карл знову лежить непритомний, біля нього Хуан. Хор проголошує кінець імперії. При появі турецького султана Сулеймана звучать пророцтва астролога про небесні знаки, які свідчать про місію султана і його перемогу. Маючи на увазі імператора, Астролог говорить про падіння зірки, яка летить у прірву. Султан впевнено пророкує, що тепер, коли європейські нації звільнено, вони почнуть ворогувати одна з одною і нападати на сусідів. І тоді їм доведеться переконатися у могутності Азії. Хор виголошує свій вирок: «Імперія минула, останній суд настає».

Епізод 7. Відень. Карл прокидається стривожений, вигукує окремі розпачливі фрази: «Ми вже прибули? Тут смерть? Доктор. Кінець близько. Суд? Де я?» Він звертається до присутнього тут молодого юнака, яким виявляється його брат Феринанд. Останній розповідає, що імператора вдалося врятувати і тепер він під захистом команди брата. Карл розуміє, що його імперія попала у халепу, сонце, яке тут ніколи не заходило, залишило її назавжди. Однак зізнається, що мав перемовини з протестантами, які готові до компромісу, тому переконаний, що його смерть не стане остаточною поразкою грандіозного задуму єдиної католицької Європи.

Карл говорить, що найближчим часом оголосить своє рішення — намір передати владу і зняти корону. Хоча додає, що після цього світ стане ще більше хаотичним і розділеним. Він бере до рук скляне яблуко, тримає його і пробує приладнати до нього хрест. Однак яблуко падає і розбивається. Карл вбачає у цьому символічний знак, адже він так само не втримав свою імперію. Він згадує мати Хуану, її розбите серце, значення символу черв'яка всередині яблука. Питає у Борджа, чому Бог наділив його важливою місією, однак не дав сили виконати її до кінця? Коли Хуан запитує, чи міг би його сповідник діяти інакше, знову розгорається суперечка монаха з єзуїтом. Борджа навіть погрожує Хуану інквізицією за крамольні висловлення.

Увесь сьомий епізод у динамічній побудові всього твору виглядає трохи розтягнутим. Інтермедійною затримкою ходу подій перед підсумковою завершальною стадією була попередня сцена із Сулейманом, пов'язана

з передбаченням майбутнього, хоча поява могутнього володаря Турції все ж підготовлена розмовою Франциска І з його помічником у першій частині. Стосовно брата імператора Фердинанда, якому Карл намірився передати свою владу, то його роль як майбутнього фігуранта історичних подій в оперній версії ніяк не розкрита і не одержує переконливої мотивації. Тому віденська сцена підводить до фіналу лише формально і потрібна хіба для того, аби Карл міг ще раз наголосити на незламності своїх позицій і своєї віри, або щоб нагадати про символ червивого яблука.

Епізод 8 вирішений як масштабний масовий фінал з низкою дійових осіб (Карл, Хуан, Елеонора, Борджа, 4 співачки-годинникарки, хор). Символічний характер фінальних подій композитор і лібретист в одній особі зв'язав із музичним стилем своєї опери. Чотири годинники виступають як наочна аналогія чотирьом варіантам основної дванадцятитонової серії, що складає фундамент звукової будови твору. За Г. Дубінськи, «Позитивна оцінка Кренеком дванадцятитонової композиції була невіддільною від його нової політичної та соціальної утопії, Християнської держави.... Нескінченний, величний, але майже байдужий обіг дванадцять нот має для композитора окультні обертони... Коли імператор Карл помирає, його оточують небожителі і звучить: “А тепер: музика вічності п’янить мене!... Усе, крім одного, перетворено в тисячу разів”. Входять співачки, які зображують годинники, — їх чотири, по одному для кожної з основних форм ряду. Разом вони координують божественний і мирський час, пророчий і політичний плани людського існування. Кружляння їхніх циферблатів відзначає нескінченне кружляння дванадцяти годин»²¹.

Короткий діалог Карла з хором. Годинники нагадують Карлу про закінчення його земного шляху. Він звертається до Божого милосердя і просить позбавити його вічного вогню. Хуан питає у Борджа, чи імператор спасеться? Відповідь Борджа: «Так, Бог Господь управляє світовими шляхами».

21. Dubinsky G. «Krenek's Conversions: Austrian Nationalism, Political Catholicism, and Twelve-Tone Composition». URL: <https://www.oct.berkeley.edu/uploads>2011/07.P.308-309>

Хор підсумовує: «З цією людиною вмирає ціла епоха!» Такий підсумок викликає паралелі зі значенням у творчості композитора самої цієї опери. Вона завершувала у його біографії значний творчий період, в якому панувала австрійська тема у її резонансі із тогочасними історичними подіями. Ось як пише Г. Дубінські про подальший шлях композитора у завершенні своєї статі: «... Песимізм Кренека щодо існуючих соціальних і політичних реалій поклав початок естетиці, заснованій на «внутрішній еміграції». Це зіграло для композитора добру службу, коли австрійський Аншлюс з Німеччиною перетворив його на очевидного вигнанця та назавжди поклав кінець його пригодам в австрійській політиці»²².

Центром уваги здійсненого аналізу будови твору були засоби використання історичного матеріалу і його актуалізації з урахуванням власної позиції Е. Кренека щодо гострих геополітичних проблем часу. Головний герой опери показаний як видатний історичний діяч, втілення цілої епохи, який на схилі життя усвідомив конфлікт між засобами, які використовував задля втілення своєї мети, і загальнолюдськими моральними цінностями. До того ж успішність його діяльності як правителя супроводжувалася нехтуванням потреб власної натури. В історичних операх романтичної доби схожий конфлікт втілювався своїми засобами. В центрі уваги тут поставало життя пересічних людей, у чиє повсякденне існування втручалися і змінювали глобальні історичні події. Любовна інтрига ускладнювалася, бо покохати один одного судилося представникам ворожих таборів. При цьому історичні закономірності виступали в об'єктивному вимірі навіть тоді, коли серед дійових осіб опинялися представники вищої влади. Згадаймо королеву Маргариту і очільника католицької змови Сен Брі в «Гугенотах» Дж. Мейєрбера. Втягнутий у невідворотний вир історії, Сен Брі дає наказ безжально полювати на гугенотів і знищувати їх, а в результаті стає вбивцею власної дочки Валентини. В опері «Рієнці» Р. Вагнера головний герой — звичайний римський громадянин, один

22. Там само. С. 315.

з багатьох, хто страждає від свавілля войовничих аристократичних кланів. Він починає з того, що захищає свою сестру Ірену, невдовзі обставини змушують його узяти на себе місію народного трибуна, потім ці ж обставини не дозволяють йому втриматися на цій висоті. У фіналі герой гине від розправи фанатичного натовпу, чий інтерес він захищав.

Е. Кренек ставить у центр своєї опери героя із надзвичайними владними повноваженнями, які він примножував упродовж життя. При цьому автор відчуває до нього співчуття і симпатію, навіть розділяє його утопічні мрії про єдину католицьку Європу. Однак для висвітлення його шляху обирає фінальний етап добровільної відмови цього могутнього володаря від влади. Завдяки цьому всі події представлені в опері у подвійному ракурсі їхнього реального ходу і ретроспективної оцінки наслідків як для самого героя, так і для багатьох людей, котрих боляче зачепили глобальні історичні колізії.

Шлях головного героя підтверджує залежність людського існування від невинного руху часу. Водночас загальна ідея автора полягає у ствердженні вищої впорядкованості космічного світоустрою. Попри хаос і несподіваність історичних поворотів, світовий порядок будується на такому ж міцному фундаменті, яким у дванадцятитоновій композиції стає обрана серія-ряд з дванадцяти звуків, усі трансформації якої кладуться в основу твору і забезпечують цілісність та єдність звукового образу. Катарсичний характер має у зв'язку із цим фінальна сцена смерті імператора. Усе його життя було підпорядковано високій меті подолання кордонів і створення людської єдності, яка була би такою ж міцною і впорядкованою, як створений Богом Всесвіт і як музична дванадцятитонна композиція. Вірність обраному вищому призначенню споріднює Карла з гетевським Фаустом, посмертне спасіння якого було забезпечене його нездоланною цілеспрямованістю. А симпатії до образу Карла як до непересічного історичного діяча базуються на тому, що людство не припиняє мріяти про гармонію стосунків, соціального устрою і про перемогу загальнолюдських цінностей у міжнаціональних і міжрелігійних відносинах.

МУЗИКА І ПОЛІТИКА У ФРАНЦІЇ МІЖ ДВОМА ВІЙНАМИ: від франко-пруської до Першої світової

*І Жан, принижений і скорботний, вийшов,
простуючи в майбутнє, до великої й тяжкої
справи — відновити цілу Францію¹.*

Еміль ЗОЛЯ

Преамбула

У вересні 1870 року німецькі війська оволоділи ключем до столиці Франції — стратегічно важливим містечком Седан. Того місяця кількасоттисячні маси солдатів двох ворогуючих армій просувалися у протилежних напрямках. Полонені французи, мляво крокуючи до віддалених від столиці пунктів утримання, збирали на своєму шляху крихти бодай чогось їстівного, аби втамувати біль багатоденного голоду. На противагу цьому, дорога на Париж була вкрита суцільним шаром скла від розбитих пляшок вина, що його залишали по собі німецькі військові, духовно сп'янілі очікуванням близької перемоги. Битва, яка наблизила розгромний для Франції фінал війни, стала рушієм докорінних змін. На десятиліття

1. Золя Е. Розгром // Золя Е. Твори. [Одеса], 1929. Т. 11. С. 530.

вперед вона запрограмувала алгоритм суспільного життя країни: її політики, економіки, культури, зрештою, національної активності.

Згадані в епіграфі відчуття капрала Жана Маккара, одного з головних героїв роману Е. Золя з промовистою назвою «Розгром», можна вважати уособленням того, що відчували тоді ледь не всі французи. Люди різних поколінь, політичних поглядів, релігійних переконань, суспільних верств, мистецьких спрямувань тощо однаково гаряче мріяли про відновлення гідності своєї батьківщини, повернення нею втрачених територій, а відтак і поновлення її міжнародного авторитету — і все це в руслі затягненого суперництва з Німеччиною. Франко-пруська війна стала початком чергового етапу тривалого та інтенсивного протистояння двох країн, обумовленого їхніми новими епохальними ролями: переможеної Франції, яку зіштовхнули з п'єдесталу європейської значущості, та переможної Німеччини, що на нього триумфально зійшла. За понад тридцять років потому Старий Світ стане свідком ще більш агресивної та кривавої цивілізаційної баталії, в епіцентрі якої дві країни вкотре будуть змагатися за утвердження власної першості.

На тлі напружених міжнародних відносин особливої ваги набували внутрішні естетичні сутички, що перманентно точилися між французькими митцями: частина з них прагнули вберегти національну культуру від фронтального німецького впливу, інші ж дотримувалися позиції «мистецтво поза політикою». Враховуючи щільну взаємодію державницьких і культурних інтенцій, доречним буде розглянути перебіг музичних процесів у контексті політичних потрясінь, що їх зазнала Франція на відрізку від останньої третини XIX до середини другого десятиліття XX століття. Безпосередніми хронологічними межами цього періоду визначаємо завершення Франко-пруської (1871) та початок Першої світової (1914) воєн. Поєднані численними причинно-наслідковими зв'язками, ці травматичні вузли європейської історії ретроспективно узагальнили прагнення й досягнення провідних представників двох національних шкіл та водночас спровокували плин важливих культурних подій у найближчій перспективі.

Метою статті є розгляд обставин військово-політичного й соціокультурного протистояння Франції та Німеччини у трьох ієрархічних вимірах: *військово-політична складова* слугувала тригером розвитку французьких *музичних інституцій*, а їхня діяльність інтегрувалася у мистецьке життя Франції через *персональний досвід війни*, носіями якого були фігуранти кількох композиторських поколінь.

На терезах історії: військово-політична боротьба Франції та Німеччини під час війни 1870–1871 років

Розпочинаючи огляд окресленого історичного періоду (певна деталізація якого є необхідною для подальшого аналізу французької мистецької ситуації), доцільно відзначити, що передумови Франко-пруської війни сформувалися поступово, за два десятиліття до її початку. З приходом до влади у революційній Франції 1848 року президента Луї Наполеона Бонапарта друга Республіки була вирішена, їй не судилося проіснувати довго. Вже через чотири роки нащадок Наполеона I шляхом державного перевороту проголосив відновлення імперії. Із цього часу починається відлік незворотних подій, що й призвели до початку Франко-пруської війни.

Новоявлений імператор, узявши амбітне ім'я Наполеона III, намагався виправдати його, тонко граючи на національних настроях суспільства, яке чим далі, тим більше ностальгувало за втраченою величчю багатовікової імперії. Тож очільник Франції обрав курс на відновлення ідеї її світового домінування і водночас на зміцнення персональної влади, з претензією на абсолютистську (вочевидь усім Бонапартам властива жага до деспотизму — своєрідний династичний генетичний код). Саме заради цього було прийнято рішення перебудувати Париж, який мав уособлювати ново-імперську ідеологію.

На початку свого правління Наполеон III зумів досягти економічного зростання Франції, в світлі чого існування Пруської держави, географічно роздробленої і політично нестабільної, як можливої конкурентки

не викликало жодних побоювань. Авторитетний американський дослідник військової історії Джефрі Вавро (Geoffrey Wawro) у книжці «Франко-пруська війна: німецьке завоювання Франції в 1870–1871 роках» («The Franco-Prussian War: The German conquest of France in 1870–1871», 2003) диференціює історичні ролі двох країн таким чином: «Франція 1860-х років утворювала яскравий контраст із Пруссією. Так звана столиця Європи, Париж, був величною метрополією об'єднаної, люто націоналістичної нації з колоніями в Африці, Карибському басейні та Індокитаї. Населення Парижа, удвічі більше, ніж у Берліні, становило 1,8 мільйона людей. Він виблискував архітектурними скарбами та багатою історією, яка сягає тисячі років. Тоді як Пруссія виглядала грубою і безладно сформованою... все у Франції вирізнялося елегантністю і солідністю»². Тож не дивно, що у 50–60 роках XIX століття Наполеон III поставив за мету зовнішньої політики зруйнувати безпекову систему європейського порядку, що склалася після падіння так званої Першої (наполеонівської) імперії у 1815 році. Новоутворена європейська дипломатична інституція, знана як Віденський конгрес, регулювала відтоді й упродовж десятиліть усі територіальні претензії провідних європейських країн. За результатами перших років функціонування Віденського конгресу Франція позбулася багатьох минулих завоювань, що стало причиною участі країни у серії локальних війн, які принесли їй певні територіальні здобутки.

Важливо наголосити, що за час підйому Франції, який припав на серединні десятиліття XIX століття, паралельно відбувалося поступове становлення могутності Пруссії на чолі з її легендарним канцлером Отто фон Бісмарком. Кульмінацією цього процесу можна вважати переможну для Пруссії пруссько-австрійську війну 1866 року, яку історики вважають такою, що закрила «німецьке питання» (тобто проблему німецькомовного

2. Wawro G. The Franco-Prussian War: The German Conquest of France in 1870–1871. New York, 2003. P. 3.

дуалізму) і поставила крапку в боротьбі за лідерство між двома вкрай близькими державами, тому називають її Німецькою війною. По її завершенню Наполеон III уже не мав ілюзій стосовно майбутньої загрози з боку Пруссії.

Дж. Вавро виділяє три кризи у відносинах Франції і Пруссії, що стали приводом для війни між ними. Передусім затвердження прусського очільника Вільгельма I у статусі кайзера північно-німецького союзу надзвичайно бентежило Францію, оскільки об'єднання адміністративно розділених німецьких князівств анулювало так звану буферну зону поблизу французьких кордонів. Другим фактором стало будівництво залізниці у Швейцарії за активного сприяння Пруссії, що покращувало логістику (в тому числі й військову) з Італією, яку Бісмарк планував використати проти Франції. Зрештою постав казус беллі у вигляді зумисно сфальшованої депеші, надісланої керівництву Франції, у якій, начебто, прусський король виявив зневагу до французького дипломатичного представника.

Звісно, у кожній зі сторін були власні суб'єктивні причини розпочати війну. О. фон Бісмарк мав переконання, що Франція була причетною до всіх нещастів Німеччини за минулі понад сто років. Його головним завданням було утворення єдиної німецької держави, що з огляду на низку культурних бар'єрів видавалося майже нездійсненною ціллю: «на думку Бісмарка, для подолання політичних і культурних перешкод, що розділяють протестантську північ Німеччини та католицький південь, можуть знадобитися роки, навіть десятиліття, але французьке вторгнення, не менше наполеонівське вторгнення, розгромить їх миттєво»³.

У Наполеона III теж були вагомі причини зважитися на війну з Пруссією. Усередині 1860-х, відповідно до вищих історичних законів, у Франції розпочалась затяжна політична криза. Імператор стрімко втрачав позиції як на зовнішньополітичній арені, так і всередині країни. Неуспіх у сприянні спробам створити самостійну польську державу (1863), невдала спроба анексувати

3. Там само. Р. 21.

Бельгію та Люксембург, фіаско в колоніальній політиці, що змусило вивести війська з Мексики — ось лише вибірковий перелік антидосягнень (зовнішньополітичних провалів), які призвели до гострого невдоволення в урядових колах, політичних партіях, пресі, загалом у більшості прошарків суспільства. Шукаючи способів нівелювати прояви небезпечної кризи і втриматися при владі, Наполеон III, природно, був зацікавлений у переможній війні — улюбленій стратегії «проблемних» диктаторів. Ба більше — саме війна була єдиним правильним, на його погляд, методом об'єднання французів, своєрідним національним консенсусом, адже ідея відновлення імперської величі залишалась актуальною.

Однак війна, розпочата у липні 1870 року, швидко обернулася катастрофою: персональною для Наполеона III, загальнонаціональною для французів. Після фатальної поразки у битві при Седані (вона сталася 1 вересня), імператор потрапив у полон, а в Парижі відбулося повстання — імперію було повалено, натомість вчергове запроваджено республіку (вже третю протягом менш ніж вісімдесяти років!). Десятки тисяч убитими, понад вісімдесяти тисяч полоненими — навіть такі шалені людські втрати не зупинили новообраний республіканський уряд від продовження війни аж до травня 1871 року. У підсумку підписаний у Франкфурті мирний договір ганебно позбавляв Францію промислово розвинених регіонів Ельзасу і Лотарингії, що заклало тривалий і постійно подразливий у національному сенсі мотив для наступної війни. До того ж Німеччина у Версалі проголосила власну імперію, яка невдовзі набула політичного домінування в Європі.

На роздоріжжі розвитку: музичні інституції у Франції кінця XIX — початку XX століття

Взимку 1870–1871 року після серії німецьких бомбардувань французької столиці великокаліберними гарматами та остаточного її захоплення у січні було підписано тимчасове перемир'я. Всього за місяць потому,

на фоні нещодавньої драми оборони Парижа, у столичному мистецькому середовищі, зокрема й музичному, спалахнули дебати, зумовлені відповідними «оборонними» щодо інтересів вітчизняної культури міркуваннями. Їм передувало поступове усвідомлення композиторами, виконавцями, критиками та іншими представниками музичного мистецтва необхідності власного розвитку і захисту. «Хоча інтерес до “серйозної” — тобто нетеатральної — музики виявляв ознаки зростання протягом 1860 х років, лише подвійна катастрофа Франко-прусської війни та повстання Комуни спонукали до періоду національного самоаналізу, до того, що французька аудиторія почала сприймати музичні цінності, представлені концертною і камерною музикою, разом із молодими французькими композиторами, які писали таку музику»⁴.

Головним елементом оборонної музичної політики, котра мала на меті просування національного продукту, стало заснування у лютому 1871 року Р. Бюссіном і К. Сен-Сансом Національного музичного товариства (*Société nationale de musique*). Звісно, музичні товариства існували у Франції й раніше, проте в їхніх програмах панували імена австро-німецьких композиторів (В. Моцарта, Л. Бетховена, К. М. Вебера, Р. Шумана, Ф. Мендельсона), чий опуси безумовно затіняли собою витвори французів, особливо представників молодого покоління. Як наслідок серед вітчизняних музикантів панувала «капітулянтська» тенденція, сутність якої полягала в переконанні у неспроможності культурної конкуренції з титанами австро-німецької школи. Це бентежило патріотично налаштованих і здатних на активні дії митців, які ще напередодні й уже під час війни обговорювали необхідність змін у французькій культурній політиці. Ось як К. Сен-Санс описує дискусії з Р. Бюссіном та передумови створення нового Товариства: «У недалекому майбутньому можна було передбачити неминучу смерть французької школи. Саме тоді двоє музикантів,

4. *Strasser M. Providing Direction for French Music: Saint-Saens and Societe Nationale // Camille Saint-Saens and his world / Ed. by J. Pasler. Princeton, 2012. P. 109.*

закоханих у класичну музику... перш за все французьку, побачили небезпеку, поділилися своїми страхами і шукали спосіб її виправити... ми повністю згодні щодо мети, якої потрібно досягти; ми розійшлися в тому, як цього досягти»⁵. В результаті доопрацювання усіх стратегічних планів постала культурна інституція, що відігравала значну, якщо не вирішальну, роль у справі популяризації вітчизняної музики аж до початку ХХ століття. Девіз новоствореної організації — «*Ars Gallica*» — лаконічно і красномовно окреслював генеральну концепцію, яка полягала у просуванні національної художньої ідеї. На момент початку діяльності Національного товариства його членами були такі імениті митці, як С. Франк, В. д'Енді, Г. Форе, Е. Гіро, Ж. Массне, Е. Шоссон, П. Лакомб та інші.

Будучи віце-президентом Товариства впродовж п'ятнадцяти років, Каміль Сен-Санс став одним із провідних ідеологів стрімкого розвитку національного музичного мистецтва, а головне — згуртування французьких музикантів. До того ж, з огляду на спрямування музично-громадської, культурно-інституційної діяльності він намагався бути вправним менеджером. Насамперед зусиллями К. Сен-Санса Національне товариство отримало неофіційний, але неспростовний статус провідної музичної установи країни, що підтверджувалося схвальними відгуками у спеціальній пресі.

У перші роки існування Товариство організовувало до одинадцяти концертів камерної музики на рік. Через три роки після заснування була започаткована традиція регулярних концертів симфонічної музики. Вони відбувалися двічі на рік і проходили у найпрестижніших столичних концертних залах Плейель та Ерар. Не менш ніж кілька сотень слухачів щоразу відвідували такі концерти, а гідний медійний супровід симфонічних заходів Товариства підтримувався завдяки постійній присутності авторитетних музичних критиків, які формували думку вже наявних слухачів і зацікавлювали потенційних. Сформувавши позитивний імідж

5. *Saint Saens K. Harmonie et melodie. Paris, 1885. P. 210.*

діяльності Товариства, його керівництво домоглося прихильності широкої культурної аудиторії, ба більше, паризька культурна еліта почала надавати перевагу концертам саме Національного товариства.

Окремої уваги в історії його функціонування заслуговує політика відкритих дверей для жінок-мисткинь: «За перші два десятиліття існування організації твори жінок-композиторів виконувалися на 82, або приблизно на 38% із 215 концертів, і 31 із цих концертів включав більше одного твору жінки-композитора. Звучали композиції Августи Ольмес, Сесіль Шамінад, Поліни Віардо та її доньки Луїзи Ерїтт Віардо»⁶. Цей емансипований підхід у царині гендерного представництва академічного музичного мистецтва був проривним кроком для Франції кінця XIX століття, до того ж сприяв розширенню персонального композиторського діапазону не тільки в межах країни, але й цілої Європи.

Проте з кожним роком серед тих, хто гуртувався навколо Національного музичного товариства, виникало дедалі більше розходжень у питанні ставлення до музики представників інших націй, проблематики її сприйняття, організаційних можливостей і політичних підстав її виконання, та й загалом ідеї міжнародних культурних діалогів. Визначальним чинником суперечок був той факт, що найвпливовішою з поміж усіх іноземних культур у французькому музичному середовищі (включно з театральномузичним) залишалася німецька. Франція, яка нещодавно програла війну проти Пруссії (або Німеччини загалом), мала послаблені позиції у цих мистецьких протистояннях. Найвидатніший представник тодішньої німецької культури Ріхард Вагнер був культовою особою, що сприймалася носієм германської музичної експансії.

Після відкриття вагнерівського оперного фестивалю в Байройті у 1876 році домінантна місія німецької культури стала ще помітнішою. Справа популяризації опер Р. Вагнера та загалом його філософсько-мистецьких ідей через Байройт процвітала навіть після смерті композитора у 1883

6. Strasser M. Providing Direction... P. 112.

році. Провідна представниця українського вагнерознавства М. Черкашина Губаренко слушно відзначає активну персональну роль у розвитку фестивалю дружини німецького генія, Козіми Вагнер: «вона створила навколо фестивалю особливу атмосферу, завдяки якій паломництво до Байройта стало модою для найблисучішої публіки»⁷. Таким чином музика автора «Парсифаля» у Франції набувала дедалі більшого визнання з кожним новим фестивалем, вкорінюючись у серцях поціновувачів, особливо тих, хто були свідками «завоювання» Вагнером Парижу (хоч воно сталося і не з першого разу). Одним із палких його прихильників серед видатних французьких митців був провісник символізму Шарль Бодлер. Про екстраординарну популярність німця Вагнера у Парижі свідчить поява його іменного журналу «La Revue wagnerienne», що видавався впродовж трьох років (1885–1888). У ньому публікували переклади лібрето і рецензії на оперні вистави.

У 1886 році один із найвпливовіших вагнеристів Франції й за сумісництвом авторитетний член Національного музичного товариства Венсан д'Енді висловив думку багатьох своїх колег, що полягала у потребі змінити концепційний вектор діяльності їхньої спільноти. Декларовані ним ідеї передбачали реформу у сфері політики участі іноземних композиторів у бік її лібералізації, а також ширшого представництва у концертному репертуарі творів, що походили з інших країн. Запропонована д'Енді «пронімецька» модель культурної політики категорично не влаштовувала засновників Товариства, тому Р. Буссін та К. Сен-Санс покинули своє дітище, подавши у відставку. Показово, що новообраним президентом став Сезар Франк, бельгійський француз, на якого одні покладали сміливі сподівання, а інші (найперше К. Сен-Санс) спрямовували шквальні критичні атаки.

У життєтворчості К. Сен-Санса відтоді почався новий цикл музично-громадської активності. Відповідно, не змусив себе довго чекати і новий формат розвитку національної культури. Того ж 1886 року

7. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків, 2015. С. 190.

К. Сен-Санс стає президентом Товариства музичних композиторів⁸ (Société des compositeurs de musique). Ця поважна інституція, заснована ще у 1862 році, мала певним чином обмежене науково-просвітницьке спрямування і займалася здебільшого організацією лекцій-концертів та конференцій для своїх членів. Згодом у межах діяльності цього Товариства постав композиторський конкурс, що було ознакою її пошвавлення та прогресу. Та все ж політика установи транслювала звичний багатом французьким композиторам академічний консерватизм. К. Сен-Санс вирішив переорієнтувати діяльність Товариства, змінивши курс на «закритість» ідеєю охоплення значно ширшої аудиторії. На загальних зборах він наголосив, що головне завдання композитора — бути почутим якомога більшою кількістю слухачів. Неухильно слідуючи стратегії захисту національної культури, автори статуту Товариства додали до нього кілька нових статей, де чітко декларували неприпустимість використання у концертних програмах творів іноземних композиторів. Також окремою статтею було регламентовано використання творів французьких композиторів, які вже померли, тому де факто не є діючими членами установи. Слід зауважити, що ця позиція була каменем спотикання й у діяльності Національного музичного товариства. У цьому випадку було дозволено виконувати твори померлих композиторів, що, безумовно, сприяло популяризації їхньої музики та зміцненню її культурного впливу.

Добре знаючись на «внутрішній кухні» попереднього дітища та його проблемних зонах, К. Сен-Санс вирішує суттєво реорганізувати свій новий громадський проєкт. Тож «на відміну від Національного товариства, чий екзаменаційний комітет обирав програми для своїх концертів, Сен-Санс вирішив обмежити повноваження цього комітету в Товаристві композиторів і віддати перевагу принципу відбору жеребкуванням, дозволивши публіці

8. Дещо дивне для нас формулювання «музичний композитор» передбачало митця, що працює в суто інструментальних, а не драматичних (театральних) жанрах.

бути головним суддею»⁹. На додачу Товариство запровадило річну абонементну оплату за доступною ціною, аби привабити більшу кількість меломанів. Вже на середині президентської каденції К. Сен-Санса (1886–1891) значно зросла кількість проведених концертів, лекцій та інших заходів, що охоплювали широку тематичну палітру: від музики французьких клавесиністів до публіцистики Г. Берліоза, від аналізу окремих композиторських творів до загальних особливостей застосування оркестрових інструментів.

Вельми гнучка політика відбору презентованих у концертах творів попервах давала відчутні позитивні результати. Але згодом виявилась її головна вада — відсутність належної кваліфікованої оцінки композицій, через що до програм нерідко потрапляли твори прохідні, художньо посередні й навіть відверто слабкі. Окрім того, попри відносне зміцнення матеріальної бази, Товариство композиторів не володіло достатніми ресурсами для розвитку своєї діяльності й очевидно програвало конкуренцію з Національним музичним товариством, яке отримувало субсидію від уряду Франції. Тому вже «у 1891 році ... Сен-Санс подав у відставку з поста президента, передавши його, за іронією долі, шанувальнику Р. Вагнера і Ц. Франка Віктор'єну Жонсьєру... після його відходу було заплановано лише два концерти на рік»¹⁰.

Підсумовуючи огляд цих подій, можна дійти висновку, що видатний сучасник Р. Вагнера, автор десятків визнаних у цілому світі інструментальних творів і не менш успішної опери «Самсон і Даліла», а також низки інших оперних творів К. Сен-Санс мимоволі відіграв у музичній історії Франції кінця XIX століття неоднозначну роль: з одного боку, він був двигуном національно-орієнтованих процесів загальнодержавного рівня, з іншого ж, через проблеми з менеджментом і специфічне бачення творчих пріоритетів, слугував причиною гальмування розвитку керованих ним інституцій.

9. Schnapper L. Saint-Saens as President of the Societe des Compositeurs (1887–1891) // Camille Saint-Saens and his world... P. 120.

10. Там само. С. 122.

Протистояння Німеччини і Франції розгорталось не лише на очевидному рівні безпосередньої дипломатичної або військової конфронтації. Значно делікатнішим способом підриву позицій іншої країни зсередини була війна спецслужб, так звані ігри шпигунів. Протягом періоду між двома війнами у лави багатьох державних структур Франції були інтегровані таємні німецькі розвідники, тож час від часу на поверхню суспільного життя спливали ті чи інші шпигунські історії. Однак лише єдиний такий випадок призвів до розколу суспільства на дві непримиренні сторони. Йдеться про надрезонансну «справу Дрейфуса», яка розгорталась на межі століть протягом понад десяти років (1894–1906) і зрештою спровокувала у Франції політичну кризу загальнонаціонального масштабу, заразом справивши вплив і на культурну ситуацію.

Історія судового процесу щодо вірогідної державної зради капітана генштабу Альфреда Дрейфуса виявила багато застарілих проблем французького соціуму: службову недбалість військового апарату, упередженість правової системи, цинічність політичних міжусобиць, нетерпимість релігійних відмінностей, насамкінець загострила проблему антисемітизму на найвищому державному рівні.

Американський письменник, військовий журналіст та дослідник європейської історії Вільям Ширер (William Shirer) у книжці «Крах Третньої республіки: розслідування падіння Франції у 1940 році» («The collapse of the Third Republic: an inquiry into the fall of France in 1940», 1971) вказує на певну неоднорідність французького життя періоду між Франко-пруською та Першою світовою війнами. З одного боку, в останній третині XIX століття Франція виглядала пригніченою, приниженою і розбитою німцями політично, хоча з часом їй вдалося піднятися на гідний економічний рівень, особливо завдяки колоніальній політиці на теренах Африки та Азії. Це була чи не єдина серйозна геополітична перевага над Німеччиною, що її намагалася подолати остання. Проте зловісна «справа Дрейфуса» надовго підірвала бойовий дух французької армії, якій важко було оговтатися й повернути готовність служити

інструментом агресивного та неспростовно дієвого вирішення політичних конфліктів. З іншого боку, як вказує В. Ширер, «саме в мистецтві, літературі та в умінні жити Франція тієї пори стала першою країною в Європі або, як на те пішло, у світі. Париж із його незрівнянною красою та простором, його повітрям цивілізованої витонченості став сучасними Афінами західного світу. Як магніт, він притягував до себе поетів, драматургів, прозаїків, художників і навіть філософів не лише з провінції, але й з чотирьох кінців землі, а разом з ними й багатьох, хто цінував їхнє бродіння, їхню творчість і спосіб життя у цьому Місті Світа»¹¹.

Отже у духовному секторі, науковій і культурній сферах Франція таки змогла вибороти у Німеччини і втримати європейську першість — ймовірно, і за інерцією попередніх часів, і завдяки прогресивним ідеям, яким у демократичному (принаймні у порівнянні з німецьким монархізмом) суспільстві Третньої республіки давали зелене світло. Досить згадати досягнення у сфері математики (А. Пуанкаре), відкриття у фізиці і хімії (Анрі Беккерель, П'єр і Марія Кюрі), нові горизонти філософії (А. Бергсон) тощо. У царині мистецтва показовими є становлення і бурхливий розвиток модернізму, представленого через імпресіонізм і постімпресіонізм у живописі, модерн і Ар Нуво в декоративно-ужитковому мистецтві, символізм у поезії та в їхніх музичних еквівалентах.

Однак попри розквіт естетики елегантного у той період відчувалася своєрідна стагнація саме у питанні національних творчих пріоритетів. Що скоріше жахи війни 1870–1871 років стиралися з пам'яті композиторів, а повоєнні політичні чвари заповнювали шпальти газет, то більше з'являлося ризиків відвернення уваги від специфічного національного складника культури. Відступивши від принципу вітчизняних пріоритетів, життєво необхідного у попередні роки, французькі композитори обрали нові творчі стратегії. Останні реалізувалися у посиленні

11. Shirer W. The collapse of the Third Republic: An Inquiry into the Fall of France in 1940. New York, 1971. P. 86.

міжнародних зв'язків завдяки створенню у 1909 році Незалежного музичного товариства (*Société musicale indépendante*). Українська музикознавиця, дослідниця творчості Мориса Равеля В. Жаркова констатує певний занепад старого мистецького інституційного монополіста (Національного товариства): «відтепер його потужним конкурентом стала організація, оголошена її організаторами як “Незалежна” та орієнтована на виконання творів як французьких, так і зарубіжних авторів... перші концерти Незалежного музичного товариства інспірували бурхливі дискусії. Музична громадськість Парижа розділилася на “національних” та “незалежних”, які згурпувалися навколо двох організацій і, відповідно, навколо Школи Канторум та Консерваторії»¹². Поруч з Е. Вюйєрмозом, Ф. Шміттом та іншими колегами співзасновником і творчим локомотивом нової спільноти став М. Равель, який, з-посеред іншого, вбачав у цьому шанс для динамічного промоушену власної творчості. Саме від того часу майбутній автор «Болеро» займає позицію одного з провідних французьких композиторів, який уже не мусить перейматися несправедливими закидами критиків.

Рефлексії Великої війни 1914–1918 років як нова віха франко-німецького протистояння

Із початком Великої війни ціннісні розходження у культурній інституційній сфері, як і раніше, екстраполювалися на погляди і вчинки окремих творчих персон, але зі значно агресивнішим розмахом, ба більше, декларації окремих композиторів віддалялися від ідеологій товариств, до яких вони належали. Звісно, першочерговим питанням для французької музичної спільноти було ставлення до виконання музики німецьких композиторів. Аргентино-французький музикознавець Естебан Бух

12. Жаркова В. Б. Прогулка в музикальному мирі Мориса Равеля (в пошуках смисла послання Автора). Київ, 2009. С. 105.

(Esteban Buch), дослідник взаємовпливів музики і політики, стверджує, що додатковою проблемою була необхідність диференціації композиторів із ворожого табору. Вона могла би дати відповідь на злободенний запит музичної спільноти: твори яких німецьких авторів прийнятно виконувати в часи війни, а на яких слід накласти табу: «у Парижі впродовж усієї Першої світової війни цієї відмінності суворо дотримувалися. Регулярно звучали Моцарт, Бетховен і навіть Шуман, але Вагнер і усі його послідовники, включаючи таких сучасників, як Штраус і Шенберґ, зіштовхнулися з повним остракізмом»¹³.

Науковець наводить показовий випадок із життя Венсана д'Енді, коли під вікнами його будинку проходили французькі солдати, які крокували до місця збору під музику німця Шумана. Вже немолодий на ту пору музикант (у 1914 році йому виповнилося 63), згадуючи власний досвід юного добровольця часів попередньої війни з німцями, не міг не відреагувати. Він був настільки охоплений почуттями солідарності, що написав листа до міністерства оборони з вимогою мобілізувати його на фронт. Однак цей лист залишився без відповіді, тож В. д'Енді довелося лишень з надією чекати новин із фронту від сина-солдата. Парадоксально, що, попри нестримний патріотичний запал, в плані суто культурної орієнтації цей визнаний композитор, представник Національного музичного товариства, небезпідставно зберігав репутацію зятятого вагнериста.

Нагадаємо, що захоплення музикою Вагнера, яке трансформувалось у Франції у масштабну мистецьку тенденцію ще за життя геніального німецького композитора, не скасувала навіть Франко-пруська війна. Відтоді, не втрачаючи позицій у тогочасних музичних «рейтингах», творіння автора «Тристана», тепер уже в реаліях посмертного сценічного побутування, полонили смаки і душі нових поколінь французьких

13. Buch E. "The Germans and the Bosch": German Music in Paris during the First World War // Le Mouvement Social. 2004. Vol. 208, Iss. 3. P. 1.

прихильників. В. д'Енді залишався найавторитетнішим з-поміж них навіть тоді, коли німці окупували численні французькі території, труїли газом тисячі французьких солдат та нещадно бомбардували Париж далекобійною артилерією. Цей яскравий персональний кейс слугує індикатором неоднозначності тогочасної музичної ситуації, складності, а часом і неможливості виваженої відстороненої оцінки минулої і теперішньої культурної спадщини ворожої держави. Через те, що певна кількість знаних композиторів займали полярні позиції, питання прийняття або накладення табу залишалося відкритим і драгливим.

Загалом у Франції періоду Великої війни німецьких представників музичної культури умовно поділяли на кілька категорій. До касти дозволених належали композитори-класики та дехто з романтиків (про них зазначалося вище). Зрозуміло, що до німецьких композиторів-сучасників французи ставилися з більшою пересторогою, враховуючи, що окремі з них перебували на фронті або, принаймні, на військовій службі. Зокрема це стосувалося Р. Штрауса, А. Шенберга та його найближчих учнів А. Веберна і А. Берга. Вагнер залишався центральною й почасти недоторканою постаттю цього анти-пантеону. Американський критик Алекс Росс (Alex Ross), досліджуючи постать Вагнера як інструмент пропаганди у тогочасній німецькій мілітаристській політиці, зазначає: «як тільки розпочалися військові дії, Вагнер став частиною національного арсеналу. У французькому місті Сен Кантен, яке німецькі війська захопили в перші тижні блискавичної атаки на Західному фронті, у стінах місцевої базиліки відбувся пам'ятний концерт для солдатів, а військова газета повідомила, що уривок із “Парсифаля” на органі був найяскравішим»¹⁴. Загалом можна з упевненістю стверджувати, що творець згаданого шедеву слугував емблемою не тільки німецької культури як такої, але й її політики, повсякденного цивільного життя чи військової рутини: «Вагнер став частиною військового жаргону. Оборонний оплот Західного фронту, побудований у 1916

14. Ross A. Wagnerism, Art and Politics in the Shadow of Music. New York, 2021. P. 405.

році, був знаний як “Лінія Зігфріда”, інше укріплення називалося “Лінією Вотана”. На початку 1917 року, коли німецькі війська відступили до Лінії Зігфріда й укомплектували її, вони зробили це під рубрикою “Операція Альберіх”»¹⁵. Примітно, що з іншого боку фронту багато мобілізованих французьких музикантів, попри запеклість військових дій, продовжували у вільний час виконувати фрагменти творів Вагнера, адже вбачали в цій добре відомій і улюбленій музиці розраду від жахів війни. Цей факт, документально зафіксований у «Віснику занять консерваторії» («*Gazette des classes du Conservatoire*»), був додатковим аргументом прийнятності такої практики з боку провагнерівської частини французького суспільства.

Радикально протилежну, винятково національну позицію займав К. Сен-Санс, який наполегливо агітував колег бойкотувати всю німецьку музику без жодних персональних винятків. Від початку війни він публікував у пресі статті, що оформились у серію під назвою «Германофілія», в яких дорікав співвітчизникам за надмірну любов до німецької культури. Композитор наголошував, що сукупна німецька політика була спрямована на позбавлення французів засад їхньої французькості, тобто ідентичності, зокрема, через музику Вагнера. Щодо цього Е. Бух зазначає: «як бачимо, для Сен-Санса відмова від німецької музики була невіддільною від німецької літератури в контексті загального сумніву щодо ворожої культури. Своєю чергою, цей жест у культурній сфері був частиною категоричної відмови від усього німецького, від мовних курсів у школі до більш приземлених предметів з позначкою “зроблено в Німеччині”»¹⁶. В одній зі статей згаданої серії К. Сен-Санс точно формулює власне ставлення до сприйняття культури ворожої держави: «У мистецтва може і не бути батьківщини, але у митців вона є»¹⁷. Ці слова уповні могли стати гаслом однодумців музиканта-патріота.

15. Там само.

16. Buch E. “The Germans and the Bosch”... Р. 4.

17. Цит. за: Там само.

У своєму дослідженні Е. Бух в окрему нішу виділяє менеджмент культури, представники якого у власний спосіб боролися з ворожою культурою. Приміром, французькі видавці після початку Великої війни припинили виплату роялті родині Вагнера за друк нових видань його творів. При цьому всевадного автора «Парсифаля», давно померлого, прямо не причетного і, звісно, невинного у війні, сприймали наче живу персону, здатну захопити розум та уяву співвітчизників більшою мірою, ніж німецькі війська окупували французькі території.

Відповіддю, адекватною викликам воєнного часу з боку свідомих своєї позиції музикантів стали організовані в Парижі концерти французької музики, що мали на меті фінансово допомогти сім'ям колег, які знаходилися на фронті. Серед перших благодійних виконавців був і сам К. Сен-Санс, попри те, що на той момент уже давно переступив поріг 80-річчя. Ще однією ефективною санкцією з боку не лише культурного менеджменту, а й економічно-музичної інфраструктури, стала відмова від застосування музичних інструментів німецького виробництва. Зокрема у Франції були експропрійовані філіали фортепіанного виробництва компанії «Бехштейн», від чого передусім здобув моральне задоволення і матеріальний зиск вітчизняний виробник — фірма «Плейель».

Отож французьке суспільство (не лише музичне) сприймало німців, керуючись чітким дуалізмом: хороші — погані; не причетні до війни — варвари-руйнівники усього гуманного. Чим агресивнішим виглядав перебіг війни, тим радикальнішими ставали погляди носіїв непримиренних світоглядних платформ. З огляду на це Альфред Корто, призначений урядом на посаду куратора у справах музичної пропаганди, запропонував об'єднати два провідних товариства — Національне і Незалежне — в єдину установу задля ефективнішого просування національних позицій у музичному мистецтві. Реалізацію такого задуму полегшували розлогі особисті контакти А. Корто як знаменитого піаніста, котрий комунікував із багатьма представниками опонуючих одна одній музичних спільнот. Однак через нездоланні розбіжності не тільки

в політичних, але й в естетичних стратегіях, ідея мистецької унії не принесла відчутних результатів.

Особливий (як і сама його творча постать), нелінійний воєнний досвід мав Моріс Равель. Доклавши величезних зусиль, через рік після початку війни він зрештою отримує дозвіл відбути на фронт як водій одного з формувань артилерійських військ. Ще рік потому композитор опиняється в епіцентрі найскладнішої і найжорстокішої з фронтових локацій — у Вердені. При цьому митцю вдається не відірватися від потоку тилового музичного життя. В. Жаркова вказує на факт постійного моніторингу М. Равелем культурних подій і відповідних дебатів, які охоплюють столицю: «7 липня 1916 року він надсилає лист обурення до комітету щойно організованої Національної ліги захисту французької музики, яка вимагала з “патріотичних” міркувань заборонити у Франції виконання музики німецьких та австрійських композиторів. Відмовляючись вступити до новоствореного товариства, Равель протестує проти гасла Національної ліги “Французам — французьке!”, заявляючи, що він ніколи так не думав і думати не буде»¹⁸.

Унікальна творча доля, що супроводжувалася бурхливими біографічними обставинами, сформувала Равеля як носія типово модерністських естетичних переконань, свідка і учасника різновекторних стильових тенденцій, творця унікальних ідей і першовідкривача до того небувалих художніх тем. На перший погляд, його квазі-колабораціоністське ставлення до німецької музики компенсувалося персональною жертовністю й героїзмом, виявленими на фронтовій арені. Безсумнівно, це давало йому найтвердіше і найперше з поміж представників мистецьких еліт право декларувати «осібну позицію», наполягати на прийнятності й користі міжнаціональних музичних взаємовпливів. Провідна дослідниця музичного модернізму О. Корчова так визначає багатогранність творчої постаті автора «Болеро»: «М. Равель по своєму дивився на життя: у його картині

18. Жаркова В. Б. Прогулка в музикальному мире Мориса Равеля... С. 111–112.

світу цілком усвідомлена жорстокість історичних подій початку ХХ століття, як і незворотність їхніх наслідків, пом'якшувалася позасвідомою вірою в найкращі людські начала, які зберігалася принаймні в дитині (чистоту й щирість), і поклонінням найкращим культурним началам, зосередженим передусім у минулому (красі й гармонії) ... враховуючи це, значно більш зрозумілою стає відданість Равеля Моцарту»¹⁹. Ще одним австрійцем, теж учасником Першої світової, чию творчість пристрасно захищав М. Равель, був А. Шенберг. Перебуваючи з ним по різні сторони кривавих воєнних барикад, французький композитор гідно оцінював досягнення колеги, який перетворився на тимчасового ворога.

Побачені й пережиті на війні жахіття не могли не позначитися на равелівській творчості. Хрестоматійними зразками його багаторівневих рефлексій, особистісних і художніх, є добре відома фортепіанна сюїта «Tombeau de Couperin» (1917), менш знаний ансамблевий твір для фортепіано з промовистою назвою «Фронтиспис» (1918) і, звісно, грандіозний у своєму драматизмі «Вальс» для оркестру (1920).

Воєнні часи по своєму відбилися на творчості іншого генія французької музики, Клода Дебюссі. Своєрідність його біографії, зокрема «політичної», полягає в тому, що на початку мистецького маршруту Дебюссі фігурує, зокрема, і Байройт — сакральна колыска загальноєвропейського, та навіть і світового, вагнеризму. Будучи поклонником Вагнера у юності, автор «Фавна» став його радикальним опонентом у зрілості. У критичних есе 1900-х — початку 1910-х років непогамовний Месьє Крош — літературне втілення реального К. Дебюссі — закликає французів відвернутися від німецького впливу і стати на сторону чистоти і ясності як суто національних естетичних чеснот. А еталонами для наслідування він вважає Ф. Куперена і Ж. Рамо. Ще задовго до війни К. Дебюссі вказував на занадто сильний і від того небезпечний для французької культури вплив музики титана німецького романтизму.

19. Корчова О. О. Музичний модернізм як *terra cognita*. Київ, 2020. С. 194.

Серед нових досліджень, присвячених пізньому періоду творчості К. Дебюссі, цікавою є стаття британського автора Аруна Рао «Клод Французький: Велика війна Дебюссі 1915 року» (Arun Rao, «Claude de France: Debussy's Great War of 1915», 2015). У ній науковець доходить висновку, що хворий К. Дебюссі, який за віком і станом здоров'я категорично не міг брати фізичної участі у війні, прагнув стати її учасником принаймні номінально, віддавши борг служіння державі у виразній творчій формі. Трансформація музичної мови композитора в опусах останніх років життя, створених під час війни, є доволі показовою щодо цього. Знаковими прикладами серед камерних творів постають «Різдво дітей, позбавлених домівки» для голосу з фортепіано (1915) та Соната для віолончелі з фортепіано (1915).

Слід зазначити, що в порівнянні із Сен-Сансом Дебюссі виглядає більш витонченим музичним націоналістом, позбавленим радикального ідейного налаштування. Якщо автор «Самсона і Далілі» ще з часів Франко-пруської війни плекав у собі непримиренну відразу до німців на чолі з Вагнером, то автор «Пеллеаса і Мелізанди» все ж таки віддавав належне його геніальності і визнавав непересічну роль останнього в історії європейського мистецтва. Однак і К. Дебюссі свого часу довелося скоригувати погляди. Це сталося одразу після початку війни, коли інформація з фронту в усіх подробицях дісталася до столиці, жахаючи цивільних парижан. У 1915 році, перебуваючи в тому ж інформаційному та емоційному полі, французький композитор писав: «Я не буду говорити про німецьке варварство. Це перевершило всі очікування. Вони навіть вважають прийнятним не розрізняти звірство та інтелігентність — чарівне поєднання... Я думаю, ми дорого заплатимо за право не любити мистецтво Ріхарда Вагнера і Шенберга. Для Бетховена зробили щасливе відкриття, що він фламандець! Щодо Вагнера, то це буде вище всіляких похвал... Нашою помилкою було те, що ми надто довго намагалися йти його стопами»²⁰.

20. Цит. за: Rao A. Claude de France: Debussy's Great War of 1915 // France and Ireland, Notes and Narratives / Ed. U. Hunt, M. Pierce, Bern; Oxford, 2015. P. 2.

У пору згаданої трансформації змінився навіть суспільний імідж автора «Фавна» — саме через війну і завдяки протидії Вагнеру Клод став Французьким²¹. Його визнання як провідного митця Франції відбувалося двома шляхами: творчим, через композиції, лєвова частка яких припала на довоєнний період; і критично-публіцистичним, адже відповідна діяльність у воєнний час викликала суттєвий резонанс. Тож загалом К. Дебюссі постає більшим націоналістом на сторінках власних есеїв, ніж у суто композиторській діяльності, оскільки в часи війни загострилася його хвороба, яка не давала можливості повноцінно творити. К. Дебюссі помирає у Парижі під звуки вибухів німецької артилерії, не доживши лише кілька місяців до французької перемоги.

* * *

Резюмуючи здійснений панорамний огляд французької музичної культури кінця ХІХ — початку ХХ століття, варто підкреслити, що перебіг усіх без винятку тогочасних мистецьких процесів залежав від епохальних чинників політичної природи. Військова канва розглянутих тут політичних конфліктів об'єднує та перетворює на певний історичний моноліт дипломатичні, громадські, мистецькі (естетичні) тенденції межі століть, зумовляє їхню світоглядну основу. Саме воєнний чинник формує унікальний контекст для оцінки міжнаціональних взаємин Франції та Німеччини.

Зазначені військові конфлікти концентрувалися переважно навколо одних і тих самих територій — Ельзаса і Лотарингії, — які переходили від країни до країни ще з часів наполеонівських війн початку ХІХ століття. У цих війнах затверджувалися одні й ті самі національні пріоритети. У Франко-прусській війні Франція прагнула підвищити свій міжнародний

21. Після початку Першої світової війни К. Дебюссі почав презентувати себе як Клод Французький, вочевидь, задля підкреслення власної національної ідентичності та в інтересах бажаного публічного позиціонування.

статус до рівня геополітичного гегемона на теренах Європи. Провідною ж ідеєю Пруссії було об'єднання німецьких земель в унітарну могутню державу. У Першій світовій Франція, знову ж таки, прагнула відновити втрачені позиції, а Німеччина — посилити здобутки попередньої війни.

Проте ці зіткнення мали й принципові відмінності. Так, окрім приналежності територій і різноманітних політичних перспектив, важливим фактором стала зміна державного устрою обидвох країн. Франція назавжди припинила існування монархії у ході війни 1870–1871 років, а Німеччина, навпаки, еволюціонувала до рівня імперії. Натомість після Великої війни 1914–1918 років німці позбулися імперії й увійшли в гостро-депресивну фазу власної політичної історії. Не менш важливою відмінністю був масштаб воєн: якщо Франко-пруська війна була локальною, то Велика війна пронеслася усім цивілізованим світом.

У конфронтації, що поширювалася на культурну сферу, Франція вела боротьбу виключно з одним надпотужним носієм німецького світу — Р. Вагнером. Протягом майже чотирьох десятиліть Німеччина незмінно використовувала творчість і саме ім'я цього митця як інструмент пропаганди. У відповідь французька культурна спільнота демонструвала певну амбівалентність у сприйнятті титана німецької романтичної музики. Це виявлялося як через різноспрямовану діяльність музичних установ, так і через полярні особисті переконання, персональні симпатії чи антипатії композиторів.

Функціонування провідних музичних інституцій та маркери їхнього національного позиціонування у Франції були підпорядковані загальноносуспільним тенденціям. Останні залежали від інтенсивності військових катастроф, гостроти подальших внутрішньо-політичних дебатів та показників економічного добробуту протягом міжвоєнних етапів.

Сукупний перебіг діяльності Національного і Незалежного музичних товариств можна уявити у вигляді графіка-синусоїди, де на обидвох пікових хвилях спостерігається зростання рівня національно-патріотичної консолідації (хоч і не абсолютне) внаслідок військових дій, а в точках спаду

розташовуються фази ідеологічної та естетичної кризи у сфері мистецького патріотизму, обтяжені проблемою не надто ефективного менеджменту зазначених організацій.

Щодо персонального чинника національного протистояння, то його можна розділити на дві складові: безпосередня участь композиторів у бойових діях (В. д'Енді, Г. Форе у Франко-пруській війні; М. Равель, Ф. Шмітт у Першій світовій²²) та створення так званих воєнних опусів. Саме через індивідуальну рефлексію подій воєнного часу французьке мистецтво поповнило арсенал творів-репрезентантів відповідної епохи.

Перетин інституційного і персонального аспектів розкриває кілька важливих проблемних зон, наявних у французькому соціумі. По перше, в розглянутий у статті проміжок часу у суспільстві загострилася полеміка щодо співвідношення національних та інтернаціональних мистецьких цінностей. На комунікативному рівні увага акцентувалася на доцільності або недоцільності, прийнятності або неприйнятності виконання у Франції творів іноземних, передусім німецьких авторів. На фаховому (технологічному) рівні точилися дискусії про відтворення стилістики німецьких візаві, особливо й першої черги Р. Вагнера.

Похідною проблемою було ставлення до культури ворожої держави. Як «хороші» німці, так і німці-варвари знаходили собі місце у комфортному для них просторі французької культури, лідери якої були нездатні дійти згоди щодо єдиної лінії поведінки у цьому складному питанні. Натомість серед них знаходились і радикально налаштовані послідовні патріоти (К. Сен-Санс), і більш виважені охоронці національного (К. Дебюссі), і французи-фронтовики, які принципово не бажали відмовлятися від німецької складової світової культурної спадщини (М. Равель), і патріоти-вагнеристи (В. д'Енді), і ті, хто намагався їх усіх примирити та об'єднати (А. Корто).

22. Перелік композиторів, які брали участь у війнах, є неповним. До нього увійшли лише окремі, в тому чи іншому сенсі ключові персони, важливі для концепції статті.

Зрештою, суттєвим проблемним фактором, виявленим у ході дослідження, є взаємини різних композиторських поколінь. Як старша, так і молодша генерації отримали особистий досвід війни, проте їхнє непорозуміння зумовили не тільки і не стільки психофізіологічні розбіжності (такими, як різниця у віці та різне культурне тло формування). Базовою позначкою розриву була приналежність до різних мистецьких епох: романтичної та модерністської відповідно. Саме епохальні налаштування провокували певні світоглядні тяжіння й змушували представників різних творчих поколінь до полеміки, а часом і конфронтації. Наведені міркування підводять до необхідності формулювання певної над-концепції європейського культурного процесу на межі XIX–XX століть, яка, вочевидь, потребує категоріального зіставлення по осі «персональне — епохальне». Утім, наразі цей дослідницький вектор лише вказує на можливий напрямок подальших наукових розвідок.

Усі окреслені перипетії, результати взаємодії музики і політики у французькій національній історії на відрізок між двома війнами слугують актуальним прикладом для гідного проходження випробувань російсько-української війни. Аналізувати логіку подій стоп'ятдесятирічної давнини відносно легко, натомість надзвичайно складно прийняти той факт, що поточна українська культурна ситуація характеризується аналогічними проблемами. Перед вітчизняними митцями воєнних 2010-х–2020-х років постають ті самі фатальні в історичному вимірі виклики: шляхи захисту національної ідентичності, міра прийнятності контактів із носіями та артефактами ворожої культури, диференціація «хорошого» і «поганого» в ідеологічній та естетичній площинах, якість і обсяг культурного лідерства тощо. Гадаю, зміст розглянутих на прикладі Франції процесів доволі далекого минулого, можливо, полегшить нам пошук ефективних моделей участі у теперішній культурній війні, битві за оборону національних мистецьких рубежів, без перемоги в якій Україна не матиме майбутнього.

ПАРАДОКС ПУЧЧІНІ ЯК НАСЛІДОК НАЦІОНАЛЬНО-ПОЛІТИЧНИХ СПЕКУЛЯЦІЙ В ІТАЛІЇ НАПЕРЕДОДНІ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

Сприйняття Пуччіні криється десь у серцевині кризи національної свідомості, що поглинула Італію на початку століття перед Першою світовою війною. Для заздрісників Пуччіні його твори були емблемою занепаду, для прихильників вони втілювали собою шлях до відродження.

Александра ВІЛСОН¹

Вимір подій останньої натеper російсько-української війни, особливо її поточної повномасштабної стадії, стрімко глобалізується, внаслідок чого морально-ідеологічне протистояння двох країн неухильно переростає у цивілізаційне. Зрозуміло, що з усіх фундаментальних втрат нашого існування однією з перших на це реагує культура — і реагує надзвичайно гостро. Цього слід було очікувати, з огляду на трагічний досвід минулого століття, який переконує, що світові війни кардинально позначаються на стані світової культури, зумовляючи її глибинні трансформації та ціннісні переналаштування.

Однак ми здобуваємо і новіший досвід уже ХХІ століття, котрий засвідчує, що кардинальні зміни культурного профілю західного світу внаслідок воєнних потрясінь глобального масштабу поширюються не тільки на теперішнє вкупі з майбутнім, але й на минуле, зокрема найближче минуле. Саме

1. Wilson A. Torrefranca vs. Puccini: Embodying a Decadent Italy // Cambridge Opera Journal. 2001. Vol. 13, Iss. 1 (March). P. 29.

у короткій зоні культурної пам'яті за таких умов відбуваються найскладніші, подеколи відчутно болісні зрушення: розкриваються політичні мотивації позірно нейтральних культурних процесів та унаочнюються відповідні причинно-наслідкові механізми, зазнають переоцінки чи принаймні уточнення певні персональні ролі, переглядаються певні канони тощо.

Динаміка культурної пам'яті на коротких хронологічних відстанях від події/явища/об'єкту (надто ж коли йдеться про найрезонансніші з них) безпосередньо зумовлена поточним станом і порядком речей — мирним чи воєнним. Власне, в другому випадку культура вимушено опиняється «в обороні» від прямих і непрямих форм агресії, продукуючи такі стратегії матеріальної й духовної діяльності, що здатні відрефлексувати й хоча б частково унормувати, «олюднити» аномальну реальність.

Сказане стосується оціночної динаміки багатьох вітчизняних і зарубіжних культурних геніїв, чия життєтворчість осягає відносно близький до нас історичний час й продовжує наповнювати високими сенсами художній простір сьогодення. Серед них одне з чільних місць щодо загальнолюдської актуальності того, що він створив, належить італійському оперному композиторові Джакомо Пуччіні (1858–1924). Як видно з другої дати, наступного року виповниться сторіччя від дня смерті ушавленого митця. Ця позначка стане вагомим сучасним маркером його впливовості і як прижиттєвого культурного гравця початку минулого століття, і як одного з позачасових героїв культури.

Дослідникам і прихильникам добре відомо, що соціальне сприйняття музики Пуччіні й самої його постаті є вельми чутливим до округлості чисел: на тлі й без того стабільної над-популярності щоразу напередодні чергової пам'ятної дати його життєтворчості у світовому музично-театральному і ширше — мистецько-інтелектуальному — середовищі відбувається понаднормовий сплеск пуччінівської активності у вигляді численних оперних постановок, фестивалей, наукових заходів, видавничих та медійних ініціатив. Так було у 2004 (80-річчя від дня смерті), 2008 (150-річчя від дня народження), 2018 (160-річчя) — і не тільки в широкому світі,

але й в Україні. Однак і в періоди між цими опорними датами до постаті Пуччіні прикута особлива увага української культурної спільноти — достатньо навести локальний приклад політики Одеського національного академічного театру опери й балету. Його керівництво у грудні 2022 року ініціювало науково-практичну конференцію у форматі круглого столу «Одеська опера в контексті європейських музичних традицій: Дж. Пуччіні — С. Крушельницька».

Нинішні ж очікування, спрямовані до особливо значущої дати, поза сумнівом, забарвлюються специфічними соціополітичними налаштуваннями пуччінівського дискурсу, резонуюючи до воєнних реалій. У цьому відношенні висвітлення історичної ролі Джакомо Пуччіні як митця воєнного часу, західного культурного героя епохи Першої світової війни, званої на Заході як Great War (Велика війна), допоможе прихильникам композитора в усьому світі віднайти нові, поглиблені сенси його музики.

Роль Італії у західній політичній історії рубежу Нового й Новітнього часів була неординарною, як і її амбівалентний статус провідної і водночас порівняно віддаленої від центральних європейських процесів держави. За словами вітчизняного експерта Ігоря Срібняка, «після об'єднання Італія вдалась до проведення активної зовнішньої політики, намагаючись посісти належне місце в європейській та світовій спільноті. Однією з найхарактерніших рис її зовнішньої політики було поєднання претензій великої держави із засобами та прийомами малої країни. Перебуваючи в оточенні могутніх держав (Франція, Австро-Угорщина, Туреччина), Італія була змушена лавірувати між ними, плекаючи водночас надії розширити за рахунок їх територій власні володіння»².

Напередодні Першої світової війни країна дійсно перебувала у вельми скрутному становищі: працювала над реальним втіленням матеріального й ментального об'єднання північних регіонів із південними, долала

2. Срібняк І. В. Італія / Italia: короткий нарис історії. Навч. посібник. Рим; Київ, 2019. С. 123.

наслідки жорсткої економічної кризи рубежу століть, прагнула посилення своєї ролі в Європі й артикулювала власні державні інтереси, у тому числі, у воєнний спосіб (через відвоювання у Турції північноафриканських територій сучасної Лівії, що отримало назву Лівійської війни 1911–1912 років), шукала шляхів досягнення політичної стабільності, зокрема, й за допомогою комплексу ідей радикального націоналізму. Головною з них була ідея відродження давньої імперської величі Риму, візія «Великої Італії» як осердя сучасного західного (принаймні європейського) світу, що спиралася на розігріті згаданою «малою війною» патріотичні почуття співвітчизників. Навколо цієї бажаної картини майбутнього існував певний громадянський консенсус, адже її плекали не лише політики, причому різної ідеологічної орієнтації, але й релігійно-католицька папська громада, яка в Італії традиційно має великий авторитет, і значна частина інтелектуально-мистецьких еліт. Саме в цей період відбувалось формування тієї суспільної платформи, яка згодом, по завершенню Першої світової війни, призведе до політичного структурування націонал-соціалізму та фашизму. Зазначений процес, звісно, передусім зумовлювали внутрішні причини, та водночас він віддзеркалював об'єктивні наддержавні тенденції: «Русійною силою фашизму і націонал-соціалізму є національний патріотизм, що однастайно визначається найсильнішим почуттям у сучасному політичному світі й на додачу містить елементи справжньої культурної вартості. Проте вони розвивалися в європейському суспільстві — фактично у світовому суспільстві, — де цілковита національна самовизначеність і суверенітет практично неможливі, їхній “новий порядок” претендував на те, щоб усунути невідповідність між політичним світом, в якому основними одиницями виступають нації, і світом економічним, де лиш кілька великих держав може мріяти про бодай відносну самостійність»³.

Як бачимо, зростання в тогочасній Італії націоналістичних настроїв було зумовлено зовнішніми обставинами глобально-історичної природи,

3. Себайн Дж. Г., Торсон Т. А. Історія політичної думки / Пер. з англ. Київ, 1997. С. 771.

спільними для багатьох європейських країн, на що вказує інший український дослідник, Олександр Шморгун: «Причиною виникнення цього етноцентричного імперського експансіонізму, в основі якого знаходився войовничий реакційний націоналізм, який ніби визначав мотивацію названих держав, часто називають запізнення у формуванні власної державності. Адже не секрет, що Німеччина відстала у процесі свого націотворення, яке “залізний канцлер” О. фон Бісмарк був вимушений проводити “залізом і кров’ю”. Здається, те ж саме можна сказати і про Італію, поштовх до формування якої в якості модерної нації, як і аморфному конгломерату німецьких князівств, дала Французька революція та наполеонівські війни проти коаліції європейських імперських реакційних режимів (за фасадом яких так чи інакше приховувалась Британська імперія)»⁴.

Базовим елементом довоєнної політичної риторики в Італії була *полеміка навколо ролі культурних діячів у затвердженні засад національного духу й уточненні конфігурації національних цінностей*. Її, наприклад, активно застосовував Альфредо Рокко, один із лідерів радикального націоналізму в Італії часів Дж. Пуччіні, міністр юстиції в уряді Б. Муссоліні. На думку знаного американського дослідника італійського фашизму Грегора Джеймса, А. Рокко «критикував слабку матеріальну та економічну потужність Італії, яка, за його словами, була відповідальною за залежність Італії від європейських “плутократій” Франції, Німеччини та Сполученого Королівства. Рокко також засуджував європейські держави за нав’язування іноземної культури Італії та критикував їх за схвалення індивідуалізму»⁵.

Наведений стислий огляд політичної ситуації в Італії тієї пори, коли творчість Дж. Пуччіні сягнула своєї кульмінації, засвідчує, що виявлення предметного історико-політичного підґрунтя прижиттєвої критики

4. Шморгун О.О. Перша світова війна: витоки і наслідки (всесвітньо-історичний контекст) // Проблеми всесвітньої історії. 2019. № 2(8). С. 14.

5. Gregor J. A. Mussolini's Intellectuals: Fascist Social and Political Thought. Princeton, 2005. P. 42.

видатного композитора є актуальним науковим завданням. Дослідницьку увагу привертає насамперед визначальний момент біографії митця, який ледь не перетворився на його громадянську й художню смерть, однак зрештою обернувся тріумфом творчого безсмертя. Йдеться про 1912 рік, коли в Італії була опублікована перша і єдина прижиттєва монографія, присвячена творцю «Богемі», «Тоски» і «Мадам Баттерфляй». Книгу із промовистою назвою «Пуччіні та інтернаціональна опера» написав 29-річний музикознавець Фаусто Торрефранка (Fausto Torrefranca, 1883–1955). На думку послідовної дослідниці творчості Пуччіні, сучасної американської науковиці Александри Вілсон, «“Giacomo Puccini e l'opera internazionale” є одним із найважливіших документів про сприйняття і Пуччіні за життя композитора»⁶.

Для зовні загалом щасливої, але насправді перманентно драматичної життєвої історії композитора показово, що ця монографія була системно-критичною, ба більше — сповненою різких обвинувачень, майже нищівною. Інша знана експертка теми, італо-американська музикологиня Алессандра Кампана, метафорично визначила цю подію пуччінівської історії як «прокляття Фаусто». Слідом за іншими вона наголошує, що поширена у світі науково-публіцистична практика критичного знецінення Пуччіні, відмежування його від пулу беззастережно визнаних колег походить саме від ідей книги Торрефранки. На жаль, вони глибоко вкорінилися в експертному середовищі й продовжують циркулювати в ньому і за наших днів. До того ж ці понад сторічні ідеї, вписані у надзвичайно складний, суперечливий, історично й цивілізаційно зумовлений національно-політичний контекст, підживляють сучасний соціокультурний *парадокс Пуччіні*. Останній добре відомий біографам, дослідникам-аналітикам та виконавцям-інтерпретаторам пуччінівської творчості. Він полягає

6. Selections from Fausto Torrefranca's *Giacomo Puccini and International Opera*. Introduction by Alexandra Wilson, Translation by Delia Casadei // *Giacomo Puccini and His World* / Ed. by A. Schwartz, E. Senici. Princeton, 2016. Vol. 41 (in the series: The Bard Music Festival). P. 323.

в одночасному існуванні культу митця й опозиції до нього, в поляризації оцінок вузьких фахівців і широкої публіки, у невідповідності художнього статусу Пуччіні як репертуарного лідера і творця низки шедеврів наявному академічному статусу другорядного композитора, що нібито не виходив за вузькі межі жанру оперної мелодрами. У статті для «Cambridg Opera Journal» А. Кампана з цього приводу пише: «Критична традиція у випадку з Пуччіні зруйнована, поляризована й розділена у поглядах. Не зважаючи на те, що опери Пуччіні є основним продуктом оперного театру в усьому світі, вони, здається, вселяють у нас своєрідне відчуття провини за те задоволення, яке надає нам кожен різкий випад критики...»⁷.

З огляду на те, що у світовому музикознавчому середовищі постать Фаусто Торрефранки як автора, котрий заклав підвалини критичної біографії Пуччіні, не є відповідною цій визначній ролі та й взагалі скільки-небудь помітною, видається доречним навести низку відомостей про нього.

Персональний профіль Фаусто Торрефранки виглядає дуже цікавим: один із розбудовників сучасного італійського музикознавства, чие ім'я дивним чином загубилося в анналах історії цієї науки; випускник інженерного факультету Туринського політехнічного інституту (1905), який починав фахову кар'єру в італійському відділенні автомобільного концерну «Fiat», і автодидакт-гуманітарій, котрий лише за два роки переорієнтувався на музикознавчу й музично-критичну діяльність (перші публікації Торрефранки датуються 1907 роком) а згодом зробив вражаючу музично-професійну кар'єру, досягши солідних професорських посад у кількох університетах Мілану і навіть статусу віцепрезидента Міжнародної музичної ради ЮНЕСКО (1950); автор численних просвітницько-популяризаторських досліджень найширшого тематичного спектру, покликаних примножувати велич італійської музики, з-поміж яких саме згадана монографія вирізняється своєю деструктивною роллю

7. Campana A. La maledizione di Fausto: Review of Girardi, Puccini // Cambridge Opera Journal. 2000. Vol. 12, Iss. 3 (Novembre). P. 261.

у становленні культурного образу одного з її геніїв. Окрім усього іншого, Торрефранка здобув славу засновника італійської музичної бібліографії: «З нагоди першого Всесвітнього конгресу бібліотек і бібліографії (Рим-Венеція, 1929) він представив проєкт інвентаризації та каталогізації усіх трактатів з теорії музики та обґрунтував потребу в повній бібліографії італійської музики до XIX століття»⁸.

Варто наголосити, що в сучасних зарубіжних дослідженнях Ф. Торрефранка постає як представник «покоління 1880-х», лідерської формації італійських музикантів наступного після Пуччіні мистецького покоління на чолі з видатним композитором, виконавцем та культурним активістом Отторіно Респігі. Торрефранка поділяв переконання останнього і його сподвижників у необхідності відродження провідних позицій інструментальної музики у загальній системі національних музичних цінностей. Масштабним внеском у відповідний рух була низка публікацій Торрефранки, присвячених вітчизняній музичній історії класичного періоду: «З перших статей він вважав італійську інструментальну музику XVIII століття головною точкою своїх історіографічних інтересів; він присвятив перший важливий внесок у цій галузі Сонатам для клавесина Галуппі (1911) і Бернардіно Аццоліно делла Чайя (1913), а також Джованні Баттіста Саммартіні та походженню симфонії (1913). У цих есе виникла ідея, що інструментальна традиція була найбільш «автентичною» італійською традицією, розчавленою та маргіналізованою з часом успіхом мелодрами»⁹.

Логічним, хоч і неочікуваним як на італійця наслідком інструментальних симпатій Торрефранки була його професійна й особистісна антипатія до опери: «Необхідно проголосити, що опера не може бути, тому що вона ніколи не була, ідеалом національної музичної культури», — стверджував

8. Torrefranka, Fausto // Enciclopedia Treccani. https://www.treccani.it/enciclopedia/fausto-torrefranka_%28Dizionario-Biografico%29/

9. Там само.

він безпосередньо на сторінках пуччінівської монографії¹⁰ та, вочевидь, грішив проти істини, прагнучи впровадити альтернативну й прогресивну тієї пори точку зору стосовно пріоритетів розвитку сучасного італійського інструменталізму.

Попри відсутність широкого зовнішнього визнання імені Торрефранки, на батьківщині йому дедалі частіше віддають належне. У 1970 році одну з провідних державних консерваторій, розташовану у його рідному місті Віба Валентія на о. Сицилія, назвали на його честь. На її сайті в розділі «Історія» стосовно Торрефранки зазначено: «Батько музикознавства, він був першим, хто створив університетську кафедру історії музики та музичної естетики, кафедру, призначену йому за надзвичайні заслуги»¹¹. У 2021 році у Римському дослідницькому університеті *Roma Tre University* відбулась представницька міжнародна конференція «Поза межами суверенізму: нові погляди на Фаусто Торрефранка», метою якої було «не лише переглянути, а й поширити нові знання про творчість Торрефранки, таким чином відновивши міжнародний вимір, який вона мала за його життя, коли Торрефранка був одним із небагатьох італійських музикознавців, відомих і опублікованих за кордоном»¹².

Неспростовні заслуги Ф. Торрефранки як одного з фундаторів кількох напрямків сучасної італійської музикології не скасовують того факту, що він належав до числа активістів радикального політичного руху і «його репутація була заплямована сильними націоналістичними почуттями та схильністю до гострих і, за сьогоднішніми стандартами, політично неприйнятних суперечок»¹³. На опосередкований зв'язок Торрефранки з відповідними колами вказують різні відомості, зокрема щодо його співпраці у довоєнні роки з низкою політично вмотивованих періодичних

10. *Torre Franca Fr.* Puccini e L'Opera Internazionale. Torino, 1912. P. X.

11. Офіційний сайт закладу: <https://consvv.it/storia>

12. Офіційний анонс конференції: https://www.musicologie.org/20/beyond_sovereignism.html

13. Там само.

видань. А пряма причетність Торрефранки до діяльності фашистського режиму в 1920–1930-х роках засвідчена в італійських довідкових джерелах, які висвітлюють його біографію.

Отже, поява напередодні Першої світової війни спекулятивної, передусім стосовно націоналістичної риторики, монографії Ф. Торрефранки стала *прецедентом політизації образу визнаного світом композитора* в історії академічної музики ХХ століття. Наскрізний мотив зусиль її автора полягав у приреченій на успіх пропаганді ультра-націоналістичних ідей, що для неї зіркова постать Пуччіні як яскравого, харизматичного «національного героя» (за А. Вілсон) слугувала вигідним знаряддям: «Фашистський герой, надто ж герой подоланий, був одіозною постаттю, а фашистська філософія, безсумнівно, — вульгаризацією і карикатурою, хоч, як і всі карикатури, вона містила в собі щось реальне. Хай там як, вона належала до еволюції європейських політичних ідей та практики, і в цьому сенсі була філософією»¹⁴. Торрефранка перетворив оперного митця — мегазнаменитого й у тодішній Італії, і за її межами — на антигероя, втілення небажаних, осудних соціальних, творчих й особистісних начал: космополітизму, фемінності, схильності до запозичень й умовного єврейства. Тут варто згадати, що на момент публікації книги Пуччіні переніс свою активність з Італії до США, де, зокрема, поставив оперу-вестерн «Дівчина із Заходу» в Метрополітен-опера в Нью-Йорку (1910). Ця прем'єра виглядала як «докора» провідному вітчизняному театру Ла Скала, з яким композитор фактично розірвав ділові стосунки після провалу першої прем'єри «Мадам Баттерфляй» у лютому 1904 року. Тож послідовна «американізація» творчої діяльності музиканта могла додатково посилити антипуччінівську риторику.

Головним звинуваченням на адресу Пуччіні стала відсутність «здорового італійського патріотизму», ба більше — нестача італійськості («italianita»), що, на думку критика, виражалось у схильності до іноземних

14. Себайн Дж, Г., Торсон Т. А. Історія політичної думки. С. 771.

сюжетів і наслідуванні іноземних композиторів: «Пуччіні ... втілює, з найбільшою повнотою, весь декаданс сучасної італійської музики, і представляє всю її цинічну комерційність, все її жалюгідне безсилля та всю триумфальну моду на інтернаціоналізм»¹⁵. Зрозуміло, що за останніми нападами ховалась закамуюфльована спекуляція на ідеях самодостатності Італії та її культури, чию велич спокусливо легко затвердити шляхом зумисного приниження здобутків інших національних культур.

Однак чи була така спекуляція примітивною й автономною, відірваною від *реалій тогочасної оперної полеміки в Італії*? Вочевидь ні — навпаки, за атаками Торрефранки прочитувалися відголоски перманентних суперечок щодо того, чи повинна конвенційна італійська опера залишатись консервативним, закритим національним проектом, зберігаючи при цьому свою першість у Європі, чи, навпаки, запорукою її подальшого існування й успішної культурної конкуренції мала стати відкритість сучасному європейському, ширше — західному світу. Подібні суперечки стрясали оперну Італію ще від часів поширення в Мілані субкультурного руху Скапільятури (1860–1880-ті) й тогочасних дискусій навколо визнання італійськими музичними елітами генія німецької культури Ріхарда Вагнера. Попередником Пуччіні по нещастю та персоніфікованим осердям цих дискусій був Джузеппе Верді, якому не без зусиль вдалося запровадити певні квазі-вагнерівські новації й одночасно зберегти в очах публіки статус композитора-патріота у пізні роки життя — завдяки, в тому числі, зверненню в останніх двох операх до сюжетів Вільяма Шекспіра, котрого в театральній Італії вперто сприймали своїм.

Отже на початку 1910-х, напередодні публікації книги Торрефранка сумарна культурна місія Джакомо Пуччіні всередині Італії виглядала контрверсійною, обтяженою низкою специфічних чинників. Насамперед на нього, як на головного вердіївського спадкоємця, покладалися обов'язки хранителя національної оперної традиції,

15. *Torre Franca Fr. Puccini e L'Opera Internazionale*. P. III.

що породжувало очікування певного традиціоналізму — якщо не консерватизму — творчої поведінки, натомість композитор демонстрував цілковито протилежне. Окрім того, Пуччіні сприймали як представника і навіть лідера зрілого покоління («п'ятдесят +»), його ідеали в очах творчої молоді виглядали застарілими і навіть помилковими. Посилювали напруження ситуації, з одного боку, «медійність» автора «Мадам Баттерфляй», улюбленого персонажа тогочасної навколоартистичної жовтої преси, а з іншого — суспільна закритість митця, його небажання долучатися до політичних дебатів і взагалі комунікувати про щось, окрім власної творчості.

«Вважаючи себе єдиним критиком, достатньо сміливим, аби виступити проти сучасного художнього клімату вульгарності та нещирості, Торрефранка написав свою книгу як заклик до зброї своїм незадоволеним одноліткам, заохочуючи їх повстати проти старшого покоління, котре характеризується “духовною посередністю”», — зазначає А. Вілсон у спеціальному розділі монографії 2007 року, який має назву «Пуччіні проти Торрефранка»¹⁶. В іншій, уже згадуваній публікації вона стверджує: «Книга Торрефранки була частиною ширшого руху невеликої групи італійських інтелектуалів початку двадцятого століття, щоб кинути виклик національній музичній ортодоксальності, зокрема давній одержимості оперою»¹⁷.

На основі цих спостережень авторитетної дослідниці з усією очевидністю постає факт зумисної й комплексної *політизації суджень про творчість Пуччіні*. Художній аспект політизації полягав в планомірному зануренні пуччінівської критики в конфліктний сектор національної музичної естетики, зосереджений на жанровій опозиційності й зіставленні естетичної цінності оперної та інструментальної музики. Соціальний аспект політизації був реалізований через агресивне «накидання» на пуччінівську музику

16. Wilson A. The Puccini Problem: Opera, Nationalism, and Modernity. Cambridge, 2007.

17. Selections from Fausto Torrefranca's Giacomo Puccini and International Opera... P. 323.

тогочасних расових і гендерних теорій. Зрештою, найбільш суспільно значущий ідеологічний вектор політизації критики Пуччіні передбачав підключення патріотичного чинника, в межах якого ледь не автоматичним чином впроваджував викривлену ідею невідповідності його опер ідеалам італійськості.

Сучасний італійський дослідник Джакомо Фронці, автор статті «Фаусто А. Торрефранка та музична естетика Італії початку ХХ століття», цілком слушно наполягає: «Торрефранка — один із головних промоутерів тієї гетерогенної групи критиків, музикознавців, музичних операторів, диригентів оркестрів, яку Бастіанеллі¹⁸ назвав “новим Рісорджіменто”, а Міла¹⁹ натомість надавав перевагу визначенню “покоління 1880-х”, і яка мала головною метою радикально змінити музичні дослідження Італії, — час від часу вважається істориком музики, музикознавцем, музичним критиком. Ці визначення виявляються правильними, однак кожне з них лише частково прояснює конотацію торрефранківської діяльності. Насправді рефлексія на музику, створена Торрефранкою, якби вона була обмежена виключно історичною реконструкцією (або історико-критичною), ризикувала би втратити частину свого потенціалу, окрім позитивного чи негативного судження щодо її актуальності»²⁰.

Отже, прижиттєва критика Пуччіні, тригером якої стало «прокляття Торрефранки», мала не тільки політичне, а й культурно-ідеологічне і навіть етичне підґрунтя, якщо мати на увазі соціальний хейт на адресу тих, кого не вдавалось охопити націоналістичною пропагандою. Не дарма

18. Джіанотто Бастіанеллі (1883–1927) — італійський музикознавець, критик і композитор, автор прижиттєвої монографії, присвяченої П. Масканьї, та книги «Європейська музична криза» (1912).

19. Массімо Міла (1910–1988) — італійський музикознавець, критик, перекладач, популяризатор музичної діяльності «покоління 1880-х».

20. Fronzi G. Fausto A. Torrefranca e l'estetica musicale italiana d'inizio Novecento // *Aisthesis: Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*. 2017. Т. 10 (2). Р. 99–111.

А. Вілсон зауважує, що «у своїй монографії Фаусто Торрефранка порівнював Пуччіні з небезпечними “іншими” — жінками, гомосексуалістами та євреями — з метою викликати страх перед “фемінізацією” італійської культури. Сприйняття публікою цієї книги свідчить про те, що екстремальні погляди Торрефранки поділялися багатьма»²¹.

Десь із товщі тогочасної політизованої критики виповзла на світ ще одна невмируща претензія до творця «Мадам Баттерфляй», вельми поширена в радянських і пострадянських джерелах — закиди в ідейному звуженні сюжетів, відсутності соціально значущої тематики (як її розуміли за часів романтизму). Наполегливий дрейф від вердієвської героїки до авторизованої пуччінівської лірики збивав публіку, виховану на «Набукко» та «Аїді», з пантелику: за всієї принадності музики, ідеологія «Богеми» і «Мадам Баттерфляй» здавалась їй дріб'язковою і малозначущою. І хоча відповідний злам естетики мав глобальний характер, замиловані неперевершеними пуччінівськими мелодіями слухачі-співгромадяни вперто не бажали визнавати в авторові цих популярних, мелодичних, але «негероїчних» опер постать, співмірну з великим Дж. Верді.

Утім, ця колізія не заважала Дж. Пуччіні чимдалі впевненіше затверджуватись у власному творчому інтернаціоналізмі, що полягав у наступних непохитних принципах:

- «дивитись навколо», тобто активно переосмислювати зарубіжний оперний досвід від Р. Вагнера і Ж. Массне до П. Дюка й А. Шенберга;

- «починати з театру», тобто невтомно моніторити поточний європейський театральний процес, зокрема, відвідувати й аналізувати потенційно новаторські прем'єри;

- «читати і ще раз читати», що означало практикувати буквально шахтовий метод пошуку актуальних і сценічно перспективних зарубіжних літературних сюжетів;

- «відкриватися світові» шляхом активної професійної комунікації

21. Wilson A. Torrefranca vs. Puccini... P. 29.

з його представниками та за допомогою персонального європейського менеджменту, котрий включав не тільки цільові поїздки на прем'єри власних опер, але й пролонговані «нецільові» відрядження, зокрема в Лондон;

— «відкриватися часу» завдяки незгасаючому інтересу до тогочасних соціокультурних тенденцій, як-от жіноча емансипація, право на приватність і водночас лібералізація особистісних стосунків та розмов про них, розширення зони соціальної свободи й життєвого вибору тощо.

Інтернаціональна складова пуччінівської біографії наповнюється низкою блискучих персоналій, переважно жіночих, хоча варто згадати і чоловіків, зокрема берлінців Макса Рейнгардта, театрального режисера, котрий поставив «Турандот» Ф. Шиллера, і Феруччо Бузоні — композитора, котрий написав до цієї п'єси музику, згодом переробивши її на оперу. Обидва запалили пристрасть Пуччіні до однойменного сюжету, що вилилась у його останнє, наймодерніше, мультикультурне і мультижанрове творіння, котре, попри незавершеність, сягає рівня унікального шедевр оперного мистецтва повоєнних 1920-х. Але ще більший вплив на центральному життєвому етапі справили на митця зіркові жінки-європейки: Сара Бернар, завдяки якій постала «Тоска», Сибіл Селлігман, котра, можливо, була другою головною дамою в особистому житті Пуччіні (принаймні, її можна вважати антиподом Ельвіри Бонтурі, спочатку цивільної, а потім і офіційної дружини композитора, типової «італійської дружини», тоді як англійка Селлігман була інтелектуалкою та ініціаторкою виходу Пуччіні в європейський артистичний простір); і, звісно, Соломія Крушельницька, в особі якої композитор зустрів рівну собі мисткиню, успішну ділову жінку і людину світу, котра при цьому плекає власну національну ідентичність.

Хоча Дж. Пуччіні навряд чи колись полишав Італію довше, ніж на півроку, його життєтворчість розвивалась у *географічно радіальний спосіб*: спочатку музикант завойовував Італію (Турин, Рим, Мілан), де у 1880–1890-х роках відбувались його перші прем'єрні вистави. Згодом внаслідок регулярних творчих вояжів він опанував Західну Європу включно з Британією, ствердившись на тамтешніх театральних теренах як найуспішніший

оперний композитор рубежу XIX–XX століть. Наприкінці 1900-х років Пуччіні рушив «на Америку» — і, як видається, саме успіх двох нью-йоркських турне остаточно зробив із нього світову знаменитість А-класу. Неординарний епізод життєвої історії Пуччіні — його контракт із Віденським Карлстеатром (1913), результатом якого стала постановка «Ластівки» в Театрі Монте-Карло (1917). Власне, цей бурхливий етап пуччінівської біографії припадає на роки Першої світової війни і навколо неї. В останній період життя композитор думкою і серцем «повертається» до Італії, що засвідчила вітчизняна прем'єра Триптиху одноактних опер у міланському театрі Ла Скала (1919). Однак свій земний шлях Пуччіні завершив у Бельгії, де в Брюсселі його прооперували за тиждень до смерті наприкінці листопада 1924 року.

Тож активна географія прем'єр і турне слугує підтвердженням тези про інтернаціоналізм як базис творчої політики митця. Існують і художні аргументи цього твердження: слід згадати, насамперед, французький магніт всередині пуччінівського оперного театру (сюжети «Едгара» «Манон Леско», «Богеми», «Ластівки» і «Плаща» мають французьке походження), а також екзотичний сектор, утворений сюжетами «Мадам Баттерфляй», «Дівчини із Заходу» і «Турандот». Водночас «Тоска» як римська опера, «Сестра Анжеліка» з її загально-тосканською атмосферою і флорентійський «Джанні Скіккі» не дозволяють забути, що інтернаціоналізм Пуччіні є необхідною надбудовою над його іманентним націоналізмом. Тому важко виокремити в історії світової опери явище більш італійське, ніж авторський музичний театр Пуччіні, просякнутий властивими цій країні емоційністю, артистизмом, красою, стильністю зовнішніх форм і заглибленим чуттєвим реалізмом внутрішніх сенсів.

Художній тріумф Дж. Пуччіні розгортається динамічно, в хронологічній прогресії упродовж понад ста років від моменту запуску його агресивної й спекулятивної політизованої критики. Грандіозний успіх композитора породжений однаковою мірою італійською серцевиною його художнього методу та інтернаціональними цінностями, які він

послідовно стверджував, рідко вдаючись при цьому до позаоперних пояснень. Універсальні для світу духовні максими складають головний секрет феноменальної популярності музики митця, котрий керувався формулою «захопити, схвилювати і розчулити» глядача: правда почуттів, одухотворене (в пуччінівській термінології «сентиментальне») кохання, рідна домівка як досконалий образ особистого щастя, притягальність «звичайних маленьких речей», сила душі, що долає фізичну слабкість і, зрештою, поезія життя, котре все це зберігає і безкінечно відтворює, у тому числі на оперній сцені.

Парадокс Пуччіні проявляє себе не лише у відтворюваній десятиліттями практиці аксіологічного зниження творчості композитора на тлі зростання показників її репертуарної стійкості; у притяганні до сучасного персонально-критичного дискурсу позицій, породжених соціально-політичними реаліями початку минулого століття; у спробах перетворення його найсильніших якостей (зокрема, поєднання національного базису мислення з інтернаціональним інструментарієм) на слабкі, — але й у подоланні політики музикою, критики — практикою, агресії — емпатією.

Насамкінець варто згадати слова самого композитора, звернені до драматурга-символіста Габріеля д'Аннунціо та написані того ж таки 1912 року, у розпал чергової лібретної кампанії, що мала на меті спробувати об'єднати двох найславетніших «синів Італії»: «Я не хочу того реалізму, до якого ти не без зусиль міг би наблизитися. Натомість я хочу істинної середини, золотої рівноваги, що заволоділа би слухачем за допомогою подій тужливих і любовних, котрі завжди живуть і мерехтять у саяві поезії життя, більшого, ніж видіння». Золота рівновага — це і є формула пуччінівського тріумфу, поєднання конвенційного й «іншого», італійського та інтернаціонального, артистичного та загальнолюдського, і ще незгасима любов до життя.

ВІДЛУННЯ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ У МУЗИЦІ МОРІСА РАВЕЛЯ: МИТЕЦЬ І ЧАС

Один із видатних поетів минулого століття Райнер Марія Рільке закликав побратимів по цеху: «Не дозволяйте мистецтву вступати у битви епохи, адже батьківщина його — по той бік всякої доби»¹. Проте іноді соціально-політичні конфлікти набувають такого масштабу і мають настільки помітні відлуння у духовному просторі людства, що розбивають вщент думку геніального німецького митця. Це доводить творчість одного з найвпливовіших французьких композиторів першої третини XX століття Моріса Равеля, якому судилося бути не тільки свідком, але й учасником катастрофічного перебігу подій Першої світової війни, що відкрила нову еру в історії людства.

Відображення трагічних воєнних років у музиці композитора — особлива тема для міркування, адже спадщина Равеля — вишуканого паризького денді й рафінованого поціновувача Краси — виявляє унікальність погляду митця на страшну «епохальну битву». Тож спрямуємо фокус нашої уваги на її виняткові художні проекції в музиці композитора. Такий

1. Рільке Р. М. Флорентийский дневник. URL: <http://www.sky-art.com/rilke/prose/florentdiary/florentdiary.htm>

ракурс розуміння творів французького майстра видається вкрай актуальним, оскільки на етапі теперішнього цивілізаційного зламу особливо затребуваною стає енергія культурного досвіду попередніх століть, а потрясіння, що випали на долю нашого покоління, по-новому відкривають духовні виміри творчості Равеля.

Спочатку розставимо декілька загально-історичних акцентів.

Перша світова війна увірвалась у європейське життя тотальною соціально-політичною катастрофою, яка назавжди змінила свідомість людства. Військова кампанія 1914–1918 років уперше була цілком відображеною на світлинах, а тому безжально зачіпала навіть тих, хто знаходився далеко від фронтних жакіть. Перша світова війна («перша індустріальна війна», за словами Ж. Ле Гоффа) відзначилася масовим виробництвом військової техніки й хімічної зброї, через що кількість жертв, в тому числі серед мирного населення, була величезною. Нелюдські умови військових буднів також назавжди пов'язалися із новітнім тактичним винаходом у театрі бойових дій — траншеями, що стали «трагічним символом паралізованості сил і неспроможності одного батальйону з'єднатися з іншим»², а на макро-рівні — знаком розпаду інтернаціональної єдності Європи і промовистим свідченням нездатності людей почути один одного.

Закономірно, що всі сфери європейської культури були марковані відгомонам катастрофічних подій, навіть через сто років ми можемо пересвідчитися в їхньому існуванні на власні очі. Згадаймо, хоча б, приголомшливий артефакт — вітраж Моріса Дені у французькому місті Сен-Жермен-ан-Ле, виконаний на замовлення архітектора Огюста Перре у 1928 році. Композиція вітражу у вівтарній частині каплиці при старому шпиталі має три відокремлених частини і постає символічним зображенням духовного космосу людини, яка пережила війну. Нижній шар вітражу презентує автопортрет митця та зображення його родини

2. Histoire illustree de la Premiere Guerre mondiale / Textes de A. Astorri et P. Salvadori; Preface de J. Le Goff. Paris, 2000. P. 191.

у вигляді святих; середній — відтворює канонічний сюжет розп'яття; а верхній — змальовує солдат у траншеях, що благають про допомогу і спасіння. Так у фрагментарному візуальному ритмі сприйняття вертикально організованого простору проступають особистісне, надособове й конкретні історичні реалії.

Шедевр Моріса Дені видається надзвичайно репрезентативним для розуміння трансформації внутрішнього світу європейської людини внаслідок воєнних потрясінь. Вітраж транслює відчуття фатальної самотності й трагічної відірваності людини від наскрізних життєвих потоків (згадаймо буйство рослинних орнаментів та примхливих арабесок стилю ар-нуво, що утворювали динамічний рух у візуальних мистецтвах у довоєнний період). Загалом центральною вітражною композицією з її домінуючою мрійливо-бузковою гамою і блакитним кольором стелі, на якій Моріс Дені зобразив прозоре небо, легкі хмаринки та білих голубів, породжується унікальна атмосфера простору для молитви й роздумів, і навряд можна знайти у творчості Моріса Дені як провідного представника символізму ще один зразок подібного злиття жахливих історичних реалій зі сферою чистого духовного буття.

Співзвучне ставлення до сучасних йому історичних подій ми зустрічаємо і в творчості Моріса Равеля. Відлуння Першої світової війни в його музиці — не «лемент людства» (А. Шенберґ) чи страшний «Крик» (Е. Мунк), що прорізають свідомість, наче ножем, — але такий вираз буття людини у світі *після* соціально-політичних катаклізмів, який маніфестує глибинні зміни умов існування, проте непохитність духовних цінностей.

Мистецька і громадянська позиція Равеля під час війни можуть здивувати того, хто сприймає образ композитора лише в контексті вишуканих обертонів Прекрасної епохи (Belle époque, 1871–1914). Насправді тодішні провідні духовні течії і мистецькі тенденції свідчать про складну організацію культурного життя і необхідність враховувати не тільки його зовнішній шар, але й глибинні художньо-естетичні настанови його представників. Тож фундаментальні дослідження музикознавців

різних країн, присвячені Равелю³, виявляють важливі смислові акценти в усвідомленні його творчого і життєвого кредо в контексті фундаментального *духовного вчення*, поширеного у Франції у другій половині XIX ст. — *дендізму*.

Як відомо, особливого значення у формуванні цієї доктрини мали роботи Шарля Бодлера, котрий обґрунтував дендізм як філософію протистояння «людини смаку» вульгарності та *бездушності* навколишньої дійсності, а основною характеристикою денді вважав «*аристократичну перевагу його духу*»⁴. Усвідомлення унікальності власних вчинків, безкомпромісність реалізації свого кредо, віддане служіння Красі — так можна визначити дендістські світоглядні орієнтири послідовників Бодлера. Тож, «равелівська аристократична гра відображень і умовчань, спотворень і провокацій, зрештою, гриму і хибних подоб»⁵, яка супроводжувала всі вчинки митця протягом життя, обумовила, що відповідь на питання, чому елегантний денді відчайдушно намагається потрапити на фронт від самих перших днів війни, не лежить на поверхні.

У листах до друзів композитор хвилюється, як його рішення сприйматиме мама, однак протягом багатьох місяців вперто добивається призиву у діючу армію. Його малий зріст і невелика вага були серйозною перешкодою на шляху до омріяної авіації, і все ж таки через вісім місяців листування із офіційними органами 10.03.1915 року Равель отримує сповіщення про мобілізацію. За влучним коментарем його біографа Франсуа Порсіля, це був «подарунок до 40-річчя»⁶, і в цьому коментарі авторитетного раве-

3. Див: *Jankelevitch V. Ravel. Paris, 1995; Goubault Chr. Maurice Ravel: Le jardin feerique. Paris, 2004; Marnat M. Maurice Ravel. Paris, 1995; Roger N. Ravel. New Haven, 2011; Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). Киев, 2009, та ін.*

4. *Бодлер Ш. Поэт современной жизни // Бодлер Ш. Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай: Эссе, дневники. Статьи об искусстве. Москва, 1997. С. 815.*

5. *Goubault Chr. Maurice Ravel: Le jardin feerique. Paris, 2004. P. 15.*

6. *Porcile Fr. La belle epoque de la musique francaise (1871–1940). Paris, 1999.*

лезнавця — весь жах і перверзія життя під час неблаганних історичних зрушень. Однак паперова бюрократія продовжувалась ще рік, і нарешті 04.03.1916 Равель опинився в районі найзапекліших боїв біля сумнозвісного Вердену у складі артилерійських військ⁷.

Листи композитора з фронту проявляють його незламну силу духу і вражаючу послідовність у збереженні дендістської картини світу. Залишаючись вірним філософії дендізму навіть на передовій, Равель продовжував піклуватися про формування суто дендістської комунікативної моделі «я-світ», яка б транслявала потік вітальної енергії за законами Краси і неповторного погляду на неї.

Важливий для денді чуттєвий й, водночас, інтелектуальний *дотик до світу, індивідуальне бачення всіх нюансів цього духовного жесту* мають численні підтвердження у фронтових посланнях Равеля до друзів. Зокрема процитуємо його лист до Жана Марно 04.04.1916: «Я побачив страхотливі речі, примарне місто, страхотливо пустинне і німе. Немає ні гуркоту згори, ні білих димних снарядів, які вибудовуються в чистому небі, ні жахливої невидимої дуелі, є лише нез'ясовне почуття в центрі цього міста, зануреного у зловісний сон під сліпучим сяйвом літнього сонця. Поза сумнівом, я бачив речі найжахливіші, найогидніші, я думаю, що ніколи більше я не випробую нічого глибшого, дивнішого, ніж це видовище *глухого терору*»⁸.

Попри суцільний жах воєнного життя, композитор продовжує сприяти дійсності у виняткових дендістських відображеннях. Згідно з принципами доктрини дендізму він обирає собі нову роль — «Водій Равель» (*Conducteur Ravel*) і підписує так свої листи, а вантажівці, якою доправляє снаряди на передову, дає ім'я улюбленої ляльки Аделаїди, що прикрашала

7. Згідно з даними французьких істориків, кожен день тут був відмічений двадцятьма тисячами загиблих французьких солдатів; за рік німці пересунули лінію фронту всього на 5 км, і ціна цього «руху» була один мільйон сімсот тисяч загиблих з обох боків.

8. *Ravel M. Lettres, Ecrits, Entretiens / Reunis, presentes et annotes par A. Orenstein. Paris, 1989. P. 151.*

завжди рояль в його кімнаті. Він називає страшні військові поїздки «прогулянками» і зізнається друзям, що його переповнює «не жах», а «бажання пригоди»⁹. Зокрема, композитор пише 15.04.1916 мадам Ф. Дрейфус: «Перед тим, як лягти спати, ми *милуємося* феєрверком. Нас *заколисує* канонада і завивання диявольського механізму, призначеного для освітлення операційної»¹⁰.

Спроба уявити духовні переживання митця на фронті не буде переконливою, якщо не згадати вражаючий лист від 27.04.1916, в якому страхіття артилерійського обстрілу відображено як неповторну «дендістську» мандрівку в зоні, де «скрізь падали снаряди»: «Я не думав, що водій може побачити так багато вибухів за декілька днів. Один із них, австрійський 130, вибухнув порохом безпосередньо мені в обличчя. *Аделаїда і я* — Аделаїда моя вантажівка — опинилися під уламками, бідолашна не витримала, і покинувши мене у *небезпечній зоні, де паркування було заборонено*, у розпачі спустила одне із своїх коліс у лісі, де я грав Робінзона Крузо десять днів, поки чекав на когось, хто прийде витягти мене»¹¹.

Підкреслимо, що позиція Равеля щодо своїх життєвих принципів була непорушно послідовною. Хоча він скаржився на «страшну, нічим не пояснювану втому» і «нестачу сну», проте категорично відмовлявся від будь-яких пом'якшень військової служби з боку офіцера, який добре знав музичні твори композитора і намагався полегшити солдатське життя знаного французького митця. Найбільший же біль Равелю завдавало те, що він не міг писати музику в окопах. «Я дедалі більше переконуюся, що навіть у Парижі було б неможливо працювати, поки цей катаклізм не закінчиться»¹², — скаржить композитор Жану Марно 20.09.1916.

9. *Porcile Fr.* La belle époque de la musique française (1871–1940). P. 325.

10. *Ravel M.* Lettre à Mme Fernand Dreyfus № 764 de 15.04.1916 // *Ravel M. L'intégrale — Correspondance (1895–1937) écrits et entretiens.* Sous la direction de Manuel Cornejo. Paris, 2018. P. 452–453.

11. *Ravel M.* Lettre au Raoul Blondel № 803 de 27.05.1916 // Там само. P. 476–477.

12. *Marnat M.* Maurice Ravel. Paris, 1995. P. 420.

Шість місяців перебування на фронті фатально вплинули на здоров'я Равеля, яке й до того не було міцним. Він переніс важку дизентерію і через тяжкі наслідки був 1 жовтня 1916 року прооперований у шпиталі № 20 в Шалон-на-Марні. Надзвичайна внутрішня сила митця та його іронічний погляд на себе знайшли відображення у листах зі шпиталю, де композитор називає себе «спартанцем» і пише, що «все вийшло дуже добре», попри те, що обставини операції були кошмарними і мало хто міг взагалі її пережити. Равель навіть хотів присвятити свої нещодавно закінчені «Три пісні для хору а cappella» хірургові й старшій медсестрі.

На щастя, подальший життєвий шлях композитора розгортався вже далеко від лінії фронту, проте він зберігав відлуння воєнних вражень до останніх творів. Особливо рельєфно ці смислові ланцюги, пов'язані з Першою світовою війною, проходять через цикл «Три пісні для хору а cappella», фортепіанну сюїту «Tombeau de Couperin», загадковий «Фронтиспіс», хореографічну поему «Вальс», оперу «Дитя і чари», два фортепіанних концерти. Проте *безпосередні* відсилки до епохального катаклізму прориваються у творах композитора лише *двічі*: у «Трьох піснях для хору а cappella», написаних в грудні 1914 — лютому 1915 років, та у фортепіанній сюїті «Tombeau de Couperin» (1917). Тому зупинимось детальніше тільки на цих творах.

Воєнні переживання Равеля вперше отримують віддзеркалення у його творчості у «Трьох піснях для хору а cappella» (Trois chansons pour chœur а cappella). Сміисловою кульмінацією цього хорового циклу, написаного на *власні вірші*, стає пісня «Три прекрасні райські птахи» (Trois beaux oiseaux du Paradis). Показово, що композитор розпочав роботу над циклом саме з її створення, відразу концентруючи увагу на глибокому переживанні трагічної сутності війни, структурованому *притчовим дискурсом*:

Три прекрасні райські птахи
(Мій друг тепер на війні)
Три прекрасні райські птахи
Прилетіли сюди.
Перша була прекрасніша за небо
(Мій друг тепер на війні)
Друга була кольору снігу
Третя — яскраво-червона.
Милі райські пташки
(Мій друг тепер на війні)
Милі райські пташки,
Що ви мені принесли?¹³

Із подальшого розгортання тексту стає зрозуміло, що Перший птах приніс погляд кольору блакиті, Другий птах — чистий поцілунок у білосніжний лоб, а Третій яскраво-червоний птах — «прекрасне оголено-червоне серце». У відповідь на це герой гірко зітхає:

Ах! Відчуваю своє серце, що холодіє.
Візьми його також собі.

Як бачимо, композитор, подібно до Моріса Дені у згаданому вище вітражі, поміщає історичний шар у сакральний простір, яким для французького митця є вічні національні цінності, адже кольори трьох райських птахів відтворюють кольори французького прапора. У цьому просторі Равель шукає місце для себе і своїх друзів.

Вражає, як у скорботний рядок-рефрен «Мій друг тепер на війні», через який просвічує історичний фон розгортання притчі, врізається інтимний шар життя самого Равеля й по-дендістськи ненав'язливо вплітається в алегоричний дискурс через зайву у граматичній побудові фрази літеру z: «Mon ami z-il est à la guerre» (Мій друг -з- тепер на війні).

13. Підрядковий переклад мій — В. Ж.

Додаткове використання останньої букви французького алфавіту в словах було придумане в товаристві паризьких друзів Равеля «Апаші» як знак спілкування обраних. Ця буква, як відображення найдорогоціннішої сфери духовного життя Равеля, пов'язаної з його друзями, вперше з'являється в його творчості в рядку-рефрені цієї пісні, а через десять років знов виникає у трьох найбільш утаємничених сценах музичного «щоденника» композитора — опери «Дитя і чари» (1925). Такі тонкі смислові алюзії у творах Равеля, котрі відкриває навіть не поетичне слово, а одна буква, проявляють його надзвичайну увагу до найменших елементів художнього цілого і позицію звертатись до розуміючого слухача, що миттєво додає до притчевого дискурсу весь контекст життя митця, для якого дружба і відданість друзям були фундаментальними засадами існування.

І ще один важливий момент, на який слід звернути увагу в цій пісні, — темброве забарвлення вірша, що нагадує білі хмаринки і голубів у приміщенні з вітражем Моріса Дені. Равель використовує хор *a cappella* як втілення чистого виміру душі. Цей прийом тихого звучання хору без супроводу як вираження власного духовного досвіду композитор застосовував ще тільки один раз — у фіналі опери «Дитя і чари».

Отже, глибоко усвідомлювана композитором екзистенціальна необхідність залишатись вірним собі за будь-яких історичних обставин обумовила створення образу *війни як самотності, суму й тиші* в хоровому творі, де відбивалися важливі шари духовного життя композитора-денді, *відданого друга та істинного патріота*.

Ще одним твором, в якому композитор залишив безпосередні вказівки на події Першої світової війни, є фортепіанна сюїта *Tombeau de Couperin*.

Чого тільки ми не читаємо в літературі про цей останній фортепіанний цикл Равеля, який переважно дивує неуважних слухачів і дослідників «протиріччям» між назвою твору, характером музики і присвятою

загиблим на війні друзям¹⁴. Однак безкомпромісна вимогливість композитора до себе і його прагнення створити досконалу музичну структуру як виявлення гармонії духовного існування миттєво руйнують будь-які спроби «забути» про воєнні альянси чи сприймати їх як відокремлений від музики асоціативний шар. Наголосимо, що всі п'єси циклу мають присвяти загиблим на війні друзям: «Прелюдія» — Жаку Шарло, «Фуга» — Жану Куппі (раніше йому Равель присвятив «Іспанську годину»), «Форлана» — Габріелю Делюку, «Ригодон» — братам П'єру і Паскалю Годенам, «Менует» — Жану Дрейфусу, «Токата» — Жозе де Марліаву (чоловіку першої виконавиці сюїти піаністки Маргаріти Лонг).

Дійсно, запропонована композитором назва *Tombeau de Couperin* (в перекладі «Пам'яті Куперена» чи «Гробниця Куперена») на довгий час загальмувала розуміння концепції твору, стала «непозбавною бентегою» (вислів О. Короля) для тих дослідників і музикантів, що не бачили її безмежні смислові обрії. Складність її перекладу з французької мови на інші затвердила практику використання оригінальної назви твору музикантами різних країн, тож і ми будемо зберігати в тексті авторський варіант.

14. Широку панораму дослідницьких поглядів на цикл Равеля утворюють наступні праці: Гнатів Т. Ф. Музична культура Франції рубежу XIX–XX століть: Клод Дебюссі, Моріс Равель. Київ, 1993; Кричинська О. Французька фортепіанна сюїта періоду Першої Світової війни // Українське музикознавство. Київ, 2015. Вип. 41. С. 111–126; Морева Е. А., Галицина А. В. Знаки посвящения в первом послевоенном произведении Мориса Равеля «Гробница Куперена» // Таврический научный обозреватель. 2016. № 11 (16). С. 95–100; Abbate Carolyn. Outside Ravel's Tomb // Journal of the American Musicological Society. 1999. Vol. 52. № 3. P. 465–530; Chih-Yi Chen. Synthesis of Tradition and Innovation: A Study of Ravel's *Le Tombeau de Couperin*. Indiana University, 2013; Kelly B. History and Homage // The Cambridge Companion to Ravel. Cambridge, 2000. P. 5–26; Anne. A Bridge over Troubled Water: *Le tombeau de Couperin* // Musical Offerings. 2013. Vol. 4. № 2. Art. 1. P. 43–56; Rogers J. Musical 'Magic Words': Trauma and the Politics of Mourning in Ravel's *Le Tombeau de Couperin*, Frontispice and La Valse // Nineteenth-Century Music Review. Cambridge, 2022. P. 1–42, та ін.

Не зупиняючись на всіх аспектах трактування жанрової специфіки твору, задекларованого як «згадка» про найвідомішого французького клавесинного композитора кінця XVII — першої третини XVIII ст. Франсуа Куперена, наведемо переконливі міркування відносно сутності концепції циклу сучасної західної дослідниці Джиліан Роджерс¹⁵. Вона ставить слушне питання: «Tombeau de Couperin» — це меморіальний жанр «томбо» (Tombeau), в якому Равель віддає шану національним традиціям, чи прихована від побіжних поглядів крипта (Tombe), де поховані найглибші переживання і душевні таємниці композитора, який щойно повернувся з війни і пережив найстрашнішу особистісну трагедію — смерть мами?

Розмірковуючи над відповіддю, Роджерс Джиліан вказує на практику розрізнення у сучасній французькій мові слів tombeau і tombe, що були у XVIII столітті синонімами. Зокрема, авторка посилається на статтю «Tombeau» у «Словнику Смерті» (Dictionnaire de la Mort) Марка Вільмена, зазначаючи: «tombe (гробниця, крипта) — це місце, де було поховано тіло; могила, де його було покладено; тоді як tombeau (томбо) означає архітектурний орнамент, котрий сигналізує про *присутність* гробниці й *спонукає до споглядання*» [курсив мій. — В. Ж.]¹⁶. З огляду на це музикознавиця вважає, що, з одного боку, присвоєння композитором трагічних присвят частинам сюїти дозволяє сприймати твір як «томбо» у традиціях XVIII століття. З іншого боку, особливо враховуючи урну, намальовану Морісом Равелем для фортепіанної партитури на титульній сторінці першого видання, у загальнішому розумінні назву можна розуміти «як орнаментований монумент, котрий прикрашає гробницю (крипту), що вказує на *існування таємниць, тіл, спогадів і афектів*, похованих у ній» [курсив мій. — В. Ж.]¹⁷.

15. Rogers J. Musical 'Magic Words'... P. 1–42.

16. Там само. P. 21.

17. Там само.

Позиція Джиліан Роджерс розглядати «Tombeau de Couperin» виключно в аспекті воєнного травматичного досвіду значно розширює розуміння змісту твору, проте не проявляє всіх особливостей його концепції і численних внутрішніх наскрізних ліній, що утворюють бездоганну художню структуру. Тому видається важливим поєднати обидва смислові вектори розуміння твору і як «томбо» (неокласичні принципи організації), і як крипти (прихований від усіх власний життєвий досвід).

Художня концепція твору є надзвичайно цілісною і має певні паралелі із вітражем Моріса Дені у Сен-Жермен-ан-Ле у єднанні різних смислових шарів. Перший смисловий шар циклу Равеля (за аналогією із сакральною частиною вітража Дені) висвітлює важливі (сакральні) для носія французької ментальності зв'язки із національною культурою. Власне їхнім символічним уособленням і виступає Франсуа Куперен. Вочевидь, і звернення до танцювальної сюїти, і вибір жанрів у кожній п'єсі, і використання типових для старовинної клавесинної музики фактурних моделей постають репрезентантами «сакральних» національних музичних традицій. На жаль, виконавці часто обирають саме ці властивості циклу як домінанту побудови своєї інтерпретації, хоча подібні трактування змісту музики не дозволяють передати задум композитора у повноті всіх смислових конотацій.

Другий смисловий шар твору Моріса Равеля (за аналогією із «автобіографічною» та «історичною» частинами вітража Моріса Дені) утворює гробницю-крипту, яка приховує найтрагічніші переживання митця. Те, що ніколи не звучало в його листуванні з друзями, виходить назовні у «Tombeau de Couperin» через неповторні особливості використання гармонічних, фактурних, ритмічних особливостей танцювальних жанрів й унікальність єднання типізованого та індивідуального в кожній п'єсі.

Равель трактує старовинну танцювальну сюїту як цикл і об'єднує всі частини наскрізною логікою (інтонаційною, ладо-тональною,

метро-ритмічною)¹⁸. Після «Прелюдії», яка виконує функцію вступу і експонує основний тематичний матеріал, що відлунюватиме в усіх наступних частинах, дороговказом на шляху розуміння концепції твору стає «Фуга». Всі трансформації її теми, народженої з матеріалу «Прелюдії», призводять до трагічної кульмінації, відзначеної роз'єднанням звукової тканини на самотні мелодичні голоси і звуки, ізольовані один від одного контрастними прийомами артикуляції. Наскрізне візерункове плетіння фактури «Прелюдії» розривається у «Фузі» й перетворюється на тотальну усамітненість мелодичних горизонталей, породжуючи асоціації зі згинами траншей у пейзажі театру воєнних дій.

Подальшим розшифруванням авторського задуму стають «Форлана», «Рігодон» і «Менует». Викривлення усталених жанрових норм набуває кульмінаційного виявлення в циклі у середньому розділі «Менуету» (*Musette*), де композитор поступово розкачує тривожний дзвін від стриманого звучання до потужного всеохоплюючого трагічного набату. Напруження відкритого емоційного вибуху тут вражає, тим паче, що у тодішньому французькому суспільстві заведено було приховувати біль втрати, а його демонстрація вважалася моветоном. Равель, який плакав на похоронах мами, залишився у згадках сучасників рідкісним виключенням із прийнятих норм поведінки. Тож весь біль руйнувань і втрат особистісного й історичного масштабу увійшов у середній розділ «Менуету», маркований гіркою посмішкою його автора *Musette* (щось просте, прозоре, невигадливе).

Після примарних образів і трагічних вибухів «Форлани», «Рігодона» і «Менуету» особливо промовисто звучить послання композитора у фіналі циклу («Токата»). Равель наповнює старовинний жанр невинним рухом, а матеріал «Прелюдії», що постійно змінював свій характер

18. Див. детальний аналіз циклу в: Жаркова В. Феномен «життя під час війни» у фортепіанній соїті Моріса Равеля «Гробниця Куперена» // Науковий вісник Нац. муз. акад. України. 2023. № 136. С. 130–148.

і смисл у всіх попередніх частинах, тут перетворюється на *потік вітальної енергії*, що є потужнішим і сильнішим за всі попередні злами і зупинки.

Подібна логіка організації цілого проявляє надзвичайну інтенсивність духовного життя митця, який опинився в епіцентрі світового катаклізму, пропустив через себе найбільше горе у своєму житті — втрату мами і друзів-апашів, але утворює художні проекції цих подій в системі художньо-естетичних координат, що незмінно визначаються доктриною дендізму. Спираючись на традиції французької культури, через посилення на Франсуа Куперена як її знакового митця Равель єднає національне й індивідуальне, історичне й особистісне для того, щоб піднятися до вершин духовного існування — Краси, Гри і Пам'яті. Композитор формує у своєму творі звукові структури Пам'яті (Tombeau) як сакральну крипту (tombe), що дозволяє *зібрати власний досвід у цивілізаційному розломі*. Тому світло фіналу після попередніх частин сприймається з особливою непереможною силою, яка відкриває *горизонти надії, віри і терпіння*, що є актуальними завжди. І цей досвід — найцінніше, на що ми можемо сьогодні спиратися.

Підсумовуючи, зазначимо, що Перша світова війна, що не мала прецедентів в історії, трансформувала уявлення про цінність людського життя й отримала відгомін у культурі як вселенська фантазмагорія зла і руйнація самої сутності людського буття. Своє власне бачення історичного катаклізму втілив у творах останнього періоду творчості Моріс Равель. Відданий філософії дендізму, митець жив «без купюр» і мужньо дивився в очі страшній історичній реальності, знаходячи для неї місце у своїй картині світу. Він завжди залишався вірним служителем краси і смаку, об'єднуючи духовні потоки в нові мистецькі витвори, що виступали умовою збереження самого автора.

Головні відкриття композитора зосереджено в унікальній можливості його музичних творів переводити нас на *інший регістр буття* і відкривати *вічну красу духовних вимірів*. Його пророцькими інсайдами

в культурному полі приголомшливих відгуків на трагічні події війни були досконалі, майстерно зроблені багатовимірні смислові структури, де збиралися ті цінності, що дозволяють людині залишатися людиною, а митцю за будь-яких обставин йти власним шляхом у простір, вільний від усього недосконалого, руйнівного, приземного. В цьому й полягає головне послання митця, котрому судилося пережити страшний історичний злам, наслідки якого ми відчуваємо навіть сьогодні.

ЧЕРВОНЕ І ЧОРНЕ

В «ЗАГИБЕЛІ ЕСКАДРИ» ОЛЕКСАНДРА КОРНІЙЧУКА ЯК АРХЕТИПІЧНИЙ СЮЖЕТ

До остеології посвяти¹

У першій декаді грудня 1939 року на зібранні секції драматургів Спілки письменників СРСР киянин Сигізмунд Кржижановський (1887–1950) зробив доповідь про поетику назви п'єс радянських драматургів 1930-х. Стенограма збереглася, в ній пасаж: «Є п'єса Корнійчука “Загибель ескадри” <...> Назва начебто проста, але якщо ви подивитесь список дійових осіб, то всередині цієї назви ховається інша назва, розірвана на дві частини, а саме, є два матроси — Фрегат і Паллада. Навіщо це зроблено? В останньому явищі корабель перетворюється на людину, боцман свистить, щоб обмили цей корабель, наче небіжчика, перед тим, як йому йти на дно. Коли корабель перетворюється на людину, остання фраза, остання команда звертається не до корабля, а до людей, і люди-кораблі із прапорами проходять углибині. Це надає і самій назві подвійний сенс. Так, ескадра зі сталі та дерева може загинути, але дух ескадри, люди, які жили на ній, залишаються, вони живуть, ескадра живе, і нехай буде легка вода тим судам, які потонули, аби люди створили нові та нові ескадри.

1. Розділ майбутньої книжки автора: «Світоглядні зорі радянської п'єси в українській драматургії: Концепт, мізансцена, репліка».

Тут, я б сказав, маємо справу з патетикою назви, про яку я б хотів поговорити, та часу немає»².

Не коментуватиму, лишу як є, наче мисленневий аперитив: справді, навіщо далі пояснювати походження назвиськ весело-дурнуватих матросів Фрегата і Паллади з назви книги нарисів Івана Гончарова «Фрегат “Паллада”» (1855–1858), що її обіграє Корнійчук? На відміну від доповідача, час у мене є, тому, захопившись спостереженням Кржижановського щодо подвоєння назви, зроблю ще один крок за рядком назви «Загибель ескадри» і зверну увагу на наступний «подвійний» рядок — між назвою, технічним переліком дійових осіб і написом «Дія І. Картина перша». Що ж там? Те, що зазвичай при читанні пропускають, те, що у виставі на кону взагалі відсутнє.

Рідкісний читець, долітаючи до середини книги, може пам'ятати *епіграф*, але *посвяту* забуває точно.

Поетологічна природа епіграфа ставала об'єктом наукової уваги, і на цьому приємному для розумування шляху було досягнуто низку результатів, принаймні на прикладах російськомовного красного письменства. Тут і епіграфи, досліджені Ю. Тиняновим (1922)³, і «Мистецтво епіграфа» Кржижановського (1936)⁴, і «Незнайомка» у виконанні М. Безродного⁵, і роман-коментар ХХ століття («Блідий вогонь» Набокова, «Нескінченний глухий кут» Д. Галковського, «Справжня історія “Зелених музикантів”» Є. Попової, роман «Ножик Серьожі Довлатова»

2. Кржижановский С. Д. Пьеса и её заглавие (1939) // Кржижановский С. Д. Собрание сочинений: [В 6 т.] С.-Петербург, 2006. Т. 4. С. 632.

3. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. Москва, 1977. С. 82–83.

4. Кржижановский С. Д. Искусство эпиграфа (1936) // Кржижановский С. Д. Собрание сочинений. Т. 4. С. 387–415.

5. Безродный М. В. Поэтика эпиграфа (Из комментария к драме Блока «Незнакомка») // Актуальные проблемы теории и истории русской литературы. Тарту, 1987 (Учён. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 748: Тр. по рус. и слав. филологии: Литературоведение). С. 143–149.

М. Веллера і його ж коментар «Не ніжик не Серьожі не Довлатова»⁶ та інші. Але найпоказовішими, як на мене, лишаються спостереження Віктора Шкловського, який присвятив тлумаченню епіграфа до «Анни Кареніної» копітку розумування. «Насамперед біблійне “Мне отмщение, и Аз воздам” [(Рим. 12: 19)] замінювало, скажімо, самосуд — закидання винних камінням. Епіграф, якщо його читати в оригіналі, — апеляція, перенесення справи в іншу інстанцію. Роман суперечить епіграфу; через те він, епіграф, ніколи не буде витлумачений»⁷. Отже, головне мовлено: тлумачення епіграфа має відбуватися відповідно до смислів тексту, який він випереджує.

Але чи може все це стосуватися *посвяти*? Мені невідомі праці, в яких із поетологічного погляду досліджувалося б таке питання. Можливо, лиш Олександр Квятковський у знаменитому словнику подає визначення: «*Посвята* — поетичний жанр, ліричний вірш, що передує великому твору. У посвяті поет відкрито мотивує підношення цього твору певній особі або, навспак, висловлює свої почуття неназваному адресату, який сам лише і може зрозуміти натяки й недомовки, наявні в посвяті»⁸. У посвяті, з одного боку, наявне щось од автографічного інскрипту певній особі, що його автор



Олександр Корнійчук часу написання
«Загибелі ескадри», 1933

6. Курницкая В. А. Структура эпиграфа русского романа-комментария // Русская литература. Исследования: Сб. науч. тр. Киев, 2011. Вып. XV. С. 71–76.

7. Шкловский В. Б. Энергия заблуждения: Книга о сюжете. Москва, 1981. С. 232–233.

8. Квятковский А. Н. Поэтический словарь. Москва, 1966. С. 219.



Олексій Толстой і Олександр Корнійчук,
1937

лишає на титульній сторінці (Ахматова вчила: треба вказувати три моменти — кому, коли, від кого), з другого боку, — від того самого епіграфа, що своєю чергою є цитатою (чи автоцитатою).

Якщо посвяту розглядати як *автоцитату* або як *недоеніграф*, вона почасти підпадає під закони побудови епіграфа, але, на відміну від нього, несе на собі відбиток світогляду автора не щодо конкретного твору (епіграф підпорядковується смислу саме *цього* твору, *this is the work*), а щодо загального ставлення автора до себе і своїх ціннісних орієнтацій, які можуть бути зайве зрозумілими лише тим, до кого автор у посвяті звертається, до тих, на кого розрахована. Попри все, посвята відноситься до прийому розширення звичних типів метафоричних або метонімічних перенесень.

Посвята це не лише зазвичай другий рядок після назви, а й перша фраза власне твору. Якщо посвяту справді розглядати як таку першу фразу, слід її вважати, по-перше, камертоном твору (ритміко-синтаксичними засобами вона створює інтонаційно-ритмічне налаштування для подальшого розгортання тексту), по-друге, репрезентацією головної ідеї, оскільки в посвяті демонструються авторські ознаки *художнього світу* твору, якому вона передує, намагаючись «очолити». Отже, посвята художнього (чи наукового) твору *функціонує* не лише як його «начало» або «зачин», а й має специфічне надзначення, почасти іноді формально-фасадне, в якому можна виокремити в традиційний графічний спосіб оформлену першу фразу від конгломерації наступних.

Якщо посвята виконує функцію камертона і є репрезентативною для певного твору, сукупність посвят утворює поетологічну систему, яка виконує ці функції для всієї творчості літератора. А якщо в письменника — в нашому випадку українського комедіографа Олександра Корнійчука (1905–1972) — лише дві посвяти на всю кількість його п'єс? Чи можна мовити про систему, принаймні, систему авторського світоставлення, нехай і примхливого, складного?

Серед двадцяти чотирьох п'єс Корнійчука, написаних упродовж 1928–1969 років, лише на двох — з відстанню понад тридцять років — автор лишає посвяти: на «Загибелі ескадри» (1933) та «Сторінці щоденника» (1965): відповідно — «Чорного моря червонофлотцям»⁹ і <i>«Світлій пам'яті дорогої Ванди»¹⁰</i>.

Посвяти пам'яті другої дружини Ванди Василевської (що її третя дружина, Марина Корнійчук, намагалася викреслювати з посмертних видань п'єси, але не дуже вдалося) могло б і не бути, але Корнійчук пообіцяв, що присвятить п'єсу посмертно, коли Ванда Львівна відмовилася отримати її за життя. «Цю п'єсу я присвячую тобі, Вандо. — Не треба! — рішуче відказує Ванда. — Коли помру, тоді вже... І сказано це серйозно, з якимсь сумним підтекстом. Сашко відсовує від себе рукопис і з відчаєм дивиться на Ванду»¹¹. З цією посвятою так-сяк зрозуміло.

Натомість, на перший-ліпший, а через те неуважний погляд, посвята до п'єси «Загибель ескадри» — «Чорного моря червонофлотцям» — звучить агіточно, і її пропускаєш, намагаючись не помічати. Ну, які наразі можуть бути «червонофлотці»?

9. Корнійчук О. Загибель ескадри: Драма на 3 дії, 7 картин (1933) // Корнійчук О. Зібрання творів: У 5 т. Київ, 1986. Т. 1: Драматичні твори (1928–1936). С. 193.

10. Корнійчук О. Сторінка щоденника: Драма на 2 дії (1965) // Корнійчук О. Зібрання творів: У 5 т. Київ, 1987. Т. 4: Драматичні твори. Кіносценарії. Незавершені твори (1958–1969). С. 65.

11. Корнійчук-Рибак Є. Є. Спогади про брата // Пам'ять серця: Спогади про Олександра Корнійчука / Упоряд. Г. П. Донець. Київ, 1978. С. 150.

Але після уважного роздивляння в композиції й основних лініях твору неодмінно повертаєшся до змісту, ба більше, *семантичної форми* посвяти, що супроводжує всі видання п'єси (купно з перекладами різними мовами).

Дивина «Загибелі ескадри» в тому, що її сюжет може бути трактований *режисером-постановником* і як пробольшевицький, і як проукраїнський. Тобто сила тексту в його протееподібній сценічній амбівалентності. З читанням п'єс Корнійчука, цього найзначнішого українського драматурга (попри те, як до нього наразі ставляться ті, хто дивився його п'єси на сцені, решта драматургів виглядає дрібнішого розміру), все частіше настає думка, що вони створені так, аби бути *принципово амбівалентними*: наче Корнійчук здогадувався, що його дрампродукція буде користатися попитом і тоді, коли зникне радянська влада і радянщина (про що він навіть мріяти не міг, через те і не мріяв), а цікавість до історії України ХХ століття буде більшати. У травні 2022 року виповнилося пів століття зі смерті драматурга, отже, слід почекати ще одне-два десятиліття, і п'єси Корнійчука знову будуть на кону наших театрів¹².

Нагадаю сюжет «Загибелі ескадри» із сучасного ракурсу: большевики над усе не хочуть віддати молодій Українській Народній Республіці флот старої, царської Чорноморської ескадри. Оскільки командувач — адмірал царської армії Гранатов (його прототип контр-адмірал М. Саблін) — людина внутрішньо порядна, політично підступна, розумна, з Гранатовим є домовленість, що він підпорядкується Центральній Раді (точніше, вже Гетьманату). Гранатов погоджується, але з іншою метою: коли вдасться

12. Як це і траплялося за останні тридцять років. Наприклад, комедію «В степах України» було поставлено в Київському драматичному театрі на Подолі режисером Віталієм Малаховим (прем'єра 13.03.1998), мотив цієї п'єси був використаний нещодавно у спектаклі Навчального театру Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого «УкрДрамКом» за п'єсами М. Куліша й О. Корнійчука — викладачі студентської майстерні Олена Хохлаткіна, Олександр Рудинський, художник курсу Богдан Струтинський (прем'єра 27.12.2024).

Большевик
Гайдай — персонаж
із фільму «Загибель
ескадри», режисер
Володимир Довгань,
сценарій Олександра
Корнійчука та Григорія
Поженяна, 1965



затягнути час і вийти на коннект із Добровольчою армією (генералом П. Красновим), одразу змінити «тимчасовий» український жовто-блакитний прапор на «постійний» андріївський. Большевики, нервові та рішучі, воліють цьому завадити. Різними агітаціями, дурницями, погрожуванням маузерами (звичайна поведінка) вони тримають у страху команди кораблів і адмірала Гранатова; лише українські представники поведуться розумно, хитро, тонко. — Сергій Білокінь дослідив озброєного чоловіка як першого головного ворога большевизму¹³.

Ігор Михайлин 1989 року писав, що «боцман Кобза виділяється у таборі націоналістів-самостійників. Він не такий гоноровитий, як адмірал, не такий відверто марнославнолюбний, як мічман Кноріс, не соромиться запобігати й принижуватись перед вищими чинами, якщо це диктує потреба моменту <...> Поступово Кобза прибирає до рук ситуацію, піднімається на гребінь контрреволюційної боротьби, і от уже сам адмірал радить-ся з ним»¹⁴.

13. Білокінь С. Нові студії з історії большевизму: I–III / Ін-т історії України НАН України. Київ, 2006. С. 4–17.

14. Михайлин І. А. Вивчення творчості Олександра Корнійчука в школі: Посібник для вчителя. Київ, 1989. С. 59–60.



Гайдай (Богдан Ступка) та Оксана (Лариса Хоролець) у спектаклі «Загибель ескадри» в Київському академічному драматичному театрі імені Івана Франка, 1980-ті

Нарешті більшевики («комітетчики») отримують жорстокий наказ Леніна про знищення флоту. Замість логічно стати на сторону Центральної Ради, команди, вмиваючи палубу тверезими чоловічими слізьми, соборно вирішують піти на поводу в Леніна і власноруч затопити кораблі (18.06.1918)¹⁵, аби вони не потрапили до рук всякояких «ворогів першої в світі пролетарської революції», тобто німців, що були союзниками УНР. Більшу дурість наземного поєднання матеріального світу з ідеальним міг вигадати тільки черговий російський диктатор: затопити цінний Чорноморський флот, аби не дістався Україні. Флот складала: вісім лінійних кораблів (зокрема два суперсучасних дредноути «Императрица Екатерина II» («Свободная Россия») та «Император Александр III» («Воля»), лінійний крейсер, два крейсери, шість крейсерів-авіаматок, допоміжний крейсер, тринадцять ескадрених міноносців, чотирнадцять міноносців, десять підводних човнів. У Корнійчука гинуть згадані в тексті міноносці та есмінці «Керчь», «Хаджибей»,

15. Кукель В. А. Правда о гибели Черноморского флота 18 июня 1918 г. // Гражданская война в России: Черноморский флот / Сост. В. Доценко. Москва, 2002. С. 51–120.

«Пылкий», «Быстрый», «Строгий», «Зоркий», «Звонкий», «Стремительный», лінкори (дредноути) «Свободная Россия» та «Воля»¹⁶.

Коли 1960 року Георгій Товстоногов на сцені ленінградського БДТ імені Горького поставив «Загибель ескадри», Олег Басилашвілі, який грав у виставі, згадував, що під час сцени прощання матросів із тонучими кораблями люди в залі плакали. Йдеться не про рівень (беззаперечно, якісний) товстоноговської постановки; навіть через десятиліття епізод справляв враження і не давав відповіді на просте запитання: чому большевики заради примарного «кращого майбутнього» змогли одним політичним махом приректи на трагедію силу-силенну людей, на очах в яких відбувалася загибель усього, що для них становило найбільшу, найціннішу частину життя? Це ж не «поміщики і капіталісти», не «гнила інтелігенція» та інші буржуїни — це ж твої побратими, люди твого ж страту.

Насправді Корнійчук показав не революційну агітку, а *трагедію* (наче М. Булгаков у «Днях Турбіних», 1925), в якій *шар їдкої політичної сатири* спрацьовує якраз на зміцнення враження, що все, зроблене большевиками з ескадрою, не вписується в норми здорового глузду і має бути висміяне — жовчно, огидно, брутално, — так, аби розумний глядач бачив мерзенність радянської влади. Навіть перше слово назви, *загибель*, не спрацьовує на створення позитиву; перше слово в назві схожой за тематикою п'єси Вс. Вишневського «Оптимістична трагедія» звучить більш, мовити б, оптимістично.

Власне, тексти інших п'єс Корнійчука зараз сприймаються — якщо познімати наліт пробольшевицької пропагандистської риторики (без якої б і хитромудрий Корнійчук не був би собою, не вижив би в 1930-і, і його п'єси б не бачили кону) — як *посутньо проукраїнські*. Отже, сказати,

16. Цифри коливаються: 11 міноносців, 2 лінкори, 5 крейсерів-винищувачів, 4 транспорти (І. А. Михайлин. Вивчення творчості Олександра Корнійчука в школі. С. 33), 2 дредноути, 15 есмінців, підводні човни і допоміжні транспорти (Толстой А. Хожение по мукам: [роман] В 3 кн. С.-Петербург, 2021. Кн. 1–2. С. 611).

що «Загибель ескадри» це був такий собі надскладний символічний епізод, який не отримав розгортання в подальшій творчості комедіографа, не можна. Принаймні яскраво, навіть любовно прописаний образ «боцмана Кобзи масштабами художнього узагальнення значно перевищує всіх інших представників ворожого табору. Він був художнім відкриттям О. Корнійчука, який розвінчував у цьому образі український буржуазний націоналізм»¹⁷. Наразі можна поставити тут все з голови на ноги: образ боцмана Кобзи масштабами художнього узагальнення значно перевищує всіх інших представників українства; він був художнім відкриттям драматурга, який показав у Кобзі найкращого представника українського руху зразка політично-барокового 1918 року.

28-річному Корнійчуку з текстом «Загибелі ескадри» допомагали. Мені вже доводилося писати: «Ще натякають, що це Олексій Миколайович Толстой допомагав доводити текст “Загибелі...” до пуття. Втім, що поганого в тому, що досвідчений “червоний” граф “творчо допоміг” молоденькому початківцю — “комсомольському графу” — в його літературних справах, що від того лише покращилися? Люди одного суспільного страту — літератори — мусять допомагати один одному»¹⁸. Важко сказати, в чому саме полягала допомога Толстого Корнійчукові (у діалогах? у композиції?), але в контексті статті мушу звернути увагу на таке.

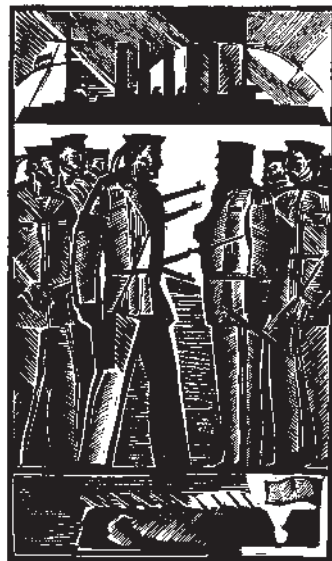
Кожний том найзнаменитішої трилогії Ол. Толстого «Ходіння по муках» (1920–1941) оздоблений епіграфом: «Сестри» — емоційною фразою зі «Слова про Ігорів похід», «Вісімнадцятий рік» — ритмічним повчальним спостереженням (анонімним), «Похмурий ранок» — патріотичним висловом князя Святослава «Жити переможцями чи померти зі славою». Та й в інших творах графа Толстого присутні епіграфи і посвяти.

17. Михайлин І. А. Вивчення творчості Олександра Корнійчука в школі. С. 61.

18. Пучков А. Тривкий тролінг трикстера: Метадраматургія Олександра Корнійчука. Київ, 2021. С. 182.

Важко сказати, чи Корнійчук сам вирішив скласти посвяту, але коли вона з'явилася — за допомогою чи після натяку Толстого? — він оцінив її в'їдливий, подвійний характер. Можливо, не в останню чергу аби зректися нарікань у допомозі «старших товаришів», Корнійчук пізніше не ставив посвят на тексти п'єс (за винятком «Сторінки щоденника» in memoriam): їх можна прочитати лише в друці — зі сцени посвяти виголошували не завжди. А в титрах двогодинного фільму «Гибель эскадры», знятого за сценарієм Корнійчука (реж. В. Довгань, 1965), з'являється інша посвята, банальна: до 50-ї річниці большевицького перевороту (в радянському лексиконі: «Великої Жовтневої соціалістичної революції»).

Але більш цікавим є те, що друга книга трилогії Толстого — «Вісімнадцятий рік» (1927–1928) — закінчується оповіддю про ту саму загибель ескадри Чорноморського флоту, якій присвятив п'єсу Корнійчук. «Покуда флот находился в руках большевиков, они были спокойны, — на всякое его враждебное действие они ответили бы переходом через украинскую границу. Но пятнадцать эскадренных миноносцев и два дредноута в руках Деникина были уже серьёзной угрозой превращения Чёрного моря во фронт мировой войны <...> Много было крикано иступлённых слов, бито себя в грудь, рывано тельников на татуированных грудях, растоптано фуражек с ленточками...»¹⁹ Звісно, Толстой майстерно обійшов узагалі роль Української



Ілюстрація до п'єси «Загибель ескадри»
із видання «П'єс» О. Корнійчука,
художник Володимир Василенко, 1985

19. Толстой А. Хожение по мукам: [роман] В 3 кн. С.-Петербург, 2021. Кн. 1–2. С. 610, 612.

Народної Республіки та Української Держави в епізоді затоплення флоту, проукраїнські настрої офіцерів і матросів у романі не згадуються (на відміну від Корнійчука, де на них побудовано сюжет), але йому для написання тих одинадцяти сторінок одинадцятого розділу довелося опрацювати книжку старшого лейтенанта Володимира Кукеля 1923 року і взяти з неї наприкінці 1920-х ідеологічно придатне. Принагідно підкреслю сміливість Корнійчука, який узявся в можливий на той час спосіб повернутися до історичної правди. Якби я був письменником, неодмінно б відтворив діалог між маститим Толстим і початківцем Корнійчуком десь під Кутаф'єю баштою щодо політичної гостроти сюжетних ліній «Загибелі ескадри», створеної за п'ять років після «Вісімнадцятого року». Але обмежусь художнім враженням: «В безветренном зное висели флаги. Семён старательно надраивал медяшку, стараясь не глядеть в сторону гавани. Команда убирала миноносец перед смертью»²⁰. Через колір, про символізм якого у 1933-му ще мало хто знав, Корнійчук, погоджуючись на посвяту, волів зректися нав'язуваного йому (найімовірніше) українофобського «олексій-толстовства», а досвід попередніх п'єс, головню «Кам'яного острова» (1929–1930), дозволяє вважати неабияку обізнаність драматурга з фактами і фарбами української історії — і давньої, і недавньої.

Вдумливий читець уже зрозумів, у чому полягає подвійність посвяти. Побудована на кольорових епітетах, посвята «*Чорного моря червонофлотцям*» уособлює насамперед кольори прапору Організації українських націоналістів та Української повстанської армії — найсталішого символу боротьби за волю України.

Володимир Мороз²¹, який предметно дослідив питання, пише, що після боїв Українських січових стрільців на горі Лисоні їх перевели на відпочинок в околиці Миколаєва над Дністром, і тут у листопаді 1916 року

20. Там само. С. 613.

21. Мороз В. «Прапор червоно-чорний — це наше знамено...»: Яким був стяг УПА? // Історична правда. 2013. 18 жовт. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2013/10/18/138044/>

виникло Лицарство Залізної Остроги (ЛЗО) як наслідок «мінорних настроїв» січового стрілецтва²². Це була не просто фахова спільнота, а орден, який поставив за мету «насталювання характерів і плекання товариської культури». Члени ордену носили на одностроях відзнаку (кокарду): чорно-червону стяжку із залізною острогою; на зборах зала прибирався червоним облаштуванням із зображенням чорних острог. Великий комтур (керівник) ЛЗО носив чорно-червону стрічку («ленту Закона») через плече та червону кирею (мантию) зі знаками чорних острог. Отже, ще підчас Великої війни (Першої світової) червоно-чорний символічний композит візуально уособлював прагнення України до самостійності.

Офіційно ж лише в Резолюції Другого Великого Збору ОУН від 4.04.1941 є розділ «Окремі постанови», текст якого зокрема містив настанову: «Зовнішні форми, вживані в Організації, не були до цього часу узгоднені в однорідний і в обов'язувачий спосіб. Вводяться в цьому напрямі деякі точніші устійнення й зміни відносно зовнішніх символів та організаційного привіту <...> ОУН уживає свого окремого організаційного прапора чорної і червоної краски. Уклад й обов'язуючі пропорції будуть ухвалені окремою комісією»²³. Хоча Мороз слушно підкреслює, що «вивчення джерельної спадщини



Сатирична інтерпретація вірша Дмитра Павличка «Два кольори» в карикатурі Сергія Герасимчука, 1978

22. Епізод художньо переосмислений у захоплюючому романі Івана Канівця (*Канівець І. Циндао — Відень — Київ: [роман]. Київ, 2021. С. 353–358*).

23. **Мороз В.** «Прапор червоно-чорний — це наше знамено...»

національно-визвольної боротьби триває, а тому є надія, що в майбутньому вдасться виявити документи, які регламентували вживання синьо-жовтого та червоно-чорного прапорів в УПА»²⁴, важливо не так це, як узагалі символічна стратегія застосування українством червоного і чорного кольорів як кольорів революційного прапору ОУН («Бандерівського прапору»), кольори якого присутні на древках ще на картині «Запорожці пишуть листа турецькому султанові» (1880–1891) Іллі Рєпіна, якого консулював знавець козаччини Дмитро Яворницький.

Корнійчук не міг не знати про такі яскраві тонкощі, працюючи над п'єсою на початку 1930-х. Ствердившись у другій половині 1910-х, червоно-чорний прапор являв символ прагнення українства до самостійності у військовий спосіб навіть більшою мірою, ніж жовто-блакитний, який фігурує в «Загибелі ескадри». Обставина, що червоно-чорна стрічка існувала в імперському ордені Св. Володимира (заснований Катериною II 1782 року), напевно, теж підкреслює давнину «спільного» джерела й постаті князя Володимира «Красне Сонечко», унаочненої в явищі державності Київської Русі.

Звісно, щодо символізації червоного і чорного кольорів в різних народів існує ціла література, принаймні етнографічного й міфопоетичного штибу, до якої звертатися не стану, відкараскавшись покликанням на добротну аналітику Миколи Серова в «Хроматизмі міфу»²⁵. Натомість нагадаю про два найвідоміші явища, пов'язані із кореспонденцією між червоним і чорним.

По-перше, це приспів вірша Дмитра Павличка «Два кольори» (1965):

Два кольори мої, два кольори,
Оба на полотні, в душі моїй оба,
Два кольори мої, два кольори:
Червоне — то любов, а чорне — то журба.

24. Там само.

25. Серов Н. В. Хроматизм мифа. Ленинград, 1990. С. 150–154, 165–169.

Як всі знають, йдеться про кольори, що утворюють візерунок вишиванки, поширеної на більшості теренів України: Вінниччині, Київщині, Житомирщині, Тернопільщині, Харківщині й Херсонщині, а носити вишиванку Корнійчук любив.

По-друге, така ситуація *прихованої явності* уподібнюється давнім моделям, численним і по-своєму переконливим, щодо тлумачення назви роману Стендаля «Червоне і чорне» (1830). Попри версії, що над ними розумував, приміром, Борис Реїзов, він схиляється до найбільш, на його погляд, прийнятної. Реїзов пише, що в щоденнику Стендаль перед словосполученням «червоне і чорне» поставив артикль жіночого роду, а в назві роману двічі повторив артикль чоловічого роду, і прикметники написав із великої літери: «Le Rouge et le Noir». Отже, бажаючи зберегти асоціативний зв'язок, Стендаль прагнув водночас убезпечити назву від спроб ототожнення з конкретно азартною грою — червоно-чорні чарунки рулеткового кола (удача / непрах), — аби філософський і символічний смисли відтіснили на задній план смисл емпіричний; граматична категорія роду та великі літери виконують функцію відмежування від найближчої позатекстової реальності. На думку Реїзова, в назві «Червоне та чорне» відображено символіку двох вузлових сцен, забарвлених саме в ці тони / кольори. Червоне це символ справжнього кохання й пристрасті, чорний — це смерть, яку спричинило кохання пані Луїзи де Реналь до Жюльєна Сореля²⁶. Йдеться не так про формальний бік назви роману, інтерпретація якої може бути безкінечною, як про змістовий, — такий, що виростає саме із сюжету. Напевно, аби знизити пафос, характерний для пропагандистського лексикону, слід погодитися з Бродським, мовляв, «про червоне і чорне найкраще знають кочегари»²⁷ на кшталт «людина це міра всіх кравців».

26. Реїзов Б. Г. Почему Стендаль назвал свой роман «Красное и чёрное»? // Реїзов Б. Г. Из истории европейских литератур. Ленинград, 1970. С. 170–186.

27. Полухина В. Словарь цвета поэзии Иосифа Бродского. Москва, 2016. С. 73.

Епітети кольорів, що фігурують не лише в назві роману Стендаля, а й у кольорах стягу ОУН чи вірші Павличка, є протилежними: якщо червоний уособлює радість і перемогу, чорний — скорботу, самотність, нещастя. Разом вони створюють не лише *переможну* модель трактування життя, обнадійливу й ствердну, але символізують амбівалентність переконливості в чомусь, на межовому існуванні між позитивом і негативом. Останнє своєю чергою свідчить про впевненість, що нестійка рівновага є радше запорукою руху, ніж рівновага стійка. Навіть якщо ці кольори бувають інтерпретовані в гротескній манері (аби знову збити зайву пафосність), як, приміром, на карикатурі художника-графіка Сергія Герасимчука (1939–1984) зі шпальт «Перця» початку 1970-х²⁸.

Наразі не так важливо, чи самостійно Корнійчук вирішив зробити посвяту на першій п'єсі, що мала всесоюзне визнання (за підсумками всесоюзного конкурсу, оголошеного РНК СРСР 17.02.1933, одержала другу премію (перша не присуджена), відтак і всесоюзну популярність), чи за допомогою графа Толстого, але те, що він у надто метафоричний, максимально завуальований спосіб у трьох словах посвяти промовисто для *тих, хто розуміє*, виразив чітку підтримку прагненню українства до державної самостійності в часи Голодомору, — це принаймні в мене сумніву не викликає.

28. Герасимчук С. Незвичайні ситуації: [каркатури]. Київ, 1973. С. 19.

Олег Сидор

ОБРАЗ «ДЕРЖАВИ-В'ЯЗНИЦІ» У СУЧАСНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ (Сергій Лозниця, Кирило Серебренников)

Два резонансних фільми останніх двох декад ХХІ ст. — «Кроткая» Сергія Лозниці та «Юріїв День» Кирила Серебренникова, створених абсолютно різними митцями двох різних країн (України та Росії), — разюче збігаються між собою в основному: показують Росію як похмуру буцегарню, чия влада простягається далеко за її межі. Кожен із кінотворів гідний того, аби зупинитися на ньому окремо, а у зіставленні з іншим — поготів.

Почнемо з того, що обидва майстри — непересічні кожен на свій копил і жоден з них не є рупором примітивної пропаганди з жодного боку. Кирило Серебренников, віддавши у тому ж «Дні» помірну данину «російському міфу», невдовзі показав себе тямущим критиком тоталітарних звичаїв своєї батьківщини («Учень», 2016, «Петрови грипують», 2021), яку мусив покинути напровесні 2022-го через незгоду з російською владою. За кордоном опинився і Сергій Лозниця, вже згодом втрапивши у скандал з відмовою осуду російської культури, за що був виключений з Української кіноакадемії (на нашу думку й з огляду на те, що буде сказано далі, не зовсім справедливо). Своє вагоме слово він сказав у «Майдані» (2014), «Донбасі» (2018) та у фільмі «Кроткая», назву якого можна

перекласти як «Лагідна» (немов сорт торчинського кетчупу). Звісно, його ситуативний волюнтаризм не варто порівнювати із дисидентством Лозниці (досить поміркованим) — попри вагання, він був і лишається частиною української незалежної культури.

Цікаво, що назви обох фільмів видаються симулятивними. «Юріїв день», начебто похідний від «короткого дня свободи», показує щось протилежне тому дню — її, свободи, радикальне заперечення, ба більше, поступове зникнення усякої потреби в ній. «Лагідна», за усіх асоціацій із ранньою повістю Достоевського, демонструє глядачеві жінку аж ніяк не лагідну за характером: мовчазну (пор. з витонченим красномовством, часом холеричною балакливістю героїні попереднього фільму, на тлі якого її «попередниця» скидається на недоумкувату) та вперту, незговірливу — хоч і, як у класика, приречену на фіаско, однак у сучасному варіанті не ошляхетнене релігійними переконаннями.

Попри те, що фільми вийшли на екрани у різні десятиріччя — «Юріїв день» у 2008-му, майже «вегетаріанському» році (ймовірно, знімався до нападу Росії на Грузію), а «Кроткая» — у 2017-му, коли тривала затяжна та ще не запекла агресія північної держави проти свого безборонного сусіди, віддзеркалена в них ситуація майже ідентична — трагікомічна, гротескова, неприродна з точки зору звичайної логіки.

Дозволимо собі невеличкий відступ, випереджаючи цілком виправдане запитання: хіба метафора «держави-в'язниці» не є загальнопоширеною та й винайдена вона не в Росії? І так, і не так. Адже Шильйон — класична в'язниця Швейцарії, місце дії поеми Байрона — не перетворилася на чинний символ цієї країни. Може через те, що в поемі зображено події середньовіччя? Не став знаковим для Франції замок Іф (хіба як географічно-екзотичний раритет), аналогічно Тауер — для Британії, Куфштайн — для Австрії (хто пам'ятає повість Рікарди Хух про італійського в'язня-карбонарія Федеріго Конфалоньєрі?). Кількість ув'язнених на території США не зіставна з кількістю їх у в'язницях інших країн, багато хто чув про достеменні Абу-Грейв та Алькатрас із вигаданим Шоушенком (два

останні через «ситуації втечі», як і у «французькій версії»), проте ця країна не стала уособленням жаків пенітенціарної основи, як і перераховані вище європейські держави.

Інакше — з Росією. Помітили вже іноземці, наприклад, Астольф де Кюстін, що хоч і неосязною є Російська імперія, та насправді вона — в'язниця, ключ від якої зберігається у імператора. А «свої», які рвалися за кордон, додавали (чи розпачливо прохоплювалися): батьківщина була для них просто в'язницею без найменшого отвору, щоб дихати свіжим повітрям (так стверджував перший російський свідомий дисидент, письменник Володимир Печерін). Символіка Гулагу та Луб'янки, не кажучи вже про Володимирський централ, який вдостоївся навіть окремої пісні (чи можна щось подібне уявити, наприклад, із Сінг-Сінгом — адже для європейця він часом асоціюється з німецькою СС, читаємо про це у повісті Жоржа Сіменона «Жовтий пес»), добре відома.

Гасло «Данія — тюрма», артикульоване Гамлетом у другому акті другої дії однойменної п'єси, контекстуально виявляє зовсім інший зміст, аніж це можна було припустити спочатку. Принц данський кидає славнозвісну репліку в розмові зі своїми зрадливими друзями, які (конкретно Гільденстерн, котрий провокативно екстраполює це твердження на весь світ) з ним не погоджуються, та згодом від цих слів відмовляється і сам Гамлет; ще б пак, адже у цей час він імітує поведінку божевільного, якому важко дорікнути стрункими, послідовними переконаннями. Інший відомий Шекспірів афоризм про світ як театр (який вже ніхто не ставить під сумнів) перекреслює афоризм попередній: світ тодішніх акторів був світом голодної, але вольниці, не сумісної з тюремним режимом, хоч і залежної від примх освіченого феодала. (Якщо не брати до уваги макабричних спектаклів наступної епохи на кшталт влаштованих маркізом де Сад у Шарантоні на початку XIX ст., але Ренесанс, та й бароко, до таких практик ще «не доросли»; Шарантон — хоч і не буцегарня, а психіатрична клініка, та порядки у ній теж були не курортні). Та й хіба є тюрмою Ельсінор, якщо вільно героєві перетинати його межі — чи з дипломатичною місією

(смертельно підступною для героя), а чи зійтися у легітимному лицарському двобою, котрий у будь-якому випадку (а тут теж замислено смертельну каверзу) не передбачено правилами ув'язнення? На цьому прикладі бачимо, як хрестоматійне, заявлене багатовічними повторами, сприймається викривлено через інерцію усталеної інтерпретаційності, котра редукує багатозначну параболу до примітивного, ледь не рекламного слогану. Як ми вже переконалися — доволі сумнівного.

Повернемося, однак, до фільмового *juxtaposition*. Може виникнути внутрішній спротив, бо в російському випадку взято приклад із життя культурної еліти країни, в українському — на матеріалі російської ж провінції (відзнятої у Даугавспілсі, де рівень присутності росіян критично високий, тому й специфічно російський характер міського ландшафту, де мало що натякає на культурну Балтію) — із життя найзахланнішого, найзлиденнішого плебсу. Насправді різниця між ними позірна: обидві героїні (знаменний гендерний акцент, чоловік тут — всуціль віктимний чи просто відсутній «елемент»), вийшовши з різних «пунктів відправлення», прийдуть до одного й того самого «пункту призначення» з однаково невтішним фіналом. У російському фільмі оперну співачку з іноземною кар'єрою та світовою перспективою врятує повна та безумовна капітуляція перед жорсткою реальністю. Героїня українського фільму — проста сторожиха якогось богом забутого міста, — ще ніби здатна огризатися, принаймні втікати, але доля, яка на неї чигає, про що сказано, мов передбачено уві сні, ще жахливіша.

В обох фільмах в'язниця — магніт, який притягує до себе долі, й водночас щось на кшталт кислотної ванни, яка розчиняє їх без залишку. В обох — кримінальне осердя, котре можна сприймати і синекдохально, як віддзеркалення Великої Зони, обидва режисери тяжіють до жанру притчі. Втім, у «Юрїєвому дні» в'язниця також показана маргінальним, здавалося б (теж синекдохальним) фрагментом: через сухотний диспансер для в'язнів, прибирати за якими й годувати яких погоджується колишня оперна дівка, приналежна примарною надією віднайти зниклого сина Андрія.

Але якщо у «В'язниці-2008» ще якимось рятувалися церковним співом (з диригентом, схожим за вихватками на вертухая), то у «В'язниці-2016» домінує блатний шансон, який героїню, попри її непідробну простоту, не приваблює. Фільм перший закінчується, як роман Достоевського, у творчості якого такі алюзії геть відсутні — хоч і пожартував похмуро хтось із петрашевців, соратників юного класика, при арешті: «ось тобі, бабусю, і Юріїв день» (адже це лише біля-біографічний казус). Фільм другий нічого спільного з російським класиком, попри назву, не має: героїня його хоч і «кроткая», але на інший копил, назву повісті 1876 вжито тут, радше, іронічно: Альона хоча би вирішує розірвати зачароване коло «прив'язниччя», останнього персонаж Ксенії Рапопорт якраз і уникає, себе прирікаючи на добровільне та безтермінове ув'язнення. Таким чином, обидві назви, як і зазначено раніше, — фіктивні. У Серебренникова «Юріїв день» не дає героїні свободи — вона мала її у надлишку, тепер же позбудеться повністю. (Втім, це можна витрактовувати і як гру слів, бо дія відбувається у місті Юріїв). А у «Лагідній/ Кроткой» (де місце дії по-йменовано ще з більшою іронією — селище Отрадное, що, звісно, жодної «відради», себто «супокою» не подарує, навіть порівняно із сурогатом «Юріївного дня») повно по вінця достоевщини, та фільм не можна вважати навіть доволіною екранізацією хоч якогось із творів Федора Михайловича.

Чпільне між цими стрічками — абсолютне зникнення, немов анігіляція, близької людини: сина, чоловіка (останнього нам навіть здалеку не покажуть, навіть факт його перебування в буцегарні заперечується усіма офіційними представниками пенітенціарної системи, спроба прослизнути за тюремну завісу ледве не закінчується для героїні трагічно). В обох жертв чоловічої статі — жодної вини: син співачки — просто боже теля, що пропаде ні за цапову душу, а чоловіка сторожких звинувачено несправедливо, про що сама його дружина прохоплюється воднораз, бо не вірить, що їй хтось повірить (офіційне звинувачення — убивство, та за понад дві години тривання фільму жодного разу не сказано про обставини чи причини його скоєння).

Обидва чоловіки зникають в ареалі, де, в принципі, зникнути неможливо: хлопець пропадає на території державного музею-заповідника (чий мури скидаються на старовинні каземати, можливо, їх колись і використувалися з такою метою), а дорослий дядько ніяк не спливе, не засвітиться, не зголоситься там, де все перебуває на жорсткому обліку, — принаймні, мусить перебувати, і відступ од чого жорстко карається. Натомість покарання загрожує героїні, яка лише запитує координати його перебування та намагається передати йому нехитру посилку з харчами. Обома жертвами опікуються «прості руські баби», на позір добрі тітоньки — плоть від плоті цієї системи, яку вони де-факто обслуговують. Сліпо підкоряючись їй, потураючи, собі на біду, кримінальному родичу, який вряди-годи зчиняє у хаті чергову криваву бучу — в «Юріївому дні», працюючи на неофіційну кримінальну структуру; узгоджену зі владою — у «Лагідній».

Території в'язниць не обмежуються їхніми стінами — у Лозниці вони показані безпосередньо, та їхня, на дивно, не така вже й гнітюча, попри каральне призначення, матеріальність (шестиповерхова біло-сіра будівля радянської архітектури могла би бути лікарнею або школою, якби не шлагбаум перед воротами й категоричне небажання таксиста наблизитися до нього) не є тут ключовою метафорою. Дім собі як дім. Не конкурує за рівнем безвиході, наприклад, з підвалом-бункером (ще один відрізок в'язниці, неоголошеної та позірно анархічної), де мають хисткий притулок місцеві правозахисники — кумедні, трохи зворушливі, жалю гідні мученики системи та її захисників, яких вони самі не годні захистити. Тут — в'язниця годує містечко, усіх його мешканців, від дрібного таксиста до гонорового кримінального авторитета. Там — вона відчувається опосередковано, за допомогою прозорих натяків: героїні «Юріївого дня» допомагає місцевий слідчий, схоже, колишній з/к, котрий «став на шлях виправлення», і його допомога наче більш дієва, ніж поміч доморощених дисидентів (їхнього лідера, за іронією долі чи тонким розрахунком режисера, зіграла справжня арт-дисидентка путінської Росії Лія Ахеджакова, якій нині на батьківщині загрожує чималий термін ув'язнення).

Однак мужній бувалець може запропонувати своїй героїні, ситуативній полюбовниці, лише калейдоскоп програшних версій: зниклий син ввижається їй у жахливих ликах потопельника, неофіта-ченця, хворого злодія... Усе це — маски-шоу, жодна з яких не обіцяє героїні щасливого вирішення патової ситуації, але кожна з масок підступно демонструє риси диявольської схожості зі зниклим, часом настільки гіпнотичної, що спершу Людмила готова визнати схожість зі своїм Андрієм, однак невдовзі таки схаменеться. Здатність загалу фатально захоплюватися сумнівним кумиром Серебреников блискуче відтворив у вже згаданому «Учні» (і «вчитель» тут добряче «загрався»), створеному на матеріалі вигаданої шкільної історії. Кримінальну оповідку він переказує також у фільмі «Зображаючи жертву» (2006), де героєві світить тюрма за низку вчинених ним, позбавлених будь-якої логіки вбивств... Тож кожен із цих творів можна розглядати або як підготовку до «Юріївого дня», або як висновки з цього ж фільму.

Порівняно з 2008-м — у 2016-му панує явний регрес, що виражає себе не просто відсутністю стерпних варіантів вирішення ситуаційного абсурду, але й у запереченні таких апріорі. Альоні (не менш знакове ім'я для російської архетипіки, як і Люся-Люда із першого фільму; одна втратила брата в народній казці, іншу, вкрадену чародієм у поемі-казці, довго шукав чоловік-витязь; знайшли обох, на те вони й казки) загрожують жахні репресії, а в спантеличеній, гарячковій уяві — показово сексуальні тортури на кшталт «хрустальовських» з фільму Олексія Германа (сумно, та він висновків із минулого не зробив, свою громадську позицію наприкінці життя звів на пси). Однак на тілесну недоторканість вищезгаданої Люсі-Люби зазіхають «лише» хворі в'язні, котрих легко розігнати навіть кволому наглядачеві з рушницею, хоча вже самі їхні «претензії» показові для суспільства, для якого не існує презумпції приватності.

Отже — ілюзорність порядку, який багатьом ввижається в тоталітарному суспільстві, оточеного тюрмами до щільного «о-тюрмнення». Здається, злиденність існування може вимірюватися в категоріях плати

за дотримання «суворих, але справедливих» правил, гарантій найпростішого, ледь не амебного існування, на яке згодні були б великі маси обдуреного населення. Проте це не так. І елітна співачка з твору Серебреникова, і провінційна плебейка з твору Лозниці однаково беззахисні перед долею, чию машкару вдягнула на себе держава-в'язниця. Одній судилося впасти (культурно, та не владно) чи не з найвищого суспільного щабля, іншій — скотитися з найнижчого щабля на дно безчасся, бездоння, табуйованого безправ'я, в кращому випадку — стати повією, що не дуже відбігає од соціального статусу тюремної прибиральниці, за сумісництвом — гнаної колежанками солістки церковного хору.

Але й формальна залежність / приналежність до пенітенціарної системи теж не убезпечує існування свого «прина(за)лежника». У цю вирву легко втрапити просто так. Однак згадана система не здатна навіть підтвердити факт існування всередині неї — як і поза нею — що провокує нескінченні перевірки, допити, затримання, зловживання. Ними зловісно рясніє один із попередніх фільмів Сергія Лозниці «Щастя моє» (2010): і знову саркастичне пойменування твору, і знову поліційна сваволя, що обертається загибеллю майже всіх (крім одного — вбивці) присутніх у кадрі. У «Юріївому дні», однак, персонажі другого плану повсякчас та зазвичай інерційно, не сподіваючись на досягнення хоч якоїсь справедливості, апелюють до неї: «Тань, давай міліцію викличемо?», «Я зараз за міліцією піду!» тощо. Ба більше, якимось навіть затятий шахрай Діма Семицветов, котрий до смерті боявся сил правопорядку, коли в нього вкрали автівку, розпачливо репетував: «міліція... мілі-ці-і-я!!» Якщо пригадуєте, навіть у сумно-веселій комедії Ельдара Рязанова міліція з'являлася зі значним запізненням, маркуючи розлогі зони — вже кримінальної — сваволі, куди головний герой теж потрапляв не за власним побажанням (та принаймні його рятував «закон жанру»). Так само й у «Діамантовій руці» Леоніда Гайдая, де опіка «вищих сил» гальмувала героєві безпеку аж до фіналу, гарантувавши Семену Семеновичу нове каліцтво, та комедійна інтонація зводила нанівець такий невеселий висновок.

Філософська кінопритча у двох її версіях констатує переконливо показаний глядачеві образ «держави-в'язниці» як песимістично-нескасовний на значній території земної кулі, чий розмір (території) ще недавно, з певними коригуваннями, визначався як одна шоста від згаданої гіпермаси площі усіх залюднених на сьогодні материків. Меж цієї в'язниці не існує, правила її не визначено, принаймні не оголошено непосвяченим громадянам (хоч і кривно в них зацікавленим), а вони ж вкрай болючі «при застосуванні», немов у кафківському Замку (який, утім, на всесилля за межами підпорядкованого йому села не претендував). Західний бюрократизм поєднується тут з радянською безвідповідальністю, помноженою на східну спритність, прикладену до справи захисту «честі мундиру», чим «добрий слідчий» Сергєєв у 2008-му не надто переймався, чи, може, притлумлював її через мужчинську симпатію до Людмили, яка на початку виглядає як жінка з гламурного часопису, чого про Альону сказати вже не можна — незаперечний факт «еволюції навспак», себто деградації.

Може скластися враження, ніби «нульові» були відносно вегетаріанським часом порівняно з кінцем «десятих», але це хибне враження. (Сергєєв, за всієї своєї «бувалості», виявляється цілковито безсилим перед фатумом, так само, як і ще «буваліші» персонажі «Лагідної», приміром хитрун-діловар Армен, кримінальний авторитет з ресторану, охочий розважати героїню байками, насправді ж real stories про пересувні крематорії для мерців, ймовірно, практиковані тоді на територіях т. зв. ДНР/ ЛНР, у фільмі — макабрична історія «пацана», що їх обслуговує й врешті божеволіє, знаходячи там тіло коханої жінки). Якщо тоді в Росії не існувало певних, аж надто диктаторських законів, то тенденції, які їх породили, вже вислідковувалися і деякі метафори вже проходили апробацію на епізодичному рівні. До прикладу, в «Юріївому дні» юний Андрій приміряє і купує достеменний ватник із провінційної крамниці зі вкрай обмеженим «репертуаром», не здогадуючись, яким символом стане цей атрибут російського народного одягу менш як за декаду потому. І його вдаваний двійник, злодій-сухотник, у відчаї волає, теж не підозрюючи

(як і режисер фільму, як і будь-хто в той час) про моторошну символічність названої далі політичної персоналії (дочекайтеся кінця речення): «Ми великий, всесвітній народ, якому америкоси всякі мусять підошвилизати», та без переходу: «Я до самого Патрушева дійду!»

В'язничний патріотизм персонажа нині не надто звеселяє, бо переадресовує нас до сучасної практики вербування російських солдат із «місць не надто віддалених» (достеменно зневага до яких з боку влади проявлена в «Лагідній», ще більше — у «Щасті моєму» Лозниці), а його невинуватість підкреслює інша репліка, де переважає мілітарне підґрунтя: «Ми — народ Івана Сусаніна та князя Багратіона!». Байдуже, що держава-агресор нині запитує трохи інші імена-зразки для наслідування: напівміфічний селянин, герой російсько-польської (!) війни XVII ст., надто вражений духом добровільної віктимності, російський генерал, грузин за походженням, учасник війни з Наполеоном — надто маргінальний порівняно з Кутузовим, «головним фігурантом» Вітчизняної 1812 р., та й загинув князь на початку війни, поранений під Бородіно. Однак головний вектор вже задано — проартикульовано без натяку на жодну провокацію, не кажучи про причину/привід.

Але мізераблі 2008-го мали хоча б невеликий шанс виплеснути власні фобії та бажання, що нині не уявно: рупор ідеології давно націоналізовано в Росії. Вже у 2016-му цю роль узурпували штатні ідеологи, втіленням яких у «Лагідній» слугує залізничний попутник — вже не з/к, — який за склянкою оковитої довго розп'ятує про велич своєї держави («а місія у нас така — світ врятувати»), героїня ж приречено мовчить, «народ безмолвствує», як напередодні тої старої війни за участі Сусаніна. (Здатність «урочисто прибіднятися» — ритуальна риса російського характеру: в тості, яким супроводжується застілля, спокійно проголошується значущість «страждань наших чималеньких» та жодного їх прикладу не наводиться). І тут також спостерігаємо чимало перегуків із сьогоденням. Воно й не дивно: історія дихала Лозниці в спину, передбачення поступилися місцем влучним спостереженням. «А зараз знову почали збирати ракетушки...

а щоби не лізли», чуємо в іншому епізоді з уст іншого персонажа (злодійкуватого з вигляду парубійка, сусіда по купе головного резонера епізоду), і тут уже не до сміху, навіть «пестливий суфікс» іменника звучить достоту *еєгу* (англ). Скиглення за втраченою величчю СРСР прозоро натякає на близький реванш, навіть у загалом мирного таксиста на лобовому склі тріпоче георгіївська стрічка. Стінам «держави-в'язниці» ні сіло, ні впало заманулося розширення — у західному напрямку.

(«Кисільність» берегів тому й навіює жах, що їхнім одностороннім модифікаціям не видно кінця-краю. Байронів Шильйон тому і став символом вільної Швейцарії, що знаного в'язня досить швидко визволяє бунт, поклавши край в'язничній сваволі; але тут в'язниця-фортеця мала чітко окреслені мури, впевнено дислоковану площу, вона загалом і сприймалася як ворожо-зовнішня, а не спрагла до заковтування жертви, мов якась монструозна рослина-комаха. Її «поза-існування» гарантовано усіма законами та звичаями, її в'язневі, попри підкреслену анонімність, притаманна сувора гідність та інтелектуальна рефлексія, якості, яких хронічно бракує героїням «Юрієвого дня» та «Лагідної». Чи це все можна пояснити романтичним стереотипом, адже автор поеми жодного дня не був в ув'язненні? Та нічого не знаємо і про такі факти в біографіях Серебренікова та Лозниці, поготів про можливий вплив таких на їхню творчість, зате вони є доконаним фактом у житті Достоевського, чиї «Записки з мертвого дому» є чи не найправдивішим, позбавленим звичної для нього риторичної патетики і фальшивої повчальності, літературним твором.)

І якщо до «Юрієвого дня» ще можна було би застосувати жанрову категорію детективу, то вона абсолютно не прийнятна у випадку з «Лагідною». Детектив — жанр позірно нервовий, насправді — стабільно-охоронний, притаманний мирним, облаштованим суспільствам. Щоправда, винуватця чи, хоча б, логічних причин зникнення Андрія не знайдено, через те стрічка й набуває абсурдистського звучання, якому кладе край катарсис хорового співу — вже тоді це виглядало надумано й одіозно.

У «Лагідній» проходження колами біля-в'язничного (передпокій Пекла — Лімб?.. у Лімбі було затишніше) не дає Альоні відповіді на прості питання, бо навіть отой вбогий катарсис, котрий перверсивно-мазохістично отримує Людмила, поринаючи у свято хорového співу, їй зовсім не світить. Вона приходить у фільм, наповнена страхом та тривогою, вона йде з фільму, чи то пак — з провінційного залізничного вокзалу, викликана вдаваною подругою, ймовірно, бандершею, — просякнута аналогічними почуттями. Віз її досі там — біля воріт в'язниці, що протягує свої мацаки на всю просторинь «волі» (Альону вона здатна висмикнути просто із зали очікування, причому робить це двічі — уві сні та наяву). Лише у Кафки Замок був привілейованою територією, куди втрапити вже означало отримати найвищу відзнаку. Тут — навпаки — в'язниця лишається в'язницею, абсурдність її ритуалів показано у промовистому епізоді «Лагідної», де всі істивні-побутові предмети, призначені в'язням членами їхніх родин, агресивно перевіряються охоронцями аж до перетворення їх на неапетитний субстрат (предметів, а не охоронців), що є вже не метафоричним перебільшенням, а констатацією протокольного факту.

Спроби німого протесту ледь не обертаються на власну протилежність: лише кількахвилинне мовчазне стояння героїні «біля брами Закону» (назва однієї з притч Кафки, вмонтованої ним до іншого його роману, «Процес») спричиняє її уполонення двома поліціантами, котрі загрожують їй кримінальним переслідуванням, якщо вона не забереться геть... шукати чоловіка «по інстанції» у себе вдома, заприсягнувши не розголошувати не зрозумілої нікому «державної таємниці». Героїню ж насправді врятує споглядання лейтенантом побутової бійки біля залізничного полотна (і сентиментально-солодкава розмова по телефону з дружиною; лейтмотив «сонечка» кореспондує із «щастям моїм»). Себто, «зона» не закінчується в примарному місті Отрадне, лише адміністративні кордони між її областями не завжди прозорі та відкриті до відвідин для її безправних мешканців, немов між територіями Райхскомісаріатом Україна та Дистриктом Галіція в III Рейху 1941–1943 років.

Фільми Кирила Серебренникова та Сергія Лозниці навряд чи можна витлумачити як попередження близьким нащадкам. Надто вже нерозривно між собою сплїталися на цій землі, як гордіїв вузол (без цілющого Олександрового меча), зливалися, стїкалися до одної нечистої калабанї колишне, теперішне і майбутнє, так чи інакше багаті тюремними практиками різного ґатунку. Рос-державна як така принципово не змінювалася у цій іпостасі, але щоразу з'являлися нові нюанси — навіть упродовж десятиріччя, навіть із натяками на лібералізацію режиму та скорочення пенітенціарних одиниць — щоразу це оберталось блефом. Те, що Солженіцин колись сприйняв як високу трагедію, нині, не втрачаючи трагедійних обертонів, переводиться на глузливий фарс, чорну комедію. Або ж фарсову притчу. (Немає сенсу детально аналізувати вставний епізод з «Лагідної», де в стилістиці соц-арту спародійовано нараду політбюро, в якій беруть участь усі різношерсті персонажі стрічки — хоча значущим є прийом згущеного збирання їх усіх на одному просторовому клапті, з точки зору логіки неймовірний, однак зрозумілий, якщо надати їм статусу в'язнів, «пов'язаних між собою». До речі, цим фабульним прийомом радо користав Достоевський у своїх зрілих романах, надаючи ситуації примарної вірогідності: персонажі без угаву сповідаються один перед одним. Утім, у стрічці вони лише виголошують доповіді / сповіді, підрихтовані під фактуру доповідей). Героїням пропонується — безальтернативно — капітуляція перед реальністю і спроба дивного бунту, приреченого вже від початку та більш схожого на втечу.

«Держава-в'язниця» не відпустить жодної з них. Так чи інакше, а Кирило Серебренников і Сергій Лозниця, не змовляючись, кожен на свій штиб, винесли сучасній Росії рішучий вирок без права апеляції.

Р. С. Чи доречним є використання політичної термінології для характеристики творів мистецтва? Знаємо не один прецедент, коли слово, взяте з однієї, профанічної, сфери побутування, знаходило вжиток у сфері іншій, «вищій», намертво прикипівши до плоті артефакту. Приміром, радикальна перебудова Парижа бароном Османом у середині ХІХ ст. отримала

назву «османізації» — так позначили варварську практики коригування старої міської архітектури з метою майбутнього убезпечення влади від заворушень (знищення багатьох вузьких вулиць та провулків, де під час революцій миттєво виникали барикади). Кілька десятиріч потому гурт молодих французьких митців критика охрестила «*fauves*», «дикими», певно, з огляду на руйнівну діяльність анархістів (нині геть забуту — її затьмарили більш фанатичні послідовники на сході континенту), що тієї пори активізувалася у Західній Європі, хоча порівняння це було, радше, спонтанним. В обох випадках йшлося про моменти деструкції, емпатії, занепаду, спричинені безвідповідальним політикумом чи не менш безвідповідальними його ворогами.

Долі цих термінів склалися неоднаково. «Османізація» так і лишилася історико-культурним курйозом — його згадують значно рідше, ніж «фовістів» та «фовізм», що легітимно увійшли до анналів історії світового мистецтва. Політичне підґрунтя обох (особливо у другому випадку) притлумилося, хоч на це й знадобилося менше сторіччя: людська пам'ять на диво лінива, образи минулого висихають, немов дощові плями на сонці.

Однак ішлося про «старі, добрі» мистецтва — архітектуру й малярство, що мали давню традицію полемічного контактування з не завжди привітним глядацьким довіллям — з одного боку, з іншого — були надійно захищені обладунком певної архаїки, яка судилася їм попри неминучий експеримент.

Коли ж ідеться про мистецтво більш актуальне, часто-густо вже розраховане на скороминушість, то політичні конотації у таких випадках взагалі не повинні дивувати й дратувати: фільми на те й створюються, аби збурювати свідомість сучасників, і водночас апробувати несподівані метафори на власному прикладі, підтверджувати незручні припущення, або ж їх відкидати за браком доказів. (Зазвичай перше доводить досвід.)

Кінематограф у цьому сенсі виступає як унікальна «лабораторія метафорики» — значно оперативніша й результативніша, ніж будь-яке мистецтво, що побутує водночас і поруч, та пригальмоване недостатнім,

як на сьогодні, розміром аудиторії. Екранна стрічка здатна розгорнути перед глядачем яскраве переконливе віяло «речових доказів», які у випадку мистецтва образотворчого можуть зазнати звинувачення у малій репрезентативності. А невимушеність з'яви деяких, як згодом виявиться критично важливих подробиць дії/ підготовки дії/ умонастрою тощо (режисер не в змозі контролювати геть усі елементи артефакту), лише посилює значущість свідчення, доповненого силою художнього впливу.

Звісно, якби значення художнього твору тільки до цього і зводилося б, не варто було й мову починати — принаймні на рівні диптихальної компаративістики слушно було би залучити до розгляду не менше десятка прикладів «зі сфери мистецтва». Але цього разу, коли мистецька значущість кінокартини очевидна, «політичне, надто політичне» виступає його «додатковою вартістю» (цікаво, як ніцшеанська термінологія здатна врівноважити термінологію марксистську), привертаючи увагу до того, що раніше викликало туманну підозру.



Світ / Висновки на завтра

«УКРАЇНСЬКА ПОСТКОЛОНІАЛЬНІСТЬ»: перетин контекстів

Тема постколоніальності окреслилась, як відомо, з 1960-х, коли більшість колоній західних держав отримали незалежність, а протягом наступних десятиліть postcolonial studies утворили особливу царину у гуманітаристиці. Після розпаду СРСР сюди ж додався і досвід його колишніх республік, які на новому етапі свого суспільно-культурного поступу мали проаналізувати своє минуле та сформулювати подальші засади національного, тепер уже державно-незалежного розвитку.

Тим часом термін «постколоніальний», котрий вживався спочатку для позначення «періоду після здобуття незалежності», поступово набув іншого виміру — тепер як певний тип культури, в якому формальне звільнення певної країни від колоніальної влади фіксує не кульмінацію, а лише певний етап її розвитку, де відмежування від колоніальності вибирає у себе її історичний досвід, співіснуючи з ним в одному часі, місці й навіть культурному явищі¹. В цьому плані розрізняють дві головні стратегії протидії колоніалізму в культурі: «антиколоніалізм»,

1. Павличин М. Постколоніальна критика і теорія // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів, 1996. С. 531–534.

що полягає у буквальній заміні попередніх вартостей на їхню протилежність — імперських на регіональні, національні із запереченням попередніх, де «свою полемічну виразність і політичну заангажованість антиколоніалізм досягає коштом прямого успадкування структур колоніалізму²; та «постколоніалізм», де це протиставлення відбувається на рівні усвідомлення: «Постколоніальному ставленню притаманне використання досвіду як колоніального, так і антиколоніального, і розуміння відносності цих двох історичних структур. Постколоніальна свідомість зовсім не позбавлена політичної заангажованості, але їй притаманна схильність до плюралізму, толерантності, компромісу і іронії»³.

Однак, попри широку увагу до цієї проблематики, загальноприйнятого визначення постколоніальної культури досі не склалося. Дослідження даної теми ґрунтується на багатопланових, багатовекторних та досить суперечливих теоріях, що артикують складні питання взаємодії колишніх колоній і метрополій, центру й провінцій, колоніального спротиву і збереження попередніх цінностей та орієнтирів. Тим паче, що й сама «колоніальність» у широкому історичному вимірі у кожному конкретному випадку мала свої особливості, додаючи певні риси й змісти до загальної моделі.

Українській досвід в цьому плані містить досить виразні та показові складові. Актуалізований подіями російсько-української війни, він примушує не лише уважно переглянути етапи історичного поступу країни — від часів бездержавності до сучасності, а й переформатувати саму модель національного самоусвідомлення — від «жертви» колоніальної навали, що знімає відповідальність народу за своє суспільне буття, на повноцінного учасника історичних колізій, котрий має критично оцінити і усвідомити наслідки минулого та сформувати спрямування подальшого

2. Там само. С. 533.

3. Там само.

розвитку. Можна сказати, що саме у проблематиці постколоніальності значною мірою містяться шляхи «перекодування» України з «об'єкту» історії на його повноцінний суб'єкт, спроможний вирішувати свою долю, виступати рівноправним, тобто відповідальним, учасником загальноєвропейської та загальносвітової суспільно-політичної та культурної сцени. Тому важливим для означеної теми є не лише позиція з боку «колонізатора», а й роль «колонізованого», його участь у загальному формуванні імперії, тобто не лише як жертви, а саме як учасника.

Тим паче, що й «українська колоніальність» мала свої помітні відмінності. Дослідники вважають, що колоніалізм, «будучи поняттям історичним... виходить далеко за свої часові межі — у сферу культури та психології, які, як відомо, не вимірюються історичними та часовими векторами. В Україні період колоніального існування ... охоплює повністю вісімнадцяте і дев'ятнадцяте століття та весь радянський період, тобто більшу частину двадцятого століття, за винятком короткого часу (зокрема 1920-х років). Отже, можна сказати, що Україна існувала як колонія протягом усієї нової історії»⁴. Варто мати на увазі, що Україна у її теперішніх адміністративно-територіальних кордонах склалася лише в кінці 1930 — середині 1940-х (у 1939-му до УРСР була приєднана Галичина, у 1944–1945 — Закарпаття та Буковина, у 1954 — Крим). Отже, її регіони увійшли у спільний простір з різним, багато в чому контроверсійним досвідом, протиріччя якого стали особливо помітними саме в роки Незалежності, спричинивши внутрішнє суспільне напруження. Має рацію Д. Грабович, говорячи, що «по суті Україна була водночас і провінцією, і колонією, і завойованою країною»⁵, що призвело до «порушення рівноваги у самому культурному процесі, у його функціонуванні й динаміці»⁶. Однак ці тези вимагають уточнення.

4. Грабович Д. Плоди колоніалізму та постколоніалізму // Сучасність. 1992. № 7. С. 59.

5. Там само.

6. Там само. С. 70.

Зокрема виникає питання, чи можна розглядати приєднання України до Російської імперії через підписання Переяславської угоди в 1654 році як насильницьке, а тому програмно загарбницьке, чи не було воно саме з українського боку (тим більше, що присягу на вірність російському імператору прийняли тоді далеко не всі) тією історичною помилкою, яка й спричинила подальші драматичні події національної історії? Про це у своїх віршах не раз писав Тарас Шевченко, звинувачуючи гетьмана Богдана Хмельницького у подальших бідах України («Якби-то ти, Богдане п'яний, / Тепер на Переяслав глянув!», «За що ми любимо Богдана? / За те, що москалі його забули, / У дурні німчики обули / Великомуудрого гетьмана» та інш). Між тим саме Богдан Хмельницький, через якого після кровопролитних визвольних змагань Україна на століття втратила незалежність, став одним із найголовніших персонажів та героїв української культури. Можна нарахувати десятки художніх творів — романів, опер, картин, скульптур, в яких він постає чи не символом України. Чи створювалися вони лише на офіційне замовлення, чи були ознакою ідеологічної кон'юнктури, чи відображували внутрішні національні «тяжіння», — потрібно аналізувати в кожному окремому випадку. Однак твори на тему «поєднання України та Росії» та «російсько-української дружби» охоче писалися та малювалися тут аж до 1991 року. Вперше до застосування постколоніальної стратегії в інтерпретації теми звернулися художники групи «Вольова грань національного постеклектизму» О. Тістол та К. Реунов в роки перебудови. Великі за розміром полотна «Возз'єднання» (О. Тістол, 1988) та «Переможців не судять. Великому російському народові від великого українського народу» (К. Реунов, 1989) можна назвати чи не першими в українському мистецтві, що у гротесковий, іронічний спосіб «деструктуризували» історичний міф про дружбу народів. Показово, що національні проблеми розглядаються митцями, так би мовити, з середини, піддаючи критиці стереотипи, що склалися в українській культурі, породивши своєрідну, як писав К. Акінша «поетику суржику», з його

фальсифікованою історією та «буйним цвітінням національного кітчу»⁷. Показово, що увагу твори художників привернули саме у Москві, й саме московські виставки та московські критики визначили їхній подальший успіх. В Україні ж визнання до митців прийшло не зразу: досить консервативне українське культурне середовище відлякувала не лише «надто радикальна» для нього на той час образність та естетика, а й помітний «самокритичний дискурс», котрий і надалі залишився досить рідкісним в українському мистецтві.

...Після «возз'єднання» протягом XVII–XVIII століть до Москви переїхало багато українців, що посіли значні місця серед очільників імперії, склавши значну частину вищого духовенства, «досить швидко включилися у російське державне життя і пристосувалися до місцевих історичних умов та традицій»⁸. Більш того, саме українець Феофан Прокопович явився по суті «ідеологом» російської імперської державності, а архімандрит Києво-Печерської лаври Інокентій Гізель став автором відомого «Синопису» — одного з найпоширеніших в Росії у XVIII столітті історичних творів, що обґрунтовував значення Москви як центру єдності слов'янських народів. Можна сказати, що тоді, у XVII–XVIII століттях, завдяки величезному впливу на російську культуру Україна мала можливість «перетягнути» Росію на свій бік. Звідси, з України, прийшли в Росію і значніша освіченість, і європейські філософсько-релігійні ідеї, і нові художні тенденції. Про це у своїй відомій статті «Кінець російської літератури» у 1925 році писав один із лідерів українського націоналізму Є. Маланюк: «Могло статися б, що сей український зміст, програвши під Полтавою — політично-мілітарно, міг би виграти культурно, а відтак і політично», однак «нація українська не спромоглася на відповідне

7. Акинша К. Поэтика суржика, или Котлета по-киевски // Декоративное искусство СССР. 1989. № 12. С. 26–27.

8. Морозов А. Основные задачи изучения славянского барокко // Советское славяноведение. 1971. № 4. С. 64–65.

державницьке напруження, а безсило віддалася псевдоримському мужиському нагляду московської державності»⁹.

До аналогії «Україна — Греція, Еллада», «Росія — Рим» вдається у своїй драматичній поемі «Оргія» (1913) Леся Українка, чи не вперше в українській літературі підіймаючи проблему стосунків колонії та метрополії, «завойованої культури» та її переможців. Конфлікт між греками та латинянами, між малим Коринфом з його багатим минулим, що перейшло у провінційне сьогодення, і широкими перспективами великого Риму змодельовала вічну драму поневолення, що ставить перед культурою, мистецтвом, творцем непросту проблему вибору: залишитися у «Коринфі» й таким чином приректи себе на існування у звуженому, малому світі, чи йти у «Рим» — віддавати свій талант на службу метрополії, здобуваючи славу і втрачаючи при цьому власне «національне ім'я»: «...Не сподівайся! / Не славу дозволяють нам носити, / а славу Рим бере немов додаток. / І тая Терпсихора, що продав ти, / прославить не Елладу й не тебе, / а той багатий Рим, що стяг всі скарби / з усіх країн руками Меценатів. / Його колекцію твій твір прославить, / а не тебе...»

Так метрополія стягує з провінції найталановитіші сили, будує імперську культуру, де її центр-столиця виступає носієм найвидатніших досягнень країни, залишаючи за колоніями-провінціями право на «місцевий колорит» та «багате історичне минуле». Однак і самі «колонізовані» протягом століть охоче переїздили до метрополії, сподіваючись і часто отримуючи тут успіх, статки, досягаючи більш широкого суспільного впливу та широкого поля для діяльності.

У свій, тепер уже у гротесково-постмодерністський спосіб відтворюється ця проблематика у відомому «романі жахів» Ю. Андруховича «Московіада» (1992), дія якого відбувається напередодні розпаду імперії, наприкінці 1980-х, а головний герой — український студент московського літературного інституту — втікає з Москви, не спроможний «вписатися»

9. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури // Дніпро. 1991. № 1. С. 178.

у тамтешнє життя, що постає перед ним сповнєним побутових, емоційних, психологічних «жахів»: «Головне — дожити до завтра. Дотягнути до станції Київ і не злетіти к бісовій матері з цієї полиці, на якій завершую свою невдалу довоколасвітню подорож»¹⁰. Показово звучить в романі саме ім'я героя — Отто фон Ф., що наче відсилає до зовсім іншої, ніяк не радянської, а скоріше Австро-Угорської імперії та її колишньої провінції — рідного міста автора Станіслава — Івана-Франківська. Пізніше, у книзі «Дезорієнтація на місцевості» (1997), Ю. Андрухович напише про те, що краще бути в одній імперії з «Віднем та Міланом», ніж зі «Псковом». А персонаж його наступного роману «Переверзія» так і зробить: Стас Перфецький опиниться у Венеції, де й порине у карколомні пригоди...

Так накреслюється інший вектор «української колоніальності» — західний. Адаже попри доволі ліберальну політику Австро-Угорщини, з кінця XIX століття до першої світової війни саме з Галичини та Закарпаття розпочалася широка хвиля еміграції, що утворила українську діаспору у США, Канаді, Бразилії та Аргентині. Надалі Західні українські землі перебували у складі Польщі, Румунії, Угорщини, що, безперечно, впливало на національну свідомість та ніяк не сприяло розвитку національної культури. Варто навести слова М. Грушевського про стан українства у складі Польщі на початку XX століття: «...нестерпно тяжке становище, в якому опинилась українська народність, є, насамперед, наслідком її економічної і культурної відсталості — цього спадку історичної Польщі, яка за чотири століття свого панування старанно знімала все, що тільки можна було вважати вершками нації, залишивши її в стані затурканості й безпорадності, і нині старанно консервуючи її в цьому становищі»¹¹. Закономірно, об'єднання України в єдину державу, що надавала б можливість для повноцінного національного розвитку, ставало наскрізною ідеєю нації.

10. Андрухович Ю. Московіада. Івано-Франківськ, 2000. С. 138.

11. Грушевський М. Українці в Австро-Угорщині // Хроніка '2000. 1998. № 23–24. С. 160.

Показово, що із «західного», як і зі «східного», російського, боку українські землі розглядалися скоріше не як «захоплені чи приєднані», а як «свої», як безперечна частина імперій. Про це з російського боку свідчить, зокрема, проєкт перенесення столиці Російської імперії з Петербургу до Києва, що кілька разів висувався протягом XIX століття: при Олександрі I як частина реформ оновлення країни, при Олександрі II, ініціатором якої був генерал-фельдмаршал О. Барятинський, і втретє — як одна з реформ, задумана П. Столипіним, вбитого саме у Києві¹². Якщо не забувати, що засновником Москви був похований у Києві київський князь Юрій Долгорукий, цей проєкт набуває особливого історичного змісту, маючи на меті підкреслити культурні коріння, зв'язок давньоруських земель...

Виникнення УРСР вперше після довготривалої бездержавності надало Україні адміністративно-державного виміру, а пізніше саме жорстока «боротьба імперій» об'єднала її землі в єдине ціле. Однак УРСР, як зазначає Б. Кравченко, вже «не була колонією у звичному розумінні слова. Вона була колонією європейського типу, тобто колонією з економікою досить високого рівня [що стимулювалося самою метрополією, внаслідок чого, зокрема Львів, у пізньорадянські десятиліття перетворився на потужний науково-промисловий центр — Г. С.], але розвиток його спотворювався доконечною потребою задовольняти пріоритети, накинута російською державою. Скрута України полягала в тому, що корінне населення змагалось за ті самі позиції, що й мігранти панівної нації, а це не вміщується в класичну колоніальну модель»¹³. Тим більше, що внесок українців у розвиток СРСР очевидний та незаперечний: як на рівні участі у керівництві країною, так і у формуванні радянської культури на всіх її етапах. Проте варто навести відомі тези засновника

12. Кухарук А. Не в Петербурге, не в Москве, в Киеве и Царьграде... // Родина. 1999. № 8. С. 83–84.

13. Кравченко Б. Соціальні зміни і національна свідомість в Україні в XX столітті. Київ, 1997. С. 239.

постколоніальної теорії Е. Саїда, котрий розглядає досвід імперії як доволі неоднозначний: «Одним з надбань імперіалізму було зближення світу <...> сьогодні більшість з нас повинні розглядати історичний досвід імперій як спільний», і далі: «Почасти завдяки імперії всі культури переплелися, жодна не є ізольованою і чистою, всі гібридні, неоднорідні, надзвичайно диференційовані, немонолітні»¹⁴. А тому, закономірно, і колонізатори і колонізовані внесли в імперію свій вклад, розрізнити який доволі важко.

Українська культура років Незалежності в цьому плані зберігає у собі не лише «залишки імперій», до складу яких вона входила, а й «посттравматичний синдром» тоталітаризму та радянської ідеології, в межах яких існувала у XX столітті. Роки радянської влади «заморозили» внутрішні протиріччя, які існували в Україні, «перекривши» їх ідеологічним тиском та нівелюючою політикою, однак з років Незалежності всі вони винирили на поверхню, загостривши проблеми економічного, національно-психологічного, культурного плану.

На жаль, за десятиріччя Незалежності ґрунтовного аналізу внутрішньої української культурної проблематики здійснити не вдалося. «Боротьба з колоніалізмом» та «національне самоствердження» обмежувалося суто антиколоніальними практиками — заміною одних історичних персонажів як втілення «старих» пріоритетів, на інших, що мають репрезентувати нові орієнтири та вартості країни та її культури. В теперішніх умовах війни, що гранично загостила українсько-російські стосунки, «антиколоніальна» позиція щодо Росії перекриває внутрішньо-українські проблеми, які, залишаючись неосмисленими, не лише знову спливуть після закінчення війни, а й можуть спричинити нову хвилю суспільного напруження.

Серед цих проблем — українська регіональність, що складає особливості національного історичного поступу, в якому окремі регіони відігравали певну роль, то перебираючи на себе творчі ініціативи, то відступаючи

14. Саїд Е. Культура й імперіалізм / Пер. з англ. Київ, 2007. С. 25, 30.

на другий план. За кожним з українських регіонів — свої традиції, своє минуле, свій непростий та значною мірою і досі неосмислений досвід, свої ракурси бачення національних перспектив та культурно-художні стереотипи. Категорія ж «регіональності», як відзначають дослідники, «увібрала в себе дивовижне розмаїття смислів — від фіксації прагнення певної спільноти до забезпечення власної самодостатності, до апології сепаратистських устремлінь, від констатації можливостей транскордонного співробітництва до боротьби за збереження традицій, звичаєвої культури тощо»¹⁵. Належність окремих українських земель у минулому до різних державно-політичних утворень, відмінність культурних орієнтацій, міграційні та асиміляційні процеси дали підстави розглядати Україну як «світ регіонів»¹⁶, що спричинило, як до середини ХХ століття, так і в роки Незалежності, «несинхронність» та різноспрямованість її культурного поступу, існування в ній і надалі окремих центрів зі своїми, своєрідними та відмінними один від одного культурно-психологічними особливостями. Як вважають дослідники: «Науковий та суспільний інтерес до проблеми регіоналізації країни є складовою об'єктивних глобальних процесів, характерних для всіх пострадянських держав, які тривалий час перебували в максимально централізованій системі тоталітарного режиму»¹⁷. Більш того, «регіон» є одним із найважливіших понять сучасних суспільних наук, «як аналог особливого світу з притаманними тільки йому менталітетом, способом мислення, світосприйняттям, традиціями...»¹⁸. Недостатнє врахування цих розбіжностей та своєрідності культурно-психологічного клімату й досвіду західних, східних і південних регіонів України значною мірою призвело до політичних криз та суспільного напруження протягом останніх десятиліть.

15. *Верменич Я. В.* Історична регіоналістика: Навч. посібник. Київ, 2014. С. 12.

16. *Регионы и границы Украины в исторической ретроспективе.* Москва, 2005. С. 5.

17. *Етнополітичні процеси в Україні: регіональні особливості.* Київ, 2011. С. 3.

18. Там само. С. 14–15.

Уваги потребують і питання європейської інтеграції, прокреслені європейським вектором національного розвитку, визначеним після «помаранчевої революції» 2004 року та підтвердженим «революцією Гідності» у 2014. Адже являючись географічно частиною Європи, розвиваючись в цілому в загальному просторі її культурних спрямувань, Україна має багато особливостей, «відмінностей», які, з одного боку, складають її своєрідність, з іншого — потребують переосмислення та певної переорієнтації в новому контексті, усвідомлення тих засад, на яких зростала «європейська ідентичність». Один з ідеологів об'єднання Європи Дені де Ружмон називав її «батьківщиною творчої незгоди», наголошуючи на чи не на найголовнішій характеристиці європейської культури — критиці, що пронизує всю її систему, постійно аналізуючи та піддаючи сумніву усталені засади: «...Європу можна окреслити як таку частину планети, де людина без упину ставить собі запитання і хоче так змінити світ, що її особисте життя набуло у ньому якогось сенсу»¹⁹. Звідси — абсолютна вартість людської особистості, потреба оригінального, цінність нового, незнаного, «іншого» та почуття гумору як «форми щоденного бунту проти раціональної тиранії, проти забобонів та рутини, проти права сильнішого, всього, що сьогодні творить анонімну владу Держави. Гумор — бомба сповільненої дії особистості... бо єдина свобода, скаже правдивий Європейець — це можливість реалізувати себе, шукати, знаходити і жити своєю правдою, а не правдою інших і не тією, яку Держава чи партія вирішили подати мені готовою. Якщо я втрачу цю засадничу свободу, тоді моє життя справді втратить сенс»²⁰. Тому «будь-яка унітарність чужа європейській культурі за самою її суттю. Вона не тільки терпить всі ці опозиції та конфлікти — вона ними живе. Сутність європейської культури — в цій здатності до діалогу, а не в тій чи іншій “визначальній якості”. Самий склад

19. Ружмон де Д. Європа у грі. Шанс Європи. Відкритий лист до європейців / Пер з фр. Львів, 1998. С. 166.

20. Там само. С. 169–170.

європейського мислення дуалістичний, дихотомічний, виходить з наявності різних, гетерогенних елементів: діалог при цьому виступає засобом зняття протиріч, просування проблеми на новий рівень розвитку»²¹.

Невідповідність українських суспільно-культурних реалій щодо європейських вартостей очевидна. Століття колоніальної залежності та радянський досвід суттєво позначилися на культурній свідомості, спричинивши, з одного боку, стійке відторгнення всього, що не вміщається у виміри «українського», трактованого перш за все як національно-традиційного, з іншого — залежність від чужої думки, де західні експерти виступають арбітрами у визначенні обширів української культури (прикладами можуть слугувати ініціативи західних музеїв з «перенесення» тих чи інших художників з Росії до України, тоді як у самій Україні аналіз їхньої творчості саме в українському контексті так і не став темою експертних досліджень). Звідси — постійні посилання на «думку Пікассо» чи «Матісса» в оцінці українських митців або виникнення на 32-му році Незалежності проекту «Мистецтво світу. Внесок України», що розпочинається тезою про доведення «самостійності та незалежності» української культури²². Якщо додати сюди слабкість культурно-мистецької критики як складової культурного процесу, відсутність суспільних дискусій та наявність стійких табу щодо висвітлення контрверсійних тем, подій, персоналій вітчизняної історії, — відсутність збігів із засадами європейської культурної свідомості унаочнюються ще більше.

Попри значні процеси демократизації, що суттєво змінили суспільний клімат України за роки Незалежності, в культурі, в аналізі її спрямувань досі дається взнаки проблема, талановито позначена ще у 1991 році Ліною Костенко в статті «Геній в умовах заблокованої культури»: «...геній, що приходить у заблоковану культуру, з перших же кроків починає задихатися. Він заблокований звідусіль — державою. Трагізмом

21. Фадеева Т. Единая Европа: наследие и судьба // Вопросы философии. 1992. № 4. С. 109.

22. Горбачов Д., Соколовський В. Мистецтво світу. Внесок України. Київ, 2022.

сфальсифікованої історії, консерватизмом смаків, кон'юктурою сучасного моменту. Український геній прикований до гарби. Він не може її покинути — навіщо ж спокутувати і так засмучений народ? До цензури державної додається ще й власна: письменник повинен писати тільки те, що потрібно народові»²³.

І хоча, здавалося б, і державна цензура, й ідеологічна та «географічно-політична» заблокованість давно залишилися у минулому, орієнтація на «кон'юктуру моменту» та «потреби народу», а точніше — страх іншої, непопулярної на даний момент, думки, незалежність судження, відверта дискусійність висловлювання не прижилися в культурному кліматі нашої країни, стримуючи її розвиток, самоаналіз та самоусвідомлення.

Так виникає особлива модель «транзитної культури», що несе у собі складний посттравматичний досвід — постколоніальний та посттоталітарний. Її особливість — розгортання у просторі, «де відчутна присутність минулого в сучасному, але також є загроза, що майбутнє може бути повторенням минулого. Так виходить, що минуле — особливо, коли воно забарвлене травматичними переживаннями, — впливає на майбутнє і викорінює з буття сучасність. Прив'язаність до травматичного минулого ставить нащадків у позицію заручників: фізично не причетні до минулих подій майбутні покоління виявляються до них прив'язаними, а сучасність стає натомість чимось, що не піддається репрезентації, є невловною»²⁴. Очевидно, з колоніальним минулим неможливо просто розірвати, його неможливо «викреслити» чи відмовитися від нього, його можливо лише подолати, здійснюючи на практиці ту «свободи черну роботу» (В. Леонівич), яка й складає справжню незалежність.

23. Костенко Л. Геній в умовах заблокованої культури // Літературна Україна. 1991. 26 вересня.

24. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: есеї. Київ, 2012. С. 10.

КУЛЬТУРА ТА ВІЙНА

Історична обмеженість суспільного та індивідуального розсуду «зависає» в одному парадоксі: в часі великих випробувань він не витримує концентрації уваги на важкі феномени, «бо і так важко», а в мирні часи уникає акцентування на складні проблеми, бо, як йому здається, «вже усе позаду». Між цими двома особливостями розсуду утворюється своєрідна логіко-психологічна порожнеча з рисами невиправданої інтерлюдії, що приховує відразливу трагікомедії людського боягузтва з усіма його наслідками. Розуму лишається сум пізнання, оскільки долання прірви між категорійними імперативами пізнання та буденною хитрістю лишається проблематичним.

Реверсія з неможливою перестановкою історичного сценарію

Дивна «простота» філософського принципу збігу початку та кінця! «У початку присутній кінець, у кінці присутній початок»... Начебто, все доволі просто. Але не коли «початок» розуміємо як згорнену у власній нерозвиненій основі фундаментальну суперечність певної сутності, а «кінець» — як завершене розгортання у часопросторі цієї ж

суперечності з усіма суттєвими векторами й несуттєвими похідними її становлення. Коли перемагає суттєва векторність похідні явища «стираються рукою часу» (Шекспір). Якщо ж втрачено векторність, історія і життя людини захлинаються сміттям «позірних спокус» (Бодріяр) і гинуть під еклектичною множиною їхньої дурної безкінечності.

Отже, співвідношення «початку» та «кінця» в логіці розгортання фундаментальних протиріч історії потребує розуміння. Пануючі фантазії смислових «уподобань» (що не мають жодного відношення до наукової фантастики як інструменту прогнозування та передбачення історії) семантично розбещені клановими інтересами фігурантів телешоу політологічного кшталту. Мандрування лабіринтами хаотичної свідомості руйнівного суб'єкту історії, псевдонаукові уподобання, якими затоплений простір начебто пізнання (який мав би бути науково теоретичним, але не є таким) й уся палітра квазівідмінностей «точок зору» (адже усі суб'єкти «грають» (грають!) на одному ірраціональному «полі») фігурантів подій — усі ці явища з усіма породженнями вбивчої фрагментарності постмодерністської герменевтики нічого не прояснюють і в принципі не спроможні прояснити.

Мандрівки розсуду закутками самовпевнених ілюзій, що часткове може до безкінечності підпорядкувати собі загальне й усезагальне, вичерпали себе провокуванням ядерної катастрофи третьої світової війни. І цим фактом повністю виявлений критерій неістинності пізнання постмодерну, як і неістинності антропологічної мутації постмодернної людини. Оскільки ж остання таки жива, а все живе — болить, то необхідність повернення у простір пізнання співвідношення культури та війни нікуди не зникла.

Так «збіг початку й кінця» з принципу розвитку трансформувався у «куди йшли, туди й прийшли». І факт незнання — «ми не знали, що йшли сюди», — як і в юриспруденції, не звільняє від відповідальності й небезпеки. Необхідно вирватися з об'єктивних причин та наслідків цієї відмовки і, максимально використовуючи мінімальний шанс, повернутися до практичного розв'язання суперечностей, які трансформували

фундаментальну основу історії на глухий кут. І таким чином усунути причину сучасного звучання «кінця історії», перед варіацією якого «кінець історії» у тлумаченні Гегеля чи Шпенглера здаються замкненим колом лише філософського пізнання в історії класичної та некласичної філософії. Зв'язок між цими трьома варіаціями є, але не в інтерпретації Фукуями — він і сам відмовився від цього сліпого «бачення» кінця історії. Куди було дітися від кричущих проекцій лібералізму як очевидної поразки мімікрії сучасної політичної економії!

За яких умов і чому стало можливим жахіття перемоги ірраціоналізму в просторі історичної самосвідомості людства? Чому стало можливим списування теоретичних надбань напруженого розвитку людства протягом тисячоліть? Чому прогрес поступився регресу у сутнісних вимірах фундаментальних потреб земної цивілізації? Чому технічний і інформаційний розвиток продуктивних сил став знаряддям самознищення, а не саморозвитку? Що спричинило деградацію теоретичної та суспільної самосвідомості людства у летаргійну кому войовничого невігластва? Адже, якщо перша світова війна виникла внаслідок базових суперечностей класичного капіталізму в його імперіалістичній стадії і спровокувала соціалістичну революцію в Росії, а друга світова війна була спрямована на знищення результату першої світової, то після руйнування радянської системи третя світова війна, здавалося б, не мала жодних підстав. Однак причини залишилися в їхньому класичному звучанні — це базові суперечності класичної політичної економії, котрі нікуди не зникли, натомість ще більше загострилися.

Постмодернізм — це не напрям у мистецтві чи інші варіації «пост» в різних формах суспільної свідомості. Постмодернізм — насамперед «пост» політична економія як штучна консервація минулих базових протиріч світової історії, що не може тривати далі, бо вичерпала усі свої реальні й штучно утворені можливості та стала абсолютно несумісною з подальшим існуванням людства в цій системі змодельованих координат. У такому контексті передбачення деяких футурологів того, що лише через дев'яносто років полювання на людей стане чи не найпопулярнішим захопленням на Землі,

виглядають занадто віддаленими у часі. Футурологи пояснюють свій похмурий прогноз постійним зростанням популярності музеїв тортур та екскурсій у концтаборах, зростанням глядачів та читачів трилерів, а також впливом демографічної ситуації, коли через перенаселеність та нестачу ресурсів збільшиться розрив між бідними та багатими і ліквідація зайвих людей стане нормою.

«Пост» політична економія полює на людство в цілому — в цьому й полягає сутнісний характер третьої світової війни. «Пост» політична економія не є наукою, оскільки не спирається на жодні об'єктивні закономірності, натомість є результатом штучного моделювання базисних засад історії. Тому вона й не спроможна робити прогнози відносно власних проєкцій у майбутнє. Немає жодних закономірностей у формуванні вартості та собівартості товарів і грошей, норми прибутку, соціальної перспективи розвитку робочої сили, міри базових потреб людини, суспільства і людства у цілому, співвідношення таких потреб з мірою розумних потреб у контексті потреб самого розуму, культурного співвідношення робочого й вільного часу. «Пост» політична економія — це знищення сільськогосподарства (здогадайтеся про наслідки) й скорочення промисловості (передусім групи А), збільшення обсягу виробництва легкої промисловості за рахунок низької собівартості товарів синтетичного походження, це обернене співвідношення продуктивних сил і виробничих відносин, як і протиріччя в протиріччі економічного базису та ідеологічної надбудови, це хаос у загальній структурі державних ті світової систем виробництва, це крах фінансових систем й остаточного знецінення грошового еквіваленту світового рівня.

«Пост» політична економія — неоколоніальна система, котра перетворила увесь світ на свої трансплантовані органи, що, однак, її не врятувало, а лише продовжило агонію, яка, у свою чергу, запустила свої метастази в економіку цих країн. «Пост» політична економія перетворила історію на всесвітню, гальмуючи її всезагальність. Втім логіку взаємотрансформацій окремих суспільних форм історії в єдину історичну

основу можна досягнути лише через кардинальну зміну підходу до розуміння категорійних меж всесвітньої історії в їхньому матеріально-виробничому та ідеальному вираженні, як і впливу таких змін на трансформації у світовій культурі.

Адекватний підхід до виведення таких меж виключає можливість отождолення сучасної історії з географічним простором тієї або іншої «частини людства» або з культурною ойкуменою певного соціуму. Історія, центр якої уже повсюди, а кожна точка окружності перестає бути периферією, не може знайти свою конкретність у логічній провінційності історичної свідомості. Якщо ж ми будемо орієнтуватися на еклектичну синхронність, то світ постане агностичним, оскільки на емпіричному рівні він виглядає алогічним. Отже, в логіці історії можна розібратися через виявлення її субстанціальної спрямованості. Власне кажучи, якщо розглядати історію не тільки структурно, але й у перспективі її розвитку, її «лінійність» в тім і полягає, що символізує цю фундаментальну спрямованість до реальної всезагальності всесвітньої основи. І такою спрямованістю виступає рух людини до опанування власною сутністю через практичний рух суспільства до основи світу й одночасне збагнення даної основи як умови її персоніфікації. З цієї причини тотожність онтології і гносеології у класичному часі й просторі виступає культурою лише тією мірою, якою становлення як стихійний розвиток тотожності протилежностей матеріальної та ідеальної сфер суспільного розвитку є розкриттям фундаментальної основи історії та «закріпленням» її у категоріальності розвитку матеріальних продуктивних сил (знарядь праці) та ідеальних продуктивних сил (філософських понять, законів, категорій). «Пост» політична економія не годна ідентифікувати себе з масштабом означених проблем і тим унеможливає подальший розвиток земної цивілізації.

Феномен «центр — повсюди, а периферії немає ніде» обумовлює засади для «вибуху» світового рівня у вигляді ядерної війни. Але культурне самовизначення часопростору історії потребує виведення фундаментальної траєкторії часу розвитку світу, коли певні соціальні простори відіграють

роль її діалектично взаємопов'язаних циклів. Фундаментальним атрибутом траєкторії окремих культурних просторів може бути одночасне сходження матеріальної культури історичних форм виробництва до категорійності культури мислення через протилежне піднесення мислення до субстанції часу у змісті часової субстанційності людської життєдіяльності. Тут єдність часу і простору культури постає феноменологією часу історії через подолання метафізичної чуттєвості (емпіричності) простору. З цієї причини у просторово-цивілізаційній і ритмічній розрізненості часу становлення культури варто утримувати єдиний (абсолютний) час як принцип розуміння культури різноманітною за формою, але єдиною за сутністю. «Пост» політична економія абстрагується від таких вимог онтології світової історії, бо це не її простір, натомість вона є зоною смерті людства, отже — контркультурою.

Визначальний суб'єктивний фактор, що став причиною можливості третьої світової, обумовлений деградацією наукової методології пізнання та прогнозування логіки історичного процесу. Передусім, це деградація самосвідомості інтелігенції, яка спричинила деградацію системи освіти, просвіщення загалом, культури мислення, почуттів та сутнісних потреб суспільства. Культура постає квінтесенцією і зброєю саморозвитку людства за умов володіння цією істиною як методологією, інакше вона не є культурою.

Вироджена петля методологічного трикутника сучасної історії

Поняття «вироджена петля» вже давно фігурує у науках, що відносяться до природознавства, та має свої змістовні позначення у фізиці, хімії, біології, в абстракціях геометрії, у математиці. Якщо абстрагуватися від його конкретних позначень у цих науках та узагальнити зміст, можна стверджувати, що поняття «вироджена петля» пов'язане зі втраченою іманентністю певної сутності у трансцендентних явищах її феноменів. Якщо іманентність являє собою непорушний зв'язок об'єктивної логіки

суперечливого розгортання розвитку із суб'єктивною логікою його пізнання, то вироджена петля постає порушенням цього зв'язку, внаслідок чого утворюється перероджена, неприродна сутність. Тоді об'єктивній логіці, якій закони розвитку властиві атрибутивно, протиставляється штучно модельована суб'єктивна (точніше, суб'єктивістська) логіка, котра реалізує себе через пригнічення процесу розвитку, через його консервацію, містифікацію, знецінення і, врешті, руйнацію. Простором такого феномену і є постмодерн.

Якщо у класичному вимірі іманентність може бути властивою навіть відчуженим явищам (коли, наприклад, «потворне виголошує свою муку» за К. Розенкранцем, бо невластиве людській сутності, не субстанційне), то у вимірах постмодерну потворне оголошує свою насолоду, оскільки тут воно стає вивернутою тотальністю, котра оголошує свою тотальну ж перемогу. Несубстанційне підкорює субстанційне, умовність підпорядковує собі безумовність закону, істина оголошується нудьгою і божевіллям, добро зводиться до розумової відсталості... небо під шагреновою шкірою... інфернальність спектаклю при відкритті Готардського тунелю, остаточна деформація фундаменту всесвітньої історії, оскільки ідеологічне табу на рух за логікою історії виключило можливість самообґрунтування фундаментальної основи історії практичним подоланням власного відчуження.

Як бачимо, феномен виродженої петлі не відноситься лише до певних феноменів природничих наук — виродженою петлею неадекватних інтересів він штучно вкорінений у простір всесвітньої історії. Як у сфері природних явищ матеріального виробництва, що досягли статусу абсурду (одними з переконливих відображень такої трансфузії можна вважати праці Ж. Бодріяра «Критика політичної економії знаку» та «Символічний обмін і смерть»), так і у формах суспільної свідомості, включаючи філософію та мистецтво. Звісно, він укорінився і в досі методологічно розмитій та семантично аморфній дисципліні «культурологія», коли вона не усвідомлює, що культура є субстанційною атрибутивністю історії і розвиток

її категорійної міри не обумовлюється кількісними параметрами життєвого простору — у всезагальній значущості культура тотожна залюдненому простору за умов її реального упредметнення в реаліях такого простору. Останній, переймаючи властиву еволюційній історії екстенсивність, спроможний якщо не цілком зруйнувати, то, щонайменше, загальмувати можливість певної спільноти інтенсивно самовизначатися насамперед у логічних універсаліях культури. Що аморфніші зовнішні межі окремих етнічних і цивілізаційних просторів (притаманно для всіх типів цивілізацій до і включаючи феодальний спосіб виробництва), то аморфнішою в логічному самовираженні постає їхня культура, то менша їхня спроможність до подальшого саморозвитку.

Оскільки ж свою іманентність універсальності методу пізнання обумовлюється тим, що він є «внутрішньою формою самого змісту» (Гегель), а сучасні змісти об'єктивної та суб'єктивної реальностей остаточно викривлені, то виникає проблематичність його (методу) дієвості. Інакше кажучи, у просторі постмодерну питання може бути поставлене у кантівському варіанті: чи можлива всезагальність методу пізнання та предметно-практичної діяльності суспільства у вкрай фрагментизованій реальності, коли цілісність будь-якого змісту стає фантомним болем?

Чи можлива універсальна методологія культурології, котра сьогодні налічує понад півтори тисячі дефініцій? Адже що більше фрагментизується світ, то більше дефініцій культури. «Древо пізнання» розгалужене до мікроскопічних спостережень і сучасний дослідник вже не усвідомлює, на якому фрагменті він «висить» (чи «завис»). При цьому повністю втрачене «телескопічне» спостереження, коли всесвітню історію в цілому та її феномени спостерігають за допомогою гранично обмежених «методологій» та «методичок».

Надію на повернення до фундаментальних основ пізнання не вбиває лише одне — дефініціювання культури за такими «методами» досягло краю, вже нема що дефініціювати... Такий собі неоемпіріокритицизм, — коли не тільки «зникає матерія», як стверджували емпіріокритики після

відкриття електрону, але й культура, — чиї жахливі наслідки сучасне людство має сумнівне задоволення спостерігати. Відмінність лише у тому, що емпіріокритицизм спричинила невідповідність методології природознавства рівню наукової революції кінця XIX століття, а культурологічний неоемпіріокритицизм спричинений абсурдом політичної економії сучасної історії, зруйнованою іманентністю культурного розвитку історії та людини у значенні її творчого суб'єкта. І творчий суб'єкт, свідомо чи ні, автоматично трансформується у суб'єкт руйнації історії і засад можливості самого життя.

Залишається також надія, що досягнення згаданого вище краю, який агонізує у пласких варіаціях «нео-нео-нео» та «пост-пост-пост», скине дослідників фрагментарних явищ культури на землю і вони, нарешті, побачать коріння древа пізнання й муситимуть рефлексувати явища історії через предметно-практичну основу суспільства, що породжувала, породжує і породжуватиме їх у подальшому. Звісно, якщо земна цивілізація виживе після третьої світової війни, оскільки вироджена петля неіманентності онтології та гносеології сьогодення вже породила розірвану екстраполяцію об'єктивного й суб'єктивного світів — реальні процеси досягли універсального напруження і тотальної складності, а суб'єктивне відображення характеризується неадекватністю такому напруженню і такій складності, намагаючись стверджувати себе агресією демонічної сили невігластва. І все це відбувається до завершальної стадії відсутності іманентності, до цілком можливого історичного самогубства.

Цим завершується і «пласкість світу» культурології, адже вона пліч-о-пліч пересувається в річищі тієї ж неіманентності. Вочевидь не випадковим є факт, що останніми роками чимало культурологів заклопотані феноменом смерті, розкодуванням підсвідомості в аспекті страху та інших турбуленцій суспільної свідомості (вони, поза сумнівом, варті уваги як такі, що заповняють суб'єктивний простір сучасної людини). Але відсутність виявлення причин, що провокують подібні феномени, як і повна відсутність конструктивних концепцій стосовно засад, спираючись на які

можливо подолати морок сучасної історії, ставить під сумнів достовірність і практичну значущість сучасної культурології. Це унаочнює також її методологічну неіманентність і те, що культурологія перебуває у полоні виродженої петлі. Остання перетворює культурологію не стільки на субкультуру, скільки на контркультуру, на чорний квадрат самосвідомості людства, на теоретичного учасника й співучасника світової війни.

Мусимо пройти кількома сходинками, необхідними для прояснення проблеми. Першою, найабстрактнішою дефініцією культури є її визначення як феномену, пов'язаного виключно з людською діяльністю — «ноосферою» за В. Вернадським. Тобто, культура як ноосфера виникає у такій єдності матеріального та ідеального, коли ідеальним виступає людська свідомість як атрибут матеріального світу, сконцентованого передусім у сфері предметно-практичної, матеріального-виробничої діяльності суспільства. Це ідеальне є відображенням, котре відрізняється (наприклад, від фізичного відображення об'єкту у зорі тварини) тим, що культура виникає в процесі й унаслідок свідомої діяльності (навіть, коли свідомість постає в історично початковій формі «усвідомленого інстинкту») в процесі створення знарядь праці. Тож продукування людиною першої абстракції (у вигляді предмету, котрий опосередковує зв'язок досягання і реалізації її потреб) та закономірностей природи і є першим актом народження культури. Тут об'єктивне і суб'єктивне іманентно збігаються у предметно-практичній, матеріально-виробничій логіці підпорядкування законів природи потребам людини та логіки мислення, яке формується у цьому ж процесі.

Сутнісною суперечністю цього первинного визначення культури є те, що у межах становлення (воно відрізняється від еволюції тим, що визначається розгортанням протиріччя як єдності протилежностей буття та свідомості) людство перебуває одночасно й у просторі розвитку, й у просторі відчуження.

Простір розвитку як закономірність становлення логіки історії «слідую» логікою розгортання єдності діалектики онтології, самої логіки та теорії пізнання. Простір відчуження обумовлений закономірністю виникнення

в історії суспільного розподілу праці, який, у свою чергу, обумовив приватну власність на засоби виробництва, виникнення класів, держави та політичної ідеології, які разом «забезпечували» фундаментальну семантику суспільного розподілу праці. Суть цієї фундаментальності полягала в тому, що поза виокремленням суспільної свідомості у відносно самостійну сферу ідеології (науку про ідеї в контексті логіки історії!) та її відносного «відриву» від матеріального виробництва неможливе пізнання фундаментальних законів розвитку, які емпірично не спостерігаються, — їх можна лише зрозуміти. (У межах відчуження ноосферного визначення культури до останньої можна відносити усе, навіть електричний стілець і весь арсенал знарядь з історії тортур, які частково систематизував М. Фуко у праці «Наглядати і карати». Цю «серію» відчужених форм культури сучасна цивілізація «дорозвинула» до безлічі нових форм рафінованого знищення іншого і це, як з'ясувалося, для неї простіше, ніж розвивати форми самого розвитку.) Суть у тому, що суспільний розподіл праці (відносно виокремлення «суспільного буття» та «суспільної свідомості»), названий філософією «дуалізмом сутності», обумовив не просто відносну самостійність суспільної свідомості, але й виокремлення її у форми суспільної свідомості, які різними аспектами концентрували у собі виникнення теоретичної самосвідомості людства. Так, це також було фрагментаризацією теоретичного відображення суспільного буття, однак подібна фрагментарність обмежувалася співвідношенням історичного змісту мислення, моральності та чуттєвості людини. Саме тому кількість форм суспільної свідомості не може бути довільною, як не може бути й безкінечною.

Явище дуалізму сутності Дені Дідро називав «громадянською війною» в самій людині, оскільки людина ділиться на дві уявні сутності — дилему, котру схематично можна позначити як відчуження «нечуттєвого розуму», та «нерозумне почуття», — що, у свою чергу, відчуженим чином відтворювалися у неморальнісній моралі (цікаво, що потворна етика Теофраста випереджає не на одне століття концепцію естетики потворного Карла Розенкранца).

Природа конфлікту, названого Дідро «громадянською війною усередині людини», у своїй фундаментальності представляє собою антагонізм матеріальних та ідеальних форм культурного становлення історії в категорійному самовизначенні теоретичного пізнання в усіх формах суспільної свідомості й одночасно супроводжується втратою людиною універсальї міри своїх здібностей слідом за поглибленням подальшого розподілу матеріальної діяльності. Втім, завдяки цій втраті досягалося конституювання всезагального, передусім як фундаментального закону розвитку, а не як емпіричної сумарності геть усього, в ідеальних формах пізнання. Інша річ, що ці форми ставали не тільки байдужими, але й антагоністичними до фундаментальних вимог суспільного розвитку. В етичному самообмеженні становлення полягала, зокрема, консервативна функціональність форм суспільної свідомості, допоки окремі представники даних форм діяльності не розривали через себе і через власне життя конфлікт двох позірних вимірів історії. Це була проблема намагання розв'язання протиріч недосконалої реальності досконалими засобами (К. Нойка).

Фундаментальним сенсом і вектором становлення світової культури на засадах суспільного розподілу праці було становлення всезагальної теорії розвитку — теорії діалектики. Це була універсальна дефініція культури, сформульована Гегелем в ідеально-абстрактній, логічно-категорійній формі. Людство не зможе здійснити культуру як тотальну реальність, не озброївшись цією теорією — доказами такої неможливості отруєна емпірія сьогодення.

Але й логічні форми не можна вважати завершеними засобами, оскільки до такої досконалості їм необхідно дорозвинутися у сфері суспільної практики. Таким чином, суб'єктивація культурного часу і простору історії не є тотожною соціальному визначенню історичного часопростору, хоча й містить останній у собі як кількісну компоненту. Що логічнішу визначеність отримує історія класичного становлення, то більш передчасною і, навіть, несвоечасною виступає культура як квінтесенція діалектики. Таким же необумовленим «наявним буттям» постає простір культури,

адже у власному становленні культура не затверджується — становлення є єдністю буття і небуття сутності і як таке воно не є реалізованістю культури діалектики. Отже, становлення позбавляє культуру реальності, а реальність — культури. Тому безкультур'я є одночасністю і реальним образом становлення. Культура зрідка відкриває для себе самої власні джерела і саме ці миті, коли вона виявляється в іншому й для іншого, визнає їх, аби знову від них абстрагуватися.

Третя сходинка у розумінні творчої культурології вимагає розуміння того, що, на відміну від передісторії, дійсна історія як єдність сутності людини та способу її існування / розвитку в суспільстві вимагає від теорії культури дослідження і розуміння опосередковуючих форм сходження абстрактно-всезагальної форми діалектики в конкретну всезагальність суспільного саморозвитку, які необхідно довести до істинності мисленнєвої, чуттєво-естетичної та моральнісної міри сутнісних здібностей людини. Тобто культурологія не має права обмежуватися описуванням певних статичних або рухливих форм історично-суспільного процесу поза дослідженням засад та форм розв'язання протиріч, чию відчуженість спричинив суспільний розподіл праці. Останній вичерпав свої модуси від моменту виникнення гегелівської теорії діалектики. В історичному часопросторі ця вичерпаність супроводжувалася вичерпанням класичних політико-економічних засад історії, що, у свою чергу, містило у собі причини першої світової війни.

Так, є закономірним, що теорію розвитку було відкрито спочатку у сфері мислення, потім у сфері природи і тільки насамкінець щодо історії. Але ці фази пройдені у класичному філософсько-природничому пізнанні. Культурологія ж замкнулася у виродженій петлі фрагментарності, внаслідок чого так і не знайшла свій фундаментальний методологічний арсенал і не здобула статусу теорії культурного розвитку. Такий добровільний регрес, така добровільна регресивна рецепція без аперцепції, така гуссерлівська редукція загального й всезагального у просторі повного розчленування світу речей і світу людини не відповідає статусу наукової дисципліни.

Методологічні та культурологічна петлі виродженості споріднюються

у виродженій петлі філософії та сучасного мистецтва. І це також закономірно, адже усунення засад громадської війни усередині людини є можливим через долання антиномічності філософії (сутісної самосвідомості людини) та мистецтва (естетики олюдненої чуттєвості та почуттів) у згортанні практичних сенсів життя (моральність діяльності).

Початок і кінець третьої світової

«Спалахи чорнозему» (В. Сидоренко) багатостраждальної України виблискують від самого ядра світової війни, оскільки сучасна Україна стала трагічним місцем розлому цивілізацій. Але це четвертий етап в третій світовій війні. На мій погляд, їх буде ще три.

Експерти, які інтерпретують сучасну війну, дивують питанням про те, коли почнеться світова війна. Ця помилка є спільною навіть тоді, коли вони розглядають події з протилежних точок зору, оскільки початок третьої світової ототожнюється ними з можливим початком ядерної війни. Але третя світова війна почалася одразу, як закінчилася друга! І першим її етапом була так звана холодна війна — війна, спрямована на знищення історичної самосвідомості людства. Закономірно, що вона відбувалася у сфері ідеології, яка зовсім не зводилася до протистояння державних сфер ідеологій капіталізму та соціалізму (державні ідеології є похідними формами ідеології). Первинне ж значення ідеології — наука про ідеї у розумінні доведення історії ідей до фундаментальної ідеї історії.

З моменту вичерпання своїх класичних можливостей капіталістична система вже не вписувалася у фундаментальну ідею логіки історії. Соціалістична ідеологія не вписувалася в фундаментальну ідею логіки історії через невігластво — окремі персоналії, які розвивали теорію в контексті фундаментальної векторності ідеології, нищились. Отже, суть протистояння двох ідеологічних систем у холодній війні проста — професіонали високого класу проголосили хибні ідеї і перемогли, правильну за звучанням ідею створення рівних умов для розвитку кожного (про таку

необхідність заявляє сьогодні теорія інклюзивного капіталізму) втілювали малоосвічені люди із сумнівним багажем «основ марксистсько-ленінської філософії», складених зі змертвілої сукупності еклектичних догматів. Безграмотні «ідейні», які опошляли усе, чого торкалися, програли професіоналам вичерпаних ідей. І це була найстрашніша за наслідками поразка у світовій історії, що відкрила простір «пост» політичній економії. Бо між результатом холодної війни та початком «гарячою» фази третьої світової існує прямий зв'язок.

А що ж філософія як суб'єкт ідеології? Вона деградувала спочатку в «неокантіанство», «неофіхтеанство», «неоГегельянство», а тоді виконала сальто-мортале у «пост» філософію, обмежуючи себе гіпертрофованою стурбованістю суб'єктивністю. Тим і знищила себе і стала цілковито непридатною як методологія розвитку суспільства. Логічним завершенням її самогубства є виключення філософії з арсеналу програмних дисциплін вищих навчальних закладів.

Так, під час ідеологічних баталій періоду холодної війни відбувалися цілком реальні війни — розпад світової колоніальної системи, війни в різних географічних зонах земної кулі, у яких прямо чи опосередковано протистояли одне одному автомат М та автомат Калашникова, а з кубинською революцією принципово змінилася вісь історії у Латинській Америці. І все ж таки, основний фронт третьої світової проходив в сфері ідеології — найрішучіша битва за принципові засади прориву земної цивілізації з простору відчуження у простір тотожності міри сутнісних сил людини та міри історії.

Другий етап третьої світової супроводжувався не лише війнами на Близькому Сході, пізніше в Афганістані, але й ключовим моментом югославського синдрому. Не маю на меті заглиблюватися у характері цих воєн, їхня історія написана фахівцями і ще дописуватиметься. Мені видається необхідним позначити їх «ланцюг» не в системі розгортання цивілізаційних і культурних протиріч («зіткнення цивілізацій» за С. Хантінгтоном), а в контексті розгортання протиріч «пост» політичної економії.

Третій етап (в реальному історичному часі ці етапи не підлягають

розрізненню за логікою слідування один за одним — вони розрізняються семантично) відноситься до серійності «кольорових революцій», в яких зовнішні й внутрішні суперечності кризових «пострадянських» часів, будучи суперечностями різних основ, поставали в одній основі. Виключенням була Румунія і з простої причини — 1989-го вона виплатила усі борги Міжнародному валютному фонду і була чи не єдиною країною у світі без зовнішнього боргу (це, однак, не порятувало її, бо за короткий час «постсоціалізму» політична еліта напозичала більше, ніж це зробив колись Чаушеску, успішно «упредметнила» ці кошти у власних інтересах, і нині країна являє собою взірець тотальної депресивності — економічної, культурної, соціопсихологічної).

В тому ж 1989-му році відбулася своєрідна революція в Польщі, яка має свої вражаючі особливості, — шахтарі виконали дивну для їхнього місця в історичному процесі функцію. А за ними, дещо пізніше, повторили це шахтарі Кузбасу і шахтарі Донбасу. Чи передбачали Японія або Великобританія, які в 1960-х позакривали свої шахти, що таке можливе? Пригадується тогочасний діалог дитини та матері, наведений англійським мислителем Берtrandом Расселом:

« — Мамо, а чому у нас так холодно?

— Тому що у нас немає вугілля.

— А чому у нас немає вугілля?

— Тому що немає грошей.

— А чому немає грошей?

— Тому що тато безробітний.

— А чому тато безробітний?

— Тому що забагато вугілля».

Криза перевиробництва. Згортання та остаточне закриття цієї галузі виробництва від гріха соціальних вибухів подалі. Ті, по кому задзвонив дзвін, не почули його. А цей «локальний» неврит слухових нервів переїс у неврит історичної самосвідомості, для якої зміст протиріч, що розривають сучасний світ, дотепер залишається «поза зоною досяжності».

Не розглянута в контексті «кольорових», — однак ключова з цієї серії, — «революція» з цієї серії відбулася в Росії в 1993-му році. «ГКЧП» виконав лише функцію прелюдії до низки революцій на пострадянському просторі. Жодна з них не здійснила перехід на більш прогресивну основу суспільного розвитку — це емпіричний факт. Крім того, усіх їх спричинило загострення відверто кримінальних суперечностей політичних систем епохи «пост», і, попри благі наміри, неможливо прориватися у розвиток майбутнього з позицій вичерпаних минулих форм суспільного устрою.

П'ятий етап третьої світової я б назвала розпадом теореми Піфагора, оскільки, якщо заганяти суперечності трикутника сучасної історії у глухий кут, то всі кути цього трикутника стають тупими. Нерозв'язані суперечності розкривають власну основу. І ця основа перестала бути «темною» (за Гераклітом). Її напружена суперечливість повністю оголена і лежить на поверхні, але поверховість історичної свідомості неспроможна її досягнути.

Приблизно 98-го року першого тисячоліття римський історик Тацит написав історико-етнографічну працю «Германія, що містить опис пращурів сучасних німців, які на той час перебували на етапі варварства. Коли антична грецька цивілізація досягла своєї вершини і пала перед Римом, західноєвропейська цивілізація тільки починала свою історичну ходу, тож рівень розвитку продуктивних сил не робив її привабливою для зовнішніх інтересів. Легендарний похід Олександра Македонського міг бути лише у напрямі цивілізацій Давнього Сходу, бо тільки вони могли приваблювати не тільки своїми багатствами, але й ще більшою спокусою оволодіння безкінечним простором історії. Це була перша хода логікою світової історії, котра ще не була такою за своєю семантикою.

Зворотній вектор подібної ходи — зі сходу на захід — залишається одиничним досвідом Чингісхана, і він мав сенс виключно через скотарський спосіб виробництва тогочасної Монголії, який також потребував безкінечного простору. Проте екстенсивне підкорення величезних територій у даному випадку було завоюванням і доланням просторових меж,

однак не актом визначення всесвітньої історії. Цю дилему наведено тут з метою актуалізації зв'язку становлення світової історії на засадах еволюції класичного капіталізму, досліджене французьким мислителем ХХ ст. Ф. Броделем. Суб'єктом цього походу була західноєвропейська цивілізація, котра, починаючи з XVII-го століття, швидко розвивалася як промислова ойкумена, — у тому числі за рахунок поневолення давніх і не дуже давніх цивілізацій. Нагадаємо, що це завершилося першою світовою війною. Західноєвропейська цивілізація спровокувала і другу світову війну. Починаючи з холодної війни, вона є ініціатором і третьої світової. Трагедія полягає у тому, що ця війна також є імперіалістичною за характером, а тому її учасники «грають» на одному полі відчужених інтересів.

Суперечності повертаються до власної основи. Ця фаза третьої світової пересувається у простір західноєвропейської цивілізації. І «середній клас» як суб'єкт «кольорових революцій» стає на даному етапі могильником середнього класу в Західній Європі. Цей феномен є опосередковуючим моментом класової поляризації сучасного світу у цілому. Невідомо, як це відбуватиметься, але така поляризація провокується об'єктивною логікою теперішнього й майбутнього загострення соціальних протиріч і, якщо сучасні політики не знайдуть розумного виходу із катаклізмів, — її не уникнути.

Шоста фаза третьої світової являтиме процес «очищення» згаданої поляризації у вигляді війни усіх проти всіх. Легковажно буде не передбачити також вірогідність наймасштабнішого світового голоду й абстрагуватися від соціальних компонент його похідних. Спеціаліст у галузі психіатрії нарцисизму С. Вакнін доводить, що найближче майбутнє буде війною нарцисів¹. На мій погляд, він обмежує нарцисизм проблемами окремої групи індивідів з подібною травмою — третя світова провокує соціальний нарцисизм як жертви історичних травм, а це зовсім інший масштаб соціальних антагонізмів. Щось на кшталт періоду терору та виходу з терору

1. Нарцисичний розлад особистості пов'язаний із перенесеною у дитинстві душевною травмою, хоча не всі, хто переносив подібну травму стають нарцисами

після першої французької революції (коли М. Фуко писав книгу «Історія божевілля в класичну епоху» він мав багатий матеріал для дослідження.)

Щиро зізнаюся шановному читачеві — я мрію помилитися у своєму баченні найближчого майбутнього. Ділюся ним не для того, щоб налякати, а з надією, що усвідомлення можливої небезпеки допоможе її попередити і уникнути.

Сьомий етап третьої світової має три варіанти. Один з них — найстрашніший, бо, за висновками експертів, залишає відкритим питання про початок ядерної фази. Другий варіант хтось сформулював як повернення людей, які виживуть після цієї війни, у кам'яний вік. А у третьому варіанті спрацюють два взаємопов'язані правила: правило магніту і правило паралелограма. Правило магніту полягає у поляризації суспільних інтересів за принципом, який імперативно збігається із суперечністю фундаментальної основи історії. Правило паралелограму полягає у прориві фундаментальної логіки цього ж розвитку. Їхнє здійснення може бути іманентним доланням «пост» політичної економії та історичної засади їхнього виникнення — дуалізму сутності з усіма його похідними. Закони історії не можна скасувати так само, як не можна скасувати закони обертання планет навколо Сонця. Альтернативи не існує, якщо не вважати альтернативою кінець історії у буквальному його розумінні. Культурою ж може вважатися усе, що сприятиме розв'язанню таких протиріч всесвітньої історії в кожній національній культурі. На таких засадах відродиться і багатостраждальна Україна.

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ВИЗВОЛЬНОЇ ВІЙНИ

Досліджуючи проблему взаємин війни і демократії, Майкл Хардт і Антоніо Негрі наголошували, що аналітичні розвідки під час війни потребують комплексного осмислення (йдеться про соціокультурні, політико-економічні аспекти буття)¹. Тому розмірковувати про арт-епістему в умовах війни, розв'язаної імперською країною-терористом в Україні, не заторкуючи при цьому подій власне війни, було б недоцільно. Тим паче в ситуації «war against war» (послугуючись словами названих авторів), коли українці потужно демонструють «творчі сили, які з'являються з потенціалом створити новий світ»². Навіть руїни осель після обстрілів ворога митці часто сприймають у ширшому контексті, аніж інвектива фактів злочину проти людяності, де негатив образу зловісного згарища перекриває віра у повернення переможного життя. Це відчуття наближення світанку стає потужним символом умотивованої відбудови вільної країни, позаяк любов і добро перемагають темряву (Іл. 1).

1. Hardt M., Negri A. *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. New York; London, 2004. P. 65–67, 68, 79.

2. Там само.



Іл. 1.
І. Яровий. Відбитки війни.
Ірпінь. 2022. Папір, акварель

Чутливість сучасної дихотомії «свобідна творчість» versus «імперсько-загарбницька ідеологія воєнної машини» має свою особливість через те, що мистецтво України історично знаходилося у зоні впливу одразу двох домінантних епістем: західноєвропейського геокультурного патерну і нав'язаної упродовж останніх чотирьох століть репресивної русифікації. Впливу радянського авторитарно-тоталітарного наративу українське мистецтво почало позбавлятися від виголошення Державної Незалежності 1991 року. Втім, цей наратив встиг сформувати на теренах Східної Європи, на думку польського аналітика Петра Штомпка, специфічний аспект культурної травми від насильницької русифікації, що зумовило явище, яке болгарський аналітик А. Кіосев визначив некритичною «само-колонізацією» постмодерністськими культурно-мистецькими патернами європоцентризму³. Ба більше, американський дослідник деколоніальних рухів сучасності Вальтер Мігноло до цього дискурсу додав уточнення: процеси ревестернізації в зонах «прикордонної свідомості» націй/етносів зазвичай формуються у контексті «темного боку західноєвропейського Просвітництва», що потребує

3. Протас М. Деколоніальний дискурс і global public art в українських реаліях // Сучасне мистецтво: Наук. вісник. Київ, 2022. Вип. 18. С. 43–64.

критичного переосмислення в контексті самоідентифікаційних інтенцій націотворення⁴.

Тож в мистецтві України націєтворчі імперативи якості опору загарбнику когерентні образним еманациям різних шарів архетипу, зокрема дотичних ендемічного скіфо-сарматського коріння культури Середземномор'я, вбудованого в більш місткий наратив європейської цивілізаційної культури⁵. І такий історицизм, за Ж. Ф. Ліотаром, є складовою *Anima Minima* як втаємничений чуттєвий анамнез, що протистить банальній раціональності пам'яті. Ліотар наполягає: *Anima Minima*, як мінімальна умова естетики, позбавлена раціоналізацій пам'яті, оперує таємницею відчуття, почуттям матерії, що пробуджує афект і невизначеність стосовно суб'єктивності та життя, водночас перетворюючи творчий афект в ефект повернення до емпатійного анамнезу, де «думко-тіло, відсторонене думко-розумом, дражнить і опирається йому», адже «розраховуючи, неможливо вилікуватися від одержимості міркуванням». Він зауважує також, що «культура складається із розпорошення всього, що має відношення до існування індивідуальних або колективних тіл: долі, горя й кінечності. Вона — безтілесна естетика <...>, де симулякри суб'єктів обмінюються симулякрами об'єктів (Бодріяр) за єдиної “демократичної” умови: аби ніщо не заважало “співбесіди” (Рорті)»⁶.

Тож «чуттєвий» історицизм естетичної душі нації у стані стресу автоматично корегує вади існуючої євроцентричної парадигми *Modern/Colonial World System*, яка, за Вальтером Мігноло, потребує критичного перегляду. Тим паче, що за доби Просвітництва давнє багатомірне-холістичне тлумачення часу редукувало до розуміння лінійності прогресу знання від античності й середньовіччя до нинішньої ери, надаючи

4. *Mignolo W. D. The darker side of western modernity. Global Futures, Decolonial Options.* Durham; London, 2011.

5. *Palii O. A History of Ukraine: A Short Course.* Київ, 2021. P. 303.

6. *Lyotard J.-Fr. Anima Minima // Lyotard J.-Fr. Moralites postmodernes.* Paris, 1993. P. 199–210.

тепер формальних прав контемпорарним візуальним практикам західних «пост-етнічних» технокультур позиціонувати себе локомотивом цивілізаційного досвіду, завдяки чому затвердився модус «advanced art» (передове мистецтво). Проте «усі сторони в дискусії оперують вузьким уявленням про мистецтво», «філософи мистецтва, історики мистецтва, теоретики мистецтва та самі митці зосереджуються на невеликій частині того, що публіка називає “мистецтвом”»⁷.

Війна у центрі Європи ХХІ сторіччя довела, що технічне оснащення і наявність ядерної зброї не гарантує націям загальнокультурного розвитку, тим паче духовно-сутнісної освіченості. Крім того, з'ясувалося, що реплікація пастиш-естетики global public art добре уживається з біополітикою зомбування цілої нації тоталітарним фашизмом («рашизм»). (Юрій Андрухович, рефлексуючи на «Катинську різанину» в Оленівці, де росіяни катували і стратили військовополонених полку «Азов», визначив фікс-ідею окупантів про українців як «нацистів» фрейдистським витісненням геноцидних нахилів; адже саме табірна ксенофобія і біологічний расизм РФ потребує денацифікації. Ця теза дотична передбаченню Т. Адорно та В. Черчилля про майбутнє перевдягання фашизму в шати антифашизму задля виправдання злочинів). Україна довела світу, що сила духу нації може ефективно чинити опір агресії тоталітаризму і звільняти демократичну культуру від хибних страгем естетики глобалізму, перетворюючи афект рефлексії в емпатійний анамнез мистецтва. Геокультурна ментальна особливість мистецтва України як суб'єкта європейської цивілізаційної ойкумени, що зберіг зв'язок із давнім цілісним світовідчуттям, стимулює переосмислення сучасної парадигми європоцентризму доби пост-правди. Зосібна, мисткиня Катя Полтавська, розмірковує в евакуації про власну етнічну приналежність, акцентуючи у творах образ українок у національному одязі як давніх берегинь

7. Mignolo W., Tlostanova M. It's about Telling It Forward: Interview with Christoph Niemann. Ljubljana, 2009, February. URL: <https://kristinabozic.wordpress.com/decolonization-interview/>

волелюбної нації та оспіваної народною творчістю романтичної природи України. У цьому прослідковуємо тенденції, де сучасний світ та усі ми, за Мігноло, — «стали цивілізацією смерті» через духовний колапс, бо «люди починають вірити, що успіх означає стати частиною інституції та накопичувати багатство; і якщо для накопичення багатства вам потрібно знищити навколишнє середовище, ви це зробите»⁸.

Поширене в Україні автономне мистецтво, вкорінене в трансцендентальну естетику, запобігає подібному колективному божевілью, стимулюючи сутнісно-екзистенційне індивідуальне бачення, адже підґрунтям сутнісного розвитку є духовний екстазис особистості, що його війна надто загострила в митцях. В лютневій ситуації, коли світ очікував падіння Києва «за три дні», глобалізована естетика соціально-активних арт-практик в українському просторі різко поступилася домінуючою позицією «advanced art» феноменології духу традиційного арт-вислову. Було зрозуміло, що contemporary феноменологія речі у стресових умовах банального виживання нації втрачає силу і сенс. Зокрема В. Мігноло вбачав у активації ендемічних духовних традицій відповідь на головне питання: «як ми можемо врятувати життя нашої планети і, отже, життя людини?», тим паче що «імперська радянська імперія чи імперський ліберальний капіталістичний Захід» — «обидва є західними моделями концепції суспільства XVIII століття»⁹.

Contemporary наратив глобалізованого артизму під час війни в Україні раптом отримав деколоніальне корегування, збалансувавши духовно-чуттєвий і раціональний формовислови, що унеможлиблює технократичну байдужість до сутності людини, цінності її життя. Війна послабила диктат арт-ринкових відношень, і митцям, які шукали потужному емоційному штурму релевантну лексику, було замало формально-контемпорарної візуалізації для фіксації власних вражень від заподіяних ворогом масштабів

8. Там само.

9. Там само.



Іл. 13.
О. Лук'яненко. Маріупіль. 2022. Полотно, олія



Іл. 14.
Експозиція «Маріупіль. Душа України». Київ. 2022

злочинів проти української нації. Система контролю культуріндустрії за мистецьким продуктом, яка ставила знак рівності між глобалізаційними арт-практиками і демократичним устроєм західних суспільств, дала збій, доводячи правоту її опонентів: «Якщо раніше мистецтво підтримувала держава, оскільки культуру вважали надбанням нації, то сьогодні цю функцію взяли на себе корпорації, котрі спонсорують або оцінюють як журі мистецькі виставки, роздаючи нагороди й кошти, або колекціонують твори мистецтва». Однак «існує глобальна тенденція підпорядкувати contemporary art політиці управління культурою, що передбачає “демократизацію культури”, яка робить її доступною для мас, дозволяючи використовувати її інструментом покращення добробуту суспільства, відновленням чи зціленням спільноти, що зазнала насильства»¹⁰.

Звідси дихотомія імперських стратегій: якщо авторитарний русифікатор укотре з печерною люттю буквально знищує Україну, то м'яка цивілізаційна сила західноєвропейського неолібералізму діяла і діє

10. Emmelhainz I. Neoliberalism and the Autonomy of Art: The Culture of Power, the Power of Culture // The Gray Zones of Creativity and Capital / Ed. by G. Nikolić, Š. Tatlić. 2025. N°17.

делікатно на ментальному плані, глобалізуючи націю у пост-етнічний субстрат, де мистецтво як ринковий товар бенчмаркінгу здрібнюється до тотальної дизайнізації, легітимуючи дескілінг, апропріацію, афазію культурно-мистецького досвіду, що в умовах війни не є сприйнятливим, зокрема через нівеляцію генетичного коду культури нації. Арт-ринок в інтересах бізнесу використовує і саму війну, користуючись увагою світу до подій в Україні, створюючи навколо реїфікованих творів штучний ажіотаж, заманюючи інвесторів. Так у Маямі, штат Флорида, у престижному районі наприкінці липня 2022 року відбувся проєкт «Independent. Rescue Art» у галереї Black Tower Gallery, що презентував добре відомих арт-бізнесу митців (Арсен Савадов, Оксана Мась та ін.), де не знайшлося місця справжнім емоціям, що пронизували, наприклад, простір Будинку художника в Києві при експонуванні виставки, присвяченій Маріуполю «Soul of Ukraine» (Іл. 13, 14).

Мав рацію Мішель Фуко, коли пояснював редукцію західноєвропейської ідентифікації історичним переходом від християнської ідеї самопожертви в ім'я любові й справедливості до моделі раціоналізації самості «сталим антропологізмом західної думки»¹¹, що також пояснює і піднесення в культурно-мистецькій діяльності феноменології речі над феноменологією духу. Протиріччя «hermeneutics of the self», в аспекті «формування основи суб'єктивності як кореня позитивного себе самого», він бачив «однією з найбільших проблем західної культури», котру сучасні аналітики воліють вважати підтримкою рухів індигенізму як деколонізації європоцентризму в аспекті корекції наративу modern/colonial World System, через який в XX, а тепер і в XXI сторіччях починалися війни¹². В цьому контексті Україна

11. Foucault M. About the beginning of the hermeneutics of the self: Two lectures at Dartmouth // Political theory. 1993. Vol. 21, Iss. 2. P. 198–227.

12. Mignolo W. The darker side of western modernity...



Іл. 2.
Р. Бончук. Погляд історії. Полотно, олія



Іл. 3.
І. Калюжна. Я є Україна. Полотно, олія

завдяки геокультурній особливості розташування вже майже чотири протистоїть імперським пан-ідеологіям: шовіністичному «руському миру» Сходу та, за Мігноло, викривленій «the darker side of western modernity» Заходу. В обох випадках «(пост)колоніальному епістемічному апартеїду» (термінологія Мігноло) українці протиставляють арт-епістему самоідентифікації. Колективна свідомість нації маніфестує себе не лише військовим протистоянням російському окупанту, але й актуалізацією етнічно-виразних культуротворчих традицій. Українські митці віддзеркалюють глибинну екзистенцію (Іл. 2, 3, 8), де історично закарбована типова українська якість «серафізму» — шанобливе ставлення до сакральної таємниці життя із покірливістю перед Богом у поєднанні з волелюбною войовничістю козаків. Чимало художників гинуть на фронті, як майстер батального живопису Олексій Азаров (Іл. 11).

За визначенням українського письменника і літературознавця Остапа Грицяя, духовий аристократизм українського серафізму дотичний

«світогляду хрестоносців, що йдуть слідами Христа та християнства»¹³. Такі самі слова виголошує парамедикinja Юлія Паєвська («Тайра»), яка врятувала сотні життів: «Моя спина гнеться лише над пораненими і перед Господом... Атеїстів на “нулі” я не зустрічала, жодного»¹⁴. В епістемологічному культурно-мистецькому протистоянні разом із рухом спротиву, триває опір phatic-байдужій естетиці глобалізації. Тому під час війни зростає увага до традицій як виразу індигенізму, де у розриві поступовості народжується нове арт-мислення, дотичне самоідентифікаційної когніції суверенної нації. Нації, свободу якої поряд із чоловіками захищають жінки — нащадки амазонок Причорномор'я і Борисфена виконують сакральну функцію хранительки українства Оранти, мозаїчний образ якої з XI століття наповнює духовною силою храм Софії Київської, що відображує Д. Вітковська (Іл. 4).

Метою пропонованого тексту є розгляд кількох аспектів дискурсу: констатувати факт сутнісного протистояння національної арт-епістеми України імперському наративу «руського миру», що протягом століть знищує ідентичність українства; розглянути спонтанну активізацію в умовах війни генетичної



Іл. 8.
М. Полякова. Молитва за наших захисників.
Полотно, олія. Фрагмент

13. Onatsky E. Ukrainian Small Encyclopedia / Ukrainian Autocephalous Orthodox Church in Argentina. Library of the Shevchenko Scientific Society. Buenos Aires, 1965. Book XIV. P. 1719.

14. Крігель М. Юлія Паєвська (Тайра): Атеїстів на «нулі» я не зустрічала. Коли пахне смаженим, всі згадують Бога // Українська правда. URK: <https://www.pravda.com.ua/articles/2022/07/26/7360082/>



Іл. 4.
Д. Вітковська. Нова Оранта Києва.
Полотно, олія

пам'яті українства проявом індигенізму, когерентного «критичному космополітизму»; довести необхідність критичної корекції в українському контексті регресивних патернів глобалізаційної естетики європоцентризму.

Національна арт-епістема versus імперський «руський мир»

Культурна спадщина України віддавна перебувала у сфері інтересів вітчизняних митців. Російсько-українська війна актуалізувала ще один аспект — із царини духовної — йдеться про пошук історичних аргументів стосовно геокультурної окремішності українців і росіян (останні впродовж свого імперського існування привласнили не лише назву країни, але й історію та культуру українців).

Етьєн Балібар, пригадуючи відому тезу Карла фон Клаузевіца про війну як іншу форму продовження політики, підкреслює її багатомірність, зокрема в суб'єктивних когніціях, наголошуючи, що нинішню війну за незалежність української нації світ має порівнювати із антиімперіалістичними визвольними війнами ХХ століття. Цієї думки дотримується і Президент Польщі Анджей Дуда, наголосивши на п'ятій конференції ООН в Катарі (5.03.2023), що російська агресія проти України має неоколоніальний характер, позаяк є продовженням історичного колоніалізму. Справді, сьогодні Україна фактично завершує столітню війну, розпочату більшовиками проти Української Народної Республіки протягом 1917–1921. І хоча

характер війни залежить «від цілей її учасників, він визначається не так їхніми *намірами*, як політичною структурою їхніх колективних інституцій (зазвичай націй) та історичними умовами, у яких ці інституції опинилися». Відповідно: «Війна в Україні підіймає питання світового масштабу й впливатиме на нас ще довго: на наше теперішнє, колективне майбутнє, місце у світі. У цій війні ми не відсторонені чи нейтральні спостерігачі, ми — її учасники, і результат залежатиме від наших думок та вчинків»¹⁵. Етьєн Балібар (помилково наслідуючи російський наратив, що Україна то є окраїна, помилявся у тлумаченні самоназви, бо Україна як «Країна — Русь — Суверенне князівство» згадана в Іпатіївському літопису 1187 року ще до появи Московії, коли поняття «окраїна» в церковнослов'янській мові не існувало, хоч би як росіяни не прагнули бачити Україну власною периферією) вважає Революцію Гідності '2014 «демократичним винаходом» Майдану, обминаючи літописні факти, що засвідчують давність українського народовладдя й державності.

Шанобливе ставлення до історії країни, помножене на впевненість у перемозі, залишається пріоритетною темою українських митців. Наприклад, нащадок козаків з Донеччини В'ячеслав Гутиря, якому пощастило наприкінці червня виїхати з окупованих територій, продовжив створення живописної серії



Іл. 7.
В. Гутиря. Year ZOZZ. Акрил, дерево

15. Balibar E. At War: Nationalism, Imperialism, Cosmopolitics // London Summer School of Critical Theory. 2022. URL: <https://commons.com.ua/uk/etienne-balibar-on-russo-ukrainian-war/?>.



Іл. 15.
В. Гутиря. Йосип. Бронза

«Year Z0ZZ» та циклів скульптур, через які з підсвідомості митця до сучасників промовляє минуле України, знаної, зокрема, як Скіфія. Наші «скайпові» розмови минулорічного березня переривалися обстрілами, що зближували на обличчі художника яскравими спалахами. Цей вогняний колір люті й болю за землю предків зараз демонструє його емоційний живопис серії (Іл. 7), де козацько-скіфський дух перемагає ворога. Заразом митець створив у традиціях серафізму ліричний рельєф «Йосип» (Іл. 15), продовжуючи біблійну тему, гучно заявлену ще 2018 року «апостольською» виставкою «Дванадцять» в Художньому музеї Маріуполя, нині зруйнованому рашистами.

Етьєн Балібар, висловлюючи доволі поширену думку, що українська нація сплачує високу ціну за завершення свого усвідомленого формування у горнилі війни за суверенітет України, робить коректні висновки, та все ж має неповну історичну інформацію в аналізі чинників війни. Він недооцінює генетичний код українства, обмежуючи ідентичність мовою, залишаючи за дужками унікальну ментальність як глибоко ідеалістичний світогляд кантівсько-гегелівського складу. Серафізм спонукає українських митців нині повертатися до гегельянської естетичної оцінки арт-вислову. І в цьому сенсі думка Артура Данто отримує підтвердження: «якби митці почали створювати мистецтво, суттю та метою якого було б естетичне переживання <...> це була би революція»¹⁶.

16. Danto A. C. What Art Is. Yale, 2013. P. 135–156.

Слід нагадати, що новітня історія української культури і мистецтва зазнала тяжких наслідків викорінення національної ідентифікації, заподіяного більшовизмом, так само, як раніше російським царатом, котрі нищили право українців на суверенітет, мову і культуру, натомість насаджуючи русифікацію.

За радянських часів неможливо було експонувати мистецькі твори без дозволу художньої ради, художники мусили дотримуватися «норм соціалістичного реалізму», а ті з них, хто наважувався ігнорувати «правила», зазнавали всіляких репресій. Тут доречно згадати слова І. Кейвана: «Український мистець в УССР, прикутий до режимного, тобто до імперіального московського “воза”, мусить творити під диктат окупанта, бо інакше йому загрожувала б тюрма чи концентраційний табір-каторга, або й смерть»... Він же вважає «нещадну русифікацію української культури й духовості під гаслом “злиття націй” в один “советський народ”» — «духовим геноцидом»¹⁷.

Недовга хрущовська відлига уможливила повернення у мистецтво лірико-романтичне світосприйняття, притаманне українській ментальності. Однак лише з падінням Берлінського муру настав період справжнього відродження культури і мистецтва. Щоправда в 1990-ті митці на хвилі ейфорії сприйняли зникнення «залізної завіси» та вільний доступ до наративу постмодерного мистецтва символом справжньої демократії, некритично адаптуючи досвід контемпорарних практик, довіряючи ідеології арт-бізнесу.

Нині, у пору війни, українці намагаються визначитися у питанні «як вийти з цієї імперської колоніальної системи організації життя, економіки та суспільства» (В. Мігноло). У пам'яті ще свіжий приклад, як перед війною імперська пропаганда російської влади толерувала і поширювала західну пост-етнічну постмодерністську «парадигму

17. Keywan I. *Essays from the History of Ukrainian Culture. Ukrainian Fine Arts. Book Three.* Edmonton, 1984. P. 96, 113.



Іл. 17.
Мозаїка Алли Горської «Боривітер» (Борей-Вітер).
Маріуполь. 1967. Знищено Росією у 2022 році

без парадигми», в якій вбачала спорідненість імперської пан-ідеї європоцентризму з декларованою СРСР 1970-х концепцією «мультикультурності» (як фейк-спільноти «радянський народ»), начебто закономірної при переході від фази розвинутого соціалізму до комунізму. Тож контемпорарні проекти мали успіх серед adeptів візуальних практик РФ (підтримувані візуалами України до початку гарячої фази війни 24 лютого, наприклад, монументальний проект Урси Фішера на Болотній «Clay № 4»).

Досліджуючи приховані механізми дії міжнародного економічного, а за ним й інтелектуального імперіалізму, що виявляє себе як звичайний колоніалізм від часів Просвітництва, Хайфа Альфайсал відмічає, що поширена світом домінантна західна епістемологія завдячує західноєвропейській традиції, що відокремлює епістемологію корінного населення від постколоніальної епістемології, а також позиціонує найкращими знання і досвід культурно-мистецьких практик за алгоритмом просвітницького наукового прогресу, до рівня якого мають підтягуватися регіональні знання і традиції.

Науковиця переконана, що для поборення маргіналізації місцевих епістемологій, необхідна критична саморефлексія стосовно

інтелектуального досвіду, адже глобалізаційні процеси маскують тенденцію під універсальний геокультурний досвід, тож країни наслідують колоніально-імперський наратив, вважаючи його символом істинної *modernity*¹⁸. Подібна імперська логіка дозволяє сьогодні окупантам виправдовувати мародерство і жорстокість навіть якщо це жахливі бомбардування, що цинічно «зачищають» територію від усього живого — як нині у Мар'їнці, як раніше у Маріуполі, де вбита катастрофічна кількість мешканців, зруйновані театри та музеї, знищені безцінні мозаїки видатної мисткині-дисидентки Алли Горської (Іл. 17)¹⁹.

Сьогодні українські митці потужно працюють на перемогу, усвідомлюючи важливість збереження національної культури, емпатійного світобачення, сумлінно занотовують образотворчі хроніки війни, фіксуючи геноцид українців, схилиючись перед подвигами вояків ЗСУ, волонтерів, лікарів, які віддають життя задля незалежності України. Митці свідомо спираються на давні образотворчі традиції, на міцний академічний вишкіл і широкий досвід багатьох модерних стилів, посилюючи позиції автономного мистецтва. Зосібна фахівець із традиційних витинанок Дар'я Альошкіна, презентуючи персональні виставки у «Centrum Kultury» Варшави, Кракова, Gdansk, наголошує, що мистецтво витинанки є унікальним національним формовисловом, дотичним символіки сакральних знань і вірувань від доісторичних часів. Витинанки були поєднані з досягненням наукової і промислової революцій, коли папір виготовляли вже у промислових масштабах, і шпалери використовували як основу для вирізування витинанки. Витинанка слугувала окрасою і оберегом житла, а образ жінки як берегині роду разом із сакральними птахами/тваринами вважався потужним захистом від зла.

18. *Alfaisal H. S.* Indigenous Epistemology and the Decolonisation of Postcolonialism // *Studies in Social and Political Thought*. University of Sussex. 2011. Vol. 19. Summer. P. 24–40.

19. *Андрєєва В.* Окупанти знищили два мозаїчні панно у Маріуполі // *Українська правда*. 2022. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/07/22/249670/>

Мисткиня пригадує: «На Поділлі, де я зростала, кажуть так: “як у хаті витинанка, то й добро стоїть на ґанку”». Щоправда це не захистило родину Дарії від війни, і вона мусила рятувати дітей, переїхавши зі Львова до Польщі, де продовжила активну творчу діяльність (Іл. 9). Тож поки йде війна Д. Альошкіна та інші митці працюють, передаючи твори на благодійні аукціони та виставки-продажі. Дар'я надала, наприклад, для Wadström Tönnheim Gallery, що у Марбелья, Spain, чотири великих витинанки — гроші від їхнього продажу ідуть на лікування поранених українців, яким потрібні системи остеофіксації.

Етьєн Балібар справедливо звертає увагу на парадокс: нації, прагнучи зберегти суверенітет у протистоянні Імперії-агресору, жадають увійти до союзу з могутніми державами, які теж певною мірою обмежують їхнє буття. Проте Україна зможе захиститися саме у союзі з ЄС і НАТО, за всіх недоліків систем, дотичних проімперських наративів.

Тим часом в арт-епістемі українства спостерігаємо превалювання не дизайнізованого концепту, натомість емпатії вислову. В ситуації стресу митці звертаються до стильових мистецьких засобів, що спроможні адекватно передати всю силу емоційного напруження людини, в чие життя вдерся окупант. Тяжкий психічний тягар від надмірного переживання злочинів проти людяності спонукав чутливих митців виплескувати шокуючі враження у твори, аби знайти зцілення пораненій душі, катарсис і очищення від потоку зла, що є випробовуванням для нації в цілому. Чимало митців загинули в окупації — не дочекався звільнення Херсону Юрік Степанян, останні твори якого вражають неймовірно концентрованим болем (Іл.16). Маріуполець О. Лук'яненко, якому пощастило вибратися з окупації і написати цикл картин про місто-герой (Іл. 13), згадує, як знедолені люди, ховаючись у підвалах під час масованих обстрілів, не втрачали людяності, допомагаючи один одному і радіючи простим речам: чистому небу крізь розбиті стіни, дощу з веселкою, птахам...

Російська влада пояснювала ретельно спланований напад на Україну протистоянням колоніальній політиці Заходу і НАТО. Насправді причина



Іл. 9.
Д. Альошкіна.
Експозиція витинанок. Гданськ. Польща. 2022



Іл. 16.
Ю. Степанян.
Без назви. Папір, масляна пастель

полягає у різних суспільних устроях політичних систем: демократичного і авторитарного. Жертвами війни стають не лише численні нації, але й екологія всієї планети. Е. Балібар у цьому контексті доречно згадує думку Бруно Латура, який вважає взаємопов'язаними російсько-українську війну за незалежність української нації та власне війну проти планети Земля як живої системи черговим щаблем гібридного нищення життя як унікального феномену. Вихід Балібар бачить у світовому порядку, толерантному до незалежних націй і народів, об'єднаних колективною безпекою²⁰. В умовах знищеного рашистами світового порядку, що існував після 1945 року, і розбудови нової безпекової архітектури, це означає, що мистецтво також має провести корегування парадигм розвитку. Невипадково дедалі частіше митці, як-от Елана Елінек, говорять: «Я бачу, куди рухається (і продовжує рухатися) світ мистецтва, і розумію, що цей напрямок шкодить мистецтву, а отже й суспільству. <...> Здається, що проблема, як завжди, полягає

20. Balibar E. At War...

у відповіді на питання: для чого потрібне мистецтво?»²¹. А якщо головне завдання мистецтва вбачати у розвії внутрішньої сутності людини та її витончених почуттів для утворення високодуховної освіченої культури, то, дійсно: «Радикальний потенціал мистецтва <...> полягає в його здатності артикулювати та втілювати тонке та складне; це є антитеза будь-якій формі тоталізаційного дискурсу, будь то капіталізм, неолібералізм, фашизм, комунізм чи войовничий релігійний фанатизм»²². Тож не коректно огульно констатувати, що всі мистецькі амбіції затьмарюються неолібералізмом, адже є й обнадійливі тенденції²³.

«Критичний космополітизм» генетичної пам'яті українства як опір імперської пан-ідеї

Вальтер Мігноло називав європейський наратив, очищений від імперських патернів пан-ідеології, «критичним космополітизмом». У пору російсько-української війни він набуває серед інтелектуальної еліти України потужності. Певною мірою це є реакцією на тривалу нівеляцію критичного мислення, яку насаджувала радянська влада, а потім експортувала світом путінська РФ, прищеплюючи Україні короткозорість. Адже, констатує політолог, більшість українців довго не вважали, що «наша головна проблема — це Росія. <...> І якщо нею не цікавитись, якщо не розуміти на національному рівні масштаб цієї проблеми, якщо не намагатися запобігти наслідкам зіткнення із нею, вона обов'язково прийде до тебе. На танках. І вб'є — якщо ти не зможеш чинити опір»; тому аби покінчити з герметичністю суспільної уяви і мислення, нація

21. Jelinek A., Clarke J., Duman A. Responses to «This Is Not Art: Activism and Other Not Art» // Journal of Visual Art Practice. 2014. Vol. 13. Iss. 3 (November). P. 160–163.

22. Там само.

23. Matravers D. Art, Knowledge and Virtue: Comments on Alana Jelinek's «This Is Not Art» // Там само. P. 169–177.

зараз обирає — «або земля, на якій ми живемо, буде просто територією Російської Федерації, або нам вдасться відстояти право українського народу на суверенітет» та побудувати незалежну країну, що цікавиться усім світом, не забуваючи про східного сусіда «з агресивним населенням, імперським синдромом, шаленою анахронічною владою, ядерною зброєю»²⁴. На щастя, творчий «критичний космополітизм» українців проявив специфіку серафізму, і була створена е-платформа Ukraine War Art Collection, котра накопичує всі арт-рефлексії, занотовуючи різного фахово-видового профілю культурно-мистецький продукт, який під час війни робили і роблять українські митці...

Виставки України воєнної пори передусім презентують життєдайний настрій мистецьких образів, пронизаний чіткою громадянською позицією із готовністю відстоювати незалежність країни. Митці поєднують архаїчні символи Трипілля зі стилістикою козацьких парсун, як-от образ «Козака Мамая», чи сакральну християнську іконографію «Покрова Богородиці», «Розп'яття», «Покладання у труну» та інші композиційні модули, із засобами модерністського самовиразу, де особливу увагу приділено експресивно-чуттєвому формотворенні. Західну естетику глобалізації, яку митці взяли на озброєння від 1990-х як маніфестацію власної європейської приналежності, символом відмежування від фальшивих щедрот «руського миру», на певний час було забуто: у бомбосховищах, в евакуації, у нових локаціях за кордоном українці звернулися до традиційних засобів емоційного вислову суто графічними замальовками реальних подій, із біблійними алегоріями та містичними візуалізаціями народних ляльок-мотанок (Іл. 5, 20).

Низка українських візуальних митців продовжує вважати контемпорарі арт невід'ємною складовою західноєвропейських демократичних цінностей, тим паче тепер, коли Україна отримала офіційний статус кандидата в члени ЄС. Вони натхненно адаптують естетику глобалізації,

24. Портников В. Невідома країна // Zbruc. 2022. URL: <https://zbruc.eu/node/112417?fbclid=IwAR1FtsuO4lmR>



Іл. 5.
В. Кочмар. За мить до (Голіаф). Папір, олівець



Іл. 3.
І. Калюжна. Я є Україна. Полотно, олія

продукуючи формальні проекти «тотальної дизайнізації», іноді доволі успішні, як art-проект Олександра Нікітенко, що переміг в конкурсі BAYKAR для the Ozdemir Bayraktar National Technological Center. Зазвичай контемпорарні митці не розмірковують над тим, що «демократичний капіталізм — це оксюморон, він демократичний лише для еліти, яка контролює світову економіку»²⁵, реплікуючи (на тлі активного застосування в мистецтві бенчмаркінгу) пострадянський синдром самоколонізації імперською пан-ідеєю європоцентризму. Подібний стан речей нівелює усвідомлену ідентифікацію формовислову, оскільки вважається, що глобалізований світ функціонує у пост-етнічну еру. Однак арт-вислів, як і будь-яка «мова, через епістемологію контролює суб'єктність», відповідно глобалізація арт-вислову створює внутрішню порожнечу, руйнуючи сутність людини і нації²⁶. Певною мірою це сприяло розв'язанню РФ імперської війни за територію, зачищену від будь-якого натяку на українське, шовіністично

25. Mignolo W., Tlostanova M. It's about Telling It Forward: Interview with Christoph Niemann. Ljubljana, 2009, February. URL: <https://kristinabozic.wordpress.com/decolonization-interview/>

26. Там само.

спотворюючи деколоніальну тезу, що земля не підлягає приватизації.

Україна не раз тяжко переживала нелюдську жорстокість репресивно-го механізму, що був детально опрацьований росіянами під час штучно влаштованого голодомору в Україні 1921–1923, 1932–1933, 1946–1947 років; через те українство тримається «“національної” єдності та автономії, і цей дух називається “націоналізмом” — іншого терміну немає», наголошує Етьєн Балібар, толеруючи ідею мультикультурності, коли світ має «підтримати український народ у спротиві в ім'я незалежності української нації, і не тому що національна незалежність сама є абсолютною цінністю, а тому що відібрали їхнє право на самовизначення, тому що вони стали жертвами злочинної війни у масовому масштабі»²⁷.

Опір загарбнику звільнив із підсвідомості митців потужний генетичний код нації, який говорить мовою традицій, активуючи самоідентифікаційну свідомість. Цю мову ігнорував *contemporary art*, але вона тепер повернулася, бо цього вимагає загальна справа перемоги нації над ворогом. Тут немає місця міждисциплінарної «постмедіумності» візуальних практик, про які раціонально розмірковувала Розалінд Краусс. Не випадково професор Чед Докінз наголошує, що в наш час нерішучості й плутанини, які породжують у мистецтві ще більшу плутанину, *contemporary art* може бути будь-чим, однак епідемія концептуальної археології посилила загальну байдужість. Це є результатом викривлень мислення Просвітництва, коли гібридизація культури в «розширеному полі» Розалінд Краусс призвела до втрати митцем як «людини без змісту», за Джорджо Агамбеном, власної ідентичності²⁸.

Українські митці пережили жах війни, всотавши афект болю та горя нації, і тепер вони прагнуть перетворити цей досвід у життєстверджуючий гештальт, через світлий сум і контрольовану лють обеззброюючи зло, не дозволяючи йому руйнувати душу. Це змінює реальність, і автономне мистецтво «стає нішею в реальності»: «те, що нині поставлено на порядок

27. Balibar E. *At War...*

28. Dawkins Ch. *The role of the artist in contemporary art*. New York; Dresden, 2014. С. 15, 71–73.

денний в автономному мистецтві, означає той досвід реальності, що фундаментально чужий й антагоністичний до панівної реальності. <...> автономне мистецтво відмовляється бути інструментом впливу проти власних мрій, а також не бажає стати політичною силою, щоб підкорятися чужим для нього інтересам, або просто бути приемним товаром»²⁹. Вочевидь слід мистецтву згадати справжню мету трансцендентного призначення, дозволяючи розширити свідомість за межі практично-корисної функції, сягнути за обрії раціоналізованої феноменології речі в абсолютну повноту часу, аби розвивати «почуття самих почуттів» і робити неможливе³⁰.

У кращих творах автономного мистецтва українців під час війни домінує не технократичний наратив, «годівниця для прикладних соціології і психології», а метафізична арт-епістема найтонших образів і змістів, позаяк «потрібна свобода у формі вільного часу», щоб екзистенція перевищила час до нескінченості, «головне, що втрачаючи (раціональну) визначеність, мистецтво, наука і філософія перевтілюються один в одного, в щось незнане», в те, що має простір для маневрування у вимірах істинно свободного часу, де виникають образи не прив'язані до реіфікації; так «велике майбутнє мистецтва і його невичерпності залежить від того, наскільки людство свідомо перейде до інакшої форми суспільного багатства, бо інакше перетворена форма вартості задушить його»³¹. Вільне мистецтво — поза часом і простором, тоді як Contemporary art не є свободним, а культ феноменології речі фактично є колапсом культуріндустрії.

Т. Адорно і М. Горкгаймер переконливо довели, як ідеали економічного розвитку адаптувалися культуріндустрією, що сформувала дискурс *modernity* символом суспільного розвитку з превалюванням ролі капіталу.

29. Emmelhainz I. Neoliberalism and the Autonomy of Art: The Culture of Power, the Power of Culture // The Gray Zones of Creativity and Capital. 2015. N°17.

30. Босенко А. Последнее время: I. Свободное время как полнота бытия. Киев, 2021. С. 178–182.

31. Там само. С. 181.

На зламі міленіумів Артуро Ескобар і Вальтер Мігноло також пояснювали руйнівний вплив парадигми глобалізації на культуру і розвиток корінних народів і націй, коли розуміння ідеї розвитку в просвітницькому значенні прогресу навіязується Глобальною Північчю Глобальному Півдню з імперським переконанням, ніби саме західні культурні цінності розв'яжуть усі їхні проблеми, ліквідують економічну відсталість і бідність.

Особливість положення України в цьому контексті дихотомії полягає в тому, що предки українців від античних часів належали до європейських греко-римських джерел цивілізації (детально описаних Геродотом в «Історії»). Історія Київської Русі ще тісніше пов'язана з Європою, і не лише укладанням династичних царських союзів, а насамперед культурними взаєминами із Західною Європою, Візантією, Арабським Сходом, причому освіченість українців вражала чужинців. Однак притаманна українцям гармонізація доктрин серця і розуму (Г. Сковорода), що з Просвітництва синтезує кантівсько-гегелівський метафізичний світогляд й чуттєво-емпатійну екзистенцію рисою національної свідомості, від міленіуму потерпає від маніпулятивних *public relations* транснаціонального капіталу, що викривляє епістему національних арт-практик. Універсалізація раціоналізованої технокультури, навіязана суспільству споживання міжнародним бенчмаркінгом в економічній і культурно-мистецькій царинах, нівелює національні особливості української ідентичності у безликий формовислів «тотальної дизайнізації» (Гел Фостер), що реплікує світом *global public art*. Це справді стало проблемою, яку треба вирішувати попри повномасштабні військові дії, бо емпатія образного вислову є національним надбанням, не згірше за український борщ (уже визнаний ЮНЕСКО національною нематеріальною спадщиною, що теж потребує захисту).

Натомість *contemporary art* маскує прагнення «пост-фордистського когнітивного капіталізму» перетворити глобалізоване суспільство споживання й креативну творчість митців на умовну «планетарну фабрику товарних відносин згідно пан-Європейської парадигми



Іл. 11.
А. Азаров. Захист диплому.
Загинув у березні 2022, захищаючи Київ



Іл. 10.
Г. Хачатрян. Орган війни.
Метал, зварювання

джентріфікації»³². Прикладом неспроможності мови візуальних практик передати глибину трагедії українців, доводить абсолютно дескінловий проєкт Людмили Малярєнко та Юрка Миська, які в евакуації втілювали відомі зі ЗМІ факти злочинів рашистів у Бучі — у вигляді плоских пазлів, що утворюють ланцюг смерті з тіл мирних мешканців. Об'єкт сприймається піаром на темі війни³³: з одного боку, металева композиція «Bucha», чий керамічний ескіз допоміг масштабувати до 4,75 метрів довжини Ian Newbery в Örsjö, зображує жертв так, як вони були зафіксовані після звільнення Київщини (Іл. 18). Проте, з іншого боку, митці надто захопились концептом і виклали тіла вбитих за абрисом літер міста Bucha у двох варіантах: англійською і шведською. Виникає когнітивний дисонанс між суто дизайнерським підходом, не розрахованим на чутливо-болісні теми, і задумом, який прагнули втілити митці, де замість глибини виникла

32. *Alfaisal H. S. Indigenous Epistemology...* P. 24–40.

33. Skulptur till minne av massakern i Butja tillverkas i Smaland // SVTNYHETER. 31 Maj 2022. URK: <https://www.svt.se/nyheter/lokalt/smaland/skulptur-till-minne-av-massakern-i-butja-tillverkas-i-smaland>

формалізація. До того ж, абстраговані фігури загиблих «отримали» отвори від умовних куль катів.

У висновку ж, синтез абстракції з раціональною акумуляцією документальних подробиць виглядає неприпустимою реїфікацією трагедії, перетвореної на «комодифікований біль» контемпорарі бенчмаркінгу, де дійсно — «дизайн і злочин» (за Гелом Фостером). Це підтверджує правоту Девіда Жозеліта, який наголосив, що в глобалізованому світі майже зникло естетично автономне унікальне мистецтво, бо митці перетворилися на пошукові системи «еспістемології пошуку», перетворюючи «вірусні» інформаційні й фото-меми у позбавлені почуттів сенси візуального артизму. То ж і з'являються об'єкти, які циркулюють, немов грошова валюта «естетики мереж» арт-ринку³⁴. Тема війни у таких випадках стає ходовим товаром спекуляцій, бо, за Самуїлом Макіндою, «Саме глобальна інтерпретаційна спільнота визначає глобальні явища та породжує їх», не здогадуючись, що поширює нормативне тлумачення бізнес-політичною владою наративу *global public art*³⁵.

Водночас щирими почуттями сповнений «Біль» (портрет дружини, граніт), який Юрко Мисько створив у Голландії, Tilburg; так само вдалися його шамотні екзерсиси на тему війни, дотичні до східноєвропейської традиції придорожніх Хрестів-Фігур «Pensive Christ» та подібні до «Христа» Йоганна Пінзеля на куполі Каплиці Боїмів у Львові з написом латиною «Гляньте й побачте, всі, хто дорогою йде: чи є такий біль, як мій біль?» (*Плач Єремії* 1 : 12. Іл. 21, 19).

Інші візуальні митці, як-от Антін Логов, уже в березні під час боїв за Київ теж відчули обмеженість контемпорарного арт-вислову і звернулися до традиційного образотворення, аби релевантно втілити потужну

34. *Joselit D. After Art. Princeton, 2012. P. 56–58.*

35. *Makinda S. Understanding the Global Interpretive Community // Academia Letters. 2021. Article 2086. URL: <https://doi.org/10.20935/AL2086>*

емоцію нації, яка піднялась на захист життя своїх дітей, землі, суверенітету, європейських демократичних цінностей та вільного майбутнього. Такі твори домінували на виставках, консолідуючи широку аудиторію вмотивованих громадян, які працювали на перемогу, немов один організм. Проте в умовах колективного стресу соціополітичні функції візуальних практик увійшли в резонанс з автономним традиційним формовисловом, візуалізуючи думку, що «у неоліберальному режимі мистецтво зокрема та культура загалом активно використовуються як компенсація та вдосконалення інструментів, водночас нормалізуючи та поширюючи антитезу автономного мистецтва, тобто “корисного мистецтва”»³⁶. Наприклад, Андрій Набока у циклі «Military Art» синтезує техніку плетіння різнокольоровими тканинами по маскувальній сітці, ніби пензлем на полотні (Іл. 6). Іноді за сіткою розміщена картина з промальованими образами людей, що буквально візуалізує, як війна розділила долю людей на «до» і «після».

Думка С. Жижека про те, що демократичні ініціативи спроможні ефективно контролювати ринковий капітал, в українському випадку героїчного спротиву справдилася, на практиці демонструючи можливість сценарію, коли не ринковий бенчмаркінг, а велика жага перемоги всієї нації керує творчим потенціалом мистецького фронту. І тоді можна стверджувати, що «неолібералізм як чуттєвість, котра формує суб'єктивності, проникає в мистецтво та культуру, диференціює та гомогенізує людей, формує життя та бажання...»!³⁷. Втім, коли немає емпатії і критичної оцінки, неолібералізм повертається негативним боком, і тоді реалізується поганий імперський сценарій, де він «помилково сприймає інформацію за знання, надає форму простору і, так само, соціальним відносинам, нормалізуючи насильство, створюючи способи бачення

36. Abram S. The Creative Factory: Collective Creativity and Autonomy in the Neoliberal Machine of Creative Industries // The Gray Zones of Creativity and Capital. 2015. № 17.

37. Там само.



Іл. 12.
К. Полтавська. Майстриня. 2022. Папір, олівець, чорнила



Іл. 19.
Ю. Мисько. Біль. Граніт

світу, що виправдовують руйнування та позбавлення власності, поняттями прогресу та розвитку...»³⁸.

Естетика глобалізму й арт-епістема в умовах війни

Ярослав Грицак, виступаючи на конференції «Уроки війни й майбутня відбудова країни та суспільства» в Українському католицькому університеті у Львові, обстоював думку, що від 1914 року те, що «ставалося з Україною, — визначало значною мірою долю Європи і долю світу. Це важко усвідомити, бо це звучить трошки як мегаломанія. Але це ствердження факту, що Україна є не просто геополітичною територією — а геополітичною територією, де вирішується доля Європи і доля світу»³⁹. Невипадково

38. Там само.

39. Грицак Я. Україна змушує світ шукати сенс. Zbruc. 2022. URL: https://zbruc.eu/node/112481?fbclid=IwAR1mAyqu_-no1JdjqIVOpsJz2RGpuGK



Іл. 21.
Ю. Мисько. Христос у печалі. шамот



Іл. 6.
А. Набока. Ірпін'я.
Маскувальна сітка, тканина

«українське питання» зміцнило вісь Вашингтон-Брюссель, і містка геополітична підтримка, в синтезі з мотивованим опором окупанту від демократичних суспільств, прискорило вирішення алгоритму світової допомоги Україні, позаяк: «Війна робить неможливі речі можливими і дуже прискорює час. За три місяці ми отримали статус кандидата у члени ЄС, якого не могли дістати тридцять років. Це дуже важливо. Так, війна — це катастрофа, тут нема про що навіть говорити. Але одночасно війна — це великий прискорювач нагод. <...> Світ стоїть перед потребою політичної метафізики. Треба розуміти: для чого це все? <...> Україна помагає шукати всім сенс і ставить це питання»⁴⁰. В мистецтві так само мусимо запитувати себе, як повинно змінювати українське образотворення, аби стати прикладом необхідних трансформацій і в світовому форматі.

В цьому аспекті гармонізація українськими митцями арт-епістеми елементом ідентичності нації вірогідно допоможе виправити хиби європоцентризму в аспекті надмірної комодифікації свободи вислову і випустити мистецьку когніцію за межі технокультури у трансцендентну повноту простору-часу як абсолютну красу алетей в ім'я розвитку тонких щаблів світовідчуття людиною майбутнього. Варто навести допис у соцмережах Сергія Захарова, митця з Донецька, який перебрався до Києва і вкотре пережив атаку ворога: «Після 24 лютого декілька днів у мене був творчий колапс: зайшов у майстерню,

40. Там само.

подивився на те, що робив раніше, і виникле відчуття, що це все несправжнє. Справжнє — це мистецтво вбивати ворогів. Але пройшов час і прийшло розуміння, що навіть та справа, яку роблять художники, вона теж працює на Україну. Все, що я малюю з 24 лютого, це про війну». Зокрема він написав «Портрет сина», який зміг евакуюватися з Маріуполя, — потужний образ із багатою нюансованою палітрою складного психологічного стану. Серед батальних творів є композиція, де військовий займає дитячий майданчик під вогневу позицію: фабула, що викликає чимало роздумів про чинники і сенс війни. Кожен сьогодні має зробити висновки з подій цієї війни, усвідомити важливість «політичної метафізики», особливо в контексті арт-епістеми національного образотворення, та з'ясувати, чому окупант толерував контемпорарні практики посткультури, маніпулюючи естетикою глобалізації, залишаючись при тому справжнім варваром-дикунтом.

Імперські пан-ідеї між собою подібні, — розмірковує Майкл Бейкер, критикуючи західну версію: «Євроцентрична модерність [Eurocentric modernity] трактується як цивілізаційний проєкт інкорпорації та маргіналізації, заснований на парадигмі цивілізаційного дикунства. Ця критика поділяє твердження аналітиків в галузі постколоніальної критики, історичної соціології та історичної географії, що Західна Європа конституювалася як “цивілізація” через політичну економію зміни своїх Інших»⁴¹. Українські митці, від 1990-х звільняючись від русифікації творчої уяви разом із активним пошуком національної ідеї як культуротворчого коду, не завершили процес ідентифікації через некритичну адаптацію євроцентристської моделі contemporary art, що прискорило самоколонізацію західною імперською пан-ідеєю — адже нація ще не встигла здолати культурну травму почуття меншовартості й сліпо довірилась наративам євроцентризму: «Європейська місія цивілізувати планету

41. Baker M. Situating Modern Western Education in the Modern/colonial World System (2009. P. 12–13, 77–79). URL: <https://www.academia.edu/1518842/>

в основному характеризується необхідністю захистити цивілізацію від дикунства та розробити інституції, які включатимуть дикунів у цивілізацію. Відмінності між європейським образом цивілізованого “Я” та нецивілізованого “Іншого” тлумачать як недоліки, а тому вимагають суб’єктивації “Іншого” цивілізаційним процесам європеїзації»⁴².

Наслідки сценарію роз’яснював В. Мігноло, простежуючи генезу від доби Просвітництва, коли розуміння «сучасної освіченої людини» базувалося на знанні досягнень європейських наук, і кожний підганявся під лекала історичних епох від «Християнізувати та цивілізувати» через «модернізувати та вивести на ринок» до теперішньої глобалізації знання, економіки, естетики, мистецтв, культур. У випадку, «якщо Інший не може бути асимільований, він стає неможливим в рамках універсалізованого бінарного цивілізаційного проєкту, тобто варварським, диким або примітивним, нерозвиненим, неконкурентоспроможним»⁴³. Формальна логіка Заходу не помітила, як асимілювала і плекала зростання цивілізованих дикунів рашизму. Але українці теж прагнуть від 1990-х бути серед європейських конкурентоспроможних діячів, і щоб пострадянських митців не сприймали на Заході «Іншими», вони наслідують постмодерністські/метамодерністські практики, позиціонуючи їх символом розвитку нації в колі демократичних цінностей європейської родини країн. Критичного ставлення до помилок такого європоцентризму майже не було. Війна внесла корективи — митці візуальних практик раптом звернулися до фігуративного арт-вислову, згадуючи досвід трансцендентальної естетики, притаманний українській арт-епістемі.

Українське сучасне мистецтво, з одного боку, опирається когнітивному кластеру Western ratio-centric epistemology як викривленому постколоніальним патерном Global public art, віддаючи в умовах війни пріоритет усвідомленій ідентичності формовислову; а з іншого боку,

42. Там само.

43. Там само.



Іл. 18.

Л. Маляренко, Ю. Мисько. Буча. Сталь

пристає на контемпорарну ре-вестернізацію, ототожнюючи постмодерністську стратемию з поверненням у лоно європейської демократичної спільноти. Проте критичність творчого мислення необхідна в обох варіантах, аби уникнути (пост)колоніальної пастки темного боку євроцентризму, адже самоусвідомлення національної ідентифікації є також, за Майклом Бейкером, обстоюванням «реляційного розуміння сучасності поза межами західної цивілізаційної проекції». Дослідник доводить, що «Створення альтернатив євроцентричній сучасності передбачає вихід із гегемонії євроцентричного виробництва знань і навчання, і також відновлення гегемонії через визнання та переоцінку епістемологічної різноманітності світу»⁴⁴. Для української сучасної арт-епістеми в умовах війни це є головним завданням усвідомлення багатовимірності культуротворчих процесів крізь призму самоідентифікації нації, що унеможливить репресивні впливи будь-яких імперських наративів, але дозволить докласти свій оригінальний, заснований на кордоцентризмі трансцендентного формовислову, внесок у західноєвропейський культурномистецький полілог.

44. Там само.

Олександра Самойленко

МУЗИКОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС В УМОВАХ ГУМАНІТАРНОЇ КРИЗИ: Сучасний український досвід

Словосполучення «гуманітарна криза» сьогодні перестало бути формальним визначенням певних періодів у спільній історії людства. Сьогодні воно сприймається як тяжкий діагноз болючого стану соціуму (і психологічного, і життєво-практичного), а головне — явища, що йменується колективною людською свідомістю і має глобалізовані значення та прояви. Стаючи домінуючими чинниками світосприйняття та особистісного переживання, кризові ознаки впливають на зміст та методичну організацію «гуманітарної думки» як феномена, що особливо чуйно реагує на усі соціальні катаклізми, звісно, і на найстрашніший з них — воєнну агресію, що веде до масової загибелі людей, загрожуючи перерости у самознищення людства...

Але що може зробити гуманітарне мислення, зокрема ті його форми, котрі отримують специфікацію у певних мистецьких галузях? Чи має якісь особливі ресурси *музикознавча думка* — система пізнавально-оцінних координат, сформована у сфері музикознавчого дискурсу, — стосовно глибинної кризи у бутті сучасної людини, кризи *гуманістичної* свідомості й соціальних інструментів, покликаних сприяти її розвитку та вдосконаленню?

Попри певну риторичність цих запитань, спробуємо окреслити шляхи до відповіді на них, спираючись на досвід музикознавства як гуманітарної науки, що є достатньо зрозумілим, поняттєво визначеним, експлікованим певними дискурсивними позиціями. Найважливішим постає виявлення поняттєвих форм, у яких сучасне музикознавство втілює *власні етичні завдання*, поєднані не лише з вивченням технологічних та змістовно-художніх основ музичного мистецтва, впливу музики на культурну дійсність, а й із вивченням людини як *творця самої дійсності, здатного досягти височину духовного досвіду*, але й спроможного на жахливі руйнівні дії.

«Адже кризові прояви, кризові ознаки стосуються буття людини, тобто людської істоти — як осередку, центрального моменту усієї гуманітарної системи. Бо дійсно, усі протиріччя буття, перш за все, переживає, якось приміряє до себе (якось долає) саме Людина. І те, що людська особистість сьогодні витримує непосильне напруження, пропускає через себе непомірний потік інформації, і що стан її свідомості звідси не завжди достатньо гармонічний — це очевидно. Але як допомогти людині, як зробити її спроможною витримувати усі виклики буття, і не лише вдало долати їх, але й якимось чином перебудовувати свої стосунки з цією дійсністю, пропонувати щось зі свого боку. Ось це — головне гуманітарне питання сьогодні.

Власне, як завжди — головне питання гуманітарної освіти і науки одне: що робити з людиною? І тут найцікавішим є той парадокс, що це питання ставить людина. Це вже відоме замкнене коло нашого буття, по якому ми ходимо, починаючи з далекого тисячоліття...; але все одно, як би людина не ставилась до теперішнього стану, до потреб майбутнього, утримувати досвід попереднього, досвід минулого також треба. І тому одним з компонентів нинішньої кризи для сучасної людини є потреба пов'язувати, утримувати разом всі лінії досвіду, що йдуть з минулого, і ті лінії досвіду, що передбачаються у майбутньому»¹.

1. Самойленко О. Музикологія в мультидисциплінарному середовищі сучасної гуманітарної науки та освіти: ноологічне есе // Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph. Riga, 2021. P. 1–2.

1. Про специфіку дискурсивного методу музикознавства

Те, що музикознавство завжди було й залишається специфічною галуззю гуманітарного знання, ні в кого не викликає сумніву. Хоча були спроби зарахувати деякі методи музикознавства до сфери точних наук, але частковість і неуспішність цих спроб привела до протилежного результату — музикознавство почало дедалі більше визнавати свій особливий цілісний метод, котрий варто називати *когнітивною метафоричністю або специфічною концептуалізацією*. Саме про нього, як про корінну властивість музикознавчого мислення й мовлення, слід міркувати сьогодні, коли потужно резонують одна в одній соціополітична, психологічна ментальна та гносеологічна кризи, тобто коли гуманітарна криза проявляє себе гранично широко в усіх своїх складових, примушуючи шукати свій епіцентр у тій сфері, яку традиційно, в іманентному зростанні історичного людського досвіду, називають *духовною*; дану сферу доцільно пов'язувати зі здатністю людини *уявляти та ідеологізувати* — створювати власний смисловий план буття, інтегративно-результуючий, але водночас і мотивуючий хід людської історії як континуально-часового процесу, з суто людських ейдетичних «точок зору».

Отже, інтерес до музикознавчого дискурсу як певного ідеологічного знаряддя суспільства, здатного не лише захищати («обороняти»), а й створювати засадничі потреби, здатності людської свідомості, зростає разом із підсиленням кризових рис гуманістичної свідомості та методології гуманітарного пізнання. Недарма вивчення «музикознавчого слова» та «музикознавчого тексту» — важливих компонентів гуманітарної культури — було одним з останніх завдань, поставлених перед українською музичною наукою Іваном Арсенійовичем Котляревським (1941–2007), як в останніх статтях, так і в усних виступах, бесідах із колегами та учнями, котрі проводив виданий український музикознавець,

маючи особливий дар передчуття, в останні роки життя². Наголосимо, що саме в останній період своєї життєтворчості І. Котляревський розробляв нові підходи до освітніх дисциплін та науково-теоретичних напрямів, дослідницьких програм у галузі музикознавства. Він формулював *правило пріоритетності* стосовно певних тематичних напрямів українського музикознавства та сучасного стану музикознавчої україністики як *правило понятійної визначеності та відповідності музикознавчої думки*, при дотриманні якого відкривається й власна *поняттєва система музичного мистецтва*, тому значно глибше та з достатньою концепційною конкретикою розкривається смисловий потенціал музичної мови — автономної художньої мови музики³.

Дві думки І. Котляревського (як своєрідний заповіт сучасним українським музикознавцям) особливо примушують аналізувати змістові передумови й призначення музикознавчого дискурсу — у його спрямуванні до духовного досвіду людської особистості та спроможності створювати ціннісно-смислові критерії вивчення музично-виразової системи. Перша думка — в музикознавстві співіснують екстравертне та інтровертне спрямування. Причому екстравертний напрям музикознавчої думки передбачає дві тенденції: доцентрову й відцентрову. Доцентрова означає, що музикознавство намагається включити до кола власних інтересів те, що відбувається в супутніх гуманітарних дисциплінах, узагальнювати досвід цих дисциплін, отже вступає до традиційного для гуманітарного пізнання діалогу «своє-чуже»,

2. Котляревський І. До проблеми моделювання музично-теоретичних систем // Питання методології радянського теоретичного музикознавства. Київ, 1982. С. 26–36; Котляревський І. К вопросу о понятийности музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. Киев, 1989. С. 28–34; Котляревський І. Музично-теоретична україністика // Українське музикознавство. Київ, 1998. Вип. 28. С. 9–12; Котляревський І. Загальні основи науково-дослідної роботи: Навч. посібник. Київ, 2007 (рукопис).

3. Котляревський І. Загальні основи науково-дослідної роботи.

узагальнюючи досвід цього «чужого» — як методичний, так і словесно-мовний, — перетворюючи його на понятійні підстави мислення самого музикознавця⁴.

Як справедливо вказував І. Котляревський, насичуючись новим інформаційним матеріалом завдяки причетності до широкого кола гуманітарних дисциплін, музикознавчий логос починає відчувати деяку надмірність, шукає способи творчо подолати її. Збагачуючи музичний дискурс певними категоріями, методичними побудовами інших гуманітарних дисциплін, музикознавство, по-перше, починає усвідомлювати свої власні межі, як обмеження у предметних інноваціях; по-друге — отримує нові інтровертні імпульси, приводи до наукової рефлексії, у тому числі такої, що породжується освітньою практикою, тобто навчально-пізнавальною дисципліною у її прямому значенні, від найменування сфери та предметного напрямку пізнання (навчання) до визначення його очікуваних логіко-сміслових результатів.

І. Котляревський особливо наполягав на тому, що сьогодні потрібно знаходити специфічні дисциплінарні складові музикознавства, які, будучи науковими, межують з навчальним матеріалом, тобто з освітнім досвідом, накопиченим музикознавцями шляхом навчально-педагогічної діяльності, водночас здатні суттєво розширювати уявлення про музикознавство як науковий дискурс. Зокрема, Котляревський наполягав на парності таких дисциплін, як психологія й мистецтвознавство, текстологія та музична семіологія, пропонуючи приділяти їм найбільшу увагу⁵.

Тут слід визначити, що ми розуміємо під дискурсом і що доцільно розуміти під *музикознавчим дискурсом*. Виходячи із загальних настанов теорії дискурсу, попри той факт, що з можливістю дискурсивного виміру культури сьогодні пов'язують переважну кількість комунікативних

4. Котляревський І. Музично-теоретична україністика... С. 9–12.

5. Котляревський І. Загальні основи науково-дослідної роботи.

практик, головною конститутивною рисою даного явища є мовно-мовленнєва діяльність людини та породжувані нею тексти, тобто текстові площини культурної дійсності, котрі мають певну професійну специфікацію. За даними характеристиками першочерговими постають *словесні тексти*, так само, як і у сфері концептуалізації, або інші когнітивні феномени, що так чи інакше визначаються, *завершуються у слові, потребують словесного оформлення*.

Вся історія категорії дискурсу⁶ вказує, що вона передбачає саме способи словесного спілкування, опанування словесним мовленням в його націленості на певні форми людської діяльності. Тобто дискурсивність передбачає використання слова, але не будь-яке, а *особливе мовленнєве* використання, сама присутність якого вже вказує на пізнавальні причини й мету (доцільність) людської діяльності та на смислові орієнтації «слова серед слів» (М. Бахтін), завдяки яким ми досягаємо *понятійну глибину смислу та смислову глибину поняття*. Не секрет, що в археології знання М. Фуко пропонував усю людську культуру досліджувати з боку подібних дискурсивних зрізів⁷, вважаючи, що через словесне мовлення можна зрозуміти не тільки, чим мотивується людина, вчиняючи, але й про що вона думає (що уявляє) як про свої діяльнісні досягнення...

Найсуттєвішим у розумінні дискурсу як особливого словесно мовного феномена є підхід до нього як до процесу — не як фінального результату словесної експлікації, а як *начала, народження нової словесної*

6. Нагадаємо, що термін усталювався досить рандомним шляхом, походить від пізньолат. «міркування, аргумент», також від «біганина, метушня, маневр, кругообіг», вже у зв'язку з французьким структуралізмом його пояснюють як «промову, розмову на тему чогось», або як «єдність мовлення та ситуації, в якій воно відбувається», також як «перебіг мовлення», «його передумови, обмеження та результати, позамовний контекст і невисловлені цілі й наміри, які супроводжують акт мовлення». Див.: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B8%D1>

7. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук / Пер. с фр. С.-Петербург, 1994.

форми, адекватної до думки (смыслу). Крім цього, дискурс завжди узгоджує індивідуально-особистісні позиції, групові пізнавальні пріоритети та норми колективної свідомості.

Хай там як, але категорія дискурсу завжди виявляється в тісній взаємодії з явищем тексту, причому в антиномічній взаємодії. Коли ми звертаємося до музикознавчого дослідження (так само й іншого мистецтвознавчого тексту), то зазвичай зосереджуємо увагу на кінцевих результатах, на структурі, на знаках відмежування даного музикознавчого дослідження, тобто ми намагаємося вивчати музикознавчу думку (хід музикознавчого мислення) як завершений і окремий у своїй побудові акт-текст. Коли ж ми прагнемо витягти з музикознавчого висловлення глибинний зміст, зрозуміти, що прагнув сказати своїм текстом музикознавець (окрім того, про що він інформує напряду), то опиняємось у відкритому дискурсивному полі (звісно, іноді спливаючи «на поверхню» тексту).

У тексті виражається результативність дискурсу, у дискурсі — процесуальність тексту, здатного ставати й гіпертекстом, тобто відсилати до інших концепційних музикознавчих визначень. Власне, дана інтертекстуальна активність притаманна не лише музикознавчому дослідженню, не тільки способам розвитку *музикознавчої думки*, а й будь-якому словесному спілкуванню, що набуває спеціалізованого характеру.

У дискурсивному полі музикознавства ми виявляємо два специфічні парадокси. З одного боку, було б природнім припустити, що головним предметом музикознавства є музика. Не заперечуючи такої націленості музикознавчого пошуку, скажемо, що музика — це, радше, матеріал, у який поринає музикознавча думка, намагаючись виявити власну інтенціональність, також віднайти, сформувати власний контекст. Отож, музика постає спонукальною та супутньою причиною музикознавчого дискурсу, а його будівельним матеріалом і дійсним предметом є *музикознавче слово*, тобто дискурсивний досвід (пізнавальна традиція),

завдяки якому певні форми словесного вираження набули наукового музикознавчого значення⁸.

Контекстуальність та інтенціональність — обов'язкові методичні властивості музикознавчого судження, завдяки яким воно здатне одночасно заглиблюватися й розширюватися, таким подвійним чином визначаючи рівні та межі, у тому числі хронотопічні, музикознавчого пізнання.

Інший парадокс — у полі музикознавчого дискурсу немає специфічних термінів винятково для музикознавчого пізнання, які б не зустрічалися у жодній іншій гуманітарно-пізнавальній сфері. Застосована в науці про музику термінологія сприймається, визнається як музикознавча лише тоді, коли безпосередньо докладається до музичного матеріалу, причому останній може існувати у двох видах: музично-текстовому та словесному історично-наративному, як факт науково-літературної писемності, котра має власні умови та засоби компонування. Найочевиднішим, хоча й звужено-технічним, постає поняттєво-термінологічний апарат музикознавства у галузі прикладної, інструктивної навчальної діяльності, пов'язаної, зокрема, з курсами сольфеджіо та гармонії, деякими аспектами курсів аналізу музичної форми та поліфонії (хоча поняття «поліфонії» вже набуває естетико-культурологічного розуміння як вказівка на смислову поліфонію та оцінну множинність буття). Але якщо музикознавство наважується стати наукою й увійти до кола гуманітарних дисциплін, його понятійний апарат має бути спроможним до широкої резонансної теоретичної (пізнавально-оцінної

8. Див. про це: *Самойленко А.* Музикологія в мультидисциплінарному середовищі сучасної гуманітарної науки та освіти: ноологічне есе // *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph.* Riga, 2021. P. 1–31; *Musicological discourse and problems of contemporary semiology: Collective monograph / A. I. Samoilenko, S. V. Osadcha, O. Ohanezova-Hryhorenko, L. I. Povzun, etc.* Lviv; Toruń, 2020; *Samoilenko A. I.* Form and essence as cognitive priorities of musicological scientific discourse // *Musicological discourse and problems of contemporary semiology: collective monograph.* Lviv; Toruń, 2020. P. 1–24.

естетичної, культурологічної, психологічної тощо) дії, що супроводжується деяким відчуженням від логіки музичного тексту й навіть від специфічної аналітичної логіки музикознавства.

У колі наукових категорій — складових дискурсу, які музикознавство прагне представити як власні універсалії, — немає жодного слова, яке не зустрічалося би в інших провідних гуманітарних дисциплінах. Але це не означає, що у музикознавця «немає своїх слів», скоріше навпаки: більшість гуманітарних категорій, здатних увійти до музикознавчого дискурсу, набувають нової доцільності, концепційно збагачуються завдяки вивченню музики, відкриваючи свій потенціал для інших галузей пізнання (наприклад, для психокогнітивістики)⁹.

Серед них на сьогодні, враховуючи нову зацікавленість музикознавців питаннями духовного досвіду людини як соціальної істоти та творчої особистості, тим паче в аспектах енактивізму та конекціонізму, тобто з епістемологічною активацією, провідні позиції займають *поняття про досвід людської життєтворчості, історичні епістемі культури та відповідні до них мовні й смислові реалії музики*. Спробуємо розвинути та прояснити дані поняття.

2. Епістемологічний погляд на історичний логос музики

Два головних феномени, котрі нині примушують до прокладання нових пізнавальних парадигм, це *історія й свідомість*, зв'язок між якими, як між одночасно реальними і умовними об'єктами, опосередковується різними діяльнісними сферами, але найпослідовніше й найглибше проявляється в мистецтві. Можна навіть припустити, що історія — як незалежний від волі окремого суб'єкту процес, та свідомість — як загальнородова властивість людини, — є *природними системами* людської життєдіяльності,

9. Див. про це: *Самойленко А.* Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса, 2002; *Самойленко О.* Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції. Одеса, 2020.

тоді як мистецтво постає штучною системою, зокрема штучним способом поєднання між собою історичного процесу та еволюційних здатностей людської свідомості, пристосування їх одне до одного, організації їхньої справжньої смислової єдності.

Але між мистецтвом і двома його екзистенціальними сусідами встає ще одне закономірне явище, частиною якого і є художня система. Це *досвід людської життєтворчості в цілому, що породжує історичні епістемі культури*, тобто епістемі колективного характеру й призначення, що ведуть до різних «польових» організацій смислових апріорі у художній сфері, зі властивими їй знаковими можливостями (у тому числі, до *музичних епістем*).

Зворотний зв'язок є не менш важливим, оскільки художні «поля» культури з'єднуються у предметно-смислову мережу, у специфічну художньо-естетичну «всесвітню семантичну павутину», яка забезпечує збереження і трансляцію *досвіду* в його вихідній онтологічній якості. Вона ж забезпечує *позитивний характер і логічну (психологічну) побудову головних історичних епістем культури*, стає мовою їхнього пояснення й прояснення, катартичної «кларитизації» — очищення від «життєвої каламуті».

З огляду на відносну функціональну сталість свідомості, процесуальність й різні експлікаційні здатності мислення, в музиці вони виражені через взаємини (взаємозалежності) смислу (образно-смислових інстанцій свідомості) та звучання (звукової матерії музики).

Встановлення закономірних зв'язків між культурними смислами, тісно пов'язаними з життєвою дійсністю, та музичними формами, що базуються на специфічних мисленневих модульностях, стає підґрунтям для «епістемологічного повороту» у музикознавстві. Епістемологічний підхід дозволяє більш обґрунтовано визначати зовнішні чинники та внутрішні формотворні джерела музичної творчості, уточняти явища мислення та усвідомлення в музиці, виявляти *специфічну музичну свідомість* як такий феномен, що опосередковується музичною мовою, й навпаки: встановлювати досить чіткі координати між музично-знаковою системою та творчою свідомістю (як особистісною, так і колективною).

Саме епістемологічні позиції дозволяють пояснювати, чому експліковане, тобто «зовнішнє», мовлення і «внутрішня форма» в музиці суттєво відрізняються від таких у словесному мовленні та у літературній формі: те, що для словесного (вербального) мислення є внутрішньою формою, для музичного висловлення, мовного ресурсу музики виступає предметно значущим змістом, адже музика безпосередньо оперує тими смисловими конекціями (іманентними логічними зв'язками свідомості), до яких слово добирається шляхом тривалої реінтерпретації.

Музичне мовлення здійснюється як рух від внутрішньої форми мислення, від його образно-почуттєвої підоснови, до зовнішньої логічної структури, й лише потім організується зворотний смисловий рух, що програмується за допомоги певного мовно-виразового прийому.

Вербалізація, участь усного та письмового слова дозволяє визначати зв'язки між внутрішньою й зовнішньою формою в музиці, тому роль слова в музиці є постійно важливою, активованою, хоча й повсякчас приймає різні змістові та формальні конфігурації. За допомогою слова визначаються, зокрема, вектори — плани мислення, способи логізації, понятійного структурування музично-смислового змісту — формування й розвитку мовного матеріалу музики.

Музична свідомість, як музично-мовна свідомість, створюючи власну семантичну мережу, утворює й свій іманентний логічний — онтологічний — порядок, що припускає «вершини» (об'єкти), атрибути (властивості і якості), відносини (конекції, релевантності). Головне ж, вона знаходить власних «інтентів», відповідно до історичних епістем, створює власний утопічний, але цілком реальний світ, що організує процеси мислення і мовлення в музиці, визначаючи у такий спосіб *змістовні контексти музикознавчої думки*.

З епістемологічної точки зору інтерпретація музики й у музиці загалом — це відношення з музикою як з художньо організованим культурним (культурно-історичним) середовищем, котрий накопичує, культивує досвід розуміння, тобто глибинної взаємодії між людьми.

У даному епістемологічному ракурсі історія, як певне оцінне переломлення й перетворення людського досвіду, постає навро́ти психології як головного знаряддя усвідомлення й засвоєння, подальшого застосування цього досвіду, щодо музичного мистецтва — у музичному переломленні та осмисленні. Універсальні культурні прецедентні смисли (що мають номінативні пролонгації в естетико-культурологічних категоріях, зокрема пам'яті, любові та гри¹⁰) віддзеркалюються у музичних епістемах (мовно-текстологічних): час (пам'ять) — у метроритмі; естетичне переживання (любов) — у мелосі; просторові уявлення (гра) — у фактурній організації, гармонія — у цілісній тканині, матерії звучання, розгортанні ви́шир музичного звучання.

З наведеного протиставлення можна вивести два основних роди семантичних мереж: зовнішні, предметно-фактично орієнтовані, й внутрішні, психологічно-особистісно зумовлені; вони можуть бути представленими як паралельні онтології (загальні формалізації деякої галузі знання за допомогою концептуальних схем та їх описів), репрезентовані в музичній «мережі».

З боку епістемологічних понять, музика, як всесвітня семантична павутина, існує водночас в артефактному середовищі та в ідеальному світі свідомості. Семантична мережа самої музики — аналогова інформаційна модель предметної галузі музичного мислення. Музична мова функціонує як система відносин й передбачень, що набуває власного формально-логічного порядку й умовно відтворює, радше — визначає — *історичний порядок* як смисловий.

Поняття про історичний порядок або логос історії, як супутній логосу музики, передбачає дихотомічний підхід, враховуючи такі парні категорії, як особистість — соціум; суб'єкт (людина) — час; музика — історія (автор — музика) тощо. Зasadничою видається також опозиція соціальної культури (музичного мистецтва), крізь яку проступає протиставлення історичного життєвого досвіду (включаючи індивідуально-авторський) — музичної мови (взагалі мови як основної форми збереження й передачі досвіду).

10. Див. про це: Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания.

Історичним системним явищем постає і *музична культура*, що у найближчому хронологічному (сучасному) розумінні включає до своєї структури такі компоненти, як комунікативні процеси й відповідні дискурсивні поля; провідні символічні форми, що відображують співвідношення соціального й персоналізованого в людині, виявляють творчі ресурси особистісної свідомості; психологічні інструменти взаємозумовлені з мультикультурними витоками музично-творчої практики, котра переймає від загальної культурної семантики перехідність і маргіальність, прагнення полілінгвальності, водночас універсалізації.

Полісемантичному змісту та формально-логічному ускладненню музичної культури сприяє її функціонально-галузевий розподіл на повсякденну естетичну (з частковою спеціалізацією), прикладну професійно-масову (з прикладними естетичними функціями), передхудожню аматорську, професійно-масову художню, академічну професійну, автономно-художню, позаакадемічну / не-академічну. З боку «предметного світу» — артефактного та інституціонального наповнення культури — забезпечується *зовнішній досвід* музичної творчості, що завжди потребує матеріально-речової експлікації. Але з боку *смыслових універсалій культури* надходить і суттєва для психологічного матеріалу музичного мистецтва ідея «внутрішньої людини». Зауважимо, що поняття про внутрішню людину виростає певним чином з *категорії внутрішньої форми*, зокрема внутрішньої форми слова, мислення, тобто знову виникає опосередкований зв'язок між музичними та вербальними способами мислення й мовлення¹¹.

Категорія «внутрішньої людини» дозволяє не тільки структурувати внутрішню форму в музиці, але й виявляти спільність психологічних й ідеаційних — філософських, поетичних та релігійних — підходів

11. Ключовими щодо розглядуваного питання постають праці: *Выготский А. С. Мышление и речь: Изд. 5, испр. Москва, 1999; Шнем Г. Г. Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольта. Москва, 2006; Samoilenko A. I. Form and essence as cognitive priorities of musicological scientific discourse... P. 1–24.*

до смислової реальності як головної реальності для свідомості людини. Водночас системне уявлення про «внутрішню людину» (як про основні складові/рівні свідомості, що організують особистісну цілісність людського мислення, взагалі здатність людини усвідомлювати та творчо реагувати на зовнішні відносини) дозволяє визначати музичні епістемати як опорні пункти музичного пізнання й образного втілення, також мовного самоздійснення музики — певні енергійно-інформаційні феномени, що обумовлюють апіорні засади творчої діяльності.

Таким чином, у зв'язку із зазначеними «ключовими» категоріальними орієнтирами сучасного музикознавчого дискурсу виявляється і його «корінна» антиномія як взаємодія тенденції фундаменталізації — прагнення виступати фундаментальною наукою (навіть заміщати деякі соціальні дисципліни) та тяжіння до прикладних функцій. Якщо перша тенденція розвивається на основі синтезу методичних інструментів естетики, текстології та когнітивістики, то інша зумовлюється завданнями соціальної дійсності й практичного життя, постійно оновлюваного інформаційного поля та явищами цифровізації.

Дана антиномія віддзеркалюється та предметно конкретизується в наступній: з одного боку, музикознавство прагне бути «наукою про дух», оповідаючи про акмеїчні стани людського духу, а з іншого — намагається бути уважним, як ніколи, до музикотерапії, успішно стаючи «наукою про тіло», що анітрохи не суперечить концепції «внутрішньої людини» як головного й постійного «ідеального предмету» музичного осмислення/створення та музикознавчого розуміння. Звідси й третя, також засаднича, дискурсивна антиномія музикознавства — неусувне протиріччя між прагненням до дедалі більших узагальнень, відвернених понятійних конструкцій, деталізованого аналітичного проникнення до найменших часток людської свідомості й звукообразного змісту музики.

Остання антиномія є особливо важливою для звернення до мови сучасної музики, у зв'язку з якою майже повністю відступають усі попередні методи пізнання й оцінки. Як справедливо відзначала Ніна

Олександрівна Герасимова-Персидська (1927–2020), на початку ХХІ століття виникає нова музика, зумовлена із зовсім інакшим типом мислення; вона втрачає свою нарочитість та позбавлена підкресленої гордовитості устремління; її новою ключовою ознакою стає прагнення згадати й смиренно прийняти, переоцінити наново увесь наявний історичний творчий досвід музики. Здається, що й музикознавство, хоча й з деякою паузою, йде за ініціативою музичного мистецтва, оскільки також зустрічається сьогодні з необхідністю *«згадати все»*, тобто представити в єдиній дискурсивній події весь *категоріальний досвід музикознавчої думки*, але, звісно, у зв'язку з націленістю на нові ресурси музикознавчого пізнання. Не випадково Н. Герасимова-Персидська у своїх останніх методологічно-настановних працях обирає, як інтегруючі та опорні, *категорії часу та хронотопу*, що вказують і на онтологічні, і на художні явища (прецеденти), і *цілісності*, у тому числі, в осягненні смислу та знакового призначення звуку¹².

До особливостей музикознавчого дискурсу, що не притаманні (або не такою мірою притаманні) іншим сферам наукової мови, варто віднести вбудованість оцінного ставлення у дефінітивні комплекси, суб'єктивованість, особистісну упередженість, через яку проглядає авторська позиція, індивідуальне осмислення фактичного матеріалу. Саме упередженість, що нібито позбавляє музикознавчий дискурс об'єктивності, насправді виявляє інтенціональний план гуманітарних суджень,

12. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття // Українське музикознавство. Науково-методичний збірник. Київ, 1998. Вип. 28. С. 32–47; Герасимова-Персидская Н. О восприятии музыки и постижении смысла // Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. Вип. 60. С. 3–8; Герасимова-Персидская Н. Целостность как универсалия и ее проявление в музыке // Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. Вип. 51. С. 3–8; Герасимова-Персидская Н. Звук и знак в музыкальном искусстве // Київське музикознавство: Музикознавство у діалозі. Київ; Дюссельдорф, 2011. Вип. 37. С. 12–23.

який постає цілком об'єктивним фактором словесної переконливості, навіть специфічним предметом музикознавчої рефлексії.

3. Від музичної свідомості до музикознавчого усвідомлення

Отже нині для музикознавчого дискурсу найбільш інтегруючою та істотною є проблема музичного мислення та пов'язана з ним проблема музичної свідомості. Причому проблема музичної свідомості виявляє певний неологізм даного поняття; має йтися про механізми людської свідомості, з якими пов'язані *смыслотворчі властивості музики*, у тому числі про способи самопізнання, взаємодії неусвідомлюваної та раціонально-логічної сфер свідомості, колективного й особистого несвідомого тощо.

Ще раз наголосимо, що в умовах сьогоденних соціополітичних катаклізмів проблема розвитку *гуманістичної* людської свідомості й удосконалення інструментів керування нею видається *глобальною проблемою*. Так само варто нагадати, що музика в усіх її жанрово-комунікативних різновидах є потужним засобом впливу на людську свідомість, насамперед на її почуттєві форми, сприяючи її естетичному перетворенню — катарсичному переструктуруванню.

Стосовно можливостей музичного відтворення смислового змісту — креативних ресурсів людської свідомості — існують *два взаємодіючих психосеміологічні закони*. Перший стосується природи й напрямку музичного впливу (діяння), обумовлений необхідністю підтримки людської свідомості (і людини в цілому як природної та соціальної істоти) у стані динамічної рівноваги (гомеостазу), гармонійної взаємодії всіх психоемоційних, когнітивних і соматичних структур, з яких складається «холістична» людина, причому не лише «внутрішня», а й «зовнішня».

Повертаючись до категорії «внутрішньої людини» як такої, що найбільше відповідає інтегративному прямуванню музикознавчого дискурсу, відзначимо, що музичне смислоутворення, як і музичне мислення, охоплює *цілу й цілісну людину*, воно формується всіма рівнями

й складовими людської свідомості, проходить крізь усі шари світовідчуття та самоусвідомлення. Мислення — це процес, котрий активує усі без винятку екзистенціальні ресурси людини, тому головний психологічний закон музики можна знаходити в її здатності надавати рівноваги й рівнодії усім фізичним, психічним, психологічним ресурсам людської особистості.

Іншим законом, симетричним першому, але вже з боку конкретної персони, отже і з боку «внутрішньої людини», що існує всередині соціально-облаштованої особистості, немов «бог, який причаївся у кам'яній статуї» (Жан-Поль), слід називати закон притягання й координації, упорядкування та структурування думок і в особистісній свідомості, і в процесі музичного мислення. Усі внутрішні перебудови, перетворення, внаслідок формування ціннісних установок, організуються єдиним «притягальним» розумовим началом — місцем особистісного смислового самовизначення. Й іншого шляху усвідомити себе, знайти точку опори в собі й важелі взаємодії із зовнішнім світом для людської свідомості немає.

Виявленню даних психологічних топосів як місць «смислового самозбирання» людини у музичному змісті суттєво сприяє епістемологічний підхід, адже музичні епістемати утворюють єдину систему *пізнавальних орієнтирів*, покликаних зміцнювати художньо-смисловий лад музики, розбудовувати, виявляти музикальність як найвище кваліа людської свідомості й необхідну умову (якість) художнього світу взагалі, забезпечувати «семантику прецедентності» для загальних установок свідомості (з боку трансцендентної реальності) та для символічних музичних форм і способів вираження, інтерпретативних ресурсів музичного мистецтва.

У відповідності зі структурою «внутрішньої людини» складовими внутрішньої форми (смыслопокладання, буття у смисловому русі) в музиці постають три основних етапи (епістемічні плани) процесу музичного мислення: комунікативно-композиційний етап/план музично-розумового

(творчого) процесу; жанровий структурно-функціональний, «настановний»; стильовий «усвідомлюючий», рефлексивний і мотивуючий. Між першим і другим етапами сполучним началом (конекцією) виступає упредметнення, «ущільнення», тобто прояв своєрідної музичної соматички, «звукової тілесності», речовності музики.

Між другим і третім — як логічний зв'язок — відбувається додаткова (комплементарна) семантизація, організується власна музична психологіка (логізація почуттєвої свідомості, уявлення про «душевний устрій» музики). У зворотному напрямку, від третього етапу до другого, проявляється автономія й активізація музичних понять, синергія музичних думок. Від другого до першого виявляються умови артефактності музики, затверджується феномен музичного твору як завершеного та відкритого водночас (відповідно до концепції відкритого твору — текст У. Еко¹³).

Функціональні рівні музичної свідомості визначають (обумовлюють) форми музичного мислення; вони передбачають особливий рефлексивні засоби музики (саморефлексію музики). Тому важливим є історичний підхід до музичного мислення, який переходить у семіологічний та дозволяє обговорювати психосемантичні функції музичної мови¹⁴.

Іманентні смислові конекції і є змістом *музичної думки, що породжує власні поняттєво-знакові структури*: останні забезпечують закріплення даних конекцій в уяві, тобто їхнє образне й почуттєво визначене закріплення, з'єднане з переживанням. Тому мова музики завжди сприяє саморефлексії та проясненню свідомості, пред'являє їй можливості власного змісту і це її *системна психосемантична функція*¹⁵.

13. Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию / Пер. с ит. С.-Петербург, 1998.

14. Самойленко О. І., Осадча С. В. Музична семіологія як актуальний напрям теорії мовної свідомості // *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU*. Riga, 2020. С. 436–458.

15. Там само.

Образ (як перебачуваний, передчуваний смисл) продукується разом із мовою, визначає вибір знакових форм, є цільовим призначенням музичної форми, вказує, яким чином реалізуються смислові завдання свідомості, спирається на власні психологічні апріорі, тобто має власну прецедентність з боку і музики, і свідомості.

В цілому, *прецедентна семантика* в музиці є вирішальною передумовою для *музикознавчого мислення*, оскільки вона засвідчує опору музично-образного змісту, формотворчих принципів у музиці та наявність у ній власних «історичних апріорі», тобто епістем. Досвід музичної творчості (мислення) закріплюється в музичних артефактах, у тому числі у творах (завершених текстових формаціях), які забезпечують пролонговані зв'язки між прецедентними смислами (загальними необхідними смисловими настановами) й структурно-семантичними формулами музики.

З огляду на викладене вище, варто уточнити, що саме в орієнтації на активне притягання думки й думкою розбудовується енактивізм (напрямок пізнавальної теорії). Він передбачає, що мислення й свідомість як нероздільні, але й незліянні величини, виникають, коли розум людини, відповідно й сама людина, перебуває у дії, тобто вимагають активності з боку людського інтелекту й усієї людської істоти: необхідно активувати розум, а це означає включення до дії й усієї особистісної структури, усієї зовнішньої, і внутрішньої людини.

Поряд з енактивізмом, актуальним для проблематики *внутрішньої форми музичного мислення*, стає течія конекціонізму, що розбудовується у певному протистоянні феноменології, конструктивізму й навіть епістемології, вносячи праксеологічні реконструкції у загальну теорію пізнання. Енактивізм і конекціонізм уявляються перспективними тенденціями *розуміючого підходу*, що дозволяють застосовувати логіку музикознавчого пізнання до цілісного людського суб'єкта, виокремлювати ідею «внутрішньої людини», уточнюючи з її допомогою не тільки поняття внутрішньої форми, але й явища мислення й свідомості

загалом. При цьому провідною залишається категорія музичної свідомості, що поєднує дискурсивні поля музикознавства та психології мистецтва¹⁶.

«Отже, музично-мовна свідомість — це наповнююча та включена, імплементована категорія, як і все з нею пов'язане. Тому завдяки даній категорії та її історичним залученням, а також психологічному зануренню, можна сказати, що спільність між психологією та музикознавством виникає, насамперед, як спільність порівняльно-історичного методу, але, звичайно, з опорою на *історичну місію музики*.

На сьогоднішній день і проблема музичної свідомості, і методичні складності її вирішення підводять до специфічної пізнавальної межі, яка є спільною для музичної та музикознавчої свідомості. *Музикознавча свідомість є важливою складовою музично-творчої свідомості*, і поза неї, поза проказування музично-історичного досвіду творчих конекцій, музична культура як певний міжособистісний феномен не спроможна існувати. Але якщо музикознавча свідомість є частиною музичної, то тоді цілком закономірно, що й для неї є важливим пошук нової стильової змістовно-сміслової інтеграції — той пошук, який у композиторській творчості зазначається як пошук «*нової простоти*», але як «*нової складної простоти*» (причому дефініція нової простоти без внутрішньої вставки поняття «*складності*» — як тенденції нового способу синтезу, узагальнення й підйому на нову висоту усвідомлення — не набуває дійсного й справжнього свого значення)¹⁷.

Підводячи деякі підсумки, зауважимо ще раз, що сьогодні корінною проблемою для всіх наукових співтовариств і більшості гуманітарних наукових досліджень виступає *вивчення людини та її природи*.

16. Див. про це: *Самойленко О.* Музично-мовна свідомість як історичний та психологічний феномен: творчі конекції і теоретичні пролонгації // *Нові віхи розвитку культури і мистецтва у ХХІ столітті*. Львів; Торунь, 2021. С. 1–22; *Самойленко О.* Психологія мистецтва...

17. *Самойленко О.* Музично-мовна свідомість... С. 7.

У музикознавстві дана проблема мотивує значне зростання уваги до соціопсихологічних ресурсів людського співтовариства, до особистісно-психологічних аспектів поведінки й діяльності людини.

Загальна для різних гуманітарних дисциплінарних сфер проблема «внутрішньої людини» може розкриватися як система питань (і відповідей) про те, яким чином організований і обумовлений суб'єкт (особистість) зсередини, чим він володіє у центральних пунктах своєї свідомості, чим він здатний розпоряджатися і якою мірою він володіє тим тезаурусом, що даний йому природою та соціумом, а також — ноосферою цілісної людської екзистенції.

Передумови формування концепції «внутрішньої людини» накопичувались у музикознавстві досить тривалий час, оскільки особистість музиканта, композитора, виконавця, слухача входить у предметний зміст більшості музикознавчих робіт, причому існують ґрунтовні класифікаційні спроби узагальнити й представити в аналітичних характеристиках особистісний досвід створення музики. До того ж гуманітарний і символістичний, музикознавчий дискурс припускає відтворення й внутрішнього ладу свідомості самого музикознавця, репрезентацію у завершеній понятійній формі його власної «внутрішньої людини» як іманентної системи умоглядів, оцінок, способів переживання.

Для сучасного музикознавства досить показовим також стає інтерес до *метатеорії* як до рівня теоретичного узагальнення, який дозволяє представляти в єдності всі головні сторони музикознавчого досвіду. Категорія «внутрішньої людини» претендує на своє місце саме в теорії даного типу — не тільки на узагальнююче, але й на інтегруюче значення. Сутнісною ознакою — знаком онтологічної важливості даної категорії — можна вважати те, що вона поєднується з поняттям мовної свідомості (та її структури), тобто внутрішнього мовного обладнання людської свідомості. У даному інтерпретативному напрямі вона здатна набувати широкого гуманітарного позитивного резонансу, протистояти сучасним культурологічним концепціям, котрі проголошують неминучу

кризу, навіть катастрофу, причому не стільки соціальної історії людини, скільки її особистісної свідомості, а потім вже й розпад природньої людської смислової свідомості, у цілому.

Музика надзвичайно антропологічна, оскільки виникає та існує за образом і подобою людини; вона виявляє найглибиннішу, ймовірно, *дійсну* екзистенціальну міру внутрішньої людини — внутрішнього сутнісно-смислового облаштування сукупної «родової» людини. Тому, по-перше, досить важко роз'яснити символічний зміст музичного мовлення; по-друге, у принципі неможливо «перекласти» зміст музики мовою словесних визначень. Водночас можливо створювати паралельну низку словесних категорій, які, відсвічуючи музичний зміст, окреслюючи контури внутрішньої музичної форми, утворюють власне коло значень, що дозволяє не тільки розкривати умовно-метафоричний зміст музичного твору, але й транслювати у простір (у свідомість) культури музично-смилову ідею як самодостатній завершений художній концепт.

Таким чином, немає потреби намагатися перекладати музику «мовою слова», натомість існує необхідність знайти таке символічне музикознавче слово і спосіб побудови музикознавчого дискурсу, що зможуть якнайповніше відповідати смислового обсягу музичного мислення. До сукупності професійних музикознавчих завдань входить також усвідомлення й урахування існуючих нині викликів з боку кризових проявів людського існування, і саме це визначає *стан музикознавчої свідомості* з усім її дискурсивним інструментарієм — тим, що вже став звично-прийнятним, і тим, що прагне нової етичної концептуальної самодостатності й дієвості.

ПРОБЛЕМИ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ТА ФАХОВОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ БІЖЕНЦІВ ЗА КОРДОНОМ

Перебіг російсько-української війни спричинив хвилю українських біженців до багатьох країн, переважно Західної Європи. За статистикою на 16 травня 2023 року офіційний статус тимчасового захисту в ЄС отримали приблизно 8 240 289 осіб, а в інших країнах світу ще близько 2 652 117 людей¹. Крім багатьох економічних, адміністративних, мовних, психологічних та побутових проблем, з якими стикаються біженці, виникають складнощі у взаємодії культур. Остання обставина досить сильно впливає на саме існування емігрантів полегшуючи або, навпаки, ускладнюючи розв'язання багатьох проблем. Адже країни, де опиняються українці, мають власні, відмінні від наших культурні традиції і, часом, особливий менталітет мешканців.

Таким чином, біженці, незалежно від власного бажання, стають акторами міжкультурного діалогу, що відбувається на різних рівнях, — культури побутової поведінки, особливостей спілкування, менталітету, а ще, залежно від фаху, потрапляють до діалогу мистецького, наукового тощо.

1. Ukraine Refugee Situation // The Operational Data Portal (ODP). URL: <https://data.unhcr.org/fr/situations/ukraine/>

Взаємодія із місцевими спільнотами на побутовому чи фаховому рівнях відбувається згідно з особистим характером, звичками та компетенціями біженця. Діапазон цих відносин описується в таких основних термінах, як адаптація, сегрегація, асиміляція, маргіналізація, декультурація та ін. Перелічені форми соціалізації реалізуються не лише на колективному, але й міжособовому рівнях. У пропонованому тексті увага зосереджуватиметься на взаємодії між індивідом та референтною спільнотою, зосібна йтиметься про митця у середовищі відмінної культури іншої країни.

За певних обставин фахова ідентифікація митців стає досить ефективним засобом адаптації у незнайомому середовищі, про що свідчать приклади С. Лифаря, О. Екстер, О. Архипенка та багатьох інших художників. Натомість національно-культурна ідентичність залишається маловідомою або не реалізованою. Часом деякі митці, як-от, О. Стахов-Шульдиженко, навмисне, задля власної безпеки, ретельно приховували свою національно-культурну ідентичність, що було досить поширеним явищем серед біженців під час Другої світової війни.

Одним із наслідків фахової ідентифікації може стати вибір митцем не лише певної спільноти колег, а й стилістичного напрямку творчості, тематики і, навіть, техніки виконання творів. Можливі також випадки множинної ідентичності, суперечливої протидії декількох ідентичностей всередині однієї людини. І як би це не суперечило практиці психологів і психіатрів, останнє не призводить до розладів психіки, що буде висвітлено далі у цій статті з опертям на факти життя й творчості вже згаданого тут О. Стахова-Шульдиженка.

Тим часом зауважу, що змісти форм соціалізації у митців, — такі як адаптація, сегрегація, маргіналізація тощо, — мають дещо інакші соціокультурні сенси, відмінні від тих, які ці терміни набули у психології, філософії, біології, царині права та ін.

Адаптація — найбільш бажаний тип взаємодії між індивідом однієї культури та колективом іншої культури, який уможливає, в ідеалі, рівність та міжкультурний діалог. У художній творчості такий тип відносин

передбачає взаємодію та залученість індивіда однієї культурної традиції до мистецького процесу іншої культури.

Культурна асиміляція — прийняття індивідом чи спільнотою цінностей культури іншої, тобто чужої культури. У площині художньої творчості це зміна стилю, тематики й естетики, приміром, відносини між соцреалістичною культурою СРСР та деякими представниками класичного авангарду, які хотіли або мусили увійти до офіційного художнього життя.

Декультурація розглядається як втрата чи забуття своєї культури чи її частин. У мистецтві — забуття власних мистецьких здобутків. Зазвичай супроводжує асиміляцію. Існує безліч прикладів зміни у творчості, коли талановитий авангардист-першовідкривач нового мистецтва раптово перетворювався на пересічного художника, виконавця політично правильних замовних творів.

Акультурація — сприйняття культурних норм та цінностей чужої культури, є частиною процесу адаптації. Може розглядатися як збагачення творчості впливами різних культур.

Сегрегація — відокремлення та ізоляція певного колективу чи індивіду однієї культури від колективу іншого, зазвичай більшого, що належить до панівної культури. У художній творчості призводить до унеможливлення та припинення взаємодії між сегрегованим індивідом (колективом) та колективом панівної культури, з усім тим сегрегована культура продовжує свій відокремлений розвиток утворюючи контркультуру. Наприклад, такими були відносини між офіційною культурою СРСР та представниками андеграунду.

Маргіналізація — виключення колективом іншого колективу або індивіда зі сфери діяльності, впливовості, статусності, у художній творчості проявляє себе як ускладнення для індивіда чи гурту в участі у мистецьких процесах, проте зі збереженням із ним певної частини взаємовідносин. Наприклад, такими були відносини між офіційною культурою СРСР та представниками «дозволеного мистецтва», котрі утворювали субкультуру.

Слід враховувати, що на конкретну форму перелічених стосунків (адаптація, сегрегація, маргіналізація та ін.) впливає, як основа, вимір національно-культурної ідентифікації, тобто усвідомлення індивідом цінності власної культури — чим є для нього «своє» у процесі сприйняття чи відторгнення «чужого». Цей процес становлення етносу забезпечує збереження власного внутрішнього світу: «розрізнення “Ми — Вони” на рівні суспільної свідомості виступає в численних проявах культури і є не тільки результат людської діяльності, а й її, діяльності, спосіб. Тому коли виділяють етноси, то на практиці вказують на компоненти культури: мову, релігію, мистецтво, звичаї, обряди, право, мораль тощо»².

Національно-культурна самоідентифікація є важливою для кожної людини, а за наявності постійних впливів різноманітних культурних традицій вона стає особливо актуальною. Українські біженці, потрапляючи поміж інших культур, схильні до постійного оцінювання «свого», до порівняння-проговорення подумки чи у колі знайомих переваг та недоліків власної культури, на практиці втілюючи слова: «аналіз розвитку етнічної, національної самосвідомості фактично зводиться до фіксації наповнення змістом поняття “Ми”»³. Водночас ситуація нинішніх українських біженців — не нова. Досвід декількох попередніх хвиль емігрантів може стати корисним для порівнянь процесів взаємодії культур і творчого самозбереження окремих митців у річищі надбань «своїх» культури. Аналізуючи життя і творчість Олександра Стахова-Шульдиженка (1922–1988), з-поміж іншого варто звернути увагу на набутий митцем досвід творчого самозбереження за умов надзвичайного тиску культурних традицій та ідеологій різних країн.

Художник навчався у радянській художній школі, згодом потрапив до скаламучених війною Німеччини, Польщі, Італії, Британії, де контактував із колегами, переймаючи їхній творчий досвід. Після репатріації

2. Жмир В. На шляху до себе // Жмир В. Вибране. Київ, 2012. С. 30.

3. Там само. С. 31.

у 1954 році, вже як самостійна творча особистість, він опинився між офіційною культурою СРСР та субкультурою нонконформізму. Врешті, перебуваючи в культурній сегрегації, розвивав власне мистецтво, що продовжувало тенденції британського модернізму другої половини 1940-х — початку 1950-х.

Подібна біографія, принаймні щодо взаємодії з іншими культурами, може видатися пересічною для сучасних художників, які впродовж декількох років встигають попрацювати у десятках країн та відчутти різноманітні культурні традиції. Саме такі можливості відкривають перед молодими митцями міжнародні резиденції. Однак існує суттєва різниця: на відміну від художників-мандрівників, котрі на власний вибір і, переважно, поверхово (приклад безконфліктної транскультурації) знайомляться з традиціями інших культур, Стахов-Шульдиженко не обирав культурне середовище, а опинявся в ньому всупереч бажанню. Він поспіхом намагався змінити менталітет й опанувати нові — нерідні — культури, бо від цього безпосередньо залежала його доля, безпека, інколи, й життя. Інакше кажучи, він здійснював прискорену й вимушену «маскувальну» аутодекультурацію — засвоював зразки нової соціальної поведінки одночасно із приховуванням чи забуттям старої.

Отже, роки перебування у повоєнній Європі не були для Стахова-Шульдиженка безконфліктним знайомством із багатством проявів інших національних культур. Йому — полоненому, біженцю, емігранту — доводилося приховувати справжнє походження та видавати себе за носія інших, недостатньо знайомих культур. Узяти, хоча б, випадок, що трапився з ним у полоні — після втечі до Італії, — коли він за мовою, звичками й поведінкою мусив негайно стати поляком, змінивши свою національно-культурну ідентичність.

Однак маскуванню однієї культури іншою є надважкою справою, на яку спроможні одиниці. Цілком очікувано, згадував Олександр, «нас дуже швидко викрили під час служби Божої. Ми не знали католицького обряду, і коли весь полк поляків молився, ми невчасно то ставали

на коліна, то підводилися. Щоб це було не дуже помітно, ми ставали позаду та пильно слідували, що діється. Але офіцер здогадався, що ми хитруємо й наказав стати попереду. Так усе і з'ясувалося. От ми й потрапили до Удінського табору»⁴.

Ця розповідь ілюструє складнощі адаптації іноземців на індивідуальному рівні, бо на відміну від ідей, світогляду, поведінки, котрі, за певних сприятливих умов, таки вдається підкорегувати чи змінити, рівень специфічних побутових звичок й умінь залишається сегрегованим.

За спогадом Олександра, його тоді врятувало мистецтво: «художники були вкрай потрібні, а ми вже не тільки дорожні знаки понамальовували, а ще й двох чудових Мадонн підрихтували до свята... Ну, нас і залишили» у польському війську⁵.

Наведений уривок є дуже важливим для розуміння подальшої соціокультурної поведінки Стахова-Шульдиженка як особистості-емігранта та особистості-митця.

Соціальна взаємодія особи із суспільством залежить від багатьох факторів, особливо від обраних нею соціальних ролей і статусів. Якщо статус надається обставинами, то соціальну роль особа може обирати послуговуючись, переважно, самоідентифікацією. Слід враховувати і можливість подвоєння ідентичності, як-от свідоме конструювання «зовнішньої», «ігрової» ідентичності для демонстрації іншим заради ствердження у референтній групі, та паралельно з цим існування ідентичності «внутрішньої», що утаємничується і пов'язана із глибинами свідомості, світоглядом та менталітетом.

Дефініція «культурна самоідентифікація» має в цьому тексті два значення. Одне стосується визначення емігрантом самого себе у культурі власній чи іноземній, що, врешті, впливає на його повсякденне життя.

4. Вишеславська І. А. Браво, піторе! // Вишеславський Г. Творчість Олександра Стахова-Шульдиженка — спадщина, овіяна багатьма культурами / ІПСМНАМ України. Ніжин, 2022. С. 175.

5. Там само.

Друге — культурна (фахова) самоідентифікація митців, які обирають свій творчий шлях у своїй або «чужій» культурі, — торкається переважно царини творчості (звісно, і повсякдення, й творчість пов'язані між собою).

Найчастіше емігрант обирає один із варіантів культурної самоідентифікації (обох типів значень) у новому суспільстві/культурі, що втілюється у формі його соціалізації — сегрегації, інтеграції, асиміляції, маргіналізації чи декультурації. Тобто один із варіантів самоототожнення чи, навпаки, несприйняття нового для себе світу.

Останнє позначається передусім на стосунках індивіда з панівною, національною культурою країни, найчастіше етнічно орієнтованою, власною. Наприклад, перед Стаховим-Шульдиженком постало питання — у який вимір приймати систему цінностей життя Великої Британії, ставати британцем чи ні. Він обрав менш поширений серед емігрантів, але природніший для себе варіант самоідентифікації — фаховий — і залишився художником. Фахова ідентичність замінила йому потребу вибору національно-культурної ідентичності. Для деяких офісних професій подібну самоідентифікацію важко уявити (це стосується європейських країн, на Далекому Сході інші корпоративні традиції). Проте у світі мистецтв та науки це явище досить поширене та продовжує існувати вже багато століть. Колись розповсюджена й підкріплена економічними чинниками, соціальними та правовими нормами цехова середньовічна фахова приналежність, збереглася у XX столітті лише серед художників, музикантів, акторів у вигляді неформальних спільнот. Але й цієї форми поєднання людей, як на перший час, достатньо для молоді, митців та емігрантів.

Отже, Стахов-Шульдиженко у скрутних обставинах нормативного тиску різноманітних соціокультурних систем і небезпеки, шукав (як було в Удінському таборі) порятунку не в колективному національно-культурному вимірі, а на рівні фахової самоідентифікації серед артистичної транснаціональної богеми. Вона мала власну аксіологію поведінки, менталітет і культурні традиції, котрі, в уяві її носіїв, продовжували спадщину

романтизму. Варто зазначити, що цей неформальний «кодекс» цінностей торкався не лише фаху, а й поширювався на побут, формував відповідні ідеали та потреби, виробляв символічні цінності, коригував поведінку і взаємини між людьми, впливав на стиль одягу, жести, частково мову.

Олександр, як уже згадувалося, за першої-ліпшої нагоди дистанціювався від спільнот, сформованих на базі національно-культурних цінностей. Він полишив табір польських переселенців, не пристав і до спільноти українців у Лондоні, яка тоді тільки-но утворилася, переважно, за ініціативи його колег — діячів мистецтва з армії Андерса. Проте він відчував себе комфортно у субкультурі лондонського Сохо, так званої ВВ (богема-буржуа), яка відрзнялася від умовностей панівної культури вільними контактами між жебрацькою артистичною богемою та багатими освіченими буржуа. Заради цього вибору Олександр навіть потерпав на фізичному й побутовому рівні — замість гарантованого ліжка в ізолюваному таборі польських переселенців обрав ризиковане і страждальне, але вільне життя безхатченка у великому місті.

Багато в чому то був вибір на користь свободи, романтичних сподівань і віри в мистецьку долю, що базувалася на переконаннях, як має поводити себе «справжній» художник. Макс Вебер характеризує такий тип соціальної поведінки як заснований на раціональних цінностях, тобто коли суб'єкт має ідеали добра, віри, естетичних чи моральних переконань. Така людина керується цінностями та її мало турбують наслідки вчинків, головне, аби її поведінка відповідала засвоєним ідеалам. Вебер зауважує, що цей тип соціальної дії вкрай важливий для відтворення культури, але у деяких випадках призводить до ірраціональних і прикрих для особистості наслідків, як-от смерть чи поранення в результаті дуелі.

Стахов-Шульдиженко вибудовував свою самоідентифікацію як фахову, що проявлялася у соціальній ролі художника. Прояви національно-культурної ідентичності — релігійні, політичні, мовні — він старанно приховував задля безпеки. Можливо про них знав лише Костянтин Рудаков — товариш Олександра з часів перебування у Німеччині, який сам стикнувся

з проблемою вибору ролі в суспільстві, по можливості безпечної та спорідненої з минулим культурним досвідом.

Фахова самоідентифікація Олександра супроводжувалася рішучими змінами у тематиці й стилістиці — від академічного реалістичного малювання, якому навчали у радянській художній школі, до поширених західним світом та навіть модних напрямків примітивізму й сюрреалізму. Пізніше, у Великій Британії, цілком адаптувавшись до мистецького світу нової країни перебування, Олександр у своїй творчості розвивав найновіші, як на той час, тенденції західного мистецтва, товаришував і навіть співпрацював із такими відомими митцями, як Френсіс Бекон (Francis Bacon), Люсьєн Фройд (Lucian Freud), Джон Бретбі (John Bratby), Кларк Гаттон (Clarke Hutton), з письменником і критиком Філіпом Артуром Ларкіним (Philip Arthur Larkin) та ін.

Після повернення до СРСР у 1954 році Стахов-Шульдиженко мусив знову вдатися до перегляду своєї ідентичності. Несприйняття його творчості представниками панівної в СРСР культури призвели до приховування художником фахової ідентичності, спорідненої із культурою Великої Британії. Натомість він, завдяки зміні тематики й виду мистецтва, зміг продовжувати працю за фахом, але вже не як станковист, а оформлювач, згодом монументаліст.

Таким чином, можемо констатувати багатовекторну самоідентифікацію Стахова-Шульдиженка, у якій роль художника була універсальною, успішною і дозволяла адаптуватися у різних суспільствах. Натомість культурно-національна ідентичність залишалися глибоко прихованою. На особистісному рівні така подвійність призводила до побутових непорозумінь і необлаштованості побуту.

Тож, якщо фахова соціалізація Олександра-художника розвивалася у Великій Британії цілком сприятливо за ознаками інтеграції (в СРСР навпаки — сегрегація, а у 1980-х інтеграція була лише в частині монументальної творчості), то соціалізація Олександра-людини у Великій Британії нагадувала маргіналізацію (в СРСР — сегрегацію).

Водночас слід зазначити, що фахова ідентичність митця, обрана ним як найвагоміша, дозволила зберегти цілісність особистості як Олександра-людини, так і Олександра-художника, попри постійні зміни долі в умовах різних політичних та соціокультурних режимів. Де б не перебував Стахов-Шульдиженко, він шукав та знаходив відповідну референтну групу (приналежність до якої вважав важливою для себе), налагоджував із нею взаємодію та успішно проявляв свою особистість і творчість. В Італії це був гурток учнів скульптора Бернардино Байфраце, у Лондоні — артистична богема кварталу Сохо, зокрема гурт «The Movement», у Києві — неформальні спільноти знайомих і друзів («салони») Ірини Авдієвої та Ірини Стешенко.

Цілісність, котрої прагнув досягти Олександр на противагу всім обставинам життя, присутня в його творчості. Він досяг упізнаності в тематиці творів та авторській стилістиці. Це стосується насамперед частини творів, прихованої від влади СРСР. Крім того, він досяг авторської впізнаності й у творах монументального мистецтва, які робив на замовлення.

Дефініція «культурна самоідентифікація» має в цьому тексті два значення. Одне стосується визначення емігрантом самого себе у культурі власній чи іноземній, що впливає на його повсякденне життя. Друге — культурна (фахова) самоідентифікація митців, які обирають свій творчий шлях у своїй або «чужій» культурі, — торкається сфери натовість творчості.

Емігрант обирає один із варіантів культурної самоідентифікації (обох типів значень) у новому суспільстві/культурі, що впливає на форму його соціалізації, — сегрегацію, інтеграцію, асиміляцію, маргіналізацію чи декультурацію. Перелічені категорії відносин реалізуються не лише на колективному, але й особовому рівнях. У цьому тексті уточнюється, що перелічені форми відносин, у мистецькому середовищі, найчастіше впливають не лише на поведінку художника, а ще й на тематику, стилістику та техніку його творів.

У контексті проблематики адаптації митців-біженців у країнах з іншими культурними традиціями, біографія і творчий шлях художника Олександра Стахова-Шульдиженка особливо цікаві. Вони унаочнюють поширене серед діячів мистецтва явище множинної ідентичності, коли ідентичність національно-культурна може бути прихована, тоді як на перший план висунута ідентичність фахова. Крім того, фахова ідентичність може забезпечувати рівень адаптації достатній для успішного функціонування спеціаліста у дуже різних соціальних середовищах. Цей вид ідентичності гнучкіший, аніж національно-культурна ідентичність, та може легше адаптуватись до умов, які висувають соціальне та політичне середовища.

Фахова ідентичність залишає місце для існування іншої, прихованої ідентичності, як-от національно-культурна.

Розгляд творчості й життєвого шляху Стахова-Шульдиженка дозволяє сказати, що такі явища, як множинна ідентичність, подвоєння ідентичності людини на національно-культурну та фахову не є відхиленнями від норми. Для багатьох мігрантів, біженців та переселенців множинна ідентичність стає поширеною практикою психологічного, побутового та фахового самозбереження, засобом, що полегшує їм процес прийняття нових обставин життя та взаємодії із недостатньо знайомими культурами.

ОНОВЛЕННЯ АРХІТЕКТОНІКИ СВІТОПОРЯДКУ: Гендерний аспект

Упродовж першої чверті ХХІ століття прискорилися процеси, що гранично проблематизували перспективи подальшого розвитку земної цивілізації, переконливо засвідчивши: світ вступив у нову фазу переструктурування складної системи світопорядку як динамічної сфери глобальної політико-економічної, соціокультурної взаємодії на певних часопросторових ареалах. У архітектоніці системи міжнародних відносин спостерігаються радикальні пертурбації, активно змінюється біполярний принцип розподілу влади, усталений після Другої світової війни та її «холодної» фази. Набуваючи рис невизначеності й нестабільності, світ сповзає до втілення катастрофічних передчуттів (Гакслі та Орвела). На тлі руйнації балансу сил та інтересів провідних світових держав співвідношення потенціалів основних політичних гравців упливає на поведінку окремих суб'єктів, опосередковано актуалізуючи інтенцію до самовизначення.

Серед транснаціональних факторів, що нині спричиняють розбалансування багатопланової та складно впорядкованої системи світопорядку, — накопичення системних протиріч, зростання міжнародної небезпеки внаслідок непередбачуваності поведінки ядерної держави, яка нехтує загальноновизнаними правовими нормами. Це не тільки несе загрозу цінностям

демократичного світу, а й підвищує рівень хаотизації світових структур такою мірою, що виникає питання щодо їхнього подальшого існування.

Чималу увагу проблемам «безладного характеру процесів», спричинених глобалізацією «текучої сучасності», приділив Зигмунт Бауман. На думку британського соціолога: «На тлі “Нового світового безладу”, названого глобалізацією, має, однак, один справді революційний ефект: знецінення порядку як такого»¹.

Ця думка науковця гранично наближена до точки зору, доволі поширеної в сучасному світовому міжнародно-політичному дискурсі, стосовно відсутності цілісної системи світопорядку внаслідок недостатньої розвиненості рівня глобальної системності. Інакше кажучи, «немає єдиних тенденцій і структур для всіх міжнародних відносин, немає взагалі “міжнародної системи”, а є лише регіональні і субрегіональні підсистеми, що по-різному розвиваються і живуть у різному темпі, не утворюючи єдності»². З. Бауман висуває оригінальну концепцію переходу світобудови від форми «щільної», структурованої соціальними умовами та інституційним облаштуванням, до світу пластичного, «плинного», вільного від заборон, кордонів та перепон. Водночас він концептуалізував латентний зв'язок між хаосом у вимірах існування людини та її можливостями/потенціями/перспективами самоідентифікації (соціополітичної, культурної, гендерної тощо): «хаос постає перед нами явищем одіозним, відразливим і жахливим, оскільки він розриває зв'язки між тим, що ви робите, і тим, що з вами відбувається, між “дією” і “стражданням”. Науковець наголошує особливу місію культури у підвищенні «системності хаосу», якщо вжити оксюморон як відповідну до ситуації смислову якість. Адже, за З. Бауманом, «культура є діяльністю зі встановлення відмінностей: класифікації, сегрегації, проведення меж і тим самим розподілу людей на категорії, об'єднані внутрішньою подібністю і розділені зовнішніми

1. Бауман З. Глобалізація: наслідки для людини і суспільства / Пер. з англ. Київ, 2008.

2. Albert M., Cederman L.-E., Wendt A. New Systems Theories of World Politics. New York, 2010.

відмінностями; з визначенням діапазонів поведінки, що пропонуються людям, які належать до різних категорій»³.

Цілоком ймовірно, що саме культура великою мірою постане полем інспірування/вирішення суперечностей, виміром оновлення ціннісно-смыслового наповнення людського буття.

Культура визначатиме майбутнє?

З огляду на принципи культурної статичності, усталеності культурних патернів, їхньої більшої резистентності до зовнішніх впливів, порівняно з економічними й політичними системами, американський політолог Самуель Гантінгтон формулює передбачення: «у світі, що народжується, основним джерелом конфліктів буде вже не ідеологія й не економіка. Найважливіші межі, що розділятимуть людство, і переважно джерела конфліктів, визначатимуться культурою»⁴. Тобто, він визнає логічним розподіл глобальної світосистеми на підсистеми не за рівнем їхнього економічного розвитку, а зважаючи на культурні й цивілізаційні критерії⁵.

На думку дослідника, тектонічні процеси при формуванні нової «географії конфліктів» передбачають утворення розламів саме по «лініях цивілізацій», де основні цивілізаційні характеристики він пов'язує з наявністю загальних рис об'єктивного порядку — таких як мова, історія, релігія, звичаї, інститути, а також із суб'єктивними особливостями сприйняття індивідом себе — самоідентифікацією людей.

Такою «водороздільною країною між двома різними культурами, лінією розподілу цивілізацій між Заходом і православним Сходом», Гантінгтон називає Україну. Події сьогодення підтверджують статус

3. Бауман З. Локальний порядок на фоні глобального хаосу // Гуменик Л. Й. Соціологія: Хрестоматія (від першоджерел до сучасності): У 2 т. Львів, 2019. Т. 1. С. 479.

4. Гантінгтон С. Зіткнення цивілізацій — модель майбутнього конфлікту // Там само. С. 491.

5. Там само. С. 493.

України як одного з головних акторів глобального театру подій світового значення, носія сучасних стратегій на шляху до євроінтеграції, до системних переформатування відносин між державами — від вирішення політико-економічних суперечностей до плану дій у сфері духовності.

При утворенні нової системи культурної спільності існує чимало факторів впливу на міжнародні взаємини та внутрішнє функціонування підсистем, що передбачає врахування безлічі міждисциплінарних чинників. Вважаємо за доцільне зосередитись лише на одній з актуальних ідеологій трансформаційних процесів сьогодення — гендерно-ідентифікаційному підході, адже одним з індикаторів переформатування структур світової, насамперед Західної цивілізаційно-культурної системи, є зміна підходів до гендерного «функціоналу».

Вітчизняна версія сучасної гендеристики, з одного боку, є наслідком переконливого «бекграунду» феміністичних рухів країн Заходу, та водночас — актуалізацією елементів матріархатного мислення, характерних для ментальної настанови українців. Отже — відсилає до «українського кордоцентризму» (автор концепту Я. Гнатюк) як матріархатно-гуманістичного способу мислення і буття, характерного для української філософської культури, глибоко вкоріненого в ментальній активності українців⁶.

Гендерний аспект як один з векторів переформатування світової системи

Традиційно вважалося, що встановлення чоловічого або жіночого лідерства у світі пов'язане із генетично закріпленими схильностями: жінки, згідно з біологічно детермінованою програмою несуть відповідальність за родинне вогнище, мають проявляти терплячість і піклування. Натомість суто

6. Гнатюк Я. Український кордоцентризм, його міфічний та метафілософський виміри // Вісник Прикарпатського університету. Філософські і психологічні науки. 2009. Вип. XII. С. 11.

чоловічий тип мислення передбачає агресивний тип поведінки, схильність до експансії сили, прагнення володіти світом, а не пошук шляхів до мирного залагодження конфліктів.

У світовій системі, що перебуває у вирі кризових ситуацій, на межі воєнної, екологічної, демографічної катастроф, радикально переосмислюється підхід до понять *фемінного* та *маскулінного*. Відповідно зазнають змін усталені механізми формування, розвитку і функціонування гендерних ідентичностей, оновлюється ставлення до ролі та місця жіночого начала у структурах світу. Трендовою стає думка «світ уже стомився від патріархату».

У новітньому світі, де кількість накопиченої зброї спроможна багаторазово знищити людство, виросла потреба саме у «жіночому» типі мислення, врівноваженості та миролюбстві. Чи не тому дедалі більше жінок стають помітними у політиці, економіці, бізнесі, де вони, виступаючи у традиційно «чоловічих ролях», збагачують їх суто «жіночими» вміннями/ вправностями.

Оновлення гендерної стратифікації як загальносвітова тенденція передбачає і варіативність показників гендерної збалансованості в кожному конкретному соціумі. Зазвичай у комплексному інституційному аналізі гендерних стосунків у суспільстві враховуються міра гендерної рівності у політиці, економіці, родинних взаєминах та культурі. Оскільки гендер за визначенням вписаний у функціонування соціальних інститутів, він є динамічним показником, базовою невродженою ідентичністю, яку людина набуває/конструює упродовж життя.

Попри те, що потужні ресурсно-владні позиції насамперед асоціюються із чоловіками, у сучасному світі невпинно збільшується «жіноче представництво» у різних сферах суспільного життя. Ґрунтовна інтеграція жінок до органів державного управління, до керування бізнесовими компаніями та науковими проектами стає фактом зростання їхнього ділового престижу та переконливим свідченням продуктивності рухів суффражистського, профеміністичного спрямування, що понад століття «надихали» прогресивне жіноцтво у боротьбі за рівні з чоловіками права.

Виходячи з історичних прикладів, пальма першості за кількістю жінок-очільниць держав належала країнам Латинської Америки. Звернувшись до офіційного видання, знаходимо їхні імена: «Ізабель Перон (Аргентина, 1974–1976), Біолету Шаморро (Нікарагуа, 1990–1997), Мірею Москосо де Аріас (Панама, 1999–2004), Крістіну Фернандес де Кірхнер (Аргентина, 2007–2015), Лаура Шинчілла (Коста-Рика, 2010–2014) та Ділма Руссефф (Бразилія, 2011–2016)»⁷.

Наступну «лідерську» позицію за успішністю досвіду жінок, які обіймають високі державні посади, займають Нордичні країни. Про авторитетність жіночого начала й водночас про певний рівень освіченості та ділових якостей сучасних американських бізнес-леді та леді-політиків свідчить, серед іншого, такий факт: у 2021 році одразу три леді зайняли відповідальні пости в уряді. Це — міністр фінансів США Джанет Луїз Йелен, американська політична діячка гаїтянського походження Карін Жан-П'єр стала прес-секретарем/речницею Білого дому, а Камала Харріс — Віце-президенткою США.

Світову тенденцію до вагомого збільшення кількості жінок на керівних посадах продемонстрував 2020-й, рік пандемії. Саме жіночий потенціал відповідальності, життєстійкості, гнучкості та емпатії став запорукою протистояння викликам часу та стресовим ситуаціям.

Окрім імен та особистих якостей політичних лідерок, історичні аналітичні фрейми культурної пам'яті зберігають відомості про характерні стилі правління цих діячок. Приміром, Голду Меїр — першу жінку-прем'єр-міністра Ізраїлю (1969–1974) — неофіційно нарекли «єдиним мужчиною в кабінеті Бен-Гуріона», а прем'єр-міністра Великобританії Маргарет Тетчер (1975–1990) — «залізною леді». Серед сучасних політичних діячок вирізняється також президентка Литви Даля Грибаускайте (2009–2019), чий культурні ініціативи сприяли розвитку миролюбних *a'la* ренесансних традицій у дусі італійського гуманіста Лоренцо Валла. Натомість

7. Meade T. A. History of Modern Latin America: 1800 to the Present. New York, 2015. P.11.

стиль правління екс федерального канцлера Німеччини Ангели Меркель (2005–2021) частіше асоціюють з макіавеллізмом.

Перелік можна продовжувати. Наразі 17 країн світу очолюють жінки. У тому числі президентки зараз в Греції, Грузії, Естонії, Молдові, Словаччині, Сингапурі, Непалі, Ефіопії, Тринідаді і Тобаго. Очільниці уряду — в Данії, Естонії, Литві, Ісландії, Норвегії, Фінляндії, Сербії, Новій Зеландії⁸.

Задля артикуляції досягнень профеміністичних рухів західного світу наведемо контрастний приклад, пов'язаний із досвідом країн переважно ісламського світу, де спостерігаються помітні кроки назад — до тотального контролю над жінками, їхнім «тілом та мобільністю». Наприклад, у Афганістані влада талібів обмежила доступ жінок до освіти та працевлаштування, табуйовано пересування на дальні відстані без чоловічого супроводу, для жінок введено заборону працювати у місцевих та міжнародних неурядових організаціях, з'являтися у телевізійних шоу тощо. Ці та інші обмеження практично нівелюють надбання двадцятирічної боротьби афганських жінок за свої громадянські права.

Вочевидь, ставлення до гендерних питань у соціумі є своєрідним критерієм рівню його цивілізованості.

Показовими видаються результати опитування, запровадженого серед європейських країн 2015 року соціологічною групою «Рейтинг» на замовлення аналітичного центру «RATING Pro». Учасникам запропонували відповісти на запитання, чи почували б вони себе комфортно у ситуації, якби президентом їхньої країни була жінка. Спираючись на думку репрезентативних/представницьких вибірок респондентів, вдалося з'ясувати, що найвищий відсоток опитуваних, задоволених такою ситуацією (86–99%), виявився у Франції, Іспанії, Великобританії, Ірландії, Швеції, Бельгії,

8. Жінки-президентки та очільниці уряду: якими країнами світу сьогодні керують леді. URL: <https://www.slovoidilo.ua/2021/03/05/infografika/suspilstvo/zhinky-prezydentky-ta-ochilnyczy-uryadyu-yakymykrayinamy-svitu-sohodni-keruyut-ledi>

Нідерландах та Словенії; 71–85% відповідно у Німеччині, Фінляндії, Польщі, Угорщині, Литві, Греції та Болгарії; дещо менший відсоток, однак абсолютна більшість опитуваних — 56–70% тих, хто почував би себе комфортно, якби очільницею держави була жінка, виявило опитування у наступних країнах: Австрія, Італія, Україна, Португалія, Румунія, Латвія, Естонія. Отже, цивілізований світ поступово відмовляється від дискримінації за ознаками статі⁹.

Вже із середини 2010-х соціокультурні передумови остаточного виходу з пастки гендерної асиметрії «сформовані в основному», про що свідчать оприлюднені дані тематичного опитування суспільної думки, запровадженого вашингтонським дослідницьким центром «Pew Research Center» 2014 року. Більшість американців (53%) вважають, що жінки володіють еквівалентними чоловічим лідерськими якостями, зокрема інтелектом й відкритістю до інновацій. Спираємося на змістовні дані центру, що традиційно займається соціальними дослідженнями, зокрема, надає інформацію про демографічні тенденції, запроваджує масштабні опитування, контент-аналіз масивів інформації у сфері вивчення суспільства. Авторитетне експертне осмислення статистичних даних засвідчило, що значна частина респондентів вбачає очевидні переваги жіночого лідерства у здатності до співчуття та високому рівні організованості, етичності, чесності. На думку «34% опитуваних, жінки-політики краще за своїх колег-чоловіків знаходять компроміси. Тільки 9% говорять, що чоловіки краще. Незначна, проте більшість (55%) вважають, що у цьому відношенні немає жодної різниці між чоловіками і жінками»¹⁰. Водночас «приблизно чотири з десяти американців наголосили подвійність стандартів для жінок, які прагнуть піднятися на вищі щаблі в політиці або бізнесі, де вони мають робити більше, ніж їхні колеги-чоловіки, аби проявити себе»¹¹.

9. EUROBAROMETER//Ratingpro www.ratingpro.org

10. Source: Pew Research Center. 2014. Nov 12–21. № 1.

11. Там само.

При осмисленні даних статистичних опитувань маємо враховувати не тільки вплив на сухі кількісні показники таких специфічних чинників, як обмеження партійних та гендерних квот, упередження, сформовані суспільними стандартами й культурними стереотипами, а й зважати на апріорну «похибку», що ставить під сумнів чистоту експерименту.

Йдеться про парадокс: жінка, перебираючи на себе традиційно «чоловічі» ролі, значною мірою набуває відповідних гендерних якостей, втрачаючи почасти атрибутивні властивості, притаманні жіночому (інському) началу, зміцнюючи у собі звичку до раціонального, жорсткого й агресивного мислення й поведінки, тобто суто «янські» основи. Така ситуація повністю відповідає тенденціям до відмови від бінарної опозиції «чоловіче-жіноче», з введенням численних градацій гендерної ідентичності як «соціальної статі», що протидіє дискримінаційним стереотипам у розумінні гендерних ролей.

Про ствердження гендерного вектору як одного із трансформаційних чинників свідчать наступні динамічні/радикальні зміни в «архітектурі» світопорядку: якщо на початку XX століття феміністичні рухи виборювали рівні права для жінок, то у XXI столітті інституалізацією протидії насильству і гендерній нерівності дедалі активніше займаються чоловіки. Варто згадати Національну організацію чоловіків проти сексизму (NOMAS, National Organization of Men against Sexism), чия абревіатура іспанською означає «більше ні» («no mas»), тобто «досить» як принципова відмова від насильства й гендерної нерівності. Засновники організації, вважаючи, що дискримінація за статтю, расизм та гомофобія пов'язані між собою, зрештою, виступають за покращення життя людства в цілому.

Хоча чимало антифеміністичних інституцій не згодні з такою постановкою питання, NOMAS вірить, що покращення життя чоловіків безпосередньо залежить від здолаття сексистських настроїв. Серед співзасновників «Національної організації чоловіків проти сексизму» американський соціолог Майкл Кімел, один із провідних спеціалістів з проблем маскулінності й водночас профеміністично налаштований експерт у питаннях гендерної рівності, який консультує державні та недержавні організації

у США та інших країнах, автор кількох бестселерів гендерної проблематики. Констатує сучасний стан гендерних стосунків, він зауважує, що «в суспільстві та медіа образ “крутого”, сильного, владного чоловіка передбачає пригнічення інших», як жінок загалом, так і певних груп чоловіків (за етнічною, релігійною ознакою, сексуальною ідентичністю тощо). «Ми стверджуємо, що маскуліність не лише вертикальна категорія, яка взаємодіє із феміністністю, а й горизонтальна також, адже всередині чоловіків як соціальної групи теж є нерівності»¹².

Зростання жіночого представництва в соціальній та духовній сферах (кіно, медіа як інституції «четвертої влади»)

Симптоматично, що патріархат найбільш помітно/очевидно відступає саме у сферах культури, пов'язаних із новітніми технологіями — кіно, медіа, мистецтво мережі тощо. Статистика і досвід проведення міжнародних кінофестивалів найвищого рангу переконливо засвідчує зростання кількості жінок — режисерок, сценаристок, операторок — серед номінантів і переможців найпрестижніших кінофорумів світу.

Численні перемоги *жіночого* у змаганнях мистецького спрямування вказують на незаперечний зв'язок радикального «гендерного прориву» з культуротворчим виміром, де зазвичай відбувається форматування й вибудовування оновленої ціннісної ієрархії. Насамперед йдеться про візуальну культуру й мистецтво, що перебувають у міждисциплінарному дискурсі на перетині філософії, соціології, культурології та мистецтвознавства. Водночас творча діяльність у вимірах сучасної візуалістики внаслідок експоненціального розвитку технологій пов'язана із віртуальними ефектами, діджитальними зображеннями, котрі більше не індексують реальність, натомість наділені маніпулятивним потенціалом, практично необмеженими можливостями підміни дійсності репрезентацією її симулякрів.

12. Кімел М. Гендероване суспільство / Пер. з англ. Київ, 2003. С. 25.

Постійне зростання впливу діджитальних розширень/модальностей екранної візуалістики, де панують цифрові технології, дає привід наголосити особливе значення цифровізації у архітектонічних перетвореннях світосистеми. Вважаємо доволі символічним, що в процесі її циклічного розвитку, після неодноразових радикальних змін упродовж історії, у ХХІ столітті на авансцену світорепрезентації виходить *цифра*, надаючи інноваційний інструмент «світотворення». Практика звільненого від обмежень творення різноманітних моделей світобудови, передусім відвертих віртуальних «симуляцій», хаотизує уявлення про світ-систему як архітектонічну єдність. Таке панування цифрового контенту апофатично відсилає до апології «числового принципу» у вченні стародавніх піфагорійців та осмислення числа як основи світового порядку у підходах античних філософів¹³.

Нова фаза «цифрового панування» у «плинній» постреальності сьогодення значною мірою пов'язана із роллю глобальних медій, котрі, на думку американського політолога Джеймса Н. Розенау, «в умовах зміни парадигми світового розвитку і переходу до мережевого укладу набувають дедалі більшого значення у процесах ... глобального управління, перетворюючись на нових транснаціональних акторів, чия активність перманентно зростає, а склад розширюється»¹⁴.

Понад це, у зв'язку з експансією цифрових технологій можемо говорити про утворення «п'ятого виміру» — паралельної системи світопорядку, гіперреальна й гранично пластична структура якого органічно відповідає теорії «плинної сучасності» (за З. Бауманом), з усіма притаманними їй характеристиками, як-от релятивізація параметрів системи, що вважались усталеними, звільнення від обмежень і заборон. Серед іншого, цифрова трансформація інституційних структур інспірувала створення медійних

13. Дрозд І. П. Число як принцип світобудови і світорозуміння // Сучасна картина світу: інтеграція наукового та позанукового знання: Зб. наук. праць. Суми, 2004. Вип. 3. С. 64.

14. Rosenau J. N. Turbulence in World Politics: A Theory of Change and Continuity. Princeton, 1990.

платформ для інноваційних способів введення нових учасників соціальної взаємодії.

Цілком закономірно масштаб впливу електронних мас-медіа на сучасне суспільство дає підстави характеризувати систему становлення нового світопорядку як медіацентричну. Наразі панівна форма медіакультури та її суттєва складова — екранні медіа, що пов'язують факти та події видимої реальності з віртуальними, мисленими її моделями, — є найважливішим джерелом світопізнання для більшої частини населення, найвпливовішою гілкою «четвертої влади».

Екранні медіа прямо або ж опосередковано, через модальності різних форм культури, досліджують «найгарячіші», максимально активізовані вузли дестабілізації світопорядку. В медійному просторі сьогодення закономірно актуалізувались питання міжнародної та національної безпеки, проблеми статусу територій, ядерного озброєння. В свою чергу, під впливом соціально-політичних факторів відбувається активізація розвитку медіаіндустрії, розширення її інструментарію, концептуалізація змістовного наповнення медійного продукту тощо.

Варто наголосити: у ситуації інформаційних війн початку ХХІ століття екранні медіа, враховуючи аудіовізуальну переконливість представленого матеріалу, стали доволі небезпечною зброєю, оскільки створюють у тотально інформатизованому просторі умови для маніпулятивних практик, спрямованих на заволодіння масовою свідомістю. І хоча досі більшість експертів, оглядачів, блогерів, які висвітлюють у медійному полі політичні, економічні, військові новини, — чоловіки, невпинно зростає і кількість відомих жіночих медійних облич — журналісток, громадських діячок, ютуберок і політичних коментаторок, блогерш, авторок стрімів (прямих трансляцій в Інтернеті на актуальну тематику і проблематику). Кожна має амбітну мету щодо творення особистого бренду, базуючись на професійній компетентності, виваженості заявленої позиції, якісній її презентації та переконливості аргументації. Попри соціальну стигматизацію «жіночого» продукту (залишки упереджень досі проявляються/

помічаються в різних професійних сферах), розширення «жіночої» активності у медійному просторі поступово перетворюється на загальну тенденцію.

При цьому спостерігається переорієнтація моделі самої медійної системи. Структура екранних медій, відходячи від традиційної «вертикалі» субординаційної ієрархії медійних акторів, орієнтується на ризоматичну «горизонталь» співіснування альтернативних підходів до надання інформації про світ, формування уявлень про світовлаштування. Переважно у цьому вимірі, опосередкованому електронними медіями, іншими видами/формами екранності (кіномистецтво, web-кінематографія тощо) відбувається нині впорядкування ціннісно-сміслових рядів та регуляторних принципів людської поведінки, руйнуються зафіксовані в культурно-соціальному середовищі стереотипи, розмивається гендерна нерівність учасників медійно-інформаційного та інших процесів, що впливають на перетворення архітектонічних структур світопорядку й світообразу. Зокрема унаочнюється поступова нівеляція розподілу рольових функцій суб'єктів соціокультурної взаємодії на суто «чоловічі» та виключно «жіночі».

ТРАНСЛЯЦІЯ ВІЙНИ У СВІДОМІСТЬ ХУДОЖНИКА: Синергетична парадигма

В основу наукової концепції синергетики покладено спостереження про порядок, що виникає з хаосу. В момент біфуркації (вибуху) будь-яка упорядкованість руйнується. У таких критичних станах домінує не закономірність, а хаотична випадковість. Тому прогнозувати подальший розвиток, що веде до відновлення порядку, майже неможливо.

Вдосвіта 24.02.2022 непередбачуваний напад рашиської армії на Україну (Київ та його передмістя) в одну мить зруйнував порядок буття, перетворивши його на хаос. Цей цивілізаційний струс масштабу космічного зламу підтвердив переконливість алгоритмів, якими оперує синергетика. У ситуації біфуркації українське військо зробило майже неможливе, захистивши Київ. Потрапивши у лещата хаосу злодійської навали, система (держава, армія, соціум в цілому) або руйнується у кризі, або, навпаки, активізується у необхідності будувати новий порядок. Згадаймо Карла Густава Юнга, який писав про досягнення порядку (космогенезу в душі людини й у соціумі) з хаосу. Щодо України, то хаос війн призвів до оновлення суспільних інститутів (Президента, армії, соціальних служб, тощо), в тому числі й сфери культури та мистецтва (особливо документального кіно, виїзних фронткових концертів, зустрічей письменників та артистів

з армією безпосередньо в окопах, а також інноваційних форм візуального мистецтва, демонстрація українського мистецтва за кордоном, нова культура пропагандизму).

Україна опинилась у ситуації зміни цивілізаційного циклу.

Другий рік поспіль спостерігаємо як броунівський рух часток хаоса привносить в усі сфери буття в Україні колосальну кількість новацій. Він структурує їх в неочікуваних системах, відсікає зайве, віджило та творить інноваційне. Порядок сакралізується. Він стає метою як для окремої особистості, так і для держави в цілому. Символіка порядку, котрий вибудовується під тиском хаосу, пов'язана з потребою у світлі, позитиві, гармонії. Другий рік, переборюючи хаос війни з її страхіттями та жертвами, Україна вибудовує нові рівні порядку, вельми динамічно здобуваючи його екстраординарні форми та критерії упорядкованості. Отже, синергетична модель космогенезу доводить власну життєздатність та універсальність.

Мистецькі горизонти за умов війни також доречно інтерпретувати в системі синергетичних закономірностей — у протидії хтонічним силам хаосу та у народженні інноваційних художніх явищ із хаосу війни. У пору, коли життя зійшло зі звичної вісі, коли змішалися живі з мертвими, темне зі світлим, любов та ненависть, — художнику необхідно встояти в порубіжжі між хаосом та потребою упорядкувати власну свідомість. Найвідважніші занурюються в хаос, як це робить Оксана Чепелик (відеокліпи «Українська Голгофа» 2022), Михайло Рой у сюрреалістичних фотокомпозиціях «Казкар», «Сон метелика», триптих «Z-зомбі» (усі 2022), Віктор Сидоренко у «Спалаху чорнозему» (2023), інші митці з проєкту «Концентрація волі» (галерея М-17, Київ, куратор А. Сидоренко). Їхнє занурення в хаос не є остаточною та програмною метою. Проживання в хаосі, за К. Г. Юнгом, відбувається як бунт проти нього. За законом синергетичної та психологічної самоорганізації ця драматична незбалансованість світоустрою (актуального нині в Україні) створює передумови великого перелому. Йдеться як про психологічну переналаштованість художника,

такі про нові можливості пластичної форми як знакової системи мистецтва. Змінюється сам спосіб почувань, переживань у контактах зі світом за час його радикальної трансформації.

Художник (будь-яка творча людина) як специфічний феномен соціуму є «прикордонною особистістю» в розумінні звільнення від будь-яких кліше усталеності. Йдеться про стиль суспільної поведінки, особливо (у першу чергу) про пошук власної творчої мови, стилістики, образного ряду тощо. Тоді, як пересічна людина не готова й не може вийти за межу ментальності свого часу та середовища, художнику як «перехідній» особистості (визначення М. Бахтіна) важливо самоактуалізуватися на зламі соціально припустимих норм. Часто-густо через лімітарну поведінку та свідому маргінальність художник виламується з упорядкованої етичної й естетичної системи на шляху створення нових принципів у мистецтві (інноваційних форм). Розрив, мутація, перехід, мандрівні творчі спалахи надають авангардного характеру мистецтву в певний період його розвитку. З хаосу художнього бунту народжується нова система мистецького мислення та небачені доти форми пластичного виразу. Цей миттєвий біфуркаційний процес, немов під збільшуваним склом, зафіксовано в художній ситуації України 2022–2023 рр., в хаосології стресових станів нашого буття.

Тема війни органічно зародилася в мистецькому полі України та опанувала на свідомому та підсвідомому рівні прицільну увагу більшості художників. Найперше тих, у кого стало волі й духовних сил на довгий час лишатися сам на сам із цією національною трагедією. Для таких митців тема війни виявилася не лише професійним проявом, але й покликанням, їхньою життєвою потребою у протистоянні бузувірству війни. У сучасній кризовій ситуації у творах українських митців посилилась етична домінанта, моральна оцінка дійсності в естетичному її відображенні. Етичний гуманізм пронизує усі твори 2022–2023 рр. Ця відроджена тенденція виразно контрастує з етичною безвідповідальністю у багатьох творах українського, так званого актуального мистецтва (межа 1990-х–2000-х), з його тенденцією грайливо-го знущання над моральними засадами культурності.

Митці, які 24 лютого з різних причин не полишили Київ попри заклик Влади евакуюватися, опинилися впритул із невідворотністю рашиської загрози. Кризова ситуація, психологічний екстрим трансформували свідомість, відкриваючи в ній незнані до того критерії світосприйняття. Кошмар, який розгорнувся в Бучі та в Ірпені, в Чернігові та по всій Україні, став потужним викликом для сильних особистостей. Хтось завмер у шоковому заціпенінні, інші, навпаки, у гніві та через внутрішній опір катастрофі включилися в роботу над актуальною тематикою. 16.03.2022 Борис Єгіазарян — українсько-вірменський художник — написав Янгола із розгорнутим українським прапором. Львів'янин Микола Шимчук за біблійним сюжетом відтворює композицію з янголом-охоронцем. Трагедія Бучі, зокрема тема наруги над жіноцтвом, знайшла втілення в активних, аж пекучих, композиціях (триптиху) Олени Придувальнової.

Біль запалив несамовитий талант Олександра Животкова. З 24 лютого його майстерня перетворилася на особистий фронт художника. Рельєфи, виконані у камені й дереві, набули експресії, нетипової для архаїзованої пластики Животкова. Образ жінки — своєрідна інтерпретація образу Богоматері, трансформувалася та розкололася у судомних гримасах болю. У понад тридцяти рельєфах Животков відтворив тему страждання «колективного тіла» України, суголосного власному стражданню. Ці твори — сповіді та мистецька зброя художника. Вони вражають виразними знаками-символами: хрестами, розірваними ліками, руками, що тягнуться до сонця. А воно — чорніше за ніч. Роботи Животкова — образ Апокаліпсиса, що впав на живих та мертвих в Україні.

Такі твори унаочнюють гарячу протестну лінію в українському мистецтві 2022–2023 рр. Такою ж експресією та моральною домінантою позначено саркастичний проєкт Віталія Кравця. «Анатомія безхребетних» (станкова графіка, колаж, галерея «Дукат», Київ, 2022) Ці малюнки зафіксували звіриний вищір путінської державності, образи русні як напівлюдей. Їх подано у метафорах з акцентом на низову зону цих істот. Серія

в цілому втілила гіперреалізм струшеної свідомості автора. Проєкт відзначено Національною премією України імені Тараса Шевченка 2023 р.

У принципах протестної гарячої антивоєнної тенденції у мистецтві визначилася виставкова політика київської галереї «Білий світ». На її виставковому майданчику в 2022–2023 рр. відбулася низка експозицій: «Воєнний стан» (живопис В. Шерешевського), «Зустріч у бомбосховищі» (живопис С. Божка), колажі І. Гусева, «Ніколи знову» — колективний проєкт низки авторів. Не забуваймо і про справжню маніфестацію протестного українського мистецтва (індивідуальні та групові виставки, аукціони) у країнах Європи, у Канаді та США.

Палкою пристрастю та атмосферою творчої чесності пронизано ауру експозиції «Концентрація волі» (проєкт у межах XV платформи культурних ініціатив «Нові спрямування»). Куратори виставки чітко сформулювали власні завдання: «Мета проєкту — показати сучасне мистецтво, в якому розкривається українська візія волі, тобто тих ментальних сил, які щодня допомагають у визвольній боротьбі українського народу проти рашизму». Дійсно, в таких — повних драматизму, болю та мужності — творах, як відео «Зой» О. Чепелик, (з проєкту «Українська Голгофа»), у «Спаленій землі» З. Шевчука, в образі страждання триптиху Н. Цоя, у страхітливих примарах М. Роя, у інших авторів проєкту — велика ментальна сила та виклик, кинутий хаосу війни. У названих творах інтелектуальні якості художників поєднано із чуттєвим діонісійством. Могутня воля у протистоянні варварству наповнює «Нескорених» С. Западні та просторову композицію В. Юдіна. Болем та співчуттям до страждальців відгукується об'єкт «Зворотна адреса» — реальні, напівзгорілі поштові скриньки. Автори ідеї Л. Раштанова, Е. Потапенко, С. Корнєвський (за технічної підтримки В. Щастала) побачили у спалених скриньках та узятих там попелом листах образи адресатів, які вже нікому не писатимуть. В інсталяції А. Логова страхітливим згустком трагедії в Україні сприймаються уламки ракет, які забрали не одне життя. А над усім виставковим простором моторошно та навіязливо, ніби нестерпний біль, зависає

волення та зойк Бучі з монітору О. Чепелик. Біфуркаційна напруга є принциповою емоційною атмосферою усієї творчості мисткині.

Художники України, які активно працюють в ситуації хаосу та переходу суспільства в інші параметри буття, точно відчують (це відбивається у творах) розпад однієї «картини світу» та прогностичність альтернативної. Художня робота розгортається в атмосфері «невідомого майбутнього». Тому у творах митців, особливо молодих, відчутна роль підсвідомого компонента. Очевидною є актуалізація мистецтва поряд з есхатологічним переживанням життя. Весь образний ряд проекту «Концентрація волі» — потужне протистояння хаосу війни. Твори унаочнюють психологічний струс, якого зазнала Україна, зокрема художники. Очевидною типологічною рисою усіх — дуже різних змістовно, стилістично та жанрово — творів виступає етична, високоморальна складова образного ряду в цьому мужньому та безкомпромісному проєкті, де, з-посеред іншого, спостерігаємо активну трансформацію візуальних форм.

Серед українських митців, включених до протестного руху в мистецтві, є автори, чії роботи можна визначити як «м'яку силу» опору. Не кожна особистість може витримати потужність біфуркаційного вибуху. Втім, мистецтво меншої емоційної напруги теж виступає повноцінною зброєю опору варварству. Таким є, можливо, надмірно декоративний «Блакитний янгол» М. Вітика (живопис), як і полотно Д. Доценка «Український ренесанс» з його вишуканою гамою та артистичним опрацюванням поверхні полотна лісируванням. Такого ж плану є вишита композиція «Архистратиг Михаїл» А. Подерв'янської, відеокomпозиція «Роса на сонці» авторства М. Журнової та Б. Локатиря. У цих роботах не знайдемо жагучого публіцистичного напруження. Але там живе протидія варварству (названі роботи з проєкту «Концентрація волі»).

Поза цим проєктом, у межах «м'якої сили опору» систематично працює живописець Ольга Морозова. Гостросюжетними та іронічними є композиції В. Шерешевського, до прикладу «Куріння вбиває» (живопис, 2022) та інші з його циклу «Військовий стан». Сміхотливість, властива

свідомості цього автора, теж вносить значну лепту в антивоєнну тематику. Сміхова мистецька парадигма є переконливим запереченням варварства. На контрасті з іронією В. Шерешевського пейзажна сюїта О. Петрової «Сумні Карпати» пронизана тоскною елегійністю. Звідси на передову першими пішли гуцульські хлопці та невдовзі повернулися двоохотими. Гори плачуть дощами та сумують за власними дітьми.

Повертаючись знову до авторів проєкту «Концентрація волі», зі здивуванням бачимо дві композиції Іллі та Олександра Чічканів (батька та сина). В одному сюжеті мавпи (бродячий образ у творах І. Чічкана) їдуть верхи на ракеті. На іншій композиції мавпи кружляють навколо мухомора. Твори виконано в техніці аплікації — вирізок зі старих часописів. Як сюжети, так і техніка виконання додає композиціям веселості та полегшеної гри. Ці дві роботи із аурую безжурного мавпування вочевидь контрастують з «моральною температурою» всього проєкту та його емоційною силою і драматизмом. Роботи Чічканів — заблукалий сколок естетики 1990-х років, коли бунтівним вважалося мистецтво «з особливим модусом рафінованого цинізму» (визначення О. Сидора-Гібелинди)¹. Молоді бунтівники, які вирвалися тоді з нормативності соцреалізму, робили акцент на естетиці потворного, кохалися на теорії Вальтера Беньяміна щодо принад табуйованого. жахливого, несмакового. Тоді В. Цаголов для «обновлення змісту» пропонував створення образу культового негативного «героя» з «його специфічною хореографією кримінальних вчинків та розваг»². На межі 1990-х та 2000-х засновники бунтівного актуального мистецтва переродилися на прихильників ринку й почали дивитись на бунт як на прибутковий продукт. Показовою є фраза І. Чічкана «Сучасне мистецтво в жодному разі не є епатажем. Цей час минув. <...> Сьогодні це поважний бізнес»³.

1 Сидор-Гібелинда О. Неіснуюча виставка. Київ, 1995. С. 13

2 Цаголов В. Украинские X-Files // Современное визуальное искусство. Київ, 2003. № 1. С. 12

3 Див.: Див.: Петрова О. Мистецький Київ 1990-х: Реконструкція / Stedley Art Foundation. Kyiv, 2019. С. 87.

Катастрофічна атмосфера воєнної біфуркації перегорнула цю сторінку з історії сучасного українського мистецтва та поклала продукцію попереднього періоду на полицю архіву. Виставкові проекти 2022–2023 рр. унаочнюють вироблення нових критеріїв естетичного радикалізму з очевидними ознаками гуманістичної моральності.

РЕСТАВРАЦІЯ ПАМ'ЯТКИ — ВІДНОВЛЕННЯ ПЕРВИННОГО СТАНУ ЧИ ТРАНСФОРМАЦІЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ?

В українській мові поняття «реставрація» має стосовно пам'яток культури та мистецтва два значення. Змістом одного з них є комплекс технічних процедур, покликаних припинити руйнування пам'ятки й забезпечити її подальше збереження. Виконання таких процедур українські реставратори часто називають технічною реставрацією або використовують запозичену з англomовної літератури кальку «консервація» (від латинського *conservatio* — збереження).

Друге значення слова «реставрація» відповідає його латинській етимології: *restauratio* — відновлення. Але поняття відновлення також багатозначне, воно об'єднує кілька принципово різних реставраційних підходів. Один із них ставить метою відновлення первинного стану пам'ятки, точніше її первинного вигляду з видаленням пізніших нашарувань та доповненням втрат, які б імітували автентичні частини. Відмінним є так званий археологічний підхід, що видаляє усі пізніші нашарування але доповнення втрат не допускає, зберігаючи лише автентичні частини пам'ятки. Третій підхід називають історичним, він орієнтується на виявлення первинних частин пам'ятки, які належать часу її створення, водночас вимагає збереження максимальної інформації про етапи її подальшого



1. Софія Київська, східний фасад. Сучасний стан

історичного побутування. За такого підходу пізніші нашарування й доповнення намагаються зберегти, а в разі, коли вони заважають сприйняттю первинних частин, їх можуть видалити, проте з обов'язковим збереженням інформації про їхнє існування у вигляді зондів.

Історичний підхід є основою сучасної наукової музейної реставрації, котра, визначаючи комплекс реставраційних заходів для надання пам'ятці експозиційного вигляду, зважає на естетичні та історичні критерії. Протилежністю музейній реставрації є комерційна реставрація. Вона не має наперед визначених теоретичних засад, орієнтуючись на особисті побажання того, хто фінансує роботи, тому її часто залучають до опорядження приватних мистецьких збірок. Однак на практиці трапляються приклади робіт, які, декларуючи себе науковою й усебічно обґрунтованою музейною реставрацією, насправду є грубим порушенням її засадничих принципів.

Один із таких прикладів — реставрація художнього ансамблю Софії Київської, яку здійснювали в середині минулого століття. Зауважимо, однак, що в період 1950–1960-х рр. у Софії були виконані надзвичайно важливі роботи з консервації та зміцненні тинькових основ мозаїк (рис. 2–4, 14), яких



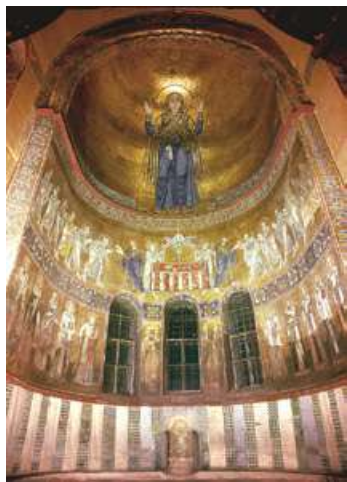
2. Мозаїки і фрески центрального підкупольного простору Софії Київської. Сучасний стан



3. Мозаїки центрального купола, Христос-Пантократор і архангел (постать ліва внизу мозаїчна, останні постаті олійні доповнення). Сучасний стан

у соборі збереглося 260 кв. м, та фресок (рис. 5–7, 21, 22, 28–34), площа яких у всіх частинах інтер'єру сягає 3000 кв. м. Якби не зусилля тогочасних реставраторів-практиків, деяких мозаїк і фресок ми сьогодні могли б не мати.

Паралельно з консерваційними роботами керівники Науково-методичної ради з охорони пам'яток культури при Президії Академії наук СРСР та призначені ними відповідальні особи розробляли концепцію приведення інтер'єрів Софії Київської до експозиційного вигляду. Попри обґрунтування цієї концепції доктринами тогочасної офіційної науки, вона була брутальним втіленням імперської історичної ідеології, мало чим відрізняючись від того, що творили у Софійському соборі його поновлювачі ХІХ ст.



4. Мозаїки вітваря, Богородиця-Оранта, Євхаристія, святительський чин. Сучасний стан



5. Фрески північної торцевої стіни трансепта. Сучасний стан

Тому перш, ніж аналізувати дії Науково-методичної ради з охорони пам'яток при Президії Академії наук СРСР, коротко оглянемо історію Софії Київської від її заснування до середини XX ст. з усіма її руйнуваннями, ремонтами, відновленнями та реставраціями.

Літописні свідчення про час будівництва Софії Київської суперечливі. «Повість минулих літ», пише, що в літо 1037 заложив князь Ярослав град великий (нову укріплену частину Києва, яка втричі перевищувала площу Києва часів князя Володимира) з воротами Золотими. Заложив також церкву святої Софії Премудрості Божої митрополію, потім церкву на Золотих воротах Благовіщення Богородиці, потім монастирі святого Георгія і святої Ірини (вотчинні монастирі князя Ярослава Мудрого, на честь його святого покровителя та покровителя його дружини Інґігерди). Інші дати пропонує Новгородський І літопис молодшого ізводу, який пише, що в літо 1017 пішов Ярослав до Берестія і закладена була Софія у Києві. Цей же літопис далі сповіщає, що в літо 1037 заложив Ярослав град Київ і церкву святої Софії звершив. З цього випливає, що у 1017 р. Софія Київська була закладена, а 1037 р. її будівництво завершили. У старшому ізводі Новгородського І літопису тексти статей 1017 та 1037 рр. майже ідентичні, але в останній слово «звершив» відсутнє, тобто інформація про закладини Софії двічі повторена у різних контекстах¹.

1. Повстенко О. Катедрa св. Софії в Києві. Нью-Йорк, 1954. С. 167, 168.

При зведенні Софії Київської перші покоління київських будівничих та художників проходили у візантійських майстрів студіювання, переймаючи техніку мурованого будівництва, опановуючи прийоми нових ремесел та мистецтв, а найголовніше — вони навчалися наділяти створені форми новими культурними смислами. Відтоді українці входять до сім'ї європейських народів повноправними членами.

Софійський собор був кафедралом Київської митрополії, тут інтронізували митрополитів, збирали собори єпископів, приймали церковні закони. Під склепіннями Софії, можливо вперше, прозвучало «Слово про закон і благодать» — його автор Іларіон (митрополит Київський 1051–1054 рр.) викладав щойно охрещеним киянам основи християнської віри і визначав місце Київської держави у світовій історії. Собор був центром політичного і культурного життя, у ньому великі київські князі приймали іноземних послів, укладали угоди, біля Софії збиралося віче киян. При соборі велося літописання, існував скрипторій і бібліотека (впливає зі слів літописця про князя Ярослав, який любив книги і багато їх після написання поклав у святій Софії).

1054 р. помер Ярослав Мудрий. Його тіло на санях перевезли з київського передмістя Вишгорода до Києва і поклали у Софії у «раці мороморяній». Окрім літописних свідчень про цю подію, на фресковому тиньку одного зі стовпів південної сторони центральної нави Софії зберігся напис-графіті з описом похорону Ярослава. Мармуровий саркофаг, у якому лежало тіло засновника Софії Київської, зберігся і стоїть



6. Фрески південно-західного підкупольного стовпа, центральної нави і південної частини трансепта.
Сучасний стан



7. Західне приміщення південної частини хорів. Зліва світлина до 1934 р. з фресками суцільно записаними олійними фарбами, справа сучасний стан, збережені фрагменти фресок розчищені від записів

нині у східній частині північної внутрішньої галереї. У 1093 р. у Софії поховали Ярославового сина князя Всеволода Ярославича, а в 1125 р. — Ярославового онука Володимира Мономаха, потім ще кількох князів з роду мономаховичів². Комуś із них належить ще один мармуровий саркофаг, що зберігається в соборі порожнім без віка.

Попри унікальну для пам'яток XI ст. збереженість Софію Київську неодноразово розоряли. У 1069 р. війська суздальського князя Андрія Боголюбського із союзниками захопили Київ і протягом кількох днів грабували його, розорюючи Софію та інші храми. Те саме відбувалося у 1203 р., коли Рюрик Ростиславич у союзі з чернігівськими Ольговичами та половцями бився за київський стіл. Найстрашнішою була навала орд Хана Батия 1240 р., під час якої майже повністю було зруйновано перший мурований київський храм — церкву Богородиці Десятинну (989–996 рр.), та стіни Софійського собору встояли і цього разу. Через певний час у Софії відновилася служба, знаходилася митрополича кафедра.

2. Повстенко О. Згад. джерело. С. 169.

У 1362 р. київські землі входять до складу князівства Литовського і київська кафедра перебирається до Володимира на Клязьмі, а в Софії Київській засновується кафедра нової Києво-Литовської митрополії. Тогочасне життя Києва було дуже неспокійним — він дуже потерпав від частих набігів кримських татар, тому митрополити жили переважно у литовській столиці Вільно, або у Новгородку Литовському, а до Києва приїжджали лиш періодично. Під час однієї з таких поїздок татари у 1497 р. убили митрополита Макарія, після чого владики зовсім перестали бувати у Києві. Тим часом київські храми, позбавлені належного догляду, занепадали дедалі більше, не був винятком і Софійський собор³. Це засвідчують щоденники та мемуари мандрівників XVI ст., які пишуть, що у Києві збереглася велична церква Софії, але вона занедбана і руйнується⁴.

У 1569 р. Велике князівство Литовське об'єднується із Польщею у федеративну державу Річ Посполиту. Після цього частина православних єпископів Києво-Литовської митрополії на Берестейському соборі 1596 р. визнали юрисдикцію Папи Римського й утворили унійну (об'єднану) греко-католицьку церкву, котра забрала більшу частину православних храмів у тому числі Софію Київську. Відтоді розпочинається боротьба громад, які не визнали унії, проти греко-католицької експансії. У 1632 р. Петро Могила,

3. Там само. С. 170, 171.

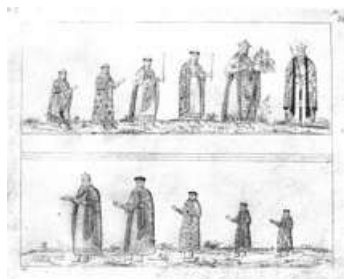
4. Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей. Киев, 1874., Отд. II. С. 16, 24.



8. Війська Януша Радзивіла перед Софійським монастирем, в центрі собор Софії. Малюнок А. ван Вестерфельда, 1651 р.



9. Зруйнована південна зовнішня галерея Софії. Малюнок А. ван Вестерфельда, 1651 р.



10. Постаті ктиторської композиції Ярослава Мудрого у фресках центральної нави Софії. Малюнок А. ван Вестерфельда, 1651 р. (верхній ряд — південна частина композиції, нижній ряд — північна частина композиції)



11. «Перший Вселенський собор», олійний розпис 1718–1724 рр. на західній торцевій стіні центральної нави. Сучасний стан

архімандрит найбільшого і найдавнішого Києво-Печерського монастиря, котрий також не прийняв унії, добився у польського короля Володислава IV юридичного визнання православної Київської митрополії із чотирма єпархіями. Того ж року Петра Могилу обирають митрополитом Київським і він повертає Софійський собор православним. У цей період храми великокнязівської доби для православних набувають особливого значення, оскільки засвідчують прадавні корені православної віри на теренах Польсько-Литовської держави. З огляду на це, Петро Могила відбудовує церкву Спаса на Берестові, чиїм засновником вважали тоді князя Володимира, а на румовищах Десятинної церкви зводить невеликий храм, відновлюючи богослужіння у найстародавнішому сакральному місці. 1633-го року він розпочинає капітальний ремонт Софії, а у 1638 р. засновує при ній чоловічий монастир.

Письмові свідчення про результати роботи Петра Могили у Софійському соборі дає щоденник архієпископа Павла Алеппського, який двічі відвідував Київ у 1654 р. та у 1655 р., супроводжуючи патріарха Антіохійського Макарія у його поїздки до царства Московського. Описуючи інтер'єри Софії, найбільшу увагу архієпископ зосередив на мозаїках, сюжети яких детально перерахував. Різьблений іконостас, встановлений у Софії Петром Могилою, своєю красою та розмірами вразив його не менше. Згадав Павло Алеппський і про деякі стінні розписи, розташовані біля північного входу у собор (у північній галереї), — зображення Софії Премудрості, Христа та невірних, які стріляють у Церкву з луків та гармат⁵. Однак достатніх коштів для реалізації запланованих робіт Петро Могила не мав і на час його смерті у 1647 р. відбудова Софії була далеко від завершення. Павло Алеппський з цього приводу пише, що за усієї величі Софії, її західна частина наполовину зруйнована⁶. Такий стан храму фіксують замальовки голландського художника Абрахама ван Вестерфельда, який супроводжував військо Литовського гетьмана Януша Радзивіла при захопленні ним у 1651 р. Києва. На одному з його малюнків зображене військо Радзивіла перед східним фасадом Софії, що з цього боку виглядає архітектурно оформленою, як і її



12. «Зішестя у пекло», олійний розпис другої половини XVIII ст. у консі апсиди апостольського приділу. Сучасний стан



13. Вівтар з іконостасом 1731 р., пониженим у 1853 рр. до двох ярусів. Світлина до 1888 р., погляд із західної галереї

5. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. Москва, 2005. С. 170–173.

6. Там само. С. 170.



14. Вівтар з іконостасом 1731 р., понижений у 1888 р. Сучасний стан, погляд із західної галереї



15. Центральна нава з фресками, записаними олійною фарбою, перед вівтарем іконостас 1731 р., понижений у 1888 рр. Світлина до 1934 р.

північна галерея, де тієї пори знаходився головний вхід до собору (рис. 8). На інших малюнках його західна та східна галереї зображені у напівзруйнованому стані (рис. 9). В інтер'єрі Софії Вестарфельд замалював фрески центральної нави, де розташовувалася ктиторська композиція князя Ярослава Мудрого разом із членами його родини. Тоді збереженими були постаті усіх княжичів — по чотири на північній та південній бокових стінах нави, а її західна торцева стіна, де містилася центральна частина композиції, була вже частково зруйнована і на ній існувало лише три постаті (рис. 10), від яких лишилося тепер тільки два невеликі фрагменти.

Відбудову Софії продовжив наступник Петра Могили митрополит Сильвестр Коссов. Вочевидь при ньому були приведені у належний стан зруйновані галереї, хоча достеменно інформація про його будівничу діяльність відсутня. Масштабні будівельні роботи у Софійському монастирі розпочинаються за часів митрополита Варлама Ясинського (1690–1707 рр.) завдяки щедрій фінансовій підтримці гетьмана Івана Мазепи. У цей період монастир обносять цегляним муром, над центральним в'їздом зводять високу дзвіницю. Софійський собор остаточно відновлюється і добудовується, що істотно міняє його вигляд. Над замурованими арками зовнішніх галерей з'явилися другі поверхи з новими куполами. Старі й нові куполи отримують характерні для українських храмів грушовидні верхи з декоративними ліхтариками. Усі фасади підводяться під один карниз, над яким з різних сторін надбудовуються декоративні ліпні

фронти у стилі українського бароко. А в обличкуванні вікон застосовані характерні для тогочасної московської архітектури декоровані колонки з кокошниками нагорі. Ймовірно, що над опорядженням фасадів Софії Київської працювали тоді й московські майстри, оскільки Київська митрополія з часів обрання митрополитом Гедеона Четвертинського (1685 р.) переходить під юрисдикцію Московського патріарха. Такий зовнішній вигляд Софії у загальних рисах зберігся донині (рис. 1) за винятком західного фасаду, частково перебудованого у 1880-х рр.

У XVIII ст. істотні зміни відбулися в інтер'єрі Софії. Рівень підлог у всіх частинах собору було піднято. При відновленні зруйнованої середньої частини хорів її змістили на одне членування на захід, через що збільшилася довжина центральної нави, щоправда точний час цієї перебудови не з'ясовано, вона могла відбутися й раніше⁷. У кінці XVII ст. фрески центрального підкупольного простору були затиньковані, а в період 1718–1724 рр. у бокових раменах трансепта та на стінах західної частини нави по новому тинькуванню олійною фарбою написали сім Вселенських соборів. Іконографія і схема розташування цих соборів була такою ж, як в Успенському соборі Києво-Печерського монастиря, котрий розписували у цей же період, після пожежі. Нині у Софії зберігся лише перший Вселенський собор, розташований на новій західній торцевій стіні нави (рис. 11). У другій половині XVIII ст. були розписані



16. Північна частина трансепта з фресками, записаними олійною фарбою. Світлина до 1934 р.



17. Постаті ктиторської композиції Ярослава Мудрого на південній стіні центральної нави. Акварель Ф. Солнцева, 1846 р.

7. Повстенко О. Згад. джерело С. 172–174.



18. Постаті мучениць, написані олійною фарбою в кінці 1840-х рр. на місцях постатей ктиторської композиції Ярослава Мудрого. Світлина до 1934 р.



19. «Хрещення Господнє», фреска у консі апсиди хрещальні. Сучасний стан

бокові софійські вівтарі (рис. 12), віма головного вівтаря, а також хори⁸. При митрополиті Михайлі Заборовському софійський іконостас часів Петра Могили розібрали і замість нього у 1731 р. почали будувати ще більший, завершений у 1754 р. митрополитом Тимофієм Щербатським (рис. 13–15)⁹. На початок ХІХ ст. від первинного художнього ансамблю Софії відкритими лишалися тільки мозаїки, та й то не всі — деякі були потиньковані, а в 1810-х рр. поверх частково збережених мозаїк центрального купола олійними фарбами написали Христа в оточенні сил небесних. Про фрески ХІ ст. в той період ніхто не пам'ятав — митрополит

8. Болховітінов Євгеній, митрополит. Вибрані праці з історії Києва. Київ, 1995. С. 65–68; Лебединцев П. Возобновление Киево-Софийского собора в 1843–1853 г. Київ, 1879. С. 5, прим 1; Скворцов И.М. Описание Киево-Софийского собора по обновлении его в 1843–1853 годах. Київ, 1854. С. 30, 31.

9. П.П.А. [Лебединцев П.] Описание Киево-Софийского собора. Киев, 1882. С. 12, 57, 83; Оляніна С. Український іконостас. Символічна структура та іконологія. Київ, 2019. С. 199, 200, 345.

Євгеній Болховітінов у своєму описі Софії Київської (1825 р.) перераховує мозаїки вівтаря та підкупольного простору, а про розписи решти частин інтер'єру пише, що вони не старші XVIII ст.¹⁰

Про існування у Софії фресок стало відомо у 1843 р., коли в одній із галерей пізні тинькування відпало і під ним помітили стародавній розпис. Академік Федір Солнцев, петербурзький художник і археолог, який перебував тоді у Києві, відразу ж зробив у різних частинах собору кілька пробних розчисток і з'ясував, що майже скрізь під пізніми нашаруваннями збереглися фрески. Про це відкриття Ф. Солнцев доповів імператору Миколі I з пропозицією очистити фрески Софії, аби надати їй інтер'єру первинного вигляду. На ту пору провідною темою історичної доктрини Російської імперії був її спадкоємний зв'язок із Візантією, в контексті якого давнім київським храмам вдруге після Петра Могили стали надавати ідеологічного значення. Тепер вони розглядалися як проміжна ланка між візантійськими церквами та соборами Володимира й Суздалі, від яких ланцюг спадкоємності продовжували до соборів Московського кремля. Тож запропонований проект відразу отримав фінансову підтримку і наступного 1844 р. імператорським указом у Києві зафундовано Комітет з відновлення Софії. Його керівниками призначили митрополита Київського Філарета і київського генерал-губернатора, відповідальним за виконанням живописних

10. Болховітінов Євгеній, митрополит. Згад. джерело. С. 66.



20. Св. Андріан, фреска в арці північної зовнішньої галереї, відкрита з-під мурування. Сучасний стан



21. Св. Домн, фреска в арці північної зовнішньої галереї, відкрита з-під мурування. Сучасний стан



92. Вітварна арка з двома регістрами незаписаних фресок, відкритими в процесі демонтажу іконостасу. Світлина 1893 р.



93. Срібні царські ворота 1747 р. після відновлення. Сучасний стан

робіт Ф. Солнцева¹¹. Того ж року розпочалася розчистка фресок від нашарувань, яка до початку 1846 р. була завершена в усіх частинах храму. В результаті було відкрито 25 фрескових багатофігурних (сюжетних) композицій (без урахування сюжетів світської тематики у сходових вежах), 220 постатей у повний зріст, 108 поясних зображень і значна кількість орнаментів¹². Більшу частина композицій XVIII ст., що перекривали фрески, згідно з розпорядженням імператора було видалено¹³. Але мозаїки купола лишили у записаному стані, ймовірно через те, що з фактурної поверхні мозаїчного набору знімати олійну фарбу досить складно. У процесі розчистки багато фресок попсували, оскільки її виконували металічними інструментами випадкові поденники¹⁴. Для виправлення пошкрябаних фресок за рекомендацією Ф. Солнцева запросили петербурзького іконописця М. Пешехонова, який для поновлення фресок використовував темперні

11. Закревский Н. Описание Киева. Москва, 1868. Т. 2. С. 806–809; Лебединцев П. Возобновление Киево-Софийского собора в 1843–1853 г. Киев, 1879. С. 1–8, 57; Сементовский Н. Киев его святыни, древности, достопамятности и сведения, необходимые для его почитателей и путешественников. Изд. 7-е. Киев; С.-Петербург, 1900. С. 103, 104.

12. Закревский Н. Згад. джерело. С. 812–814; Лебединцев П. Згад. джерело. С. 68–69; Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи: XIX век. Москва, 1986. С. 32, прим. 18.

13. Лебединцев П. Згад. джерело. С. 15.

14. Сементовский Н. Згад. джерело. С. 104, 105.



24. Іконостас Стрітенського приділу,
частина пророчого ярусу.
Світлина початку XX ст.



25. Іконостас Вознесенського приділу
перед нищенням.
Світлина після 1934 р.



26. Іконостас Преображенського
приділу перед нищенням.
Світлина після 1934 р.

фарби. Митрополит Філарет, однак, його роботою був невдоволений, тому в 1850 р. контракт з Пешехоновим розірвали¹⁵, а після нього поновленням зайнялися київські іконописці, які суцільно переписували фрески олійною фарбою. При цьому у тих місцях, де фресковий тиньк тримався погано, його збивали і заміняли новим, по якому втрачені частини писали наново. У 1851 р. імператор Микола I під час відвідин Києва завітав до Софійського собору, оглянув записані олійною фарбою фрески і висловив «высочайшее одобрение»¹⁶. Втім, дав розпорядження, щоб у приділі Трьох святих (св. Георгія) постаті отців Церкви не чіпали, пояснивши митрополиту: «Фрески эти надобно оставить без подновления, потомки наши, увидев их, поверят, что все прочее мы поновили, а не вновь написали»¹⁷. Після схвального відгуку імператора до роботи долучилися нові виконавці й 4 жовтня 1853 р. Софійський собор з інтер'єрами, всуціль записаними олійними фарбами (рис. 7, 13, 15, 16) урочисто освятили¹⁸.

15. Закревский Н. Згад. джерело. С. 809, 810; Лебединцев П. Згад. джерело. С. 19–28; Вздорнов Г. И. Згад. джерело. С. 32

16. Лебединцев П. Згад. джерело. С. 29; П. Г. А. [Лебединцев П.] Згад. джерело. С. 44.

17. Закревский Н. Згад. джерело. С. 808; Лебединцев П. Згад. джерело. С. 29; Сементовский Н. Згад. джерело. С. 96, 97.

18. Закревский Н. Вказ. праця С. 810; Лебединцев П. Згад. джерело. С. 53.

Відразу по завершенню цієї реставрації її оцінки були виключно схвальними, але після смерті Миколи І тон відгуків змінився. Історик Києва Микола Закревський писав, що фрески Софії страждали спочатку при затиньковуванні, потім при розчистці й замальовуванні фарбами, під якими старовину в соборі тепер необхідно розшукувати¹⁹. Але найбільше претензій у дослідників старожитностями викликало вільне поводження поновлювачів із написами біля постатей святих. Збережених написів XI ст. після розчистки фресок виявили небагато, трохи більше двох десятків (у різних авторів їх число варіюється)²⁰, тому при поновленні святих зі втраченими написами імена їм обирали за іконописними взірцями з більшою чи меншою вірогідно, найчастіше — навмання²¹. Показовими є залишки ктиторської композиції родини князя Ярослава Мудрого у центральній наві, де на південній стіні ще зберігалися усі чотири постаті княжичів, які у 1651 р. замалював А. ван Вестерфельд, зобразивши їх у гостроверхих шапках (рис. 10). Схоже виглядають ці постаті й на акварелі Ф. Солцева, зробленій одразу після розчистки цієї фрески від нашарувань (рис. 17). Однак у списку розчищених фресок, складеному М. Пешехоновим і єпархіальним архітектором П. Спарро, постаті на південній стіні наві названі мученицями Софією, Вірою, Надією і Любов'ю²². Тому при записі їх олійною фарбою поновлювачі замість шапок понамальовували усім постатям жіночі чепчики, оточили їх голови німбами і зробили відповідні написи (рис. 18), симетрично їм на північній стіні з фрагментом фрески з посталями двох княжичів написали постаті святих. З цього приводу кафедральний протоієрей

19. Закревский Н. Згад. джерело. С. 809, 810.

20. Там само. С. 808; Лебединцев П. Згад. джерело. С. 31, 70, 71; Скворцов И. Згад. джерело. С. 37; Лазарев В. Н. Фрески Софии Киевской // Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы. Москва, 1978. С. 66.

21. Христианские древности / Ред. В. Прохоров. С.-Петербург, 1875. С. 8–12.

22. Лебединцев П. Згад. джерело. С. 18, 32, 33.

Петро Лебедінцев, який уникав давати оцінку діяльності очолюваного митрополитом Комітету, не втримався і дозволив собі зауваження: «обновители по странному недоразумению разсудили преобразовать головы всех четырех фигур в женские [йдеться про південну стіну — *Авт.*], накрыв их белами платочками по русскому обычаю и переименовав в мучениц»²³. Надалі ці постаті вважалися вже мученицями²⁴, лише через два десятиліття філолог Ізмаїл Срезневський звернув увагу на те, що дві постаті цієї групи мають чоловічий одяг і висловив думку, що це зображення членів князівської родини²⁵.

Наступний етап реставрації малярського ансамблю Софії Київської пов'язаний з ім'ям Адріана Прахова, професора Петербурзької академії мистецтв і Київського університету св. Володимира, який у 1880–1890-х мешкав і працював у Києві. Він займався розчисткою від пізнього тинькування фресок Кирилівської церкви, а також досліджував мозаїки Софії та Михайлівського Золотоверхого собору. У Софії А. Прахов першим звернув увагу на приміщення південної частини західної зовнішньої галереї, котре протягом тривалого часу використовували як склад різного інвентаря та мотлоху. Саме тому в ньому збереглися фрески, які ніколи



27. Мозаїка апсиди у процесі промивки від кіптяви (лик апостола північної частини «Євхаристії»). Світлина 1935–1936 рр.



28. Постаць ктиторської композиції Ярослава Мудрого на південній стіні центральної нави, процес розчистки від олійного запису. Світлина 1935 р.

23. П. Г. А. [Лебедінцев П.] Згад. джерело. С. 40, 41.

24. Скворцов И. М. Згад. джерело. С. 47, 48.

25. Срезневский И. И. О фресках и возобновлении их в Киевском Софийском соборе // Труды I Археологического съезда в Москве 1869. Москва, 1871. Т. I. С. СХ, СХ.



29. Постаті ктиторської композиції Ярослава Мудрого на південній стіні центральної нави, фреска розчищена від олійного запису. Сучасний стан

не затиньковувалися й уникли олійних записів, хоча й були дуже забруднені. А. Прахов зайнявся їхньою промивкою. Пізніше це приміщення отримало назву «хрещальня», оскільки у ньому збереглася фреска XII ст. із сюжетом «Хрещення Господнє» (рис. 19).

У 1884 р. у підкупольному просторі Софії встановили риштування і А. Прахов розчистив від олійної фарби купольні мозаїки із зображеннями Христа Пантократора у медальйоні та єдину збережену постать архангела; у купольному барабані він розчистив фрагмент мозаїчної постаті апостола Павла. Тоді ж у вівтарній арці А. Прахов виявив і розчистив від пізнього тинькування невідому раніше мозаїку з постаттю первосвященника Аарона²⁶. У зовнішніх галереях професор виявив і звільнив від мурування XVIII ст. кілька добре збережених фресок (рис. 20–21).

26. Прахов А. В. Киевские памятники византийско-русского искусства // Древности: Труды Императ. Моск. археол. о-ва. Москва, 1887. Т. 11, вып. 3. С. 5–8; Л[ебединце]в П. Открытие древних мозаик в главном куполе Киево-Софийского собора // Киевская старина. 1884. Сентябрь (Т. X.). С. 164, 165; Вздорнов Г. И. Згад. дзерело. С. 134; Открытие купольных мозаик и фресок Софийского собора в г. Киеве: По воспоминаниям профессора Адриана Викторовича Прахова. Сообщение художника Н. А. Прахова / Публ. И. Преловской // Софія Київська: Візантія. Русь. Україна. Київ, 2012. Вип. 2. С. 341–346; Рясная Т. З історії реставрації купольних мозаїк Софії Київської // Там само. С. 384.

У 1888 р. після демонтажу верхніх ярусів іконостасу XVIII ст. на вівтарних стовпах відкрилося кілька незаписаних фресок. Після розбору 1893 р. нижнього ярусу цього іконостасу для перезолочування, відкрилося ще кілька фресок (рис. 22). Загалом у той період було виявлено по собору 22 невідомі раніше лицеві фрески, що уникли записів, не рахуючи фрагментів і орнаментів²⁷. Усіма цими фресками займався А. Прахов, який обмежився лише їхньою промивкою, не доповнюючи навіть дрібних втрат. Деякі з цих фресок лишалися єдиним джерелом інформації про автентичні софійські розписи XI ст. до розпочатих у 1930-х рр. масштабних розчисток записів солнцевської реставрації. Кільком найкраще збереженим фрескам арок північної і південної зовнішніх галерей на початку XX ст. були присвячені перші наукові статті²⁸, тоді як попередні видання художнього ансамблю Софії Київської мали можливість публікувати лише графічні схеми записаних фресок²⁹.

Проте площа осипів мозаїк у центральному куполі не могла лишатися у той період без доповнення — за завданням А. Прахова художник Михайло Врубель зняв з єдиної збереженої мозаїчної постаті архангела кальку, домалювавши її зруйновану нижню частину. За шаблоном цієї кальки олійними фарбами були написані постаті трьох втрачених мозаїчних архангелів, що вдало імітувало іконографічну схему і навіть стиль мозаїк (рис. 3).

27. *Петров Н. И.* Историко-топографические очерки древнего Киева. Киев, 1897. С. 132, 133, прим. 1; *Вздорнов Г. И.* Згад. джерело. С. 134, 135; *Открытие купольных мозаик...* С. 355.

28. *Грабар А. Н.* Фрески Апостольского придела Киево-Софийского собора // *Записки русской и славянской археологии* Рус. археол. о-ва. Петроград, 1918. Т. XII. С. 98–106; *Мясоедов В. К.* Фрески северного притвора Софийского собора в Киеве // *Там само*. С. 1–7.

29. *Айналов Д. В., Редин Е. К.* Древние памятники искусства Киева. Киево-Софийский собор: Исследование древней мозаической и фресковой живописи. С.-Петербург, 1889.



30. Св. Димитрій Солунський, фреска на південно-західному під купольному стовпі. Зліва процес розчистки від олійного запису, 1936–1939 рр., справа сучасний стан розчищеної фрески



31. Архангел Михаїл, фреска у консі апсиди Михайлівського приділу. Сучасний стан

Інакше вийшло з роботами художника Івана Селезньова, який у 1893 р. на стінах західної частини центральної нави написав сюжети «Різдво Христове», «Стрітєння» та «Хрещення», чий важкий академічний стиль в інтер'єрі давньоруського храму сприймається неорганічно. При цьому «Різдво Христове» було написане поверх композиції «Перший Вселенський собор», яка збереглася від ансамблю XVIII ст.

У січні 1918 р. під час артобстрілу Києва більшовицькими військами один зі снарядів вдарив у центральну апсиду Софії, внаслідок чого мозаїки на її південній стіні почали відшаровуватися, пізніше було пошкоджене склепіння над хорами собору³⁰. Аварійне зміцнення тиньку мозаїк тоді ж виконав художник Михайло Бойчук. Наступного року він зміцнив тиньк фресок у хрестильні й зробив кілька пробних розчисток фресок, записаних олійною фарбою у різних місцях собору. Усі ці роботи проводив створений у 1917 р. Центральний комітет охорони пам'яток старовини і мистецтва,

30. Эрнст Ф. Художественные сокровища Киева, пострадавшие в 1918 г. Киев, 1918. С. 8–12; Повстенко О. Згад. джерело.



32. «Христос перед Каяфою» (ліва композиція), «Зречення Петра» (права композиція), фрески лонета північної торцевої стіни трансепта. Сучасний стан

а також спеціальний Софійський комітет³¹. 1921 р. була створена Софійська комісія, яка у складі Археологічного комітету при Всеукраїнській Академії наук мала займатися реставрацією та дослідженнями Софії Київської. Ініціатором створення комісії був учень А. Прахова мистецтвознавець і візантолог, академік Української Академії наук Федір Шміт³². Того ж

31. Повстенко О. Згад. джерело. С. 176, 177; Тимченко Т. Київська школа реставрації станкового малярства (1920–1930 рр.) // Пам'ятки України. 2001. Дод. 1, прим. 3; Іванисько С. Реставрація фрескового малярства Софії Київської (1920–1930-ті рр.) // Пам'ятки України. 2006. Ч. 1/2. С. 67, 68; Іванисько С. Київська Софія в пам'яткоохоронній діяльності 1918–1934 рр.: Стан споруди та проблеми збереження // Софійські читання. Київ, 2007. Вип. 3. С. 288, 289.

32. Афанасьев В. А. Фёдор Иванович Шмит. Киев, 1992. С. 56; Іванисько С. Реставрація фрескового малярства... С. 69, 70; Іванисько С. Київська Софія в пам'яткоохоронній діяльності... С. 290, 291; Чердніченко А. Ф. І. Шміт та історія заснування Софійської комісії // Софійські читання. Київ, 2007. Вип. 3. С. 373–375, 378, 380; Преловська І. Передумови, обставини організації та перші роки функціонування Софійського державного архітектурно-історичного музею-заповідника. Київ, 2012. С. 128, 129.

року він оприлюднив програму досліджень та реставрації Софії. Вона складалася з 23 пунктів, що передбачали архітектурно-археологічні дослідження, вивчення художнього опорядження храму, збір матеріалів для реконструкції первинного вигляду пам'ятки (у кресленнях і макетах)³³. Однак атеїстична більшовицька влада, яка на ту пору остаточно прийшла до влади у східних регіонах України, не поспішала фінансувати ні дослідження собору, ні реставрацію. 1927 р. Рада Народних Комісарів УСРР таки виділила для реставрації Софії п'ять тис. карб. На ці кошти з Ленінграда запросили реставратора Дмитра Кіпліка, який наступного року розпочав у софійській південній сходовій вежі розчистку фресок від олійних записів. Однак в роботі Д. Кіпліка виявили недоліки і від його послуг швидко відмовилися³⁴. Запланована Софійською комісією подальша реставрація собору розпочалася в 1930 р. з промивки мозаїк купола ленінградським мистецтвознавцем і реставратором Миколою Сичовим³⁵. Але й ці роботи тривали недовго, оскільки у 1933 р. Софійська комісія була ліквідована³⁶.

18 лютого 1934 р. Політбюро Комуністичної партії (більшовиків) України (КП(б)У) видало постанову про будівництво у Києві будівель для урядових установ, що мали розміщуватися в районі Софійської площі та Михайлівського Золотоверхого монастиря. З цієї постанови не ясно, який із соборів планували знести — Софійський чи Михайлівський. Однак ансамбль софійських мозаїк був тоді досить відомим у світі й

33. Шміт Ф. І. Про видання св. Софії // Українське наукове товариство. Збірник секції мистецтв. Київ, 1921. Вип. 1. С. 104–106.

34. Іванисько С. Реставрація фрескового малярства... С. 71–73.

35. Корнієнко В. В. Мовою документів: реставраційні роботи у Софійському соборі 1930 р. під керівництвом Миколи Сичова // Софійські читання. Київ, 2015. Вип. 7. С. 242–256, 242–245; Рясня Т. З історії реставрації купольних мозаїк... С. 384, 385.

36. Іванисько С. Реставрація фрескового малярства... С. 73, 74.

більшовицьке керівництво не наважилося його нищити. Тому 27 березня воно видало указ про знесення Михайлівського монастиря із соборним Михайлівським Золотоверхим храмом (1108–1113 рр.), а Софійський собор того ж 1934 р. перетворили на Державний архітектурно-історичний заповідник «Софійський музей» (нині Національний заповідник «Софія Київська»). На проведення ремонтних робіт у заповіднику та на дослідження Софійського собору Рада Народних Комісарів УСРР виділила 250 тис. крб. — сума на той час немала, й у 1935 р. собор, уже як музей, приймав відвідувачів³⁷. Наркомат освіти УСРР склав план архітектурно-археологічних досліджень Софії та план реставрації її мозаїк і фресок. Для керівництва цими роботами створили комісію з київських музейних працівників, архітекторів, археологів, яку очолив московський мистецтвознавець і реставратор Ігор Грабар, з дореволюційних часів — академік Імператорської Академії мистецтв.

Проте тогочасна ситуація була далекою від ідилії. У 1934 р. Держбанк вилучив срібну раку митрополита Макарія (моці священномученика Макарія лежали в Софії з 1497 р., нині знаходяться у київському Володимирському соборі) з намісних ікон іконостасу познімали ризи XVIII ст. та обдерли срібні прикраси престолу головного вівтаря. Срібні царські ворота головного іконостасу, виготовлені у 1747 р., розібрали на деталі, частина з них зникла (можливо пішла



33. «Відсилання учнів на проповідь», фреска нижнього регістра південної торцевої стіни трансепта, в місцях утрат фрески залишені ділянки олійного запису.
Сучасний стан



34. Сили небесні, фрески у малому куполі над південно-західною частиною хорів.
Сучасний стан

37. Преловська І. Згад. джерело. С. 134–137.



35. Північна стіна віми головного вівтаря з фрагментами розписів різних епох. Світлина до 1953 р.



36. Північна стіна віми головного вівтаря з фрагментом мозаїчного орнаменту і зображенням царя Озії, олійного розпису XVII ст. Зліва світлина початку XX ст., справа сучасний стан (олійний розпис перекрито нейтральним тоном)



на переплавку — у ті часи така доля спіткала чимало виробів із дорогоцінних металів), частина збереглася. У 1970-х їх повернули «Софійському музею» (нині ці ворота відновлені за старими світлинами з використанням автентичних деталей і поставлені на своє місце в іконостасі; рис. 14, 23). У період 1935–1937 рр. у бокових приділах галерей та на хорах Софії було знищено вісім іконостасів XVII–XVIII ст. (рис. 24–26). Тоді, ймовірно, загинули і рештки іконостасу Петра Могили, перенесені після розбирання у малі бокові вівтарі. Про усе це згадує член тогочасної музейної ради «Софійського музею», архітектор Олекса Повстенко у монографії, опублікованій вже на екзині³⁸.

Щодо виділених заповіднику державою коштів, то вони поетапно реалізовувалися. У 1934–1936 рр. в соборі вели розкопки співробітники Київського інституту історії матеріальної культури під керівництвом Теодосія (Феодосія) Мовчанівського³⁹. Але у 1937 р. Т. Мовчанівського

38. Повстенко О. Згад. джерело. С. 177–180.

39. Іванисько С. Археологічні дослідження Софійського собору в 1936 р. під керівництвом Т. М. Мовчанівського // Софійські читання. Київ, 2003. С. 105–108.

репресували, замість нього продовжити розкопки Софії запросили археолога Михайла Каргера⁴⁰. Для роботи з мозаїками запросили Володимира Фролова, керівника мозаїчної майстерні Всеросійської Академії мистецтв у Ленінграді. Спочатку В. Фролов із групою помічників займався перед знесенням Михайлівського Золотоверхого собору демонтажем його мозаїк. У серпні 1934 р. вцілілі михайлівські мозаїки були зняті зі стін і майстри почали переводити їх на цементні основи⁴¹. Після переведення на цемент ділянок найбільшої з михайлівських мозаїк — апсидної «Євхаристії», — В. Фролов упродовж 1935–1936 рр. змонтував їх у цілісну композицію в одному з приміщень південної галереї Софії на побудованій там стіні, що повторювала форму апсиди Михайлівського собору⁴². Після завершення цієї роботи В. Фролов приступив до консервації і зміцнення тиньку мозаїк Софії⁴³. Для роботи із софійськими фресками з Москви запросили реставратора Павла Юкіна. Спершу він також працював у Михайлівському соборі — розшукував під записами збережені фрагменти фресок і знімав їх. Паралельно П. Юкін промивав у Софії мозаїки від кіптяви і залишків записів (рис. 27). З 1935 він розпочав розчистку фресок від записів сонцевської реставрації, звільнивши від олійної фарби постаті ктиторської композиції

40. Каргер М. К. Древний Киев: Очерки по истории материальной культуры древнерусского города. Москва; Ленинград, 1961. Т. 2. С. 136.

41. Фролов В. Робочий щоденник зняття і консервації мозаїк Михайлівського монастиря у Києві (1934 року) / Публ. А. Бережина, В. Погрібняк, В. Фролов (онук) // Пам'ятки України. 1990/1991. Ч. 4/1. С. 35–39. 1991. Ч. 2. С. 48–49.

42. Преловська І. Згад. джерело. С. 148, 149; Коренюк Ю. Мозаїки Михайлівського Золотоверхого собору в Києві: Каталог. Київ, 2013. С. 32–36, 92.

43. Скуленко И. Реставрация бывш. Софийского собора в Киеве // Советский музей. 1936. № 3. С. 56; Мамолат Є. Реставрація мозаїк і фресок Софійського собору в Києві // Архітектура та будівництво. 1953. № 3. С. 29; Фролов В. (онук) В. Фролов — реставратор мозаїчного мистецтва // Пам'ятки України. 1990/1991. Ч. 2. С. 50.

(рис. 28, 29)⁴⁴. У 1938 р. до П. Юкіна приєднуються московські реставратори з Державної Третьяковської галереї Катерина Домбровська, Іван Овчинников та Іван Баранов, які також займаються розчисткою фресок (рис. 30, 31)⁴⁵. До початку війни з Німеччиною вони встигли звільнити від олійних записів, за даними тогочасної періодики, 100 кв. м фресок⁴⁶. Окрім них розчистили «Перший Вселенський собор» (рис. 11), одну з небагатьох збережених композицій ансамблю XVIII ст., поверх якої у 1893 р. написали «Різдво Христове».

До приходу у Київ німецьких окупантів (19.09.1941) фонди заповідника «Софійський музей» не евакуювали. В період окупації заповідник продовжував функціонувати як музей. А перед звільненням Києва окупанти у жовтні 1943 р., евакуюючись, вивезли із заповідника до Німеччини майже усі фрески Михайлівського собору і кілька невеликих мозаїчних фрагментів, які там зберігалися. Великих мозаїк не брали через значну вагу їхніх цементних основ, тож «Євхаристія» лишилася на місці. В 1944 р. у «Софійському музеї» розпочала роботу комісія, що підраховувала збитки, заподіяні заповіднику німецькими окупантами. Але до роботи комісії, яка розподіляла повернуті з Німеччини у 1945 р. музейні цінності, делегацію музейників УРСР не допустили. В результаті заповіднику «Софійський музей» повернули лише частину вивезених експонатів

44. Мемуари П. И. Юкина: 40 лет моей работы / Публ. И. А. Кызласовой // Софія Київська: Візантія. Русь. Україна. Київ, 2013. Вип. 3. С. 355–364, 366, 369; Рясная Т. Реставраційні дослідження фресок північної вежі Софії Київської в 1935–1936 рр. // Софія Київська: Візантія. Русь. Україна. Київ, 2011. С. 181–191; Рясная Т. П. Юкін — дослідник фресок Софії Київської // Софійські читання. Київ, 2013. Вип. 6. С. 425–434.

45. Лазарев В. Фрески Софии Киевской. С. 70; Іванисько С. Реставрація фрескового малярства Софії Київської (1920–30-ті рр.). С. 74.

46. Бабат М. Реставраційні роботи в Софійському заповіднику // Архітектура Радянської України. 1939. № 10. С. 32; Степовий П. Ф. В Софійському заповіднику // Архітектура Радянської України. 1941. № 4. С. 44.

михайлівської колекції, решту в період 1948–1953 рр. розподілили між Новгородським заповідником, Державним Ермітажем та Державним Російським музеєм у Ленінграді⁴⁷.

Після війни, з 1948 р. реставрацію фресок Софії Київської продовжували К. Домбровська та І. Овчиніков. У цей час вони стали співробітниками Центральної проектно-реставраційної майстерні при Академії архітектури СРСР. Всесоюзна Академія архітектури (скорочено АА СРСР) була заснована у 1934 р. для керівництва «великими будівництвами епохи», такими як Палац Рад (мав бути найвищою будівлею у світі), Московський метрополітен, канал ім. Москви та іншими. Не менш важливою функцією Академії була розробка концепції розвитку російської архітектури, оскільки тієї пори більшовицькі вожді вже полишили утопію «світової революції» і зайнялися проблемами культурної самоідентифікації. Відтоді стародавні київські храми вкотре набувають ідеологічного значення. Тепер їх вважають початковим етапом розвитку російської національної архітектури і російського мистецтва, які, у свою чергу, стають джерелом і запорукою розвитку культур «братніх народів», що населяють СРСР, у тому числі й запорукою існування культури українського народу. У Києві для проведення польових архітектурних досліджень у 1944 р. була створена філія Академії



37. Голова Богородиці композиції «Різдво Христове», олійний розпис другої половини XVIII ст. у верхній частині південної стіни віми головного вітаря. Світлина до 1953 р.



38. «Блаженні, які плачуть» з циклу євангельських Блаженств, олійний розпис другої половини XVIII ст. у нижній частині південної стіни віми головного вітаря. Світлина до 1953 р.

47. Коренюк Ю. Згад. джерело. С. 46–50; Кот С. Повернення і реституція культурних цінностей у політичному та культурному житті України (XX — поч. XXI ст.). Київ, 2020. С. 642–646.

архітектури СРСР, керувати якою призначили відомого українського архітектора Володимира Заболотного. Завдяки його діяльності вже у 1945 р. ця філія реорганізувалася на самостійний науковий заклад — Академію архітектури УРСР із президентом академіком В. Заболотним. До новоствореної Академії увійшла низка науково-дослідних і науково-виробничих архітектурних установ, в її складі було створено інститут теорії та історії архітектури, одним із підрозділів Академії архітектури УРСР став заповідник «Софійський музей». І з цього часу розпочинається історія, що є головною темою даної статті.

Наприкінці 1940-х рр. у Софії Київській окрім реставраторів-практиків К. Домбровської, І. Овчіннікова та братів В і П. Брягінних працювало ще кілька співробітники Академії архітектури СРСР, чиї прізвища нам невідомі. Займалися вони дослідженням технічного стану собору і стану його художнього ансамблю. Результати їхніх досліджень підсумувала доповідь начальника Центральної проектно-реставраційної майстерні Академії архітектури СРСР Л. А. Петрова (ініціали за російськими документами). Текст доповіді було надіслано до Академії архітектури УРСР й 11 липня 1951 р. його обговорювали на Президії Академії. Після обговорення Президія Академії архітектури УРСР приймає 8 серпня 1951 р. постанову про реставрацію художнього ансамблю Софії Київської з метою консервації мозаїк і фресок та звільнення фресок від олійних записів⁴⁸. Для виконан-

48. Выписка из протокола № 31 заседания Президиума Академии архитектуры Украинской ССР от 8 августа 1951 г. // Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Материалы по реставрации древних мозаик и фресок Софии Киевской (1952–1954 гг.). Киев, 1955. Ч. II. Арк. 211–214 (225–228) (Науковий архів Національного заповідника «Софія Київська». НА ДР 2 № 30–303). Більшість документів, на які ми посилатимемося, збереглися у машинописних копіях, підшитих до двох звітів за 1955 р. керівників тогочасних реставраційних робіт, Луки Каленіченка, Євгена Мамолата, Ольги Плющ. Далі посилання на звіт за такою схемою: Назва документу // Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. № частини звіту. № аркушів. Нумерація аркушів звіту подвійна, машинописна і рукописна, в дужках рукописний варіант.

ня робіт в Інституті монументального живопису та скульптури при Академії архітектури УРСР створюється сектор реставрації та технології під керівництвом київського реставратора Луку Каленіченка. Того ж року працівники сектору провели власне обстеження стану мозаїк і фресок Софії, за результатами якого склали план їхньої реставрації. Наприкінці 1951 р. цей план було представлено на розгляд Науково-методичної ради з охорони пам'яток культури при Президії Академії наук СРСР⁴⁹ (далі Науково-методична рада АН СРСР). План схвалили, а для контролю за веденням реставраційних робіт Науково-методична рада АН СРСР сформувала Комісію на чолі з мистецтвознавцем, членом-кореспондентом Академії наук СРСР Віктором Лазаревим⁵⁰.

На початковому етапі проектних робіт передбачалося, що реставрацією мозаїк і фресок Софії Київської спільно займатимуться реставратори Центральної проектно-реставраційної майстерні Академії



39. Склепіння і стіни віми головного вітаря, вкриті нейтральним тоном. Сучасний стан



40. Клейові розписи XVII ст. та олійні розписи XVIII ст. у Благовіщенському приділі (зовнішня північна галерея). Сучасний стан

49. Протокол пленума Научно-методического совета по охране памятников культуры при Президиуме АН СССР, состоявшегося 11 и 12 декабря 1951 г. // *Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Ч. II. Арк. 228–338 [238] (242–253).*

50. *Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Ч. I. Арк. 30 (23); Протокол пленума Научно-методического совета по охране памятников культуры при Президиуме АН СССР, состоявшегося 11 и 12 декабря 1951 г. // Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Ч. II, л. 231 (245); Постановление № 205 Заседание Президиума Академии архитектуры от 6-го августа 1952 г. // Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Ч. II. Арк. 239–240 (254–255); Лазарев В. Н. Загд. джерело. С. 70.*

архітектури СРСР та кияни із сектору реставрації Академії архітектури УРСР. Принаймні про це свідчить листування за 1951 р. між керівництвами обох цих організацій⁵¹. Окрім того, Науково-методична рада АН СРСР своєю постановою зобов'язала українських реставраторів розробляти технологію зміцнення софійських мозаїк спільно з реставраторами проектно-реставраційної майстерні Академії архітектури СРСР⁵². Попри такі постанови, співпраця київських та московських реставраторів не склалася, в період 1950–1953 рр. К. Домбровська, І. Овчинников та В і П. Брягіні після завершення розпочатих у кінці 40-х рр. робіт здали адміністрації заповідника свої реставраційні звіти⁵³ й більше у Києві не працювали. Надалі всі роботи у Софії виконували співробітники сектору реставрації Інституту монументального живопису та скульптури при Академії архітектури УРСР, незабаром реорганізованого в Українські спеціальні науково-реставраційні виробничі майстерні (далі Українські реставраційні майстерні). Причини припинення роботи московських реставраторів у Софії Київській нам невідомі. За усними же спогадами деяких очевидців подій, у період 1950–1951 рр. між керівництвами Академії архітектури СРСР та Академії архітектури УРСР точилася запекла боротьба за право працювати у Софії Київській. Перемогу отримала українська Академія завдяки її президентові академіку В. Заболотному, який мав особисті зв'язки у найвищих ешелонах тогочасної влади. На жаль, ми не маємо

51. Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Ч. II. Арк. 215–219 (229–233).

52. Протокол пленума Научно-методического совета по охране памятников культуры при Президиуме АН СССР, состоявшегося 11 и 12 декабря 1951 г. // Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Ч. II. Арк. 230 (244), 336 [236] (251).

53. Софийский собор в г. Киеве. Реставрационные работы в северной галерее. Москва, 1949 (Науковий архів Національного заповідника «Софія Київська». НА ДР І № 136); Отчет и описание работ... художника-реставратора Е. Домбровской // Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Ч. I, арк. 246–264 (258–276); Дневник и описание по раскрытию фресковой живописи старшего художника-реставратора Овчинникова // Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Ч. II. Арк. 149–160 (160–171).



41. «Різдво Богородиці» і «Благовіщення Богородиці», олійний розпис XVIII ст. на північному схилі склепіння Благовіщенського приділу. Сучасний стан



42. Ліпний фронтон XVII ст. з поліхромією того ж періоду над аркою Благовіщенського приділу. Сучасний стан

документальних підтверджень цим свідченням, тож тема потребує окремого дослідження.

У середині 1952 р. на розгляд Науково-методичної ради АН СРСР було представлено проєкт реставрації мозаїк вітваря Софії Київської, розроблений керівниками Українських реставраційних майстерень, головним реставратором Лукою Каленіченком, мистецтвознавцем Євгеном Мамолатом та хіміком-технологом Ольгою Плющ⁵⁴. Проєкт було затверджено й того ж року бригада молодих київських реставраторів під керівництвом Л. Каленіченка, Є. Мамолата і О. Плющ, розпочала реставрацію мозаїк. У 1953 р. Науково-методична рада АН СРСР затвердила проєкт реставрації мозаїк купола та підкупольного простору, розроблений тими ж авторами, і до літа 1954 р. реставрація усього мозаїчного ансамблю Софії була загалом завершена⁵⁵. У червні 1954 р. Пленум Науково-методичної ради АН СРСР під головуванням академіка Ігоря Грабаря, розглянувши

54. Інститут монументального живопису і скульптури // Вісник Академії архітектури УРСР. 1952. № 4. С. 38; Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Ч. І. Арк. 28 (21).

55. Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Ч. І. Арк. 18, 19 (14, 15), 28–33 (21–27); Кресальний М. Й. Софійський заповідник у Києві: Архіт.-іст. нарис. Київ, 1960. С. 88, 95.

на місці завершені роботи, відзначив високу якість їхнього виконання й видатне наукове значення⁵⁶. Наступним етапом була консервація і розчистка від записів фрескового ансамблю, яку виконували реставратори Українських реставраційних майстерень, очолювані тими ж керівниками. Роботи розпочалися у другій половині 1950-х рр. у п'ятинавовому ядрі Софії, потім перемістилися у галереї та сходові вежі (завершені на початку 1970-х; рис. 7, 32–34, 40, 41)⁵⁷.

Науковим консультантом реставрації софійських мозаїк і фресок від самого початку їхнього виконання був В. Лазарев, голова Комісії з контролю за виконанням робіт від Науково-методичної ради АН СРСР. За реставрацією софійського ансамблю В. Лазарев спостерігав ще з довоєнних часів, результати цих спостережень знайшли відображення у його всесвітньовідомій монографії з історії візантійського малярства, у численних статтях та довідково-енциклопедичних виданнях⁵⁸. Після завершення реставрації софійських мозаїк В. Лазарев присвятив їм спеціальну монографію⁵⁹, а розпочате дослідження фресок відклав до завершення розчистки від записів усього фрескового ансамблю. До продовження цієї

56. Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Ч. І. Арк. 31, 32 (24, 25); Выписка из протокола Пленума Научно-методического совета Пленума от 23 июня 1954 г. // Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Ч. II. Арк. 252, 253 (267, 268).

57. Науковий архів Національного заповідника «Софія Київська». НА ДР І № 116, 123, 260–273, 275–285; НА ДР 2 № 287–300, 304–322, 325–330, 332–334; НА ДР 3 № 839, 843, 844. Нещодавно опубліковані спогади одного з реставраторів бригади початкового складу, який працював у Софії близько 15 років (Тоцький Л. Г. Реставрація монументального живопису у Софії Київській у 60-ті роки // Софійські читання. Київ, 2009. Вип. 4. С. 516–525).

58. Лазарев В. Н. Новые открытия в Киевской Софии // Архитектура СССР. 1937. № 5. С. 51–54; Лазарев В. Н. История византийской живописи: В 2 т. 2-е изд. Москва, 1986. Т. 1. С. 76–79; Лазарев В. Н. Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской // Византийский временник. 1956. Т. 10. С. 161–177; Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв. Москва, 1973. С. 22–29; Лазарев В. Н. Искусство Древней Руси: Мозаики и фрески. Москва, 2000. С. 28–80.

59. Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской. Москва, 1960.

роботи він не повернувся, нотатки для монографії про софійські фрески у вигляді статті були опубліковані вже після його смерті⁶⁰.

Порівнюючи у цій статті реставрацію фресок Софії Київської довоєнну і післявоєнну, В. Лазарєв відзначив, що на відміну від безсистемного ведення розчисток у довоєнні часи, сучасні йому роботи ведуться впорядковано, а головне, відповідно до задалегідь визначених принципів. При розчистці від олійних записів звільняються тільки ті ділянки, де існують фрески, а в місцях їхньої повної втрати залишається олійний запис XIX ст. (рис. 7, 32, 33). Щодо розписів XVII–XIX ст., які не мають сюжетного зв'язку з первинними фресками, з ними вчиняли інакше; процитуємо В. Лазарєва дослівно мовою оригіналу: «Эти фрески [фресками в даному разі названі клейові та олійні розписи XVII–XVIII ст.], поскольку они никак не были связаны с первоначальной иконографической системой, решено было прикрыть нейтральным тоном, позволившим более четко выявить основные архитектурные линии интерьера <...>, отчего внутренний вид Софии Киевской бесконечно выиграл»⁶¹. Статтю видрукували через кілька років після остаточного завершення розчистки фресок, але її текст писався, коли розчистка фресок лише розпочиналася. Тож наведена цитата, хоча й говорить про реставрацію у минулому часі, її можна вважати програмною тезою робіт з приведення софійського



43. Постаць ангела, збережений фрагмент невідомої композиції, клейовий розпис на південній стіні Михайлівського приділу. Сучасний стан



44. Христос-Пантократор в апсиді Апостольського приділу, олійний розпис XVIII ст. під записом початку XX ст. Сучасний стан

60. Там само. С. 65–115.

61. Там само. С. 70.



45. Щока північної попружної арки центрального купола з написом XVII ст. (за публікацією Т. Рясної)



46. П'яти південної та західної попружних арок центрального купола з частиною напису XVII ст., де знаходилася дата «1011 р.» (за публікацією Т. Рясної)



47. Щока північної попружної арки центрального купола з реставраційною імітацією мозаїчного орнаменту на місці видаленого напису XVII ст. Сучасний стан

художнього ансамблю до експозиційного вигляду від головного наукового керівника. Це підтверджують і протоколи пленумів Науково-методичної ради АН СРСР.

У середині 1953 р. після заслуховування доповідей В. Лазарева та Л. Каленіченка про хід виконання реставрації Софії Київської, пленум видав рекомендації для проведення подальших робіт. По вімі головного вівтаря: 1) закріпити тиньк мозаїк і фресок, а також тиньк пізнього олійного живопису; 2) повністю розкрити збережені мозаїки та фрески, а також живопис кінця XVII — початку XVIII ст.; 3) для експозиції залишити відкритими лише мозаїки і фрески; 4) розкритий живопис XVII — початку XVIII ст. зафіксувати (кольорова фотографія, копії, обміри), остаточне рішення про збереження живопису XVII–XVIII ст. прийняти після його повного розкриття. Рекомендації по центральному куполу та підкупольному простору: 1) закріпити тиньк мозаїк і фресок, а також тиньк пізнього олійного живопису; 2) у місцях утрат давнього живопису олійні доповнення XIX ст. зберегти і реставрувати шляхом тонування; 3) інтенсивність тону олійних доповнень узгодити з тоном збережених мозаїк і фресок⁶².

Стосовно віми варто зробити певні коментарі. Окрім її північної стіни, на якій збереглися два дуже невеликих фрагменти мозаїки і два дещо більші

62. Протокол пленума Научно-методического совета при Президиуме АН СССР. г. Москва, 25–26 июня 1953 г. // Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Ч. II. Арк. 341–344 (256–259).

фрескові фрагменти, останню площу обох стін, а також склепіння займають складні нашарування розписів різного часу, починаючи з XVII ст. Реставратори виявили їх ще у 1920-х (рис. 35)⁶³, а детальні дослідження віми, проведені у 1952 р.⁶⁴, показали, що у її склепінні збереглися залишки клейового розпису XVII ст. із зірками на синьому тлі. Нижче на схилах склепіння та на стінах — кілька шарів олійного живопису з сюжетними композиціями й одноосібними постатями, датованими кінцем XVII ст. та XVIII ст. (рис. 36–38), Найпізніший шар — це грубо-ремісничий розпис другої половини XIX ст.⁶⁵, який реставратори самі запропонували перекрити нейтральним тоном. Стосовно композицій XVIII ст. — вцілілих фрагментів у нижніх частинах схилив склепіння та на обох стінах, — більшість із них становили очевидний інтерес і з художньої точки зору, і з історичної⁶⁶. Тому в проєктних пропозиціях Л. Каленіченка передбачалося залишити на стінах віми відкритими вісім найкраще збережених ділянок цього живопису, котрий давав би уявлення про характер декорації собору різних періодів, не перешкоджаючи сприйняттю збережених мозаїк⁶⁷. Пленум Науково-методичної ради АН СРСР хоча й не відхилив категорично цей пункт пропозицій, вирішив, однак, приймати рішення про можливість збереження живопису XVII–XVIII ст. на місці, після його повного розкриття⁶⁸. Водночас у наукового керівника цих робіт В. Лазарева

63. Іванисько С. Реставрація фрескового малярства... С. 70.

64. У той період у вімі було виконано 59 зондів, їхній список з короткими описами — у Звіті (Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Ч. І. Арк. 221–225 (233–237).

65. Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Ч. І. Арк. 229–241 (241–253).

66. Кілька розчищених у вімі фрагментів живопису XVIII ст. опубліковано (Мамолат Е. Реставрація мозаїки фресок Софійського собору в Києві // Архітектура і будівництво. 1953. № 3. С. 29, 30; Калениченко Л. Реставрация мозаик и фресок Софии Киевской // Искусство. 1958. № 6. С. 68.

67. Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Ч. ІІ. Арк. 240, 241 (252, 253).

68. Протокол пленума Научно-методического совета при Президиуме АН СССР. г. Москва, 25–26 июня 1953 г. // Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Ч. ІІ. Арк. 343 (258).



48. П'ять південної та західної попружних арок центрального купола з реставраційною імітацією мозаїчного орнаменту на місцях видаленого напису XVII ст. Сучасний стан

існувало з цього приводу «особое мнение», підшите окреим аркушем до рішень пленуму. В ньому В. Лазарєв заявляє, що на засіданні спеціальної комісії, яке відбулося у Києві 19 червня 1953 р., вже вирішено, що розписи XVII–XVIII ст. у віми після їхньої розчистки мають бути вкриті загальним тоном, тому протокол пленуму він підписує за виконання цієї умови⁶⁹. На практиці реалізували компромісний варіант: нейтральним тоном суцільно зафарбували склепіння й верхні частини обох стін віми (рис. 39), а в нижній частині кожної стіни залишили по медальйону з композиціями XVIII ст. (рис. 38).

На такий результат могла вплинути, скоріш за все, точка зору президента Академії архітектури УРСР Володимира Заболотного. Його погляди з цього питання були викладені у Доповідній записці, направлений до Науково-методичної ради АН СРСР ще до початку реставраційних

69. Лазарєв В. Особое мнение. 22 VII 1953 г. // Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Ч. II. Арк. 251 (266).

робіт⁷⁰. Зміст записки торкається найрізноманітніших питань, у тому числі технічних, але значна частина її тексту присвячена результатам обстеження софійських мозаїк і фресок, проведеного у 1950 р. реставраційною майстернею при Академії архітектури СРСР та проектних пропозиціях з їхньої реставрації, представлених уже згаданою доповіддю начальника цієї майстерні Л. Петрова. В. Заболотний одразу ж підкреслює, що при обговоренні цієї доповіді Президією Академії архітектури УРСР деякі її положення викликали заперечення⁷¹. Прізвище В. Лазарева у записці не згадується (у період її написання Комісія з контролю за реставрацією Софії Київської, очолювана В. Лазаревим, ще не була створена), але його реставраційна концепція, згідно з якою в соборі мають залишитися тільки мозаїки і фрески, вочевидь, вже була сформульована і доповіддю Л. Петрова озвучувалася. З цього приводу В. Заболотний від імені Президії Академії архітектури УРСР пише (цитуюмо його текст мовою оригіналу): «В то же время выяснилось, что с некоторыми методически-програмными вопросами, выдвинутыми мастерской АА СССР нельзя было полностью согласиться. [...] в Софийском соборе находятся образцы живописи, хотя и более позднего происхождения, но также представляющие известную историческую и художественную ценность и характеризующие определенные этапы в формировании украинского

70. Заболотный В. В Научно-методический совет по охране памятников культуры при Президиуме Академии наук СССР // Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Ч. II. Арк. 202–210 (216–224). В реставраційній документації представлена машинописна копія Доповідної записки, яка не має ні особистого підпису В. Заболотного, ні дати, надруковане лише його прізвище. Текст записки орієнтовно може датуватися другою половиною 1951 р.

71. Текст доповіді Л. Петрова та протокол її обговорення були додатком № 1 до оригіналу Доповідної записки (Заболотный В. В Научно-методический совет...// Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Ч. II. Арк. 209 (223)), але в реставраційній документації, в якій міститься машинописна копія Доповідної записки, ці додатки відсутні. Тому про існування доповіді Л. Петрова і про те, що вона обговорювалася, ми знаємо лише з копії Доповідної записки В. Заболотного.

изобразительного искусства. Указанное обстоятельство и обязало нас подойти чрезвычайно осторожно и критичеки к предложению реставрационной мастерской о [по]всеместном и полном удалении всей живописи, не относящейся к XI, XII вв.»⁷².

У записці зазначається також, що Президією Академії архітектури УРСР сформована комісія, що повинна визначити частини розписів, які не належать XI–XII ст., але мають історичну та художню цінність, тому їх слід експонувати поряд із мозаїками і фресками. Передбачені також випадки, коли живопис, що заслуговує на збереження, перекриває фрески. Ділянки такого живопису пропонується відшарувувати і переносити на полотно для експонування в інших місцях⁷³. Як бачимо, повна протилежність реставраційній концепції В. Лазарева, який вимагав усе, не пов'язане з «первоначальною иконографической системой», зафарбовувати з метою чіткішого виявлення основних архітектурних ліній.

Чи була відома В. Лазареву Доповідна записка В. Заболотного — не знаємо напевне, але думаємо, що таки була. Проте на його естетичні уподобання і наукові погляди вона жодною мірою не вплинула, що засвідчує застосування нейтрального тону, яким в інтер'єрі Софії в період з 1951 по кінець 1960-х рр. було перекрито три чверті площі живопису XVII–XVIII ст. У деяких випадках визначити логіку його застосування проблематично. Приміром, чим керувалися реставратори, лишаючи незафарбованим зі збережених у центральному просторі розписів XVIII ст. тільки «Перший Вселенський собор» (рис. 11), написаний на західній торцевій стіні центральної нави, яка не належить первинній архітектурі собору⁷⁴.

72. Заболотный В. В Научно-методический совет...// Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Ч. II. Арк. 203–205 (217–219).

73. Арк. 205, 206 (219, 220).

74. Рясная Т. Прихований живопис Софії Київської. Питання атрибуції // Софійські читання. Київ, 2010. Вип. 5. С. 148–155; Рясная Т. Живописне оформлення склепінь центральної нави Софії Київської // Пам'ятки України. 2011. Ч. 3–4. С. 80–87.

Показово, що в цитованій статті В. Лазарева композицію зі Вселенським собором він називає «потворним малярним живописом» і не бачить різниці між ним і сюжетами «Стрітєння» та «Хрещення» кінця XIX ст⁷⁵. Висловимо припущення, що при вирішенні долі «Вселенського собору» була врахована думка В. Заболотного. Щоправда у період провадження робіт у західній частині нави Академію архітектури реорганізували в Академію будівництва й архітектури (1955 р.), якою В. Заболотний не керував, але був і лишався авторитетним вченим і громадським діячем. Стосовно композиції «Зішестя у пекло» другої половини XVIII ст., яка добре збереглася у консі апсиди Петропавлівського приділу (рис. 12), можемо послатися на реставраторів, які працювали тоді у Софії і пригадували, що В. Заболотний особисто заборонив чіпати цю композицію.

На хорах усі розписи XVIII ст. лишилися відкритими — простори хорів відмежовані від центральної нави і знизу їх не видно. У північній галереї пофарбування нейтральним тоном застосовувалося чи не найширше. Виняток — її східний компартимент (так звана усипальня, з XVII ст. приділ Благовіщення), який реставрували на початку 1970-х рр., коли суцільного нейтрального пофарбування вже не застосовували⁷⁶. Тому тут збереглися і нині експонуються разом із фрагментами фресок XI ст. розписи XVII та XVIII

75. Лазарев В. Фрески Софии Киевской. С. 70.

76. Тоцька І., Єрмо О. До історії північної галереї Софії Київської // Археологічні дослідження стародавнього Києва. Київ, 1976. С. 119–136.



49. Північно-західний підкупольний стовп з мозаїчними орнаментами та реставраційною імітацією мозаїк. Світлина 1960-х рр.



50. Північно-західний підкупольний стовп з мозаїками та ділянками фресок, відкритими у 2013–2014 рр. з-під реставраційної імітації мозаїк. Сучасний стан

ст. (рис. 40–41). Решта компартиментів цієї галереї до її західного торця перекриті нейтральним тоном, окрім незначних фрагментів фресок XI ст. Тільки над аркою приділа Благовіщення незафарбованою лишилася поліхромія на ліпному фронтоні часів Петра Могили (рис. 42). Тому є підстави сподіватися, що під шарами нейтрального тону можуть зберігатися залишки тих розписів, про які згадував Павло Алеппський. Зберігся також єдиний невеликий фрагмент композиції із постаттю ангела, розташований на південній стіні Михайлівського приділу (рис. 43).

Дещо парадоксальна ситуація склалася з південною зовнішньою галереєю. Розташований у ній Успенський приділ у 1930-х рр. використовували як адміністративне приміщення — ще тоді його стіни були затиньковані й вкриті олійною фарбою. У 1960-х рр. тиньк і пофарбування зняли й виявили під ним чудові фрагменти живопису в стилі пізнього рококо. Західний компартимент південної галереї (Апостольський приділ) у той же період пофарбували нейтральним тоном. 2009 р. пофарбування видалили (реставратор А. Остапчук) і під ним відкрилися розписи XVIII ст., щоправда грубо переписані на початку XX ст., але зі збереженою сюжетною програмою, що вказує на часи гетьмана Мазепи⁷⁷. Зонди, зроблені у записах XX ст., показують хорошу збереженість нижнього живопису (рис. 44). Однак замість звільнити від малярного поновлення цілісний ансамбль XVIII ст., розташований в окремому приміщенні, реставратори 1960-х рр. зафарбували його нейтральним тоном.

Реставрація 1950-х рр. не завжди обмежувалася зафарбуванням. Окремі розписи, які, на думку певного керівника робіт, могли завадити сприйняттю мозаїк і фресок, або не були вартими уваги, іноді нищилися фізично — збивалися зі стіни разом із шаром тиньку. Нормативні документи

77. Нікітенко Н. Капела Івана Мазепи в Софії // Пам'ятки України. 2011. Ч. 3–4. С. 56–63; Люта Т. Софія Київська та Іван Мазепа: Теза Івана Мигури в контексті Слова про закон і благодать // Ruthenica: Щоріч. середньовічної історії та археології Східної Європи. Київ, 2012. Т. XI. С. 102–105.



51. Трирівневний сінтрон, процес видалення пізніших надбудов у 1952 р.



52. Первинний дворівневний сінтрон після видалення пізніших надбудов. Сучасний стан

Науково-методичної ради АН СРСР таку процедуру також передбачали. В одному з протоколів її пленуму читаємо: «В тех случаях, когда позднейшая живопись сильно разрушена, не представляет художественной ценности и удаление ее не нарушит иконографической системы собора, должна быть удалена или покрыта нейтральным тоном. Вопрос об оставлении (с последующей реставрацией) или удалением позднейшей масляной живописи в каждом отдельном случае решается на месте с представителем Научно-методического совета [курсив наш — Авт.]»⁷⁸. Скільки подібних видалень представниками Науково-методичної рада АН СРСР було санкціоновано, нині не скаже ніхто. Проте одне з них не так давно привернуло увагу досить широкого загалу.

Йдеться про напис, виконаний у XVII ст. на бокових щокках попружних арок центрального купола (рис. 45). У тексті напису коротко викладалася історія Софійського собору від заснування до часів Петра Могили (повний текст цього напису неодноразово публікувався⁷⁹). При поновленні

78. Выписка из протокола Пленума Научно-методического совета Пленума от 23 июня 1954 г. // Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Ч. II. Арк. 253 (268).

79. Болховітінов Євгеній, митрополит. Згад. джерело. С. 60, 61; Закревский Н. Згад. джерело. С. 784.

софійських фресок за сонцевської реставрації цей напис XVII ст. переписали також, виправивши при цьому рік початку будівництва Софії з «1037» на «1011»⁸⁰ (рис. 46). Ця трансформація стала темою обговорення напередодні святкування 1000-ліття Софії Київської, що відбулося у 2011 р., оскільки поновлений варіант цього напису став одним із головних аргументів Надії Нікітенко, автора теорії ультрараннього датування Софії (1011 р.)⁸¹, попри те, що пізніше походження цієї дати відоме й детально описане⁸². Подробиці дискусії стосовно літописних датуваль Софі Київської (1017 р. або 1037 р.) розбирати не будемо, натомість наголосимо, що згаданого вище напису нині не існує. У 1953 р. його видалили на усіх чотирьох попружних арках разом із тиньковою основою як пізні доповнення, щоб на його місці імітувати фарбами частини мозаїчних орнаментальних фризів (рис. 47–48), збитих у XVII ст. перед виконанням напису.

Рішення імітувати на місці напису втрачену мозаїку прийняв пленум Науково-методичної ради АН СРСР: «Места утрат мозаичного орнамента на подпружных арках (на месте надписи маслом) <...> дополнить живописными средствами, изготовив и утвердив предварительно картоны»⁸³. Звіт реставраторів констатував: «Выполняя утвержденный проект реставрационных работ, на всех четырех подпружных арках был восстановлен (имитирован под мозаику) мозаичный орнамент. С подписей [выделеного

80. Сковорцов И. И. Згад. джерело. С. 50, 54; Лебединцев П. О св. Софии Киевской // Труды III Археологического съезда в России, бывшего в Киеве в августе 1874 г. Киев, 1878. Т. 1. С. 56.

81. Нікітенко Н. Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской: Историческая проблематика. Киев, 1999. С. 54, 55 (Изд. 2. Киев, 2004. С. 72, 73); Нікітенко Н. У 1000-річчя Софії Київської // Памятки України 2010. № 3–4 С. 18; Рясная Т. З історії поповнення втрат... С. 510.

82. Толочко О. Так званий напис «напис Петра Могили» у Софії Київській та дата заснування собору // Український історичний журнал. 2010. № 5. С. 7–19.

83. Протокол пленума Научно-методического совета при Президиуме АН СССР. г. Москва, 25–26 июня 1953 г. // Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Ч. II. Арк. 344 (259).

напису — *Авт.*], сделанных на местах утрат мозаики и относящихся к эпохе Петра Могилы, были сняты кальки. Текст надписи (содержание) со всех четырех арок»⁸⁴.

Виникає запитання, чому напис не зафарбували нейтральним тоном, як це робили у багатьох інших місцях, імітувати мозаїку фарбою можна було і по нейтральному покриттю. Вина виконавців цієї акції — реставраторів Української реставраційної майстерні — полягає у тому, що перед видаленням історичного нашарування вони не провели його належної фотофіксації (кілька невеликих світлин у Звіті, не дають про напис практично ніякої інформації) і не зробили його детального технологічного опису (у звіті немає жодного опису, так само і згаданих кальок із напису, якщо такі виконувалися). Найголовніше, що реставратори не лишили обов'язкових при виконанні таких видалень реставраційних «зондів» (невеликих ділянок тиньку та фарбового шару), які дали б нині можливість досліджувати хоча б залишки пам'ятки — визначити час появи її тинькової основи, характер фарбового шару, кількість поновлень тощо.

Існує ще кілька подібних прикладів роботи реставраторів 1950-х рр. Зокрема, 2013 р. у процесі профілактичної консервації мозаїк і фресок підкупольного простору Софії реставратори звернули увагу на мозаїчні орнаментальні фризи бокових граней лопаток підкупольних стовпів — їхній набір не доходить на 0,5–1 м до карнизних плит, вставлених у стовпи на рівні хорів. Позбавлені набору ділянки над карнизами розписані «під мозаїку» (рис. 49) так само, як і щоки попружних арок, де до реставрації 1950-х існував видалений напис. 2013-го на північно-східному стовпі дослідники провели зондування цього реставраційного доповнення — воно відкрило збережений мозаїчний тиньк XI ст. із фресковим підмальовком, зробленим під мозаїчний орнамент, чий набір з якихось причин до карниза не довели. Ймовірно, реставратори 1950-х вирішили завершити незакінчену мозаїстами XI ст. роботу і розписали цей тиньк

84. Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Ч. II. Арк. 119 (130).

«під мозаїку». Зондування аналогічних ділянок над карнизами на лопатках північно-західного стовпа, дали ще більш несподівані результати — під шарами реставраційних записів «під мозаїку» виявили збережені фрескові панелі XI ст., які у верхніх частинах перекриваються мозаїчними орнаментальними фризами, недоведеними до карнизних плит приблизно на 1 м (рис. 50). Таким чином з'ясувалося, що мозаїчна декорація північно-західного стовпа не була на ньому первинною, а замінила фреску, якою цей стовп було розписано до появи на ньому мозаїка. Проведені того ж, 2013 року, зондажні дослідження в інших частинах підкупольного простору виявили ще кілька ділянок, де мозаїка перекриває не до кінця зрубаний первинний фресковий розпис. Це відкриття спростувало традиційну точку зору, згідно з якою робота над фресками у Софії Київській розпочалася після були виконання усіх її мозаїк⁸⁵. Стало очевидно, що принаймні певна частина мозаїчної декорації підкупольного простору з'явилася після того, як собор почали розписувати фресками⁸⁶. Цей важливий факт історії створення ансамблю мозаїк і фресок Софії Київської міг стати відомим ще в 1950-х рр., якби не надмірна активність реставраторів з приведення його до «первинного вигляду», що призвело до неприпустимого трансформування первинного стану ансамблю.

Подібна «активність» торкнулася, на превеликий жаль, не лише малярського опорядження Софії. У грудні 1951 р. Науково-методична рада НА СРСР рекомендувала переробити сінтрон центрального вівтаря собору з метою відновлення його «первинного вигляду», реконструйованого

85. Лазарев В. Н. Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской... С. 164; Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской. С. 26, 38, прим. 4; Лазарев В. Н. Фрески Софии Киевской. С. 65; Лазарев В. Искусство Древней Руси. С. 28, 29.

86. Детально про результати досліджень підкупольного простору в 2013–2014 рр. (Коренюк Ю., Гуцуляк Р., Шевченко Н. Нові дані до періодизації художнього опорядження Софії Київської // *Ruthenica: Щоріч. середньовічної історії та археології Східної Європи*. Київ, 2018. Т. 14. С. 49–104).

на підставі розкопок і зондажів, проведених М. Каргером у 1949–1950 рр.⁸⁷. Для цього верхню лаву прибрали, порозбирали бокові доповнення і відкрили мурування двох первинних лав (рис. 51). Але первинне мурування не зберегло ні початкового верхнього покриття, ні декорації вертикальних стінок. Тому горизонтальні площини відкритих лав покрили уламками випадкових шиферних плит, а оголене мурування вертикальних стінок вкрили новим тиньком, який пізніше частково прибрали (рис. 52). Щодо видаленої третьої лави — вона з'явилася не пізніше середини XVII ст., оскільки Павло Алеппський, описуючи в 1654 р. головний вівтар Софії, зазначив, що у ньому існує півколо з трьох сходів (треступінчатий сінтрон), а перед самим тронотом (горнє місце) — шість сходів⁸⁸; Тож, ймовірно, надбудова сінтрона третьою лавою відбулася в часи ремонтних робіт Петра Могили, про що може свідчити його декорація полив'яними плитками, зафіксована світлинами під час видалення доповнень (рис. 51). Однак, за Є. Архиповою, перше підвищення сінтрону мого відбутися і раніше⁸⁹. Нині встановити хронологію будівельних періодів сінтрону неможливо, бо при відновленні його «первинного вигляду» жодних фрагментів видалених доповнень не збереглося.

Із цегляним цоколем іконостасу Петра Могили вчинили ще гірше. У 1940 р. при розкопках М. Каргером головного вівтаря Софії було виявлено два рельєфні поліхромні герби Петра Могили⁹⁰, нині вони відреставровані і знаходяться в експозиції заповідника (рис. 53). Розташовувалися ці герби

87. Протокол пленума Научно-методического совета по охране памятников культуры при Президиуме АН СССР, состоявшегося 11 и 12 декабря 1951 г. // *Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Ч. II. Арк. 334 [234] (248); Заключение комиссии по осмотру Киевского Софийского собора... 22. XI 1951 г. // Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Ч. II. Арк. 223, 224 (237, 238).*

88. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию... С. 172.

89. *Архипова Е.* Резной камень в архитектуре древнего Киева (конец X – первая половина XIII вв.). Киев, 2005, С. 63, 64. *Архипова Е.* Сінтрон и престол Софийского собора в Киеве по данным археологии и эпиграфики // *Храм і люди.* Київ, 2013. С. 43.

90. *Каргер М.* Згад. джерело. С. 113.

на цоколі іконостасу Петра Могили⁹¹, про який на час їхнього виявлення відомо ще не було — його всуціль перекривала підвищена чавунна підлога XIX ст. У 1949 р. підлогу у вівтарі зняли й 1952 р. М. Каргер розкопав цоколь іконостасу. За його описом цоколь був цегляним, мав складний фігурний план, із заднього (західного) боку був потинькований і вкритий клеєвою фарбою (про характер розпису і стан його збереженості інформація відсутня), висота цоколя на час виявлення становила 30–40 см⁹². Чи збереглися у цоколі гнізда від вертикальних брусів, які могли б дати уявлення про фасадну структуру іконостасу Петра Могили, не відомо, оскільки ні фотофіксацію, ні кресленнями опис не супроводжується, а після того, як цоколь повністю розкопали, його фізично знищили. За М. Каргером, згідно з рішенням Спеціальної комісії залишки іконостасу після обміру розібрали⁹³ (місце зберігання обмірів не вказане). Протокол комісії з рішенням по цоколю іконостасу датовано груднем 1951 р., тобто ліквідацію пам'ятки затвердили ще до завершення її розкопок: «Иконостас XVII ст. [цоколь іконостасу] представляет большую художественную ценность, но [он] не связанный с архитектурой собора, в дальнейшем желательно перенести [его] в другое специальное музейное экспозиционное помещение»⁹⁴. Яким способом при перенесенні цоколя передбачалося зберегти його тиньк із пофарбуванням не пояснюється. Щодо самого цоколя, то після того як його розібрали, в іншому експозиційному приміщенні його ніхто не складав см.

91. Оляніна С. Згад. джерело. С. 226, іл. 5.56.

92. Каргер М. Згад. джерело. С. 113, 190.

93. М. Каргер пише, що комісія була від Управління охорони пам'яток при Раді міністрів УРСР (Каргер М. К. Древний Киев. С. 190), але від цього Управління в комісії було три представники, Є. Горбенко, Є. Кириченко, П. Юрченко, головою комісії був в.о. президента АА УРСР Є. Катонін, основна кількість її членів — від Науково-методичної ради АН СРСР та реставраційної майстерні при АА СРСР (Заключение комиссии по осмотру Киевского Софийского собора, в связи с предполагаемыми реставрационными работами 22. XI 1951 г. // Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Ч. II. Арк. 224 (238)).

94. Калениченко Л., Плющ О., Мамолат Е. Ч. II. Арк. 224 (238).

Чи було це банальним нехлюйством не надто сумлінних музейних працівників, чи акцією спланованого вандалізму — сказати важко. Але підсумовуючи усі розглянуті у статті факти, схиляємося до другого варіанту. Протоколи всіляких методичних рад і комісій, на які ми тут посилаємося, містять прізвища чималої кількості відповідальних осіб, котрі планували подібні акції, та виконавців, які втілювали їх у життя, — з них можна скласти довжелезні списки, та навряд вони когось зацікавлять. Тим паче, верховні керівники і замовники подібних акцій добре відомі — нині їхні спадкоємці й послідовники бомблять наші міста і села, вбивають наших людей.

Не хотілося б завершувати на сумній ноті — найтемніший морок колись розсіється й у кінці тунелю з'явиться світло. Ми певні, що невдовзі до Софії Київської прийдуть реставратори, які у спокійній обстановці продовжать уже розпочаті роботи зі звільнення інтер'єрів собору від нейтрального тону. Принагідно ще раз згадаємо зі вдячністю члена-кореспондента Академії наук СРСР Віктора Микитовича Лазарева за те, що не був надто категоричний і не вимагав фізично нищити те, чого не міг зрозуміти, а лише закривав усе, що йому не подобалося, нейтральним тоном. Тож, видаливши його нейтральний тон ми, можливо, побачимо і рештки розписів епохи Петра Могили, про які писав Павло Алеппський, і ще багато невідомих нині сторінок тисячолітньої історії собору, кожна з якої чекає на дослідника. Прийде час і ми розчистимо також сторінки нашої історії та культури, які впродовж століть завзято мазали і «нейтральним тоном», і брудом, а розчистивши — читатимемо ці сторінки уважно й вдумливо.



53. Герб митрополита Петра Могили. Сучасний стан

II

ВІЙНА: КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ

Юрій Вакуленко. Мовтва за Україну, 2024. Дерево, олія, goldfinger, бронепилит, 120 x 90 см



ВІЙНА: ІСТОРИКО- КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС

Віолетта Демещенко

УКРАЇНА — ПОЛЕ БОЮ: ОНТОЛОГІЯ КОНФЛІКТУ З РФ: КЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

*Самопали набувайте, гострих шабель добувайте;
А за Волю хоч умірте і вольності бороніте;
Нехай вічна буде Слава бо на шаблю маєм право.*

Іван МАЗЕПА

Сьогодні Україна, як і в далекому минулому, є щитом Європи, велетенським бойовищем, жорстоким полем бою за свою національну ідентичність, державність, свободу, традиційну культуру, суверенність і право на життя на світовій мапі як гідна європейська демократична держава.

Повномасштабне вторгнення Росії в Україну, що розпочалося під ранок 24.02.2022, стало третім етапом російсько-української війни, розв'язаної Росією ще в 2014 році, участь у якій РФ намагалася заперечувати. Славнозвісний лозунг російських вояків «Київ за три дні» зазнав нищівного удару по іміджу «другої армії світу», зустрівши неочікуваний героїчний спротив з боку Збройних Сил України, Сил територіальної оборони, української громадськості. У перші дні вторгнення агресор зазнав значних втрат у живій силі та техніці; за оцінками міжнародних та українських експертів, у жодній війні, навіть за період вторгнення СРСР в Афганістан, Росія не мала таких великих втрат за такий короткий час.

Остаточно зникла легенда про три братні народи (Росія, Україна, Білорусь), що ніби вийшли з одного лона Київської Русі, зникли всі можливі ілюзії щодо хорошого ставлення росіян до українців і бажання жити в мирі, але однак залишається питання — чому? Чому з такою ненавистю та жорстокістю країна-сусідка, яка набагато більша від України як за площею, так і за людськими і природними ресурсами, вчинила замах, коли встигло змінитися ставлення сусіда—«брата», а може воно і не змінювалося, просто він чекав нагоди знищити таку державу, як Україна.

Не можна не погодитися з висловом академіка, доктора філософських наук Миколи Михальченка, який зазначав: «нині Росія не має нічого спільного з Росією на початку ХХ століття. Як і сучасна культура, література з колишньою великою культурою, літературою Росії. Сьогоднішня Росія родом із СРСР — бездуховного, жорсткого монстра, де людське життя не ставалося ні в копійчину. Вона знову перероджується, може, востаннє перед тим, як зникнути в Часі. Нинішня Україна найбільше зберегла історичні традиції Русі і в духовності, і в культурі, як і Білорусь. Хоча комуністичний залізний чобіт пройшовся безжально по людським долям, і по культурі, і по духовності обох країн. Україна розірвала контакти «братських зв'язків» з Росією, і мине багато років, доки будуть налагоджені нормальні, цивілізовані відносини з цією вкрай мало цивілізованою країною. Це станеться в інший час, з іншими людьми в Україні й в Росії, якщо вона збережеться, а не само знищиться»¹.

Англійський історик А. Дж. Тойнбі в роботі «Цивілізація перед судом історії» зазначає, що історія культури Росії до сьогодні йшла незвичайним курсом. З того моменту, як вона увійшла в Ойкумену близько одинадцяти століть тому, вона завжди грала у світових справах особливу роль як культурну, так і військово-політичну, хоча досі Росія не *створила своєї власної цивілізації*. Тричі протягом тисячі ста років вона приймала

1. Михальченко Н. И. Великий цивилизационный взрыв на рубеже XX–XXI веков. Киев, 2016. С. 424.

іноземні цивілізації: спочатку Скандинавську, пізніше Візантійську, потім Західну, причому останню спочатку в ліберальній, а потім у комуністичній формі. У культурному плані до цього часу вона завжди була сателітом, хоч і незвичайного вигляду. Вона була сателітом, який щоразу пред'являв більше ніж претензії іноземної цивілізації, що втягнула її в поле свого тяжіння².

На сьогодні Росія в сучасній світовій цивілізаційній системі обрала для себе роль антицивілізації, тому ці концепти їй дуже хотілося б поширити на Білорусь і Україну, сьогодні їй з Білорусією це вдається, але Україна тяжіє до європейської цивілізації і демократичних свобод, натомість московити не втомлюються і докладають титанічних зусиль, щоб перешкодити європейському майбутньому України, усвідомлюючи, що без неї не відбудеться відродження неоімперії.

Так склалося історично, що Україна знаходилася на перехресті шляхів між Європою і Азією, Північчю і Півднем, по суті, між чотирма пластами різних цивілізацій. Через територію України-Русі проходили торговельні шляхи: «З варяг у греки», що зв'язував Русь з балтійськими і чорноморськими ринками, «Соляний шлях» та «Залізний шлях», що вели на Галичину і Кавказ, торговельний шлях «Київ — Галич — Прага — Регенсбург» сполучав Київську Русь з країнами Центральної та Західної Європи, а також «шлях від Німців до Хазарів», що пов'язував південне узбережжя Балтійського моря і Південно-Східної Європи з Малою Азією, «Великий шовковий шлях», що йшов до Китаю і пов'язував Далекий Схід з Центральною і Західною Європою. Цими торговельними артеріями, які були важливими комунікаційними каналами, відбувалося знайомство і цивілізаційне зіткнення різних народів, проходив обмін не лише товарами, а й досвідом, традиціями, культурними здобутками, філософськими думками, релігійними віруваннями. Відбувалася зустріч різних культур

2. Тойнбі А. Дж. Цивилизация перед судом истории / Пер. с англ. 2-е изд. Москва, 2003. С. 224.



Мапа України, 1919

і народів, взаємодія і взаємопроникнення між ними як на етнічному, так і на соціокультурному рівні, але в той самий час Україна була і залишається як серцем Європи, так і мостом партнерства між різними світами.

«Ландшафтно-кліматичні характеристики території України є без жодного перебільшення унікальними. Саме особливості ландшафту здебільшого визначали те, що цей простір був віддавна і залишається до сьогодні одним із найважливіших культурних перехресть Старого Світу. Варто, щоправда, зважити, що культурні контакти часто-густо мали зовсім не мирний характер. Тож культурне перехрестя в усі часи було не так «ярмарковим майданом», як театром військових дій»³.

Історія України-Русі знає багато збройних конфліктів, що відбувалися на території сучасної України, яка постійно шукала союзників заради виживання.

Перша війна за свою незалежність між Україною і Радянською Росією відбулася з 1917 по 1921 роки, внаслідок чого УНР (Українська Народна

3. Поле битви — Україна. Від «володарів степу» до «кіборгів»: Воєнна історія України від давнини до сьогодення / Уклад. К. Галушко. Харків, 2016. С. 5.

Республіка) зазнала поразки і була окупована більшовиками, а згодом увійшла до складу Радянського Союзу 30.12.1922 як УСРР (Українська Соціалістична Радянська Республіка) і остаточно втратила незалежність після 1937 року, коли набула статусу УРСР (Українська Радянська Соціалістична Республіка).

Російсько-українська війна 2014 року є далеко не першою спробою імперської Москви загарбати південь України. Нагадаємо деякі історичні віхи загарбницької політики Російської імперії на півдні та сході України, що передували російській агресії останніх років. Для виправдання свого збройного вторгнення на українські землі Москва свідомо перекручує історичні факти й реанімує старий імперський міф про вільний край новоросів, нібито колись захоплений українцями. Російський президент В. Путін, виправдовуючи воєнну агресію росіян на Донбас у телеінтерв'ю від 17.04.2014 заявив: «Харьков, Луганск, Донецк, Херсон, Николаев, Одесса не входили в состав Украины в царские времена. Это все территории, которые были переданы в Украину в 20-е годы советским правительством. Зачем они это сделали, Бог их знает»⁴.

Насправді такої передачі Україні радянським урядом взагалі не було. Зазначені вище області вже входили до складу УНР, і до цього радянська влада взагалі не мала причетності, більш того визнала їх українськими при утворенні УРСР, врахувавши історичне минуле козацької доби, а головне національний склад населення.

Хоч як би московити не називали сьогодні, у XXI столітті, своє вторгнення в Україну, на кшталт СВО (спеціальна воєнна операція) або гібридною війною, для громадян України, які сьогодні зі зброєю в руках захищають свою батьківщину від невиправданої російської агресії, цей жорсткий збройний конфлікт, безумовно, є війною Вітчизняною.

4. Агресія Росії проти України: історичні передумови та сучасні виклики / П. П. Гай-Нижник, Л. А. Залізняк, І. Й. Краснодемська, Ю. С. Фігурний, О. А. Чирков, Л. В. Чупрій. Київ, 2016. С. 58.

Сьогоднішня війна Росії проти України має декілька основних цілей, а саме проголошені Путіним «демілітаризація», «денацифікація», зупинка «геноциду на Донбасі», «нейтральність України» і відмова вступу до НАТО і ЄС, але основною метою агресорки є відновлення імперії. Московити не полишають своєї глобальної мети щодо України, це насамперед, знищення її як держави і припинення існування української нації шляхом її поглинання і асиміляції. Для українців ця війна є екзистенційною (ми або вони). Після повномасштабного вторгнення цю війну можна визначити як війну різних людських цивілізацій. «Останню визначають як воєнний конфлікт вищого порядку між суспільствами різної ментальності, культурної орієнтації, історичної пам'яті, традиції»⁵.

Ще століття тому Михайло Грушевський зазначив: «Порівнюючи з великоруським народом, український є народом західної культури... усім змістом своєї культури і свого духу, в той час як великоруський, хоч і європеїзований, перебуває цілком у полоні східного духу і культури»⁶.

Російська недоімперія у ХХІ столітті визначила для себе головну мету — стати месією, бути «Третім Римом», імперські амбіції не полишають РФ в її прагненні повернути часи Радянського Союзу. Російська ідея «*Raх Russia*» є неоімперською ідеєю, геополітичною та ідеологічною доктриною епохи путінізму, спробою переформатування російського суспільства в пошуках іншої моделі існування в ХХІ столітті, яка б була наповнена ідеологічно новою національною ідеєю з перспективою створення нової держави на теренах колишнього СРСР. Суть концепції «русского мира» полягає в пошуках єдиного слов'янського коріння, використання православної віри, укорінення російської мови, пошуку якоїсь російської «особливої духовності» для впливу й утримання в своїх тенетах як Білорусії, так і України. Ідеологію «русского мира» сформували не лише відомі і впливові ідеологи, як-от Олександр Дугін, а до цього долучився і сам

5. Там само. С. 106.

6. Грушевський М. С. На порозі нової України. Київ, 1918. С. 9.

Путін зі своїми поглядами і інтерпретацією (переписуванням), або скоріш перебріхуванням історії, сформувавши, по суті, в Росії ядро неоімперіалістичного націоналізму.

«У Москві при владі виявилися фанатики-націоналісти та наддержавники, які успадкували загарбницьку, терористичну політику своїх князів та царів, у тому числі радянського періоду. Ідеологія «руського мира» — це перелицьована імперсько-нацистська ідеологія, расистська, експансіоністська. Весь жах у тому, що ця ідеологія несе ідею смерті не тільки інших народів, а й свого власного»⁷.

Американський політолог, соціолог і державний діяч польського походження Збігнєв Казимир Бжезінський, який був Радником з національної безпеки президента Джиммі Картера, неодноразово в своїх доповідях згадував про імперські прагнення Кремля. Так, наприклад, у доповіді «У боротьбі з російським шовінізмом» він зазначав, що концепція *розділеного народу* — це відправний пункт для шовіністичних заяв у тому, що суверенітет Росії поширюється на всіх російських людей, де б вони не перебували. І тим, хто знайомий з історією Європи до початку Другої світової війни, ці заяви неминуче видаються знайомими та страхітливими. Зрозуміло, ця концепція спричиняє виникнення ідеї захисту співгромадян, котрі живуть за кордоном. І це має особливе значення для тих держав, на території яких проживають етнічні росіяни та які межують із Росією. Концепція розділеного народу та захисту співгромадян за кордоном приводять нас до ідеї російського світу — «руського мира». Ця ідея означає органічну цілісну єдність всіх російських людей, незалежно від місця проживання. І ці місця проживання можна змінити шляхом возз'єднання етнічних росіян. Згадайте про країни Балтії⁸.

7. Михальченко Н. И. Великий цивилизационный взрыв на рубеже XX–XXI веков. Киев, 2016. С. 296.

8. Цит. за: Ткаченко В. Н. Россия: беспутье агрессора. Киев, 2016. С. 109–110.



«Це ж мій бойлер». Як біженка з України побачила на російському танку свої вкрадені речі. BBC News Україна, 2022

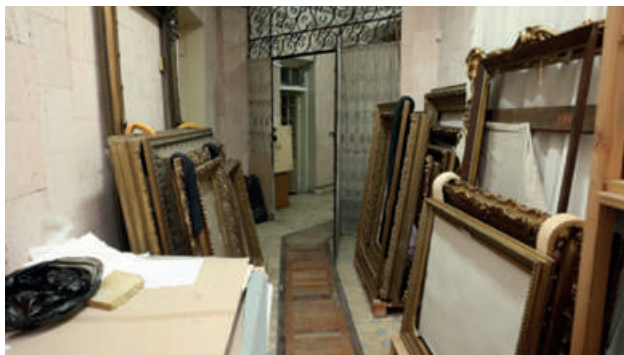
Не є військовою таємницею, що володіючи великою територією, яку РФ автоматично успадкувала від СРСР (на сьогодні територія РФ складає — 17 098 246 км²)⁹, а з нею їй перейшла у спадок і велика кількість природних і людських ресурсів (на перше січня 2023 року, за оцінкою Росстату, в Росії проживало 146 447 424 осіб), але ладу на цій землі немає. Насправді в РФ, за рейтингом країни 2022 року, лише десять міст вважаються комфортними для життя, звісно, на першому місці — великі мегаполіси Москва й Санкт-Петербург, а загалом населення по всій території величезної країни, особливо в «глибинке», живе по-жебрацьки, мізерно, безкультурно, у жахливих побутових умовах¹⁰.

Як росіяни живуть, українці це відчули на собі в період воєнної окупації. Ворога здивували умови життя українців, асфальтовані дороги в селах і містечках, охайні будинки і городи, вбиральні в хатах, газифікація

9. Предварительная оценка численности постоянного населения на 1.01.2023 года и в среднем за 2022 год (с учётом итогов Всероссийской переписи населения 2020 г.). Федеральная служба государственной статистики (31.01.2023). Дата звернення: 1.02.2023. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D1%8F>

10. Гершман А. Где в России хорошо? Топ-10 городов России по версии урбаниста. URL: https://www.youtube.com/watch?v=mZOSPZgGpu8&ab_channel=ArkadiyGershman

Херсонський художній музей
імені Олексія Шовкуненка,
який був пограбований
російськими загарбниками,
показав спорожнілі фондосховища,
17.02.2023



й водопостачання і загалом цивілізований стиль життя людей. Крилата фраза окупанта — «Кто вам позволил так красиво жить?!» — облетіла всю країну. Під час розбою і мародерства росіяни викрали велику кількість побутової техніки, сантехніки, автовок, технічного спорядження, агротехніки, просто цінних речей, навіть нижньої білизни й іграшок й доправили до Росії.

На сьогодні багато українських територій зазнало нищівної руйнації і мінування від ординської навали. Навіть за найскромнішими підрахунками, Росія зруйнувала або пошкодила понад 130 тис. об'єктів цивільної інфраструктури в Україні, а це: — 104 004 житлових будинки, 2 805 освітніх і 622 медичних закладів, 495 культурних та 151 культова споруда, а також 5 320 мереж водо- та електропостачання. Також російські окупанти пошкодили 1 702 об'єкти культурної спадщини та культурної інфраструктури України, зокрема 601 бібліотеку та 99 музеїв і галерей. Окрім того, пограбовані музеї на окупованих територіях і вивезено цінне майно культурної спадщини¹¹.

11. Україна в ОБСЄ: Росія зруйнувала і пошкодила понад 130 тисяч об'єктів цивільної інфраструктури. 09.11.2023. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-ato/3784870-ukraina-v-obse-rosia-zrujnuvala-i-poskodila-ponad-130-tisac-obektiv-civilnoi-infrastrukturi.html>



Херсонський художній музей ім. Олексія Шовкуненка. Окупанти викрали три картини Івана Айвазовського «Буря йде», «Вид на Одесу в місячну ніч» і «Море». Фото: facebook.com/art.museum.ks

Та, на жаль, до кінця війни така статистика пограбувань і руйнувань від бомбардування, підривів і спеціального знищення об'єктів буде збільшуватися, доки ворог не залишить територію країни.

Для порівняння хочеться нагадати, що РФ неодноразово вдавалася на міжнародній арені до нафтового та газового шантажу, хоча сама навіть не газифікувала більшість своїх регіонів, сьогодні, у XXI столітті, у країні існують проблеми з водопостачанням і не лише в селах, а й у містах; так, за переписом населення 2010 року, про відсутність водогону заявили 14% домогосподарств, а це близько 20 мільйонів осіб, а в 2018 році 1,3% міського населення скаржилися на відсутність централізованого водопостачання¹².

За російською аналітичною статистикою 2023 року, найбільш депресивними вважаються такі регіони, як Бурятія, Тува, Алтайський край. На високий рівень депресії в регіонах впливають безробіття, низький рівень життя, неможливість доступу до якісних медичних та соціальних послуг, відсутність перспектив розвитку. Передбачається, що за 2023 рік такі регіони, як Чеченська республіка, Кабардино-Балкарська область, Республіка Калмикія, Чуваська Республіка отримають статус депресивних. Проблеми в цих

12. Где в России самые большие проблемы с водой. 2023. URL: <https://journal.tinkoff.ru/vodopoy/>

Зруйнований Богородицький скит
у Святогірську (Донецчина), 2022



регіонах скрізь однакові: високий рівень безробіття, низький рівень прибутків та несприятливі умови для розвитку малого та середнього бізнесу, відсутність інвестицій та західної підтримки в економіці; також це проблеми демографічні: висока народжуваність, міграція населення до більш розвинених регіонів, відсутність доступу до якісних медичних послуг та освіти, а також такі соціальні проблеми, як наркоманія та злочинність. Тому не дивно, що війна залишається єдиним грабіжницьким способом заробітку, саме з цих регіонів активно вербуються контрактники до війська РФ¹³.

У Росії відсутня достатня кількість сучасних транспортних артерій, частково занепало сільське господарство та промисловість; країна, в якій вистачає металу, навіть не виробляє цвяхи, а імпортує з Білорусії і Китаю¹⁴. РФ стоїть у черзі з протягнутою рукою за новими європейськими технологіями, китайським обладнанням, товарами і технікою, спеціалістами–консультантами, позиками, а також військовим озброєнням, яке купує у Північній Кореї, Ірану та Китаю.

13. Самые депрессивные регионы России 2023: анализ и прогноз. URL: <https://investim.guru/faq/samye-depressivnye-regiony-rossii-2023-analiz-i-prognoz>

14. Мельник С. Спикер Совфеда Матвиенко удивилась, что Россия не производит гвозди. 2023. URL: <https://www.epravda.com.ua/rus/news/2022/04/14/685719/>



Пам'ятник Григорія Сковороди
у музеї-меморіалі на Харківщині
після влучання у будівлю російського
снаряду, травень 2022

Так, наприклад, у звіті розвідки США йдеться про те, що Китай стає на березень 2023 року «поставив до Росії безпілотники та їх частини на суму понад 12 мільйонів доларів», посилаючись на «сторонній аналіз» даних російської митниці. Також державні оборонні компанії Китаю постачали російським державним оборонним компаніям, які потрапили під санкції, інші технології подвійного призначення, «які московські військові використовують для продовження війни в Україні», йдеться у звіті, включаючи «навігаційне обладнання, технології постановки перешкод і запчастини для винищувачів», хоча сам Китай відкидає такі звинувачення, а від уряду звучать промови, що країна не постачає зброю жодній зі сторін конфлікту¹⁵.

Російська культура, як і пропаганда, працюють на ідеологічний складник держави, насамперед, це виявляється в мистецтві крикливої попси і шансону; кіномистецтво, як і література, оспівує кримінал, насилля, секс і війни, що веде РФ, класичне мистецтво — опера, театр чи художнє мистецтво — переорієнтовано на смаки малокультурних «новых русских»,

15. Китай надає Росії технології, які стають все більш важливими для війни — звіт розвідки США. 27.07.2023. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/news-kytay-rosiya-tekhnolohiyi/32523158.html>

Спaso-Преображенський
кафедральний собор в Одесі,
23.07.2023



більшість з яких складають бізнес-кола, що означає поступову, а з часом і повну нівеляцію мистецтва як такого.

З огляду на зазначене є дуже дивним, що Росія, маючи такі серйозні соціальні проблеми, замість того, щоб навести лад в країні і покращити становище населення, будувати, школи, лікарні, розвивати освіту і науку, медицину, налагодити соціальне забезпечення громадян — маніакально вдається до гонки озброєння, витрачає шалені кошти на військово-промисловий комплекс, втручається у справи суверенних держав, але водночас бажає бути в ролі «миротворця», бажає «звільнити» всіх знедолених, «врятувати» і подарувати свій особливий «русский мир» зі смаком великоросійського шовінізму, геноциду, даруючи насправді жахи війни і гуманітарну катастрофу.

В інтерв'ю на «Радіо Свобода» відомий український історик Ярослав Грицак, говорячи про підсумки війни 2022 року, зазначив, що Україна поховала не просто СРСР — «...ми поховали “русский мир”». Тому що, як на мене, “русский мир” хоча не мав чітких кордонів, він реально існував. “Русский мир” — це ті країни, де було мало демократії, де було мало економічної свободи. Цей “русский мир” не обмежувався тільки Росією, Білорусією, Україною. Він поширювався на Казахстан, Молдову та інші колишні республіки СРСР. Може, меншою мірою на країни



Картина Іллі Глазунова «Великая Россия» є однією з найкращих ілюстрацій про «русский мир», як його бачать його ж ідеологи

Балтії та на Західну Україну, де, на щастя, менше СРСР існував, але все ж. У тому “русском мире” також певною мірою є Сербія, ба навіть Греція. Ось це “русский мир”»¹⁶.

Безпрецедентна війна РФ проти України, розпочата ще в 2014 році, була ідеологічно підкріплена теорією «русского мира», а з нею і практикою анексії півострова Крим, а потім території Донеччини і Луганщини.

Російська інтервенція порушила міжнародні угоди з підтримки миру й стабільності в Україні та Європі: Статут Організації Об’єднаних Націй, Заключний Гельсінський акт 1975 р., Будапештський меморандум 1994 р., Основоположний акт НАТО — Росія 1997 року та ін. Механізми ООН для протидії агресії виявилися недостатньо ефективними, оскільки агресором є один з постійних членів Ради безпеки з правом вето. Але переконлива підтримка України державами-членами ООН має вагоме значення для ізоляції агресора і блокування його дезінформації. Російська агресія унаочнила також слабку захищеність східноєвропейського флангу НАТО¹⁷.

16. Грицак Я. Українці поховали «русский мир» — історик Ярослав Грицак про підсумки 2022 року. URK: <https://www.radiosvoboda.org/a/ukrayintsi-russkyy-mir-putin/32203190.html>

17. Офіцинський Ю. Сучасна російсько-українська війна (за матеріалами газети «The New York Times» 2013–2017 років). Ужгород, 2018. С. 78.

Відомий ізраїльський військовий історик, письменник, філософ, професор історичного факультету Єврейського університету в Єрусалимі, автор міжнародних бестселерів «Sapiens: коротка історія людства» та «21 урок для XXI століття» — Юваль Ной Харарі — в інтерв'ю на українському каналі «Дім» від 22.04.2022 дає таку характеристику війні в Україні. На його думку, ця війна є загрозою для всього світу, більш того вона насправді руйнує встановлений міжнародним правом після Другої світової війни світовий порядок. Історик підкреслює, що особисто пережив багато воєн і збройних конфліктів, але ця війна справді зовсім інша, він зазначає, що після Другої світової такої війни ще не було. Більш того він констатує той факт, що увесь світ може бачити, як одна країна робить спробу знищити іншу і намагається фактично стерти її зі світової мапи. Історик зазначає, що людство має такий досвід та знає історію, коли в стародавні часи такі імперії, як Стародавній Рим, Монгольська та Британська імперії діяли саме таким чином, завойовуючи інші країни, але сьогодні XXI століття, і навіть одна думка про те, що одна країна тільки тому, що вона сильніша від іншої, може просто вторгнутися в іншу і намагатись її знищити, а також знищити її націю — Табу!¹⁸

Московська недоімперія, яка вже давно і безсоромно сплюндрувала світове міжнародне право, зруйнувавши четвертий світовий уклад і перекресливши Ялтинську систему міжнародних відносин, має нахабність засідати у світових міжнародних організаціях, головувати в ООН та виправдовувати себе на увесь світ як країну, що сьогодні звільняє свої території від, так би мовити, українських нацистів і бандерівців, бо захищає своє православне населення, на яке чинить тиск за російськомовність українська влада (хунта), а поміж тим ця держава — міжнародна терористка збирає «исконно русские земли», бо їх мало, заради своїх

18. Харарі Ю. Эта война совершенно другая: интервью с военным историком Ювалем Ной Харарі. 2022. URL: <https://kanaldim.tv/ru/eta-vojna-sovershenno-drugaya-intervyu-s-voennym-istorikom-yuvalen-noj-harari/>

імперських амбіцій, оскільки основний пріоритет будь-якої імперії — це розширення кордонів.

На жаль, багато хто в Європі не хоче бачити загрози, що зростає для України з боку фашизму, відроджуваного в Росії під сурми антифашистської риторики. Як переконують нас події навколо порушення принципу територіальної цілісності, жодна з країн Заходу поки що не в змозі дати адекватну відповідь на виклик Росії, що створює загрозу спільній світовій безпеці. Ті розмови та заяви, що стосуються розширення загальнодемократичних принципів міжнародного співробітництва, напевно, можуть передати собою наявність принципово іншої системи цінностей, яка активно пропагується нині в РФ¹⁹.

Революція гідності сплутала плани Кремля, який багато років вів гібридну війну проти України, основна мета якої — перетворення суверенної держави сусіда на керовану державу-сателіта з маріонетковим урядом і президентом, що будуть виконувати вказівки Москви. У той самий час Україна обрала інший шлях, що ніяк не хотів збагнути московський істеблішмент, а президент Путін визнати нову геополітичну реальність, натомість такий вибір він сприйняв як особисту образу і поразку, але разом з тим і загрозу для Росії.

«Російська Федерація не могла змиритися не лише зі своєю геополітичною поразкою у боротьбі за «м'яке» опанування Україною, але й із самим її існуванням як держави. Тож Кремль вирішив застосувати в боротьбі з Україною не лише усі явні та приховані методи ведення гібридної війни, а й пряме збройне втручання в її внутрішні справи»²⁰.

Коли Кремль уже у 2014 році зрозумів, що Україна вислизає з міцних обіймів Москви, а проросійський режим Януковича приречений,

19. Ткаченко В. Н. Россия: беспутье агрессора... С. 51.

20. Гай-Нижник П. П. Російсько-Українська війна — війна за життя (2014–2022 pp.) // The Russian-Ukrainian war (2014–2022): historical, political, religious, economic, and legal aspects. Riga, 2022. С. 452.

кремлівські стратеги обрали новий план розчленування і знищення України. З огляду на це в кабінетах Ради національної безпеки РФ було розроблено документ під назвою «Про кризу на Україні». То був узагальнений і масштабний план дій зі дестабілізації України і включення дванадцяти українських областей та міста Києва до складу РФ²¹.

Укотре Росія зробила ставку на збройний конфлікт, жорстку силу і демонстрацію імперських амбіцій. Уже давно доведено українськими істориками, що Росія цілеспрямовано готувалася до знищення суверенної держави України, розпочинаючи з 1991 року. Країна-агресорка вела комбіновану гібридно-асиметричну війну, включаючи інформаційні, економічні, енергетичні, фінансові, дипломатичні, культурно-історичні та суспільно-політичні засоби, а також засоби «м'якої сили» з єдиною метою перетворити Україну на неоколонію, що зазнає асиміляції і поглинання, а основне — це те, що вона зникне зі світової мапи як суверенна держава.

Війни, які РФ вела в останні тридцять років, мали і мають досить важкі наслідки. У 1992–1993 роках Росія окупувала Придністров'я. Після проголошення Молдовою незалежності частина країни, де в той момент знаходилась і знаходиться досі 14-та армія агресорки, заявила про свій суверенітет, що перетворився на режим під керівництвом на той час генерала Лебеда. Як наслідок таких дій розпочалася війна, після якої зруйноване Придністров'я перетворилося на ніким не визнаний анклав зі зруйнованою економікою та міжнародною ізоляцією.

У той самий час, у 1992–1993 роках, Росія втручається у справи суверенної держави Грузії і провокує Абхазьку війну. Підтримавши абхазьких сепаратистів і надавши їм зброю, російська авіація починає бомбити цивільні об'єкти на території, яку контролює Грузія, а місто Сухумі обстрілювалося з моря військово-морським флотом РФ. Мета московитів була досягнута — Абхазія відділяється від Грузії.

21. Гай-Нижник П. П. Руїнація і поглинання: плани керівництва Російської Федерації щодо розколу і зруйнування держави Україна (2014–2015 рр.) // Гілея. 2018. Вип. 134 (№ 7). С. 358–370.

Наступною стала Чечня. У 1994–1996 роках розпочинається Перша кривава, жорстока російсько-чеченська війна. Відбувається вона тому, що волелюбний, але нечисленний народ цієї держави забажав незалежності. Перша воєнна кампанія закінчується поразкою росіян після битви за столицю держави, місто Грозний. Ворог намагався взяти під контроль гірські райони Чечні, але, попри перевагу в живій силі й техніці, військо московитів силами партизанського руху було відкинуто. Уряд Бориса Єльцина ухвалює рішення про припинення війни, але ненадовго, перерва тривала з 1996 до 1999 року.

З літа 1999-го до весни 2009-го відбувалася Друга російсько-чеченська війна, бойові дії велися на території Чечні та прикордонних регіонах Північного Кавказу. До весни 2000 року тривала перша фаза війни, що завершилася встановленням проросійського чеченського правління. Незважаючи на протистояння протягом наступних дев'яти років, московити боролися проти повстанського руху на Північному Кавказі.

Російська журналістка з українським корінням Ганна Політковська (уроджена Мазепа), пресекретар видання «Нова газета», громадська діячка, правозахисниця та письменниця, написала досить емоційну і правдиву книжку про Чеченську війну, за що була вбита в день народження Путіна 2006-го року в ліфті свого будинку (знову бачимо за цим прикладом любов росіян до сакральних дат). На її честь названо зал Європейського Парламенту в Брюсселі.

Знову ж за старим сценарієм, під приводом захисту населення, у серпні 2008 року російські війська знову розпочали вторгнення до Грузії з територій сепаратистських республік — Абхазії та Південної Осетії. За п'ять днів війни військова авіація нанесла понад 100 ударів по містах. Бомбили цивільні об'єкти, вбиваючи невинних людей. Поставлену мету війни було виконано — Південна Осетія стала невизнаною республікою під контролем Росії.

Втручання Росії в сирійське питання, а саме у справи громадянської війни між демократичними силами й тиранічним режимом Башара Асада стало переломним моментом у цій війні. Хотілося б зазначити,

що російськомовного християнсько-православного населення там не було, а отже, не було необхідності, за логікою московитів, там когось захищати, але з іншого боку, Путіну потрібні партнери на політичній арені, тому він і вирішив підтримати свого друга Башара Асада, бо Сирія — це держава, де йшла боротьба за авторитарний режим, який існує і в самій Росії, а разом з тим російському диктатору потрібно було контролювати ситуацію на Близькому Сході. Башар Асад розпочав згортати демократичні перетворення, що призвело до незадоволення громадян, громадської непокори і непопулярності його режиму, наслідками цих подій стала війна, що точилася з 2011 по 2017 рік. Завдяки російській зброї і військовому контингенту було підтримано режим і диктатуру Асада. Росія знищила мільйони мирних громадян, килимові бомбардування фактично зруйнували прекрасну «північну столицю Сирії» — Алеппо. Результатом війни стала гуманітарна криза й шалена міграція сирійців до Європи. Втручання Росії у справи Сирії допомогло диктатору Башару Асаду досягти військової переваги над повстанцями до кінця 2017 року, він підтримує її і досі.

Усі ці події дали Росії відчуття безкарності і переваги над іншими, а ядерна зброя лише підживлювала імперські амбіції. Попереду була українська авантюра, так би мовити, історичний реванш, що розпочався вторгненням агресорки навесні 2014 року до Криму і створення так названих народних республік на Донеччині і Луганщині — ДНР і ЛНР — за підтримки російськими регулярними військами сепаратистів. У відповідь Україна розпочала антитерористичну операцію (АТО), після важких боїв і трагедій під Дебальцевим й Іловайськом неоголошена війна на Сході України переходить до стану замороженого конфлікту і фіксується Мінськими домовленостями у вересні 2014 року і лютому 2015 року.

До повномасштабного вторгнення в Україну 24.02.2022 за таким сценарієм були розв'язані війни з Придністров'ям, Грузією, Абхазією, Ічкерією, Сирією. І не без гордості хочеться зазначити, що з Україною такий варіант не відігрався. Українська нація пережила різні вторгнення, не одну громадянську війну, голодомор, геноцид народу, дві світові

війни, і сьогодні вона виявляє стійке протистояння підступному ворогу, як і в минулому тримає оборону та є щитом Європи. Ворог, що розпочав повномасштабну гібридну війну, а окрім того для України вона стала екзистенційною, платитиме в майбутньому жорстоку данину, ім'я їй не просто кров, людські втрати, економічний занепад та політична ізоляція, а історичне прокляття і забуття на сотні років. Країна-агресорка настільки брехлива, що навіть не може з погляду міжнародного права визнати й назвати свої дії справжніми іменами, хоча українську історію це не дивує — так було завжди. Так названа за їхнім розумінням СВО (спеціальна воєнна операція) є насправді новою модифікованою гібридною жорстокою війною XXI ст.

Витоки гібридних воєн: гібридна війна проти України. В умовах глобалізації, сучасних політичних викликів, міждержавного суперництва і подій на міжнародній арені, на тлі яких розгортаються воєнні конфлікти, не останню роль відіграє гібридна війна як показник нового виду модифікованого збройного конфлікту XXI століття. Важливу роль також набувають питання феномену гібридних війн та їх концептуального значення в міждержавному суперництві. Щодо воєнно-політичного підтексту під поняттям гібридна війна розуміють використання досить різноманітних воєнних тактик, а також соціально-економічної та інформаційної дестабілізації на території противника.

Основною характеристикою гібридної війни є відсутність «гри за правилами». Якщо класичні війни, що відбувались в XIX столітті, проходили в межах певних юридичних норм (Гаазька Конвенція про закони та звичаї сухопутних воєн 1899 року, Женевська конвенція про поведження з військовополоненими 1929 року і т. ін.), сьогодні міжнародно-правовий фундамент, який свого часу визнали цивілізовані країни, — відсутній, і це створює великі проблеми щодо врегулювання збройних конфліктів.

Термін «гібридна війна» став об'єктом розлогого аналізу з боку теоретиків, посадових осіб, які визначають політику та спостерігачів після того, як Росія окупувала Крим у березні 2014 року. Ця тема вже не є предметом

вивчення лише з боку військових стратегів і увійшла до ширшої політичної галузі як суттєвий для Заходу виклик його безпеці²².

На сьогодні існує багато варіантів визначення сутності гібридної війни:

- військова стратегія, яка поєднує звичайну війну, малу війну та кібервійну, атака з використанням ядерної, біологічної, хімічної зброї, саморобних знарядь для терористичних атак та інформаційного тиску;

- складна та гнучка динаміка бойового простору (battlespace), яка передбачає швидку реакцію та адаптацію учасників протистояння;

- сучасний різновид партизанської війни, яка поєднує сучасні технології та методи мобілізації (Біл Неметт, підполковник Корпусу морської піхоти США);

- основний метод в асиметричній війні, яка ведеться на трьох умовних фронтах — серед населення конфліктної зони, тилового населення та міжнародної спільноти (полковник Армії США Джек Мак Куен)²³.

Підходів до визначення гібридної війни, багато, але звернемо увагу на історичну ретроспективу і до прикладу визначення цього різновиду війни воєнним істориком Петером Р. Менсуром: «конфлікт, що передбачає поєднання конвенційних військових сил і нерегулярних сил (партизан, повстанців і терористів), які можуть бути державними чи недержавними учасниками, які діють заради досягнення загальної політичної мети»²⁴.

Історія знає багато прикладів таких дій, і з історичного погляду гібридна війна не є чимось новим, починаючи з Пелопоннеських війн. Китайський стратег Сунь-Цзи ще у V ст. до Р. Х. розглядав ці питання в трактаті «Закони війни (воєнні методи) поважного (вчителя) Суня». Гібридна

22. Уизер Джеймс К. Смысл гибридной войны // Connections: The Quarterly Journal. 2016. Vol. 15. # 2. Р. 84.

23. Арзуманян Р. В. Определение войны в 21 веке: Обзор XXI ежегодной конференции по стратегии исследований Армейского военного колледжа (6–8 апреля 2010 г.). Ереван, 2011. С. 23–39.

24. Mansoor Peter R. "Hybrid War in History," in Hybrid Warfare // Fighting Complex Opponents from the Ancient World to the Present / Ed. by W. Murray and P. R. Mansoor. Cambridge, 2012. P. 2.

війна, яку веде РФ проти України, своїм корінням сягає в далеке минуле, за часів монгольської навали на Київську Русь; навіть ординські приклади ведення війни використовують російські війська, як наприклад, живий щит з населення, яке гнали перед собою тумени (військова одиниця). Це також були війни часів Московського царства з Гетьманщиною (це козацька війна під проводом гетьмана Вишневецького), війни з Російською імперією (ліквідація Запорозької Січі, російсько-турецькі війни, київська козаччина), війни УНР з Радянською Росією. Мета цих війн завжди була незмінною: зовнішня експансія, придушення свободи, знищення національної сутності завойованих народів. Завдяки потужній дезінформації російському суспільству постійно нав'язують ідею, що увесь світ хоче знищити Росію. На другому місці ворогом Росії після США називають Україну²⁵.

На сучасному етапі нерегулярні бійці довели, що можуть стати великою проблемою для численних конвенційних збройних сил. Свого часу таким великим арміям, як Наполеона і Вермахту Гітлера, було важко боротися з нерегулярними військами, а саме з партизанським рухом, який використовував місцевий ландшафт і людські ресурси, нападаючи на слабкі місця противника, руйнуючи бази постачання й лінії комунікації. Воєнні конфлікти в Ірані і Афганістані так само продемонстрували, як важко перемогти нерегулярних вмотивованих бійців на їхній території. Після повномасштабного вторгнення РФ в Україну відбувається те саме: партизанський рух охопив окуповані території, де ведеться активна боротьба і порушуються логістичні ланцюги ворога, підриваються бази постачання зброї і лінії комунікацій.

Одними із важливих факторів гібридної війни є пропаганда і дезінформація населення з метою дискредитації опонента, формування певних

25. Лизанчук В. Журналістська правда і постправа в контексті гібридної війни Російської Федерації проти України // Вісник Львівського університету. Сер.: Журналістика. Львів, 2019. Вип. 45. С. 323–334.

наративів в людській свідомості заради ескалації конфлікту. Сучасні комунікації, інтернет, платформи соціальних мереж дають змогу впливати на громадськість і чинити шкоду державі-супротивнику, створюючи і оприлюднюючи фейкові новини. Такі інструменти активно використовує РФ проти України ще з 2014 року. Це також робота агентів впливу: п'ята колона, робота диверсійних груп, які проникають задовго до збройного конфлікту на територію іншої країни, щоб вербувати колабораціоністів, чинити психологічний вплив, створювати панічні настрої і розколювати країну зсередини.

Не менш важливим чинником «гібридної війни» є *релігійне питання*, що може призвести до розколу суспільства — і це відбулося в Україні. Так, до конфлікту на Донбасі з самого його початку безпосередньо причетною була Російська православна церква, особисто її очільник, патріарх Кирило. Після кремлівських пропагандистів збройна агресія Росії проти України була оголошена ним «громадянською війною». Намагаючись перенести боротьбу України за свою незалежність і територіальну цілісність у міжконфесійну площину, він звернувся до Глав усіх Помісних православних церков світу, впливових міжнародних організацій: ООН, ОБСЄ та Ради Європи, звинувативши Українську православну церкву Київського патріархату та Українську греко-католицьку церкву (називаючи їх не інакше, як «розкольниками» й «уніатами») у здійсненні ними прямої агресії проти канонічної Української православної церкви з метою «захоплення православних святинь і викорінення православ'я з території України», а також залякував світове православ'я, що в разі приходу «гонителів» до влади «православні будуть примушуватися до відмови від своєї віри і піддаватися жорстокій дискримінації»²⁶.

У 2000-х використання терміна «гібридна» стало звичайним способом опису сучасної війни, зокрема, і через витонченість і смертоносність

26. Буричка Р. «Споживання інформації» у сучасному українському місті під час війни: інформаційний «розрив» між Сходом та Заходом // Соціологічні студії. 2016. № 2. С. 6–9.

недержавних учасників, що використовують насильство, і зростаючий потенціал кібервійни. Хоча не було спільної згоди, що це обов'язково є новою формою війни, у визначеннях гібридної війни, підкреслювалося злиття конвенційної (класичної війни) та нерегулярних підходів у всьому спектрі конфліктів, тобто війни «ірегулярної». Також це ведення воєнних дій, в яких учасники можуть використовувати нетрадиційні методи: тероризм, саботаж, використання протестних рухів, використання озброєних формувань недержавного характеру (приватних військових компаній)²⁷.

Існує думка, що сам термін «гібридна війна» з'явився в США наприкінці 1990-х, свою роль зіграли в його закріпленні праці високопосадових офіцерів США, Корпусу морської піхоти — генерал-лейтенанта (з 2017 по 2019 року міністра оборони) Джеймса Меттиса і підполковника Френка Хоффмана.

У праці «Конфлікт у XXI столітті: зростання гібридних війн» Ф. Хоффман зазначав, що гібридні війни можуть вестись як державами, так і недержавними учасниками. Гібридні війни включають низку різних способів ведення війни, зокрема, звичайні засоби, нерегулярні тактики та формації, терористичні акти, зокрема, насильство та примус, а також кримінальний безлад. Ці мультимодальні дії можуть вестись окремими формуваннями або тим самим формуванням, але загалом вони операційно і тактично спрямовуються і координуються в рамках основного бойового простору для досягнення синергетичних ефектів²⁸. Усі ці подібні дії ми могли спостерігати під час вторгнення РФ в Україну, починаючи з 2014 року. Акти насильства були жорстокими, особливо на Донеччині, а пізніше і з повноцінним вторгненням вся країна відчула на собі терор. Тактика РФ була

27. Уизер Джеймс К. Смысл гибридной войны... С. 86.

28. Hoffman F. Conflict in the 21st Century: The Rise of Hybrid Wars. Artlington (Virginia), 2007. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D1%81%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B8).

комбінованою: ракетні удари, бомбардування, кібератаки, наступальні військові дії по всьому російсько-українському кордоні, а також ракетні атаки з боку Білорусії, яка надала свою територію ворогу для можливостей здійснювати обстріли. Тероризм, геноцид, що включає в себе етноцид та ідентоцид, екоцид, домоцид у ставленні до цивільного населення на окупованих територіях, був жорстким, це спостерігалось в Київській, Харківській, Херсонській та Запорізькій областях.

Так само, починаючи з 2014 року, конфлікт гібридної війни виявив себе між Ізраїлем і терористичним ісламістським угрупованням Хезболла, яке мало підтримку в підготовці бойовиків, обладнанні і зброї від Ірану, а також вело бойові дії, поєднуючи тактики неконвенційної (партизанської) та конвенційної (класичної) війни. Угрупування активно і ефективно використовувало інтернет й інші медіа для інформації і пропаганди — все це стало несподіванкою для Ізраїлю, оскільки інформаційний менеджмент терористів був більш успішним, ніж ізраїльський і вчинив вплив на світову думку²⁹.

Події 07.10.2023 в Ізраїлі вразили світ жорстокими терористичними актами геноциду й насильства іншого ісламістського угруповання ХАМАС, що напало на Ізраїль із Сектору Гази, використовуючи тактику гібридної війни, комбінуючи постійні ракетні удари, що були скоординовані з діями бойовиків, які перетнули кордон за допомогою кібератаки, знищили й понівечили військових, велику кількість цивільного населення в прикордонних кібуцах під час релігійного свята Шабат, а також розстріляли і взяли в заручники багато людей, серед яких були й іноземні громадяни на музичному фестивалі «Nova Festival», що проходив біля кордону з Сектором Гази.

У Росії ідеологом і теоретиком гібридної війни вважається начальник Генерального штабу Збройних сил РФ, перший заступник міністра оборони, генерал армії Валерій Герасимов. У 2013 році в журналі

29. Уизер Джеймс К. Смысл гибридной войны...

«Військово-промисловий кур'єр» він публікує статтю «Цінність науки у передбаченні». За рік до кримської операції і наступних подій генерал фактично надав шаблон того, що за рік відбулося в Україні. «У ХХІ ст., — писав генерал, — простежується тенденція стирання відмінностей між станом війни та миру. Війни вже не оголошуються, а розпочавшись, — йдуть не за звичним для нас шаблоном. Досвід військових конфліктів, у тому числі пов'язаних з так названими кольоровими революціями в Північній Африці та на Близькому Сході, підтверджує, що цілком успішна держава за лічені місяці і навіть дні може перетворитися на арену запеклої збройної боротьби, стати жертвою іноземної інтервенції, поринути в безодню хаосу, гуманітарної катастрофи та громадянської війни»³⁰. Порівнюючи сучасні конфлікти та війни минулого, В. Герасимов, зацентрував увагу на збільшенні ролі у досягненні політичних та стратегічних цілей невійськових методів, військових заходів прихованого характеру (інформаційного протистояння), використання сил спеціальних операцій, а також, на його думку, у сучасних конфліктах великого значення набувають новітні технології, що можуть забезпечити дистанційний вплив на противника.

Згадане вище в контексті тієї гібридної війни, яку розпочала РФ в Україні, є фактично сценарієм тих подій, що розгорнулися, починаючи з 2014 року в Криму, на Донеччині і Луганщині. Цю доктрину Герасимова фактично, як говорять військовослужбовці, з «коліс» використав терорист, польовий командир Гіркін–Стрелков, спочатку спираючись на практику сирийського конфлікту, а потім використав її на Сході України. Так, ще в травні 2013 року на «круглому столі» в російському виданні «Независимое военное обозрение», присвяченому еволюції й наслідкам збройних конфліктів на Близькому Сході, він стверджував, що «основа успеха в войнах нового типа — это превентивные специальные, а не крупные войсковые операции. Своевременно устранив, пусть внешне не всегда

30. Ткаченко В. Н. Россия: беспутье агрессора... С. 380.

законними способами, нескольких главарей, такие операции сберегают тысячи и тысячи жизней, целые регионы»³¹.

З часом усі проголошені тези В. Герасимова фактично стали інструкцією до дії в період повномасштабного вторгнення РФ.

Для досягнення політичних цілей гібридна війна включає в себе політику невоєнних засобів таких, як:

- інформаційні технології із залучення ЗМІ, інтернет-простору, соціальних мереж;

- кіберпростору з використанням складних комп'ютерних програм для ураження як великих промислових об'єктів, так і стратегічних, а також спеціальних програм-шпигунів проти конкретних державних промислових об'єктів з метою отримання секретної інформації про секретні розробки, включаючи оборонно-промислові комплекси;

- класичні дипломатичні засоби;

- внутрішньополітичному (використання будь-яких протиріч, що існують в суспільстві, етнічних, расових, релігійних, міжконфесійних, зіткнень спортивних фанів тощо) задля дестабілізації суспільства;

- економічному — економічні війни, як наприклад, торговельна, газова, а також руйнація секторів промисловості, руйнація інфраструктури і загалом послаблення супротивника в ключових секторах економіки, дестабілізація національної валюти та ін.

Подібні дії яскраво характеризують гібридну війну з точки зору державного суперництва, що призвело до зникнення на сучасний момент кордонів і правил ведення війни, а також відбуваються зміни політичних і воєнних інститутів на світовому рівні.

Одним із основних інструментів ведення «гібридних війн» є геноцид. Хотілося б навести приклад із дослідження польського і водночас американського науковця, юриста з міжнародного права Рафаеля Лемкіна,

31. Жовтенко Т. Гібридна війна анатомія інструментарію й перемоги. 2022. URL: <https://dif.org.ua/article/gibridna-viyna-anatomiya-instrumentariyu-y-peremogi>.

котрий увів до обігу термін геноцид та був фундатором дослідження за цією тематикою (досліджував геноцид євреїв та вірменів). Він уперше проаналізував з погляду міжнародного права злочини комуністичного сталінського авторитарного режиму проти українців, охарактеризувавши його як геноцид народу і окресливши його основні складники:

- нищення української інтелігенції — мозку чи розуму нації, аби паралізувати тіло нації. Основні удари були завдані в 1920, 1926 та 1932–1933 роках;

- ліквідація Української Автокефальної Православної Церкви — «душі України». Та сама доля спіткала Українську Католицьку церкву після окупації Західної України;

- голодомор українського селянства — зберігача української культури і мови, традицій тощо. Українське селянство було покладено в жертву створенню однорідного радянського народу. Всупереч спробам виправдати Голодомор тяжкими наслідками колективізації та розкуркулення, Станіслав Косіор у грудні 1933 року назвав головною загрозою радянської влади «український націоналізм»;

- заселення України іноетнічними елементами для радикальної зміни складу населення, розпорошення нації по всій Східній Європі³².

Упродовж всього періоду Радянської історії, починаючи від «Жовтневої революції» в імперській Росії, ми можемо побачити застосування методів «гібридної війни», кінцевим результатом яких був геноцид, а саме насильницький державний переворот, катування і вбивства політичних супротивників, переслідування на національному ґрунті, фальсифікація результатів виборів, створення пропагандистської машини для промивання мізків, формування тоталітарного режиму. «Саме в часи

32. Raphael Lemkin Papers, The New York Public Library, Manuscripts and Archives Division, Astor, Lenox and Tilden Foundation, Raphael Lemkin ZL-273. Reel 3 // Holodomor: Reflections on the Great Famine of 1932–1933 in Soviet Ukraine / L. Y. Luciuk. Kingston, 2008. P. 283. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/122535/25-Koropatnyk.pdf?sequence=1c>. 283).

більшовицької агресії проти української національної революції 1917–1921 років і формуються засади таємних методів боротьби проти українського народу з метою викоринити національний дух, прагнення до власної державності, стерти історичну пам'ять, зупинити процес самоідентифікації українців як окремого етносу. По суті, протягом усієї радянської історії проти України велася «гібридна війна», одним з головних інструментів якої був геноцид»³³.

У сучасному геноциді використовуються засоби як етноциду (свідоме знищення етнічних спільнот), так й ідентоциду (політична стратегія інформаційних й організаційних заходів, спрямованих на знищення неунітарної ідентичності) як ті, що додатково можуть його стимулювати, а втім він залишається потужним засобом архаїзації світу. По суті, геноцид є наслідком процесу, коли неможливо досягти згоди щодо питань майбутньої картини світу, включаючи загальні перспективи майбутнього, загальний соціальний устрій та ін. Ці проблеми можна ігнорувати до того часу, поки не відбудеться якась криза, і тоді виявляється, що вихід з кризи різні соціальні групи бачать неоднаково і можуть завдавати одна одній взаємної шкоди. У цей момент онтологічні проблеми перетворюються на екзистенційні, що породжує явище геноциду, тому що неможливо домовитися з онтологічно-екзистенційних питань і тому відбувається зіткнення, яке може бути взаємним, або ж з якоїсь однієї сторони³⁴.

«Власне тому ідентоцид є тим, що Росія виробляє з Україною, намагаючись блокувати появу гідності українців, повертаючи їх до гіпоідентичності (самоприниження). Це можна назвати дігнітоцидом. Завдання

33. *Коропатник М.* Геноцид як інструмент «гібридної війни» Росії проти України: від радянських часів до сьогодення. Спроба історичного аналізу // Сіверянський літопис. 2017. № 1–2. С. 229.

34. *Дацюк С.* Стратегия войны России против Украины: уничтожение украинской нации, идентичности и физическое уничтожение украинцев. Ч. II. URL: https://ipress.ua/ru/mainmedia/strategyya_voyni_rossyy_protiv_ukrayni_unychtozhenye_ukraynskoj_natsyy_ydentychnosty_y_fyzycheskoe_unychtozhenye_ukrayntsev__chast_ii_72985.html

дігнітоциду — показати населенню та еліті українців, що їхня ідентичність безглузда, безперспективна і нікчемна, в той час, як пропонована на противагу ідентичність росіян — осмислена, перспективна і тому домінуюча (гіперідентичність)»³⁵.

Під час окупації українських територій відбувся жорсткий і цинічний геноцид українських громадян у всіх його мерзотних проявах. Це масові розстріли мирного населення, вбивства, мародерство, сексуальне насильство як над дорослими, так і дітьми різної статі, захоплення заручників, викрадення активістів, катування, вивіз до Росії українських дітей, примусова паспортизація, примусове вилучення національної валюти, примусове виселення з домівок і конфіскація власності, примусова освіта російською мовою та за російськими програмами (лінгвоцид — заборона вивчення мови і навчання за українськими програмами), знищення житла (домоцид). Для тих, хто не погоджується з окупаційною владою, — тортури і тюрми, а під час насильної мобілізації — показові розстріли тих, хто не погоджується воювати проти своїх же українців. Жахливі події сталися в Київській, Харківській, Херсонській, Донецькій, Запорізькій областях. Масові поховання і великі жертви цивільного населення були виявлені в містах Маріуполь, Буча, Бородянка, Ірпінь, Ізюм та багатьох інших.

На запитання ізраїльському історичу Юваль Харарі — як українському народу вилікувати біль від усвідомлення того жаху, звірств, гвалтувань, руйнувань від цієї війни? — науковець відповів, що це дуже складне запитання. Для того, щоб пережити всі жахи війни, знадобиться багато часу, а люди несуть з собою ці травми все життя і передають їх наступним поколінням! Харарі зазначає, що в Ізраїлі живуть люди, чиї батьки пережили Холокост, і хоча вони самі народилися пізніше, вони несуть на собі шрами Холокосту. Загалом, на думку науковця, для культури країни і її нації знадобиться багато часу для подолання цієї складної проблеми, але основний меседж науковця полягає в тому, що важливо не дозволити

35. Там само.

перерости болю в ненависть, тому що цей біль стане дуже небезпечним, оскільки отруює розум³⁶.

І знову ж таки порушення міжнародних правил Женевської конвенції про поводження з полоненими. Катування полонених, психологічне знущання, моріння голодом і холодом, перебування в жахливих умовах без надання медичної допомоги, розстріли і дикі вбивства з фіксацією на відео і подальшою його публікацією. До прикладу, смерть Героя України, розстріляного в полоні за слова «Слава Україні!» Олександра Мацієвського, яке було знято на відео і викладено в інтернет.

Натомість в Україні дотримуються правил Женевської конвенції і утримують військовополонених росіян у відповідних таборах, представники Червоного Хреста приїжджають та проводять інспекції.

Щодо геноциду з'явилося ще одне поняття, уведене до обігу американськими науковцями з Арізонського Університету Бет Мітчнек (Beth Mitchneck), почесним професором Школи географії, розвитку та навколишнього середовища, та Джейн Завіска (Jane Zavisca), ад'юнкт-професором соціології Коледжу соціальних і поведінкових наук Університету Арізони, які опублікували статтю у газеті «The HILL», свій погляд на те, як треба буде відроджувати Україну після війни. У своїй статті вони звертають увагу на один аспект цієї війни, а саме, як знищується житло і соціальне середовище, і на те, що відбудовувати після війни потрібно не тільки умовні квадратні



Олександр Мацієвський
перед розстрілом, 2023

36. Харарі Ю. Эта война совершенно другая...



Росіяни свідомо і планомірно знищують житло та цивільну інфраструктуру

метри, але й соціальну тканину. Також вони вводять до наукового обігу термін — *домоцид*.

Домоцид — це не випадкове знищення житла, це планомірна російська стратегія знищення української нації шляхом знищення почуття дому і почуття свого місця у суспільстві, що призводить до безнадійності і дезорієнтації: нема куди повертатися після евакуації, залишаються лише спогади³⁷.

Екоцид є ще одним складником «гібридної війни». Це свідоме знищення довкілля, яке стає мовчазною жертвою війни. Армія РФ знищує українську природу без вагань, вдаючись до тактики «випаленої землі», повністю свідомо використовуючи природу як зброю, щоб не лише знищити українців і їхню державу, а й зробити територію України непридатною для життя.

Воєнні дії на території України призвели до великої кількості фізичного знищення рослинного і тваринного світу, порушення екосистем, отруєння ґрунтів хімічними речовинами, мінами та снарядами, знищення і зміни рельєфу, зменшення біорізноманіття, замінування, затоплення шахт, спалення лісів і промислових об'єктів, отруєння води, знищення

37. Щербина В. «Домоцид» — свідомо російська стратегія // Народний оглядач. 2023. URL: <https://www.ar25.org/article/domocyd-svidoma-rosiyska-strategiya.html>

природно-заповідного фонду. Загалом, за даними Міндовкілля, через агресію РФ під загрозою зникнення опинилися 600 видів тварин та 880 видів рослин³⁸.

Ці збитки, завдані окупантами, Міністерство довкілля та природних ресурсів України на сьогодні оцінює в 2 108 млрд гривень. Такими є дані станом на 11.10.2023. За півтора року війни Держекоінспекція зареєструвала понад 2500 звернень щодо російських злочинів проти довкілля³⁹.

За півтора року війни в Україні було скоєно безліч злочинів, що відносять до екоциду:

Підрив Оскільського водосховища, яке входить до десятка найбільших України за площею та об'ємом. Вода з нього постачалася жителям Донецької й частково Луганської областей. Тікаючи від наступу ЗСУ, росіяни влаштували вибух, частковий підрив його греблі (околиці С. Оскіл Харківської області, було спущено 76% води). Наслідком цього стало зневодження регіонів і екологічна катастрофа (зруйновано екосистему водосховища, знищено цінні види риб та інших живих водних ресурсів).

Знищення фауни і флори. В акваторії Чорного моря проживають три види дельфінів, і всі вони належать до рідкісних видів, занесених до Червоної книги. Внаслідок бойових дій гине багато тварин, забруднюється екосистема моря, цьогоріч науковці причорноморських країн фіксували підвищену кількість смертей дельфінів, мертвих особин знаходять і в Україні в Тузлівських лиманах на Одещині.

Підрив Каховської ГЕС на Херсонщині, яка є частиною Об'єднаної енергосистеми України. Станція забезпечує покриття пікових навантажень, регулювання частоти та потужності й мобільний аварійний резерв, вона

38. Губарева В. Екоцид: 10 наслідків війни Росії проти України для довкілля. 2023. URL: <https://rubryka.com/article/naslidky-viiny-dlia-dovkillia/>

39. Лубінець Д. Довкілля — мовчазна жертва війни: як російська армія вчиняє екологічні злочини й порушує права людини. 2023. URL: https://lb.ua/blog/dmytro_lubinets/581276_dovkillia_movchazna_zhertva_viyni_yak.html



Підрив Каховської ГЕС, 2023

є важливим об'єктом інфраструктурної безпеки України. Якщо рівень води продовжить падати, без води можуть залишитися Криворізький та Нікопольський райони та вісім громад. Це означає відсутність як чистої води для пиття, так і води для потреб сільського господарства, оскільки під загрозою Каховська зрошувальна система, яка забезпечує поливом лівобережжя Херсонської області й частково Мелітопольський район, а також Запорізьку область. Підрив Каховської ГЕС російськими військами вже має багато катастрофічних наслідків і матиме їх ще більше в довгостроковій перспективі. Затоплення десятків населених пунктів, жертви серед цивільного населення, розмивання мінних полів та звалищ відходів, недоступність води для зрошення полів, що неминуче негативно вплине на сільське господарство, знищення червонокнижних видів тварин, знищення культурних пам'яток, загроза для роботи Запорізької АЕС — і цей список не є вичерпним⁴⁰.

Знищення заповідних зон. За період повномасштабної війни в Україні від бойових дій постраждали 20% природних заповідників, велика частина з яких спалена. Як наслідок дій російських військ: спалення

40. Гаврилюк О. Що таке екоцид: коротко і головне про законодавство та приклади // Суспільне Культура. 8.06.2023. URL: <https://suspilne.media/culture/S01604-so-take-ekocid-korotko-i-golovne-pro-zakonodavstvo-ta-prikladi/>

Мар'їнка, Донецька обл.
Місто, якого вже не існує



Кінбурнської коси, браконьєрські «сафари» окупантів на острові Джарилгач та заповіднику Асканія Нова, перекриті Олешківські піски, зруйновані постійною канонадою оселища та гніздування птахів у плавнях дельти Дніпра. Це також зруйновані очисні споруди в Маріуполі, Бердянську та інших містах на узбережжі Азовського моря. Наслідками можуть бути санітарні катастрофи через відсутність у населення чистої питної води.

Замінування на сьогодні лишається великою проблемою не лише для просування ЗСУ. В Україні заміновано 30% усієї площі держави. Орієнтовно — дві території Австрії. Взаємозв'язок між замінуванням і зменшенням біорізноманіття пов'язаний напряму: у лісостепових зонах тварини стануть жертвами цих мін, криза популяції ссавців у природних екосистемах, на жаль, ще попереду. Знищення найбільш родючих чорноземів півдня та сходу України — ще один страшний наслідок війни. Машини з розмінування змішують ґрунти, глину і все що трапиться, а це є небезпечним для родючості землі та її відновлення; території, вкриті воронками після артобстрілів, можуть бути непридатними для використання в сільському господарстві через велику кількість хімічних речовин, які містили боеприпаси, які і після вибуху можуть надовго залишитися в ґрунтах та «мігрувати», тобто потрапляти в підземні води та рослини. Усе це унеможлиблює вживання продуктів і збирання



Прикордонне село Уди
Харківська обл., знищено

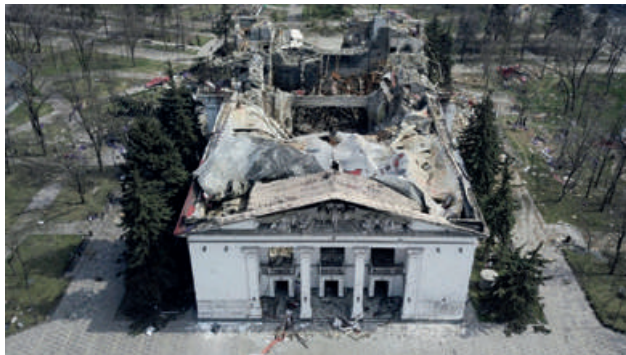
врожаю в таких зонах, спеціалісти вважають, що єдиний спосіб уникнути небезпеки — вилучити землі з сільськогосподарського використання. Також, як зазначають експерти- екологи, новий виток озброєння підштовхне як Україну, так і інші країни до збільшення видобутку природних ресурсів, металу, олова, газу, нафти, вугілля, що в майбутньому теж створить екологічні проблеми.

Ядерна небезпека, яка є не лише локальною проблемою України. З самого початку вторгнення окупанти захопили ЧАЕС в Київській області, в Запорізькій області неодноразово обстрілювали ЗАЕС і розмістили зброю і вибухівку на її території; у разі пошкодження станції наслідки будуть катастрофічними, радіаційне забруднення може поширитися на країни Східної Європи та північної частини Близького Сходу.

Випалювання лісів унаслідок бойових дій та бомбардування нафтохранищ і баз спричинили викид у повітря до 50 тонн шкідливих речовин; спалення тисяч рукотворних та природних лісів у Донецькій, Луганській, Запорізькій та Харківській областях призведе до кліматичних і водобалансових змін.

Руйнування міської інфраструктури. Через воєнні дії сталося комплексне руйнування української урбаністики. Фізичне знищення сіл, містечок, великих міст — Маріуполь, Харків, Ірпінь, Буча, Чернігів, Мар'їнка,

Зруйнований російським
авіаударом Маріупольський
драматичний театр



Бахмут, Авдіївка, міст на Харківщині, Донеччині, Херсонщині — призводить до утворення величезної кількості відходів, а тому потребує ще більше природних ресурсів для відбудови.

Занепад науки екології через порушення роботи дослідницьких установ, знищення лабораторій, вбивства фахівців і унеможливлення проведення досліджень в умовах війни. Понад 70% українських науковців не можуть продовжувати свої дослідження через проблеми з постачанням води та електроенергії, знищені лабораторії, вимушену евакуацію. Це відтік спеціалістів (екологів, природоохоронців, екоактивістів), які вимушено виїхали в інші регіони, або за кордон і більше не повернуться⁴¹.

Після війни наслідки екоциду матимуть довготривалу дію. Геноцид визнано як міжнародний злочин проти людства, приєднання 32 країн за позовом України проти Росії щодо спотворення поняття «геноцид» для обґрунтування вторгнення стало безпрецедентним в історії Міжнародного суду ООН.

Так само це стосується і воєнних злочинів, Україна хоче додати до цього списку екоцид як дії, що спричинили екологічну катастрофу, та готує

41. Губарева В. Екоцид: 10 наслідків війни Росії проти України для довкілля. 2023. URL: <https://rubryka.com/article/naslidky-viiny-dlia-dovkillia/>

справу екоциду проти Росії, яка стане п'ятим позовом, пов'язаним із воєнними злочинами РФ, що розглядатиметься у міжнародних судах⁴².

Нові технології війни XXI століття. Український політик і науковець, колишній генеральний директор Національного космічного агентства України Володимир Горбулін написав книжку «Як перемогти Росію у війні майбутнього»⁴³, яка, по суті, передбачила те, що сьогодні відбувається на полі бою, і саму подієву картину війни. На його думку, не можна сказати, що Україна не оволоділа новими технологіями. Однак технологічне нарощування відбувається занадто повільно, безсистемно і без участі державного менеджменту. Тобто, без політичної волі. В основу новітнього переозброєння, вважає академік, будуть покладені нові технології, важливими стануть інтелектуальні програми, автоматизація, роботизація і впровадження штучного інтелекту, який врешті-решт знешкодить навіть ідею ядерного стримування.

Володимир Горбулін пропонує сім основних кроків заради перемоги на полі бою.

Перший крок. Військово-політичне керівництво держави повинно усвідомити, що сучасна війна інша за своєю сутністю, не та, до якої готується Генеральний штаб. Окрім того, сучасна війна передбачає відсутність чіткої лінії фронту: для боротьби та досягнення політичних цілей і будь-якої переваги все більше використовують комбіновані моделі впливу.

Другий крок. Має бути чітка ідентифікація ворога. Пошук його слабких місць на тлі шліфування національної ідеї загального опору. Україна не має стати заручницею оборонного планування.

Третій крок. Визначення своїх асиметричних можливостей протидії агресору. Стратегія воєнної безпеки має сформуувати чіткий курс

42. Семенова І. До позову України проти Росії в Міжнародному суді ООН приєдналися 32 країни — це історичний рекорд. 21.11.2023. URL: <https://nv.ua/ukr/world/geopolitics/pozov-ukrajini-proti-rosiji-v-gaazi-v-mizhnarodnomu-sudi-oon-zibrav-rekordnu-pidtrimku-50370055.html>

43. Горбулін В. Как победить Россию в войне будущего. Киев, 2020.

на формування дієвої системи асиметричної протидії. Це комбінований асиметричний щит, в основі якого низка нових елементів.

Четвертий крок. Створення системи несилової протидії. Це основа української асиметрії. Такі засоби мають запобігти розгорнутому Москвою інформаційному терору, проведенню інформаційно-психологічних операцій із використанням кібератак, соціальних мереж, платформ і ЗМІ.

П'ятий крок. Створення і розвиток територіальної оборони. Війна буде нелінійною настільки, що, цілком імовірно, у ній не буде поля бою та лінії фронту, які можна ідентифікувати. Відмінності між «цивільними» і «військовими», ймовірно, зникнуть. Тому в широкому сенсі територіальна оборона по-українськи має стати формуванням такого ворожого для Росії середовища, у якому її війська не зможуть ефективно діяти.

Шостий крок. Кардинальне перетворення армії. Сьогодні неможливо підходити до створення і розвитку армії за старими критеріями. Їх характер загроз, що змінився, і зміна форм та методів ведення воєн, і розвиток нових технологій — усе це потребує зміни підходів військового будівництва.

Сьомий крок. Досягнення технологічної переваги. Технологічні переваги стають наріжним каменем усієї системи оборони України. Наша майбутня безпека залежатиме від здатності зрозуміти, адаптувати і впровадити такі технології, як штучний інтелект, автономне управління і гіперзвукові системи. Для цього необхідна трансформація ОПК (оборонно-промислового комплексу).

Для України вкрай необхідно почати готуватися до майбутніх воєн з точки зору новітніх технологій, і така підготовка має передбачати пріоритетні державні програми переозброєння. Горбулін пропонує такі:

- перша держпрограма — вдосконалення системи управління ЗСУ та окремих озброєнь;
- друга держпрограма. Розвиток сучасних систем радіоелектронної розвідки (РЕР) та радіоелектронної боротьби (РЕБ);
- третя держпрограма — розвиток державної системи ППО;

– четверта держпрограма — розвиток високоточних засобів ураження;
– п'ята держпрограма — розвиток безекіпажних платформ і ударної робототехніки⁴⁴.

На думку Володимира Горбуліна, прийде десятиліття стане для України найнебезпечнішим і найнепередбачуванішим у новітній історії держави. Тому одним із головних завдань у сфері розвитку оборонного потенціалу є перетворення майбутньої війни на безглузду і безуспішну для агресора.

На сучасному українському полі бою технологічна революція багато що змінила: не лише дрони, безпілотники й інші сучасні військові системи протидії ворогу роблять сучасну війну непередбачуваною. Українські Збройні Сили заслуговують на визнання не лише завдяки бойовому духу своїх воїнів, але також і завдяки своїй технологічній обізнаності. ЗСУ використовували на полі бою новітні технології та адаптували уже звичні технології у новий та креативний спосіб, українські військові використовували супутникові дані, щоб відстежувати пересування ворожих військ у реальному часі, дрони-камікадзе та модифікували комерційні дрони, щоб задешево знищувати російську живу силу і техніку, активно використовується штучний інтелект, який допомагає артилерії поцілювати ворога у найефективніший спосіб. Україна створила перший у світі флот морських дронів, це унікальні апарати українських розробників і виробників⁴⁵.

Також у 2022 році в Україні був запущений проєкт «Армія дронів». Це спільний проєкт Генштабу, Міністерства оборони, Міністерства цифрової трансформації і Держслужби спецзв'язку та захисту інформації. Він

44. Горбулін В. Як перемогти Росію у війні майбутнього. Сім кроків. 2020. URL: <https://m.gordonua.com>

45. Дорогань А. «Москитные» атаки ВСУ с воздуха и моря: что ожидает Черноморский флот России? 2022. URL: <https://ru.krymr.com/a/ukraina-voyna-morskiye-drony-bespiilotniki-ataka-chenomorskiy-flot-rossiya/32139312.html>

стартував зі створення за ініціативою Президента фандрейзингової платформи UNITED24⁴⁶.

Українську війну будуть вивчати історики всього світу, вона вивела мистецтво війни на новий рівень і не лише в технологічному плані, в ній беруть участь нетрадиційні учасники, це потужний волонтерський рух, громадські організації, приватний бізнес, цивільні особи, які донатять і допомагають армії, такий досвід неминуче вплине на події в майбутньому в інших країнах, яким доведеться вступити в збройний конфлікт гібридної війни.

Особливості культурної дипломатії у воєнний період. Жорстока і неприхована агресія країни-терористки РФ проти України, яку країна-загарбник визначає як спецоперацією, не залишила осторонь українську культуру і мистецтво. Після скоєних злочинів проти мирного населення країни, руйнації культурної спадщини, неприхованих бомбардувань культурно-мистецьких об'єктів, музеїв та вивезення до РФ великої кількості майна української культурно-історичної спадщини — лозунг *«мистецтво поза політикою»* став не актуальним.

2022-го року Міністерство культури та інформаційної політики України, а також Український інститут національної пам'яті разом з діячами культури і мистецтва сформулювали маніфест «Культурна консолідація задля перемоги», який визначає пріоритети культурної політики під час війни.

У маніфесті зазначається, що сьогодні українська культура знаходиться на передовій жорстокої війни, і це не просто війна, вона є для нас екзистенційною, ми воюємо саме за своє існування як нація, що має свою особливу культурну ідентичність. Навмисні удари росіян по об'єктах української культурної спадщини є доказом того, що держава-терорист цілить саме в нашу самобутність. Знищення книжок, руйнування історичних пам'яток,

46. Балюк Н. Рятують життя військових і знищують російську техніку: Мінцифри презентувало цілі «Армії дронів». 2023. URL: <https://suspilne.media/508305-ratuut-zitta-vijskovih-i-znisuut-rosijsku-tehniku-mincifri-prezentovalo-cili-i-zdobutki-ararmii-droniv>

заборона української мови, зміна назв українських містечок і селищ на окупованих територіях є тому доказом.

У маніфесті наголошується, що потрібно консолідувати зусилля на таких напрямках: іміджева репрезентація на міжнародній арені, популяризація культурно-історичного спадку, відновлення пошкоджених під час війни архітектурних пам'яток, недопущення подальшого руйнування об'єктів культурної спадщини, продовження проєктів «Великої реставрації» на звільнених територіях та там, де це є безпечним. Також у маніфесті акцентується увага на важливості підтримання бойового духу ЗСУ — це створення фронтових бригад як на передовій, так і в тилу. Акцентується увага на підтримці міжнародних мистецьких проєктів за участю українських митців, що перебувають за кордоном та репрезентують країну. В маніфесті також зазначається, що потрібно, незважаючи на війну, продовжувати Україні брати участь в знакових світових подіях сфери культури: Венеційській бієнале, Канському кінофестивалі, Авін'йонському фестивалі тощо. Важливим також є проєктування майбутньої України, що передбачає залучення фахівців з урбаністики, архітектури та дизайну, відбудова українських міст та позиціонування себе в межах Європейського Союзу як країни-промоутера культурного розвитку та учасника міжнародно-культурних інноваційних проєктів, що в майбутньому вплинуть на її соціально-економічний розвиток.

Між Україною та РФ розгорнулася нова сторінка в культурній дипломатії. Характеризується вона тим, що, окрім економічних санкцій, які вже стали звичним інструментом політичного тиску на РФ, зараз також застосовані безпрецедентні за розмахом культурні санкції, що отримали назву *Cancel Russia*. Українські дипломати активно працюють у цьому полі, адже культура, мистецтво і спорт у сучасних реаліях — це сфера активного просування політичних інтересів держав, а, як відомо, Росія гарно вміє грати в цьому полі заради своїх інтересів.

Зараз навіть з'явився термін — *«культура скасування»*, або (видалення),

уперше такі дії застосовуються до цілої держави, санкції одночасно працюють у двох напрямках: з одного боку російські представництва не хочуть бачити на світових раутах і культурних подіях, з іншого — населення РФ поступово ізолюють від світової культури.

Політика — Cancel Russia. Реакція міжнародних літературних інституцій була одностайною щодо відмови працювати з представництвами РФ. Про це заявили книжкові ярмарки Франкфурта, Болоньї, Варшави, Праги, Брюсселя, Лейпцига, Будапешта, Гвадалахари, Єрусалима, Гетеборга, Сан-Паулу, Боготи, Тайбея та Сеула. Найбільші видавці світу Penguin Random House та Simon & Schuster, книжковий дистриб'ютор Великої Британії Gardners, літагенція Curtis Brown і видавництва Pan Macmillan і Canongate зупинили співпрацю з російськими видавцями. Польське видавництво Powergraph відмовилося від усіх контрактів із Росією, а Hemingway Foreign Rights Trust заборонив перевидавати в РФ твори Ернеста Гемінґвея. Фінський літературний фонд заморозив виплати грантів на переклад і друк книжок із Росії та не надаватиме росіянам нових грантів. Ряд письменників і правовласників відмовилися видавати та перевидавати свої книжки на території Росії: Стівен Кінг, Ніл Гейман, Лінвуд Барклай, Ребекка Кван, Джо Аберкромбі, Адам Пшехшта, Голлі Блек, Стівен Фрай, Джон Кроулі, Джеймс Морроу, Чарлі Стросс, Якуб Цвек, Мая Лідія Коссаковська, Ярослав Гжендович, Марта Кладзь-Коцот, Марта Краєвська, Аркадій Саульський.

Як і у випадку з письменниками, музична спільнота активно відреагувала на вторгнення Росії, насамперед на рівні персональних висловлювань. Звернення на підтримку України оприлюднили Мадонна, Мік Джаггер, Тільд Ліндемманн, Роджер Гловер, Девід Гілмор. Гурти та виконавці почали скасовувати гастролі в Росії (Twenty One Pilots, The Killers, Green Day, Imagine Dragons, Bring Me the Horizon, Khalid, Girl in Red, Judas Priest, Romance, Måneskin). Стінг відмовився співати для росіян, а Pink Floyd видалив свої записи з усіх російських цифрових платформ. Більш того, Росію відсторонили від участі у Євробаченні.

Подібні процеси відбуваються і у сфері класичної музики. Диригент В. Гергієв втратив керівні посади в європейських оркестрах і фестивалях, скасовано численні західні концерти піаніста Д. Мацуєва. Французьке продюсерське агентство PIAS припинило співробітництво з піаністом Борисом Березовським, а Монреальський симфонічний оркестр з піаністом Олександром Маловєєвим, швейцарські заклади скасували концерти віолончелістки Анастасії Кобекіної. Королівський оперний театр Ковент-Гарден звільнив диригента Павла Сорокіна, Чеський музикальний конкурс «Концертіно Прага» не бере до участі російських музикантів.

Німецька опера на Рейні скасувала прем'єру опери в постановці Д. Бертмана, Метрополітен-опера припинила співпрацю з усіма артистами московського Большого театру, також з Большого відкликав свою постановку балету «Приборкання норовливої» балетмейстер Жан-Крістоф Майо. Найгучнішою показовою санкцією стала, мабуть, заміна російської оперної діви А. Нетребко в Метрополітен-опері на українську вокалістку Л. Монастирську.

У сфері драматичного театру: зокрема, польські театри (Teatr Powszechny, Nowy Teatr) відмовились від участі у фестивалі «Золота маска» в Москві та скасували усі російські гастролі, а Ізраїль відмовився від запланованих гастролей Театру ім. Вахтангова.

У сфері кіно і телебачення провідні кінокомпанії світу зняли фільми з російського прокату. Спочатку студія Warner Bros відкликала прем'єру нового «Бетмена», потім Sony зупинила випуск фільму «Морбіус», за ними пішли Paramount, HBO та Universal. Корпорація Disney не лише скасувала прокат своїх фільмів у Росії, але й зупинила всю іншу діяльність, зокрема: ліцензування контенту, випуск National Geographic, роботу телеканалу. Медіакомпанія Discovery припинила трансляцію своїх 15 каналів. Припинив своє мовлення канал Eurosport, а стрімінг Netflix заморозив власні проекти в Росії, припинив закуповувати російський контент і відмовився від трансляції двадцяти федеральних каналів РФ.

Із заявами не приймати російські делегації виступили Каннський, Венеційський і Берлінський кінофестивалі. Європейська кіноакадемія виключила російські фільми з Європейської кінопремії, а FIAPF скасувала акредитації Московського міжнародного кінофестивалю та петербурзького Міжнародного кінофестивалю «Послання до людини».

З персональними заявами у звинуваченні агресії РФ проти України та вагомими грошовими жертвами на її підтримку виступило багато західних акторів і режисерів, серед яких Бенедикт Камбербетч, Леонардо ДіКапріо, Міла Куніс, Ештон Катчер, Дженніфер Аністон, Емілія Кларк, Гіларі Дафф, Арнольд Шварценеггер, Стівен Спілберг, Шон Пенн, Квентін Тарантіно, Роберт Патінсон, Анжеліна Джолі та ін.

Найгучніша міжнародна подія у світі мистецтва — Венеційська бієнале — цьогогоріч не представлятиме Російський павільйон. Мистецькі ярмарки «Art Basel», «Art Brussels», «Miart i Spark» зробили заяви із засудженням російського вторгнення — вони також не представлятимуть російських митців. Ярмарок «Liste Art Fair Basel» безкоштовно передає місця російських галерей, які відкликали свою участь, українським галеристам, а ярмарок «Art Dubai» перерахує 25% від усіх проданих квитків на допомогу українським біженцям.

Чимало скасовано зв'язків із Росією і в музейній сфері, так, група Бізо (міжнародна організація, що виробляє професійні стандарти в музейній спільноті) виключила зі свого складу Ермітаж, Третьяковську галерею, музей ім. Пушкіна, музеї московського Кремля. Окрім того, Німецький фонд мистецтва та культури (Бонн) звернувся до Третьяковської галереї з вимогою завчасно закрити виставку «Багатоманіття. Єдність. Сучасне мистецтво Європи», відкликавши з неї свої роботи, а фонд художника Крістіана Болтанські відмовився від запланованої ретроспективи в петербурзькому Манежі.

Імідж України на міжнародній арені щільно пов'язаний з використанням культурного потенціалу країни, а також широким представленням української культури на міжнародних майданчиках.

Важливим на сьогодні для України є позиціонування себе в межах Європейського Союзу як країни-промоутера культурного розвитку та учасника міжнародно-культурних інноваційних проєктів, що в майбутньому вплинуть на її соціально-економічний розвиток. Завдяки громадським ініціативам після Революції гідності українське суспільство висунуло вимоги до держави щодо реформування культурної політики, але, на жаль, багато цікавих ідей залишаються і до сьогодні невітленими через відсутність відповідних державних механізмів в галузі культури. Зокрема залишаються незадіяними такі поняття, притаманні європейській культурі, як креативна економіка, культурні та креативні індустрії, креативні міста. Саме це ускладнює процеси євроінтеграції для країни, бо зміст європейської культурної політики залишається дещо нез'ясованим в межах українського державного управління, а саме культура поки що недооцінюється як рушійна сила економічного розвитку.

Ухвалений ЮНЕСКО 2013-го документ «Creative Economy Report» визначає європейський культурний сектор як один з продуктивних і пріоритетних щодо соціально-економічного розвитку країн Європейської співдружності, про це також згадується в «Стратегії Європи», ухваленій в 2020 році, де культурно-творчий сектор визнано джерелом економічного зростання і трудової зайнятості населення.

Так, наприклад, прийнята Єврокомісією програма «Креативна Європа» була розрахована на період з 2014 по 2020 рік, а її спрямування стосувалося культурного та аудіовізуального сектору, бюджет програми склав €1,6 млрд (доволі значна сума). Ця програма передбачала також участь у ній країн не членів ЄС, таких, як Молдова, Грузія, Туреччина, Україна. Підтримка європейського сектору культури завдяки цій програмі поширювалася на кіноіндустрію та креативний сектор культури, було підтримано десятки тисяч митців та представників виконавчого мистецтва (театр, музика, танець), образотворчого мистецтва, телебачення, а також виділено кошти на підтримку культурно-мистецької спадщини, відео-індустрії й міжжанрових мистецтв.

Слід зазначити, що в Україні в 2015 році стартувала програма «Creative Enterprise Ukraine», яку запровадила Британська Рада разом з британською агенцією інновацій «Nesta» в понад п'ятнадцяти країнах, і вже у 2018 році ця програма для країни та сектору культури мала доволі позитивні наслідки.

На сьогодні Європа є світовим лідером з експорту продукції культурних індустрій, а сама культура відіграє провідну роль в економіці ЄС. Для того, щоб утримувати роль лідера в цій галузі, потрібно активно інвестувати у розвиток сектору культури і відповідати на сучасні виклики, що зумовлені глобалізаційними процесами та поширенням цифрових технологій, що вплинуло на способи створення і шляхи поширення культурного продукту.

Як показує світовий досвід за умов зацікавленості й підтримки держави, за допомогою розробки відповідних програм можна створити потужну креативну економіку досить високого рівня, що буде забезпечувати економічне зростання країни. Для української держави важливо розвивати цей сектор економіки, спираючись на досвід і підтримку іноземних країн-партнерів, а також формувати свій власний креативний простір та створювати для нього необхідні умови.

Як бачимо, розмах культурних санкцій на сьогодні вражає, але світова спільнота не може стояти осторонь, не виправдана агресія РФ повинна бути зупинена на всіх рівнях і в цьому разі боротьба засобами культурної дипломатії є справедливою та дієвою. Сьогодні в Україні через масштабне вторгнення і безпринципну та жорстоку війну з боку РФ існує кризова ситуація щодо культурного сектору. Насамперед, це знищення окупантами культурної спадщини, бомбардування культурно-мистецьких об'єктів, заповідників, пограбування музеїв, припинення роботи культурних закладів, мистецьких та творчих організацій, а також вивезення великої кількості майна. Тому після закінчення бойових дій в Україні необхідно також приділити увагу сектору креативної економіки, заручившись урядовою підтримкою та створити державну концепцію для цього сектору,

а саме потрібно буде запровадити спеціальні програми підтримки та розвитку креативних технологій, сервісів, стартапів, залучити іноземні інвестиції, надати можливості для розвитку власного бізнесу.

Сучасні війни, як-то українсько-російська війна, не можуть бути за своєю сутністю локально ізольованими лише в межах збройного конфлікту безпосередньо воюючих сторін. Оскільки в глобальному світі країни взаємопов'язані політично, економічно, культурно, такі події (конфлікти) втягують в свою орбіту інших гравців (держави), що мають свої інтереси на різних рівнях і є взаємопов'язаними певними об'єктивними і суб'єктивними чинниками, оскільки світ у ХХІ столітті є взаємоінтегрованим. Відтак війни набувають цивілізаційного характеру, їх криваві наслідки жахливі, а часом непередбачувано-трагічні.

Мрія московитів про світове панування як могутньої ядерної держави, яка залякує увесь світ своїм ядерним потенціалом, у майбутньому відгукнеться для російського суспільства важкими наслідками, втратами як людських, так і економічних ресурсів, міжнародною ізоляцією, репараціями, втратою позицій на світовому ринку за рахунок накладених санкцій Західного демократичного світу за агресію в Україні.

За час повномасштабного вторгнення Україна набула неоціненного досвіду полікультурного діалогу на міжнародній арені. Все це відбувалося в дуже складних умовах протистояння російській агресії на всіх рівнях. Культурна дипломатія також стала вагомим складником гуманітарної та зовнішньої політики країни на міжнародній арені завдяки підтримці наших іноземних партнерів і донорів.

Валерій Бітаєв, Владислав Корнієнко, Юрій Мосенкіс

ТИСЯЧА РОКІВ МИСТЕЦЬКОЇ РЕЦЕПЦІЇ ВІЙСЬКОВОЇ ГЕРОЇКИ УКРАЇНИ-РУСИ

Українські мистецькі традиції, зокрема у сфері художньої репрезентації військової героїки, мають дуже глибоке коріння, сягаючи епох Давньокіївської держави, праукраїнського язичництва, праслов'янського періоду. Винятково важливо, що центром праслов'янської території була Київщина (київська археологічна культура — остання праслов'янська), звідси праслов'яни розселялися. Знаменита на весь світ милозвучність української мови (завдяки якій українська мова нагадує іноземцям спів) є спадковим продовженням головної звукової риси праслов'янської мови — усі слова в ній були відкритоскладовими, тому говорили, неначе співали. Явище мовної відкритоскладовості найбільшою мірою збереглося в українській мові саме тому, що територія поширення української мови збігається з територією поширення праслов'янської мови. Українці, залишившись на праслов'янській історичній території, зберегли свої праісторичні мовно-пісенні традиції. Не випадково деякі українські обрядові пісні можуть бути реконструйовані ще для праслов'янського періоду.

Давня Русь періоду свого становлення помітно нагадувала Україну періоду Козаччини і Гетьманщини — військова функція держави посідала чи не перше місце. Племінні княжіння, об'єднувані в державу, були вождівствами — прадержавними об'єднаннями, у яких адміністративно-господарські і військові функції були нероздільними. Про такий стан дає уявлення слово полк, яке в козацько-гетьманський час означало водночас адміністративну і військову одиницю. Так само в давньогрецькій мові слово «народ» (λαός) спершу означало «зібрання озброєних чоловіків», а слово «цар» (βασιλεύς) спершу означало «вождь війська» (саме таких царів описує Гомер). Це був стан, який іще в ХІХ столітті відомий історик-етнограф, дослідник волелюбних індіанців Льюїс Г. Морган назвав «військовою демократією». Олег Віщий, Ігор Старий, Святослав Хоробрий — державці, для яких головною була функція військового вождя. Основною роллю князя (зокрема й ритуальною!) були походи — на непокірні північні племена й на великі держави, як-от Візантія або Хозарія. Є версія, що кожен київський князь мав здійснювати не тільки ритуальні об'їзди підвладних племен зі збиранням данини, а й ритуальний похід на Царгород (Константинополь).

З прийняттям християнства характер держави дещо міняється. Володимир здійснив іще один ритуальний похід — узяв візантійський Корсунь, а Ярослав уже уславився не походами, а знаменитою дипломатією, породичавшись із багатьма королівськими династіями Європи. Держава, відвоювавши собі місце й захистивши територію, перестає бути переважно військовою. Але, це, зрештою, і приводить її до краху — монголо-татари, перебуваючи на ранішому, військовому етапі розвитку своєї держави, завоюють Русь. Так само до того зробили тюрки-протоболгари з південними слов'янами, а пізніше турки-османи з Візантією, маньчжури з Китаєм. Таке бувало й між близькоспорідненими племенами: греки-дорійці етапу військової демократії підкорили греків-ахейців. Історичний висновок полягає в тому, що в час зовнішніх загроз військова функція держави має перебувати на першому плані.

Український фольклор — народний погляд на життя — цілком точно віддзеркалює усвідомлення першорядності військової функції держави. За рідкісними винятками, українські народні пісні оспівують лише один тип історичних діячів — воїнів. Це було й у період Давньокіївської держави, як засвідчують давньокіївські билини. Нарешті, зафіксовані літописами епічні пісні — теж про князів-воїнів Олега, Ігоря, Святослава та про простих витязів, як-от юний кожум'яка, що переміг печенізького велетня, або підліток, що зміг вийти з обложеного печенігами Києва й покликати військову допомогу.

Від давньої Русі збереглися залишки військового епосу декількох типів — слави князям, слави окремим воїнам-героям, плачі за загиблими. Ці тексти можуть бути реконструйовані на основі літописних оповідей, які становлять записи (іноді дещо перероблені) усноепічної героїчної поезії. До такої поезії належать і билини, які абсолютно неправильно вважати російськими творами. Вони збереглися переважно на півночі (куди співці тікали від монголо-татарського завоювання), але там описано витязів, події та місця Київщини, Чернігівщини та Переяславщини, і ці пісні первісно були створені давньоукраїнською мовою (як показують їх реконструкції). Природно, що давня героїка тісно пов'язана з магією — так само пізніше уявляли козаків-характерників, найзнаменитішим із яких був кошовий отаман Іван Сірко.

Давнє мистецтво було, як відомо, синкретичним — ув одному творі було поєднано різні види і навіть роди мистецтва, тому давні твори мало піддаються сучасним мистецтвознавчим класифікаціям. Так, наприклад, зимова та весняна обрядова поезія не була просто лірикою — вона була тісно пов'язана з міфологічним світобаченням, сакральною астрономією (зимове сонцестояння та весняне рівнодення — поворотні точки сонячного року), містила магичні заклинання (чаклунський вплив на природу — прикликання весни), включала пантоміми, танці з багатьма елементами імітативної магії (наслідування рухів небесних світил, тварин). Героїчну пісню виконували під гусла, більші твори (як-от «Слово

про Ігорів похід», про яке детальніше йдеться нижче) включали й елементи драми та інших родів та видів творів. Чим більшим був твір, тим більше різножанрових елементів він поєднував. Увесь цей синтез був священним обрядом і мав на меті підтримання відповідного психологічного стану слухачів, які нерідко й самі виступали активними учасниками ритуалу.

Яскравий приклад архаїчної єдності музично-поетичних жанрів — давньоукраїнські героїчні колядки. З одного боку, колядка — обрядовий жанр, приурочений до свята Різдва Христового. Однак дослідники вважають колядки значно давнішими за прийняття Руссю християнства, до того ж у творах зимового циклу трапляються типові весняні мотиви (сліди язичницького весняного нового року). З другого боку, героїчні колядки описують військові подвиги. У найбільш знаменитій із них князь іде походом на Царгород і, перебираючи данину, віддає перевагу зброї або нареченій, а не коштовностям — ця колядка поєднує мотиви походів Олега Віщого і Святослава Хороброго на Константинополь та Володимира Великого на Корсунь. Перегукується колядка і з героїчним музичним епосом, зафіксованим давньокиївськими літописами. До речі, узяття Володимиром Корсуня у зв'язку з його одруженням із візантійською царівною — типовий приклад героїчного сватання, невіддільним елементом якого були ритуалізовані військові дії.

Зафіксована літописами давньокиївська поезія була дуже високоорганізованою в художньому плані. Їй властива чітка ритміка (переважно восьмискладові рядки), багаті рими (римовано не тільки кінцеві, а й початкові та серединні суголосся рядка), анаграми (звукові натяки на важливі для тексту імена). Звукові явища виконували істотну музичну роль. Висока поетична організація слугувала не тільки кращому запам'ятовуванню та відтворенню цих музично-поетичних творів (мнемоніці), а й наданню більшої культової ролі (сакралізації): звукові суголосся в межах давньої магічно-міфологічної свідомості розглядали як прояви магії слів та звуків. Жодне суголосся не було для тогочасних співців та слухачів випадковим.

Інший показник сакральності — близькість епічної поезії до обрядової. Так, знамените на весь світ «Слово про Ігорів похід» має ознаки не тільки драматургічного твору (посередині тексту, поза змістовим контекстом, — віршована ремарка, що показує бажання слухачів-воїнів перервати виставу), а й голосіння та заклинання (плач Ярославни — сполучення суму за загиблим і магічного викликання його з іншого світу), а також весільного обряду. Ідеться про відоме фольклористам та етнографам «героїчне сватання» — описані в українському весільному обряді військові дії (збройні сутички родів нареченого і нареченої, узяття фортеці, завоювання нареченої, напади на весільний поїзд), що в давнину не обов'язково мали бути символічними. З одного боку, Новгород-Сіверський князь Ігор і половецький хан Кончак — антагоністи у військовому конфлікті, а з другого — історія завершується одруженням сина Ігоря і дочки Кончака.

Відомо, що в ті часи, наприкінці XII століття, головними ворогами Києва були не степові половці (з якими родичалися), а хижі князі-звірі далекого Залісся — так називали територію, розташовану за густими Брянськими лісами при погляді з Києва (назва Брянськ давніше звучала Дебрянськ через непрохідні дебрі-нетрі). Нащадки північних князів-звірів створили московське князівство. Це засновник Москви Юрій Довгорукий (невдалий син київського князя-воїна Володимира Мономаха), прозваний довгоруком за намагання з далекої півночі впливати на Київ і зрештою знищений у Києві, його син Андрій Боголюбський, що намагався спалити Київ і зрештою був знищений власними боярами, бо нещадно вбивав і їх.

Давньокіївський музичний героїчний епос фіксував подвиги князів і простих воїнів, передаючи з покоління до покоління події усної сакральної історії. Водночас він виховував молодь і надихав воїнів на нові подвиги в ім'я священної України, золотOVERXого Києва.

ЄВРОПА ТА УКРАЇНА: СТРАТЕГІЇ ТА ЦІННОСТІ, ЩО ФОРМУЮТЬ СПІЛЬНЕ МАЙБУТНЄ¹

У грудні 2023 року Європейська Рада погодилася розпочати відкриті переговори про вступ України до Європейського Союзу² після надання країні статусу кандидата на члени ЄС у червні 2022 року, невдовзі після широкомасштабного вторгнення Росії. Десять років тому було розпочато Революцію гідності на Майдані Незалежності в Києві, коли Угоду про асоціацію між ЄС та Україною³, парафовану в 2012 році після тривалих переговорів, тодішній президент України Віктор Янукович під тиском російського президента Владіміра Путіна відмовився підписати в останню мить у листопаді 2013 року, змінивши курс України, натомість, у бік російської альтернативи — Євразійського митного союзу. Революція мала на меті скинути Януковича. Він утік до Росії в лютому 2014 року. Через кілька днів Росія окупувала Крим і приховано підтримала сепаратистські сили, що з'явилися в Донецьку та Луганську через два місяці.

1. Переклад з англійської: Олександр Буценко, ІК НАМ України, 2023.

2. URL: <https://www.consilium.europa.eu/en/policies/enlargement/ukraine/> (доступно станом на 01.01.2024).

3. Угода про асоціацію — European integration portal (kmu.gov.ua) (доступно станом на 01.01.2024).

Згадка про відомі події останнього десятиліття увиразнює те, що поставлено зараз на карту для України та й усієї Європи. Путін зі шкірпнувся, намагаючись пояснити, що його «спеціальна військова операція» спрямована на «денацифікацію» України перед обличчям більшої загрози Росії від «західних» сил на чолі з США. Цілком очевидно, що сьогоднішні «західні» демократії є такими тому, що фашизм у Європі зазнав поразки в 1945 році — поразки, значний внесок у яку зробив Радянський Союз ціною величезних людських втрат, — а тому мало вигляд якогось химерного анахронізму шукати «бандерівців» в Україні в 2020-ті. Більше того, розпад Радянського Союзу в 1991 році, який Путін назвав у 2005-му «найбільшою геополітичною катастрофою» XX століття⁴, був наслідком не «західної» інтервенції — тим менш військової загрози чи дії, — а визнанням останнім очільником Союзу Михайлом Горбачовим того факту, що неможливо триматися разом примусом. Головним стовпом цього примусового апарату був КДБ, агент якого Путін на час падіння Берлінського муру служив у Східній Німеччині. За іронією долі Горбачов більше відповідав позиції фундатора СРСР Владіміра Леніна, ідею якого про «національне самовизначення» (що була не меншим блюзнірством — *ред.*) Путін також засудив⁵ через існування незалежної України.

У примордіалістській націоналістичній ідеології Путіна, як зазначає Філіп Тер⁶, українцям відведено роль «зрадників великої російської нації», а отже, Україну як державу слід стерти з мапи. На думку Тера, незважаючи на попередження через окупацію Криму, західні політичні верхівки, особливо в Німеччині — країна просувала будівництво другої гілки

4. URK: <http://en.kremlin.ru/events/president/transcripts/22931> (доступно з території Північної Ірландії станом на 31.12.2023).

5. Цитується за: *Girvin B.* Putin, national self-determination and political independence in the twenty-first century/ URL: <https://doi.org/10.1111/nana.12876>

6. *Ther P.* How the West Lost the Peace: The Great Transformation Since the Cold War. Cambridge, 2023.

газопроводу Північного потоку, що збільшувало залежність від російського природного газу — «були надто повільні в розумінні, та й досі повністю не збагнули, що дві російські війни проти України є також оголошенням війни ЄС і вільній Європі». Насправді, як вважає Александер Еткінд, професор історії Центральноєвропейського університету у Відні, це є «ширшою операцією проти сучасного світу, занепокоєного змінами клімату, переходом на інші види енергії та цифровізацією»⁷. Тож коли Путін вкладає радянський період «Великої Вітчизняної війни» та наступної холодної війни у нескінченну маніхейську боротьбу проти облоги «Заходом», то насправді просто не може прийняти те, що ми живемо в добу, яку характеризує, за визначенням соціолога Ульрика Бека, «реально існуюча космополітизація» (гра слів на радянське самовихваляння про «реально існуючий соціалізм»). У цьому глобалізованому та індивідуалізованому світі, як зазначив Бек, «усередині та зовні, між нами та ними, вже важко провести різницю»⁸. А це, на його думку, передбачає «взаємні, законно встановлені обов'язки через національні кордони», як це втілено в Європейському Союзі або навіть більше — у моделі Ради Європи. Це і є власне Європою, яка дотримується букви закону і прав людини, працює з іншими регіонами в поліцентричному світі, що необхідно для того, щоб попередити кліматичну катастрофу і розвинути зелену та цифрову технології.

Інстинктивно європейські лідери більшою мірою, хоч і з різним рівнем розуміння, визнали це. Путін прорахувався не тільки в силі опору, на який його війська наштовхнулись в Україні, що її він планував захопити за кілька днів бліцкригу в лютому 2022 року, щоб поставити маріонеткового правителя в Києві. Він помилився і з єдністю та рішучістю ширшої європейської відповіді на повномасштабне вторгнення. Так, ця солідарність постала зі щирої симпатії до постраждалих від брутальної агресії, зокрема і до жертв воєнних злочинів. Але також вона впливала — і це може

7. Etkind A. *Russia Against Modernity*. Cambridge, 2023.

8. Beck U. *World at Risk*. Cambridge, 2013.

пояснити, на противагу, відносний брак підтримки палестинців у Газі, так само як і відносний брак емпатії до біженців з інших країн — з поширеного почуття, що вся Європа, далеко за межами України, була піддана іспитові, який не мала права провалити⁹.

Це почуття втілюється у пришвидшення процедури вступу України до ЄС, що визнано обома сторонами як символічне утвердження європейського курсу України, яке просуває країну набагато далі на цьому шляху, ніж Угода про асоціацію, так хворобливо сприйнята в Москві. Бек написав також (спільно з Едгаром Гранде), що космополітична Європа, яка поставала під тінню Голокосту, може бути лише «самокритичною Європою»¹⁰, схильною до «динамічного та відкритого процесу» інтеграції та розширення ЄС, визнаючи водночас, що цей союз може виступати лише одним з інституційних проявів Європи. У цьому контексті ЄС розглядає Україну як частину більшого пакету розширення, включаючи Молдову і Грузію, а також країни Західних Балкан, які були жорстко кинуті напризволяще (за винятком Словенії та Хорватії) після розпаду Югославії. Знаючи про російську інтервенцію у Грузії, Сербії та Молдові, ЄС надав нового імпульсу процесу розширення після періоду відмови, пов'язаного з агресивною поведінкою окремих країн, що були прийняті раніше (Угорщина), перебувають на стадії розгляду (Сербія) або в гіпотетичній перспективі (Туреччина) і протиставили націоналізм універсальним нормам Європи в їх кращих проявах¹¹.

У цьому контексті важливо, щоб Україна стала «хорошим європейцем». Після вступу (у кінцевому підсумку) до ЄС Україна, яка є членом Ради Європи від 1995 року, має чітко дати зрозуміти, що це не просто інструментальна трансакція — доступ до Єдиної сільськогосподарської

9. URL: <https://www.socialeurope.eu/the-european-union-at-war> (доступно станом на 01.01.2024).

10. Beck U., Grande E. *Cosmopolitan Europe*. Cambridge, 2007.

11. Strategy and Reports — European Commission (europa.eu). URL: https://neighbourhood-enlargement.ec.europa.eu/enlargement-policy/strategy-and-reports_en (доступно станом на 01.01.2024).

політики, приміром, може підвищити прибутки українських фермерів, — а радше і понад усе ціннісне зобов'язання, орієнтоване на ті універсальні норми. На зустрічі Європейської Ради в грудні 2023 року, зважаючи на досвід з Угорщиною, держави-члени наголосили на важливості верховенства права¹². Зокрема, в розділі України вони згадали про корупцію та пов'язану з нею олігархію, що очікувано з'явилася в ряді країн, які вийшли з тіні Радянського Союзу, не маючи громадянського суспільства поза державною владою, щоб притягти до відповідальності нових приватних можновладців в умовах ринкової економіки. Заміна олігархічного правління на неупереджену та прозору публічну владу залежить не тільки від законодавчої та виконавчої структур, а й особливо від незалежних медіа і місних неурядових організацій.

Проте під час війни Україна відхилилася від, а не просунулась до європейських стандартів¹³. Певне напруження з Європейською Комісією викликали наміри — в ідеологічному плані обумовлені пострадянським захопленням «вільним ринком» — виключити профспілки з визнаного Європою «суспільного діалогу» та порушити стандарти Міжнародної організації праці й ЄС щодо прав робітників. А що Україна перебуває під тиском Міжнародного Валютного Фонду, який вимагає скоротити соціальні витрати в обмін на позикову підтримку, то ще до війни значно відхилилася від європейського підходу забезпечення добробуту в бік британської моделі оцінки матеріального стану.

Висновки щодо України спиралися також на рекомендації Венеційської комісії Ради Європи. Комісія висунула чіткі та послідовні зауваження до законодавчих актів останніх років в Україні з освітніх та мовних

12. Council approves enlargement conclusions — Consilium (europa.eu). URL: <https://www.consilium.europa.eu/en/press/press-releases/2023/12/12/council-approves-enlargement-conclusion> (доступно станом на 01.01.2024).

13. EU concerned by Ukraine's controversial labour reforms (socialeurope.eu). URL: <https://www.socialeurope.eu/eu-concerned-by-ukraines-controversial-labour-reforms> (доступно станом на 01.01.2024).

питань¹⁴. Ці закони містили в собі асиміляційний підтекст, розвиваючи національно орієнтований аспект Майдану (що обмежило також критичну роль медіа¹⁵ у час після Майдану). Президент та уряд мають чітко продемонструвати своє бажання дотримуватися рекомендацій експертів комісії. Виконання цього в односторонньому порядку не може сприйматися як якась «поступка» Путіну, тим більше, як легітимізація російської окупації, але це може бути сигналом, особливо для російськомовних громадян у Луганську, Донецьку та в Криму, що Київ чітко відділяє їх від окупантів і бачить рівноправними громадянами повоєнної України. (Це також спростує критику з боку угорського прем'єр-міністра Віктора Орбана, який прагне використати представників угорської меншини в Україні у своїх внутрішніх політичних інтересах.)

У той час, коли підтримка України у воєнному змаганні слабшає у Сполучених Штатах через популістську політику Республіканської партії в особі Дональда Трампа з його ексцентричним ставленням до Путіна, ознаки певного послаблення проявляються і в Європі, зокрема через інший напрям уваги — жахливі події в Газі. З перетворенням контрнаступу у війну на виснаження найкращою можливою відповіддю для влади в Києві буде ширше взятися за вироблення національного плану міжкультурної інтеграції, визнаючи та управляючи культурним розмаїттям України як «нормальної» європейської країни. Водночас Київ може використати модель такого плану¹⁶, схвалену Комітетом Міністрів Ради Європи після того, як Росії, дуже незадоволеній такою моделлю, вказали на двері

14. Venice Commission: Council of Europe (coe.int). URL: [https://venice.coe.int/webforms/documents/?pdf=CDL-AD\(2023\)021-e](https://venice.coe.int/webforms/documents/?pdf=CDL-AD(2023)021-e) (доступно станом на 01.01.2024).

15. Ukraine's journalists battle for their independence (socialeurope.eu). URL: <https://www.socialeurope.eu/ukraines-journalists-battle-for-their-independence> (доступно станом на 01.01.2024).

16. Model framework for an intercultural integration strategy at the national level. Intercultural integration strategies: managing diversity as an opportunity. Steering committee on anti-discrimination, diversity and inclusion (CDADI) — Council of Europe — Strasbourg, 2021.

у Страсбурзі після початку широкомасштабного вторгнення. Таку модель можна було вписати в конкретні структури багаторівневого управління, використовуючи досвід учасників мережі міжкультурних міст в Україні¹⁷, провідне місто якої — Мелітополь — перебуває зараз під тимчасовою російською окупацією. Це може запропонувати бачення повоєнної України, здатної відіграти належну їй роль у Європі ХХІ століття — різку протилежність асиміляністським фантазіям обернутого в минуле націоналізму Кремля.

Лише за десятиліття після Майдану «Європа», до якої Україна прагне вступити, значно змінилася, тому українські інтелектуали та громадські організації, що підтримують європейський курс, можуть допомогти краще донести цю ширшу картину. Розмірковуючи про повоєнний час, важливо менше думати суто негативно, як Україна вирветься з орбіти путінської «історичної Росії», а більше позитивно — як Україна скористається своїм європейським майбутнім. Путінська Росія прагнула просунути¹⁸ в колишньому радянському таборі — а також глобально, через ООН — «традиційні цінності», протиставляючи їх універсальним нормам, які Європа, пам'ятаючи про Голокост, дотримувалася: демократія, права людини, верховенство закону. Росія ніколи не поважала ці норми з часів царату, відколи ленінські більшовики уявили, що можуть перестрибнути «буржуазну демократію», розпустивши після «Жовтневої революції» Установчі збори, які могли її встановити, й передавши «всю владу Радам». У цьому дусі путінський режим сьогодні вимагає, щоб громадські організації, які отримують міжнародну допомогу, були зареєстровані як «іноземні агенти» (агент у розумінні шпигун), і виступає проти прав ЛГБТ та інших меншин.

17. The Ukrainian Intercultural cities network — Intercultural cities programme (coe.int). URL: <https://www.coe.int/en/web/interculturalcities/ukraine> (доступно станом на 01.01.2024).

18. Russia's 'traditional values' leadership — The Foreign Policy Centre (fpc.org.uk). URL: <https://fpc.org.uk/russias-traditional-values-leadership/> (доступно станом на 01.01.2024).

Тож Україна по війні мусить стати не якимось національно-орієнтованим віддзеркаленням Росії, від якої вона відірвалася, а має використовувати універсальні норми як моральний дороговказ, доводячи, що є не просто державою, а громадянським суспільством. Цей шлях ґрунтується на верховенстві права, підкріпленим сильним громадським сектором, найнадійнішим антисептиком від корупції. Це вимагає плюралізму незалежних медіа, здатних «говорити правду владі», спільно з неупередженим суспільним мовленням. Загалом, неупереджена державна влада є головним чинником для досягнення того, що Бек називає «конституційною толерантністю»¹⁹, якої вимагають сьогодні багатонаціональні європейські суспільства: якщо після релігійних воєн Європа засвоїла, що тільки у «світській» державі люди різних вірувань (і невір'ян) можуть співіснувати, то сьогодні цей урок слід поширити на громадян з різними (часом такими, що перетинаються) національними ідентифікаціями. Нарешті, такий шлях спирається на соціально-орієнтовану економіку, яка може рухатися до «екологічної модернізації» від промислової структури радянського типу, а не до спричиненого ринком занепаду та деіндустріалізації, спрямовану на інвестування у відновлювану енергію²⁰ та суспільний діалог за європейською моделлю.

Саме таке бачення європейської України більшість, я певен, європейців, так само, як і більшість українців, вважають вартим боротьби.

19. Beck U. Power in the Global Age: A New Global Political Economy. Cambridge, 2006.

20. Ukraine: renewable energy, war and reconstruction (socialeurope.eu). URL: <https://www.socialeurope.eu/ukraine-renewable-energy-war-and-reconstruction> (доступно станом на 01.01.2024).

НЕОЄВРАЗІЙСТВО ЯК НЕКРОПОЛІТИКА У ЦИВІЛІЗАЦІЙНОМУ КОНТЕКСТІ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Українська Єврореволюція 2013–2014 років без перебільшення обумовила цивілізаційний вибір України, бо саме вона завадила проросійському режиму В. Януковича змінити євроатлантичний вектор розвитку нашої країни на євразійський, що негайно спровокувало напад Росії на Україну. Рух статистичних подій, яким прямує путінська Росія, остаточно демонструє, що «вікно до Європи», прорубане Петром І, зокрема завдяки масовим жертвам серед етнічних українців, яких кооптували до імперії, починаючи від 1654 року, нині щільно зачинене. Хоча відтоді й донедавна задекларований європейський спосіб життя поділявся лише тонким прошарком російського панівного класу, чиї представники, з огляду на поняття престижу, забезпечували своїм дітям західну освіту й купували західну нерухомість. «Глибинний» народ взагалі не переймався європейськими цінностями, лише заздрих західному рівню життя, що сприяло ефективності антизахідної пропаганди в РФ. Тож на часі дослідити витоки та розвиток євразійської ідеї, яка не лише виявилася стійкою в конкуренції з ідеєю «русского мира» (переважно спрямованої на опанування європейського простору), а й отримала нові стимули та напрями задля своєї реалізації аж до спроби прив'язки російської платіжної системи до китайської

грошової одиниці — юаня та дубляжу інформації китайською замість англійської на табло в аеропорту Шереметьєво в Москві. Наразі кожен день розв'язаної війни проти України посилює залежність Росії від Азії, адже її добробут забезпечується виключно природними ресурсами на Далекому Сході та імпортованими боєприпасами з КНДР.

Один із засновників євразійства П. Савицький у статті «Подданство идеи» наголошував: «Росія повинна звільнити світ від рабства перед новітнім романо-германським шаблоном... Для тих, хто мислить Росію як світ новий, що будується на напружених засадах православно-духовної творчості й найширшого культурно-національного і державоутворювального розмаху, для тих єдиною можливим підданством є підданство ідеї. Перш ніж поставити над собою правителів — осіб та установи, ми повинні проголосити й встановити Ідею-Правительку... Для цього потрібно її виносити і виплекати у глибинах свідомості, розгледіти і віднайти шляхом особистого досвіду, для того, аби у подальшому розкритті цей особистий досвід став колективним... Тому в зусиллях безперервних і творчих, нехай стане нашим завданням: виростити і обрати її майбутню Ідею-Правительку; а після того бути вірним, самовідданим й дієвим підлеглим цієї ідеї»¹.

Тож, як це переконливо випливає із наведеної тези батька-засновника, євразійство, насамперед, є моністичною ідеологією, яка потребує розроблення і самопожертви, що нині позиціонується вкрай актуальною ідеологією. Так само можна стверджувати, що євразійська ідея постанала наслідком загибелі Російської імперії 1917 року як відповідь специфічної російської свідомості на посткатастрофічну ситуацію, що склалася й нашвидкоруч проявилася черговою месіанською ідеєю та історіософською концепцією — Євразійством². У цьому разі «постреволюційність» варто розглядати як типологічний концепт, сформований у суспільстві

1. Савицкий П. Н. Подданство идеи (из евразийских архивов) // Дельфис. 1993. № 1. URL: <http://www.delphis.ru/journal/article/poddanstvo-idei>. Тут і далі переклад мій. — Р. Д.

2. Хоружий С. О старом и новом. С.-Петербург, 2000. С. 126.

вже з іншим менталітетом, після розриву тривалої інтелектуальної традиції, що полягала в колізії між провідними напрямками «західництво — слов'янофільство». Проте революційна контекстуальність євразійської течії не відмінила її глибинного, суто російського заперечення Європи як більш успішної смислової реальності, що демонструє хоча б збірник «Восток, Россия и Славянство» молодшого слов'янофіла К. Леонтьєва: «Лише з найбільш східної, скажімо азійської — туранської нації може відбутися щось від Європи духовно незалежне»³.

Тож відштовхування від Заходу поряд із тяжінням до нього, є, безумовно, провідною інтенцією в російській самосвідомості, що, зокрема, яскраво демонструє пізнє слов'янофільство. Проте найбільшій гостроті та відрефлексованості цей момент набуває все ж у євразійському русі, де причина краху Російської імперії — начебто сліпе західництво панівної еліти, наслідування чужих соціальних інститутів, інтелектуальна залежність від Заходу, обумовлена несаможиттєвістю мислення. Для російських «західників» Європа є, насамперед, і лише Культурою, проте Захід — етнічно антиприродний у ставленні до росіян. Так названа «загальнолюдська культура», що нав'язується лібералами, призведе лише до духовного здичавіння та етнічної деградації російського народу. Отже, творення нової історіософії на антизахідному ґрунті було логічним і природним для фундаторів євразійського вчення. Євразійці доводили, що Росія є окремою цивілізацією, відмінною від ворожої щодо неї романо-германської цивілізації.

Така антизахідна установка об'єднувала і структурувала євразійське вчення, але, разом з тим, надавала йому духу догматичної непримиренності. Євразійці вважали, що кордони Російської імперії приблизно відповідають межам самобутньої Євразійської цивілізації, народи якої ближче один одному, ніж довоколишнім народам, й зацікавлені в існуванні єдиної

3. Леонтьев К. Н. Восток, Россия и славянство: Философская публицистика. Духовная проза (1872–1891). Москва, 1996. С. 215.

держави. Так само євразійці шукали і досліджували природно-наукові засади етнічності, адже на відміну від слов'янофілів, євразійці відмовляються від стратегії загальнослов'янської єдності. «Туранська» (монголо-татарська) спадщина, на думку євразійців, повинна обумовлювати сучасну політику Росії. Тож відбулася кардинальна/постреволюційна «Смена вех» (задекларовано промовистою назвою збірника, виданого у Празі 1921 року), спрямована у підсумку на примирення і співробітництво із Радянською Росією⁴.

Наразі в РФ із зрозумілих причин з'явилася вкрай розлога та різноманітна література з питань витоку та розвитку євразійства. На жаль, в Україні маємо лише одиничні праці, хоча в євразійських розробках наша держава є одним із ключових смислів, який би не завадило вчасно дешифрувати, щоб зневілювати та убезпечитися. Серед українських науковців питання євразійства з огляду на його цивілізаційний аспект ґрунтовно досліджував Юрій Павленко в низці праць, зокрема «Этнонациональная концепция евразийцев»⁵. Ставлення євразійства до візантійської спадщини аналізував Валерій Трофімов у статті «Візантія в євразійському дискурсі О. Дугіна»⁶.

Класичне євразійство. Засновниками класичного євразійства — геополитичної доктрини, що виникла у 20-ті роки минулого століття в середовищі російської еміграції, слід вважати Миколу Трубецького (1890–1931), Петра Савицького (1895–1931) та Георгія Вернадського (1888–1973), сина

4. Луначарский А. В. Смена вех интеллигентской общественности (1922) // Наследие А.В. Луначарского. Статьи. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/articles/smena-veh-intelligentskoj-obsestvennosti/>

5. Павленко Ю. В. Народы. Цивилизации. Человечество: Проблема идентичности. Киев, 2012. С. 282–333.

6. Трофімов В. Візантія в євразійському дискурсі А. Дугіна // «Візантіїщина»: візантійський цивілізаційний спадок у Центральній-Східній Європі / За ред. А. Домановського, О. Файди. Харків, 2018. С. 167–172.

славнозвісного філософа-природничника Володимира Вернадського, в історичних працях якого уміщені системні спостереження про єдність етносу та середовища проживання. Г. Вернадському (поряд з географом та істориком П. Савицьким) належить обґрунтування власне історичної концепції євразійства — геополітичного підходу до російської історії. Головна думка концепції Вернадського міститься у тезі про визначальний вплив так званого «місцерозвитку» на історичні особливості становлення усіх громадських інститутів. Тож під «місцерозвитком» людських суспільств дослідник розуміє певне географічне середовище, яке специфічно відбивається на людських спільнотах, які існують та розвиваються в його межах. У цьому разі мається на увазі Євразія. Під терміном «Євразія» слід розуміти не сукупність Європи та Азії, а власне Серединний материк, котрий має бути уособленим. Дослідник вважає, що історія Росії повинна розглядатися лише в контексті саме Євразії, що дасть змогу з'ясувати специфіку російського історичного процесу. Минуле Росії-Євразії Г. Вернадський інтерпретує як колізію боротьби між «лісом» (осілими слов'янами лісової зони) та «степом» (урало-алтайськими кочовими степовиками). За монгольської доби російської історії «степ» подолав «ліс», проте від середини XV століття «ліс» отримав реванш у форматі Московського царства. На думку Г. Вернадського, російська історична наука, переймаючись вивченням ролі православ'я та візантійського спадку, пішла хибним шляхом повз очевидний факт «зросійщення татарщини», тим самим не помітивши татарський виток російської державності. Проте Московська держава постала на руїнах Золотої Орди, тож є спадкоємицею не Київської Русі, а імперії Чингізхана⁷.

Родовою ознакою євразійського дискурсу є корекція історії за допомогою географії. Заміщення часових категорій просторовими виступає

7. Андреев А. Г. Историческая концепция евразийства Г. В. Вернадского // Россия: прошлое, настоящее, будущее: Материалы Всерос. науч.-практ. конф. 16.12–19.12.1996. С.-Петербург, 1996. С. 41–42.

стійкою ознакою космічної/міфологічної свідомості. Утім цікавим у цьому сенсі видається дослідження Д. Бахманн-Медік про культурологічні повороти, де серед інших, зазначено «просторовий поворот», що насправді спричинив появу таких наукових напрямів у культурологічному знанні, як геокультурологія, культурна географія та міфопоетична топографія. Зокрема її твердження — «закінчився період, коли простір впродовж століть підпорядковувався часу» — корелює з твердженнями Савицького⁸.

Петро Савицький розвивав геософію, що стверджувала пріоритет географічного чинника в етнокультурних і соціокультурних процесах. Осмислюючи опозицію осілого і кочового укладу, Савицький упритул наблизився до сучасних філософських узагальнень. Протиставляючи «відчуття моря» та «відчуття континенту», що призводять до різних стратегій діяльності, дослідник пише про модель соціуму, позначену як «Кочовий світ». Наразі зазначений підхід перегукується з порівняно новим напрямом — «номадологією», запропонованим Жилем Делезом і Феліксом Гваттарі у праці «Капіталізм і шизофренія»⁹. У номадології опозиція «осіле — кочове» описується як компарс — диспарс. Диспарс є специфічним видом простору та дій усередині нього, це — простір переміщень, де подіями виступають контакти. Делез і Гваттарі описують його як «плаский» простір, котрий є, скоріше, тактильним ніж візуальним, що є простором індивідуальних подій контакту. Ці положення, по суті, уже були у Савицького (зокрема як «еластичний» простір), тож він фактично концептуально випередив популярних європейських дослідників, проте його праці залишаються невідомими широкому загалу, на що наголосив Хоружий, який критично проаналізував формування євразійської ідеї в контексті слов'янофільських трансформацій. Стосовно Російської історії геософія разом з антизахідництвом стали маркерами євразійства

8. *Bachmann-Medick D. Cultural Turns. New orientations in the study of culture. Berlin, 2016. P. 215.*

9. *Deleuze G., Guattari F. Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia. Minneapolis, 1983.*

з його монголофільством та азійським наголосом. Наразі ця тема є такою, що активно дискутується у зв'язку з євразійським відродженням, проте головні ідеї є нечисленними та нескладними¹⁰.

Вважається, що панування монголо-татар не було деструктивним та негативним, а, навпаки, конструктивним і позитивним чинником. Савицький, зокрема, запевняв, що великим щастям для Русі у той час, коли вона внутрішньо «розкладалася» й вже мала «впасти», стало те, що нею заволоділи татари. Буцімто татари — «нейтральне культурне середовище», яке приймало будь-які культури і «терпіло усіляких богів», хоч і звалилося на Русь, як Божа кара, проте не замутило чистоти національної творчості. От якби ж то Русь тоді дісталася Заходу, він витягнув би з неї всю душу¹¹. Конкретно російська вдача полягала в тому, що монголи не тільки не порушили усталені форми російського життя, але з користю їх доповнили, запровадивши в Росії школу, адміністрацію, фінансову систему, організацію пошти та інше; вагомий внесок татар полягав не так в конкретних галузях, як у типі Російської держави, зокрема, у російській державній свідомості.

Усе це Русь взяла від імперії Чингізхана, чиєю спадкоємицею стала, як це зазначив Трубецькой: «Одного погляду на історичну карту достатньо, аби пересвідчитися у тому, що майже вся територія сучасного СРСР колись складала частину монгольської монархії, заснованої великим Чингізханом. Деякі частини колишньої імператорської Росії, приєднані у післяпетровську добу: Фінляндія, Польща, Балтійські провінції — до монархії Чингізхана не входили; але вони й відпали від Росії, тому що історичного, природного державного зв'язку в них з Росією не було <...> Таким чином, у історичній перспективі ту сучасну державу, яку можна назвати і Росією, і СРСР (справа не в назві) є частиною великої

10. Хоружий С. О старом и новом. С. 125–135.

11. Савицкий П. Степь и оседлость. Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн. Москва, 1993. С. 123–130.

монгольської монархії, заснованої Чингізханом... В історичній наступності Росія не є всією монархією Чингізхана, а лише основним ядром цієї монархії»¹².

Євразійцями визнавалася певна роль Візантії відповідно до географічних принципів як «вплив Півдня». Зокрема Г. Вернадський не применшує значення й візантійського спадку, слушно пояснюючи, що під монгольським спадком слід розуміти євразійську державу, а під візантійським — православну релігію: «Монгольський спадок полегшив руському народу створення плоти євразійської держави... Візантійський спадок озброїв руський народ для створення світової держави низкою ідей»¹³.

Тож підсумовуючи державотворчі рефлексії євразійців, варто наголосити, що, на їхню думку, зазначений симбіоз вийшов чудовим: «відбулося диво перетворення монгольської державної ідеї у державну ідею православно-руську»¹⁴. Так званий «туранський» (монголо-татарський) елемент настільки увійшов до російського етносу, що вважати його слов'янським вже не можна, адже це вже особливий етнічний тип, що задекларовано Львом Карсавіним в євразійському «Маніфесті» (1926). «Увесь смисл і пафос наших тверджень зводиться до того, що ми усвідомлюємо й проголошуємо існування особливої євразійсько-руської культури та її особливого суб'єкта як симфонічної особистості»¹⁵.

У геокультурному плані відмова від європоцентризму призвела до ревізії концепту «культура», відмови від опозиції «культура-варварство» і всього нормативно-аксіологічно комплексу, що був з нею пов'язаний, зокрема, поняття античності й класичності. Євразійці підтримували тезу про рівноцінність усіх етноісторичних суб'єктів, а втім і культур.

12. Трубецкой Н. С. История. Культура. Язык. Москва, 1995. С. 9–10.

13. Вернадский Г. В. Начертание русской истории. Прага, 1927, Ч. 1. С. 17.

14. Трубецкой Н. С. История. Культура. Язык. С. 227.

15. Карсавин А. П. Евразийство: Опыт систематического изложения. Пути Евразии: Русская интеллигенция и судьбы России. Москва, 1992. С. 376.

Савицький запропонував розуміти культуру як простий набір галузей культури: «Лише розглядаючи культуру розчленовано за галузями, ми можемо наблизитися до якогось повного розуміння її еволюції й характеру»¹⁶. За такою логікою, наприклад, якщо мистецтво орнаменту трипільців було вищим, ніж у літописних полян (що є доведеним фактом), то виходить останні деградували порівняно з трипільцями (що вже є нісенітницею). Редукція культури за критерієм «схоже — відмінне», її зведення до органічної категорії, фактично сприяла відкиданню її духовної та творчої суті. Проте погляди євразійців щодо своєрідності культурних світів у подальшому виявилися затребуваними якраз сучасними європейцями в контексті мультикультуралізму та «екології культури», де провідним трендом стала важливість різноманітності¹⁷.

Грунтовніше євразійцями було пророблено соціально-державні питання. У теорії держави і суспільства євразійство висунуло свій проект, орієнтований на тип державного устрою фашистської Італії та комуністичної Росії¹⁸. Проект євразійців мав дві базисні концепції «демотії» і «ідеократії». У євразійському Маніфесті 1927 року демотія позиціонується як державний порядок, при якому влада належить організованій, згуртованій і суворо дисциплінованій групі, яка здійснює цю владу заради задоволення потреб народних мас і втілення у життя їхніх прагнень¹⁹. Тож, якщо владна група повинна бути згуртована певною ідеєю, то тип влади при демотії є ідеократією, владою ідеї, про що вже йшлося. Проект чітко встановлював примат принципів колективізму над індивідуалізмом і тому демотія протиставлялася буржуазній демократії, у чому також простежувалася чітка антизахідна установка.

16. Савицкий П. Н. Евразийство: Континент Евразия. Москва, 1997. С. 86–87.

17. Щоправда, тренд мультикультурності нині наражається на критику в річищі ситуації глобальної гібридної війни, яка триває.

18. Хоружий С. О старом и новом. С. 132.

19. Палкин А. Г. Принцип демотии в учении евразийцев // Вестник Южно-Уральского государственного университета. 2006. № 5. С. 62–66.

Зокрема Трубецькой переконує у тому, що сучасний йому демократичний устрій має заступатися устроєм ідеократичним, де панівний прошарок підбирається за принципом відданості одній/спільній ідеї-правительці. Натомість керівний клас демократичної держави не має власних спільних переконань через те що він складається з представників різних партій. Це апіорі унеможлиблює керування культурою і господарчим життям, тож він старається якнайменше втручатися до цієї царини під приводом «свободи торгівлі», «свободи друку», «свободи мистецтва» тощо. Тому й демократичним суспільством керують безвідповідальні чинники — преса і приватний капітал²⁰.

Така соціальна теорія обумовлювала політичні орієнтири класичних євразійців, адже більшовики, за їхнім переконанням, були запеклими європеїзаторами Росії й безкомпромісними продовжувачами західницьких традицій російської інтелігенції. Насамперед вони (здебільшого етнічні євреї, на переконання антисемітів-євразійців) були упевненими антипатріотами Росії, які страчували справжніх російських патріотів, як «чорносотенців» у 1917–1918 роках.

Проте актуальні марксистські настанови, підтримані В. Леніним, зокрема «Всесвітня революція», «Пролетарі усіх країн, єднайтеся!» як означники глобалізму, вже відсутні у Сталіна, котрий рухався в євразійському напрямку. Тож євразійці вважали Сталіна символічним репрезентантом Росії, чії дії найбільше відповідають глибинним бажанням масової свідомості росіян, які по-різному проявляються у певні історичні періоди державотворення. Зокрема, коли Сталін остаточно утвердив свою владу (1930-ті), то слушно відмовився від традиційної для більшовиків-ленінців відкритої антиросійської орієнтації з інтернаціональним гаслом «У пролетаріату немає вітчизни»²¹. До навчальних закладів саме за часів Сталі-

20. Трубецькой Н. С. История. Культура. Язык. С. 438–444.

21. Саме тому більшовики історично вкорінювалися не в етнотериторіальні формування, а в класову боротьбу, зокрема, починали відлік від соціальних заворушень на кшталт боротьби феллахів проти фемної аристократії у давньому Єгипті або повстання Спартака у античному Римі

на було повернено російську історію з її національними героями в імперському мейнстрімі.

Утім потяг євразійців до більшовизму був глибоко закладений самими принципами євразійства. Адже, згідно з деклараціями засновника вчення Трубецького: «ідеократична держава... має свою систему переконань, свою ідею-правительку (носієм якої є об'єднаний в одну-єдину державно-ідеологічну групу панівний прошарок) й у силу цього неодмінно повинна сама активно організовувати всі боки життя та керувати ними. Вона не може допустити втручання якихось непідпорядкованих їй чинників... й тому є певною мірою соціалістичною»²².

Від самого початку євразійство мало подвійні інтенції, з одного боку, бути духовною силою і культурним рухом, а з іншого — бути разом з Росією, не відриватися від російської сучасності, опонуючи політичній і військовій еміграції й заодно всім «уламкам старого світу». На цьому мотиві, як це засвідчує таємна та авантюристична історія євразійства, грали з повним успіхом радянські спецслужби. Зокрема паризька газета «Євразійство» активно пропагувала зближення з СРСР, а Сергій Ефрон (чоловік поетеси Марини Цветаєвої), що нею опікувався, виявився агентом НКВС з 1933 року, очолював «Союз за повернення на Батьківщину» — фактично філіал НКВС. Проте, після гучних акцій проти діячів антикомуністичного руху²³, змушений був тікати в СРСР разом з дочкою Аріадною. Після втечі чоловіка Цветаєву допитувала французька поліція та бойкотувала російська еміграція, тож вона так само виїхала до СРСР разом із сином за сприяння радянських спецслужб. Ефрон та Цветаєва з дітьми жили на дачі НКВС в Болшево аж до ув'язнення Ефрона. Його нібито розстріляли

22. *Трубецкой Н. С. История. Культура. Язык. С. 438.*

23. Зокрема, отруєння Л. Седова, сина Л. Троцького, убивство генералів О. Кутепова та Є. Міллера, а також колишнього радянського агента І. Рейсса-Порецького, що порвав із чекістами й написав обвинувальний лист Сталіну.

в серпні 1941 року, як повідомили про це дружині. Хоча насправді Ефрона розстріляли лише через півтора місяця після того, як Цвєтаєва скоїла самогубство 31 серпня, невдовзі після сумної звістки. Дочка подружжя Аріадна тривалий час перебувала в ГУЛАГу, син Мур загинув на війні в Білорусі 1944 року. Історія життя та смерті Цвєтаєвої наочно демонструє, у який спосіб радянські спецслужби використовували та ліквідовували євразійців²⁴.

Отже, мотив зближення з СРСР штовхав євразійство до сприйняття реальності, яка полягала в непорушному існуванні радянської влади, адже в силу принципів демотії та ідеократії, євразійство повністю сприймало введену більшовиками систему — необмежену владу партії, що постала на певній ідеології та жорсткій дисципліні. Стверджувалося лише, що комуністична ідеологія є помилковою (насамперед, як прибула із Заходу), а євразійська є правильною, тому компартію треба просто замінити євразпартією. Відтоді кооптація представників спецслужб до євразійської спільноти стала неодмінною умовою існування руху.

У цілому впадає в очі утопічність євразійської ідеї ще на етапі її становлення. Ґрунтовну критику «класичного» євразійства надав Георгій Флоровський у статті «Євразійська спокуса», після того, як разом із Петром Біциллі залишив цей рух, що спричинило його розкол²⁵. Багато євразійців відмовилися від своїх поглядів, що фактично звело нанівець євразійський рух у середовищі російської еміграції на Заході.

Радянське євразійство. Несподівано євразійство відродилося на теренах СРСР у працях Льва Гумільова (1913–1993), «останнього євразійця», як він себе помилково називав, зважуючи на подальшу неочікувану/очікувану? євразійську реінкарнацію. Гумільов був сином поетів Анни Ахматової та Миколи Гумільова. Сам він близько десяти років провів у радянських

24. Коваленко Ю. (1991). Знала ли Марина Цвєтаєва, что её муж — агент НКВД? // Известия. 1991. 10 марта. URL: <http://tsvetaeva.narod.ru/WIN/efron/kovalenk.html>

25. Флоровский Г. В. Евразийский соблазн // Мир России — Евразия. Москва, 1995. С. 354–385.

концтаборах, тому на відміну від «класичних» євразійців, які здобули освіту в провідних університетах Російської імперії, фактично був типовим радянським самоуком, який, починаючи з «хрущовської відлиги» (друга половина 1950-х), відродив євразійську традицію. А. Гумільов цілком погоджувався з євразійськими попередниками у тому, що Монголія була джерелом російського характеру й прихистком від занепаłego Заходу, вважаючи, що сталінські репресії у цілому сприяли прояву базових вітальних істин за екстремальних умов існування²⁶.

Праці А. Гумільова (шістнадцять монографій) мають історіософське спрямування, у них викладені погляди на загальні закони й механізми, що є рушіями історії людства. Він першим розвинув концепцію, згідно з якою історія людства, по-суті, є історією етнічною (не історією народів, а історією життя народів), решта — лише інтерпретації та можливі думки.

В оригінальних працях дослідника розвивається теорія подвійного рівня: по-перше, надана розлога і нова концепція російської історії; по-друге, запропонована загальна теорія етногенезу, універсальна динаміка етносів і культур. Конструкти Гумільова спростовували академічні радянські канони: багата емпірика, побудована на маловідомих і малодоступних фактах, яскравий, емоційний виклад у майже побутовому стилі й напівфантастичні концепції, де панує свавілля і вульгарний матеріалізм, збуджували думку та уяву наукової громадськості, що перебувала в тенетах «марксизму-ленінізму».

За Гумільовим, історичний процес скерований і спрямований особливим початком «пасіонарністю» — внутрішньою енергією, непоборним тяжінням до дії. За високих показників цього параметру етнос переживає підйом, підкорює інші етноси, розширює життєвий простір; за низьких показників — деградує, стає залежним від інших. Рівень пасіонарності визначається фізико-хімічними процесами, біополями і «мутаційними поштовхами», обумовленими космічним випроміненням, які

26. Снайдер Т. Шлях до несвободи: Росія, Європа, Америка. Львів, 2023. С. 95.

й скеровують або обнулюють історичний розвиток²⁷. Космічні промені, що дали життя західним націям, спалахнули в дуже далекому минулому, саме тому енергію Заходу вичерпано, і він наразі мертвий. А от російська нація, що постала з космічного спалаху у вересні 1380 року (очевидно, засвідченому Куликовською битвою? — Р. Д.) є молодою і активною²⁸. Також Гумільов додав до євразійської традиції особливу форму антисемітизму, обґрунтувавши концепт фальшивих націй — «химер», які черпають свою енергію не від космічного випромінювання, а від інших спільнот, застерігаючи русичів від екзистенційної загрози в зонах етнічного контакту з боку «хижих і нещадних етнічних химер»²⁹.

Тож основні принципи, якими, за Гумільовим, обумовлена російська історія, — це тюркофільство та антиєвропеїзм. Дослідник значно перевершив старе євразійство в декларації дружньої ролі монголів-кочовиків і підступної поведінки Заходу. Концепцією євразійства Гумільова є його остання монографія «Ритмы Евразии». Його передсмертна стаття-інтерв'ю, опублікована в № 5 дайджесту «Социум» (1992), мала розлогу й красномовну назву «Скажу вам по секрету, что если Россия будет спасена, то только как евразийская держава». Лев Гумільов мав адептів та численних прихильників, зокрема дружив із філософом Юрієм Бородаєм та його сином Олександром, який мріяв про «озброєних пасіонаріїв», що звільнять «всю територію Євразії»³⁰.

Найбільш обґрунтованим у концепції радянського етапу євразійства вбачається власне географічний бік (як фізично, так і економічно).

27. Гумилёв Л. Н. География этноса в исторический период. Ленинград, 1990.

28. Снайдер Т. Шлях до несвободи... С. 95–98.

29. Гумилёв Л. Н. Древняя Русь и Великая степь. Москва, 2008. С. 120–190.

30. Снайдер Т. Шлях до несвободи... С. 98. Певним чином О. Бородай намагався втілити у життя дитячу мрію, коли захоплював український Крим, підпалював український Донбас та сприяв анексії Росією українських територій, очоливши Раду міністрів «ДНР» та перебуваючи на інших керівних посадах.

Євразійська рефлексія була покликана зближати макроетнічні групи, різні за своїм походженням, релігійною належністю, традиційним господарчим устроєм — насамперед, східнослов'янської, певною мірою угро-фінської, тюркської та монгольської. Тож Радянський Союз (із пристебнутою до нього Монголією) фактично був повним втіленням феномену Росії-Євразії, як і територіальні утворення, що передували йому на євразійському просторі — Російська імперія та держава Чингізидів.

Звісно, СРСР не мав під собою власного ідейно-ціннісно-мотиваційного, релігійно-духовного підґрунтя, якщо абстрагуватися від партійної ідеології «марксизму-ленізму», що нещиро поєднувала це квазіцивілізаційне утворення, адже цивілізація розуміється як локальна спільнота («метакультура»), згуртована навколо певних універсальних цінностей. СРСР охоплював частини різноманітних цивілізаційних частин, прагнучи їх нівелювати шляхом викорінення цивілізаційних засад й насадження власних квазіцивілізаційних цінностей. У негативному аспекті цей проєкт був певною мірою реалізований. Якщо духовні засади існування належних до нього народів й не вдалося повністю знищити, то вони, без сумніву, понесли великі втрати та деформації. Втім нав'язати штучні цінності комуністичної ідеології не вдалося жодному з народів-заручників СРСР, проте вдалося спотворити та знецінити їхні культурні традиції. Після розпаду СРСР євразійство продовжило справу уніфікації народів та їхніх культур на євразійських просторах під личиною «мультикультурності» у залізних тенетах держави-цивілізації.

Неоевразійство. Ситуація краху СРСР і подальшої трансформації посткомуністичної Росії у невизначеному напрямку не позбавили євразійство державної підтримки. Незважаючи на те, що євразійство 1990-х було досить строкатим явищем, передусім належало до царини маскультури або опозиційної політики, його творчий розвиток займав невеликий простір. Дуже несподівано євразійські ідеї увійшли до російських варіацій новітнього релігійного руху New Age та так званих «традиціоналістів» — строкатого спектру маргінальних ідеологій, що поєднували

вulgаризовані елементи давніх духовних традицій з популярною езотерикою, конспіратологією, расовими міфами правоекстремістської політичної свідомості. Зв'язок із комуністичною доктриною залишився непорушним: як євразійство 1920-х черпало з комунізму, так пострадянські комуністи звернули увагу на євразійську доктрину. Виниклий симбіоз здобув назву «євразобільшовизм»³¹.

Нова доктрина КПРФ, як це впливає з риторики її лідерів, є прямим запозиченням спрощеного євразійства: антизахідне спрямування, геополітика, ксенофобія, націоналізм (що замінив інтернаціоналізм), пильність у пошуках сіоністів (антисемітизм), масонів та інших підступних ворогів. У цьому примітивному політичному міксті євразійство, російський націоналізм, фашизм органічно поєдналися.

Євразійство невдовзі проминуло маргінальний етап, адже його доктриною зацікавилися політики першого рангу, зокрема президент Казахстану Нурсултан Назарбаєв опублікував збірник статей під загальною назвою «Євразийский союз: Идея, практика, перспективы», що був опублікований у Москві 1997 року³². Слідом палким прихильником євразійства стає Путін, котрий, виступаючи 2000 року в Університеті імені Льва Гумільова в Астані, однозначно заявив: «Росія завжди відчувала себе євразійською державою. Ми ніколи не забували, що основна частина нашої території знаходиться в Азії. Щоправда, варто чесно сказати, не завжди використовували цю перевагу»³³.

Тож час євразійства настав, його ідеологію почали втілювати в життя так послідовно, як колись будували соціалізм, що невдовзі було засвідчено програмною статтею Путіна «Новый интеграционный проект для Евразии — будущее, рождающееся сегодня»: «Ми пропонуємо модель потужного наднаціонального об'єднання, здатного стати одним з полюсів

31. Хоружий С. О старом и новом. С. 134–135.

32. Назарбаев Н. А. Евразийский союз: идеи, практика, перспективы, 1994–1997. Москва, 1997.

33. Путин В. В. Россия: новые восточные перспективы // Независимая газета. 2000. 24 ноября.

сучасного світу й водночас відігравати роль ефективної “зв’язки” між Європою та Азійсько-Тихоокеанським регіоном»³⁴. Відтоді євразійська ідея почала набувати сталого розвитку та стрімкого втілення у геополітичних утвореннях: ОДКБ (Ташкентський пакт), «ЕврАзЭС», Митний союз, «ЕАЭС», де ідеологічне домінування РФ не викликало ніякого сумніву. До річниці виходу зазначеної статті Путіна було упорядковано збірник наукових праць «Евразийская интеграция в XX веке» на підставі виступів учасників міжнародного форуму, що відбувся у Санкт-Петербурзі 03.12.2012. Форум проводився під егідою «Євразійського діалогу» — постійно діючого дискусійного майданчика російських парламентаріїв, незадовго до того організованого для обговорення проблем створення Євразійського союзу як аналога ЄС, проте на території Євразії³⁵.

Якщо абстрагуватися від «Вітання» учасникам В. Матвієнко, колишньої громадянки України, та не брати до уваги статті представників російського істеблшменту, котрі отримали чітку стратегію впровадження євразійства у флагманський статті Путіна (передрукованої із «Известий»), цікавою видається позиція поодиноких представників України, оприлюднена на шпальтах цього видання. Доволі нейтральною є стаття В. Єльченка «Евразийская интеграция в украинско-российском диалоге», на той час посла України в РФ, котрий стримано оцінюючи вигоди від Євразійського союзу, все ж закликає з інтеграцією не поспішати: «Ми зацікавлені в найбільш тісній конструктивній співпраці, проте приєднуватися поки не готові. Потребуємо часу, досвіду, більше інформації»³⁶.

34. Путин В. В. Новый интеграционный проект для Евразии — будущее, рождающееся сегодня // Известия. 2011. 3 октября.

35. У передвиборчій програмі 2011 року Путін озвучив мету створення Євразійського союзу у тексті: «Предвыборная программа Всероссийской политической партии “Единая Россия” (на выборах Президента России 4 марта 2012 года)».

36. Ельченко В. Ю. Евразийская интеграция в российско-украинском диалоге // Евразийская интеграция в XXI веке. Москва, 2012. С. 76.

Досвідчений дипломат правильно усвідомив геополітичну «перспективу» євразійства як небезпеку, що в підсумку сприятиме інституційному руйнуванню та кризі легітимності влади України. Така передбачливість та дипломатична гнучкість дали змогу йому після Єврореволюції 2014 р. продовжити дипломатичну кар'єру на Заході на посаді постійного представника України при ООН, пізніше — посла України в США.

Позиція В. Єльченка контрастує з безумовним схваленням євразійської інтеграції іншим нашим співвітчизником В. Мунтіяном у статті «Будущее за Евразийским экономическим союзом». Його позиція, поза сумнівом, обумовлювалася намірами провладної верхівки України, яка приховано готувалася до євразійської кооптації, аргументуючи це на той час економічними чинниками, незважаючи на публічно задекларовану інтеграцію з ЄС. В. Мунтіян — тоді урядовий уповноважений зі співробітництва з РФ та країнами СНД, за фахом економіст (доктор економічних наук), а стилістика його статті вражає невтішним прогнозом щодо приреченості самостійної України начебто під вантажем скоєних цивілізаційних помилок: «Час учергове підтвердив життєву істину — сила наша в правді та єдності. Тож, якщо для нас істина — це спасіння, а брехня — смерть, чи не досить витратити дорогоцінний час на брехливі промови різних політиків, адже настав не просто час, а фатальна смуга, коли просто необхідно стати на шлях істини й більше не сходити з нього, припинити проводити заздалегідь приречені експерименти над власним народом»³⁷. Геополітичний вектор авторського дослідження містить у собі звичайний / прокремлівський політнабір: ностальгію за втраченим СРСР, переконання у занепаді Заходу, який начебто розпочався ще п'ятдесят років тому: «Навіщо робити такий вибір (зближуватися з Заходом. — Р. Д.), коли сам захід приречений на розпад» і вірою у майбутнє відродженої

37. Мунтиян В. И. Будущее за Евразийским экономическим союзом // Евразийская интеграция в XXI веке: Москва, 2012. С. 43.

слов'яно-руської цивілізації як «споконвічно-праведного шляху»³⁸. Поряд із апеляцією до Бога на кшталт «Бог дав нам час, щоб помудрішати, а ми його бездумно змарнували», автор зазначає «планетарний рівень, характерний для праць О. Дугіна, який розглядає євразійство як антипод однополярного глобалізму»³⁹. Тож зазначена стаття українського високопосадовця була у мейнстрімі концептуального доробку «дугінізму».

У розробленні євразійського питання, що стало пріоритетним після схвалення провідними політиками, почала стрімко вивищуватися постать доктора політичних наук О. Дугіна, котрий від 2005 року став лідером Міжнародного євразійського руху, члени якого наполягали на русифікації та дезінтеграції України; з 2008 року — неофіційним ідеологом партії «Єдина Росія», з 2009 року завідувачем кафедри соціології міжнародних відносин МДУ імені Ломоносова. Наразі в його працях⁴⁰ є тези та положення, які успішно втілюються у життя керівником РФ, адже від 2013 року російська зовнішня політика ґрунтувалася на «філософії» євразійства та керувалася його принципами. Влучну характеристику ідейного становлення молодого Дугіна на тлі геополітичних перепитів подано в монографії Тімоті Снайдера «Шлях до несвободи: Росія, Європа, Америка» (2023). До цього аналізу не варто нічого суттєво додавати, хіба що погодитися з дослідником: «Праця всього його (О. Дугіна. — Р. Д.) життя полягала в тому, щоб принести в Росію фашизм»⁴¹. Термін «євразійство» використовувався Дугіним для адаптації нацизму на російському ґрунті, тому ми й позначили його теорії уточнюювальним терміном «неоєвразійство».

38. Там само.

39. Там само. С. 44–45.

40. Провідні праці О. Дугіна з теми євразійства: «Основы Евразийства» (за редакцією О. Дугіна, 2002); «Евразийский Путь» (2002), «Ноомахия. Войны ума. Цивилизации границ. Россия, американская цивилизация, семиты и их цивилизация, арабский Логос, туранский Логос» (2014).

41. Снайдер Т. Шлях до несвободи... С. 98.

На Заході Дугін був прихильником таких конспірологів та неофашистів, як Карл Шмітт, Мігель Серрано, Алан де Бенуа. Тези Жана Парвулеско про непримиримий конфлікт між людьми моря (атлантистами) та людьми суходолу (євразійцями) надихнули Дугіна на псевдоісторіософські узагальнення на кшталт: «У XX ст. боротьба цивілізацій підійшла до остаточно дуальної формули. ЄСРР втілював у собі лінію Риму, натівський блок на чолі з США свідомо й послідовно обстоював інтереси Карфагену. Влада Суші (соціалізм) проти влади Моря (лібералізм), євразійство проти атлантизму, Труд проти Капіталу»⁴².

Дугін позиціонує євразійство як політичну філософію, що має столітню історію та напрацьований компендіум текстів від Савицького до Гумільова. Себе він маніфестує як наступника в розробленні оригінальної, протестійкої доктрини євразійства за умов постмодернізму⁴³. Дугін захоплюється постмодернізмом як переходом до постраціональності, зачаровується переддчуттям глобального кінця: катастрофи, відвертого божевілля та самогубства. Дугін ставить за мету вибудувати несуперечливу та послідовну стратегію, котру позиціонує як «євразійство сьогодні». Він справді пропонує нехитру теорію у форматі політичної публіцистики, що складається з трьох пунктів: зовнішня політика, інтеграція на пострадянському просторі та політичний устрій Росії:

1. «Якщо казати про зовнішню політику — це теза про багатополарний світ. Євразійство — це теорія багатополарного світу <...> Ми є противниками доларового імперіалізму».

2. «З цієї багатополарності випливає імператив інтеграції пострадянського простору <...> історично — це відновлення Російської імперії та ЄСРР на принципово нових засадах. Як Російська імперія відрізнялася від ЄСРР, так і Євразійський союз відрізняється від ЄСРР, і від Російської

42. Дугин А. Русская война. Москва, 2015. С. 25.

43. Дугин А. Евразийство и постмодерн // Завтра. 2011. 935 (42). URL: <https://pub.wikireading.ru/142339>

імперії <...> У одному випадку колонізація, в другому — соціалістична революція, у нашому випадку — добровільна інтеграція на зразок Євро-союзу. За тією моделлю, що позначив Нурсултан Назарбаєв ще 1994 року».

3. «...соціально-політичний устрій <...> полягає в тому, що для нас не прийнятно створення держави-нації <...> не прийнятна модель громадянського суспільства, заснована на принципі індивідуальної ідентичності <...> не прийнятна модель етнічного сепаратизму, коли етноси претендують на політичну незалежність <...> Єдине стратегічне управління і поліфонія етнічних культур. І відмова всередині РФ від будь-яких атрибутів політичної незалежності — суверенітету і навіть статусу національних республік... У руських при цьому загалом немає свого суб'єкта Федерації, і не треба. Ми є державоутворювальним ядром. Руські можуть розмовляти своєю мовою, де хочуть, а всі інші наші громадяни, руські та неруські, мають знати руську мову»⁴⁴.

У соціальному плані Дугін задекларував мікст релігійності та «лівої» орієнтації євразійства на сучасному етапі цивілізаційного розвитку: «Можна помітити близькість євразійства до соціалізму, але не доктринального, не марксистського, не атеїстичного, а, скоріше, православного. Або ж ісламського, якщо казати про ісламські форми гуртожитку»⁴⁵.

Зрозуміло, що для втілення постулатів євразійства у життя необхідно мати відповідного керманіча. Тож Путін, завдяки задіяному «євразійському відбору» (що й самого Чингізхана стосувався), «політичному курсу та Божому промислу», цілком відповідає правителю євразійського штибу. Снайдер наводить Маніфест «Ізборського клубу» — інтелектуального осередку рашизму, який заснував у вересні 2012 року письменник О. Проханов, котрий, як і Дугін, використовував ідею Євразії задля фашистської експансії, зокрема щодо України з метою порятунку світу від «міжнародної єврейської змови»: «Геополітика Євразійського континенту знову

44. Дугин А. Евразийство и постмодерн...

45. Там само.

і знову силою повертає втрачені простори. Таким є виправдання “євразійського проєкту”, який розпочав В. Путін»⁴⁶.

Некрополі тика. Свою неоевразійську риторичку О. Дугін сформував як програму під вибори Путіна 2012 року на третій термін: євразійська інтеграція як конкуренція євроатлантичній інтеграції у боротьбі за життєвий простір і ресурси, що надавало російській експансії цивілізаційного змісту⁴⁷. Справді, після президентської інавгурації у травні 2012 року Путін позиціонував Євразію як інструмент протидії, що допоможе розвалити ЄС, а Росію в інавгураційній промові представив як лідера та центр тяжіння для всієї Євразії. Утім, за влучним висловом Снайдера: «Путін міг контролювати країну, але не міг реформувати її», його інавгураційна промова рясніла просторовими євразійськими міфологемами та відповідною квазіісторичною лексикою, де, передусім, йшлося про геополітичне перезавантаження усієї міжнародної політичної системи на засадах світобачення путінської Росії⁴⁸.

Тож, після «переобрання» на третій термін Путін не полишив ідею євразійської інтеграції, адже експансія у всіх її проявах є сенсом існування імперії, що було засвідчено виходом помпезного альбому «Евразия: от идеи — к интеграции», де йшлося про євразійську економічну інтеграцію в контексті розвитку євразійської ідеї, а також про формування «євразійської моделі» взаємодії суміжних етносів і держав «від Лісабона до Владивостока»⁴⁹.

Цій виплеканій у РФ утопії однак не судилося справдитися у реальному часі, оскільки в Україні вже відбувся Євромайдан, спричинений відмовою прокремлівського уряду Януковича від євроінтеграції, що у підсумку призвело б до згортання демократії та перебудови політичної

46. Снайдер Т. Шлях до несвободи... С. 103–105.

47. Дугін А. Путин против Путина: Бывший будущий президент. Москва, 2012.

48. Снайдер Т. Шлях до несвободи... С. 93.

49. Евразия: от идеи — к интеграции: [Альбом]. Москва, 2015.

моделі на російський кшталт, поглинання та знищення Української держави як суб'єкта. У геополітичному плані обидва українські Майдани (2004, 2014) завадили цивілізаційній глобалізації путінської неоімперії, бо Україна була наріжним каменем на межі зіткнення Західної і Східної цивілізацій⁵⁰, що стало проблемою для російської експансії: «Після розпаду СРСР за негласною конвенцією між Заходом і Росією пострадянський простір вважався свого роду канонічною територією Росії. Домовленість спочатку було порушено в Грузії <...> Далі — битва за Україну, ганебно програна»⁵¹.

Існування незалежної України, на думку Дугіна, становило «невиловну загрозу для всієї Євразії»⁵², тож анексія стала необхідною умовою для здійснення євразійського проєкту, що спричинило війну за Україну, яка розпочалася як гібридна — новітня форма геополітичного конфлікту. Варто погодитися з дослідниками, що гібридна війна ведеться у фронтових межах єдиного глобалізованого простору, тож її наразі можна кваліфікувати як світову війну, що підтверджено статистичних рухом подій поширення російсько-українського конфлікту далеко за його межі⁵³.

Однією з провідних інтенцій гібридної війни є руйнування системи національної безпеки і оборони, тож гібридна війна, насамперед, є технологією доби постправди. Саме це й було продемонстровано Росією на українському Донбасі та у Криму 2014 року, де поряд з загарбанням певної території, вдалося делегітимізувати кордон під приводом добровільного поширення «руського мира», публічно заперечуючи власну причетність до воєнного конфлікту.

50. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. Москва, 2021.

51. Дугин А. Русская война. С. 46.

52. Снайдер Т. Шлях до несвободи... С. 101.

53. Сутула О., Григор'єва С. Геополітичні складові гібридної війни: концептуальний аналіз

// Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Сер.: Питання політології. Харків, 2020. Вип. 38. С. 114.

Російське вторгнення до Криму і Донбасу охрестили «Руською весною», тож російський фашизм укотре мімікрував, перейшовши на нову стадію, позначену терміном «шизофашизм», коли справжні загарбники-фашисти почали найменувати «фашистами» жертви своїх злочинів та своїх опонентів. Уперше термін «шизофашизм» у науковому дискурсі застосував М. Епштейн: «Шизофашизм — це розколоте світобачення (на відміну від цілісного фашистського світогляду середини ХХ століття. — Р. Д.), своєрідна пародія на фашизм, проте серйозна, небезпечна, агресивна пародія... Особлива яскрава риса шизофашизму — діяти під машкарою боротьби проти фашизму»⁵⁴. Наразі в російському агресивному уявному «фашист» — це той, хто протистоїть путінській агресії.

Нестримне прагнення Росії до світового лідерства в річищі геополітичного «євразійства» на підставі ідеї балансу сил супердержав, які начебто мають право контролювати та поглинати прилеглі країни, спонукало до розв'язання повномасштабної війни 24.02.2022 проти Української держави, тієї, котрої, за євразійським віровченням, не мало бути, але вона була. Тож першочергово нападники атакували її столицю — місто Київ, відповідно до алгоритму війни, розв'язаною нацистською Німеччиною минулого століття. Як і тоді, український народ, якого теоретично теж не повинно було бути як окремої спільноти⁵⁵, зрозумів, що йдеться про його екзистенційне існування:

Лютого, двадцять четверте,
Десь о четвертій зрання —
Київ бомбили, ми зрозуміли,
що почалася війна.
Стануть ті дні незабутні —

54. Епштейн М. По той бік совка: Політика на грані гротеску. Київ, 2016. С. 256.

55. Саме за цим переконанням російські загарбники чекали на квіти від вдячних мешканців України, які звільнялися ними від «фашистів».

Київ ми йшли боронить,
Бо підла Росія
і калічний Путін
Нас захотіли убить...

*Народна пісня перших днів російсько-української війни
на мотив популярного вальсу «Синій платочок»
як алюзія на пісенну творчість 1941 року*

Утім, зірковий час Дугіна настав, бо він чекав на війну і жадав війни, адже, за його переконанням: «Тьма народів, народців, культур і культів кинули нам, руським, смертельний виклик. Захід як цивілізація відмовляє нам, руським, у праві бути іншою, відмінною від нього цивілізацією, — і це війна. Наші колишні брати по єдиній державі відмовляють нам у тому, щоб поважати нашу силу і наш масштаб, — і це війна»⁵⁶. Цієї війни не можна оминати, адже вона, за Дугіним, оздоровлює суспільство, котре має зрозуміти, яке це благо — війна: «Відмова від війни, втеча від війни, неготовність до війни свідчить про глибоке виродження нації, про втрату нею згуртованості й життєвої, пружної сили. Той, хто не готовий битися і помирати, не може по-справжньому жити... Бути євразійцем, традиціоналістом — теж саме, що бути кшатрієм, військовим, воїном»⁵⁷.

Шанування війни опанувало російський соціум задовго до повномасштабного вторгнення, що призвело до культу війни і прихильності до смерті — танатолатрії⁵⁸. Російська танатолатрія стала ідеологією путінської Росії, реалізована в культових практиках на державному

56. Дугин А. Русская война. С. 13.

57. Там само. С. 13, 18.

58. Демчук Р. Міфологія смерті як означник неоімперської ідентичності (на прикладі РФ) // Ціннісно-креативні складові національної культури в нових суспільних реаліях. Зб. матеріалів Між нар. наук.-практ. конф. ІК НАМ України 30.05.2023 / Упоряд. М. Міщенко, О. Олійник. Київ, 2023. С. 70–73.

рівні, зокрема, маршем «Безсмертного полку» — алюзією культу померлих предків-героїв, поширеному в давніх римлян, кельтів та тюрків, що засвідчує стійку тенденцію до архаїзації російського суспільства. Зазвичай культу смерті в історії людства (вшанування античного Танатосу, ацтекського Миктлантекутли, мексиканської Санта муерте, гаїтянського Барона суботи та інших) масово поширювалися в суспільствах, котрі з певних причин перебували в періоді стагнації чи вже деградації державного розвитку, або на стадії поразки. Тож культ смерті за часів правління Путіна зростає паралельно з роками його довготривалого правління. За дугінським інфернальним псевдовченням, війна є фатумом, якого не уникнути, Долею, котру треба прийняти. Рядки з його монографії «Русская война» звучать як пророцтво Піфії, до якої зверталися стародавні правителі в роздумах, чи розпочинати військовий похід на сусідів і коли його розпочинати: «На питання, що очікує Росію в майбутньому, легко надати однозначну і академічно точну відповідь. Росію очікує війна <...> Ми повинні обернутися до війни. Вона неминуча. Вона близько. Вони вписана до візерунку нашої долі... Війну ми зробимо самі. Вона витікає з нашого серця. Ми породжуємо війну. Й через неї ми творимо мир, наш руський мір <...> Вона прийде тоді, коли ми її покличемо. Або коли почуємо, як вона нас кличе. Втім, це одна і та сама дія»⁵⁹.

Від повномасштабного нападу путінської Росії на Україну псевдонауковий флер смислових побудов Дугіна було остаточно відкинуто. Російська картина світу розкололася відповідно до архаїчної семантичної опозиції «Ми — Вони» на кшталт: «Ми втрапимо до Раю, а вони просто здохнуть» (В. Путін). Танатолатрія природньо трансформувалася у некрополітику, яку Путін використовує як ядерний шантаж на міжнародній арені. Заяви путінського пропагандиста та висловлювання його доньки Дарії, спрямовані на розлюдження українців, набули однозначності та категоричності

59. Дугин А. Русская война. С. 55.

на кшталт «українців треба вбивати»⁶⁰. Проте культ смерті, відповідно до законів відправлення цього культу, вимагає не лише крові ворогів, а й крові власних дітей, чому є безліч прикладів у культурі людства. Тож нині некрополітика РФ насамперед спрямована на нормалізацію та легітимацію смерті. Тіла росіян, яким «краще померти на війні, ніж спиватися вдома» (Путін), сьогодні стали ресурсом держави, тому російському вождю не шкода посилати співвітчизників у «м'ясні штурми» на неминучу смерть. Разом з тим «м'ясні штурми» є відповідним месенджером керівництва Росії навколишньому світу про те, що тіл росіян у них ще багато й вони недорого коштують. Російсько-українська війна триває, збираючи криваві жертви, тож життя за тоталітаризму є небезпечним не лише для його опонентів, а й для палких прибічників.

Підсумовуючи, варто окреслити культурно-цивілізаційний критерій, що склався: Східнослов'янська православна цивілізація, на роль якої претендує Росія, на очах орієнтується, трансформується у Євразійську (постслов'янську), адже сама Росія вже давно є православно-ісламською державою із тенденцією до кількісного збільшення ісламського компонента, що нині диктує та обумовлює внутрішню політику путінської Росії, зокрема зусиллями кадірівської Чечні.

Неоімперія РФ прагне трансформуватися в Євразійську цивілізацію, активно залучаючи до гурту неправославні або неслов'янські країни, що навіть загальмувало поступ «руського мира», орієнтованого передусім на Білорусь, Україну та Молдову⁶¹. Нині здійснюються спроби об'єднати геокультурний образ «руського мира» та геополітичний образ «євразійства» у збалансований геоісторичний образ. Проте

60. *Мартинів К.* Дугін у МДУ закликав вбивати українців // Україна сьогодні. 2022. 21 серпня. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=b8sxBzMboPw>

61. Виступлення Патріарха Кирила на відкритті III Ассамблеї Русського мира. 03.11.2009. URL: <https://religions.unian.net/orthodoxy/290287-vyistuplenie-patriarha-kirilla-na-otkrytii-iii-assamblei-russkogo-mira.html>

скомбінована геостратегічна химера у підсумку не витримує ідеологічної структуризації, бо спирається на різновекторні смисли та символи. У цьому разі доречно актуалізувати питання до співвітчизників російського мислителя В. Соловйова, яке він сформулював ще 1890 року у вірші «Ex Oriente lux»:

О Русь! В предвиденье высоком
Ты мыслью гордой занята;
Каким же хочешь быть Востоком,
Востоком Ксеркса иль Христа?

Відповідь є очевидною та гучною, як іранські БПЛА, що руйнують міста України. Нині світовий політичний простір скомбіновано у «вісь зла»: Росія — Палестина — Іран — КНДР. У Євразійській цивілізації, якщо вона коли-небудь відбудеться як цілісність, а не розколеться на уламки відповідно до кордонів російських «суб'єктів федерації», може статися транзитивне майбутнє спокуси між Європою та Китаєм. Проте наразі це уявляється малоймовірним, адже сучасний стан Росії у культурно-цивілізаційному контексті радше визначається не через категорію трансформації, а як феномен «децивілізації». Загалом цей процес може бути визначено як втрату соціумом провідних ознак цивілізованості як у царині засобів, так і у цілепокладанні, що описали самі ж російські культурологи, коли ще мали таку можливість⁶²: «Сучасний феномен децивілізації може бути прослідкований і ідентифікований за декількома напрямками. Фізичний план: вразливість “складних” і “надскладних” систем. Ментальний план: “антропологічна катастрофа” постнекласичної свідомості (М. Мамардашвілі). Культурний план: експерименти з тілом і гра зі смертю (Ю. Давидов). Соціальний план: саме цивілізаційне суспільство опортуністично культивує мотивацію, що є несумісною із підтримкою цивілізаційних

62. Російський Інститут культурології було ліквідовано 23.01.2014 під приводом «оптимізації» наукових установ, підпорядкованих Міністерству культури РФ.

засад (Х. Ортега-і-Гассет). Політичний план: шовіністичний і чорно-сотенний decline теперішніх цивілізацій (Мих. Лівшиць)»⁶³.

Отже, алармізм, що містить у собі категорію децивілізації, може бути висловлений через афоризм «Варварство завжди поруч». Справді, Росія стрімко архаїзується, відроджується самодержавство, рекрутські набори та традиційний патріархат із декриміналізацією статей за домашнє насилля; фемінізм прирівнюється до екстремізму, адже прорив у часі для імперії можливий лише завдяки скороченню простору, як це вже довели сучасні Велика Британія та Франція. Про це слушно зауважив М. Епштейн щодо Росії, яка згуртувалася у державу не еволюційно, а з примусу Орди, сама стала Ордою, і щоб скинути Орду — увібрала її в себе, «набула форми іншого, східно-деспотичного світоустрою та пройнялася тим самим духом кочівництва — і от уже одна Росія кочує всією Євразією, і всі її здалеку бачать, а вона себе — ні. Що користі — все набуті, а себе загубити?»⁶⁴. Тож Росія обрала простір без кордонів, лише з небокраями:

Широка страна моя родная,
Много в ней лесов, полей и рек...
Наши нивы глазом не обшаришь,
Не упомнишь наших городов...

Василій Лебедєв-Кумач,
«Песня о Родине», 1936

Історично цивілізації виникали на ґрунті могутніх імперій. За нашим переконанням, саме Україна 2014 року зашкодила Російській неоімперії трансформуватися у Євразійську цивілізацію на засадах неоевразійського вчення.

63. Щёлкин А. Г. Феномен децивилизации и его природа в современном обществе // Культурология и глобальные вызовы современности: к разработке гуманистической идеологии самосохранения человечества: Сб. статей, посвященных 80-летию Э. С. Маркаряна. С.-Петербург, 2010. С. 94.

64. Епштейн М. По той бік совка... С. 14–15.

У перспективі путінська неоімперія може загалом дезінтегруватися, а про цивілізацію вже не йдеться. Адже цивілізація не захоплює території та не знищує міста, а трансляє культурні смисли та здійснює культурні впливи, тож путінська неоімперія сама у собі цивілізацію перемогла. Російське варварство, що вразило цивілізований світ за обсягом і жорстокістю скоєного, наразі означається назвою невеликого українського містечка під Києвом — «Буча». Зрозуміло, зазначена тема потребує подальших культурно-цивілізаційних досліджень, адже завдання культурології як неklasичного, почасти футуристичного проекту полягає у прогнозуванні контекстів майбутнього заради уникнення катастрофічних сценаріїв.

РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКА ВІЙНА І ПРОТИСТОЯННЯ ЦІННОСТЕЙ ДЕМОКРАТИЧНИХ ТА ТОТАЛІТАРНИХ СУСПІЛЬСТВ

Підступний напад РФ на Україну загострив проблему цінностей, що розділяють два народи. Сучасна війна — це не тільки зіткнення армій. Важливе місце в ній належить і боротьбі ідей, ідеологій, цінностей. На відміну від попередніх воєн (включно з Другою світовою) свідомість людей країн-учасників сучасної війни значно активніше задіяна в перебігу воєнних і пов'язаних з ними соціальних подій. *Завдяки засобам масової інформації — інтернету, соціальним мережам, телевізору, пресі — свідомість завоює все більшу присутність у бутті. Сфера (чи сегмент) свідомості в бутті зростає.* Цим значною мірою зумовлена та роль, яку відіграє боротьба ідеологій (систем цінностей) у сучасній війні.

Які ж цінності розділяють українську і російську спільноти? В яких цінностях українського суспільства Росія, її політична еліта вбачає свою екзистенційну загрозу? Ці питання дуже важливі, оскільки, на перший погляд, між двома народами існує багато спільного, культурна дистанція між ними здається не такою вже й значною. Обидва вийшли з лону соціалізму, сповідують одну і ту саму православну релігію, мають довгу спільну історію, розмовляють слов'янськими мовами. Насправді ж, ця спільність є позірною, за нею приховуються глибинні провалля, що розділяють цінності обох народів.

Українці більше цінують працю та її результати, ніж росіяни. Історично так склалось, що основним демографічним субстратом України були слов'яни. Населення ж Росії сформувалося здебільшого в результаті колонізації слов'янською верхівкою угро-фінських племен Півночі. Якщо слов'яни були споконвічними землеробами, то в колонізованих племен землеробство лише зароджувалося. Оскільки в суворих кліматичних умовах Півночі землеробство не давало гарантій для існування, то значну роль відігравало мисливство і рибальство. Ймовірно на цій основі сформувалася головна соціально-психологічна розбіжність між українцями і росіянами. Українець звик трудитися, покладатися на результати своєї праці і цінувати їх. Праця була мірилом поваги українця. Працьовитих і дбайливих люди поважали, а нероб і гультяїв — зневажали. Як уже зазначалося, у росіян землеробство було мало розвиненим, не давало твердих гарантій для існування, вони здебільшого поклалися на полювання, рибальство, дари лісу, сподіваючись на щасливий випадок. Звідси покладання на «авось», на «щуче веління». З цим пов'язане невміння узгоджувати свої витрати з результатами праці. У наш час це проявляється у невмінні раціонально витратити гроші (до зарплати завжди не вистачає), що зрештою є показником цивілізованості людини. Все це разом із пияцтвом створило позірну видимість таємниці «русской души». Нам, українцям, далеко до німців, які чітко регламентують свій сімейний бюджет, але ми далекі й від росіян, які з цим взагалі погано ладнають. Недооцінювання результатів праці породило і прийняття бідності як норми («бідність не порок»). Звідси походить заздрість до українця як «куркуля». *Низька оцінка росіянами праці та її результатів, невибагливість до благ свого існування є одним з основних факторів, що відрізняє їх від українців. У цьому приховані корені варварського ставлення російських окупантів до матеріальних благ на захоплених українських територіях. Той, хто не звик цінувати власні матеріальні блага, не цінуватиме й блага сусіда, тим більше того, кого вважає ворогом.*

Історичний шлях формування цінностей західного (українці) і східного (росіяни) типу. Свою роль у формуванні цінностей двох народів відіграла також їхня історична доля. Українська і російська народності знаходилися на межі цивілізацій: з одного боку — західної, з іншого — народів та племен Азії. Після занепаду Київської Русі український етнос з XIII століття входив до складу спочатку Великого князівства Литовського, а потім — до Речі Посполитої. Російський етнос на довгий час потрапив під владу монгольської орди. Внаслідок цього на українців поширився тип державного управління і соціального устрою, який був властивий народам Заходу, а на росіян — спосіб урядування Сходу. (Монголи, які наклали відбиток на державний устрій Московії, поєднували спосіб управління, притаманний племенам-кочівникам з елементами китайської моделі управління.)

Основна відмінність західного і східного феодального устрою полягала в принципах побудови соціальної ієрархії. На Заході панував принцип «васал мого васала не є моїм васалом». Це означало, що на селянство, по суті, не поширювалась влада короля. Його влада не була всесильною. Вона була визначена правом, договором, укладеним між королем і аристократією, яка зуміла сформувати перший парламент. Пізніше, з розвитком міст, парламент став осередком формування демократичного устрою. Наявність закріпленої правом середньої ланки між верховним правителем і низами є особливістю, що відрізняє західний феодалізм від східного. Східний деспот відсунув від влади родову аристократію. Для нього не існує різниці між простим селянином і родовим аристократом. Його влада необмежена. Він самодержець, не поділяє її ні з ким. Для керівництва державою він покладався на *чиновництво, яке складало особливу верству східної деспотії*. Чиновник, що не мав власної матеріальної бази для існування, цілком залежав від деспота.

Входження українського етносу епохи середньовіччя до держави західного типу сформувало схильність населення до формування цінностей законів і зрештою — демократії. Росіяни ж, етнографічний субстрат яких значною мірою складали народності з племінним устроєм, легко

сприйняли модель азійської деспотії. На сприйняття ординського типу влади і на відповідну соціальну психологію росіян значний вплив мало також завоювання народів Поволжя, Уралу і Сибіру, яке призвело до формування імперії. Влада набула характеру східної деспотії. І хоча з середини XVII століття імперія мовби повертається обличчям до Заходу, її східна деспотична сутність залишилася незмінною. Особливо це стосується «глибинного народу», який до середини XIX століття перебував у становищі рабів, яких продавали і купляли. Західного вигляду і лоску імперії значною мірою надало приєднання Лівобережжя України (Гетьманщини) в середині XVII ст., Прибалтики (початок XVIII століття), Правобережжя України, Білорусії і частини Польщі (кінець XVIII століття). Панівна верхівка залучається до західної культури. В управлінні державою намагаються копіювати західні моделі. Однак за відсутності середньої ланки (парламенту) панує влада царя і чиновництва. Західні соціальні цінності були лише поверхово засвоєні верхівкою суспільства. Парламент (Дума) з'явився лише в XX століття і проіснував тільки десять років. Ідеї демократії не проникли в «глибинний народ». У 1917 році вони були відкинуті цим народом, символом чого стало перенесення столиці з Петербурга до Москви. Диктатура пролетаріату, по суті, відтворила тип держави східної деспотії — всевладдя вождя, чиновництва (радянського і партійного) і таємних служб. Тяжіння «глибинного народу» до деспотичної форми правління поєднувалося з низьким рівнем розвитку особи, пануванням колективної безвідповідальності, що різко контрастувало з індивідуалізмом українців.

Після розвалу Радянського Союзу і виходу з нього країн Прибалтики, України і Молдови в Росії на короткий період запанувала видимість демократичної форми правління. Однак залишки імперії, прагнення неруських етносів позбутися її ярма, про що засвідчила чеченська війна, століття азійської форми правління і рабська психологія російського народу та негативний досвід демократії взяли своє: в Росії запанувало всевладдя автократа і чиновництва.

У суспільстві тоталітарного типу, до якого належить Росія, соціальні інститути і, насамперед, держава сприймаються як щось незалежне від людини. Вони, по суті, сакралізуються, ставляться над людиною, розглядаються як щось трансцендентне, існуюче саме собою і наділене незбагненною магічною силою. («За державу обидно» — крилата фраза героя з одного фільму). Метою життя людини в такій державі проголошується «процвітання» країни, батьківщини, по суті, держави. Права людини ставляться в залежність від інтересів держави, тобто від соціальних груп чи осіб, які її уособлюють. Іншими словами, в суспільствах тоталітарного типу держава складає основну цінність, а всі інші цінності, зокрема цінність людини, її свобода та гідність ставляться в залежність від цієї основної цінності. Звідси походить і таке ставлення до своїх людей у російському війську. Вони не є неповторними особистостями, смерть яких — трагедія, а є біомасою, якою можна жертвувати заради примарних цілей автократа. І вони, зрештою, на таке заслуговують, оскільки поводять себе, як слухняні раби.

З метою заперечення цінностей західної демократії російськими ідеологами була проголошена ідея особливої форми демократії в Росії. В основу цієї ідеології були покладені ідеї слов'янофілів і «почвенників» про особливу історичну місію Росії, її богообраність й особність, які були поєднані з дещо пригладженими ідеями офіційної царської ідеології, яку в середині XIX століття сформував С. Уваров, — «самодержавство, православія, народність». З цієї позиції була проголошена війна цінностям Заходу. Посилаючись на те, що короткий період демократії в Росії був пов'язаний з розрухою і занепадом життєвого рівня населення, вони проголосили, що для Росії західна демократія — взагалі шкідлива. Спекулюючи на тому, що «глибинний народ» не сприймає змін у гендерній сфері демократичного суспільства, прихильники особливого шляху Росії проголосили ідеологію Заходу гнилою, такою, що суперечить природі людини. Завдяки ЗМІ, особливо телевізору, політичній еліті вдалося створити «ідеологічну бульбашку» — замкнений світ цінностей, в якому істина

вимірюється не відповідністю дійсності, а відповідністю тому, що «ящик» затвердив як істину. Творці цієї «бульбашки» досягли значних успіхів в одурманенні народу. Населення, антизахідну психологію якого довгий час формувала царська Росія і комуністична «бульбашка», охоче проковтнуло таку ж антизахідну (тобто антидемократичну) ідеологію особистості сьогоденної Росії.

Соціально-психологічний образ українця і формування його системи цінностей. Український етнос частинами і в різні часи входив до Російської і радянської імперій. У XVII столітті Лівобережжя на 350 років підпало під владу Московії. Наприкінці XVIII століття до Російської імперії на двісті років потрапляє Правобережжя. І в середині XX століття Радянський Союз приєднав Галичину, Закарпаття та Буковину. Останні перебували під гнітом азійського типу правління тільки п'ятдесят років. Прикметно, що національно-визвольний рух українського народу при виході з радянської імперії йшов у зворотному напрямку. Спочатку піднялася Галичина, згодом до неї приєдналося Правобережжя і, зрештою, цей рух дійшов до Лівобережжя. Ці три етапи чітко демонструють тривалість часової залежності кожного з регіонів від імперського панування. Попри такий тривалий період панування Росії не вдалося зламати соціальну психологію і систему цінностей, які сформувалися в українського населення вповдовж попередніх століть.

Релігійність. Значний вплив на формування цінностей українського етносу мало християнство східного обряду. Воно проповідувало і стверджувало традиційні моральні цінності — не вбий, не вкради, не чини перелюбу. Необхідно однак вказати на відмінності у сприйнятті християнських цінностей українцями й росіянами. Чорноземи України і сприятливі кліматичні умови у порівнянні з територією Росії зумовили багатолюдність українських селищ. Проживання в такому селі під постійними поглядами сусідів сприяло формуванню більш стійких моральних устоїв, ніж проживання в російській малолюдній «деревне», не в кожній з яких була і церква. До цього слід додати також те, що населення території

України було хрещено на два-три століття раніше, ніж населення Росії. Ці фактори не могли не вплинути на різницю в релігійності обох народів.

Селянство як основний носій українського етносу до ХХ століття. На формування соціально психологічного образу українця, на сприйняття ним цінностей, що супроводжували його існування, вплинув ряд факторів. Головним із них був, насамперед, той, що етнос до ХХ століття переважно складався з селян. Селянин має обмежений кругозір, якщо порівнювати з жителем міста. Його соціальний досвід зосереджувався навколо циклічної щорічної праці. Історично так склалось, що інші верстви — влада і значною мірою жителі міст — як правило, були чужими, навіть вихідці з села ставали чужинцями, оскільки спілкувалися нерідною мовою. Звідси соціальне відчуження, ізоляція селянства, яке складало основу українського етносу від решти верст суспільства. Звідси також глибоко вкорінена недовіра до влади, яка була чужою за етнічними ознаками. Цим зумовлене і недооцінювання інших видів праці, зокрема ремісників і торговців. Схвально в народі сприймався працьовитий і бережливий селянин-господар, якого наші заздрисні недбайливі сусіди називали «куркулем».

Козак як утілення прагнення українця до свободи. На соціально-психологічний образ українця значний вплив мала також козаччина. Свідченням цього є той факт, що в народній пісні козак є синонімом хлопця, чоловіка взагалі. Розквіт козаччини припав на визвольну війну українського народу проти польсько-шляхетського панування. Козак боровся за православну віру, яка тоді була головною ознакою етнічної єдності, і проти соціального гніту. Основною цінністю козака, крім релігійних цінностей, була воля. Визначити це поняття досить важко. Це не була боротьба за закони, що обмежували всевладдя монарха, за які боролась молода буржуазія тогочасної Західної Європи. Це в кращому разі була боротьба за певні привілеї для свого стану, а в ідеалі воля означала незалежність козацтва від будь-якої влади, оскільки основну масу козацтва (тут не йдеться про козацтво пізнішої Гетьманщини ХVІІІ століття) складали втікачі-бунтарі. Козацтво вселило в широкі народні маси цінність волі, свободи, однак ця цінність

мала присмак анархії, неупорядкованої свободи. Козацтво не мало чітко встановленої влади. У них керівництво вибиралося на період походу чи на певний час. Кошових чи гетьманів позбавляли влади після невдалих походів чи з інших причин. Це була демократія на межі з анархією. Вона не сприяла сакралізації влади, без якої на той час влада не могла існувати.

Досвід існування в російській імперії і його вплив на цінності українського етносу. На соціальну психологію українця, на систему його цінностей не могло не вплинути тривале існування в межах російської імперії. Насамперед слід зауважити, що імперія, як вампір, висмоктувала з народу здібних і талановитих представників, які збагачували культуру імперії, а не українського народу. Це створювало уявлення про те, що наш народ здатний лише до етнічної (селянської), а не до «високої» культури. Склалося так, що імперія створювала умови, за яких, наприклад, українською мовою розмовляло тільки село, а після імперії говорили, що наша мова не придатна для «високої» культури і науки. Так імперія звужувала, применшувала, а часто й просто забороняла етнічну культуру українців. (Варто згадати Універсали про заборону української мови і розправу радянської влади з «українізацією» наприкінці 20-х років минулого століття). Радянська влада, колективізація і голодомор зробили все для того, щоб підірвати традиційні цінності селян (релігійність, цінність праці, певне почуття власної гідності), нав'язати дух рабської покорності. Все це, звичайно, мало свої наслідки. Але події Другої світової війни і національно-визвольний рух під час і після війни пробудили вічні прагнення народу до свободи. Цьому значною мірою сприяли приєднані території Галичини, Закарпаття та Буковини. Вони були носіями цінностей, хоч і не зовсім західних (у своїх країнах вони були пригнобленими етносами), але формально це були цінності демократії, що різко розходилися з московськими цінностями.

Сприйняття розпаду Союзу українцями і росіянами. Радикальна відмінність у цінностях українців і росіян проявилась у сприйнятті розпаду СРСР. Якщо для українців та для народів інших республік це був шанс

здобути жадану свободу, то росіяни переживали цю подію як трагедію, що чітко проявило їхню імперську сутність. Ніякого добровільного об'єднання народів у Союзі не існувало, була справжня імперія, яка приховувала свою сутність за маскою дружби народів і розквіту національних культур. Існувало знекровлення інших культур для розвитку однієї — імперської російської культури.

Слід однак відзначити специфіку цієї імперії. Квасісоюз із квазіреспублік виявився зручною формою для мирного розвалу цього утворення. Жодна з республік, що вийшли з Союзу, не виявляла ностальгії за минулим, за винятком Росії, переживання якої цілком підпадають під визначення «постімперського синдрому». Якщо всі європейські республіки, окрім Білорусії, обрали демократичний шлях розвитку, то глибинна азійська сутність російського суспільства у поєднанні з «постімперським синдромом» призвели до вибору ним автократичної форми правління.

Міфологема «єдиного русского народа». Імперіалістичний характер ідеології і політики путінської Росії найбільш яскраво проявився в запереченні етнічної відмінності українців і росіян, за якою криється заперечення права українців бути політичною нацією, тобто мати власну державу, і заперечення української національної культури. Концепція «єдиного русского народа» — це значний крок назад від лицемірної концепції союзу націй (XX століття) до неприкритої імперської національної політики царизму (XIX століття). Якщо більшовики хоч вдавали, що вони йдуть у ритмі з історичними подіями, то путінська Росія силується повернути хід історії назад. Концепція «єдиного русского народа» — це по суті нацизм XXI століття. Вона заперечує українців як окрему націю, не визнає їхні права на мову й культуру. Крах і невідповідність дійсності цієї концепції яскраво проявився у війні Росії проти України. Всенародний характер, який набула війна українців проти загарбників, засвідчив, що ми як політична нація відбулися. Нація існує як соціальний проєкт у свідомості людей, які ідентифікують себе з нею. Війна засвідчила об'єднання українці навколо цього проєкту.

Російська агресія і європейські цінності. Трагедії і страхіття Другої світової війни породили відчуття і переконання, що такого антигуманного явища більше не буде. Європа, здавалося, звільнилась від цього прокляття, яке супроводжує весь цивілізаційний період людства. Незважаючи на протистояння капіталістичної і соціалістичної соціальних систем, більше пів століття в Європі панував мир. Виросли покоління, батьки яких не зазнали досвіду втрати близьких і рідних. *На найвищий щабель піднеслася цінність людського життя, його сакральність і недоторканість.* Не зумовлена біологічними причинами смерть вважалась чимось ірраціональним, абсурдним, позбавленим сенсу, не властивим нормальному життю людини. Презумпція життя стала правовою нормою. Позбавлення життя людини вважалось червоною лінією людяності. І тут раптом у Росії з'являються політики, які створюють ідеологію, що виправдовує війну і пов'язані з нею вбивства людей. Здійснено підкоп під основні цінності, які втілювала в буття європейська культура. Абсурдність, ірраціональність розпочатої Росією війни проти України вразила політичні еліти Європи і простих людей. Реакцією на неї стала безпрецедентна військова, економічна і гуманітарна допомога нашій країні. Уперше в історії народи Європи демонструють таку єдність. *Це свідчить про те, що гуманітарний проєкт, який проголосила повоєнна Європа, утвердився і набув дієвої сили.*

Війна зрештою закінчиться, і вона закінчиться перемогою України, навіть якщо не всі наші умови будуть ухвалені. Ми вже перемогли, оскільки показали світу (і самим собі!), що українці як політична нація відбулися. Ми перемогли, оскільки з війною прийшло глибоке переконання, що Україна — не Росія. Ми перемогли, оскільки остаточно вибрали європейські демократичні цінності, відкинувши цінності і психологію азійських деспотій.



ВІЙНА: ФІЛОСОФСЬКИЙ ДИСКУРС

Надія Корабльова, Ганна Чміль

РЕАЛЬНІСТЬ ВІЙНИ:

Діагностика філософського інструментарію її аналізу

Актуальність перегляду аналітичних засобів аналізу воєн для осмислення російської агресії проти України, оцінки якої стали мейнстрімом не лише паблік і медій, а й філософії, сьогодні на часі.

У генезі смислове наповнення теорії воєн змінювалося залежно від контекстів, у яких відбувалися війни на європейському континенті, тому модуси зовнішнього (період історії, тип культури) і внутрішнього («модні» в просторі-часі філософські концептуалізації) корелювали в аналітиці війн. Окрім того, російська агресія проти України запустила процеси деконструювання і переналаштування радянських, по факту, студій з антропології, культурології, сфокусувавши погляд на Росію під іншим кутом, іншою стала й оптика її історії. Суттєвим є той факт, що це ще й широкомасштабна культурна криза, криза екзистенціальна: у медіях і експертних оцінках перебігу воєнних дій замість політичних маркерів частіше використовуються маркери «екзистенціальна», «культурна» війна¹. Тому навіть для прескриптивного визначення російської агресії

1. *Harding L. Invasion: The Inside Story of Russia's Bloody War and Ukraine's Fight for Survival.* London, 2022.

проти України як війни «локальної» суттєвими є відмінності нашої війни від модерних і постмодерних війн².

Перша і суттєва відмінність — пов'язаність перебігу війни з нормами міжнародного права³. Путін ігнорує таку опцію, в його мотиваціях початок і перебіг війни обґрунтовуються культурою й історією взаємовідносин України з Росією, духовними, ідейними чинниками, які стали атмосферою цієї війни («Русский мир», «Москва — третій Рим»). Другою і важливою ознакою війн постмодерного типу є «смерть традиції» (Брук-Роуз), уособлена риторичною фігурою «мертвої руки», коли покоління батьків не транслює свої цінності нащадкам. Спадкоємність, на відміну від традиції як трансляційного механізму, залежить від властивих культурі норм і цінностей, їх підтримки, що реалізується через складний механізм актуалізації мислення минулих поколінь через збережений пласт артефактів етнокультури, завдяки закладеному в психіці людини прагненню підтримувати і відтворювати цей культурний простір. У нашій війні наголос зроблено на «презумпції традиції», наслідуванні ціннісного ядра культурних цілісностей національної культури; культури, яка сягає корінням у рідну землю, консолідуючи спільноту, а не ризомно стелиться поверхнею, пристосовуючись до потоку бажань окремого індивіда. Постмодерн деконструював культурний спадок людства, деконструював суспільство до індивіда, ми намагаємося відродити спадок, утворюємо спільноту перед лицем ворога.

Рекурсії як екскурси в минуле допомагають самовизначатися з національними цінностями. Ідеологія «легкості буття», фундована ціннісною установкою постмодерну, для нашої ситуації поступилася примусом з боку ворога до важких боїв на фронтах, розширенням об'єкта силового впливу на «тил» і цивільне населення. У такій ситуації засобами захисту

2. Kaldor M. In Defence of New Wars // *Stability: International Journal of Security and Development*. 2013. № 2 (1). URL: <http://doi.org/10.5334/sta.at>

3. Chinkin Ch., Kaldor M. *International Law and New Wars*. Cambridge, 2017.

базових символів національної культури перед лицем ворога стали «кров» і «залізо». Ця боротьба ведеться не так за території, як за національну ідентичність і державність, захист «презумпції традиції». Таким чином, ця війна не вписується у звичні порядки класифікації війн ні як модерних, ні як постмодерних⁴. Маємо мікс і з'яву того, чого немає ні в першому, ні в другому. Як би не назвали цю традицію — гіпермодерном, постпостмодерном, *after postмодерном* — це все спроби визначити актуальну культурну реальність, за яку точиться боротьба на фронтах реальних битв. Наша війна має достатньо підстав бути означеною як війна метамодерного зразка, актуалізована сучасними підходами до аналізу дискурсу у взаємопов'язаності мови і культури⁵.

Опинившись у рецептивній позиції життя після «смерті», філософія зіштовхнулася з наявністю тисяч конкретних смертей, що унеможливило дистанціювання від предмета рефлексії, а відчуття резистентності життя у будь-якій точці простору оголило структури знайомого життєвого світу, стимулюючи не рефлексії, а емоційну риторику ненависті.

Продуктування реальностей є тим, що може вплинути на ситуацію і на тих, хто ухвалюють рішення щодо неї. Фактичного матеріалу для рефлексій достатньо: аналітика від відомих західних журналістів на тему російської агресії проти України у зіставленні з аналогічними війнами, які веде Росія від кінця XX — початку XXI століття⁶ до тих, для кого звичним є демонстрація своїх оцінок у вимірах *network*. Номопетус користуються своїми можливостями переживати військові модальності буття на комфортних позиціях перед екраном, розміщуючи ролики на You Tube в ризоматичних утвореннях мережі, є й такі, для яких війна є черговим телесеріалом, хоча телебачення з цього погляду поступається реальності у форматі блогу.

4. Kaldor M. In Defence of New Wars...

5. Домніч О. Сучасні підходи до аналізу дискурсу // Мова і культура. 2020. № 22. С. 10–20.

6. Galeotti M. Putin's Wars: From Chechnya to Ukraine. Oxford, 2022.

Оцінок російської агресії в Україні достатньо і від топових фігур світової філософії: Славою Жижек, Петер Слотердайк, Ульріх Гумбрехт. Війною викликана полеміка Анатолія Ермоленка з Юргеном Габермасом щодо необхідності перегляду базового концепту комунікативного розуму і комунікативної раціональності під тиском фактів⁷. Достатньо і філософських оцінок, адресованих нефілософській спільноті, а сьогодні багато філософів зі світовим ім'ям стали публічними інтелектуалами і дають свої оцінки перебігу війни. Оцінок у форматі партикулярного, власного ставлення до цієї події, яке не відсилає до технологій творення концептів, а до буття, своєрідне паресіанство (лекції Фуко з герменевтики суб'єкта), тобто філософ широко звертається до тих, хто готовий його слухати, відповідно до своєї присутності у світі, у якому йде війна, і він не може не висловлюватися. Філософії війни було присвячено тематичний випуск журналу «Торос» (2016, № 1/2), стимульований воєнними діями Росії в Донецькій і Луганській областях у 2014 році. У вступі І. Подпорін зазначає, що «запропонована тематика не тільки не може бути редукованою до жорстко заданих проблемних полів, але у своєму втіленні — до матеріалів суворо академічних жанрів»⁸.

Наша мета — продовжити фахову розмову про сучасні війни шляхом уведення концепту *реальність війни* і, залучаючи суміжні до нього дискурси, використати досвід переживання війни як рефлексивного ставлення до власної історії, розгорнутої в її трагічній версії. Введення концепту *реальність війни* — це розрив із наявними теоріями воєн і доксами щодо їх сутностей; будь-який момент перебігу війни може стати точкою акме, у якій створюються нові смисли, збирається, фокусується минуле, творяться варіанти можливого майбутнього не лише для України, а й для переструктурування глобалізованого світу.

7. Ермоленко А. Спротив замість перемовин. 2022. URL: <https://filosof.com.ua/tpost/dxm3d5j991-sprotiv-zamst-peremovin>

8. Подпорин И. Переосмысливая войну (предисловие к номеру) // Торос. 2016. № 1/2. С. 8.

Війна стала актуальною нішею виробництва концептів, кожен з яких — мисленнєвий акт, абсолютний як ціле і відносний у своїй фрагментарності. Він твориться з інших концептів, має різнорідні, але не роздільні складники, є самопокладений і створений⁹. Концепт як наукова теорія виконує прогностичну функцію, прикладом може бути аналітика воєнних дій Росії в Україні, проведена Тімоті Снайдером¹⁰. Робота складається з таких розділів: «Не дайте Путіну захопити Україну», «Що повинен зробити Захід для України», «Якщо Росія заглитне Україну, європейській системі кінець», «У путінської ідеології фашистське коріння», «Новий статус-кво в Європі: «Україна воює за нас». Автор сам називає це «чуттям реальності», у якому для професіонала очевидним є «розрізнення пропаганди і фактів», коли «одна і та сама точка зору незмінно передається різними образами і емоціями з майже невовимими щоденними відтінками»¹¹. Снайдер наводить приклади, як по-різному розуміють історію Європи 1920–1930-х Путін і Захід, чому різним є сприйняття часу і фактів цього періоду Європою і Путіним: «Путін і його оточення, на відміну від майже всіх жителів Землі, пам'ятають про успіхи радянської тактики руйнування сусідніх держав у 1939 і 1940 роках»¹², у той час як для Європи — це часи панування фашизму і його руйнівного впливу на цивілізовані форми життя. Ще до масштабного вторгнення 24.02.2022 Снайдер у відкритій лекції в Національному університеті «Киево-Могилянська академія» 15.05.2014 закликав «думати з Україною»¹³. Славою Жижек у лекції для Київської школи економіки 24.05.2022 зазначав, що з подивом помітив, що опір російським

9. *Deleuze G., Guattari F. What is Philosophy?* New York, 1994.

10. *Снайдер Т. Украинская история, российская политика, европейское будущее.* Киев, 2014.

11. Там само. С. 9.

12. Там само. С. 11.

13. Там само. С. 17.

загарбникам України став розривом шаблону для багатьох на Заході¹⁴.

Путінське Реальне функціонує в його голові за логікою означеною Славоєм Жижеком як лаканівське Реальне — «реально неіснуючий» порядок безсуб'єктного обчислення, який регулює всяку реальність як матеріальну, так і/або уявну. Жак Лакан постійно переосмислював і уточнював поняття Реальне, це робив і Міллер, зять Лакана, лекції якого слухав Жижек у Парижі. У путінському Реальному Україні немає місця, їй відмовлено у власному Реальному, у власній історії, як у свій час це робив Сталін разом з Гітлером щодо Польщі. Снайдер вказує на «справжню слабкість зовнішньої політики Путіна — допущення, що насправді Україна не держава. Це допущення глибше, ніж політика чи пропаганда; це приклад емоції, яка затьмарює розум»¹⁵, тому «саме в Україні раз за разом проявлялась і вразливість Путіна»¹⁶. Уявне «путінського несвідомого», тиражоване його символізованими проєкціями на високотехнологічні екрани корпусом пропагандистів і політехнологів, форматує мізки його прихильників, екрани транслюють страхи, фобії, марення Путіна і адептів його божевільних планів захоплення України, а за можливості й світу. У самосвідомості Путіна інших людей не існує, принаймні, ні їх, ні їхніх проблем у черепній коробці Путіна немає в сенсі чогось позитивно унікального, в одиничному примірнику. У нього немає потреби в інших, а якщо так, то для нього немає ні моралі, ні свободи. Він занурюється в «кабаняче болото», жижа якого затягує і поглинає, як це сталося з Робінзоном у романі Мішеля Турньє «П'ятниця, або Тихоокеанський лімб»¹⁷. Обличчя Інших Путіна лякають, жахають, та й бачить він перед собою «перелякані обличчя» (Делез),

14. Жижек С. Лекція для Київської школи економіки 24 травня 2022 року. URL: <https://www.facebook.com/KyivSchoolOfEconomics/videos/1416406568797353>

15. Снайдер Т. Украинская история... С. 13.

16. Там само. С. 14.

17. Deleuze G. The Logic of Sense. New York, 1990. P. 301–320.

свідчення тому нарада, на якій був присутній «силовий блок» і вирішувалося питання нападу на Україну.

Такий контекст творення концепту *реальність війни* як варіант переходу не лише «від патосу до логосу»¹⁸, а й від хаосу війни до логосу. У цій взаємодії зіштовхуються два світи — світ позачасовий як світ істини (логос) і життєвий світ війни (хаос). Точка дотику цих світів, отвір між цими світами — ratio, людський розум, який намагається досягнути життя в ситуації війни, боротьби за свободу, демонструючи, за І. Франком, «дух, що тіло рве до бою». Гегель у «Феноменології духу», розгортаючи перипетії духу як філософські сюжети, фактично, драму з дійовими особами, збирає і розгортає образи духу як дійство, де за «бідною» чуттєвістю йдуть здоровий глузд і розум, але вони не поряд, між ними самосвідомість, вона включає те, що пов'язане з життям особи, її здатністю заглиблюватися в себе, вступати в світ інших людей¹⁹.

Є і інший бік застосування ratio: логос можна перетворити на гнучку виправдальну стратегію, що робить ворог, його ratio стало ситуативним і елімінувалось як таке. Мартін Гайдеггер в «Європейському нігілізмі» запропонував перекладати ratio не як мислення, а як уявлення, змістом акту якого не обов'язково повинно бути знання. Подальші розмірковування щодо цієї зауваги дали поштовх до різних модифікацій cogito не тільки як мислення, але й як сприйняття. Посилив цю можливість факт заміни епістемного типу філософії дискурсивним, її рух до літературності (Р. Рорті), що не є переконливим аргументом для звинувачень філософії у тому, що втративши системний характер, вона перестала бути наукою, бо філософія — то є рух думки в пошуках підстав, питання про начало, а не системотворчість як самоцінність. Останнє мало часову виправданість (проект

18. Щитцова Т. «Война — это ситуация небытия»: Интервью с Михаилом Минаковым // *Toros*. 2016. № 1/2. С. 12–13.

19. Гегель Г. В. Ф. *Феноменология духу* / Пер. з нім. П. Тарашук; Наук ред. пер. Ю. Кушаков. Київ, 2004.

Просвітництва), але в усі часи філософія була і залишається методологічним знанням, пошуком підстав. Керуючись настановами щодо події і дискурсу, залучимо як складник культурну реальність, в яку «занурена» *реальність війни*²⁰.

У пошуку підстав актуальної культурної реальності — визначальної дефініції культури — використаємо інтелектуальний троп Мирослава Поповича, який зіставляє смисл і свободу, вважаючи, що лише на перший погляд «зіставлення смислу і свободи може здатися парадоксальним, але насправді воно є цілком природним»²¹. Використовуючи класифікацію мовленнєвих актів Серля та Вандервекена, Попович виокремлює «три групи комунікативних актів: 1) повідомлення-асертиви; 2) спонукальні дії (сугестиви, тобто заохочення або команди); 3) експресиви — акти, що мають на меті вираження внутрішнього стану комуніканта»²², підкреслює їхню специфіку і доводить, що кожна з них залежить від власної логіки і зовнішніх впливів з певними сигналами та інформацією, здатною збурювати, спонукати чи гальмувати відповіді-реакції, «спираючись на презумпцію апріорної осмисленості та презумпцію апріорної неосмисленості» щоразу, створюючи ситуацію²³.

М. Попович вважає це суттю полеміки Фреге та Гільберта щодо основ математики, зазначаючи, що це може стосуватися і філософії культури. На таких підставах він виокремлює дві дефініції культури, ґрунтовані на різних підходах: дескриптивний (історичний) підхід, згідно з яким, все, зроблене людиною — культура, але тоді «можна говорити про культуру катувань, але чи є це насправді культурою?», тоді смисл події (вчинку) перетворюється на елемент причинно-наслідкового ланцюжка, свобода та вибір зникають. Карл Мангайм називає такий підхід історичистським,

20. Žižek S. Events: A Philosophical Journey Through a Concept. Brooklyn; New York, 2014.

21. Попович М. В. Смисл і свобода // Філософська думка. 2009. № 4. С. 5.

22. Там само.

23. Там само. С. 6.

властивим консервативному стилю мислення. Нормативний підхід розглядає культуру як ту, що має морально-етичне осердя, серцевину; смысл події і вчинків у ній зіставні не з історією, а з принципами моралі, людяності. К. Мангайм називає революційним (ліберальним) стиль мислення в підході до реальності як сукупності можливостей, а не даностей²⁴, тоді реальність війни є боротьбою за норми і цінності, які розглядаються як абсолютні.

Розгортаючись як аксіологічний дискурс мислення у цінностях, *реальність війни* представлена співбуттям антагоністичних за своєю суттю культур — української і російської через їх співпокладеність у просторі, де відбуваються воєнні дії. Вони — сучасні, співіснуючі в часі війни Росії проти України. Будь-яка точка в цій війні — точка акме, у якій фокусуються всі минулі й можливі культурні світи історії взаємовідносин України з Росією у пошуках смислу культури цього моменту, її логосу. Етимологічно «логос» (грецьк. «збирати», «зібране», «складене») — справді, все зібране як Єдине в точці сучасності, у часі. Акмеїстичне зібрання культур у такій точці — форма розуму, але не наукоцентованого, а культуроцентованого, і така центрація є логічним процесом як логіка культури.

Реальність війни потребує повернення до лінгвістичного поля філософа-дієвця, здатного працювати в цьому новоутвореному лінгвістичному полі, трансформованому за логікою нелінійних мутацій епістем Мішеля Фуко²⁵ (Фуко, 2003). Філософ-дієвець бере участь у формуванні знання про війну, залучається до концептуального суперництва за евристичність власних авторських побудов, як єдино можливий варіант фахового супротиву «нацистській картині світу» і його культурним витокам²⁶.

24. Там само.

25. Фуко М. Археологія знання / Пер. з фр. В. Шовкун. Київ, 2003.

26. Sukovataya V. Creation of "Nazi Picture of View" and its Cultural Sources: Development of Genocide Studies in Victor Klemperer's Book "Language of the Third Reich" // The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Ser.: "Theory of Culture and Philosophy of Science". Kharkiv, 2014. # 1142. P. 5–11.

Творення концепту *реальність війни* через епістемологію війни, потребує зміни мови, викликаної війною як розривом, навколо якого може конструюватися нова епістема війни. Це змінює мову як соціальне утворення, що конструює і переконструює свідомість суб'єктності, вкладаючи в неї докси воєнного часу. Значна роль у мутаціях мови належить екранній мові: через екранні зображення й інформацію суб'єктності нав'язуються певні ціннісні установки, через бачення формується погляд, підпорядкований говорінню. Саме такі мовні настанови, які визначають погляд, і скеровують кут зору, Мішель Фуко означив поняттям «епістема», зміни якої обумовлені раптовою і незрозумілою мутацією мови²⁷. *Реальність війни* екзистенціально ангажує інтелектуальну практику особи, а «стиль письма інтелектуала — осад від перебігу його емоційної енергії»²⁸. Філософ опиняється в ситуації, коли «бути ідеалістом в уяві неважко, але екзистувати як ідеаліст — досить важке завдання»²⁹. Трансформації мови, спричинені змінами сприйняття візуального ряду повідомлень щодо перебігу війни, стають первинними структурами при утворенні нової мови концепту *реальність війни*.

Атомарними утвореннями, адресатами повідомлень є суб'єктність, яка з початком російської воєнної агресії стала чуттєвою до сприйняття подій війни. Згідно лаканівської топології зводимості суб'єкта до просторових метафор, для набуття суб'єктності (людиною, спільнотою, державою) необхідно окреслити власний «екзистенційний простір» у вже окресленому прихованому онтологічному трагедією. Системоутворювальним ядром цієї трагедії є концепт ворога-ідентифікатора (Чужий, Ворог у термінології К. Шмідта)³⁰, який задає орієнтувальну схему дослідження епістемології війни, для формування якої використовується, крім

27. Фуко М. Археологія знання.

28. Collins R. The Sociology of Philosophies: A Global Theory of Intellectual Change. Belknap, 1998.

29. Kierkegaard S. Concluding Unscientific Postscript to the Philosophical Crumbs. New York, 2009.

30. Schmitt C. The Concept of the Political. Expanded Edition, 2007.

поняття епістема, поняття афект сприйняття цієї події. Навіть коли прямої вказівки на сугестію немає, наявність у назві роботи слова теологія («політична теологія») містить езотеричний складник опису політичного, який, навіть коли сприймається розумом, потребує афектацій, емоційного ставлення³¹.

Філософська експлікація процесу народження нової мови для осмислення конкретної війни ґрунтується на афектах її супроводу. Афект у психології відрізняється від філософського й означає сильне суб'єктивне чуттєве переживання, виведене на філософський рівень рефлексії і перетворене на концепт, що зберігає всі ті характеристики чуттєвого переживання, наявні в психологічних дослідженнях. Опис несвідомої оптики сприйняття війни різними адресатами можливий із використанням поняття афект як означника чуттєвого переживання цієї події. Афекти атакують не менше ворогів, не контролюючи наші рефлексивні здатності й завжди приходять ззовні (Ж.-Л. Нансі), вони здатні поза рефлексіями об'єднувати і роз'єднувати ще до того як включився мозок. Солідарна спільнота будується на афективних засадах за умови спільної турботи про спільне благо — Перемогу і включає афектованість окремого індивіда³². На відміну від когнітивних установок афект не може бути заданим, але в рамках силогістичної логіки взаємоафектація солідарної спільноти в принципі можлива³³. Спільнота вступає в концептуальне протиріччя з методичним нарцисичним індивідуалізмом, маніфестованим сучасними філософськими дискурсами, центрованими на успішній самореалізації, актуалізації ініціативних індивідуалістів. До війни солідарність таких видавалась утопічною, але війна зробила це можливим.

Навіть у когнітивному сприйнятті *реальність війни* має афективну основу, можливості афектів більш вагомі, ніж *cogito* в таких ситуаціях, тому

31. Schmitt C. Political Theology: Four Chapters on the Concept of Sovereignty. Chicago, 2006.

32. Nancy J.-L. The Inoperative Community. Minneapolis, 1991.

33. Нансі Ж.-Л. Бытие-вместе и демократия // *Топос*. 2013. № 2. С. 20–29.

досить часто когнітивний момент усувається взагалі. Причина у тому, що ненависть до ворога належить до іншого роду соціальних зв'язків і думок, ніж *cogito*. «... Пошук мови, в якій вгадується вказівка на оголення «Реального», на якому стає важко говорити. Це утруднення є наслідком усливання предмета — ситуація війни — від вписування в звичні для нас дискурсивні порядки»³⁴. Перевага екзистенційної залученості до ситуації дає змогу говорити про почуття, афекти, які не виникають раптово, а піднімаються на поверхню з глибин, де вони перебували у формі архетипу (К.-Г. Юнг), дрімали у глибинах несвідомого і «подібно до того як тверда поверхня Землі може приховувати могутність живого вулкана, наш повсякденний настрій не дає вирватися назовні тим настроям, які потрясають нас з глибини»³⁵, а з'ява каталізатора (війни) запускає процес підняття «з глибин на поверхню» національних архетипів.

Проілюструємо це прикладом із власного досвіду викладання «Історії філософії в Україні», коли студентам необхідно оцінити ролі Тараса Шевченка і Миколи Гоголя в наверненні українців до самих себе, в усвідомленні себе українцями, скориставшись семантичними полями матриць «українства» і «великоросості», уособлених у творчості письменників. Ознайомлення з текстами запускає процес «із глибин» несвідомого, щоб підняти «на поверхню» свідомого архетип, який резонує з національною суттю українства, його історією, прагненнями і бажаннями, життєвими світами, за допомогою яких українців можна було б повернути до самих себе. Шевченко — безумовний національний символ, бо у часи, коли для українців не було світу політичного, коли українці, на відміну від жителів Західної Європи, не могли оволодівати ролями людини і громадянина у власній державі, коли у власній історії українству не залишилось місця, бо і історія була приватизована Російською

34. Подпорин И. Переосмысливая войну... С. 10.

35. Хельд К. Возможности и границы межкультурного взаимопонимания // *Topos*. 2006. № 3. С. 9.

імперією, навіть релігія українців була під патронатом московським, народ, щоб усвідомити себе українцями, міг скористатися тільки словом. Саме тому слова і зображення Тараса Шевченка є у сьогоднішній дійсності воєнного часу. Як колись, так і тепер Шевченко через свою творчість повертає українців до самих себе, до свого архетипу, допомагає опиратися перетворенню на кріпаків і нагадує про часи «о, як були ми козаками». Остання лекція Поповича, прочитана ним у стінах Каразінського університету, була саме про Тараса Шевченка.

Навпаки, для Миколи Гоголя проблемою була його власна ідентичність, особливо в другій половині творчості; якщо у першій половині він ще розривався між двома світами (хто він — українець чи «великорос»), то у другій половині самовизначився як провідник і захисник російського імперського дискурсу. Так завжди було в українській історії: два вибори, дві долі на шляху до самоідентифікації. Військова агресія Росії знову загострила проблему ідентичності і виставила за її набуття криваву ціну. Тому проблема пошуку власної ідентичності, шляхів її набуття і захисту знову на часі.

Навряд чи є більш переконливий аргумент, ніж твір «Тарас Бульба», переписуванням якого і редагуванням «під ситуацію» займався сам автор. Є й екранізації цього твору. «Сьогодні важко знайти інший твір російськомовної літератури, який би настільки сильно змінювали відповідно до змін культурного і політичного контексту у зв'язку з темою війни»; евристично доцільною є інтерпретація його персонажів «як уособлені реєстри суб'єктивної активності у військовому застосуванні: герой, жертва і суб'єкт страждання»³⁶. З огляду на сучасну ситуацію усі ці ролі часто поєднуються в одному суб'єкті. Потрапляння ворога-ідентифікатора в нашу систему смислів і відносин легітимізує процедури розпізнавання і взаємодії, рефлексії цього досвіду і вбудовування його

36. Подпорин И. Человек в ситуации войны: приближение к разоблачающему потенциалу страдательного субъекта // *Toros*. 2016. № 1/2. С. 208.

в картину, запускає процес трансформації національної ідентичності українців. Самоідентифікація відбувається в момент шоку, є результатом травми, відповіддю на сильні виклики. Можливим супроводом стає недовіра до себе, коли з глибин піднімається не лише супротив, а й коломнальні комплекси. З перебігом війни змінюється і людська чуттєвість, цьому сприяє онтологічна ситуація війни з середини самої себе як емпірична даність, якої не можна позбутися, але яка диференціює людей щодо війни — від учасників воєнних дій до тих, хто просто переживає цю ситуацію.

Починаючи з 1990-х ідею, що для опису чуттєвості потрібна особлива мова, висловлювали Славоу Жижек («Про віру», «Крихий Абсолют»), Ален Бадью («Маніфест філософії», «Етика: Нарис про розуміння Зла»). Употужнена радикалізацією внутрішнього досвіду Жоржем Батаєм, ця ідея може бути використана в концепті *реальність війни* як розширення поняття екзистенції, оскільки уособлює досвід-межу, у якому висвічується справжня природа людини. Жорж Батай означив достовірність краю, межі достовірністю смерті. Батай зазначає, що цей досвід має ряд негативних характеристик: веде не до розуму, а до бездумності, невираженості думки, досвід деструктивний, оскільки забирає у духу всі відповіді, які були до цього, призводить до втрати усіх життєвих сил³⁷.

Коли війна набуває досвіду тотальної катастрофи, досвід межі і достовірність смерті доводять дух людини до екстазу. Аналогічно тому, як Платон описував роди любові, можна стратифікувати й роди сприйняття даності смерті, як у своєму взаємосприйнятті закохані приймають те, що «між» ними — одержимість, так і, об'єднуючись перед лицем смерті, суб'єкти керуються надіндивідуальними установками одержимості, але вже не еросу, а танатосу в ім'я любові до вищих цінностей.

37. Bataille G. Inner Experience. New York, 1988.

Уолтер Бруган так обґрунтовує сутність головної тези, що об'єднує спільноту на шляху до смерті: «смерть, як вона витлумачена в рамках гайдегґерівського аналізу, насправді є конститутивною екзистенціальною характеристикою Dasein, є передумовою спільноти», однак, гайдегґерівське твердження, що «ніхто не може зняти з іншого його вмирання» підкреслює, що аналіз буття-до-смерті забезпечує основу для концепції буття-разом за умови усвідомлення інакшості іншого»³⁸. Бруган підкреслює, що автентичність Dasein на «користь плюральності в людській спільноті, плюральності винятково одиничних індивідумів визначена їхнім ставленням до смерті. Це «між» відкриває простір спільноті розрізнених, відмінних один від одного сущих», «спільноті, яка у фундаментальному сенсі ніколи не може бути повністю актуалізованою, але яка з цієї причини є <...> смертною»³⁹. Оскільки Dasein завжди переживає смерть, його буття вільне в його відносинах з іншими у тому, що є екзистенціальними можливостями вільних істот: «буття-на-смерть — це найбільш стверджувальний концепт «Буття і часу». Це саме межове утвердження буття. Ті, які приймають таке ставлення до свого буття як буття-на-смерть, суть суверенні, готові до майбутньої спільноти»⁴⁰. Такою спільнотою є народжувана у війні нація. Російська агресія через *реальність війни* запустила процедуру суб'єктизації нації як генезу — від події-руху (Гайдегґер) як вихід з людини-натовпу, з Das Man (знеособленого), що дарує час і буття, до руху з власним виокремленням, щоб стати нацією, до усвідомлення і набуття нацією власної суб'єктності.

Ольга Чистотіна, досліджуючи шлях до суб'єктизації як «подію-істини» (Ален Бадью), подію-розриву, яка дарує нову мову і нового суб'єкта вірності події чи зречення, наголошує, що це потребує повернення в сучасну

38. Бруган У. Сообщество тех, кто на пути к смерти // *Топос*. 2007. № 3. С. 117.

39. Там само. С. 121–122.

40. Там само. С. 128.

філософію питання про істину і етику. Помістивши подію в «лабета мереж», доходить висновку, що в такому форматі зречення тотожне «нарцисизму показової вірності»⁴¹.

Реальність війни виступає формою ініціації «індивідуалізованого суспільства» (З. Бауман), перетворення його на «спільноту рівних» (П. Розанваллон) перед лицем загроз з боку ворога. Набуття спільнотою суб'єктності через *реальність війни* і екзистенціальний простір зі сферою автономної поведінки кожним, є ситуативним соціальним конструктом, який функціонує як цілісність через структурування його доксою. Навколо «точки фокусування» — *реальність війни* — суб'єктності вибудовують власний екзистенційний простір. Травматичне вторгнення в його цілісність жахить війни змінює конфігурацію, викликає бажання вийти зі світу Das Man (знеособленого), консолідуватися з іншими для набуття нової ідентичності. Бути разом з тими, хто протистоїть загрозам, хто утворює розриви у сформованому доксою екзистенційному просторі, вимагає перевизначатися з набуттям нової ідентичності. Суб'єктність набувається через зміну центрів, втрати одних просторів, перелаштування на інші, здатність відновлювати втрачені. Трагізм ситуації, миті божевілля при зустрічі зі смертю здатні утворити новий екзистенційний простір вже з новою доксою. Процесуальність *реальності війни* — це розрив бачення, трансформація погляду вторгненням невидимого, лаканівське Реальне як розрив у переплетенні Уявного і Символічного. Тут важливим є виокремлення Das Ereignis (Гайдеггер)⁴² як шлях до себе, як миттєва зупинка часу, позачасовий розрив у теперішньому, бо палюче втручання *реальності війни* не може бути предметом вибору. Оскільки в межах

41. Чистотіна О. Подія в лабетах мереж: зречення і нарцисизм показової вірності // Людина. Екзистенція. Культура: Підхід філософської антропології як метаантропології: Зб. наук. праць. Київ, 2020. С. 336–338.

42. Єрмоленко В. Ereignis пізнього Гайдеггера та Гегелівська логіка зняття // Історико-філософські студії. 2000. № 3. С. 121–130.

концепту екзистенційного простору будь-який вибір завжди не вибір, а життєва боротьба, яка не залишає нічого, окрім ставлення до ситуації, то випадковий образ, вирваний війною, може стати підставою для формування нового екзистенційного простору, узгодженого чи відмінного від нав'язаного доксою.

Реальність війни наявна навіть там, де немає її маркера, вона прозирає своєю попередньою даністю і проблематичністю, має негативні характеристики: суперечить дискурсивному пізнанню, веде до бездумності, коли думку важко висловити і вона стає деструктивною, позбавляє дух позитивних характеристик, висмоктує життєві сили, стимулює страх. Шок викликаний російською агресією в Україні, опір українців цій агресії допоміг і психологам, і філософам отримати додаткові аргументи щодо питання «як облаштована природа страху?», про евристичну цінність якого писав ще Сьорен К'єркегор. Афекти атакують нас не менше за ворогів, не контролюючи наші рефлексивні здатності, поза рефлексіями об'єднують і роз'єднують ще до того, як включився мозок. Треба було дуже серйозно злякатися, щоб довести рівень здорового страху до екстазу у бажанні стати на захист своїх національних цінностей, у яких створюється чи форматується спільне семантичне ядро з співіснуванням різних цінностей. «Смисли, усталені і новостворені, переналаштовують на той ціннісно-смысловий універсум»⁴³, який є базовим для розуміння національного, дає змогу утворювати різноманітні гіпотетичні чи умоглядні версії майбутніх перспектив розвитку історії після війни. Ознайомлення з фільмами, на кшталт: «1964 рік. Що якби Гітлер виграв війну?» — фантастична версія, аналогічна антиутопіям Орвелла «1984», Замятіна «Ми», — примушує задуматися над версифікаційним потенціалом наукових і мистецьких конструктів, дає поживу для варіантів тлумачення історії, доводить, що метанаративи минулого переписуються згідно з вимогами панівних

43. Кримський С. Б. Запити філософських смислів. Київ, 2002. С. 656.

ідеологій, перетворених на «піднесений об'єкт»⁴⁴. Сислове наповнення «піднесеного об'єкту» трансформується, деконструюється під впливом суб'єктивних чинників, які беруть участь у версифікаційних проєкціях колективної історичної пам'яті. Зміна оптики вмотивована актуальною ситуацією війни, робить переконливими не лише дискурсивні, а й оптичні її проєкції. Будь-який візуальний образ може спрацювати як випадковий образ, який приходить з відкритості видимого і через того, хто бачить. Випадковий образ здатний змінити бачення, коли навколо нього починає вибудовуватися нова *реальність війни*, викликана афектацією докси.

Образ у поєднанні з доксою дає змогу ставити питання про особливий тип раціональності — сенситивну раціональність, поняття, яке використав Ілля Інішев для легітимізації естетичної раціональності й естетичної істини⁴⁵. Поєднуючи концепцію «епістемологічної естетизації» Вольфгана Вельша і «естетику явища» Мартіна Зееля, І. Інішев підкреслює оксюморонність утвореного поєднання, але ця процедура цілком виправдана тим, що в теорії В. Вельша «естетизація означає привнесення естетичних масштабів і критеріїв в когнітивну діяльність»⁴⁶, у той час як М. Зеель «працює в мікроскопічній площині аналізу індивідуального досвіду», щоб «...відчувати чуттєву повноту і (зв'язану з конечністю) інтенсивність людського життя, які, як відомо, належать до її найважливіших рис»⁴⁷.

Взаємопов'язаність естетичного з етичним В. Вельш означив словом «ест/етика», вимір людського досвіду, який здатний заявляти про себе «різними способами і в різних масштабах»⁴⁸. Включеність естетичного чинника індивідуалізує етику і «значною мірою нейтралізує жорстокість

44. Žižek S. The Sublime Object of Ideology. London, New York, 1989.

45. Инишев И. Философская эстетика сегодня // Топос. 2007. № 1. С. 5–15.

46. Там само.

47. Там само. С. 11–12.

48. Там само. С. 12.

етики обов'язку, яку можна було б назвати етикою співіснування і якій також властиві по суті «неетичні», репресивні риси»⁴⁹. Автор підсумовує, що «...етика відповідальності є поєднанням двох (однаково безвідповідальних) поведінкових крайнощів, які позбавляють її надії одного разу перетворитися на універсальну етичну позицію» — «вузьколюбий індивідуалізм і байдужий до сподівань особи і тому «нечуттєвий», тобто за своєю суттю неестетичний, колективізм»⁵⁰. Естетичне як ідеал (калокагатія), до якого прагнули греки, поєднував доблесть воїна з красою.

Доеднуючись до тих авторів, які не бачать суттєвої різниці між інструментальною і комунікативною дією, визнання того, що жодна людська дія не може бути описаною лише категоріями мети і засобу, введемо «*людину у ситуації*», яка діючи ситуативно, керується ситуативною логікою (досліджено екзистенціалістами) і нетелеологічною інтенціональністю. Застосування етичного виміру до оцінки військових дій ворогів (кругова порука, пов'язаність кров'ю у кримінальних вчинках) вимагають не дискурсивних статей комунікативної дії, а статей кримінальних кодексів. Знову відтворилася ситуація, яку аналізує Жижек («Військово-поетичний комплекс» про поезію Радавана Караджича і фільми Еміра Кустуриці про війну в Югославії), але вже в Бучі, Ірпені, Ізюмі, коли через потрапляння в абсолютно екзистенціальну ситуацію вибору, ігнорується моральний вимір, який розгортається в людській цивілізації через людську спільноту. Моральні категорії стають прагматичними й інструментальними у своєму застосуванні. Така ситуація здатна консолідувати спільноту, її спільні дії вимагають моральних оцінок (абсолютно недієвих і безрезультатних в ситуації війни). Як засвідчила наша війна, ненависть до ворога і любов до своєї землі у всіх народів різна, різним є і супротив ворогові та колаборація, різними є моральні оцінки культурних патернів, які лежать в основі агресивності, дозволяють кристалізуватись моральним нормам на рівні

49. Там само.

50. Там само. С. 15.

самовідчуття «людини у ситуації». Якщо поняття гібридна війна є концептуально нейтральним, характерним щодо будь-якої сучасної війни, а твердження, що постмодерні війни — наднаціональні, то для оцінки конкретної війни в ньому мало користі, а підведення усіх воєн під одну логіку вже передбачає, що моральність посяде нижню сходинку, бо дискурс моральності не працює в універсальній системі оцінок, як і сама війна не відповідає критерію моральної універсалізації, бо моральна проблематика центрована на індивідуальній автономії.

Війна переналаштувала філософський слух, звиклий до однієї позиції, на нову ситуацію. Таке переналаштування на інші реєстри, аналогічне введенню Гегелем в метафізику проблеми історії, «зняття» як рух вперед через зворотний рух до минулого як невідбулого. Дух у феноменології Гегеля як сполучна субстанціальна основа всякої соціальної єдності є позитивним конститутивним принципом соціального життя, має надіндивідуальний вимір. Не спростовуючи означник сучасного суспільства як атомізованого, у нашій ситуації надамо перевагу гегелівському способу артикуляції, центрованій на репрезентації Духу народу через державу, націю, бо це є концептуально переконливою альтернативою «індивідуалізованому суспільству». Наша сучасна ситуація вимагає встановлювати відносини між суб'єктами через Державу як втілення Духу нації, який для нас став базовим принципом постметафізичної критики. Взаємопов'язаність формування громадянського суспільства і держави, які трансформовані між собою в людському досвіді соціальних істот, уможлиблює відновлення історичного мислення на нових підставах, як уже траплялося в історії: Александр Кожев проводив семінари з «Феноменології духу» Гегеля в «Практичній школі вищих досліджень» в Парижі (1933–1939)⁵¹. Ідеєю історії, представленої неогегелянцем Кожевим, скористався Френсіс Фукуяма («Кінець історії»).

51. Kojève A. Introduction to the Reading of Hegel: Lectures on the Phenomenology of Spirit. Ithaca, 1980.

З погляду грецької філософії, незалежно від того, яким є наше розуміння, щось повинне бути Єдиним, інакше як у цій «плинній сучасності» з «мерехтливими суб'єктивностями», «плаваючими ідентичностями», плюралізаціями реальності протистояти тотальності війни, треба ж навколо чогось «збирати». Можливо, шляхом переналаштування класичних філософських систем на нові сюжети «перепрочитані» філософією ХХІ століття. Так, це — спекулятивні системи, але вони дієві. Фактично, ми маємо переорієнтування філософського розуму з пошуків істини на мистецтво — мистецтво розгортання філософії як загальновартісного запобіжника нищення цивілізації нашого часу, «як шлях людяності й надії»⁵². Але і звернення до плюралізму — досить конструктивне, тому що легітимує принципову плюралістичність сучасної культури, яка дозволяє суб'єктивності розгорнути свій унікальний життєвий досвід в його загальнозначущості, а світ — в мультикультурності, пам'ятаючи, що аналітично кожна особа і кожна культура відрізняються тотально.

Концепт *реальність війни* хоча і фрагментований як реальність, однак є цілісною наукоцентрацією, яка забезпечує нескінченну можливість подібних побудов, зберігаючи автономність авторського концепту, унеможливує його поглинання з боку інших, є сталою конструкцією в полі можливостей інших концептуалізацій *реальності війни*; і можливий як частина методологічної наукової програми аналізу сучасних воєн.

52. Кримський С. Б. Философия как путь человечности и надежды. Киев, 2000.

ЕКРАННЕ ДЗЕРКАЛО: Розколота Реальність часів війни

У ситуації з «головною дійовою особою цього вторгнення, яка не піддається інтерпретації», а саме так назване письмове інтерв'ю Євгена Стасіневича з Гансом Ульріхом Гумбрехтом.

Гумбрехт, означивши ситуацію як «непередбачувану за законами індивідуальної раціональності», застерігає, що є ризик ефекту «нормалізації», якщо намагатися її концептуалізувати, а отже, виправдати¹. Навіть у такій ситуації ризику потреба висловитися щодо російської агресії проти України в публічних інтелектуалів означає не лише концептуальну позицію, а й емоційну підтримку. Потреба активізуватися риторично щодо «повної солідарності з Україною», як зазначає Славој Жижек, є «справжній тест на твою позицію», бо «якщо відкидаєш цю солідарність, то ти найогидніша істота в нашому політичному зоопарку — неофашист із людським

1. Гумбрехт Г. Головна дійова особа цього вторгнення не піддається інтерпретації. «Культурний купол», інтерв'ю Євгена Стасіневича з важливими та відомими фігурами культурного та інтелектуального поля. 02.04.2022. URL: <https://provid.org/interview/golovna-dijova-osoba-tsogo-vtorgnennya-ne-piddayetsya-interpretatsiyi-interv-yu-z-filosofom-gansom-gumbrehtom/>

(чи гуманітарним) обличчям»². Славою Жижек називає причину: «Сьогодні це не момент істини, а момент найглибшої брехні», коли «Росія намагається нав'язати нову модель міжнародних відносин: не холодна війна, а “гарячий мир”»³.

У такій ситуації концепт розколотості Реальності екранного дзеркала наповнюється змістом нового, що не виводиться зі своїх передумов, і який «...ми маємо використовувати як головне слово у справі мислення»⁴.

Методом типологізації означимо візіонерів, аналітиків, ідеологів, пропагандистів і всіх тих, хто має доступ до екранних засобів зображення перебігу війни, операторами — «оператора, який дає події “ім'я”» (Бадью) як концептуального персонажа, зрезонуємо на ситуацію пропозицією — пройти обряд ініціації, необхідність якого зумовлена тим, що винуватцями «розколотості Реальності екранного дзеркала» є саме тип медійника, який форматує території, фрагментує екранне дзеркало, на якому вже відбувається своя війна, тобто щось не релевантне істинності події, та й сама ситуація далека від звичного формату мирних часів. Таким чином вибудована диспозиція центрує основу авторської заангажованості входження в заявлену проблему, стає засобом мобілізації інтелектуальної України на захист європейської національної традиції з її ідеалом свободи. Саме жижеківський аналіз війни Росії проти України, представлений у низці публікацій і виступів, є тим зіткненням з Реальним, яке перевизначило правила геополітичної гри в умовах «нової ситуації», змінило сприйняття «реальної» реальності (те, що відбувається

2. Жижек С. Не лише співчуття спонукає нас допомагати вам. «Культурний купол», інтерв'ю Євгена Стасіневича з важливими та відомими фігурами культурного та інтелектуального поля. 15.04.2022. URL: <https://provid.org/zizek/ne-lyshe-spivchuttya-sponukaye-nas-dopomagaty-vam-intervyu-z-filosofom-slavoyem-zhyzhekom/>

3. Там само.

4. Хайдеггер М. Разговор на просёлочной дороге / Пер. с нем. Под ред. А. Л. Доброхотова. Москва, 1991. С. 77.

стає непередбачуваним) та змінило саму Реальність і рішення щодо її оприявлення екраном.

Таким чином, евристично плідним для нашої розвідки є жижеківське поняття «“реальної” реальності» у його відношенні до самої Реальності⁵. На фоні перформативності сучасної культури, характерною ознакою якої є екран як такий, без конкретизації специфіки (мобільний телефон, телевізор, екран комп'ютера чи кіно), континууму війни як Реальності властиві відповідні фігурації і конфігурації, тому й оператор як концептуальний персонаж не конкретизований, а означений методом типологізації в культурі — тип як такий. Він — автор розколотостей Реальності екранного дзеркала, він відповідальний за те, яким чином сприймають чи не сприймають представлений екраном перебіг воєнних дій, він визначає засоби повідомлень. Не окремі персонажі медійного екранного продукту, виробники й оцінювачі роздумів адресата, а анонімні учасники «теорії змови “образом”», хоча зрозуміло, що багатьох споживачі «знають в обличчя», але суть від цього не змінюється.

Отже, актуальність розвідки зумовлена поточною українською ситуацією війни України з Росією, у якій війна стала буденністю. Як екранна подія — уречевленням символічного порядку, спроектованим на екранне дзеркало, мова і знаки якого аналогічно до цифрової машини генерують «симульований» досвід Реальності, яку, практично, неможливо «відрізнити від “реальної” реальності, наслідком чого є підрив самого поняття “реальної” реальності»⁶. Екранне дійство не є відображенням і репрезентацією тому, що не допомагає чомусь відбутися, уможливає його появу, підтримує його реалізацію, а є віртуальним за своєю суттю, тим, що дає даність буттю не підлягає законам детермінації

5. Жижек С. «Матриця», або Дві сторони збочення. 25.03.2016. URL: <https://provid.org/zizek/matrytsya-abo-dvi-storony-zbochennya-slavoj-zhyzhhek/>

6. Там само.

і причинно-наслідкових зв'язків, бо те «що зумовляє з'явлення — це сама з'ява»⁷. Війна перетворилась на подію, яка «багатша за всяке можливе метафізичне визначення буття»⁸.

Наша війна, унаочнена екраном, є боротьбою за істину буття, покликана формувати довіру до образів і оприявлених конотацій, дає підстави радикалізувати чи релятивізувати образ як довільний наратив чи черговий міф, бо екранна війна спонукає до оцінок «реальної» реальності особою, яка всередині цієї ситуації, для якої образи війни не є суто символічними утвореннями. Погоджуючись з Гумбрехтом, що «осмислювати ці події концептуально» мало ефективно для військових дій⁹, бо розрив між перебігом військових дій та філософськи вибудованим концептом-означником ситуації — нездоланний, зазначимо, що зацікавлений інтелект не володіє іншим інструментарієм, окрім як рефлексивно означити своє ставлення до ситуації. Його дієвість у провокативності, здатності впливати на виробників екранного дійства, які перекладають зрозумілою мовою образів філософськи рефлексивізації війни, використовуючи аргументи, які, аж ніяк не можуть бути неупередженими. Ворожу пропаганду означимо як теорію змови «образом», ціллю якої є сучасний споживач екранного продукту, який в силу надлишковості різноспрямованих екранних дискурсів, семіургії екранних знаків став байдужим до образів фактів-свідчень. Та навіть за таких обставин символічне екранне дійство, яке за своєю природою намагається приховати небажане й утвердити бажане, провокує на пошук істини іншої — «реальної» реальності справжньої війни, через бомбардування повідомленнями з несумісних світів та ідентичностей, намагається шукати об'єктивну істину. Такий пошук є потраплянням у площину культури, коли вільний вибір — це не вибір з-поміж «множини “маленьких інших”», а вибір

7. Гайдестер М. Дорогою до мови / Пер. з нім. Львів, 2007. С. 218.

8. Там само. С. 221.

9. Гумбрехт Г. Головна дійова особа цього вторгнення не піддається інтерпретації...

свободи чи рабства, як зазначив Славой Жижек у лекції для Київської школи економіки 24.05.2022¹⁰.

Мета представленої розвідки — через уведення концепту «розколота Реальність екранного дзеркала» визначити утворені в реперних точках розколів цінності, уособлені в наративах дискурсів з боку зацікавлених сторін, що, своєю чергою, вимагає проблематизації їхньої онтологічної визначеності, способів нівелювання відчуття відсутності «об'єктивності», істинності перебігу воєнних дій та їхніх оцінок. Довести, що невизначеність і багатоваріативність феноменальності війни перетворює її не так на концептуальну, як на онтологічну проблему. Зверненість до концепту «розколота Реальність екранного дзеркала» як смислової події поєднує буттєве, екзистенціальне, інституціональне, когнітивне, семіотичне з метою утримати особливість таких місць-вимірів екранного дзеркала, які дають можливість прокреслювати траєкторії практик зображення перебігу війни зацікавленими сторонами через фаховість, заангажованість медійника як концептуального персонажа, відповісти на питання спроможності відеоряду просунути нас в осмисленні й у доступі до феномену буття війни.

Матеріали та методи, використані для конструювання авторського концепту «розколота Реальність екранного дзеркала», визначені риторичними фігурами, які окреслюють досліджуване проблемне поле екранного дзеркала, формулюють чи оприявляють своє ставлення до війни. Це — аналіз війни Росії проти України у виступах і публікаціях Жижека, концепт «“реальної” реальності» у жижеківській інтерпретації¹¹, з'ява події Гайдеггера¹², агоністична модель Ш. Муффа¹³, в якій боротьба

10. Жижек С. Лекція для Київської школи економіки 24 травня 2022 року. URL: <https://www.facebook.com/KyivSchoolOfEconomics/videos/1416406568797353>

11. Жижек С. «Матриця», або Дві сторони збочення...

12. Гайдеггер М. Дорогою до мови...

13. Mouffe C. Democracy in a Multipolar World // Millennium. 2009. Vol. 37. # 3. P. 549–561.

за гегемонію — не тільки зіткнення з ворогами, але й домовленість між співниками, визначення дискурс-аналізу як такого, що не має фіксованої, дисциплінарної матриці, і для якого характерна методологічна розмитість¹⁴. Перформативний поворот у культурі дав змогу скористатися поняттями «фігурації» (термін Нікласа Іліаса) і «конфігурації» для аналізу «розколотої Реальності екранного дзеркала», її обрисів, зовнішнього вигляду. Образи на ньому, їхнє взаємне розташування на екранній поверхні визначені комунікантами. Використання ідей В. Фурса щодо еволюції комунікативної парадигми від Габермаса до Фуко дало змогу через «розколоту Реальність екранного дзеркала» представити сучасний кратологічний дискурс як специфічну спробу «зсередини» представити авторський досвід аналізу екранної реальності, який відклався в попередніх концепціях. Усе це вписано в контекст характеристики сучасних воєн М. Каллдор і П. Слотердайком як гібридних.

Для досягнення мети використано такі методи: порівняльний аналіз — порівняння означених вище підходів у їхніх евристичних спроможностях для нашого дослідження, метод узагальнення в дослідженні дискурсивного потенціалу концепту «розколата Реальність екранного дзеркала». На підставі ідей, які містяться у перерахованих вище авторів, означено контури філософського підґрунтя концепту «розколата Реальність екранного дзеркала» як поля для дискурс-аналізу. Залежно від іменування, війна символізована як подія на екранному дзеркалі. Екранна символіка події має справу з екранною Реальністю, створює і нищить репрезентації спокус на об'єктивність істини через трансляцію образів, якими супроводжуються воєнні дії і які є провокативними чи заангажованими нормалізаціями, створеними операторами. Теоретично образи постають як місця-вимири, практично — як дискурсивний аналіз, коли індикація іде через візуальний ряд таких образів, які мають переконувати в правдивості власних свідчень і звинувачувати в намаганні ввести в оману з боку ворога.

14. Йоргенсен М., Филлипс Л. Дискурс-анализ: Теория и метод. Харьков, 2008. С. 14–46.

Через неакадемічність корпусу текстів і матеріалів про сучасну війну, які неможливо віднести до дисциплінарної матриці, що стали темою інтерпретуючого аналізу, водночас відбувається неминуче спрощення, що опиняється за межами академічного дискурсу Реальності й перетворюється навіть не на «реальну “реальність”», а на дійсність. Причина в тому, що коли думка рухається лінією напруги, яка виникає між зацікавленою екзистенційально-емоційною і відсторонено-раціональною оцінками актуалізованої сьогодні проблематики війни, то намагання зняти це рефлексією неминуче залучає суб'єктивне бачення і власні ціннісні установки, для яких характерна відмова від поняттєвості, постулювання неможливості передачі думки в ситуації війни через каузальні, логічно вибудовані зв'язки.

Отже, концепт «розколота Реальність екранного дзеркала» вмотивовує можливість збільшення обсягу значень, розширення предметного поля, сфер застосування дискурс-аналізу, демонструє можливість підключитися до нього, залучаючи будь-які метафізичні практики, зокрема й невербальні — зображення.

Концепт *Розколота Реальність* екранного дзеркала окреслений дослідницьким полем у поєднанні: його культурної матриці, технологій візуалізації і технологічного складника, для яких Війна є смислоутворювальною подією, «точкою збирання», визначником реперних місць її представленості, унаочненням через паралаксне представлення її перспектив і перебігу (Жижек).

«Європейський словник філософій» указує на полісемантизм поняття «Подія» (Ereignis), яке, з-поміж інших, має означник: «ставити перед очима», унаочнювати¹⁵. Це подія війни як «з'ява», якою «привласнюється в мисленні і висловлюванні приналежність буттю»¹⁶, «Логіка

15. Європейський словник філософій: Лексикон непрекладностей / Під керівництвом Б. Кассен, К. Сігова: У 5 т. Київ, 2013. Т. 3. С. 24.

16. Heidegger M. Contributions to Philosophy (Of the Event) / Transl. by R. Rojcewicz and D. Vallega-Neu. Bloomington, 2012. P. 5.



Прагський мурал із зображенням дівчинки, яка під українським прапором ховає казкових героїв.

URK: <https://tsn.ua/ato/u-prazi-z-yavivsyam-mural-iz-divchinkoyu-yaka-pid-ukrayinskim-praporom-hovaye-vidomih-kazkovih-geroyiv-2013367.html>

смыслу» (Делез) якої має з-поміж іншого і «поверхневий ефект»¹⁷, здатна спиратися на практики візуалізації, приміром, як це робить Жиль Делез, спираючись на літературні практики Льюїса Керролла, доводячи, що це є тим авторським особливим ракурсом зображення події. Війна є «тією рухомою точкою, де всі події збираються воедино»¹⁸. Такою точкою збирання, унаочнення є екранне дзеркало, яке в ситуації війни здатне оприявити цю подію під бажаним кутом зору, визначити її подієвість ціннісно, запустити бажану оптику бачення та інтерпретації зображеної події для сприйняття ціловою аудиторією.

Найбільше від воєнних злочинів страждають діти. З початком масштабної російської агресії проти України на будинку в Празі з'явився мурал на підтримку України в її боротьбі проти Росії із зображенням сумної дівчинки, яка під українським прапором ховає відомих казкових героїв: американського Мікі Мауса, чеського Крота, скандинавського Мумі-троля, французького Обелікса, польських Льолека і Болека, пса Бітцера з британської казки «Баранчик Шон» і німецьку бджілку Майю. Загорнувшись в український стяг, дівчинка ніби хоче ним захистити власний, рідний для неї життєвий світ від ворога. Мурал викликає бажання зрозуміти, відчути, який цей дитячий світ на вигляд, чому саме такої незвичної форми і за допомогою таких образів дитячої

17. Deleuze G. The Logic of Sense. New York, 1990. P. 4.

18. Там само. С. 153.

уяви змальовується страшна війна, яка є більш «реальною» реальністю, ніж Реальність. Дитяча уява не здатна (через дитячість) шукати сенс, бо для неї існує чистий світ гри, який поруїнований. Інтернаціональний мультяшний набір ідентичностей в її дитячій уяві рівноцінно споріднений з дитячим життєвим світом, руйнація якого є трагічним відчуттям можливої смерті, яка вже за межами дитячої уяви, бо це вже зі світу дорослих.

Діти живуть за законами міфу, не протиставляючи дійсний світ і гру. Саме міфологічне світовідчуття спрямовує їхній інтерес до всього, що пов'язане з грою, з фантазією і казкою, з пригодами, з новими або незвичайними формами. Краса кадру може викликати однакову цікавість до гри як форми життя і до гри-симулякру, порожньої форми, не пов'язаної з життям. Перемикання дитячої цікавості з живих форм гри на їхні віртуальні подоби містить у собі небезпеку хворобливих відхилень у розвитку їхнього внутрішнього світу в мирний час, а в години війни є рятівним для дитячої психіки. Діти відчують себе комфортно тільки в символічній реальності, яка не потребує зв'язку з життям. І лише війна здатна поруїнувати межі, відмінності й зробити реальність страшною, коли вікова межа принципово відсутня. Як показує Жиль Делез, для Аліси Задзеркалля і Дзеркало принципово не відрізняються, вони є «реальною» реальністю, реальністю образу.

Екранна поверхня війни є полем битви, безліччю способів утверджувати власний образ війни, по-різному її схоплювати, збільшуючи розриви й тріщини на поверхні. Водночас сама війна — над полем битви, бо «жахливо безпристрасна до всіх учасників»¹⁹. Розриви й тріщини екранної поверхні можуть «зшиватися», приміром, за допомогою поетичного шва як деполітизованої установки, коли, окрім естетичної насолоди, отримуєш заряд патріотизму. На це здатні генії масштабу Ліни Костенко:

19. Deleuze G. *The Logic of Sense*. P. 101.

Це звір огидної породи,
Лох-Несс холодної Неви;
Куди ж ви дивитесь, народи?!
Сьогодні ми, а завтра — ви.

Цей вірш висвічували екрани різних гаджетів на початку війни. Жижек поезію Радавана Караджича означив «Військово-поетичним комплексом» (назва його статті про поезію Радавана Караджича). Така поезія виконує роль деполітизованої установки²⁰. У зазначеній статті Жижек характеризує путінську владу як сплав консерватизму, мілітаризму, гедонізму як любові до розкішного життя з палацами, яхтами, вартісними забаганками. Наводить аргументи на користь деполітизованої естетичної, постмодерної націоналістичної установки, постмодерної етнічної самоідентифікації з відповідним набором моральних цінностей. Підсилює аргументацію аналітика фільму Кустуриці «Андеграунд», у якому показано нездатність глобального секулярного суспільства захистити себе від божества, уособленого в Зверх-Я (це божество нічого не забороняє, навпаки, стимулює безсоромність і вседозволеність, руйнує будь-які моральні норми й цінності).

«Кустуриця показує либідінальну економіку, псевдобатаєвський транс нестримного марнотратства, неперервний скажений ритм пияцтва, співзлягання»²¹. Доказом реалізації такої установки є кадри з Бучі, Ірпеня, Маріуполя, які облетіли увесь світ. На них військові російської армії, звільнені від моральних зобов'язань, демонстрували «псевдобатаєвський транс». Можна додати заяву Верховенського з «Бесов» Федора Достоєвського, який обіцяє, взявши владу, проголосити право на безчестя.

Порівняння Жижеком нашої військової боротьби та кохання вносить в аналітику війни романтичний шов, поему, яка має контекстуальне

20. Жижек С. Военно-поэтический комплекс. Nevoina. 14.06.2022. URL: <https://syg.ma/@nevoina/slavoiv-zhizhiek-voiенно-poetichieskii-kompleks>

21. Там само.

іменування. Іменування є пусковим механізмом, процесуальністю, яка концептуалізує і конфігурує ще один простір свободи, коли свобода є водночас і вільним вибором, і неунікністю, показує відмінність вибору в ситуації, «коли ви прийшли до цукерні й обираєте між полуничним і шоколадним тістечком, і боротьбою, яка є неунікною і безумовною. Ви обираєте боротьбу, тому що не можете обрати інше. Це той радикальний вибір, коли усвідомлюєш, що не зміг би жити, вчинивши інакше. Це те, чого Європа зараз має навчитися у вас: мати свободу робити те, що маєте робити». «Європі потрібно повчитися у вас мобілізації — не лише військової», «ви пробуджуєте Європу від меланхолійної апатії та змушуєте прийняти неунікність мобілізації. ... справжня свобода — це не похід у цукерню»²².

Будь-який вибір часів війни — не «похід у цукерню», це — вибір суб'єктом ідентичності в ситуації війни, що є «наслідком уведення в гру в цій ситуації ще одного імені, запускає родову процедуру, яка сама собою не творить нової реальності, вона створює лише таку можливість»²³.

Жижек використовує лаканівське поняття Реальності, зустріч з яким є травматичною для суб'єкта й може бути вписана в екранну мову²⁴. Як наслідок — «об'єкт помітний, коли розглядається під певним кутом зору» і представлений відповідною символізацією, яка «дозволяє різні інтерпретації такої зустрічі»²⁵. Жижек зазначає, що розривом є все непередбачуване, якщо воно передбачуване й контрольоване, то воно не є розривом і подією, бо подія самореферентна й вимагає готовності

22. Жижек С. Славою Жижек пояснює, чим боротьба українців подібна до кохання. 27.05.2022. URL: <https://hmarochos.kiev.ua/2022/05/27/slavo-j-zhyzhek-poyasnyuye-chym-borotba-ukrayincziv-podibna-do-kohannya/>

23. Badiou A. Manifesto for Philosophy. Albany, 1999. P. 36–37.

24. Жижек С. Психологія та пост-марксизм. Випадок Алена Бадью. 2016. URK: <https://provid.org/zizek/psychoanaliz-ta-post-marksyzm-vypadok-alena-badyu-slavo-j-zhyzhek>

25. Žižek S. The Parallax View. Cambridge, 2006. P. 18.

піти на ризик задля її самоствердження, вимагає рішень на користь події²⁶. У нашому концепті важлива роль належить фігурі оператора, який поіменує подію війни (А. Бадью), коли означенням такий оператор конститує екранну реальність, розколює чи нищить її своїми репрезентаціями, бо трагічний досвід війни — невимовний, така пристрасть Реальності не здатна на компроміси, бо «ніщо не може засвідчити, що реальне є реальним, крім вигадки, здатної грати роль реального»²⁷. Така «вигадка, здатна грати роль реального», стосується відносин між культурною образністю і витворами на екранному полі жахів і страхів, крові, смертей, поразок і перемог, а також того, хто все це міксує, конфігурує, форматує для сприймання адресатом повідомлення — фігури оператора, який дає події «ім'я» (Бадью) як концептуального персонажа. Він — епіфеномен екранної Реальності, яка когерентна перебігу «реальної» реальності війни, стрімко змінює свої фігурації і конфігурації (образи та їхнє розміщення на екранному полі), неперервно трансформуючи форми проявів. Контексти визначаються плінною сучасністю (З. Бауман) з її динамізмом подій, унаочнюються екранними технологіями зображення війни, перформативністю сучасної культури, яка позначається на технологіях конститування війни як видовища, як образного повідомлення переведеного в образ як візуальну практику. Для реалізації цієї практики оператор повідомлення примушує образи говорити, маскуючи їх під тексти за логікою дискурсу, роблячи це дисперсивним прийомом, здатним розкласти на складові та функції в залежності від героїв повідомлень чи тих ролей, які їм прописуються. Оскільки сучасна культура зробила автора (у нашому варіанті персону оператора) вигнанцем, то і функцію бачення передовірила мобільним телефонам, телевізорам, екранам комп'ютера чи кіно, тобто екрану як такому, ним послуговується адресат повідомлення, тому й автор, і конструктор екранного видовища перетворився на анонімного

26. Жижек С. Психоаналіз та пост-марксизм...

27. Бадью А. Століття / Пер. з франц. А. Репи. Львів, 2019. С. 76.

персонажа. Адресат, переглядаючи образи-повідомлення, шукає зв'язки між ними відповідно до своїх ціннісних уподобань, повертається до вже баченого, сканує у своїй свідомості скороминущий образ-кадр, замкнений на себе, повернений до себе й перманентно оновлюваний.

Трансляція відображуваного не(залежно) від розміру дисплея є звичним форматом для користувача, що дає можливість постійно спостерігати за подією в оцифрованому форматі, виринаючи з перебігу кадрів ті, що «зачепили», на яких є причини зосередитися, бо оператор, відправляючи повідомлення, ніби пропонує отримувачу провести ментальну операцію з перетворення баченого на бажане, повірити в представлену інформацію, знайти тому підтвердження відповідно до ситуації, за бажання, поширювати далі отримане повідомлення — показати зацікавленим на дисплеї чи вказати адресу, де можна перевірити таку інформацію.

Ситуацію на фронтах і перебіг подій воєнного часу, представлених через образи-кадри свіжих повідомлень, можна класифікувати як вербальні наративи, проілюстровані дисплеями й екранами. Вони можуть супроводжуватися усними повідомленнями. Інформаційні дайджести «Війна у фотографіях» регулярно наявні в новинних стрічках на Telegram-каналі, видовищні повідомлення з коментарями однаково є візуально-вербальними комунікативними актами. Практично необмеженими є можливості сучасних технологій візуалізувати війну через любительські знімки й ролики, плюс — те саме дійство, відзняте спецкором чи зрежисоване фахівцем, — вони значно розширюють простір екранного дзеркала, яке в епоху цифрових технологій надсилає меседжі усьому світові не просто у форматі новин, а й бажає отримати до них коментар. Сьогодні це можливо завдяки мобільним телефонам із функцією MMS, електронною поштою, і Web 2.0, які дають змогу обмінятися оцінками, відповісти на візуальне повідомлення, залишити коментарі, до яких часто закликають і ведучі телевізійних програм, заохочуючи глядачів ставити «вподобайки». Водночас зменшується питомий обсяг словесних коментарів, тобто міняється структура повідомлення як реакції на подію, вона взагалі може не містити

текстового повідомлення, а лише візуальні фіксації, уподобайки й смайлики. Такі технології потребують візуальної грамотності, яка включає використання кадрів і їхнє пересилання іншим не як конкретний випадок, а як ідею, для того, хто поділяє її і для кого вона зрозуміла без коментарів. Усі ці технології вмонтувались у змінювану візуальну культуру, підготували суспільство до оцифровування війни як «реальної» реальності в новій культурній матриці та стимулювали нові уявлення про візуальне, про Реальність екранного дзеркала.

Така нова культурна реальність²⁸ є результатом взаємодії культурного уявлюваного й екранного уявлюваного, яке локалізує особливу енергію супротиву нації ворогу, яка у своєму русі потребує оператора, здатного заповнити своїм меседжем «серце і душу», створити бажану версію цього уявлюваного й поширити його таким чином, щоб надати статусу автономного утворення в полі боротьби з таким самим уявлюваним, створеним теорією змови «образом» супротивника, і бути здатним переконати в правдивості власної версії. Остання виникає в процесі відбору, редагування, форматування, ре-конституалізації бажаних цінностей і форм репрезентації у візуальних образах. Це видовище в ситуації симулякризації сучасної культури, підсиленої симулякрами електронних медій, які увійшли у підґрунтя самої культури та через свою технічну спроможність наявні скрізь. Для утвердження власної логіки вони здатні нехтувати досвідом соціальної спільноти.

Розколота Реальність екранного дзеркала в часи війни розростається і захоплює владу, витісняючи інші ядра культурного уявлюваного. Так, починаючи від 24 лютого, часу вторгнення Росії в Україну, усі канали об'єдналися, щоб інформувати суспільство про перебіг війни. Згуртованість суспільства перед лицем загрози — запорука перемоги над ворогом, але діалектика вчить, що існує інший бік протилежностей — цензура, яку легше здійснювати, коли є одне підцензурне джерело інформації,

28. Foucault M. The History of Sexuality. Vol. I: An Introduction. New York, 1978.

яке конфігурує бажаний погляд на ситуацію. Застереження щодо недооцінки влади акту погляду стосовно фундаментальної природи технології візуалізації, висловив Норвал Байтелло Джуніор, підкреслюючи, що вона корегує погляд: «Оскільки пожива для образів — це погляд, а погляд — це жест тіла, то ми перетворюємо тіло на страву світу образів — я тут відсилаю до одного з можливих типів споживання образів (iconophagy)»²⁹.

Дивитися — означає підживлювати екзогенні образи нашою енергією, нашою увагою до екранних повідомлень, нашим бажанням їх «споживати» і поширювати далі. До такої комунікації залучені як адресант (оператор), так і адресат (споживач повідомлень — глядач відеоряду на дисплеї чи екрані). Перший (оператор) створює образи, здатні полонити адресата повідомлення, стати поживою для його процесу уявлювання. Оператор повинен діяти таким чином, щоб обсяг екзогенних образів з гаджетів, мобілок, теле-, кіноекранів зростав, зменшуючи, відповідно, обсяг ендogenous образів (сни, мрії, образи з нарисної геометрії тощо). Другий — адресат, відчуваючи загрози з боку екрана, чинить опір намаганням колонізації екранними образами через практики медитації, фітнес-клуби, танці, які породжують інші внутрішні образи. Цей постійний двобій скінчиться нескоро, і переможця точно не буде, буде — третій, але який, покаже час.

Постійно виробляючи екзогенні образи війни технічними засобами, оператор, автор розколів на Реальності екранного дзеркала, намагається випрацювати в адресата стратегію входження в поле його впливу, щоб емоції болю, страху, радості споживача екранного продукту оберталися до зовнішнього екранного образу та його афективні реакції узгоджувалися суголосно з ним. Фактично це властивість гіперреальності, про яку пише Жан Бодріяр, — це частина проєкту — візуалізувати будь-який порух душі й емоцію. Уявлюване, сконструйоване оператором впливає на трансформації культурного уявлюваного, підставою якого є триумф

29. Baitello Jr. N. A era da iconofagia. Sao Paulo: Hacker, 2005. P. 86. URK: <https://danielledenny.wordpress.com/2012/05/01/fichamento-da-la-parte-do-livro-a-era-da-iconofagia-de-norval-baitello-jr/>

симулякрів над будь-якою формою ідеї реальності. Тут ми зробимо відступ, який навіяний постійною рекламою на телеканалах із пропозицією здобути айтішну освіту віртуально й безкоштовно. Повіdomляють, що вже тисячі відгукнулися на цю пропозицію. Це є свідченням на користь торжества логіки неприборкуваного виробництва й переформатування якості управління системами, що потребує армії айтівців, це своєрідний рух контркультури, у якій події симулякризуються і споживаються з вірою в торжество інформаційного суспільства з переліком його «хвиль» (третья описана Елліном Тоффлером)³⁰.

Оператор формує кут сприйняття представлених екраном воєнних дій, визначає засоби повідомлень. Не окремі медійники, виробники й оцінювачі роздумів адресата, а оператор як тип, який анонімізує «теорію змови “образом”», покладає розриви дзеркальної поверхні як відсутність, яка є умовою повідомлення згідно зі специфікою роботи такого оператора. Оператор — знеособлений, бо його завдання — транслявати панівний дискурс, він — умова виробництва таких дискурсів і їхнього поширення через екрани дисплеїв і кіноекрани. Він конвертує політичні, ідеологічні, культурні знаки в маркери екранної поверхні. Висловимо пропозицію щодо необхідності для оператора пройти обряд ініціації, це обумовлено значним поширенням архаїки в сучасному суспільстві, усуненням трансцендентного полюсу сучасної культури й намаганнями його відновити в сучасних реаліях, а також автоматизмом і атомізмом «індивідуалізованого суспільства» (З. Бауман), коли людину редукують до типу людини-модуля³¹.

Розколи Реальності екранного дзеркала як об'єкта за визначенням знаходяться поза засобом, тому що є даністю без розрізнення внутрішнього й зовнішнього, повідомлення на його поверхні є процесом і результатом, не можуть бути редукованими до засобу комунікації,

30. Toffler A. The Third Wave. New York, 1980.

31. Там само.

не є інструментами. Фрагментація сущого на поверхні екранного дзеркала відбувається не відповідно до його природи, а до природи зображення, довіряючи йому, рухаючись його зусиллями. Здатність адресата з нерозчленованої війни власними зусиллями утримати й пред'явити як смисл створений власний мислеобраз є результатом особистого досвіду «переварювання» цієї війни. Таким чином «обживаючи» простір війни, особа актуалізує сферу «реальної» реальності цієї події, паралельно набуває власного лінгвістичного досвіду: повсякденною мовою, запроваджуючи чи використовуючи нову лексику («бавовна», «орки» тощо), видозмінюючи формати розколотості Реальності екранного дзеркала, впливаючи на конфігурації цих розколів. Саме розколи Реальності екранного дзеркала виявились тим ресурсом, який здатний продукувати непередбачувані конфігурації і фігурації новонароджуваного типу комуніканта з ідентичністю стосовно війни, що, своєю чергою, провокує появу нових розколів Реальності екранного дзеркала. Водночас засоби розколів — поза комунікантом, а розколи — усередині. Реальність екранного дзеркала є медійним повідомленням, яке бачить, чує, відчуває комуніканта/адресата, — це інстанція цінності з акцентом на зв'язок, розривність / нерозривність з його ціннісним світом. Повідомлення на екранному дзеркалі не має конкретних адреси й адресата, але доставляється за призначенням, бо кожного охочого ним скористатися вдовольняє смисл побаченого, озвученого, кожен знаходить у ньому поживу для себе. Розколота Реальність екранного дзеркала перетворюється на середовище інформації і комунікації часів воєнних дій за умови, що адресат повідомлення не лише споживає екранну інформацію, але й уживається в неї в силу природи екранного дзеркала. А також увесь час виникає потреба в удосконаленні мови екранних образів, бо мова — знаряддя інформації і комунікації, нею користуються комуніканти: оператор у своїх повідомленнях, меседжах змушений створювати знаки, слова, відеоряд з огляду на загальний досвід різних адресатів. Прикладом є численні репліканти агента Сміта з фільму «Матриця».

Сконструйована Реальність екранного дзеркала в'їдається в душу, свідомість, перетворюється на очі бачення війни, її сприйняття/несприйняття в пропонованих форматах. Така реальність може не мати нічого спільного з «реальною» реальністю. Цікавий факт: військовий експерт Петро Черник, виступаючи на телеканалі «Апостроф» 15.08.2022, з-поміж іншого зауважив, що «диктатор Путін вибудував свою Реальність, яка не має нічого спільного з «реальною» реальністю», тим самим указавши на той факт, що Реальність вимагає ціннісної вмотивованості. Ця потреба суттєво загострюється у часи війни не лише у диктаторів. Незаперечним є факт того, що медіі програмують ідентифікацію, що це не самоідентифікація, а лише її ілюзія, бо така ідентифікація запрограмована ззовні.

Війна породжує нового суб'єкта — тіло, життя якого безпосередньо залежить від перебігу воєнних дій, для тілесного буття важлива не сама по собі Реальність екранного дзеркала, а спосіб її відношення до людини в конкретній ситуації війни. Суб'єкт часів війни — і жертва, і інструмент Реальності екранного дзеркала. Осциляція в акті взаємодії екрана й адресата через видозміну подій війни має на меті трансформацію свідомості суб'єкта, щоб через усереднення адресатів-споживачів інформації сформувати бажану єдність. Цим займаються оператори, які не так керуються цінностями цільової аудиторії, як зосереджуються на адресаті як субституті репліканта в системі «реальних» відносин. Топос екранного дзеркала уможлиблює використання топологічної рефлексії, яка відзначає важливість образу й образної репрезентації думки, процесу розмислювання разом з екраном, з медіями. Особливість топологічного підходу в тому, що його похідним є сучасний адресат, а Реальність екранного дзеркала стимулює здатність до саморефлексії в такого адресата, яка, зазвичай, сконструйована оператором. Коли присутність війни розлита в суспільстві, коли нею марковані всі прояви життя сьогоденного українця, коли війна визначає специфіку облаштування його життєвого світу, резонанс з екранним дійством збирає в ціле те

атомізоване суспільство, яке, на думку З. Баумана, є маркером сучасного³². У такій ситуації ідентифікаційні механізми вибудовуються за логікою необхідності чинити супротив ворогу. Незважаючи на намагання вибудовувати каузальні зв'язки, повідомлення, які містяться в сюжетах із фронтів чи експертних оцінках, звертаються не до раціональної складової глядацької свідомості, а до емоційної чи афективної. Технологічно адресат залучається до інтерактивного переживання афектів, обирає ті з них, які прокладаються між оком і поглядом, там, де реальне — жакливе і надихаюче, набуває форми війни, коли пристрасть реального — безкомпромісна (Бадью).

Ворожа пропаганда й оцінки нею війни є паразитарними утвореннями, якщо дотримуватися логіки фільмів Вачовські «Матриця», «Матриця: Перезавантаження», «Матриця: Революція», то треба чинити супротив паразитам свідомості, які утворюють особливу пухлину сприйняття. Як всяка пухлина, ця також намагається захоплювати якомога більше простору свідомості адресата. Вона когерентна сучасній ситуації визнання множини підстав і умов мислення й рефлексії. Визначаючи ці підстави, ми переміщуємося в площину політики та влади. Але на відміну від минулих часів, те, що раніше вважалось політикою і мало відповідні інституції, які обґрунтовувалися раціональністю і правом³³, сучасними теоретиками політичного (Ранс'єр) тлумачаться як поліцейська наука управління без політики, і навпаки, те що було на маргінесі стало політичним.

Головною фігурою, яка створила теорію дискурсу сучасної політики й влади, вважаючи їх «розлитими у суспільстві», є Мішель Фуко. Мета філософського концепту Фуко «генеалогії влади» — «об'єктифікація об'єктивностей» суб'єкту дії і пізнання, які є «проблематичними продуктами з внутрішньою гетерогенністю. У їхній основі лежать історично змінювані відносини влади, типи влади породжують своїх власних суб'єктів

32. Bauman Z. The Individualized Society. Cambridge, 2001.

33. Апелъ К.-О. Дискурсивна етика: політика і право. Київ, 1999. С. 46–60.

і об'єктів пізнання і тих способів, якими поєднуються влада та знання, головною і визначальною силою є влада, яка встановлює режими знання, підпорядковуючи їх своїй волі, істина не існує поза мультиплікативними формами примусу, коли кожне суспільство має свої режими істини та свою генеральну політику щодо неї»³⁴. Така ситуація означається Фуко та його послідовниками як мікрополітика, яка конститує і реконститує суб'єктів (Венді Браун), повторюючись в макрополітиках культурних, соціальних. Засобом реконституювання суб'єкта, варіантом мікрополітики є Реальність екранного дзеркала. Хоча неможливо уявити диктатуру Путіна без установки суб'єкта, який її допускає, поділяє чи апологує, але не можна й припустити, що всі вони однакові, таке можливе лише як теоретичне припущення, ідеальна абстракція. Тотожності містять антагонізми й розриви, вимагають дій і вибору, самовизначення в ситуації насилля, яке є припиненням діалогу, його зупинкою.

Мішель Фуко, Венді Браун, Славой Жижек, як представники лівого радикалізму цієї традиції, намагаються забезпечити нас дискурсивним інструментом супротиву, проговорюють ситуації несвободи. Фуко, Жижек роблять це через використання психоаналітичного інструментарію, тобто супротив ведеться через психічні артикуляції влади самого суб'єкта, такі артикуляції стимулюються і екранним дзеркалом, дискурси якого є тим владним ресурсом, яким є будь-який дискурс, на думку Фуко. Дискурсивно конструйоване веде боротьбу за гегемонію, боротьбу за власний спосіб фіксування цінностей у вузлових точках значень і перформативань. Кожен з операторів реалізує власний гегемоністський проєкт і утворює його Реальність на екранному дзеркалі серед аналогічно представлених гегемоністських проєктів. Сьогодні не комунікативна раціональність Габермаса чи дотична до неї етика відповідальності Апеля, а саме владний дискурс у певній формації, за Фуко, є евристично доцільним як дискурс кротологічний.

34. Foucault M. The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language. New York, 1972.

Володимир Фурс пише, що Габермас сприймав Фуко як суперника на полі, де він панував, через те, що Фуко «не хоче якось удосконалити мовну гру модерної політичної теорії (з основними поняттями автономії і гетерономії, моральності й легальності, звільнення і гноблення) і повернути її проти патології модерну — він хоче підірвати модерн і його мовну гру»³⁵.

Хоча «очної публічної дискусії між Габермасом і Фуко не було», але «разом з тим їхня заочна полеміка виявилась достатньою для того, щоб розглядати ці дві концептуальні позиції в принциповому взаємозв'язку і в загальному для них контексті»³⁶. Означення дискурсу як владного ресурсу в певній системі формування (психіатричній, клінічній, покарання, сексуальності тощо) «розумніше не розглядати в загальному плані раціоналізації суспільства чи культури, а аналізувати процеси в багатьох галузях, кожна з яких відсилає до певного фундаментального досвіду: божевілля, хвороба, смерть, злочин, сексуальність і т. ін.».

Фуко пише, що «йдеться про відносини влади, які є множинними й різноманітними за формою». «Це означення певного поля аналізу, а зовсім не відсилання до якоїсь однієї-єдиної інстанції»³⁷. Так, за певних історичних і культурних умов продуктивним був комунікативний підхід Юргена Габермаса, це визнає і Фуко, але зміна контекстів (ситуація в культурі та соціумі) потребувала переглянути підхід до влади, її інституцій і сфер впливу. Відповідаючи своїм критикам (Фрезер, Тейлор, Габермас), які вказували на самореферентність його концепту, Фуко стверджував, що його не цікавила теорія істини влади, а лише практики сьогодення, тому генеалогія здійснюється не універсальним метафізичним суб'єктом, а конкретним інтелектуалом, який не є голосом Розуму та Істини, він включений у систему влади й веде локальний бій, і прагне відокремити владу істини

35. Фурс В. Социальная философия в непопулярном изложении. Вильнюс, 2006. С. 81.

36. Там само. С 68.

37. Там само. С. 71.

від форм гегемонії соціальної, культурної, всередині якої ця влада діє, прагнучи змінити баланс влади в наявному режимі істини. Це визначає і характеристику війни як події. Тен ван Дейк зазначає: «за певних обставин і зі зміною часу виникла потреба у співвіднесеності культури й історичного контексту в характеристиці події»³⁸.

Саме ця обставина дала підстави Фуко підхід Габермаса віднести «до порядку утопії», зазначаючи, що поділяти думку Габермаса «означає не бачити, що відносини влади самі по собі не є злом, від якого варто звільнитися <...> неможливе ніяке суспільство без відносин влади, якщо розуміти їх як стратегії, за допомогою яких індивідууми намагаються керувати, визначати поведінку інших. Проблема не в тому, щоб намагатися розчинити їх в утопії комунікації, якій властива абсолютна прозорість, а в тому, щоб забезпечити себе правовими нормами, техніками управління і мораллю, етосом»³⁹.

У подібних ситуаціях принцип дискурсу набуває форми принципу морального універсалізму чи партикуляризму, тобто, коли він застосовується до моральних норм. Сьогодні принцип, сформульований Габермасом, що «жоден примус неприпустимий в дискурсі»⁴⁰, піддається сумніву, і Габермаса звинувачують у вузькості значення його поняття дискурсу комунікативної раціональності. Таким чином, Жижек зазначає: «Золота епоха Європи, коли Юрген Габермас і Ноом Хомські могли собі дозволити пацифізм під ядерною парасолькою США — уже завершилася. Зараз пацифізм означає моральні компроміси», але заклики до України «протистійте російській агресії, але без зброї» — уже не зі сфери моралі й моральних компромісів. Жижек оцінює ситуацію початку війни: «у перші тижні Європа боялася, що Україна не вистійть. Але зараз ясно, що боялась якраз

38. Van Dijk Teun A. Discourse and Power. Contributions to Critical Discourse Studies. Houndmills; Basingstoke; Hampshire, 2008.

39. Фурс В. Социальная философия в непопулярном изложении. С. 72.

40. Habermas J. Moral Consciousness and Communicative Action. Cambridge, 1992. P. 89.

зворотного: того, що війна триватиме. Я говорив з багатьма людьми, які чекали: коли вже можна буде перейти до етапу лицемірної жалоби. Мовляв, усе закінчиться, і за кілька років знову помиримся з Росією. А ви взяли й усе “зіпсували”, ви продовжили опір»⁴¹.

У сучасному світі боротьба образів і концептів як «дискурсивно сконструйованого, принципово незавершеного й неостаточного» визначає рух цінності — чи дискурсивно текстово чи кадруванням образами. На думку Ш. Муффа, смисловий і дискурсивний моменти наголошують на неможливості, «недосягненності консенсусу, а демократичний процес має забезпечити арену боротьби й перетворювати антагонізм на агонізм»⁴². Мабуть, це також з арсеналу комунікативної раціональності Габермаса, бо агонізм можливий лише як агонія ворога, адже війна йде на взаємознищення.

Війна в Україні — це сучасна війна, одна з тих, які маркують як гібридні за такими ознаками: стирання відмінностей між військовим і цивільним населенням, це війна радше з мирним населенням, ніж з противником. Гібридна війна прагне до мінімізації втрат серед армійців, а основною мішенню стає цивільне населення, що ми бачимо щодня в повідомленнях. Це призводить до втрати «відчуття бойового простору», гібридний «солдат» може ховатися серед мирного населення, бути не схожим на ворога й використовувати електронне укриття. Електронна війна стиснута до цифрових повідомлень з нулів і одиничок, до проходження електронних імпульсів. Така цифрова війна генерує той симулякр Реальності, який уподібнений до «реальної “реальності”»⁴³. Саме така війна, за Бодріаром, є демонструванням спокусливої сили образів-складників сучасної гібридної війни, за якою, схоже, увесь час, постійно стежать камери. Логіка такої війни, як вважає М. Калдор, «умонтована в саме функціонування нової

41. Жижек С. Славою Жижек пояснює, чим боротьба українців подібна до кохання...

42. Mouffe C. Democracy in a Multipolar World... P. 551.

43. Lind W. S., Nightengale K., Schmitt J. F., Sutton J. W., Wilson G. I. The Changing Face of War: Into the Fourth Generation // Marine Corps Gazette. 1989. Oct. P. 22–26.

глобалізованої військової економіки, яка децентралізована, залежить від зовнішніх ресурсів і передбачає, що бойові формування самі забезпечать себе засобами за допомогою захоплення заручників, утримання гуманітарної допомоги і грабунку. Використовуються як «коктейлі Молотова», так і надсучасні технології»⁴⁴.

Через розрізнення культури й цивілізації характеризує сучасні війни Петер Слотердайк: «З першої половини XX століття ситуація змінилася, з'явилися чорно-білі війни — війни, які нівелюють багатобарвність Реальності». Отже, якщо посылитися на розрізнення Культури і Цивілізації, подане Освальдом Шпенглером у роботі «Присмерк Європи», маємо цивілізацію, а не культуру, бо як і Освальд Шпенглер, Петер Слотердайк вважає, що «культура є нарощуванням багатобарвності. Минулі війни робили свій внесок, оголюючи різноманіття світу, сучасні війни — чорно-білі»⁴⁵. Їхню появу автор пов'язує з «культурою підозри», а початок — зі Сталінською державою, яка спиралась на «синтез терору, бюрократії і панування спецслужб». Сьогодні цю традицію «розколу реальності на добро і зло, які не визначаються сутнісно, а встановлюються довільно» успішно продовжує путінська держава. Це — «культура нищення відмінностей в людській реальності та її підпорядкування одно-образним критеріям переможного «добра», критеріям, наділеним абсолютним автоматизмом, вони виконуються як накази».

Перемогла «диктатура корисності та ідеалізованого рабства». «Єдиний спосіб зберегти таку реальність для Путіна — знищення України»⁴⁶. Але Слотердайк застерігає, що «не треба вводити себе в оману. На Україні Путін не зупиниться — тоді Росія буде межувати з чимось іншим,

44. Kaldor M. In Defence of New Wars...

45. Слотердайк П. Появились «чёрно-белые войны — войны, нивелирующие многоцветность». 04.05.2022. URL: <https://huxley.media/pojavilis-chno-belye-vojny-vojny-nivelirujushhie-mnogocvetnost-peter-sloterdajk-nemeckij-filosof/>.

46. Там само.

не таким, як вона. І це інше буде оголошене “нацизмом” і знову спалахне війна на знищення»⁴⁷. «Те, що відбувається в сірості», бо Путін і його кліка чорно-біле зробили сірим. А сіре, як відомо, має десятки відтінків, до яких Росія Україні, підсумовує Слотердайк — «це світова війна культури проти додає відтінки червоного насилля і терору»⁴⁸.

Підсумовуючи, зазначимо, що війна не може бути суворо академічним жанром, не може бути редукованою до жорстко заданих проблемних полів. Філософська рефлексія — лише засіб аналізу означеного феномена, який діагностує широкомасштабну соціальну, політичну, культурну кризу, намагання «переварити» війну як Реальність. Війна в Україні загострила цю проблему й стимулювала її радикальний перегляд. Новим є те, що «війна» витісняється з політичного лексикону, її замінюють «спецоперація», «точкові удари» (по військових об'єктах). Інформація з медіа створює сугестивний ефект, що породжує інколи діаметрально протилежні уявлення про одні й ті самі події, бо часто відсутні критерії і розмежування. Співприсутність із травмованим війною Dasain і терпимість до Іншого перетворюються на щоденність вибору. Патос (емоції) затьмарює логос.

Коли досвід війни не твій особистий, а з медій чи від того, хто пережив особисто обстріли й бомбардування, то він стає небезпечним: перебільшена «патріотичність», формування колективної травми. Взаємна підозра й ненависть у суспільстві, формування резистентності щодо російської культури — у такій ситуації двобою образу й Реальності виграє образ, який витіснив реальність, бо він здатний активно продукувати нові ефекти, руйнувати каузальні зв'язки, порушувати логіку «реальної» реальності, розмивати межі між реальним і репрезентованим. Більша частина новацій зображення сучасної війни — в необхідності відкритого доступу до інформації її перебігу, в існуванні адресанта повідомлень про перебіг військових дій, в існуванні самого адресата, на якого працює оператор

47. Там само.

48. Там само.

у невизначеному інформаційному режимі та Реальності як моделі, яка постійно переформатовується. Культурний простір, на відміну від минулих воєн, був уже підготовленим. Практично продуманим був формат екранної Реальності, сформатований відповідними кратологічними дискурсами, було відрефлектованим Екранне дзеркало, на полі якого розгортається своя війна.

Панування владних дискурсів Фуко та фукіанців, які здійснили поворот у філософії до політизації, не пов'язаної з виробництвом і фінансами, а з виробництвом думок, реконструкцією мови, зробили значущими політики висловлювання. У виробництві висловлювань активно використовуються екранні технології, які виводять на поверхню екранного дзеркала несвідоме, витісняючи одні смисли іншими, примушуючи адресата повторювати, відтворювати ці смисли, виконуючи ролі того, хто говорить, змінюючи його модальності й конструюючи бажаний тип суб'єкта в культурі. Для такого суб'єкта екран має характер символічного порядку, його поверхня є віддзеркаленням цього суб'єкта, який переживає екзистенційно досвід війни, її жахи й страхіття і долучається до екранних воєн. Його буття на рівні тілесного функціонування ущільнюється екраном, який генерує симулякративний досвід Реальності, який практично неможливо відрізнити від «“реальної” реальності», «наслідком чого є підрив самого поняття «“реальної” реальності», коли Реальність є найрадикальнішим ствердженням спокусливої сили образів.

У сприйнятті спостерігачів та учасників війни складно проводити межу між екранним видовищем і війною як «“реальною” реальністю» у ситуації, коли до бойового ресурсу ХХІ століття віднесені технології інтерактивності, коли війна вписана в комунікацію, перетворена на технологію виробництва мови й Реальності користувачами Екрана. Така ситуація дає змогу адресанту перетворюватися на адресата, змінювати ролі залежно від ситуації, особливо коли таким екраном виступає Плетиво. Форма діяльності в Плетиві потребує мистецтва провайдера для залучення контенту з боку користувачів, уміння ставити питання, стимулюючи відповіді,

перерозподіляти циркулюючу інформацію, «like-ти» («ставте “уподобайки”»), як закликають ведучі телепрограм), тобто означати топи в мережі, маркувати співтовариство однодумців чи супротивників. Характеризувати події, своє ставлення до них чи то на рівні «вподобайки», чи у власному блозі, писати петиції, ініціювати рухи сьогодні може кожен охочий, долучаючись до творення нової екранної Реальності. Реальна війна наразі не більше, ніж «сировина» для монтажу, і то, за наявності гарної фантазії та техніки, не обов'язкова, бо війна як екранна подія здатна розважати, лякати й виробляти інші необхідні афектації

Ворог і розв'язана ним війна змінюють технології масштабних маніпуляцій із використанням ефекту екранного дзеркала через образи, які наперед неправдиво описують стан справ, повинні набувати сакрального й обов'язкового характеру. Породжені війною смисли закривають горизонт можливостей і зводять його до відтворення конфлікту на взаємознищення, що перетворює екранне дзеркало на розколоту Реальність, на полі якої відбувається двобій. Ефект екранного дзеркала використовується ворогом, щоб власну мерзотність спроектувати на нас (виготовлення хімічної, бактеріологічної зброї, мінування морських шляхів тощо), ворог дзеркалить, діє на випередження, щоб в очах світової спільноти звинуватити нас у заподіяних ним звірствах або анонсувати власні злочини. Маємо достатньо тому підтверджень.

Наприклад, за словами Джо Байдена: «Рашисти почали активно використовувати інформаційну тактику попереднього медійного озвучення запланованих до атак цілей. Особливо об'єктів цивільної та критичної інфраструктури, намагаючись створити для себе «алібі» та перекласти провину за скоєні воєнні злочини на Україну. РФ несправедливо звинувачує США та Україну в наявності в них хімічної чи біологічної зброї. Це може свідчити про те, що Путін сам розглядає можливості застосування такої зброї».

І ці перспективи не тільки символічні — війна супроводжується реальними злочинами проти людяності.

Екранне дзеркало в житті людини, яка звикла споживати інформацію з екрану як розслаблюючий, розважальний засіб, у ситуації війни перетворилося на смислоутворювальний і стресогенний чинник одночасно. Люди розуміють, як війна замінює дійсне проживання життя, змінює «споживання» екранних образів, які стали значущими для мільйонів телеглядачів у часи, коли самовизначення в бутті відбувається через екзистенційну травму. У розколі екранного дзеркала просочується «пустеля реального», спустошена тотальним знищенням усього, що потрапляє в поле інтересів «головної дійової особи цього вторгнення, яка не піддається інтерпретації»⁴⁹, а екранні віддзеркалення шукають підтвердження чи спростування буттєвій укоріненості Зла в людській природі⁵⁰.

Акценти на видовищності війни знову актуалізували ідею Бодріяра щодо війни як «третього виміру кіно» (для не залучених безпосередньо у війні й не сплундрованих нею) та гіперреального характеру травматичної зустрічі з надто реальним, що руйнує звичний соціальний світ⁵¹. Конотації між війною і екраном усталилися. Для глядача екранна війна реальніша, ніж для безпосередніх учасників боїв, бо перші є більш поінформованими. Поль Віріліо показує, що навіть кінодокументалісти — не просто свідки, вони випереджають події таким чином, що «образи війни стали війною»⁵². Отже, війна не вичерпується бомбардуваннями, вибухами, атаками й відступами, вона потребує дзеркала репрезентації. Необхідні артикуляція, розстановка акцентів для перетворення фактів війни на події. Але дійсність війни має реальну ціну — людські життя,

49. Гумбрехт Г. Головна дійова особа цього вторгнення не піддається інтерпретації...

50. Кант И. Об изначальном злом в человеческой природе // Кант И. Сочинения: В 6 т. Москва, 1965. Т. 4. С. 40–41.

51. Baudrillard J. In the Shadow of the Millennium (Or the Suspense of the Year 2000). 1998. URL: <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14627>

52. Virilio P. Politics of the Very Worst: an Interview by Philippe Petit / Transl. by M. Cavaliere. New York, 1999.

це — додатковий стимул контролювати екранне дзеркало. Коли війни розігруються не лише на полі бою, а й на дзеркалі екранів, техніки репрезентацій починають підпорядковувати собі факти. На сьогодні великій частині користувачів, що прикипіли до екранів, кожен день події, відомості, факти війни, надлишок інформаційних подразників виявилися страшнішими за дефіцит їжі й води. Війна радикально змінює світ, а коли світ починає радикально змінюватися, змінюється і людська психіка.

Дематеріалізація матеріального перебігу воєнних дій перетворює його на примарне шоу. Жижек зазначає, що сьогодні перед світом маячить перспектива Середньовіччя, бо «Вершники Апокаліпсису» з гравюри Альбрехта Дюрера: Чума, Голод, Війна, Смерть — уже наздоганяють сучасну цивілізацію. Щоб цьому завадити, Жижек, закликає Європу «навчитися в Україні мати свободу робити те, що необхідно»⁵³.

Однак Реальність екранного дзеркала не є «реальною «реальністю», бо її приховує симуляція як спотворення Істини, через перевантаженість симулякрами — на ньому образи відсутньої дійсності, правдоподібні подоби, позбавлені першоджерела (референта), зайняли місце образу, зруйнували межу відмінності між Реальністю і «реальною “реальністю”», зробивши їх несуттєвими й неочевидними. Екранні зображення як зупинені миті, що мають точне змістове навантаження, стають письменами на екранному дзеркалі, демонструючи нескінченну різноманітність форм воєнних дій з супровідними коментарями, які адресат намагається звести в цілісне уявлення про події війни, які стали межово значущі в його сучасній ситуації. Коли образ витісняє Реальність, перешкоджаючи події відбутися, важливим означником події стає її самореферентність. Закликаючи Європу мобілізуватися на захист Свободи, Жижек звинувачує Захід у «нескінченному пошуку балансу між підтримкою України й недопущенням тотальної війни», вимагає відмови від «політики подвійних стандартів» і прийняття

53. Жижек С. Славою Жижек пояснює, чим боротьба українців подібна до кохання...

універсальної позиції⁵⁴. Він переконаний, що «єдиний спосіб захистити те, що варте збереження в нашій ліберальній традиції, це безжально наполягати на її універсальності. У той момент, коли ми застосовуємо подвійні стандарти, ми не менш “прагматичні”, ніж Росія»⁵⁵.

Розколи на Реальності екранного дзеркала, задіяні у формуванні онтології війни, визначають адресанта — суб’єкта, але не як готового, соціально і політично ідентифікованого чи здатного бути ідентифікованим, а такого, що самотвориться власними зусиллями шляхом мовлення, психічного, політичного, соціального переформатування. Але, як зазначає фукіанська кратологічна теорія, відсутнє і його віддзеркалення — наперед задана фігура влади, яка здатна проявитися в процесах ухвалення рішень, у діалозі з таким суб’єктом. Влада заявляє про себе й через Реальності екранного дзеркала, вона слабка, коли не здатна діяти оперативно, коли не враховує протилежний полюс — розщепленого суб’єкта, не здатна на сумісну з ним політику й спільні дії. Коли адресатом владних дій є розщеплений суб’єкт, то, як зазначає Ален Бадью⁵⁶, покликаючись на теорію Лакана про розщепленого суб’єкта, такий суб’єкт може стати підставою для сучасного політичного суб’єкта «завжди присутнього в мові як проміжок в мовленнєвому ланцюгу. У всіх цих випадках законом концепту є закон не репрезентативності», бо «політика не представляє ні пролетаріат, ні клас, ні націю»⁵⁷. Таким розщепленням починається процес переформатування будь-якої, не лише політичної Реальності, логічно, що саме такий Суб’єкт виникає в місцях розриву тканини Реальності в екранному

54. Žižek S. We must stop letting Russia define the terms of the Ukraine crisis. The Guardian. 23.05.2022. URL: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2022/may/23/we-must-stop-letting-russia-define-the-terms-of-the-ukraine-crisis>

55. Там само.

56. Badiou A. Can politics be thought?: Of an obscure disaster / Transl. and with an introd. by B. Bosteels. Durham, 2018.

57. Там само. Р. 86.

форматі, через свою суб'єктну позицію він уже вписаний у мовлення екрану (у несвідоме), коли через опертя, контроль, ейфорійне споживання екранних видовищ реалізує цю свою якість. Присутність його як адресата забезпечує можливість зустрічі з Реальним, радикальним поза концептуальним розрізненням, навіть коли ця зустріч не відбулася, вона була адресована йому.

Така розщепленість рівновідповідальна для суб'єктів за те, що відбувається на поверхні екранного дзеркала, є загальним місцем екранних дискурсів, їхньою підставою. В екранного дзеркала путінської влади існує заборона на власне мовлення, на суб'єктність — це головна репресивна зброя цієї влади. Маючи дискурсивну монополію, влада не визнає розщепленість суб'єкта, вона сама встановлює його ідентичність через владне мовлення, владний дискурс. У тоталітарному, авторитарному екранному дискурсі суб'єкт відсутній, бо він починає мовлення з розщеплення. Політичними засобами мовлення можна конструювати, формувати й перформувати Реальності.

Тільки суб'єкт, вільний у виборі ідентичностей, не піддається небезпеці жорсткого закріплення в системі структурування екранного поля, не утворює тотожностей і не претендує на владні повноваження, тому може вільно висловлюватися щодо ситуацій і конкретних політичних рішень, утверджуючи свою розщепленість як політичний статус. Підсумовуючи, зазначимо, що семантика екранної Реальності політизується не ідентичністю як такою, а утримуванням суб'єктом місця розщепленості, яке не підпадає під ідентифікацію рівності, яка є пустим поняттям, а рівність розототожнених поступово утворює не концептуальну, а інструментальну множинність. У нашому варіанті множинність зібрана спільною загрозою з боку ворога.

Концепт «розколота Реальність екранного дзеркала» як поверхні самореферентності війни, події радикальної рівності, тримається не опозиціями, а конститується як максима перед лицем загроз, облаштовується інструментальними політиками залежно від перебігу війни. Влада

в такому випадку внесена в полеміку, присвоєна в силу причетності до цієї загрозової ситуації, вона має утримати оперативну рухливість множини супротиву ворогу як окремих ідентичностей. Ці ідентичності здатні переформатовуватись у різних комбінаціях в залежності від ситуації і перебігу війни. Виникає солідарність як аксіома рівності перед загрозами ворога, незалежно від ідентифікації утворюється спільнота, яка перед лицем воєнних загроз переформатовується: переписує себе по-новому з перегрупованням дружніх, недружніх, байдужих, ворожих до цієї ситуації середовищ і способів боротьби з ворогом. Війна дала змогу суб'єкту облаштувати модальність своєї активності не в межах соціальних ролей і соціальних структур, а в модальності полеміки стосовно перебігу війни через зміщення унормованих смислів і позицій. Це примушує змінювати тип мовлення і виводити з несвідомого мотивації, щоб солідаризуватися з активними групами, аби задіяти екранне дзеркало репрезентації цієї ситуації.

У своїх впливах на цільові аудиторії оператори експлуатують довіру до образу в людей із різним ступенем розвитку світогляду, віку, національності, рівня освіти, диференціюючи й враховуючи:

- 1) реальність екранного зображення;
- 2) інтерес певних категорій (вікових, за рівнем освіти, соціальним статусом, політичними уподобаннями) до форми подачі інформації;
- 3) їхню роль і місце в житті людини.

Впливи на певні категорії реципієнтів екранних продуктів, коли картинка одна, а інтерпретації для різних аудиторій — різні, як правило, враховуються медіями в пропагандистських цілях. Аналіз білоруських опозиційних і пролукашенківських каналів показує, що одні й ті самі картинки на екранах супроводжуються різноспрямованими політично та ідеологічно текстами. Ця різноманітність збільшується, коли залучаються до аналізу російські канали. Так, опозиційний білоруський канал «Белсат», залучаючи аналітиків для аналізу сучасної політично-військової ситуації в Україні, доводить, що політика Лукашенка є віддзеркаленням політики Путіна (Белсат News). Однак у ситуації сформованості довіри до образу

зовнішня переконливість екранних зображень така, що й особистість, яка мислить критично, не завжди може розрізнати реальне та фейкове в представленому як документальні кадри, які можуть виявитися вдалим інсценуванням подій, які ніколи не відбувалися.

Сьогодні, як пише Жижек, різновидність дискурсів є вагомим ресурсом конституювання Реальності, яка уможливляє мобілізацію нації на перемогу, бо «істина — це питання віри»⁵⁸. Філософ попереджає українців про небезпеку поразки: «Будьте свідомі — ви, звісно, і так знаєте, але у вашій боротьбі з російськими загарбниками ви не лише відвойовуєте простір для власного майбутнього. На кону також ваше минуле. Якщо ви програєте, переможці перепишуть ваше минуле»⁵⁹.

У такій ситуації картографування екранного дзеркала, символізація екранної Реальності вмілим вписуванням у мову екранних образів бажаних конотацій подій війни й здатність робити їх переконливими є вагомим ресурсом боєздатності нації.

Концепт «розколота Реальність екранного дзеркала» як поверхня самореферентності події дає змогу через дискретні екранні образи аналізувати конкретне дискурсивне поле війни Росії проти України. Розколи цього дзеркала утворені реперними точками різноспрямованих цінностей, зумовлених антагоністичними наративами дискурсів війни протилежних сторін. Використання поряд з моделлю «Реальності екранного дзеркала» поняття «реальної» реальності зумовлене перебігом подій і ситуацією довіри до образу, до фактів-свідчень, до дискурсів як таких, що підпорядковані одній системі формацій — мобілізації суб'єкта у форматі розщепленого суб'єкта через екранні образи й екранні дискурси чинити опір ворогові. Екранний образ валідний екранним технологіям, створюваному ними візуального ряду з його самореферентністю зображень подієвостей війни на екранній поверхні. Він розпізнається лише тим, хто

58. Жижек С. Україна й країни третього світ...

59. Жижек С. Славою Жижек пояснює, чим боротьба українців подібна до кохання...

налаштований на його сприйняття, оцінює і приймає рішення на користь цінностей, уособлюваних цим образом. Аналіз перебігу війни, оприявленої екраном «реальної “реальності”», дозволив отримати характеристики «нової ситуації», яка змінила поняття Реальності — воно містить в собі метафізику здорового глузду в сприйнятті реальності, з одного боку, намагається протистояти збоченій нормальності сучасних гібридних воєн і, з іншого, одночасно утверджувати найогиднішу олжу, що перетворює контроль за образами екранного дзеркала на кратологічний дискурс.

Дематеріалізація реальної війни екраном, перетворення її на примарне дійство, за яким стежать камери, екстерналізується великим екраном, на який проектується вся сукупність буття в страхах і жахіттях, які підлягають нормалізації кратологічними дискурсами війни й контролюються теорією змови, фактом ворожості у ставленні до іншого. Таким чином, введення концепту «розколота Реальність екранного дзеркала» виявилось продуктивним відповідно до наративного конструювання такої Реальності зацікавленими сторонами, що стимулює практичні рефлексії — протистояти загрозам перетворення миру на перманентну гібридну війну, яку можна оголосити під будь-якими лозунгами — «денацифікація», «демілітаризація» тощо. У сучасних технологічних умовах протистояти цьому здатне егалітарно вибудоване екранне дзеркало, символічний капітал медій. У ситуації війни на його поверхні формуються і переформатовуються групи з антагоністичними суперечностями, які визначають формат політики щодо війни на території екранного дзеркала. Тут зіштовхуються дві тенденції — маніпуляція і раціоналізація. Через проплачені чи заангажовані ідеологічно програми з'являється все більше редактури, яка дає «тріщини». «Реальна» реальність потрапляє під вплив відредагованої, придуманої Реальності екранного дзеркала.

«ПОДІЯ-ТРАГЕДІЯ» ВІЙНИ У ФІГУРАХ БАДЬЮАНСЬКИХ РОЗМИСЛІВ ЯК УМОВА ФІЛОСОФІЇ

Актуальність пропонованої філософської розвідки обумовлена ситуацією події — трагедії, якою є війна Росії проти України, оцінками її метафізичного коріння, вагомою частиною якого є смислоутворювальні ефекти бадьюанських і жижеківських оцінок Події, яка вимагає від людини самовизначення в ситуації, стимулює життя розуму та духу, вмотивовує на солідарність з Іншими. Розроблення методологічного підходу до аналізу життя людини в ситуації війни вимагало використання напрацювань психоаналітичної і екзистенційної думки в контексті події-трагедії, що, своєю чергою, є важливим підґрунтям для розгляду її як події-солідарності в екзистенційному й психоаналітичному поєднанні. За Аленом Бадью (н. 1937), онтологічний статус події негарантований, бо «сумнівно, чи відбулась певна подія, окрім тих, хто наважився на втручання і визначився стосовно своєї належності до ситуації»¹. Аналогічно висловлюється Славой Жижек² щодо само-референційності Події, знаки якої розпізнаються лише через оптику Рішення, що вже ухвалене на користь Події,

1. Badiou A. *L'etre et l'evenement*. Paris, 1988. P. 229.

2. Жижек С. Психоаналіз та пост-марксизм. Випадок Алена Бадью. 2016. URL: <https://provid.org/zizek/psyhoanaliz-ta-post-marksyzm-vypadok-alena-badyu-slavoj-zhyzhkek>

тож: «Подія дає змогу розглядати історичну множину з позиції прийдешньої повноти, однак прихід такої повноти заздалегідь уміщує суб'єктивний акт Рішення або готовності “піти на ризик”»³. Подію можна роздвинути через Рішення брати в ній участь.

Таким чином, означивши мету не як верифікацію чи фальсифікацію дискурсів Події, а лише як сам дискурс щодо переконливості конструкцій і того, чим їх можна виміряти і якою мірою застосувати, вибудуємо власну версію війни як події-трагедії. Аналізуватимемо зовнішній контекст події-трагедії і підвалини для її овнутрення через екзистенційний вимір цієї ситуації. Якщо предметом нашого дослідження постає подія-трагедія, яку намагається переварити розум у своїй мислєдїяльностї, то трагічним є спосіб екзистування суб'єкта в цій ситуації, отже, об'єктом нашого дослідження є мобілізація людиною тих внутрішніх і зовнішніх ресурсів, які дають змогу жити в цій ситуації події-трагедії, зумовлюють динаміку життя розуму й гештальтів духу, пошуки нею індивідуального смислу через солідарність з Іншими. Заміна Бадьюанського розуміння Події на Подію-трагедію як реальність російської агресії проти України, робить її сингулярною, локалізованою хронологічно й територіально, вона існує тут і зараз. Маніфестоване Спільнота отримує формат закріпленого «нація» у сучасних версіях «уявлюваної спільноти», за Б. Андерсоном і М. Еспанем, є необхідною умовою перемоги над ворогом. Долучившись до Жижикової артикуляції Реального як такого, що уникає мови, розриву як непередбачуваного зіткнення з Реальним, назвемо цю війну як «подія-трагедія». Уважаємо, що ситуація, коли принцип дискурсу може набувати форми морального принципу універсалізації через застосування до моральних норм, у ситуації події-трагедії не спрацьовує, оскільки тут досягнення консенсусу неможливе, війна йде на знищення однієї зі сторін⁴.

3. Там само.

4. Єрмоленко А. Спротив замість перемовин. 2022. URL: <https://filosof.com.ua/tpost/dxm3d5j991-sprotiv-zamst-peremovin>

Свою чергою, аналіз уявлення про подію-трагедію «зсередини» дасть змогу дослідити, як концептуальний апарат внутрішнього життя людини забезпечує фундамент безпосереднього екзистування — впливає на ухвалення рішень, визначення власної ідентичності, солідарності з Іншим в утворенні уявлюваної спільноти «нація». Процес пошуку смислу людиною, яка опинилася в ситуації війни, складає значну частину життя розуму, невід’ємно пов’язаний із характером концептуальної складової мислення, проте не обмежується нею, бо є комплексним процесом, аналогічним до того, як це представлено в психоаналітичній моделі мислення Уїлфреда Біона⁵. Задля досягнення поставленої мети, маємо вирішити такі завдання. По-перше, з’ясувати соціальну релевантність маркера війни як події-трагедії, її впливи на індивідуальне смислоутворення, що вимагає виявлення характеру зв’язку між зовнішнім контекстом війни й переживанням цієї ситуації індивідом ізсередини, з’ясувати характер взаємозв’язку між ними та специфіку екзистування в ситуації страху, тривоги⁶. По-друге, проаналізувати в такому контексті особливості когнітивної функції у внутрішньому житті особистості Ганни Арендт⁷. По-третє, залучаючи концептуальний апарат смислоутворення людиною в ситуації тривоги й Реального смерті, за Віктором Франклом⁸, розроблення поняття філософської віри Карлом Ясперсом⁹, ситуації тривоги неминучого Пауля Тілліха¹⁰ показати,

5. Bion W. R. *Attention and Interpretation*. London, 1984.

6. Kierkegaard's Writings: [In 26 vol.]. Princeton, N. J., 1980. Vol. 8: *Concept of Anxiety: A Simple Psychologically Orienting Deliberation on the Dogmatic Issue of Hereditary Sin* / Ed. by R. Thomte.

7. Arendt H. *The Life of the Mind*. One-volume Edition / Ed. by M. McCarthy. New York, 1981.

8. Frankl V. *On the Theory and Therapy of Mental Disorders: An Introduction to Logotherapy and Existential Analysis*. New York, 2004.

9. Ясперс К. *Философская вера* // Ясперс К. *Смысл и назначение истории* / Пер. с нем. Москва, 1991. С. 420–508.

10. Tillich P. *Love, Power, and Justice: Ontological Analysis and Ethical Applications*. New York, 1974.

що породжені війною смисли закривають горизонт можливостей, зводять його до відтворення конфлікту на взаємознищення, хоча епістемологія війни живильна.

Дискурсивний аналіз філософії війни утворив академічне поле для нашого аналізу. За філософською термінологією, війна — це ситуація небуття, у ній немає місця буттю, вбивство й умирання набувають статусу бажаних моделей поведінки, використання слів, які наперед неправдиво описують стан справ, набувають священного й обов'язкового характеру, тому означимо цю ситуацію як подія-трагедія.

Залучення фігур гегелівської думки — прийом, яким активно користуються філософи для означення і переозначення поточної ситуації, починаючи з 1930-х: мотив тиранії в історії — предмет тривалого листування Александра Кожева з Лео Штраусом; Кожев з 1933 по 1939 роки проводив у «Практичній школі вищих досліджень» у Парижі семінар з «Феноменології духу» Гегеля¹¹. Розвиток Кожевим теми й мотиву кінця історії використав Френсіс Фукуяма у праці «Кінець історії і остання людина»¹². Про гештальти / феномени духу пише Гегель у «Феноменології духу», рукопис роботи якої в часи війни з Наполеоном автор рятував від мародерів.

Подію-трагедію супроводжує Реальне смерті як трагічна подія. Розрив — зіткнення з Реальним смерті (власної, Іншого) є означення суб'єкта як смертного тіла, але водночас і демонстрація безсмертя «уявленої спільноти»¹³. «Смерть як така» сприймається радикально інакше під час зіткнення з невідворотністю конкретної смерті, якою супроводжується подія-трагедія, що призводить до зміни самої реальності через привнесену в життя істину смертності. Процедурою цієї події є супротив

11. *Espagne M.* Les transferts culturels franco-allemands. Paris, 1999.

12. *Fukuyama F.* The End of History and the Last Man. New York, 1992.

13. *Anderson B.* Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London, 1991.

ворогові — поява події-солідарності нації, взаємодії з Іншим для супротиву. Способи екзистування в ситуації війни-трагедії означає Тілліх як «мужність, здатність душі долати страх», його «онтологія мужності» містить екзистенціал страху (евристична плідність якого доведена К'єркегором), тривоги й мужності долати цей тягар екзистенційної безпорадності¹⁴. Життя розуму в цій ситуації досліджує Арендт, надаючи йому емоційного забарвлення, укоріненого в самій природі мислення у відповідних його формах: любові, ненависті, тобто формує усталену онтологічну установку любити й ненавидіти в ситуації події-трагедії¹⁵.

Застосувавши до війни-події, яка йде в Україні концепт родових процедур як умов філософії Бадью¹⁶, озброїмо філософське мислення швом супротиву як сучасним швом філософії. З огляду на те, що війна є фактом повсякденного життя, це подія, яка не стосується жодної із родових процедур, бо вона супроводжується смертями, лік яких іде на тисячі, що дає підстави включити смерть як маркер війни до числа умов філософії.

Проголошуючи філософію найвищою формою Абсолютного духу, завданням якої є саморозвиток духу, Гегель зазначає, що не тільки філософ розпізнає світовий дух у своєму розвитку, але і світовий дух є тим, хто думає у філософії, хто здатен схопити епоху в думці, визначити час повернення духу до себе¹⁷. Те, що цей дух може бути національним, означив Й. Г. Фіхте у «Промовах до німецької нації», але в нашій ситуації доцільно звернутися до інтерпретацій фіхтеанського розуміння нації, до «інонаціонального коріння нації»¹⁸ і дати українське прочитування нації і націоналізму в ситуації події-трагедії. Методологічним підґрунтям є концепт нації

14. Tillich P. Love, Power, and Justice...

15. Arendt H. The Life of the Mind... P. 3–216.

16. Badiou A. Manifesto for Philosophy. Albany, 1999. P. 61.

17. Гегель Г. В. Ф. Феноменологія духу / Пер. з нім. П. Тарашук; Наук ред. пер. Ю. Кушаков. Київ, 2004.

18. Espagne M. Les transferts culturels franco-allemands. P. 28.

як «уявлюваної спільноти» Б. Андерсона¹⁹. Аналогічно означає націю і М. Еспань: «Концепт «нація» є історичним конструктом»; наводить історичні тому свідчення: «після того, як французький народ присвоїв собі універсалістський концепт нації, проголошений революцією, Фіхте — по суті, істинний яacobінець, про що не втомлюється повторювати його біограф Ксав'є Леон, — відчув себе зобов'язаним встати на захист прав іншого народу — свого, німецького»²⁰. Того духу, який у «феноменології духу» Гегеля, розгортаючись в історії, утворює гешталти (феномени) — образи духу, об'єктивація яких створює відповідні форми життя як форми духу, надає їм онтологічних підстав. Цей дух здатний бути й тим духом, який «тіло рве до бою», за словами Івана Франка («Вічний революціонер»), митця, який мав ступінь доктора філософії, здобутий у Віденському університеті, тому знав про національний дух, з глибин якого виростає філософія і який здатний спонукати тіло, «рвати» його «до бою» за вищу цінність розгортання національного духу в історії — свободу. Стороною свободи є безпека, усвідомлення того, що у твоїй життєво важливий простір ніхто не увійде, не вчинить стосовно тебе акт агресії. У наш простір увірвалася ця подія-трагедія, яка стала щоденно переживаною екзистенційною ситуацією, переплетенням соціального й особистого.

Путін проголосив причиною агресії проти України денацифікацію, хоча насправді йдеться про руйнування світового порядку з його демократичними інституціями. Долучаючись до Фіхтеанської установки — стати «на захист прав свого народу», актуалізуємо концепт нації в сучасному контексті як «уявлюваної спільноти». Якщо стати на позицію позитивістської філософської установки, нація — вимисел, фікція, розумова конструкція. Відповідно до того, як проблему ідеального розробляє і використовує Карл Маркс у «Капіталі», де капітал, гроші тощо є ідеальними конструктами, але вони формують інститути суспільства,

19. *Anderson B. Imagined Communities...*

20. *Espane M. Les transferts culturels franco-allemands. P. 34.*

істотно впливають на життя людей і спільнот. Тож «нація» і «націоналізм» як наукові фікції можуть бути відрефлектовані в системі сучасних ліберальних цінностей і демократичних інституцій, стати їхніми складниками, збагачуючи обсяг і зміст.

Нація як «уявлювана спільнота» — не те функціональне реакційне утворення політики, про яке пише Бадью: «ніщо так не протилежне до Ідеї спільноти, як ідея спільнотної субстанції, хай вона юдейська, арабська, французька чи західна»²¹. Такі спільноти вже за своїм найменуванням є заперечувальними: вони центровані навколо заперечення не-юдеїв, не-арабів, не-французів або ж людей не-західної культури. Такі антиномії підкреслюють не-спільне, бо таке іменування відсилало до конкретної субстанції спільноти як маркера симулякру події і сприяло, на думку А. Бадью, приходу до влади націонал-соціалістів 1933 року. Бадью визначає це як симулякр події, «який формально неможливо було відрізнити від події», але відмінний своєю зверненістю винятково до тих, кого іменували як «німців»²². Ця схема застосовується ним до будь-якої Події, яка має конкретні наслідки. Нашу спільноту об'єднує не ненависть до ворогів, а любов до українців як свого народу. Як підкреслив український танцівник, балетмейстер-постановник у минулому, а теперішній солдат Дмитро Дікусар, їх, воїнів, об'єднує не ненависть до ворога, а любов до свого народу. Це той радикальний усвідомлюваний вибір, коли ти не можеш вчинити інакше, як захистити свій народ, націю в цій події-трагедії, навіть коли ціна — твоє життя. На відміну від бадьюанського пролетаріату, суб'єктами події є українці, вони мають спільну наперед задану ознаку в ситуації події-трагедії, у них є спільний маркер — українська нація. Отже, головним критерієм нашої спільноти є її субстанційність (у Бадью — її повна десубстанційованість). Наша спільнота має

21. Бадью А. Століття / Пер. з франц. А. Рєпи. Львів, 2019. С. 247–248.

22. Бадью А. Етика: Нарис про розуміння зла / Пер. з франц. В. Артюха та А. Рєпи. Київ, 2016. С. 144–145.

субстанцію та ім'я. Це ім'я — українці як нація, які свідомо творять опозицію з агресорами-терористами. На відміну від спільноти «неіменованої», наша не боїться бути поіменованою — націоналісти, захисники нації і її свободи. Цей націоналізм означив свої цінності не ненавистю до іноземців, а демонструванням особливого духу супротиву — протистояти рабству й захищати свободу у своєму прагненні бути частиною Європейської спільноти, поділяти європейські цінності. Якщо нація і вимисел, «уявлена спільнота», як зазначають Андерсен і Еспань, то в такий вимисел вірять мільйони, це найкраща фікція, найкраща історія, яку розповідають, за словами Д. Дікусара, любов до співвітчизників, готовність жертвувати власним життям за їхню свободу, захищати їх від ворога. Це і є наш націоналізм: не ненависть до Іншого, а любов до співвітчизників. Не лише дух, але й тіло нації, яке цей «дух рве до бою», бо тіло пожирає російський Левіафан, не той, про якого писав Томас Гоббс, а вироджений, показаний Сергієм Звягінцевим у одноіменному фільмі. Не варто протиставляти сучасний націоналізм українців лібералізму Заходу, бо таке протиставлення — пастка. Сучасний націоналізм здатний вписатися в глобалізм і лібералізм Заходу. Як зазначив Жижек, розуміння свободи завжди історичне, сьогодні — це можливість вибору. Щоб не руйнувався сучасний світовий порядок, треба чинити супротив намаганням повернути Середньовіччя, «Вершників Апокаліпсису» з гравюри Альбрехта Дюрера (Чума, Голод, Війна, Смерть), бо загроза їхнього повернення — цілком реальна²³.

У «Феноменології духу», крім абстрактної і конкретної свободи, Гегель говорить про діалектику господаря і слуги (раба та пана), порушує тему панівної й підпорядкованої свідомості, зауважує, що хто не має мужності ризикувати життям для досягнення своєї свободи, той заслуговує бути рабом чи слугою²⁴. Сьогодні поряд з цими фігурами з'явилась фігура сим-

23. Жижек С. Лекція для Київської школи економіки 24.05.2022. URL: <https://www.facebook.com/KyivSchoolOfEconomics/videos/1416406568797353>

24. Гегель Г. В. Ф. Феноменологія духу... С. 157.

волічного вбивці як владної фігури, що поіменовує Подію («війна», «спец операція» тощо), конфігурує символічну сферу на основі події-трагедії, визначає, «як перевести (transmute) унікальну сингулярність Події в конститутивний жест символічної будови»²⁵. Щоб актуалізувати діалектику раба та пана, звернімося до ніцшеанських інтерпретацій. Ніцше, у властивій йому манері, відразу розпочинає з критики англійських філософів, оскільки вони першими спробували створити історію моралі й достатньо спростили її: «...добре те, що корисне, відповідно, погане — шкідливе». Це могло б бути так, якби в цій тезі був хоч який-небудь дух історії, його в ній немає. За словами Ніцше, англійські філософи не беруть до уваги те, що «судження «добре» бере початок не від тих, кому нав'язують «добро»»!²⁶. Отже, маємо підґрунтя поговорити про цінності, якими керуються ті, хто вершить історію або привласнив собі таке право. Це той «тип людини, який сам по собі визначає цінності, він не потребує схвалення, він керується установками: що шкідливе для мене, те шкідливе само собою, оскільки він сам створює цінності». Така людина має волю до влади й, відповідно, ресурс, щоб цю волю нав'язати всім. Такі характеристики стосуються не лише Путіна, а і його підданих, які відтворюють це на нижчих щаблях ієрархічної драбини. Цьому багато свідчень, які з'являються в пресі, з перехоплених розмов з різними чинами ЗС РФ. Складником путінської гібридної війни є ідеологія, здатна здобувати повну владу над людиною. Цим займаються цілі інститути, подібні до тих, які зображені Орвелом у його антиутопії «1984».

Аналогічну ситуацію досліджує Віктор Клемперер у праці «LTI: Мова Третього рейху»: «абсолютне панування мовного закону, нав'язуваного мізерною групою чи навіть однією людиною, було

25. Жижек С. Драгливий суб'єкт: Відсутній центр політичної онтології / Пер. з англ. Р. Й. Димерець. Київ, 2008. С. 206.

26. Ницше Фр. К генеалогии морали / Пер. с нем. К. А. Свасьяна // Ницше Фр. Сочинения / Сост., ред., вступ. ст. и прим. К. А. Свасьяна: В 2 т. Москва, 1990. Т. 2. С. 416.

винятково ефективним»²⁷, ефективність у тому, що це була «мова, яка мислить за тебе»²⁸. Клемперерова «LTI. Мова Третього рейху» є джерелом, у якому зафіксовані трансформації і деформації цієї мови впродовж 1933–1945 років. Задаючись питанням про те, який пропагандистський засіб нацизму був найсильнішим, Клемперер доходить висновку, що мова, яка не розрахована на осмислене сприйняття, а на сприйняття несвідоме — «нацизм в'їдався в тіло і кров мас через окремі слівця, мовні звороти, конструкції речень»²⁹. Усе, з чим мала справу повсякденна свідомість, було марковане цією мовою, навіть властивими цій мові аббревіатурами (LTI: *Lingua Tertii Imperii*). Подія конструюється мовою об'єктивної ситуації, яка може судити про подію лише через дистанціювання і погляд ззовні. Щоб уникати суб'єктивності, путінську війну можна буде аналізувати лише через історичне дистанціювання. Тільки історизація здійснює мовлення з позиції знання, а не істини. Наш дискурс події-трагедії з позицій істини-правди, намагання здолати спокуси наративізації «процедур історії», коли, замість «процедур істини», її ресурсами є мотивації і цінності промовця.

У цій події-трагедії формується подія-солідарність — нація як «уявлювана спільнота»³⁰. Серед досліджень тенденцій сучасних філософських інтерпретацій спільнот — робота «Бездіяльна спільнота» («*La communauté désœuvrée*») Нансі (Nancy, 1991) та «Невизнана спільнота» («*La Communauté inavouable*») Бланшо³¹, робота Агамбена «Прийдешня спільнота» («*La Comunità che viene*»)³². Війна, яку веде український

27. *Klemperer V. The Language of the Third Reich: LTI, Lingua Tertii Imperii: A Philologist's Notebook / Transl. by M. Brady. London, 2013. P. 22.*

28. Там само. P. 27.

29. Там само. P. 15.

30. *Anderson B. Imagined Communities...*

31. *Blanchot M. The Unavowable Community. Barrytown, N. Y., 1988.*

32. *Agamben G. The Coming Community. Minneapolis, 1993.*

народ, ставить питання про можливість такої «уявлюваної спільноти», яка може бути вільною і незалежною, не гноблячи і не завойовуючи інших народів і спільнот, і маркуватись як «національна спільнота», для якої характерне бажання не лише платити податки, щоб достойно жили й мали захист твої співвітчизники, а й ризикувати власним життям, захищаючи їх, бажання бути разом. Жан-Люк Нансі зауважує, що дві з половиною тисячі років слово «разом, спільно» не мало статусу поняття серед філософів і мислилось воно як екзистенційне, а не категоріальне поняття³³. Спільнота є тим, «до чого ми приходимо — виходячи з суспільства — питанням, очікуванням, подією, імперативом»³⁴. Спільнота — це «нескінченне завдання в межах скінченного: вона є даром, але вимагає оновлення, потребує комунікації»³⁵. Нансі фундує поняття «спільноти без спільноти», коли не існує жодної спільної субстанції спільноти; існує спів-буття, конститутивне для кожного буття-окремо; комунікація в бутті-разом полягає в перериванні відносин і відсутності комунікації. Спільнота — це не об'єднальний проект і взагалі не проект: «спільнота — це презентація її членами їхньої смертної істини», вона «відкривається лише через смерть іншого і презентує скінченність»³⁶. Нансі розвиває ідею зв'язку спільноти й смерті, появи спільності й переривання комунікації. Така спільнота конфігурується як солідарність «Ми» перед лицем ворога. Утворенню і конфігуруванню української спільноти часів війни як події-трагедії відповідає модель, запропонована Ольгою Шпарагою. Її суть у перенесенні смислового акценту з розгляду спільноти в поняттях ідентичності на розгляд її через поняття буття-разом у просторі, у якому йде війна, коли ключовим поняттям моделі спільноти є не створення

33. Нанси Ж. А. Вместе // *Topos*. 2013. Т. 2. С. 13.

34. Nancy J.-L. *The Inoperative Community*. Minneapolis, 1991. P. 11.

35. Там само. Р. 35.

36. Там само. Р. 15.

спільної ідентичності, а підтримка самої спільності як процесу взаємодії у цій ситуації³⁷.

Уведемо в дискурс спільноти поняття братерства, від спроб творення якого відмовляється Бадью, бо вважає, що спільнота тотожна тоталітарним колективістським утворенням, але ця відмова не є відмовою від братерства як цінності. Бадью виходить із констатації неможливості спільноти в сучасному світі як константного утворення, а лише такого, що постійно твориться: «скеровуй усі свої дії та думки так, щоб ці дії та думки підтверджували, що спільнота — неможлива». Однак її неможливість фундаментальніша, ніж умови чи обставини, вона неможлива завжди: «Реальне світу — це власне спільнота як спільнота неможлива»³⁸. У цих формулюваннях Бадью звучить вірність гаслу травня 1968 року, яке стало його цінністю на все життя: «Спільнота неможлива, маніфестуйте спільноту!» Подібних гасел у ті часи було вдосталь, наприклад, «Забороняється забороняти!» тощо. Є історичні свідчення переживання зламів в історії, які потребували братерства. Наприклад, факти біографії Шеллінга, Гегеля, Гельдерліна, їхній досвід переживання Французької революції як Події, Цінністю для них був лозунг цієї революції: «Свобода, рівність, братерство». Для Гегеля слово «свобода» містило все, що ним написано. Високо він цінував і братерство — спільноту рівних, він сам належав до спільноти геніїв (Шеллінг, Гельдерлін, Гегель). Французька революція як подія на ті часи була словом: читалися французькі газети, були політичні клуби, багато слухали й чули від очевидців. Та, на відміну від Французької революції, саме екранна видовищность нашої війни (відеорепортажі, «війна у фотографіях», малюнки дітей) стали вагомим аргументом у засудженні світовою спільнотою російської агресії. Видовище «схоплює» емоцію і «запускає» розум, інтелект, який намагається це осмислити.

37. Шпарага О. Версии сообщества: от идентичности к бытию-вместе // *Топос*. 2013. Т. 2. С. 33–34.

38. Гулыга А. В. Немецкая классическая философия. Москва, 1986. С. 248.

Подія солідарності національної спільноти не зводиться виключно до сфери воєнного супротиву ворогові нашого «нація», бо таке колективне «нація» є Розривом, зустріччю з Реальним колективного, а іменування «подія-трагедія» є запевненням у вірності цій зустрічі, маніфестацією солідарності перед лицем ворога та переоблаштуванням реальності, щоб чинити супротив. Погоджуючись, що жодна наявна спільнота не може стати «субстанцією» для процесу істини, як і не може його обмежити, адже істина байдужа до минулих ідентичностей, єдине, що суттєво — це вірність сучасній події-трагедії, з'яві події-солідарності через спільноту, яка повсякчас Маніфестує «Ми-нація», те, що Бадью називає братерством, а спільноту визначає як «братерство», яке відбулося. Братерство не тотально наявна спільність — воно є тим, на що ми час від часу натрапляємо, тут і тепер³⁹. Точки появи братерства неможливо спрогнозувати наперед, на нього можна лише натрапити. «Для братерства, для Ми-суб'єкта, що вибудовує себе, маніфестувати означає самоманіфестуватися»⁴⁰. Залежність події-трагедії від Спільнот, центрованих на події, робить її сингулярною, локалізованою хронологічно й територіально, вона існує тут і зараз, отримує формат закріпленого «Ми» як необхідної умови перемоги над ворогом.

«Переварюючи» означені контексти, розум включає рефлексивні ресурси, щоб самозберегтися в ситуації, яка стимулює лише рефлексії, здатні зберегти життя, але живильними є і рефлексії, здатні «запустити» внутрішнє життя людини, надати смислового забарвлення її переживанням. У психоаналізі У. Біона рушійною силою, яка обумовлює ціннісні орієнтири, є референційна цінність світогляду⁴¹. Стресогенність ситуації події-трагедії зумовлюють тривога й відчай, які особливим чином позначається на житті розуму. У такій ситуації запобіжником стресогенності,

39. Шпарага О. Версии сообщества... С. 123.

40. Там само. С. 128.

41. Bion W. R. Learning from Experience. London, 1962.

чинником протистояння тривозі здатна стати віра, як зазначає К'єркегор. Навіть тоді, коли це філософська віра. Філософська віра, за Ясперсом, містить дискурсивний пласт внутрішніх об'єктів, звернення до понятійного апарату, через який проводиться аналіз сутнісної природи війни як події-трагедії, дозволяє використати синтезуючі здатності розуму, щоб переробити тривожний досвід війни в поєднанні з неусталеністю сенсорного неосмислюваного досвіду й таким чином зорієнтувати людину на життя в ситуації події-трагедії, позбавити людину тривоги.

Повсякденність стану тривоги в ситуації події-трагедії відбивається на стратегіях життя розуму — процес мислення має справу з тим, що переробляє досвід життя в ситуації постійного стресу й намагання синтезувати захисні механізми. Постійно відтворюються ситуації, коли немає часу на їх обмірковування, їх неможливо вербалізувати, їх можна лише трансформувати так, щоб вони набували здатності використовуватися мисленням і перероблюватися психікою, перетворюючись на відрефлектований емоційний фон, що дає змогу жити в ситуації події-трагедії. Утворена мислеформа може містити дискурсивне або поняттєве навантаження як значущий внутрішній ресурс життя розуму в трагічній ситуації війни. Це є рефлексивна відповідь на запит контексту (подія-трагедія), запиту, вибудованого в термінах певного дискурсу про Подію, про яку індивід має цілісне емоційно заряджене уявлення. Звісно, коли йдеться про внутрішні об'єкти життя розуму, то, як правило, вони мають і дискурсивний, і понятійний характер. Стосовно так названої філософської віри Ясперса, то тут йдеться саме про дискурсивний вимір внутрішніх об'єктів. Філософська віра використовує понятійний апарат у тому контексті, який дає можливість скористатися синтезуючими здатностями розуму переробити тривожний досвід події-трагедії, підсилити онтологічну впевненість, що ресурси розуму в поєднанні з філософською вірою дадуть змогу правильно зорієнтуватися у ситуації. Постійно переосмислюючи рефлексивні засоби в житті розуму, інтегруючи їх з психікою актуальних емоційних фактів, можна

зміцнювати повсякденний фундамент смислоутворення як запобіжник руйнації духу й тіла людини в ситуації події-трагедії.

Переживання тривоги в дослідженні життя розуму Ганою Арендт⁴² відбувається через усвідомлення власної тимчасовості й смертності, що позначається на внутрішній здатності інтегрувати актуальні емоційні чинники як цілісні компоненти внутрішнього життя людини. Подія-трагедія скеровує емоційні стани бажаним чином, ця емоційна скерованість є синтезуючим протиставленням позитивних і деструктивних потягів, які, як правило, набувають форми антагонізмів, постійних у такій ситуації, коли прагнення знищити домінує над бажанням зрозуміти й пробачити. Такі стани відкритих особистісних меж формують сталий емоційний зв'язок із об'єктом чи суб'єктом, до якого спрямовані означені потяги й оцінки. Синтезуючий процес життя розуму, за Арендт, має емоційне забарвлення, потребує внутрішнього, емоційно зарядженого смислу. Мета процесу набуття смислу — уникання тривоги, її зникнення, своєю чергою, це стимулює з'яву нового смислоутворювального внутрішнього об'єкта, який укорінений у самій природі мислення, отже, формує усталену онтологічну впевненість: «Оскільки пошуки мислення — це своєрідна жадаюча любов, предметами розуму можуть бути лише ті речі, що викликають любов, — краса, мудрість, справедливість тощо. Потворність та зло за визначенням виключаються зі сфери мислення. Вони можуть проявлятися як недолік: потворність — це брак краси, зло — брак добра. Як такі вони не мають власного коріння, у них немає сутності, якою мислення могло б оволодіти»⁴³.

Війна як зло і ситуація небуття лишаються по той бік принципів роботи розуму, у той самий час присутність у бутті небуття і тривоги як вагомого емоційного факту криється в глибинах переживаної екзистенційної безпорадності людини перед неминучістю життя в ситуації події-трагедії,

42. *Arendt H. The Life of the Mind...* P. 3–216.

43. Там само. С. 179.

яка породжує страх і тривогу. Проте це не означає, що ці екзистенціали є вирішальними, лише вказує на те, що тривога небуття та буття взаємопов'язані та визначають специфіку способу екзистування.

Специфіку онтології мужності в екзистуванні особи Тілліх означає: «Мужністю зазвичай називають здатність душі долати страх <...> онтологія мужності має містити онтологію тривоги, бо вони взаємопов'язані. І цілком можливо, що саме через онтологію мужності ясніше проявляться найважливіші риси тривоги. Насамперед про природу тривоги можна стверджувати, що тривога — це стан, у якому буття усвідомлює можливість свого небуття. Отже, тривога — це екзистенційне усвідомлення небуття. Визначення «екзистенційний» указує тут на те, що тривогу породжує зовсім не абстрактне знання про небуття, а усвідомлення того, що небуття складає частину власного буття людини»⁴⁴, особливо в ситуаціях події-трагедії, аналогічних до війни. Релевантними до війни феноменами, за делезівською версією Події, є «чума, війна, рана»⁴⁵, означені феномени свідчать, що Подія здійснюється водночас безліччю способів, кожен учасник, чи спостерігач, схоплює її по-різному, але жодна з цих версій не є конкретним здійсненням події. «Подія над полем битви, нейтральна до всіх здійснень і жахливо безпристрасна до всіх учасників, вловима лише для анонімної волі в силу нейтральності смислу»⁴⁶. Чиста подія — аналог смерті, завжди очікувана або вже настала, але ніколи не наявна: вона настає чи настала, але не в моменті настання. Тобто сама специфіка буття людини в ситуації війни не здатна унеможливити думки про смерть, пов'язана з непозбувністю перспективи смерті.

«Тривогу породжує не думка про те, що все має тимчасовий характер, і навіть не переживання смерті близьких, а вплив всього цього на постійне, але приховане усвідомлення неминучості власної смерті.

44. Tillich P. Love, Power, and Justice... P. 48.

45. Deleuze G. The Logic of Sense. New York, 1990. P. 151.

46. Там само. P. 100.

Тривога — це тимчасовість, що переживається людиною як її власна тимчасовість. Такою є вроджена тривога, властива людині як людині та — певним чином — усім живим істотам. Це тривога небуття, усвідомлення власної тимчасовості як тимчасовості»⁴⁷.

У ситуації війни переживання тривоги стимулює усвідомлення власної тимчасовості й смертності, є реальністю повсякдення, яка відображається на внутрішній здатності акумулювати актуальні емоційні стани в цілісний фрагмент внутрішнього життя людини. Дослідження життя розуму індивіда в ситуації трагічності повсякденного його екзистування, яке супроводжується свідомим чи несвідомим осмисленням події-трагедії, представляє когнітивний вимір внутрішнього життя людини. Внутрішнє життя екзистуючого індивіда не обмежується самим лише життям розуму. Коли Реальне смерті стає трагічною подією, у якій Реальним є смерть, а дією істини — відкриття смертності (Реальне як таке, що має справу з реальністю, а не Реальним), яке не підходить під запропоноване визначення події, подію супроводжує Реальне смерті як трагічна подія.

«Смерть як така» сприймається радикально інакше за зіткнення із непоправністю конкретної смерті, якою супроводжується війна, що призводить до зміни самої реальності через привнесену в життя істину смертності. Процедурою цієї події є супротив ворогові. Підшиття філософії до процедури супротиву унеможливає простір співможливості інших процедур. Супротив як означник сучасної ситуації в Україні (відбувається воєнна агресія) супроводжується жертвами та вказує на існування шва трагічного. Сприйняття реальності смерті спричиняє появу різнопорядкових дискурсів — означників різноявленості конкретної смерті. Подібний приклад наводить Хосе Ортега-і-Гассет. Біля ліжка помираючого — дружина, лікар, репортер і художник. Дружина переживає екзистенційно близьку втрату рідної людини, лікар фахово залучений до цієї ситуації, журналіст шукає форму подачі цієї події, щоб сповістити про неї в медіях,

47. Tillich P. Love, Power, and Justice... P. 57.

а художник, щоб залишити картину для нащадків. Конкретна смерть має різну екзистенційну дистанцію стосовно помираючого. Конкретна смерть може бути як радикальною подією, так і одним з випадків у статистиці: зведеннях Генштабу ЗСУ, повідомленнях від Ukraine NOW, стрічках новин. Подія втрат конструюється дискурсами постфактум, не зводячись до жодної з цих артикуляцій, бо її артикуляції однаково беззмисловні для дискурсів, що обговорюють цю смерть. Подія знаходиться над усіма своїми здійсненнями: смертями тих, хто йде в атаку; пораненими, що вмирають на полі бою чи за його межами. Водночас зазначимо, що означені сюжети мають і дискурсивний, і понятійний характер, а застосування концепту родових процедур як умов філософії Бадью до події-трагедії, війни в Україні⁴⁸, маркує філософське мислення швом супротиву як сучасним швом філософії. Війну як факт повсякденного життя мільйонів людей подією, яка не приналежна до жодної з родових процедур, бо вона супроводжується смертями, лік яких іде на тисячі, отже, заміна бадьюанського розуміння події як такої, що має справу з реальністю, на подію-трагедію як таку, що має справу з Реальним смерті, можна визначити як одну з умов філософії.

Підсумовуючи, зазначимо, що застосування бадьюанської класифікації подій і визначення родів подій стосовно точок неіменованого, у яких локалізується зіткнення з Реальним: для події-трагедії, і для події-солідарності нації перед лицем загроз — дає підґрунтя для дискурсу подія-трагедія, яка має означений зовнішній контекст і овнутрішнюється суб'єктом в ситуації війни. Бадьюанський концепт родових процедур як умов філософії, витлумачене нами поняття шва супротиву як шва сучасної філософії щодо події-трагедії — агресії Росії в Україні, дає змогу урізноманітнити філософське мислення методологічно, концептуально та дискурсивно набутками філософських рефлексій стосовно концепту Події. Спрямувавши основні критичні аргументи на розуміння особливостей характеру

48. Badiou A. Manifesto for Philosophy. P. 61.

співвіднесеності внутрішнього життя суб'єкта в ситуації події-трагедії і специфіку процесу ухвалення ним рішень у цій ситуації щодо визначення власної ідентичності, доходимо висновку, що методологічним підґрунтям для більш глибокого дослідження внутрішнього досвіду людини як повноцінного суб'єкта впливу на зовнішню ситуацію — подію-трагедію і коригування внутрішнього життя розуму в цій ситуації є напрацювання екзистенційної психоаналітики смислоутворення і рефлексії стосовно зовнішніх подієвих контекстів. Водночас подія-трагедія не належить до жодної з родових процедур, що дає підоснову включити смерть як маркер війни до числа умов філософії.



ВІЙНА: КУЛЬТУРНО- МИСТЕЦЬКИЙ ВИМІР

КОЛИ ПАМ'ЯТНИКИ ЗНОВУ ОЖИВАЮТЬ¹

24-го лютого 2022 року навальний наступ росіян на Київ поклав початок вторгненню в Україну. Воно досі триває і перейшло вже в другу зиму. А втім, Україна наполягає, що війна почалася ще в 2014 році, коли проксі-сили Росії захопили Крим. Від лютого 2022 року загинули десятки тисяч людей. Воєнні та інші злочини Росії визнані геноцидом, постійно фіксуються і набувають дедалі ширшого міжнародного осуду. Понад 8 мільйонів людей виїхали з України до країн Західної Європи. Екоцид у формі нападів на греблі та інші споруди, мінування величезних земельних площ, захоплення в заручники працівників атомних електростанцій, світова продовольча криза та інші матеріальні та політичні наслідки цього вторгнення відчуваються по всій планеті. Завдяки спротиву та відсічі України цей конфлікт називають тепер російсько-українською війною.

6-го вересня 2023 року, коли війна так само точилася в Україні, група людей з наметами та великим шатром стала табором перед пам'ятником Радянській армії в Софії, столиці Болгарії, держави-члена ЄС.

«Ми тут, щоб вкотре протистояти намаганням можновладців знести пам'ятник Радянській армії, всім їхнім спробам знести будь-який пам'ятник у Болгарії, що символізує різні періоди нашої історії, — сказав в інтерв'ю журналістам Георгій Свіленський, депутат парламенту

1. Переклад з англійської: Олександр Буценко, ІК НАМ України, 2023.

від Соціалістичної партії Болгарії. — Ми тут, щоб змусити тих людей читати історію, зрозуміти, на вшанування чого поставлені ці пам'ятники, що саме вони бажають знести, бо руйнування зараз пам'ятника Радянської армії гірше за незнання»².

Тож на вшанування чого *зведено* цей пам'ятник? У вересні 1946 року міська влада у Софії прийняла рішення про побудову пам'ятника, аргументуючи це тим, що Червона армія «своїм стрімким наступом» «створила умови для звільнення болгарського народу з-під німецько-фашистського ярма». В рішенні уряду з того самого питання в жовтні 1949 року Радянська армія була названа «визволителькою Болгарії від фашистських окупантів». Статую встановили 1954 року на десяту річницю радянського «визволення» Болгарії. Такий вияв вдячності та відданості комуністичної Болгарії СРСР є типовим зразком монументального мистецтва в «класичному» сталінському стилі. Пам'ятник було відкрито 8 вересня 1954 року на честь десятої річниці болгарської «соціалістичної революції».

37-метрову гранітну піраміду увінчує радянський солдат, вимахуючи пістолетом-кулеметом ППШ-41. Фігура солдата, 12 м заввишки, на 3,5 м більша за болгарського шахтаря і селянку з дитиною, які стоять обабіч. Біля підніжжя піраміди розміщено три бронзові композиції, що зображують «Жовтневу революцію» (схід), «Велику Вітчизняну війну 1941–1945 років» (захід) і внутрішній фронт (південь). Дві окремі скульптурні групи, що демонструють радісну зустріч Радянської армії в Болгарії, розміщені симетрично на протилежному боці алеї завдовжки 80 м і завширшки 22 м, що веде від бульвару Царя Визволителя до центральної колони, в супроводі бронзових вінків на кам'яних п'єдесталах, які ушановують десять успішних наступальних операцій Червоної армії від Сталінграда до Берліна. Пам'ятник, зведений у самому центрі Софії, унікальний тим, що постає як точка протистояння ностальгічної проросійської більшості

2. URL: <https://www.bta.bg/en/news/bulgaria/503761-the-left-erect-tent-camp-to-protect-sofia-s-soviet-army-monument>

та активної прозахідної меншості в болгарському суспільстві, яке триває десятиліття. Через 35 років після падіння комунізму Болгарія, згідно повідомленням преси, залишається єдиною східноєвропейською країною, де досі багато людей вважають Червону армію радше визволительською, ніж пригноблювачем³.

У Пловдиві, другому за розміром болгарському місті, такий самий мнемонічний тотем, Пам'ятник радянському солдату («Альоші»), заступає горизонт з другої найвищої верховини Бунарджики, яку сьогодні називають «Пагорбом визволителів» (234 м). І знову головним символом є зброя. Як пише професор історії Евеліна Келбечева: «Нова назва «Пагорб визволителів» замінила традиційну турецьку назву пагорба в 1934 році за порадою короля Болгарії Бориса III. Біля підніжжя того самого пагорба скромний пам'ятник Василеві Левському (найвідомішому діячу болгарського національно-визвольного руху проти османів у XIX столітті), побудований у 1930-х, тепер майже непомітний у парку. Пам'ятник радянському солдату в Пловдиві відомий як «пам'ятник Альоші». (Не тільки тому, що прототипом був солдат на ім'я Олексій Скурлатов. У багатьох місцях у Болгарії радянські офіцери входили до складу груп, які розв'язали червоний терор після окупації Болгарії радянськими військами у вересні 1944 року і зажили сумної слави під загальним іменем «Альоші».) У 1947 році рішення про зведення пам'ятника радянському



Пам'ятник Радянській армії в Софії.
Фото Антоанети Бойчевої (з дозволу)

3. URL: <https://www.bta.bg/en/news/bulgaria/235058-sofia-s-soviet-army-monument-on-danse-d-j-ici->

солдату в Пловдиві прийняв міський комітет, очолюваний генералом Ассеном Грековим, начальником Пловдивського гарнізону. В 1948 році ця ідея здобула загальну підтримку. У підніжжя пагорба було закладено капсулу з посланням прийдешнім поколінням. На проєкт виділили 10 млн болгарських левів, крім того, чимало громадських організацій внесли кошти на спорудження пам'ятника»⁴.

Роботи почалися в 1954 році, а пам'ятник відкрили три роки згодом. Він заввишки 17,3 м, гранітна постать на п'єдесталі, що сягає 10,8 м, зображує радянського солдата, який тримає автомат Шпагіна дулом униз. Те, що зброю опущено донизу, було витлумачено як захисний рух, на відміну від інших пам'ятників, де зброю піднято вгору. Статуя дивиться на схід, у бік Радянського Союзу. На п'єдесталі розміщено пентаграму, а нижче підпис: «Слава непереможній Радянській армії — визволительці!»

Спроби прибрати пам'ятник «Альоші» в Пловдиві робилися неодноразово, але всі вони зазнали невдачі. 1993-го року місцева влада вирішила таки знести пам'ятник. Але громадські активісти рішуче виступили проти. Підтримуючи рішення, прийняте міською радою Пловдива 1996 року, Верховний суд Болгарії оголосив, що пам'ятник не можна чіпати, оскільки він має «винятково високу культурну цінність». У «Ніч музеїв» 2013 року статую огорнули в червону матерію. В лютому 2017 року пам'ятник покрили суперечливими написами, включаючи й свастику, що викликало обурливу ноту з боку Міністерства закордонних справ Росії щодо «вандалізму, спрямованого проти радянських пам'ятників у Болгарії». В 2019 році, коли Пловдив став європейською столицею культури, було реалізовано проєкт «Становлення Альоші», що дослідив пам'ятник з різних точок зору⁵. У січні 2020 протягом однієї ночі на пам'ятнику з'явилися написи «Ми не забудемо! Болгарія понад усе!». Написи негайно стерли, навколо пам'ятника встановили камери відеоспостереження. 9-го травня 2022

4. URL: <https://ghost.bg/nft/ghost/>

5. URL: <https://ghost.bg/news/>

року російський посол у Болгарії Елеонора Митрофанова зазначила, що російський консул у Пловдиві Георгі Георгов і міська влада Пловдива належно потурбувалися про Альошу, встановивши систему відеоспостереження навколо пам'ятника⁶.

Головний наратив, який доносять обидва пам'ятники в Софії та Пловдиві, вочевидь, прямий і простий: по-перше, це те, що Росія, а точніше — Радянський Союз, була основною силою у визволенні Болгарії в двох випадках. У першому росіяни, воюючи з Османською імперією, сприяли відродженню болгарської держави на основі Сан-Стефанського мирного договору, підписаного 3.03.1878. Чотири битви за Шипкинський перевал у Болгарії через Балкани стали центральними знаковими епізодами у спільній російсько-болгарській боротьбі з османами.

Друге «визволення» Болгарії, як стверджувалося і підкріплювалося низкою пам'ятників, таких, як ті два, згадані вище, було «визволенням» країни Радянською армією в 1944 році. Втім нове дослідження, здійснене професором історії Евеліною Келбечевою, представляє набагато складнішу картину, де слово «визволення» правильніше замінити словом «окупація».

У 1944 році Радянський Союз оголосив війну Болгарії та окупував країну. 250-тисячна армія з понад 5 000 танків, більше 1000 літаків і цілим Чорноморським флотом вдерлася на територію Болгарії, що вилилося в окупацію, яка тривала понад три роки



Суспільне потрясіння, розігране перед телекамерами біля підніжжя Пам'ятника Радянській армії в Софії.
Фото Антоанетти Бойчпєвої (з дозволу)

6. URL: <https://ghost.bg/nft/ghost/>. Щиро завдячую професору Евеліні Келбечевій за її зауваження про історію цього пам'ятника.

й коштувало Болгарії 135 мільйонів доларів — майже вдвічі більше за офіційно визначену репарацію, яку мала виплатити країна. Згідно з підрахунками істориків, таке «утримання» складало від 50 до 75% ВВП Королівства Болгарія⁷. Як зазначає Келбечева: «Наша недавня історія та історія 20 століття в цілому сповнена незмінних посткомуністичних кліше і багатьох фальсифікацій — і ті, і ті стосуються початку століття та історії Болгарії за комуністичного режиму <...> Але особливою причиною розпочати цей проєкт з професором Светославом Овчаровим було те, що Міністерство освіти не схвалило дві речі, коли ми понад п'ять років намагалися змінити програми історії для старшокласників і самі підручники. Першою такою річчю був термін “окупація”»⁸.

За словами Келбечевої, в жодному підручнику історії Болгарії не вживається визначення «радянська окупація Болгарії» чи «окупація Болгарії Червоною армією». При цьому опис і пояснення того, що сталося, цілковито відсутні. Другим ключовим фактом того періоду, про який не згадується в підручниках, є пропозиція комуністичного лідера Тодора Живкова, щоби Болгарія стала частиною СРСР. Він висловлював цю пропозицію двічі, вперше в 1963 році Микиті Хрущову, а вдруге Леоніду Брежнєву в 1973 році⁹.

Створення і розташування цих пам'ятників чи навіть боротьба, пов'язана зі спробами змінити або зберегти їхнє значення та символіку, можуть видатися буденними чи навіть тривіальними у світі, сповненому суперечливих державних символів і нескінченного, плинного цифрового контенту, яким просочена кожна мить нашого життя. Аж раптом світ, який ми

7. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AE6lGVqZkmo&list=PLw1uszWzYY1fzZbR-c4k4FA4yWgFXXYBP&index=11>

8. URL: <https://www.svobodnaevropa.bg/a/31834332.html?fbclid=IwAR3z3l6to0SsLCCFXBDp875nr5YogTkjooupq5kq6uQp1o-NXYhFxtI2D18>

9. URL: <https://www.rferl.org/a/socialist-paradise-bulgarian-textbooks-accused-of-whitewashing-communist-era/30024227.html>

вважали, що знаємо, змінився, зсудомився і пірнув у темряву, коли путінська Росія вторглася в Україну. Пам'ятники *знову жили*.

У квітні 2022 року, через два місяці після початку російського вторгнення, агенція ЕСТАТ (Болгарія) почала досліджувати ставлення болгарських громадян до збройного протистояння в Україні на платформі «Воркшоп громадських ініціатив», яке тривало до жовтня того року¹⁰.

10% опитаних однозначно відповіли, що вони знають про історію болгарсько-російських відносин тільки добре. Решта 80% почувалися менш впевнено — мабуть, дивно для країни, де так багато символічних подій, літератури, шкільних підручників історії, популярних пісень і пам'ятників вшановували російсько-болгарські зв'язки.

Відповіді на головне питання в опитуванні ЕСТАТ — «На чиєму боці ви в цій війні — Росії чи Україні?» — показали, що в жовтні 2022 року симпатії до обох сторін знизилися, до України навіть більше. 48% респондентів відповіли, що не підтримують жодну зі сторін, 20,7% визнали, що підтримують Росію, 23,1% — Україну, порівняно з 32,4% в першому опитуванні в квітні 2022 року.

Протягом першого року російської війни проти України в Пловдиві та навколо почали з'являтися різні символи та прапори, що демонстрували солідарність з російськими агресорами. Літеру «Z» (символ, яку російські військові малювали на своїй техніці) можна було побачити впродовж кількох місяців на дверцятах таксі на центральній стоянці. Літеру «Z» можна було побачити також на спинах курток чоловіків, які походжали в районі Капана, центральному районі Старого Пловдива. Ця літера була намальована на головних автошляхах і переїздах навколо міста. Російські прапори були на мотоциклах, балконах і будинках довкола¹¹.

Нарешті, звіт ЕСТАТ показав, що понад третина респондентів погоджувались із заявами провідних російських пропагандистів, мовляв, українці

10. URL: <https://frgi.bg/en/>

11. Особисті спостереження автора.

вбивали своїх громадян і приписували це росіянам, мовляв, Україна розробляла зброю масового винищення і, мовляв, українська верхівка та уряд склалися з націоналістів та фашистів. Згідно з цими показниками, опитування засвідчило зростання на 5–10% таких настроїв у період між квітнем і жовтнем 2022 року. Таке враження, що громадська думка в Болгарії репродукувала кремлівські вигадки.

Чіткого розподілу в ставленні до війни в Україні в болгарському суспільстві немає. Середній клас, люди з вищою освітою, жителі міст підтримують у переважній більшості сторону, яка постраждала від агресії, в той час як сільське населення, жителі містечок, люди без вищої освіти підтримують агресора. Більше того, якщо на політичному рівні Болгарія має очевидну євроатлантичну більшість, цього не скажеш про виборче середовище. Виборці ПП (Продовжуємо зміни), ДБ (Демократичної Болгарії) та більшість виборців ГЕРБ-СДС симпатизують НАТО та Україні, а виборці БСП (Болгарської соціалістичної партії), Възраждане (Відродження), ДПС (Руху за права і свободи) та БВ (Болгарського підйому) підтримують, переважно, Росію чи обстоюють принцип нейтральності¹².

Не такі вже нові мнемонічні війни в Європі (британський брекзит). 25-го травня 2020 року офіцер поліції в Міннеаполісі (шт. Міннесота, США) вбив афроамериканця Джорджа Флойда. Його передсмертна фраза «Я не можу дихати» була страхітливо знята на телефон і відео розлетілося по світу, що викликало масові демонстрації в багатьох країнах проти поліцейського расизму і насильства. Невдовзі символічні постаті в суспільній пам'яті, пов'язані з історичним расизмом і работоргівлею африканцями, також піддалися нападам.

Через три тижні потому велика група демонстрантів у Брістолі (Велика

12. Загально кажучи, правоцентристськими партіями є ПП, ДБ і ГЕРБ, а лівоцентристською — БСП (колишня компартія), націоналістичними та проросійськими є Възраждане і БВ, турецьку меншину представляє партія ДПС; URK: <https://www.estat.bg/files/richeditor/ukraine-2022-11-10-fin.pdf>

Пам'ятник «Альоші»
у Пловдиві.
Фото Міча Брезунека
(з дозволу)



Британія) повалила статую Едварда Колстона і скинула в бухту поруч. Ким був Едвард Колстон і чому його статуя склала частину глобальної реакції на вбивство Джорджа Флойда? Відразу простежуються паралелі між долею статуї та долею рабів на торговельних суднах Королівської африканської компанії — за період між 1662 і 1731 роком компанія перевезла близько 212 000 чоловіків, жінок і дітей, 44 000 з яких померли й були викинуті за борт на шляху до Британії та Америки.

Починаючи з 1680 року, Едвард Колстон, великий благодійник міста Брістоля, займався работоргівлею. Він був активним членом Королівської африканської компанії й став на короткий термін, 1689–1690 роки, заступником губернатора компанії. В одному звіті сказано, що він володів понад 40 суднами¹³. У 1745 році Брістоль став головним портом работоргівлі: 500 000 рабів торговці міста завезли сюди своїми суднами¹⁴. У 1895 році, в розквіт Британської імперії, в центрі Брістоля було встановлено статую, що вшановувала діяння філантропа Колстона¹⁵.

13. URL: <https://www.historyofparliamentonline.org/volume/1690–1715/member/colston-edward-ii-1636–1721>; URL: <https://www.nytimes.com/article/george-floyd-who-is.html>

14. URL: <https://collections.bristolmuseums.org.uk/stories/transatlantic-traffic-enslaved-africans/blood-on-the-bricks-more-than-colston/>

15. URL: <https://web.archive.org/web/20100109153705/http://pmsa.cch.kcl.ac.uk/BL/BR09.htm>

Після «втоплення» статуї підозрюваних злочинців було заарештовано. 5-го січня 2022 року чотирьох осіб, яких звинувачували в незаконному знесенні статуї, Брістольський королівський суд у Великій Британії звільнив від кримінальної відповідальності за завдану шкоду, але британський уряд оскаржив вердикт в Апеляційному суді. Апеляційний суд попросили прояснити, чи може хтось, кого звинувачують у злочинному завданні шкоди, посилатися для свого захисту на права людини¹⁶.

Влітку 2021 року Історична комісія «Ми — Брістоль» почала громадське обговорення про майбутнє статуї Колстона і п'єдесталу. В обговоренні взяли участь близько 14 000 людей, які поділилися думками та поглядами:

- 80% вважали, що статую треба перенести до музею Брістоля;
- 75% були за те, щоб додати табличку на п'єдестал, яка б розповіла про події 07.06.2020 (повалення статуї);
- 58% підтримали ідею про використання п'єдесталу для тимчасових творів мистецтва чи скульптур, ще 15% не визначились, тобто, 72% були готові до такого рішення;
- 65% сказали, що отримали велике задоволення (50%) або просто задоволення (15%), що статую повалили¹⁷.

16. URK: <https://www.bbc.com/news/uk-england-bristol-63059300>. Слідом за протестом у Брістолі посипалися численні вимоги знести статуї, що уособлюють людей з подібною расистською ідеологією та поведінкою. В Лондоні статую Роберта Міллігена, работорговця 18 століття, було прибрано з Вест-Індської набережної. В Антверпені, Бельгія, статую короля Леопольда II було прибрано з міської площі, King Leopold II has been removed from a public square, нібито через «питання безпеки» після пожежі, а інші по країні облили фарбою. В Оксфорді набрала сили, тепер за підтримки міської ради, кампанія «Родса треба знести», щоб прибрати статую Сесіля Родса з фасаду коледжу Оріель. <https://oxfordandcolonialism.web.ox.ac.uk/article/rhodes-must-fall> and <https://www.nytimes.com/2020/06/09/world/europe/king-leopold-statue-antwerp.html>

17. URL: <https://www.bristol.gov.uk/files/documents/1825-history-commission-full-report-final/file> and <https://www.bristol.gov.uk/files/documents/1824-history-commission-short-report-final/file>

Може видатися дивним певна перевантаженість цієї статті історичними подіями. Але будь-яка спроба встановити синергію між сучасними політичними рішеннями й тенденціями та народним вираженням відданості певним історичним наративам вимагає саме такого підходу. Щоб розглянути випадок зі статуєю Колстона, необхідно поставити його в ланцюжок інших соціо-політичних подій.

У січні 2020 року, лише за кілька місяців до брутального (або й ні) повалення статуї Едварда Колстона з п'єдесталу в Брістолі, Велика Британія формально та остаточно вийшла з ЄС. Це стало наслідком голосування за вихід з ЄС (брекзиту) в 2016 році з незначною перевагою прихильників виходу 51,9 / 48,1% з 72,2% тих, хто мав право взяти участь у голосуванні¹⁸. Аналіз тенденцій голосування на референдумі є доволі промовистим.

– Чим старші учасники голосування, тим більше їх віддало голоси за вихід з ЄС, близько 73%. Більша половина тих, кому за 45, проголосували за вихід, їхня кількість зросла до 60% серед тих, кому 65+. Більшість людей з дітьми до 10 років проголосували за те, щоб залишитись; а з дітьми віком 11+ за те, щоб вийти.

– Більшість працюючих повний робочий день або частково зайнятих проголосували за те, щоб залишитись у ЄС; більшість безробітних — за те, щоб вийти. Більша половина пенсіонерів проголосували за те, щоб вийти.



18. URL: https://www.bbc.co.uk/news/politics/eu_referendum/results

– 57% людей з вищою освітою проголосували за те, щоб залишитись, так само, як 64% людей з науковим ступенем і 81% студентів очної форми навчання.

– Серед тих, чия формальна освіта завершилася на рівні середньої школи чи раніше, переважна більшість проголосувала за вихід.

– Серед білих учасників 53% (проти 47%) проголосували за вихід.

– 67% тих, хто відносить себе до азійців, проголосували за те, щоб залишитися, так само як 73% чорношкірих учасників.

– Близько 58% тих, хто ідентифікує себе християнами, проголосували за вихід; 70% мусульман віддали голоси за те, щоб залишитися.

– Соціальна група АБ (загально кажучи, професіонали та менеджери) була єдиною соціальною групою, де більшість проголосувала за те, щоб залишитися (57%), С1 (молодші менеджери та клерки) поділилася навпіл. Близько двох третин С2 (кваліфікована ручна праця) і DE (некваліфікована праця і безробітні) — 64% — проголосували за те, щоб вийти з ЄС¹⁹.

У виборчому окрузі, де розташований Брістоль і де була статуя Едварда Колстона, 61% учасників голосування підтримав перебування в ЄС. Можна було передбачити, що округ, який голосує на підтримку того, щоб залишитися в ЄС, здатний так само віддати 65% голосів за те, щоб повалити статую торговця Едварда Колстона. Чи така передбачуваність не свідчить про те, щоб над цими виборцями навряд чи тяжітиме ностальгічне тлумачення історії?

Політичне гасло «Повернути контроль» тісно пов'язане з референдумом про брекзит, що його пропагувала агітаційна організація «Vote Leave» («Голосуй за вихід») і доводила, що суверенітет Британії, її здатність приймати власні закони було втрачено через членство в ЄС, а вихід звідти може все повернути. Важливо те, що це гасло пов'язувалось також

19. URL: <https://lordashcroftpolls.com/2019/03/a-reminder-of-how-britain-voted-in-the-eu-referendum-and-why/#:~:text=White%20voters%20voted%20to%20leave,ten%20Muslims%20voted%20to%20remain.>

з антиміграційними настроями. Лідер кампанії «Vote Leave» Борис Джонсон пізніше став прем'єр-міністром Великої Британії, коли британський парламент зайшов у глухий кут через результати голосування на референдумі про вихід з ЄС. Позиція Джонсона, котрий обійняв посаду прем'єр-міністра і сприяв процедурі брекзиту, щодо повалення статуї Колстона була непохитною та зарозумілою. Він заявив, що скидати статуї суперечливих постатей значить «брехати про нашу історію»²⁰.

Хоч більша частина історії брекзиту добре відома і задокументована, публічні дебати 2016 року породили почуття страху, втрати та зради, глибоко закорінені в уявні знання британської історії. Ключові питання — імміграція, «суверенітет», громадянство і торгівля — пов'язувалися з проблемами ідентичності, національної приналежності та місця Британії у світі. Учасники кампанії з обох сторін використовували суперечливу пам'ять про минуле чи почуття ностальгії²¹. При цьому приховано і відкрито робили наголос на «ностальгії за імперією» як одним із головних посилай кампанії «Vote Leave».

Як зазначає професор Сондерс: «Історики мусять бути обережними, щоб не плутати ностальгію з амнезією — забуття імперії з тугою за нею. Одне, звичайно, не заперечує інше: справді, відчувати «ностальгію» за імперією, вочевидь, можна, коли «забуваєш» про більшу частину її історії. І ностальгія, і амнезія є патологічними формами пам'яті, що спираються на переосмислені версії минулого, але переслідують різні цілі. Те, що Стюарт Голл назвав «проміжками та лакунами, отворами, в яких дуже багато тривожних речей, пов'язаних з... колоніалізмом зникло», може

20. URL: <https://www.theguardian.com/politics/2020/jun/12/boris-johnson-says-removing-statues-is-to-lie-about-our-history-george-floyd>

21. Grey C. Brexit Unfolded, 2021; O'Toole F. Heroic Failure — Brexit and the Politics of Pain, 2018). URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13501763.2018.1467952?journalCode=rjpp20>; <https://blogs.lse.ac.uk/brexit/2020/04/29/europes-colonial-embrace-and-brexit-as-nostalgia-for-empire-are-part-of-the-same-story/>

викликати однаковою мірою і задоволення, і смуток, що імперія зникла, породжуючи переконання, що доблесна, глобальна роль може залишитися за Британією, без м'язів імперської влади»²².

Що ностальгія вимагає забуття справедливо не тільки для брекзиту Британії, а й для мнемонічних і меморіальних воєн у Болгарії. Народний вияв відданості певним історичним наративам у поєднанні з руйнівними силами ностальгії та амнезії закладають підмурок для політичних рішень, які впливатимуть на життя сьогодішніх і прийдешніх громадян. Громадянське виховання, спроба прив'язати громадян до своєї країни, не є новиною. Державні армії потребують новобранців, державні заклади освіти потребують вчителів, країнам, що розвиваються, потрібні робітники, прикордонники та збирачі податків. Селяни мають *стати* французами, як нагадує нам Ойген Вебер²³ — і свою роль у цьому держава дедалі більше посилила в двадцятому столітті. З піднесенням націоналізму в дев'ятнадцятому столітті держави приділяли особливу увагу своїм шкільним підручникам історії, публічним пам'ятникам, назвам вулиць і наративам у своїх музеях. Заохочувана державою «патріотична» історія існує з нами від часу заснування наших національних держав, і цей процес залишається динамічним і маніпульованим²⁴.

22. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/03086534.2020.1848403>

23. Weber E. Peasants into Frenchmen: The Modernisation of Rural France, 1870–1914. Stanford, 1976.

24. Щодо ширших досліджень європейської пам'яті див.: Aguilar P. Memory and Amnesia — The Role of the Spanish Civil War in the Transition to Democracy / Transl. from the Spanish by M. G. Oakley. Oxford, N. Y., 2002; Blaive M., Gerbel C., Lindenberg T. Clashes in European Memory: The Case of Communist Repression and the Holocaust. Studienverlag, 2011; Ektind A. Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied. Stanford, 2013; Koposov N. Memory Laws, Memory Wars: The Politics of the Past in Europe and Russia. Cambridge, 2018; Olick J. L. The Politics of Regret: On Collective Memory and Historical Responsibility. New York, 2007.

Державна «патріотична» історія Болгарії та її взаємозв'язок із Росією у дев'ятнадцятому і двадцятому століттях, можна сказати, дивним чином відбиває невидиму мережу — постачання природного газу та нафтопроводу — між двома країнами. Російсько-українська війна викликала руйнівні потрясіння в цих шляхах постачання та зріст цін на джерела енергії в усіх країнах ЄС і не тільки. Які ще проблеми поза питаннями цін на енергетику та продукти харчування можуть так безпосередньо і глибоко в політичному плані вплинути на державу та такий політичний регіон, як ЄС? Останнім часом побудова, встановлення і завершення нових газопроводів з Греції до Болгарії, якщо й не позбавило залежності від російського постачання (через Туреччину), то призвело до відчутної політичної нестабільності. Чи державна «патріотична» історія Болгарії підтримує та посилює економічні зв'язки та інтереси, спираючись на основну сировину — енергоносії? В Болгарії, так само як і в інших країнах, ідеологія сьогодні побудована на взаємодії між пам'яттю, економікою та політикою в нафтохімічному секторі промисловості²⁵. Суспільне потрясіння, розігране перед телекамерами біля підніжжя Пам'ятника Радянській армії в Софії, відбиває економічне потрясіння і перегляд ключових рівноцінних економічних інтересів²⁶.

25. Див.: *Hanieh H. Petrochemical Empire; The Geo-Politics of Fossil-Fuelled Production at NLR*. 2021. URL: <https://newleftreview.org/issues/ii130/articles/petrochemical-empire>

26. URL: <https://www.politico.eu/article/bulgaria-turkey-gas-deal-russia-imports-competition-ukraine-war/>



П'єдестал пам'ятника Едварду Колстону в Бристолі після повалення статуї.
Фото Іветти Делі (з дозволу)

Нарцистична боротьба Великої Британії з пам'яттю, що особливо проявилася в брекзиті, також має політичні та економічні підстави, закорінені в сьогодення. Як зазначив Тімоті Снайдер, «зовсім не національні держави розпочали процес європейської інтеграції. А імперії, що занепадали, виснажені своєю колоніальною діяльністю»²⁷. Вихід Великої Британії з ЄС сигналізував про відмову від організаційного принципу, що економічний добробут найкраще утримувати в згуртованій членській організації рівноправних держав. Радше було зроблено спробу, що дедалі стає яснішим, повернутися до більш опортуністичної, нерегульованої, непрозорої економічної моделі. В такому разі слушно запитати, чому державній «патріотичній» історії піклуватися про перегляд історичної спадщини, яка сама спирається на точне визначення «опортуністичної, нерегульованої, непрозорої економічної моделі» — міжнародну торгівлю та її державні й приватні володіння і компанії в Бристолі, Ліверпулі, Лондоні та інших місцях.

Спроба Британії повернутися до економічної моделі міжнародного, нерегульованого піратства часів XVI–XIX століть почала вже занепадати в холодній реальності взаємопов'язаності та складності сучасних міжнародних правових угод, а почасти як наслідок вимог міжнародної спільноти реорганізувати енергоринок у світлі російсько-української війни. Вочевидь, результатом брекзиту для Великої Британії стане не «повернення контролю», не повернення статуй на їхні п'єдестали й не повернення до імперії. Натомість найвірогіднішим наслідком для Великої Британії, відділеної тепер від ЄС, стане необхідність прив'язатися до хоч би якогось піратського судна, що з'явиться на безмежному морському обрії.

27. URL: <https://www.politico.eu/article/europe-creation-project-myth-history-nation-state/>

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА В УМОВАХ ВІЙНИ

Пам'яткоохоронний аспект

Культура, без перебільшення, завжди належала до найбільш «вразливих» та недооцінених сфер українського суспільства. Цьому тривалий час сукупно сприяв ряд чинників, починаючи від найбільш очевидних: недостатнє фінансування з Державного бюджету; тривале відверте ігнорування публічним сектором запитів та проблем представників культурних та креативних індустрій; наявність значної кількості службових порушень з боку представників спеціально уповноважених органів з охорони культурної спадщини; недосконалість нормативно-правового забезпечення означеної сфери; відсутність належного сприйняття ролі культури та її складників у суспільстві, включно з тими, які виринули на поверхню й набули особливої актуальності саме від початку повномасштабного вторгнення російською федерацією на територію нашої держави. До числа останніх належить, зокрема, масштабна кампанія північного сусіда-ворога, спрямована на винищення українців як окремої самобутньої нації, і, відповідно, систематичне паплюження будь-яких матеріальних атрибутів, своєрідних «маркерів», що могли б сприяти як процесам національного самовизначення, так і подальшому збереженню української національної ідентичності.

Весь трагізм наслідків та впливу війни на національну культуру визнають і транслюють на широкий загал не лише авторитетні представники культурно-мистецької та наукової сфер, а й багатьох інших дотичних галузей, для яких вони, переважно, є усвідомленими й зрозумілими.

У період, коли повномасштабне вторгнення вже розпочалося, у наукових публікаціях унаочнюється дедалі більше аргументованих тверджень про потребу перегляду ролі науки та культури в українському, вимушено мілітаризованому, суспільстві. Зокрема, науковці наголошували на тому, що вони є могутньою зброєю інформаційно-культурної війни як окремого її напрямку в контексті ворожої агресії¹. Також культуру неодноразово називають «другим фронтом», наголошуючи, що «на ньому перемога не менш важлива», ніж на полі бою у прямому розумінні прийомів та способів сучасного ведення війни².

Зарубіжні дослідники та громадські діячі в публічному просторі з не меншим запалом продовжують наголошувати на актуальності цієї проблематики як у загальному розумінні наслідків для матеріальної культури, так і спеціальних питаннях впливу активних воєнних дій на забезпечення діяльності з охорони культурної спадщини. Водночас переважна більшість як українських, так і закордонних фахівців акцентує увагу на тому, що нищення матеріальної культури не є чимось випадковим або ж виключно необережним наслідком війни в Україні, воно являє собою тривалу цілеспрямовану діяльність Росії, щонайменше ще від лютого 2014 року. Зокрема, Лізель Гернтхольц цілком слушно зазначила, що культурне стирання є центральною тактикою російської кампанії агресії та насильства, яка триває вже понад вісім років, адже Путін прагне не лише контролювати територію, але й повністю знищити українську культуру та ідентичність, нав'язати спотворену власну версію культури, історії та світогляду³.

1. Сопілко І., Череватюк В. Інформаційно-культурна війна в умовах збройної агресії // Юридичний вісник. 2022. № 2 (63). С. 236.

2. Шлепакова Т. Культурний фронт України — 2022: головні події, тенденції, висновки (оглядова довідка за матер. преси та інтернету за 2022–2023 рр.). 2023. Вип. 3/3. ДЗК. С. 1.

3. Gerntholtz L. Ukrainian Culture Under Attack: Erasure of Ukrainian Culture in Russia's War Against Ukraine. 2.12.2022. URL: <https://pen.org/report/ukrainian-culture-under-attack/>

В інтерв'ю професорка та дослідниця Глорія Мунілла з Університету Oberta de Catalunya, відповідаючи на запитання, як війна може вплинути на втрату культурної спадщини, зауважила, що систематичне та свідоме знищення культурної спадщини є частиною стратегії війни, тому Україна страждає і страждатиме від подібного досвіду, як і будь-яка інша країна під час війни⁴.

У колективній науковій публікації Наталя Родіонова, Оксана Федорків та Наталія Макогончук також наголосили на тому, що кампанія проти української культури була розпочата Росією ще в лютому 2014 року, і йдеться саме про багатоаспектний напад на українську культуру та культурну інфраструктуру, що передбачає й придушення української мови⁵.

Фактичні втрати на «культурному» фронті справді вражають. Йдеться не лише про жертви серед українських військових та цивільного населення (зокрема, трагічну загибель діячів культурно-мистецького сектору, неправні каліцтва, отримані ними внаслідок ворожої агресії) й так названий відтік кадрів (вимушений виїзд у воєнний час митців, інших діячів означеної сфери, активних творців та носіїв національної нематеріальної культури за межі держави), маємо й відчутні матеріальні збитки.

Так, за офіційними даними Міністерства культури та інформаційної політики України (далі — Міністерство), станом на 29.08.2023 шкоди зазнали 1624 об'єкти культурної інфраструктури, з них повністю зруйновано 591 (Міністерство культури та інформаційної політики України, 2023). Однак наслідки у вигляді руйнування будівель чи споруд як складників інфраструктури, яка забезпечує матеріально-технічні чи інші організаційні потреби культурно-мистецької сфери, не є такою ж мірою

4. *Permy R.* Destruction of cultural heritage is part of the strategies of war. 22.06.2022. URL: <https://www.uoc.edu/portal/en/news/entrevistes/2022/018-gloria-munilla.html>

5. *Родіонова Н. А., Федорків О. П., Макогончук Н. В.* Сучасне становище та напрями розвитку культури і мистецтва України (Реалії воєнного стану) // Культурологічний альманах. 2022. Вип. 4. С. 226–233.

невідворотними, як умисне знищення чи пошкодження ворогом унікальних нерухомих об'єктів культурної спадщини.

Сучасні будови (за відсутності у них відповідного охоронного статусу), здебільшого підлягають відновленню в повоєнний період. І, до слова, ці роботи ведуться на рівні певних регіонів навіть за умов активної фази війни, чого не можна сказати про нерухомі пам'ятки. Вони, виходячи з виняткових індивідуальних ознак, фізичних характеристик, реального матеріально-технічного стану, «поважного» віку, рівня цінності з археологічного, естетичного, етнологічного, історичного, архітектурного, наукового, мистецького чи художнього погляду, можуть бути остаточно втраченими внаслідок ворожого впливу саме у сенсі їх сприйняття як матеріального об'єкта.

Починаючи від березня 2022 року, на офіційному сайті Міністерства періодично оприлюднюється інформація щодо знищених та пошкоджених об'єктів культурної спадщини. Так, за офіційними даними, за період з 24.02.2022 по 25.08.2023, було підтверджено інформацію про різний ступінь шкоди, завданої агресором, для 823 об'єктів культурної спадщини. З них, об'єктів національного значення — 109, місцевого значення — 650, щойно виявлених — 64.

Варто наголосити на тому, що загалом простежується тенденція до поступового збільшення такого виду воєнних злочинів. На підтвердження цього можемо порівняти вибірку відповідних загальних показників станом на 15.05, 25.07 та 25.08.2023.

У першому випадку вони становили 623, другому — 763, і, відповідно до найбільш актуалізованих даних від Міністерства, — 823 об'єкти культурної спадщини (Міністерство культури та інформаційної політики України, 2023). Таким чином, фактично за три місяці їх кількість зросла на 200 зафіксованих випадків. При цьому необхідно усвідомлювати, що дотепер війна триває і об'єктивно відсутні можливості для остаточної фіналізації відповідних показників. Таким чином, вони можуть бути недостовірними, адже означена інформація підлягає обов'язковій верифікації, а стосовно нерухомих пам'яток, які перебувають на територіях, доступ до яких відсутній

чи обмежений з різних причин (тривають активні бойові дії, вони тимчасово окуповані ворогом, заміновані тощо), це неможливо зробити без реальної загрози для життя та здоров'я. І це статистика, «голі» цифри, однак за кожною з них маємо спалюжену часточку української матеріальної культури.

До слова, у контексті забезпечення повної фіксації інформації про об'єкти культурної спадщини, які були знищені чи пошкоджені ворогом, за ініціативи Міністерства у березні 2022 року було створено онлайн-ресурс «Зруйнована культурна спадщина України» (<https://culturecrimes.mkp.gov.ua/>). На наше переконання, його не варто вважати виключно інтерактивною базою відкритих даних чи інструментом для їх збору, він спрямований також на залучення представників громадськості, як тих, які володіють відповідними відомостями та мають можливість повідомити їх за встановленою формою, так і усіх інших осіб, небайдужих до питань охорони культурної спадщини, а також візуалізації, поширення в інтернет-просторі інформації про воєнні злочини, які посягають на сферу культури.

Водночас відзначимо і той факт, що на аналізованому ресурсі, за нез'ясованих причин, дані востаннє було поновлено наприкінці жовтня 2022 року і зафіксовано на позначці 553 пошкоджених та зруйнованих об'єктів культурної спадщини і культурних установ України. Хоча на сьогодні, і про це вже зазначалося вище, їх кількість суттєво збільшилася. Тож виникла потреба сформувавши чітке розуміння, чи йдеться про фіксацію на вказаному ресурсі виключно інформації, отриманої від осіб, для яких пам'яткоохоронна діяльність не є їхнім професійним обов'язком чи це узагальнені дані, які походять як з офіційних, так і з усіх інших доступних джерел.

Пошук з відкритих ресурсів не надав інших, окрім вже згадуваних двох, мережевих ресурсів для отримання узагальненої інформації про матеріальні наслідки війни для пам'яткоохоронної сфери. Отже, на сьогодні для того, щоб сформувавши актуальний перелік об'єктів культурної спадщини, які були пошкоджені внаслідок війни, варто відстежувати повідомлення лише на офіційному сайті Міністерства, окремих спеціалізованих джерел для цієї мети ще не було створено.

У контексті всебічного дослідження впливу великої війни на національну пам'яткоохоронну сферу варто розглянути формальні та практичні аспекти, які супроводжують її в означений період часу.

Стосовно формальних аспектів, то йдеться про оприявлення організаційного боку діяльності, пов'язаної з охороною національних об'єктів культурної спадщини відносно до того, яким є її регулювання на законодавчому рівні саме в період дії воєнного стану.

Відповідно до Законів України «Про культуру» (ч. 1 ст. 4) та «Про охорону культурної спадщини», охорона культурної спадщини водночас є «одним із пріоритетних завдань органів державної влади та органів місцевого самоврядування» та пріоритетів державної політики у сфері культури⁶, однак, незважаючи на це, означену діяльність протягом усього періоду Незалежності нашої держави невіддільно супроводжував ряд проблем та факторів ризику. Від початку воєнного стану ситуація суттєво погіршилася.

У перші дні повномасштабного вторгнення на територію нашої держави, за відсутності чіткого усвідомлення того, як діяти в екстремальних безпекових умовах, яким чином зберегти державність та національну ідентичність, не всі уповноважені державні інституції могли оперативно реагувати на потреби пам'яткоохоронної сфери. Крім того, чинне національне законодавство не містило чітких рекомендацій, дієвих механізмів для охорони нерухомих об'єктів культурної спадщини під час воєнного стану. Зокрема, детальний аналіз тексту базового Закону України «Про культуру», а також інших профільних законів та нормативно-правових актів — «Про охорону культурної спадщини», «Про музеї та музейну справу», «Про археологічну спадщину» дають можливість дійти висновку, що означені документи не містять чітких вказівок стосовно того, якою є специфіка діяльності, пов'язаної з охороною об'єктів культурної спадщини саме в період воєнного стану чи будь-яких інших виняткових станів,

6. Про охорону культурної спадщини: із Закону України, зі змінами та доповненнями // Офіційний вісник України. 2000. № 27. 21 лип. С. 32.

які потенційно несуть за собою підвищений рівень небезпеки (техногенні, природні, промислові катастрофи тощо).

Для вирішення цього питання, починаючи від часу запровадження воєнного стану, протягом аналізованого періоду було прийнято лише постанову Кабінету Міністрів України від 15.11.2022 № 1342 «Про затвердження Порядку проведення окремих видів робіт на об'єктах культурної спадщини в умовах воєнного стану». Вона регулює механізм оперативного реагування уповноважених органів державної влади, спрямований на ліквідацію наслідків збройної агресії Росії, пов'язаних із пошкодженням об'єктів культурної спадщини на територіях, на яких відсутні активні фази бойових дій або їх завершено. Цей документ поширюється на чітко визначений перелік робіт — протиаварійні, невідкладні консерваційні та ремонтні роботи на визначених об'єктах відповідно до норм Закону та державних будівельних норм. Таким чином, зазначений нормативно-правовий акт має дещо обмежену дію — вона може поширюватися лише на ті території, де не ведуться активні бойові дії або їх завершено, також він охоплює лише незначну частку із числа можливих проявів діяльності з охорони матеріальної культурної спадщини.

Під час дослідження питань законодавчих новацій національної пам'яткоохоронної сфери в умовах сучасності вже було висловлено тезу про те, що, незважаючи на тривалий період відсутності змін у національному пам'яткоохоронному законодавстві, нині маємо певні зрушення в справі реформування базового Закону України «Про охорону культурної спадщини». Зокрема, важливі доповнення до нього в контексті позбавлення національного культурного простору від «привидів» постколоніального та посткомуністичного минулого вже набули чинності. Також на різних стадіях законодавчого процесу перебувають інші важливі нормативно-правові акти (включно із законопроектом № 9072 «Про внесення змін до Закону України «Про національну безпеку України», де пропонується, з-поміж іншого, розглядати культурну спадщину як складову національної безпеки), які в подальшому також можуть сприяти вдосконаленню управління

культурною спадщиною, веденню обліку означених об'єктів. Водночас варто шукати й більш дієві підходи для глибинних змін чинного пам'яткоохоронного законодавства, увідповіднення його світовим стандартам.

Щодо практичних аспектів охорони об'єктів культурної спадщини, то, якщо досліджувати специфіку означеної діяльності порівняно з довоєнним часом, варто розглядати її щонайменше з урахуванням хронологічних особливостей воєнної інвазії — початок і перші місяці агресивної фази вторгнення, період шість–вісім місяців від його початку та етап другого року війни.

Початок активної фази війни можна охарактеризувати як період певних зрушень у питаннях усвідомлення людьми ролі об'єктів культурної спадщини в житті сучасного суспільства і його подальшого розвитку. Свідченнями цього є більш активна участь громадськості в охороні нерухомих об'єктів культурної спадщини, ініціюванні та реалізації односторонніх та спільних починань (зокрема, у контексті реалізації принципів державно-приватного партнерства) для фізичного захисту пам'яток від небезпек збройної агресії Росії.

Коли суспільство перейшло до сталого усвідомлення того факту, що війна реальна і вона несе загрозу цілеспрямованого тотального винищення всього українського, водночас суттєво збільшилась роль культурної спадщини у контексті налагодження міжнародної співпраці нашої країни з державами-партнерами з метою захисту, подальшого відновлення та популяризації національної культурної спадщини в світі. Зокрема, у новинному блоці сайту Міністерства, лише за період з березня по травень 2022 року маємо повідомлення про різні прояви співпраці у сфері охорони національної культурної спадщини, як матеріальної, так і нематеріальної, на рівні очільників профільних міністерств Великої Британії, Ірландії, Литви, Німеччини, Польщі, Франції та інших країн Європейського Союзу.

Стосовно практичних аспектів, то варто також наголосити на тому, що в означеній площині, незважаючи на весь трагізм наявних наслідків, війна водночас стала і своєрідним каталізатором для глибшого суспільного

усвідомлення того факту, що пам'ятки є невід'ємною частиною культури і відіграють важливу роль у формуванні національної ідентичності, і, відповідно, подальшого сприяння єднанню громадськості довкола ініціатив з охорони об'єктів культурної спадщини. У цьому сенсі, цілком слушним вважаємо зауваження стосовно того, що «проблема втрати культурної спадщини в Україні потребує, зокрема, участі свідомих українців у відбудові втрачених архітектурних споруд та інших культурних цінностей...»⁷

Власне, значна частина наявних проявів участі громадян у пам'ятко-охоронній діяльності є здебільшого ситуативними, ніж планованими, адже їх обумовлює стан реальної загрози/небезпеки, яка оприявлювалася для об'єктів культурної спадщини в різних регіонах України.

З огляду на зазначене варто пригадати випадок порятунку експонатів Іванківського історико-краєзнавчого музею, який згорів унаслідок ворожої атаки 25.02.2022. У статті для Укрінформу Павло Смовж не лише детально описав хронологію розгортання події, але й надав докази, що атака не цей об'єкт була умисною⁸. Однак зараз навіть не про це, оскільки факт умислу агресора нині вже не піддається сумнівам. Автор наводить інформацію від очевидців, відповідно до якої в умовах реальної загрози для власного життя, під вибухами снарядів, місцеві мешканці відчайдушно намагалися гасити пожежу, яка розпочалася, і рятували картини всесвітньовідомої української художниці Марії Приймаченко з охоплених полум'ям приміщень. До слова, тут же, під час обговорення подальшої долі означених картин — «вціліли вони чи ні?», — у мережі розгорнулася запекла дискусія про те, що першочергово варто вберігати — людське життя чи твори мистецтва.

7. Новосад М., Білоус С., Терешкун О., Борисевич Л. Руйнування культурної спадщини України в умовах війни як проблема: філософсько-культурологічний аспект // Осінній дискурс: 36. наук. праць. 2022. № 39 (1–3). С. 62–76.

8. Смовж П. Як рятували Іванківський музей з картинами Марії Приймаченко. 29.05.2022 // Укрінформ. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-ato/3494824-ak-ratuvai-ivankivskij-muzej-z-kartinami-marii-primachenko.html>

Більшість із тих, хто публічно висловив власну думку, все ж виявив вдячність і підтримку рятівникам, а дехто, сподіваємося, все ж почав замислюватися над істинними цінностями в умовах сьогодення.

Пропонуємо виокремити найбільш поширені форми участі громадськості в охороні об'єктів культурної спадщини:

- участь громадських активістів у заходах з евакуації (якщо вона можлива, беручи до уваги конкретні обставини чи вид об'єкта), екстреного «фізичного» убезпечення пам'яток національного чи місцевого значення від можливих наслідків активних бойових дій у місцях їхнього фактичного перебування (способи варіюються залежно від обставин — укріплення пам'ятників мішками з піском, обгортання вогнетривкими матеріалами, фіксація за допомогою риштувань та ін.);

- персональна фінансова/майнова участь або ж ініціалізація зібрання коштів на придбання матеріалів для убезпечення нерухомих об'єктів культурної спадщини або ж інших пов'язаних з ними предметів (зокрема, це музейні колекції, які зберігаються в приміщеннях музейних установ, галерей різних форм власності і їх перевезення в більш безпечні регіони не є можливим тощо);

- діяльність окремих осіб, громадських організацій щодо зібрання, фіксації та подальшої передачі уповноваженим органам державної влади інформації про злочини, вчинювані російськими військовими проти української культурної спадщини, зокрема на тимчасово окупованих територіях тощо.

Отже, варто наголосити на тому, що за умов війни в нашій державі діяльність з охорони об'єктів культурної спадщини не припинилася, нині активізовано процеси щодо її трансформації — вона набуває інших форм та проявів у розумінні «символічного» сприйняття пам'яток у ноосфері не лише національної, але й світової культури. Маємо як майбутні перспективи, так і реальні ініціативи щодо залучення міжнародної спільноти та громадськості до справи їх охорони, а також пошуку таких законодавчих рішень, які б сприяли пам'яткоохоронній діяльності, а не перетворювали її на не результативні формально-планові процедури.

Олександр Буценко, Валентина Дем'ян

НЕМАТЕРІАЛЬНА КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ЯК ДЖЕРЕЛО СТІЙКОСТІ В ЧАС ВІЙНИ

Охорона нематеріальної культурної спадщини
в надзвичайних умовах. Український вимір

У допису розглянуто питання охорони нематеріальної культурної спадщини в надзвичайних ситуаціях та основні інструменти подолання кризи, які існують на сьогодні у світі, з проекцією на ситуацію в Україні. Зокрема, обставин періоду 2014–2023 років. У 2023 році Конвенції ЮНЕСКО з охорони нематеріальної культурної спадщини (далі НКС) виповнилося двадцять років, протягом яких до неї приєдналося на сьогодні вже 182 країни світу. Для України ця дата знаменна не тільки тим, що співпала з 15-річчям ратифікації Конвенції '2003 Верховною Радою України (2008), а й що, незважаючи на надзвичайно важку ситуацію через повномасштабну війну Росії, зусилля України в охороні своєї культурної спадщини не ослабли, а посилилися завдяки, зокрема, й міжнародній солідарності. Треба сказати, що з розвитком Конвенції '2003 на міжнародному рівні йшов пошук інструментів, які б могли пом'якшити надзвичайні ситуації чи уникнути їх. Україна, особливо від 2014 року, гостро зіткнулася з проблемами, пов'язаними з війною, кліматичними змінами, міграцією населення тощо, тобто, з тими викликами, які ми можемо класифікувати як надзвичайні ситуації.

Варто почати з визначення, що таке надзвичайна ситуація, і чому ми говоримо про неї в розрізі теми НКС і війна. На 5-й сесії Міжурядового

комітету ЮНЕСКО з питань НКС, яка відбулася у Найробі (Кенія) 15–19.11.2010, було схвалено формулювання, що «надзвичайна ситуація створюється, коли виникають непереборні обставини (природні чи техногенні катаклізми або катастрофи, епідемії, збройні конфлікти тощо), які мають катастрофічні наслідки для нематеріальної культурної спадщини та відповідної спільноти, групи чи окремих осіб, і які держава-учасниця не може подолати самостійно»¹. Хоч тут слово «війна» не вживається прямо, а узагальнено в терміні «збройні конфлікти», ми розглянемо наслідки, спричинені саме війною, катастрофами, руйнуваннями та бойовими діями, як, наприклад, підлив Каховської ГЕС, що призвело до затоплення величезних площ, загибелі чи вимушеного переселення людей, знищення традиційної флори та фауни.

Інструменти Конвенції '2003 з охорони НКС у надзвичайних ситуаціях. 2019 року у Боготі (Колумбія) на 14-й сесії Міжурядового комітету ЮНЕСКО з питань НКС були прийняті «Оперативні принципи та способи охорони нематеріальної культурної спадщини в надзвичайних ситуаціях» (далі — «Оперативні принципи»)². Тім Кертіс, секретар Конвенції ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини (2016–2023), зазначив, що «захист нематеріальної культурної спадщини в надзвичайних ситуаціях не є простим і ставить перед нами дуже особливі й складні проблеми».

«Оперативні принципи», схвалені в Боготі, мали кількарічну історію розвитку та обговорень. Так, у 2016 році на 11-й сесії Міжурядового комітету ЮНЕСКО з питань НКС було прийнято документ 11.COM 15, п. 10 якого — «Нематеріальна культурна спадщина в надзвичайних

1. Reflection on the criteria for inscription and definition of 'emergency' for requests for international assistance ITH/10/5.COM/CONF.202/10. URL: <https://ich.unesco.org/en/5com>

2. Оперативні принципи та способи охорони нематеріальної культурної спадщини в надзвичайних ситуаціях. URL: <https://ich.unesco.org/en/operational-principles-and-modalities-in-emergencies-01143>

ситуаціях» — визначає, що нематеріальна культурна спадщина в надзвичайних ситуаціях може зазнати прямого негативного впливу та загрози, але водночас здатна виступати джерелом стійкості й відновлення. Тобто, вона може як потребувати додаткових зусиль в охороні, так і надихати і надавати стійкості, а тому необхідно шукати відповіді, «що можна зробити для її охорони, а, з іншого боку, як можна популяризувати, охороняти або підтримувати нематеріальну культурну спадщину як найважливіший засіб для відновлення соціальної згуртованості, сприяння примиренню та/або сприяння відновленню спільнот, які опинились у надзвичайних ситуаціях»³.

Такому твердженню передувало дослідження, проведене серед біженців у Лівані та Йорданії, а також у Єгипті, Франції, Німеччині, Саудівській Аравії, Туреччині та Сирії, яке випрацювало певні методичні рекомендації. У період 13–19.09.2017 у м. Гомі (Демократична Республіка Конго) було проведено низку консультацій з місцевими зацікавленими сторонами в рамках проєкту визначення потреб громади щодо збереження нематеріальної культурної спадщини в Північному Ківу (провінція на сході ДР Конго, на кордоні з Руандою та Угандою). Це дослідження здійснювалося за підтримки Фонду ЮНЕСКО допомоги культурно-історичній спадщині в надзвичайних ситуаціях. У проєкті взяли участь дослідники, науковці, діячі культури та представники організацій, які працюють із внутрішньо переміщеними особами. Метою консультацій було, по-перше, переглянути та завершити підготовлене ЮНЕСКО попереднє кабінетне дослідження щодо ситуації з нематеріальною культурною спадщиною в Північному Ківу в контексті конфлікту та примусового переміщення, по-друге, контекстуалізувати й завершити методологію⁴.

3. 11.COM 15. URL: <https://ich.unesco.org/en/11com>

4. Local stakeholders in Goma approve the community-based needs identification exercise for the safeguarding of intangible cultural. URL: <https://ich.unesco.org/es/noticias/00265>

Згадана вище подвійна роль нематеріальної культурної спадщини розкривається повною мірою сьогодні в Україні. Так, наприклад, елемент НКС, включений до Списку елементів нематеріальної культурної спадщини, які потребують термінової охорони, «Культура приготування українського борщу», з одного боку, зазнав згубного впливу війни: загибель чи переїзд частини носіїв з місць постійного проживання, пошкодження водойм з чистою водою, порушення традиції вирощування овочів, примусове вивезення, точніше — викрадення українських дітей, що впливає на передачу знань від покоління до покоління, тощо; а, з другого боку, надзвичайне об'єднання навколо цього прояву, не стільки страва, скільки колективне приготування та споживання, об'єднання навколо спільних цінностей слугували джерелом надзвичайної стійкості як всередині країни, так і серед тимчасово переміщених осіб до інших країн. Два роки повномасштабної війни в Україні показали, що НКС, попри її вразливість і крихкість, як і людське життя, може слугувати драйвером для розвитку громад, а також пом'якшувати вплив надзвичайних ситуацій.

Прийнята в 2015–2017 роках стратегія ЮНЕСКО щодо захисту культури та сприяння культурному плюралізму в надзвичайних ситуаціях та доповнення до неї щодо надзвичайних ситуацій, пов'язаних із катастрофами, спричиненими природними та антропогенними небезпеками, разом забезпечують оперативне визначення надзвичайних ситуацій і дій ЮНЕСКО. Ці та інші документи передбачають спільну роботу та об'єднання всіх секторів, зокрема на рівні ЮНЕСКО, та всіх зацікавлених сторін, які займаються охороною культурної спадщини, як матеріальної, так і нематеріальної, суміжних секторів, а також знання, розуміння та врахування рекомендацій, розроблених для дій у надзвичайних ситуаціях.

Якщо підсумувати, можемо сказати, що на сьогодні у сфері охорони НКС у надзвичайних ситуаціях маємо такі головні інструменти (поряд з іншими), як:

1. Конвенція ЮНЕСКО з охорони нематеріальної культурної спадщини, зокрема, стаття 15, де сказано: «Кожна держава-учасниця

в рамках своєї діяльності з охорони нематеріальної культурної спадщини прагне забезпечити якнайширшу участь спільнот, груп та, у відповідних випадках, окремих осіб, які створюють, зберігають і передають таку спадщину, а також активно залучати їх до управління такою спадщиною»⁵, в тому числі й у надзвичайних ситуаціях, про що ми поговоримо нижче.

2. Етичні принципи у сфері нематеріальної культурної спадщини, прийняті у 2015 році, які визначають кодекс поведінки з охорони НКС, підсилення її життєздатності, «таким чином, визнаючи її внесок у мир і сталий розвиток»⁶.

3. Оперативні директиви щодо виконання Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини, зокрема розділ 7 «Оперативні принципи та заходи з охорони нематеріальної культурної спадщини в надзвичайних ситуаціях»⁷.

4. Міжнародні договори, які стосуються прав людини та культурних прав, зокрема, стаття 27 Загальної декларації ООН прав людини 1948 року: «Кожна людина має право вільно брати участь у культурному житті суспільства, втішатися мистецтвом, брати участь у науковому прогресі і користуватися його благами»⁸, та стаття 15 Міжнародного пакту про економічні, соціальні та культурні права 1966 року «1. Держави, які беруть участь у цьому Пакті, визнають право кожної людини на: а) участь у культурному житті»⁹.

5. Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_d69#Text

6. Ethics and Intangible Cultural Heritage. URL: <https://ich.unesco.org/en/ethics-and-ich-00866>

7. Оперативні директиви щодо виконання Конвенції про охорону нематеріальної спадщини. URL: <https://ich.unesco.org/en/directives>

8. Загальна декларація прав людини. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_015#Text

9. Міжнародний пакт про економічні, соціальні і культурні права. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_042#Text

Нематеріальна культурна спадщина у конфліктах. Питання НКС і конфліктів дуже цікаве й потребує постійного дослідження, ми виходимо з того, що НКС має динамічну складову, є невідривною від соціально-культурно розвитку та людини. На жаль, як сказано в матеріалах зустрічі експертів з питань нематеріальної культурної спадщини в надзвичайних ситуаціях, яка відбулася у штаб-квартирі ЮНЕСКО в Парижі 21–22.05.2019. «Хоч деякі гуманітарні стандарти приділяють обмежену увагу «культури», «місцевій культурі» та/або «звичаям», вони схильні розглядати культуру як статичну сутність, а не як динамічний соціальний процес, і розглядати людей у відриві від свого соціокультурного середовища. Як наслідок, потенційний внесок нематеріальної культурної спадщини у запобігання конфліктам, пом'якшення їх наслідків або підвищення стійкості постраждалих спільнот менше задокументований, ніж у випадку катастроф»¹⁰. Ми говоримо про НКС, яка страждає від війни, конфліктів, про людей, які вирвані з місць свого проживання, руйнування соціальної та економічної структури, вплив на спільноти. Це стосується й України, яка перебуває у стані війни з 2014 року, але детального дослідження впливу війни на НКС тут ще не проводилося.

Так, нематеріальна культурна спадщина, як наголошують багато експертів, особливо вразлива в надзвичайних ситуаціях, оскільки йдеться про життя людей, їхні знання, навички, почуття, але, з іншого боку, ця спадщина є цінним ресурсом для громад, здатна посилити життєстійкість, зменшити вразливість¹¹. Щоправда, ми ще неналежно ставимося до тих прикладів, які могли б надихнути громади та продемонструвати, що їхня жива культура є важливою опорою, і, зокрема, наша історія дає нам такі підказки. 2023-го року до Національного переліку НКС України було включено елемент «Традиція приготування обрядової страви

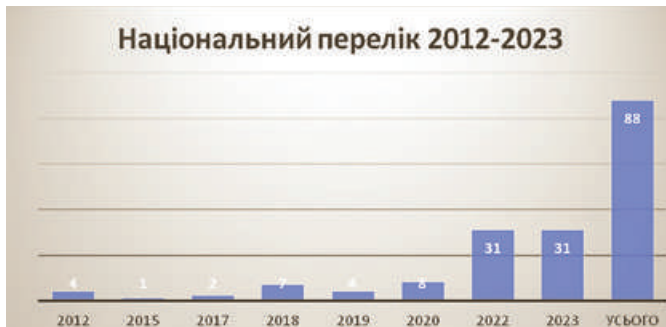
10. Декларація ЮНЕСКО щодо навмисного руйнування культурної спадщини. URL: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/heritage_destruction.shtml

11. LHE/19/EXP/5 Paris, 16.10.2019. URL: <https://ich.unesco.org/doc/src/46083-EN.pdf>

на Святу вечерю, яка побутує серед лемків-переселенців на Донеччині». У 1951 році під час поділу територій між СРСР та Польщею було здійснено примусове переселення лемків. Зважаючи на те, що НКС — це завжди прояви людського інтелекту, людської творчості, прояви, які людина розвивала, передаючи від покоління до покоління — мова, знання, навички, — ця спадщина зберігалася і розвивалася під впливом оточення, виступаючи цінним спадком для спільноти, будучи тісно пов'язана з середовищем, пам'яттю, історією, способом життя, емоціями. Кожне покоління робить свій внесок у цю живу культуру, кожне покоління її розвиває, привносить інновації тощо, тобто, це постійна творчість. Саме здатність змінюватися гарантує традиції її адаптацію до нових соціальних умов і, отже, сприяють безперервності вираження, виступаючи свідченням минулої історії та, водночас, творчим інструментом сучасного самовираження.

Оскільки нематеріальна культурна спадщина тісно пов'язана з середовищем, постає питання, чи не згубним виявилось для неї переселення носіїв до іншої території? Справді, міграція населення, виривання людей з місць, тісно пов'язаних з їхньою живою культурою, є однією із загроз для НКС. З іншого боку, НКС неможлива без творчості та інтелекту людини. Спільнота, що була вимушена залишити місце проживання — в нашому випадку спільнота лемків, забрала з собою основне: знання, вміння, практику. І хоч цей прояв розвивався вже в іншому місці — мова, культура, творчі навички об'єднували людей, надавали їм сили, слугували джерелом стійкості та відновлення.

Розглянемо динаміку наповнення Національного переліку НКС України. Нагадаймо, що створювати його почали в 2012 році, а війна в Україні, яка накладає відбиток на культурну спадщину, триває з 2014 року. За період з 2012-го до кінця 2023 року до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України було включено 88 елементів (Табл. 1). Показово, що з початком повномасштабної російської агресії в Україні лютому 2022 року вмотивованість громад зросла, відчутно зросло відчуття приналежності до спільних цінностей, соціальне



Таблиця 1

Кількість елементів, внесених до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України, по роках.

Джерело: Центр розвитку «Демократія через культуру»

значення живої культури набуло особливої ваги — за цей період Національний перелік збагатився 62 елементами НКС.

Більш активними стали громади, які опинилися в складному становищі. Так, до Національного переліку були включені елементи, які репрезентують області, що потерпають від бойових дій чи є тимчасово окупованими (Табл. 2): Донецька, Луганська. Громади, які подали прояви своєї живої спадщини до Національного переліку, усвідомлюють загрози: тимчасова окупація території, міграція носіїв, руйнування просторів тощо, однак зазначають, що після звільнення територій та закінчення війни ці прояви потребуватимуть детального дослідження. Громади, подаючи ці елементи, засвідчували силу живої культури, її значення для громади і як невід'ємну частину культури України. Визнання цих елементів важливе для вимушених переселенців, які, перебуваючи далеко, відчувають приналежність до своєї спільноти й пишаються цим.

Позитивним фактором є й те, що громади почали усвідомлювати вагу тих проявів НКС, які об'єднують усю країну. Так само корінні народи, національні спільноти, подаючи свій елемент нематеріальної культурної спадщини до Національного переліку, засвідчують повагу до культури країни, уособлюючи себе з нею. Протягом 2020–2023 років Національний перелік поповнився 4 загальноукраїнськими елементами, такими як «Культура приготування українського борщу» (2020), «Українська

Область	Заг.	2012	2015	2017	2018	2019	2020	2022	2023
Вінницька	6				1		3	1	1
Волинська	2							1	1
Дніпропетровська	3	1	1						1
Донецька	3				1			1	2
Житомирська	2				1			1	
Закарпатська	4							3	1
Запорізька	1				1				
Івано-Франківська	9	1				1	1	2	4
Київська	4			1				1	2
Кіровоградська	1								1
Луганська	3								3
Львівська	5							4	1
Миколаївська									
Одеська	9							7	2
Полтавська	4	1		1	1				1
Рівненська	4				2				2
Сумська	6	1						2	3
Тернопільська	2						1	1	
Харківська	3						1	2	
Херсонська									
Хмельницька	1					1			
Черкаська	1							1	
Чернівецька	6							2	4
Чернігівська	2					2			
Загальноукраїнська	5						1	2	2
Кримськотатарські	2				1			1	
Усього	88	4	1	2	8	4	7	31	31

Таблиця 2

Кількість елементів, внесених до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України, по областях.

Джерело: Центр розвитку «Демократія через культуру»

писанка: традиція і мистецтво» (2022), «Кобзарство» (2022), «Традиція Щедрого вечора в Україні» (2023). У цьому плані показовим є ще один приклад — це елемент, поданий від Кіровоградської області «Приготування української традиційної страви «голубці». Громада, яка подавала цей елемент, задекларувала свою відкритість, і на сьогодні до неї приєднуються інші області, завдяки чому цей елемент поступово змінює статус на загальноукраїнський. Та й як може бути інакше, бо хто в Україні не знає, не готує і не смакує голубці?

Є в Національному переліку НКС України кілька елементів, що представляють культуру корінних народів України. Це — «Орнек — кримськотатарський орнамент та знання про нього» (2018) і «Практика та культурний контекст приготування «чіберек» та «янтик» — традиційних страв кримських татар» (2022). Згадані прояви нематеріальної культурної спадщини поширенні як на території тимчасово

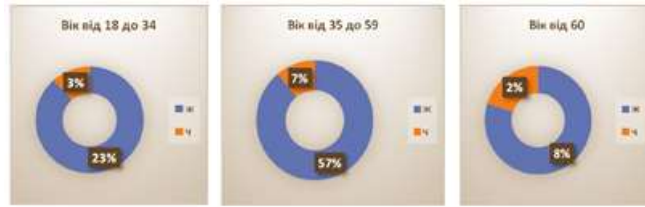
окупованого Криму, так і по всій Україні. На сьогодні деякі представники кримськотатарської спільноти переїхали до інших країн, однак саме ця спадщина об'єднує носіїв, хоч би вони не перебували, дарує їм відчуття приналежності.

Значно важче становище у громади, яка практикує елемент «Традиція приготування ет аяклак (караїмський пиріжок з м'ясом). Досвід караїмів Мелітополя» (2018). Якщо на момент включення до Національного переліку НКС України цей елемент об'єднував носіїв, які мешкали в Мелітополі, а громада розглядала можливість підготовки нового подання, яке б об'єднувало караїмів України й, можливо, караїмських громад з інших країн, то тимчасова окупація міста внаслідок російської агресії поставила під загрозу життя і здоров'я носіїв, більшість практиків традиції були вимушені залишити Мелітополь, і наразі не мають доступу до місць, які слугували просторами для спілкування та передачі знань. З іншого боку, вимушене переселення призвело до більш активного спілкування з представниками караїмських громад в інших областях чи країнах, скажімо, в Галичі або в Тракаю (Литва), де представники громади караїмів Мелітополя обмінюються знаннями, спільно практикують елемент. У цьому, власне, розкривається подвійна роль нематеріальної культурної спадщини, здатної зробити людину сильнішою в найтяжчих обставинах. Утім, ще раз наголошуємо, що вплив війни на життєздатність нематеріальної культурної спадщини потребує більш детального дослідження та вивчення.

Розв'язана Росією війна показала комплексність загроз культурній спадщині, викликаних надзвичайними ситуаціями — руйнуваннями від бойових дій, природними катастрофами, спричиненими війною чи техногенними катастрофами тощо. Саме тому Міністерство культури та інформаційної політики України почало приділяти більше уваги планам з охорони нематеріальної культурної спадщини, які мають подавати громади, пропонуючи елементи своєї НКС для включення до Національного переліку. Відтак громади включають тепер до планів з охорони НКС широкі заходи чи окремі пункти, що вказують на готовність громад до надзвичайних

Іл. 1. Вік і стать біженців з України в сусідніх країнах.

Джерело: Управління Верховного комісара ООН у справах біженців, відкриті дані



ситуацій. Звичайно, і тут потрібно більше інформації й досліджень, однак цілком очевидний поступ та активне залучення до охорони живої спадщини спільнот і зацікавлених організацій.

Узагальнюючи цю частину, можна відзначити, що Україна протягом останніх двох років рухалась відповідно до «Оперативних принципів та способів охорони нематеріальної культурної спадщини в надзвичайних ситуаціях», про які ми згадували вище. В цьому документі ЮНЕСКО якраз і наголошується, що включення елементів НКС до відповідних списків чи переліків вимагає інформацію про вразливість елементів до загроз від потенційних надзвичайних ситуацій і способів пом'якшити чи уникнути ці загрози. Це має включати також детальну інформацію про відповідні місця чи умови для полегшення ідентифікації й доступу до культурної спадщини у відповідь на надзвичайні ситуації¹². Зрозуміло, що все це стосується тих елементів нематеріальної культурної спадщини, які були включені до Національного переліку впродовж 2022–2023 років. Плани з охорони можуть передбачати превентивні заходи для усунення потенційної вразливості проявів НКС під час надзвичайної ситуації, підготовчі заходи для посилення їхнього потенціалу та залучення живої спадщини для посилення життєстійкості громади¹³.

Тимчасове переселення: як НКС стає джерелом стійкості та об'єднання. Іншим важливим питанням і загрозою для НКС є тимчасове

12. Living heritage in emergencies. URL: <https://ich.unesco.org/en/emergency-situations-01117>

13. Там само.

вимушене переселення. Як зазначено в документі «Дії ЮНЕСКО через війну в Україні»: «Понад 2 мільйони з 8 мільйонів українців, змушених залишити свою країну, — це діти, багатьох з яких прийняли навчальні заклади сусідніх країн»¹⁴.

Якщо врахувати, що основним інструментом забезпечення життєдіяльності НКС є передача знань від одного покоління до іншого, загроза життєздатності нематеріальної культурної спадщини стає очевидною. За даними дослідження Громадянської мережі ОПОРА, опублікованому 5.07.2023, «Понад половина українців перебуває лише в трьох країнах: Польщі — 22%, Німеччині — 14,6% та США — 11%. Також багато громадян України знайшли прихисток у Чехії — 7,9%, Італії — 5%, Канаді — 4,9%, Іспанії — 3,4% та Ізраїлі — 2,75%. Майже 63% українців, які перебувають за кордоном, повнолітні, 22% — діти до 18 років. Вік ще 15% осіб не уточнюється»¹⁵. А ось як виглядає гендерна та вікова складова переміщених осіб з України за даними Управління Верховного комісара ООН у справах біженців¹⁶:

Як бачимо, біженцями є переважно жінки та діти вік яких від 18 до 60 років, 22% — діти до 18 років. Це люди, які могли б або отримувати знання та активно практикувати НКС, або навчатися переймати знання та навички, однак сталося так, що ці люди були вимушені залишити свої домівки.

У 2022–2023 роках в Україні реалізовувався проєкт «Посилення життєстійкості дітей і молоді в Україні через навчання та викладання за допомогою живої спадщини», профінансований Фондом ЮНЕСКО з допомоги

14. In the Face of War, UNESCO's action in Ukraine. URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000384454>

15. Кількість українців та їх міграція за кордон через війну — дослідження Громадянської мережі ОПОРА. URL: <https://www.oporaua.org/viyna/kilkist-ukrayintstv-ta-yikh-migratsiia-za-kordon-cherез-viynu-doslidzhennia-gromadianskoyi-merezhi-opora-24791>

16. URL: <https://data.unhcr.org/en/dataviz/304?sv=54&geo=0>

культурно-історичній спадщині в надзвичайних умовах. Жива спадщина складає основу ідентичності, добробуту і життєздатності громад, а отже, має надзвичайне значення в кризові часи. Вказаний проєкт був покликаний показати, яким чином НКС допоможе освоювати різні навчальні предмети, використовуючи знання та вміння, які є частиною нашої ідентичності. Методика, покладена в основу навчального посібника та 11 пілотних прикладів, якими поділилися українські школи, задіяні в проєкті, покликана допомогти дітям, у тому числі й тим, які тимчасово перебувають в інших країнах. Таким чином, НКС стає джерелом надії та стійкості. Українські громади, які проживають за кордоном, мають такий позитивний досвід. Скажімо, українська громада в Естонії пишається тим, що прояв української нематеріальної спадщини («Українська писанка») включено до Національного реєстру НКС Естонії.

Оперативні принципи реагування на надзвичайні ситуації, про які ми згадували вище, визначають, що основою будь-якого дослідження, пов'язаного з живою культурою, є залучення громад. У 2022 році за підтримки Фонду ЮНЕСКО з допомоги культурно-історичній спадщині в п'яти сусідніх з Україною країнах — Угорщині, Молдові, Польщі, Румунії та Словаччині, приймали українських переселенців, було реалізовано проєкт, спрямований на виявлення та задоволення культурних потреб у надзвичайних умовах тимчасово переміщених спільнот, груп та осіб з України. На основі проведених досліджень та опитувань у громадах українських переселенців кожна з названих вище країн розробила конкретні наступні проєкти. Так, у Румунії за підтримки згаданого Фонду ЮНЕСКО здійснюється проєкт «Навчання та вивчення української живої спадщини в громадах у Румунії» (Community-based teaching and learning of Ukraine's living heritage in Romania), що є своєрідним продовженням двох названих нами проєктів. Румунські дослідники, фахівці у сфері НКС, спільно з українськими жінками-переселенками, в тому числі й тими, які мають складні особисті обставини, виступили основними дійовими особами проєкту, основна мета якого — заохотити передачу

нематеріальної культурної спадщини між поколіннями в середовищі переміщених українців, які наразі проживають у Румунії, щоб пом'якшити загрозу втрати ними прямого та органічного зв'язку з культурою, що зберігається в їхніх громадах та родинях.

Охорона НКС, важливість та значення. Війна та конфлікти, руйнуючи нематеріальну культурну спадщину, можуть умисно або ненавмисно позбавити людей культурного маркеру, який є основою ідентичності. Однак нематеріальна культурна спадщина виступає й джерелом стійкості, саме ми до неї звертаємось у час кризи. Наприклад, до Національного переліку включено «Культуру приготування українського борщу» (2020), а вже 2022 року ми побачили, якою мірою наші знання, вміння та навички стали опорою для багатьох громад, спільнот людей у надзвичайних ситуаціях. Борщ — це поживна страва, яка готується з місцевих продуктів, надає сили, зігріває — саме її готували на вулицях під час подій взимку 2024 року. Важливим була не власне рецептура борщу, а відчуття солідарності, гідності та надії. Для підтримки як фізичної, так і моральної сили ми обрали саме ту страву, яка найбільше нам знайома, ми застосували ті знання про властивості страви, які передаються з покоління до покоління, які допомогли громаді подолати кризові події, скоротити час і ресурси, необхідні для відновлення.

Влітку 2022 року «Культуру приготування українського борщу» було внесено до Списку ЮНЕСКО елементів НКС, що потребують термінової охорони, як випадок надзвичайної терміновості, відповідно до ст. 17.3 Конвенції ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини: «У випадках надзвичайної терміновості, об'єктивні критерії яких затверджуються Генеральною асамблеєю ЮНЕСКО на основі пропозиції Комітету, він може, проконсультувавшись із заінтересованою державно-учасницею, внести елемент відповідної спадщини до Списку»¹⁷. Чому внесено цю культуру, адже з першого погляду їй нічого не загрожує,

17. Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_d69#Text

як сказано у рішенні Міжурядового комітету ЮНЕСКО з питань нематеріальної культурної спадщини, «елемент «Культура приготування українського борщу» включає навички приготування, споживання, традиційне землеробство та пов'язані з ним обряди, а також усні висловлювання. Він об'єднує людей різного віку, статі, походження та статусу, зміцнюючи між ними соціальні зв'язки»¹⁸.

Загрози, що постали перед цим елементом — тимчасове переселення людей з місць їхнього проживання, а отже, виривання з контексту, викрадання дітей, переселення їх до іншого культурного контексту, роз'єднання сімей, що впливає на передачу знань від покоління до покоління, потрапляння в ґрунти та воду шкідливих речовин внаслідок обстрілів, знищення місцевих традиційних рослин тощо — змусило Україну віднести «Культуру приготування українського борщу» до елементів, які потребують термінової охорони. Вже після внесення до Списку ЮНЕСКО на основі спеціального рішення ЮНЕСКО стався підриг Каховської ГЕС у червні 2023 року, що поглибило негативний вплив на живу культуру, коли були затоплені поля та присадибні ділянки, де вирощували овочі для страви. Цей та інші приклади демонструють крихкість нематеріальної культурної спадщини, з одного боку, та її важливість для громади, з іншого. А отже, заходи з охорони НКС невід'ємно пов'язані із життям і добробутом людини, яка є основою будь-якої громади.

Що ж рекомендує Конвенція ЮНЕСКО з охорони нематеріальної культурної спадщини? Пунктирно означимо основні напрями:

1. Підвищення обізнаності щодо подвійної ролі нематеріальної культурної спадщини. В цьому дописі ми навели два приклади — це «Традиція приготування й споживання пісних голубців з картоплею» та «Культура приготування українського борщу»; з одного боку, ця спадщина потерпає від війни, з іншого, є інструментом для стійкості та відновлення.

18. Decision of the Intergovernmental Committee: 5.EXT.COM 5. URL: <https://ich.unesco.org/en/Decisions/5.EXT.COM/5>

2. Включення елементів НКС та інформації про загрози, ризики внаслідок надзвичайної ситуації, збройного конфлікту до списків різного рівня.

3. Підсилення роботи з громадами щодо їх НКС, проведення ідентифікації, опису, виявлення тих загроз та ризиків, які визначають громади.

4. Інтегрування живої спадщини до виховних, навчальних програм, сприяння діалогу, взаєморозуміння і примирення між громадами, в тому числі громадами переміщених українців та приймаючих країн.

На сьогодні в Україні є досвід діяльності громад у надзвичайних ситуаціях, проте, не формалізований. Починаючи з 2014 року, на території України точиться війна, частина території тимчасово окупована.

Ми маємо досвід діяльності громад у надзвичайних ситуаціях, на тимчасово окупованій території Криму. Громада, яка практикує елемент НКС «Орьнек — кримськотатарський орнамент та знання про нього» (2018 року включений до Національного переліку, а в 2021 році — до Репрезентативного списку ЮНЕСКО), і сьогодні розкидана по всій території України, а частково перебуває за кордоном, об'єднана навколо спільних цінностей, і зусилля в охороні, що спрямовані на поширення знань про елемент та культурні простори, пов'язані з ним, інвентаризацію.

Іншим прикладом є робота Луганського обласного центру народної творчості та Донецького обласного навчально-методичного центру культури, спрямована на інвентаризацію НКС на рівні громад, що триває в найскладніших умовах і має відчутні результати, дуже важливі для підтримки життєвої сили громад, яку вони черпають зі своєї культурної спадщини.

Тема нематеріальної культурної спадщини під час війни дуже актуальна і потребує постійного моніторингу та вивчення. На завершення статті хочеться навести слова заступника генерального директора ЮНЕСКО з питань культури пана Ернесто Оттоне Раміреса: «Охорона нематеріальної культурної спадщини стосується людського виміру в кризових ситуаціях, забезпечує можливість окремим особам і громадам підтримувати почуття ідентичності та гідності, витримувати кризи та оговтуватися від них».

КУЛЬТУРА БЕЗПЕКИ: ТРАНСФОРМАЦІЯ ТА ВІДНОВЛЕННЯ

Менше ніж за рік до початку російського окупаційного наступу на південні й східні території України, у березні 2014 року, учасники Міжнародного конгресу «Культура: ключ сталого розвитку» місією культури визначили забезпечення сталого розвитку, подолання бідності і зміцнення миру, а в умовах війни, як це сформульовано в Декларації Ханчжоу (травень, 2013) — «у зонах, що пережили конфлікти, які супроводжувалися насильством», культурі належало «заохочувати відновлення культурної спадщини і проведення культурних заходів, які нададуть змогу громадам, які постраждали, відновити свою самобутність, повернути почуття гідності й відчуття нормального життя, використати універсальну мову культури і розпочати заліковувати шрами, завдані війною»¹. Невдовзі українському суспільству, на жаль, довелося перевірити релевантність декларацій, а культурі і населенню — протистояти агресії, долати руйнівні наслідки війни і мінімізувати корозивні внутрішні напруженості.

Хоч би як розуміти культуру, за якими критеріями вивчати та до яких типів визначень звертатися, сутність її пов'язана зі створенням

1. The Hangzhou Declaration: Placing Culture at the Heart of Sustainable Development Policies. UNESCO, 2013. URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000221238>

і збереженням цінностей і досвіду спільноти. Так чи так духовне йде поруч з матеріальним — чи на рівні індивідуальному, родинному, чи в масштабі держави, міста, суспільства. Культура — це те, що ми знаємо, робимо та чого навчаємо(ся) як соціальна група, спільнота. Спільнота демократична не підкреслює власну ексклюзивність для відмежування від інших, натомість докладається, щоб стати об'єднаними і зміцнити знання, навички, традиції, історію, спадщину і переконання — спільні цінності. В умовах війни українське суспільство переосмислює цінності, насамперед базові, шукає шляхи гарантування безпеки, способи її відновлення.

Безпека і пам'ять у художніх рефлексіях: соціальна відповідальність як соціальна функція мистецтва. Місією культури небезпідставно називають створення умов для сталого розвитку, оскільки культура (у розумінні її як сфери господарювання) має потенціал для підтримки та відновлення суспільно-економічного життя, ефективність розкриття якого є результатом системної злагодженої роботи інституцій культури, дотичних систем та державного адміністрування. Цінність безпеки міст набула нового значення, і, звісно, чи не кожний соціокультурний феномен отримав моментальну реакцію від культурно-мистецького середовища. Так, потреба в збереженні пам'яті й документуванні перебігу подій втілилася в появі численних і різноманітних за цільовими й інструментальними напрямами ініціатив: Ukrainian WARHIVE (2022); благодійний фонд підтримки кінематографістів Docu / Help (створений командою ГО Докудейз і фестивалю Docu Days UA), зокрема програма фонду FilmBoost; онлайн мапа «Цікавий / інтересний Маріуполь» про історико-культурну спадщину міста (мистецтво, архітектура, історія, демократичні традиції, археологія тощо), історія наповнення якої розпочалася з монументальних мозаїк, археологічної та історико-архітектурної спадщини Маріуполя командою ГО «Архі-Місто» за підтримки Міністерства закордонних справ Німеччини у співпраці з Центром громадянського суспільства «Друкарня». Тему безпеки порушено в міжнародному проєкті «Митець і місто:

Резиденція»², у проєктах херсонського культурного центру TOTEM (Live, Херсон inside / outside).

Однак у більш широкому контексті гарантування безпеки, культурної підтримки деокупованих територій, їх своєчасність, формат, інтенсивність і соціокультурні реінтеграційні заходи локального і державного рівня, а також культурна політика, як і від 2014 року, залишаються менш дієвими, ніж громадські чи приватні ініціативи, світоглядні розбіжності й репутаційні збитки. Те саме стосується питань соціальної відповідальності культури і мистецтва (феномен «поза політикою», поверхнева номінальна репрезентація української культури і стереотипізація культури як шароварно-гопашної³, а також можливої конструктивної ролі мистецтва в розв'язанні конфліктів, відповідальності мистецтва і митців за відновлення суспільної рівноваги, за медіацію і діалог, примирення.

Художню рефлексію щодо відповідальності й соціальної ролі мистецтва докладно зафіксовано (і переосмислено) у збірнику інтерв'ю Олесі Геращенко (Шамбур) з художницями і художниками, куратор(к)ами і мистецкознав(и)цями «(Не)свідоме мистецтво. Художні рефлексії. Україна після 2013-го». У післямові авторка резюмує, що мистецтво «поєднує в собі колективний наратив, який передбачає свідчення про страждання, втрату, конфлікт і дискримінацію, а також так його трансформує, аби найслабші були почутими. Мистецтво здатне створити відчуття безпеки, у межах якого з'являється місце для порозуміння, возз'єднання та прощення»⁴. Авторка разом із митцями, кураторами, мистецтвознавцями шукає відповідь на питання, яку соціальну функцію несе мистецтво в переломних моментах і який ступінь відповідальності митця.

2. Манукян Ю. Митець і місто: чи можливі безпечні простори майбутнього? // Korydor: Журнал про сучасну культуру. 2022. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/16402.html>

3. Горбачов Д. Лицарі голодного Ренесансу / Упоряд. Ол. Сінченко. Київ, 2020.

4. Геращенко (Шамбур) О. (Не)свідоме мистецтво: Художні рефлексії. Україна після 2013. Київ, 2022. С. 242.

Цінним є збірник, в якому досліджуються питання інструменталізації культури в стабілізації деокупованих територій та пропрацюванні травм — у відображенні настроїв і міркувань, які, на нашу думку, більш чітко і реалістично відтворюють соціальну розрізненість і неоднозначність наративу «відповідальності» мистецтва — як ґрунту і продукту культури — за відновлення миру і протидії конфліктам. Власне, ця розшарованість і часом невизначеність соціальної відповідальності митця почасти пояснюється самою сутнісною диференціацією мистецтва на конформістське, кон'юнктурне і бунтівне, де «феномен недовіри», закладений в основі творчої діяльності, акумулює «мобілізаційну здатність» митця до пошуку, дає можливість знаходити вихід фрустрації, недовірі собі, правилам батьківського дому чи соціуму, як зазначає Ольга Петрова, Україна 1990-х розпочалася з протистояння залишків радянського менталітету в царині мистецтва та соціального життя, що мало життєбудівний зміст⁵. Найповніше критичність українського актуального мистецтва, на думку авторки, проявляється в мистецькій реактивності до політичного свавілля Кучмагейту (становлення олігархату, фізичне знищення людей прогресивного мислення): «У ранніх проєктах початку 1990-х художників Олександра Ройтбурда, Арсена Савадова, Іллі Чичкана, Влади Ралко, Олександра Панасенка та інших в атмосфері загальнодержавної брехні, суспільного жаху — антропологія недовіри працювала на критику “часу мороку пострадянщини”, з часом первинна сутність бунту проти соцреалізму вихолостилася, й актуальне мистецтво стало цілком конформістським, навіть кон'юнктурним»⁶.

Слушною є теза Юлії Манукян про те, що разом з питанням безпеки, переосмислюється і концепція свободи в тому втіленні, яке сучасне суспільство вибудувало. «Теперішня реальність (повномасштабна війна)

5. Петрова О. Феномен «недовіри» як рушій у розвитку мистецтва // Наукові записки НаУ-КМА: Історія і теорія культури. Київ, 2021. Т. 4. С. 116.

6. Там само.

спростовує «іманентність» (безпеки). Це виклики, які трансформуються в нові форми в цьому місті. Чи нас чекає попереду ізоляція заради безпеки, коли примусова «капсуляція» міста буде єдиною гарантією захисту від біологічних та хімічних атак? Чи, навпаки, існуватиме абсолютно інноваційний підхід захисту домівок і просторів від зовнішньої агресії? Наскільки сильно може «мілітаризуватися» естетика міста?»⁷. Ці питання склали основу для дослідницької роботи художньої резиденції, результати якої описані в цитованій вище статті «Митець і місто: чи можливі безпечні простори майбутнього?», завертаються до дослідницького запиту, якими є очікування від культури, і, чи правомірною і посиленою для суспільства є ця місія в розпалі переживання досвіду війни.

Коли йдеться про місію культури в поверненні звичних відчуттів «нормального життя», виникає спокуса повернутися до помилкового ототожнення культури з мистецтвом, що є одночасно і хибним спрощенням культури, і надмірним функціональним переобтяженням мистецтва. Мистецтво було і залишається найочевиднішим аспектом культури, мистецтво дає спільноті свободу відчувати спорідненість або протест, забезпечує ключовими знаннями про цінності, можливості чи досягнення та допомагає разом відзначати та пам'ятати⁸, але ні мистецтво не охоплює весь комплекс феноменів культури, ні митці не мають відповідати критеріям об'єктивності (хіба що йдеться про науково-творчі дослідження). Тільки-но йдеться про культуру, міжнародну репрезентацію її покладають на мистецтво, а відтак і відповідність тим чи тим очікуванням суспільства та уявленням про «правильну» політичну і соціальну самоідентифікацію митців. Олесь Санін у виступі на конференції «Національне мистецтво в сучасних глобальних медіях» (29.06.2023,

7. Манукян Ю. Митець і місто...

8. Карпі Г. Культура і громади. Бібліотека знань House of Europe. 2021. URL: <https://houseofeurope.org.ua/library/culture-and-communities>

НАМ України) називає три нові виклики соціальної і громадянської відповідальності, з якими сьогодні зіткнулися митці. Перша і основна — рішення митця змінити професійний інструмент (камеру, пензель, скрипку) на зброю, ризикуючи і життям, і втратою професії після повернення. Другий виклик межує з екзистенційною й соціальною трансформацією — «тепер перед митцями стоїть величезна відповідальність: і самим вижити, самим не збожеволіти, самим знайти якусь опору для себе, але це властиво для людей, які працюють в творчих професіях: продуценти культурного духовного мистецького продукту мають одну особливість — перерефлексовувати всі переживання і стреси у творі мистецтва, у тексти, ідеї, думки. Для більшості людей це неможлива розкіш, вони не знають, що з цим робити, ними дуже легко маніпулювати»⁹. Третій виклик, на нашу думку, ціннісна дилема, породжувана чорно-білим поділом в умовах війни (війни не за територію, а за простір, за цінності та ідентичність) проявляється в «конфлікті свобод». «Ще один виклик для митців, принаймні для мене точно: ми потрапили в простір повністю чорно/білий, в якому ти мусиш обрати лише одну сторону. Ми все життя звикли говорити “а подивимося з іншого боку”, разом з тим як “почуймо сторону інакшу”, але ця інакшість у цьому разі, сьогодні зіткнулася з тим, що кожен визначає, з якого він боку: де брат, сестра, де ворог, і це у митців насправді забирає велику частину інструментарію. І на фоні цього чорно-білого поділу залишається величезна маса сірого, з чим ми вже й звикли боротися чи протестувати, що ми називаємо пропагандою, навіть не мистецькою територією, експансією, яка вправляється у маніпулюванні свідомістю людей, бо ж ми з вами розуміємо, що у нас в руках професія, яка може як будувати, так і руйнувати»¹⁰.

9. Олесь Санін. Виступ на конференції «Національне мистецтво в сучасних глобальних медіях», 29.06.2023, НАМ України.

10. Там само.

Політичну самоусвідомленість митців у мирні часи слушно підкреслив Дмитро Горбачов: «політика для митця — це матеріал, або запальничка»¹¹, утім матеріал використовується геть не за принципами історичної справедливості чи об'єктивності. Суспільство як гарант і зберігач поведінкового коду звичаєвих рутин і їх артефактів, тобто як носій культури, у мистецтві може вбачати підтримку, критику чи соціальну рефлексію — власне самим існуванням мистецтво залагоджує чи рефлексує конфлікти, гармонізує або віддзеркалює суспільство, або критикує та провокує до змін.

Запит покласти соціальну відповідальність на представників культури закладено в загальному дискурсі етики культурного виробництва, що розкриває лише один з аспектів соціальної взаємодії між суспільством і митцем. Соціальна взаємодія може ґрунтуватися на переконанні, що художній твір — це засіб, яким митець пропонує власне бачення світу, запрошує до дискусії чи підтримки, або ж, навпаки, дає розуміння художнього твору як результату колективної праці, взаємодії митця, художніх асистентів і операційних фахівців, що, зрештою, так само ґрунтується на уявленнях і світогляді, очевидно, вже більшої групи. Залежно від суспільних уявлень про мистецтво (і розуміння процесів художнього й культурного виробництва), на нашу думку, значно змінюються очікування від митців, як і їхнього соціального впливу, так і відповідальності. Практика демократичних суспільств розглядає мистецькі й культурні інституції як відкриті публічні простори, функціональність яких виходить за межі виключної репрезентації культурного продукту, творів мистецтва, й зосереджується на соціальній взаємодії — бунтарській чи конформістській, просвітницькій, дослідницькій чи критичній — із спільнотою, з аудиторією, із носіями культури, яких ця культурна інституція прагне дослідити, відкрити, розвинути та/або захистити і зберегти. В оптиці нової «культури безпеки» суспільство «звертається» до мистецтва для подолання культурної

11. *Геращенко (Шамбур) О. (Не)свідоме мистецтво... С. 187.*

амнезії (за В. Агеевою) або протидії фрустрації. Проте культурна підтримка як безпековий інструмент — процес, значущий за культурну репрезентацію чи художню рефлексію.

Культурна підтримка як безпековий інструмент: інтракультурний підхід. Пропонуємо для пошуку інструментів культурної підтримки, адресованої спільнотам, які постраждали від російської агресії та деокупованих «територій», запозичити в концепції креативного містобудування критерій культурної грамотності, за визначенням Чарльза Лендрі, а саме: «вміти читати, розуміти, виділяти найважливіше в культурі і цінностях». Культурна підтримка має спиратися і на культуру спільноти, визначати потреби мешканців, чути і розшифровувати те, що складало ціннісне тло до окупації, і які світоглядні травми і ціннісні зміни принесла окупація: відчуття безпеки та/або культурна ідентичність (через вплив російських пропагандистських наративів на соціокультурне життя території в доокупаційний період). «Культурна грамотність допомагає краще зрозуміти місцеву ідентичність, потенціал, проблеми (старі і нові) і яким чином підступитися до їхнього вирішення»¹². І хоча цитоване тлумачення подано в контексті ревіталізації міст та креативного містобудування мирного часу, проте сутнісно це зауваження не позбавлене сенсу і стосовно підтримки спільнот, що і фізично, і морально зазнали руйнацій під тиском «руського міру». Продовжуючи паралель із креативним містобудуванням, культурна підтримка деокупованих теориторій може запозичати інтеркультурний підхід на противагу мультикультуралізму і інструменталізації культури в межах універсального культурного значення, де інтеркультуралізм відповідає запиту ідентифікувати спільне в побуті, традиціях, культурних практиках, визнаючи і поважаючи й відмінності. Подібний підхід передбачає, насамперед, обов'язкову ревізію (і суспільну, і наукову) наслідків культурної експансії на території України, втіленої

12. Лендрі Ч. Креативне містотворення: його сила і можливості / Пер.з англ. А. Діамант. Харків, 2020. С. 143.

як в економічній площині («собівартість» культурного продукту, попит, сформованість ринку культурних продуктів і обсяги культурного споживання, державна, регіональна чи місцева підтримка культурного виробництва), так і в ціннісних уявленнях суспільства й представників того-таки «світу мистецтва» та культурного виробництва.

Недавній кейс із критикою пані Оксани Забужко щодо договору на переклад російською її творів задля «протидії російському наративу» в західних кафедрах русистики, демонструє наскільки вкорінено в україноцентричному культурному просторі фрустраційне ставлення до міжнародної репрезентації українського культурного продукту. Поза дискусією можна залишити питання, чи доцільно сучасній і сучасну українську культуру взагалі доєднувати до так званої русистики.

Євген Лір слушно ілюструє ту притаманну останньому десятиліттю неоднозначність і невизначеність «культурної взаємодії» українського культурного простору з російським кейсом 2019 року, учасником якого стало «Видавництво Старого Лева», продавши права на свою книжку (студії «Аграфка») росіянам і у відповідь на критику, називаючи пряму угоду на видання російського перекладу російським (і ресурснопотужнішим) книговидавничим бізнесом українського культурного продукту — «культурною експансією» України на сусідні північно-східні країни, і загалом спираючись на тези, що співробітництво «сприятиме створенню позитивного образу українців у свідомості росіян, розширюватиме впізнаваність українських авторів серед російської аудиторії <...> деконструюватиме міфи російської пропаганди і, зрештою, приносить гроші українському видавцеві»¹³. Тези не були підтверджені: українське походження книги в російському виданні дитячої книжки не фігурують ані в описі, ані зі змістовому наповненні. Натомість економічні наслідки співробітництва у разі успішності книжки на російському ринку сприяють більшій фінансовій вигоді російському видавцеві, ніж українському правовласнику оригіналу, а відтак

13. Культурна експансія: [Збірник есеїв]. [Київ], 2022. С. 14.

і сплаті більшої суми податків до бюджету, що вже на той час означає фінансувати «оборонну промисловість», використовувану як для анексії Криму і окупації частин Луганської і Донецької областей від 2014 року, так і у підготовку повномасштабного наступу 2022 року. Позиція «мистецтво поза політикою», «культурна війна ведеться іншими засобами, ніж війна реальна» для виправдання чи обґрунтування культурної взаємодії з Росією після 2014 року цілком достовірно віддзеркалює суспільне сприйняття (точніше несприйняття) концепту культури як спільного ціннісного, історичного та повсякденного простору, політика і мистецтво якого є невіддільними складниками суспільства (спільноти). Так, тезою «мистецтво поза політикою» часто аргументують «автономію мистецтва», використовують у дискурсі *естетичної самоцінності, незалежності, збереження критичної функції мистецтва* як інструмент зменшення соціоекономічного тиску масової культури і «масових смаків» на мистецтво, геть не ігнорування геополітичних чи суспільних конфліктів, тим більше — воєнної інтервенції щодо країни, репрезентацією якої очікувано є і сучасне мистецтво, і культурна спадщина, і традиційна, і популярна культура. Натомість саме через невіддільність мистецтва і політики від суспільного життя, їхня взаємодія є неминучою, і взаємодія передбачає протилежні за співвідношенням впливу соціальну критику та інструменталізацію мистецтва політичними елітами або політичною владою, а також право митців на політичні погляди і громадянську відповідальність. Принагідно варто знову процитувати зауваження Дмитра Горбачова: «політика для митця — матеріал або запальничка». Мистецтвознавець нагадує, а, можливо, застерігає, що «інколи виникає політична концепція, яка, по суті, є згубною, але художника вона запалює. Яскравий приклад — більшовицькі ідеї. Усім світом прокотилася хвиля більшовизації, і Пікассо, Леже захопилися ідеєю світового щастя. А те, що це щастя виявилось різаниною і кривавим кишлом, тоді не знали, або ж заплющували на це очі»¹⁴.

14. Геращенко (Шамбур) О. (Не)свідоме мистецтво... С. 187.

І «заплющували очі», звісно, не тільки новатори й бунтарі від мистецтва західної Європи. Доволі ілюстративну романтизацію радянського устрою можна прочитати в таких рядках: «Чи можемо ми, митці, байдужливо відчувати безмежну блакить блакитного неба над нашою землею, весняну повинь яблуневого цвіту, золото колгоспних ланів?! Нарешті, чи може митець-громадянин, який назавжди пов'язав усе своє життя з долею рідного народу, не бачити, як духовно збагачуються радянські люди, торжествують норми комуністичної моралі, зростаються естетичні смаки та потреби сучасників?!»¹⁵. Вони належать Миколі Глущенку, яскрава художня манера живопису якого попри те поступається строка-тості його життєвого і суспільного шляху.

Зрештою, складно давати оцінку ціннісному вибору тих чи тих українських митців радянської доби, доби придушення індивідуальних свобод, автентичності, фізичного знищення митців й інтелектуалів, психологічного тиску, бо в питаннях безпеки дилема складного переплетення потреб «вижити самому і не збожеволіти», національної та/або соціальної та/або громадянської усвідомленості, творчої свободи та збереження функції критики свого мистецтва, права на помилку, важливим залишається скрупульозне документування і аналіз контексту — культурного і соціального простору. Ольга Петрова так пише про радянський період: «На шляху митців-шукачів нового залізобетонним муром стояла держава. Соцреалізм був одіозним явищем тоталітаризму: в ідеології немає місця сумніву, неслухняності, недовіри до єдиного художнього методу. Тим не менш мистецька потреба у висловленні недовіри до системи містила позитивний зміст, рух до очищення від прогнилого соціалізму»¹⁶. Прогнилий соціалізм, проте залишив міцне «коріння» культурної експансії, свіжі паростки якої, на жаль, розчиняються в багатьох сферах культурного виробництва України, і, звісно, позначаються

15. Лебедева К. Микола Глущенко — художник і шпигун. Київ; Харків, 2022. С. 131.

16. Петрова О. Феномен «недовіри» як рушій у розвитку мистецтва... С. 115.

на уявленнях значної групи українців, що оприявнюється в культурних практиках, освіті й культурному споживанні.

У запропонованому підході виділимо ширшу наукову рефлексію сучасних суспільно-культурних й історичних процесів, особливо подій від повернення Незалежності в 1991 році, які українське суспільство сформувало в культурному просторі — причинно-наслідкових зв'язків, що утворили наявне культурне тло. Йдеться про контекст формування культурного простору, національної чи політичної самоусвідомленості та/або відповідальності культурно-мистецького середовища. Суспільні причини культурної експансії, зокрема, прогалини захисту національних культурних пріоритетів, розрізненість соціокультурних, економіко-політичних моделей культурного виробництва і брак централізованого документального засвідчення, яке стало в нагоді для макроаналізу можливостей культурного простору і потенціалу відновлення суспільної безпеки.

Культурна амнезія, як афористично означила Віра Агеєва¹⁷, обмежений доступ до культурного досвіду і художньої традиції українського суспільства, неусталеність традиції спиратися на історію українського мистецтва, відоме кожному поколінню українських митців, літераторів, інтелектуалів прагнення відновити культурні містки з українською тожсамістю всупротив загрозі фізичного винищення чи переслідування, цензурування, обмеження права на самореалізацію, витіснення будь-яких небажаних культурних практик із суспільного життя і їх штучна маргіналізація, на жаль, збереглися і в 1990-х: суспільство попри всі спроби не розгорнуло належної рефлексії трагедій українського суспільства в ХХ ст., не реформувало адміністративні підходи важливих для рефлексії галузей, виборюючи й обстоюючи елементарні права україномовних громадян протягом, по суті, усього періоду до повномасштабної війни проти України.

17. Агеєва В. За лаштунками імперії: Есеї про україно-російські культурні відносини. Київ, 2022. С. 280.

Культурні виробництва України в цьому контексті можна класифікувати за ознаками *інституалізації*: інституції, усталене функціонування яких сформувалося в радянській Україні й реформувалося після проголошення Незалежності (1 *тип*), приватні інституції комерційного спрямування (2 *тип*) та приватні інституції, сформовані під впливом міжнародної інституційної участі й завдяки індивідуальному активізму (3 *тип*). Кожна з умовних груп має свій специфічний контекст організаційного функціонування і, власне, змістового наповнення, водночас інституційна (або індустріальна) система кожної з груп сформувалася в умовах фінансової, регуляторної та суспільної невизначеності, кожна вибудовувала свій інструментарій ринкової конкурентноспроможності на внутрішньому ринку і з українським, і з іноземним культурним продуктом.

Розлого проблеми порадянського (у часовому означенні і ментальному стані суспільства) культурного реформування інституцій першого типу виклав О. Гриценко¹⁸. Першочерговою проблемою, яку належало вирішити в оновленій культурній політиці після 1991 року, автор називає «конкурентне співіснування в культурному просторі пострадянської України двох національних культурних просторів — українського й російсько-радянського», до чого додалося усвідомлення й інших, не менш ризикованих викликів «нового ринку»: проблема практичного забезпечення свобод і культурних прав, функціонування мережі культурно-мистецьких інституцій, що втрачало й ідеологічне (ціннісне) і економічне підґрунтя, і непорівнювані конкурентні позиції українського культурного продукту в нових умовах відкритого ринку, доступ до яких отримали продукти глобалізованого світового простору, потужності якого витісняли український національний культурний продукт на периферію, й замінювали собою фінансово слабші і економічно менш рентабельні сфери¹⁹.

18. Гриценко О. Культурний простір і національна культура: Теоретичне осмислення та практичне формування / Ін-т культурології НАМ України. Київ, 2019.

19. Там само. С. 146–147.

Паралельно з культурними інституціями переформатованого радянського зразка, який переживав ціннісно-змістові, соціально-економічні стагнації і кризи, спроби реформування, децентралізації та переходу до змішаної форми фінансування, з'явилися культурні інституції «нового» ринку в комерційному (2, 3 тип) та некомерційному приватних секторах (3 тип), економічно більш залежних від суспільства, від попиту і купівельної спроможності, а також від аудиторії, її смаків і обізнаності, готовності до нового культурного продукту. Окреслення і формування аудиторії (споживача) в умовах фінансових обмежень і соціальної невизначеності не здобуло достатньої підтримки з боку держави ані дієвою фінансово-податковою системою, ані соціальним захистом культурної праці, ані розробкою культурної політики державного і регіонального рівнів, покликаній посилити конкурентноздатність українського культурного виробництва.

Тим часом культурний простір наповнювався — і ці інституції відіграли значну роль у формуванні тієї частини культурного простору, яка найвиразніше асоціюється з проєвропейською спільнотою і демократичним підґрунтям українського громадянського суспільства і соціально-економічним потенціалом зокрема і культурою, що вивів креативність, інноваційну незалежність українського продукту (особливо інтелектуального) на конкурентноздатний рівень представництвами іноземних культурних інститутів і фондів. Саме поява в соціокультурному просторі агенцій культурного сприяння, розвиток культурних представництв (на кшталт Французького інституту, Польського інституту) стало запорукою, принаймні, трьох важливих для українського культурного ринку векторів розвитку, а саме: формування аудиторії і відтак попиту на культурне споживання, виховання покоління менеджерів культури, не пов'язаних з державним апаратом культуротворення та суто бізнесовими моделями культурного виробництва, і відновлення процесів безпосередньої культурної репрезентації, що в синергійному поєднанні вже фактично після початку російського наступу в 2014 році дало поштовх до змін державної культурної політики й посилення апарату культурної дипломатії.

Наукових досліджень про вплив культурних представництв на культурний простір України знайти, на жаль, не вдалося, проте подібні студії є затребуваними в питанні вивчення потенціалу культурного простору України. Ретельної і, можливо, прискіпливішої уваги потребують суперечливість і неоднозначність цілей і наслідків культурної допомоги західних інституцій, особливо наслідків віддалених і неочевидних. Катерина Ботанова, зокрема, зазначає, що патронат західної культури через систему культурних агенцій, фондів, представництв на економічно слабші регіони, що провадився щоб «усувати нерівність», «запобігати бідності» і «просувати соціальне порозуміння та мирно розв'язувати конфлікти»²⁰ врешті послаблював підтримувані культури: «культура втрачала власний сенс і автономію, здатність бути системою відносин, у яких виростає звільнення, усвідомлення, суб'єктність суспільства, власне, свій утопічний, візіонерський потенціал, а відповідно — втрачала і зв'язок зі своїм конкретним суспільством, його потребами, його традиціями, його викликами»²¹. І попри те, що подібна інструменталізація культури спрямовувалася в 1970-х роках на постколоніальні практики культурної взаємодії колишнього колонізатора з корінним деколонізованим суспільством, а точніше примирлива поступливість корінного народу перед колишнім колонізатором, після розпаду СРСР поширилася і в Східній Європі, зокрема в Україні, де наративи примирення і суспільного з'єднання закріпилися і в закладженні культурних відмінностей спільнот однієї держави, і в потуранні дружніх наративів на рівні регіону, від початку російської агресії в 2014 році стали тільки лунати частіше²². За відчутного тиску російського ринку культурного виробництва, ринку культурної праці (що відкривало для українців вищий рівень оплати праці), ринку культурного

20. Ботанова К. Мистецтво непорозуміння // Dwutygodnik. 2022. Жовтень. URL: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/10363-mystetstvo-neporozuminnya.html>

21. Там само.

22. Там само.

споживання (особливо для комерційних культурних продуктів українського виробництва) і догматизації діалогу культур, протиставлення слов'янства західній культурі, православ'я — католицизму, все ж представництва міжнародних культурних агенцій стали щонайменше адміністративною опорою «реформування уявлень» українського культурного простору.

У той же час глобалізований культурний продукт «масової культури Заходу» в українському інформаційному полі стрімко покривався нашаруванням російського посередництва, адже доступ до неадаптованого культурного продукту залишався обмеженим, а російські культурні індустрії, звісно, і на той час більш економічно потужні за індустрії інших країн — колишніх союзниць посилили російський культурний і економічний вплив на території України завдяки перекладам, поширенню, дублюванню творів масової культури Заходу, що, окрім постійного потоку фінансових прибутків принесло їм і капітал соціальний — українське культурне споживання залишалося в тому самому культурному, мовному і інформаційному полі, що й Росія.

Паралельно популяризація культурних продуктів іноземними представництвами здійснювалася через українськомовні переклади (найчастіше як субтитрування) і, звісно, політичну боротьбу за мовні права українців в Україні. Нагадаємо, що дублювання фільмів українською мовою законодавчо й адміністративно підпорядковані постанові Кабінету Міністрів України від 16.01.2006 № 20 про «Деякі питання порядку розповсюдження і демонстрування фільмів» «Меморандуму про співпрацю між Міністерством культури і туризму України, дистриб'юторськими компаніями України та демонстраторами фільмів» (від 22.01.2007), наказу Міністерства культури України від 18.01.2008 № 1 «Про дублювання або озвучення чи субтитрування державною мовою іноземних фільмів», а також перехідним положенням Податкового кодексу України від 2010 року про тимчасове звільнення від ПДВ до 01.01.2016 кінопрокату наших фільмів, тиражування іноземних фільмів, дубльованих

українською; дублювання фільмів українською і тимчасове звільнення від ПДВ до 01.01.2016 кінопрокату іноземних фільмів, дубльованих українською. Після Революції гідності запроваджено мовні квоти телерадіоєфіру (75%), законодавчо врегульовані в перехідних положеннях закону № 1421-VIII «Про внесення змін до деяких законів України щодо частки музичних творів державною мовою у програмах телерадіоорганізацій» та п'ятою частиною статті 9 Закону України «Про телебачення і радіомовлення» (2016), а фактично квотування ефірного мовлення українською мовою реалізовано з 2018 року. І зрештою «мовний закон»: Закон України «Про забезпечення функціонування української мови як державної», ухвалений Верховною Радою України 25.04.2019, який поступово набуває чинності від дня публікації (16.07.2019). На момент підготовки цього матеріалу триває процес законодавчого урегулювання прав української книговидавничої індустрії.

У той період, особливо в середині 1990-х, фактичного адміністративного поступу в підтримці українського за походженням і за змістом культурного продукту було недостатньо. Переконливою є цитата — звернення групи письменників, журналістів, науковців у відкритому листі до тодішнього прем'єр-міністра України В. Пустовойтенка, яку навів О. Гриценко у згаданій монографії:

«Ви, Валерію Павловичу, не можете не бачити і не розуміти, що деякі впливові політичні сили намагаються збудувати Україну не як українську, а як ще одну російську державу <...> вони, використовуючи факт зросійщеності значної частини населення, що сталася внаслідок багатовікової мовної дискримінації українців, стали на перешкоді українському національному відродженню <...> Державну мову з української преси витіснила державна мова іншої держави <...> Знайдіть спосіб і можливість подати руку українськомовній пресі у важкий для неї час, надавши їй податкові пільги бодай на деякий період. Застосуйте ліцензійні і податкові важелі, аби кількість та тиражність періодичних видань стали відповідати національному складу населення в Україні

«...» з метою зменшення згубного впливу різного роду стовідсотково російськомовної, сатанинської друкованої продукції, що заповонила наш інформаційний простір»²³.

Утім, поєднання економічної неспроможності, ціннісної незрілості українського культурного виробництва, суспільної невизначенності, законодавчо-адміністративного протистояння полегшило культурну експансію. Так, проекти копродукції (тобто і в українському культурному виробництві) авторка статті «Російсько-українська динаміка в кіно» Л. Чиченіна²⁴ означила як «зійдемося десь посередині, але ближче до Росії» і наводить приклади кінострічок, які в сприйнятті глядачів викарбувалися як суто російські, хоча відзняті на потужностях Кіностудії імені О. Довженка (за участі Ялтинської кіностудії) українською командою кінематографістів (режисер, співсценарист, оператор, композитор) із російськими акторами і російською ж мовою. Чи, наприклад, іншої стрічки, знятої в м. Херсон українськими студіями разом з «Укртелефільмом», режисер і сценарист були українцями, а мова фільму є рідною російському актору головної ролі. Подібних прикладів українських культурних виробництв, що займалися виготовленням ціннісно російського культурного продукту насамперед для російського споживача, є багато і в книговидавництві, теле-, музичній, рекламній індустріях.

Не менш складним є дискурс повернення мистецької й культурної спадщини до українського культурного простору, відновлення колективної пам'яті й верифікація історії української культури, що є додатковим інструментом відновлення суспільної безпеки українських територій. Цей процес супроводжувався і відтінявся тезами «штучності» (притягнутості, гіперболізації) зв'язків з «українською культурою» походження митця чи його спадку, наративами занепокоєння через уявний потенційний вплив на розвиток українського націоналізму переатрибуції

23. Гриценко О. Культурний простір і національна культура... С. 149–150.

24. Культурна експансія. С. 190.

чи відновлення колективної пам'яті. «Деокупація історичної пам'яті» — тривалий процес, що передбачає, зокрема, проведення археологічних розкопок (знахідки яких руйнують історичні викривлення російської пропаганди «русского мира»²⁵, реалізація фундаментальних наукових досліджень українського виміру в мистецькій, культурній спадщині, що ґрунтуватимуться на принципах науковості, об'єктивності (на кшталт мотивів української селянської культури в творчості авангардистів Ганни Собачко, Олександри Екстер, Давида Бурлюка та, звісно, Казимира Малевича²⁶).

Розкриття української ідентичності в творчості переважної більшості українських митців і переатрибуція їхньої спадщини зараз, під час повномасштабної війни, сприяє подоланню наслідків експансії російської культури в Україні, а також посиленню суб'єктності України на міжнародній культурно-мистецькій арені. Для українського суспільства теперішній етап соціально-ціннісного зламу є своєрідною культурною фрустрацією (пов'язаною із підваженням культури безпеки і розривом із дискурсом єдиних народів). Подолання цієї фрустрації лежить в двох ключових дискурсах: відновлення колективної пам'яті і репутаційна переатрибуція культурної спадщини.

Інертність суспільства у відмові від дискурсів радянської і російської ідентичності поступово знижувалася з початком російської агресії в 2014 році. Про це свідчать наведені дані в дослідженні Євгена Синчука²⁷, згідно з якими відсоток російськомовних громадян України, які не підтримали б на референдумі незалежність України і воліли б бачити російську мову в статусі другої державної — скорочується, динамічніше — після 2014 року. Дослідження ґрунтується на відкритих даних КМІС і бере

25. На розі двох світів: Історична спадщина України та Литви на території Херсонської області / С. О. Біляєва, К. С. Гуленко, О. Є. Фіалко та ін. Київ; Херсон, 2018.

26. Горбачов Д. Лицарі голодного Ренесансу... С. 13.

27. Синчук Є. Динаміка ідентичності російськомовних громадян України до та після Революції гідності // Агора: Журнал соціальних наук. Острог, 2022. Вип. 1. № 1. С. 47–60.

до уваги чинники «ставлення до незалежності», «національна ідентичність» і «мовний індикатор». Так чи так, а тема української ідентичності і її співіснування з російськими дискурсами в Україні повертає до невичерпної дискусії щодо мовного ідентифікації. У дослідженні ще 2010 року В. Кулик слушно наголошував, що політизація мовного питання спричинювала захист прав однієї соціальної групи нібито рахунком іншої, і загроза захисту прав російськомовних полягала в їхній перевазі²⁸. Натомість, іншою очевидною загрозою з боку легітимізації російської мови була фактична експансія російської культури, зокрема, «масової», що підважувало позиції української ідентичності як ціннісно, так і економічно. Створення ресурсовитратного культурного продукту в Україні, збут російського культурного продукту на території України, неконкурентні виробничі потужності й відсутність системності іміджевої зовнішньої культурної політики не могли не посилювати культурну фрустрацію. Дослідження культурних практик, засвідчують неефективність і функціональну невідповідність культурної інфраструктури регіонів культурним запитам і потребам населення. Дозвілля, культурні практики, побутові практики, добробут і колективний досвід утворюють взаємопов'язану систему — динамічну, історичну, висхідну вісь культурного розвитку спільноти або народу, і цей контекст дає змогу пояснити відмінності культурного споживання як доступу до культурних благ, так і відмінності цінностей, якими оперують культурні блага. Подібну гіпотезу побудовано на культурному просторі як сукупності культурних явищ, контексту, що їх оточує, і історичних передумов. Появи «донецької ідентичності», посилення «радянської ідентичності» можна уникати верифікацією історичних подій, відсилання до яких ґрунтувалися б на колективній рефлексії і діалозі культур та освітній політиці, вади якої, на жаль, у перші десятиріччя виходу з радянської системи контекстно не реформувалися. Володимир Половський зазначає, що освітньому процесу 1990-х років притаманна

28. Кулик В. Дискурс українських медій. Київ, 2010. С. 425–426.

інтерпретація історичного процесу виключно за російськими наративами: на кшталт трактування «Національно-визвольної війни українського народу 1648–1654 рр.» маніпулятивними тезами про «бажання українського народу визволитися від польсько-шляхетського панування» і «об'єднатися із братнім російським народом», яке автор називає «маркером декомунізованої свідомості авторів» попри зростання ваги «державотворчих процесів»²⁹. Не менш одіозною була ситуація і політичного спротиву наративів у освітніх реформах 2000-х років: зокрема низка злочинних діянь (за визначенням В. Половського), що фактично викреслили з історії України період 1928–1939 років, зокрема, рішенням міністра освіти Д. Табачника викинуто з курсу історії теми індустріалізації, колективізації, Голодомору 1932–1933 рр. (уже визнаного на той момент в Україні геноцидом), репресій 1930-х³⁰.

Не зупиняючись на скрупульозному аналізі ролі (ролей) українців у Другій світовій війні, рефлексію на події війни в Києві можна почути з вуст Олександра Довженка і сказані (пошепки) Миколі Глуценку в грудні 1943 року: «Жах у тому, що собор підірваний нами, і я збираю про це різноманітні відомості <...> Ніколи німці не знищували собор, бо для них робити це немає сенсу й користі. Хрещатик також підірваний нами. Зверніть увагу, що всі будинки радянського періоду стоять на місці — і на Хрещатику, і в інших місцях. Були також підкладені бомби під Оперний театр та інші будинки. Жахливо діє мертвий зруйнований Київ і ще важче, коли знаєш, що це скоїли не німці, а росіяни»³¹.

Доля України наприкінці Другої світової війни О. Довженку здавалася невизначеною, але геть неоптимістичною: «Україна зараз — у центрі міжнародної уваги, її географічне розташування, тяжкість боротьби, яку вона виносить, інтриги і домагання висувують Україну у фонді міжнародного

29. Культурна експансія... С. 212.

30. Там само. С. 216.

31. Лебедева К. Микола Глуценко — художник і шпигун... С. 72.

становища “нових Балкан”. Можливість сепаратного миру цілком імовірна, за рахунок експансії на схід (німців. — О. О.): тобто за рахунок України, чим можна пояснити заходи радянського уряду щодо створення видимості самостійної України»³².

Отже, культуру безпеки формує спільнота, суспільство, кожна людина, що ідентифікує себе з цією культурою. Найстрашніша частина підсумку трансформації культури безпеки, страхів, жаху усвідомлення настрою Довженка в розпалі Другої світової війни співзвучне страхам і відчуттям подій 2022–2023 років: митець підсумовує прикру «відсутність» в українському суспільстві лідера, «за яким міг би піти народ»: «Можна заново створити Дніпрогес, але для людей потрібні покоління». Відновлення цих і наступних поколінь українців, і наші в цьому зусилля затребувані у пошуку повноцінного суспільного порозуміння щодо ідентичності, мовної і культурної ідентифікації, а також у сприйнятті нашої колективної пам'яті — цілісної болісної картини історії української культури і її виживання, у розробленні інтракультурного підходу до відновлення культури безпеки.

32. Там само. С. 82.

Мілена Драгічевич-Шешич

МИСТЕЦТВО І КУЛЬТУРА В ПОВОЄННОМУ СУСПІЛЬСТВІ: ДОСВІД БАЛКАН

Економіка культури, заснована на місцевій
солідарності та міжнародній зацікавленості¹

*Моєму другові Саньїну Драгоєвичу,
культурному досліднику та громадському діячеві,
якого вже немає серед нас*

Важко звертатися до людей, які живуть під важезним тягарем війни. Пам'ятаю особисто, як нелегко було жити, займатися буденними справами й водночас знаходити в собі сили боротися за справедливість та спростовувати не лише наративи режиму, а й думки простих людей (коли наявні проблеми подаються як «справжня причина війни»). Як важко було знайти союзників, щоб проявити солідарність і надати підтримку колегам з культурного сектору, які могли опинитися в гіршому становищі, ніж ви.

1. Цей текст було створено частково в рамках проекту ЕРІСА — «Розширення можливостей участі у сферах культури та архітектури: активація громадських ресурсів для спільноти та разом з нею (ID 7744648), за підтримки Наукового фонду Республіки Сербія», — частково на основі виступу на Міжнародній онлайн-конференції 15.06.2023 «Креативний потенціал економіки культури в повоєнному відновленні України», організованій Інститутом культурології НАМ України.

Переклад з англійської: Олександр Буценко, ІК НАМ України, 2023.

Тому сподіваюся, що кілька прикладів відновлення культурної сфери Балкан після жажливої війни 1990-х будуть тут доречними.

Цей матеріал я присвячую моєму колезі Саньїну Драгоевичу з Хорватії, у співавторстві з яким я написала кілька книжок, як-от: «Міжкультурне посередництво на Балканах» (2004) та «Арт-менеджмент у бурхливі часи» (2005), і з яким ми розробили багато навчальних програм і рекомендацій щодо культурної політики для різних рівнів уряду в Хорватії, Сербії, Боснії та Північній Македонії². Розроблення пропозицій щодо стратегій і політики державного сектору завжди потребує чималих сил і людських ресурсів, і я спробую показати, чому саме.

Розпочати слід з певних протиріч. Міжнародне співтовариство, по суті, завжди очікує від нас, вихідців із зон війни чи конфлікту, роботи над нашими творами мистецтва та проєктами, пов'язаними з конкретним контекстом: боротьбою з націоналізмом, корупцією, кумівством, бідністю тощо. Ці очікування самі собою є величезним тиском на митців і працівників культури. Це тиск на мистецьку свободу, свободу художнього самовираження. Водночас державна культурна політика в регіоні обмежена — з одного боку, є те, що ми на Балканах називаємо «лояльним мистецтвом», яке забезпечує те, чого хоче офіційна культурна політика; і є те, що належить до культурної неpubлічної сфери — царини протесту та незгоди³.

Креативні індустрії перебувають між обома полюсами, але відчують на собі нову форму тиску (ринковий тиск). Мені дуже сподобалося вступне слово на конференції 15 червня Ернесто Оттоне Раміреса, заступника Генерального директора ЮНЕСКО з питань культури: на перше місце він поставив мистецтво та митців і лише наприкінці виступу згадав

2. 2007-го року С. Драгоевич брав участь у Міжнародному семінарі «Культурна екологія регіонів» у Львові з доповіддю «Як створити культурну (міську) політику загальної участі». Повністю текст доповіді можна прочитати в «Довіднику з питань участі громадян у формуванні культурної політики європейських міст», Київ: Центр розвитку «Демократія через культуру».

3. Dragičević Šešić M. (2018a) *Umetnost i kultura otpora*. Belgrade, 2018.

про креативні індустрії. Це дуже важливо поставити на перше місце саме мистецтво. Скажімо, креативні індустрії в Сербії зараз фінансово збагачують кіно- і телевізійних акторів, але створюють кіно- і телефільми, а також телепрограми дуже низької якості через тиск комерціалізації, яка вимагає швидкого отримання прибутку. Отже, чи можуть митці бути щасливими, якщо розквіт креативних індустрій гарантує їм надійний дохід, але нульове мистецьке задоволення? Або, якщо величезна кількість державних грошей на його фінансування породжує самоцензуру або викликає гостру критику тих, хто не є «лояльними» до «руки, яка їх годує»?

Я б також наважилася відповісти на питання, яке тут на конференції пропонували як панацею перехідної культурної політики — питання про державно-приватне партнерство. Це ефективно працює тільки в країнах з низьким рівнем корупції. Скрізь на Балканах, від Сербії до Албанії, державно-приватне партнерство зосереджено на культурній спадщині, яку розглядають як дорогу нерухомість, на реставрацію якої витрачаються державні кошти, а потім майно передається приватному сектору для подальшого управління. Так було з цитаделлю в Будві або замком у центрі Тирани, яких передали в приватні руки. І там, і там зруйнувати символічну цінність, не кажучи вже про матеріальну. Є багато прикладів того, чому державно-приватне партнерство є радше проблемою, ніж рішенням, і чому державно-громадянське партнерство слід рекомендувати як управлінську формулу успіху в перехідному суспільстві⁴.

Саме тому нам, культурному співтовариству, слід насамперед розробити належні закони, які б унеможливили будь-яке корупційне використання культурної спадщини. Я підтримую пояснення Девіда Тросбі на цій конференції, чому будь-яку реконструкцію потрібно робити разом із громадою і для громади. У нас, європейців, крім конвенцій ЮНЕСКО,

4. Čopić V., Dragičević Šešić M. Challenges of public-civic partnership in Cambodia's cultural policy development // ENCATC: Journal of Cultural Management and Policy. 2018. Vol. 8. # 1. P. 4–15.

є потужна підтримка Конвенції Фару⁵. Ці документи мають стати нашими керівними принципами. Саме тому третій фактор, громадянське суспільство мистецьких колективів та неурядових організацій, коригує державну політику своєю внутрішньою солідарністю та створенням мережі, зміцнюючи стійкість як до ринкових сил, так і до різних форм державного тиску.

Я не впевнена, що ви про це знаєте, але протягом травня і червня 2023 року громадянське суспільство, особливо актори та актриси, які приєдналися до протестів громадян, зазнають серйозних репресій у Сербії. Вони, а також публічні театри в Сербії, розглядають можливість припинити свою роботу, оскільки в парламенті їх називають принизливими іменами; їхні гонорари за кінопродукцію згадують під час дебатів у парламенті (те, що вони заробляють до 100 000 євро, але не лояльні до держави, яка дає їм гроші, тощо). Депутати правлячої партії стверджують, що якщо їм платить держава, то це означає, що держава їх «спонсорує», а «спонсоровані» державою мають мовчати. Відтак, у соціальних мережах ширяться погрози, навіть погрози вбивством, відомим акторам, які приєдналися до протесту громадян на вулицях Белграда. Було багато ситуацій, коли здавалося, що цьому настав край (наприклад, державній пропаганді через наклепи та навішування ярликів на видатних діячів культури), що все вирішиться, але насправді після окремих періодів нетривкого спокою проблеми знов виникають, і навіть посилюються. Культурні діячі та митці мають усвідомлювати це та проявляти солідарність одне з одним, адже кожного разу атакують когось іншого. Не варто ігнорувати — це не ми! Наступного разу це будемо ми!

Отже, ми повернулися до основного питання цього тексту, до ключової причини політичних репресій проти мистецтва і митців. Мистецтво на Балканах часто пов'язане з його політичним контекстом, і через це митці все ще перебувають під пильною увагою та зазнають різних форм

5. Рамкова Конвенція Ради Європи про значення культурної спадщини для суспільства (2005 р.), ратифікована Україною 2013 року, набрала чинності 2014-го.

пригнічення. У парадоксальний спосіб їх пригнічують також міжнародні ринкові сили, вимагаючи, аби для того, щоб робити виставки за кордоном чи показувати свої фільми, митці мають торкалися болісних місцевих («балканських») проблем. Пригадаймо фільми Кустуриці періоду війни («Андеграунд», 1995; «Чорна кішка, білий кіт», 1998 тощо), які перебільшували соціальні відносини в усіх можливих сенсах, створюючи викривлені стереотипи щодо Балкан (і повністю нехтуючи нашим власним внеском у самоколонізацію, а також справжніми політичними проектами самоврядування та позаблоковості).

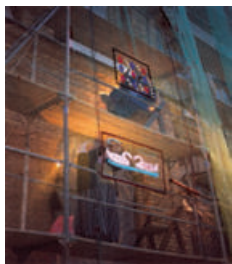
Нещодавно ми почули від сирійської мисткині Ліви Язджі таку саму історію про митців у вигнанні. Вона розповідала, що означає працювати у самовигнанні та наскільки було обмежено її право на пересування, а також право вирішувати несирійські проблеми. Вона відчувала, що просто не може боротись із стереотипами, які панують щодо її країни чи її народу. Якщо мисткиню запрошують представити свої роботи, то й досі мають на увазі роботи «про сирійські (воєнні) проблеми», тобто її запрошують говорити про Сирію, а не про поточний контекст, хоча вона живе в Німеччині вже більше ніж десять років. Через це Ліва Язджі дуже різко висловилася: «Ласкаво просимо на фрік-шоу біженців» і заявила, що більше не братиме участь у жодному з тих заходів, які досі зосереджені на невдалій спробі арабської весни в Сирії.

Так само мистецькі роботи, створені під час війни в Боснії та Герцеговині (республіка колишньої Югославії, що найбільше постраждала від війни), досі залишаються найбільш затребуваними творами мистецтва з регіону на світовому арт-ринку. Усі ці роботи, переважно жінок-художниць (Шейли Камерич, Маї Баєвич, Алми Шуєвич та ін.) надзвичайно сильні та емоційні. Вони ставлять під сумнів усе, навіть зовнішню міжнародну допомогу та її призначення в умовах війни.

У цій роботі Шейли Камерич «Боснійська дівчина» ми бачимо фотопортрет художниці та слова, написані голландськими солдатами у своїх військових казармах у Поточарі біля Сребрениці: «Беззуба.



Боснійська дівчина,
Шейла Камерич, 2003



Мая Баєвич, Сараєво.
«Жінки на роботі». Третя
щорічна виставка «У роз-
робці», фасад Художньої га-
лерей Боснії та Герцеговини,
Сараєво, 01–05.09.1999
(з люб'язного дозволу
Центру Сучасного
Мистецтва SCCA у Сараєво)

Безвуса. Смердить, як лайно. Боснійська дівчина». Це було написано під час війни, коли вояки були там, щоб захистити жінок і дітей-біженців у Сребрениці, але не зробили цього, коли армія боснійських сербів увійшла до міста. Читаючи це графіті, ми розуміємо, чому Шейла Камерич нанесла його на своє тіло — солдати просто не дбали про населення, не поважали його, хоча мали б захищати.

Мистецтво Маї Баєвич є гострою критикою повоєнного боснійського суспільства. Жінки, яких ми бачимо на картині, — це жінки зі Сребрениці, яких після втрати дітей і чоловіків помістили в тісні приміщення подалі від міст, щоб вони просто вижили. Художниця привезла жінок у середмістя Сараєво, розмістила на риштуванні перед Національним музеєм, щоб оприлюднити їхні проблеми завдяки мистецтву й у такий спосіб нагадати іншим громадянам про їхнє існування, бо після завершення війни про справжні жертви забувають та залишають без допомоги. Культуру пам'яті та політику пам'яті можна побачити більше в проєктах митців (Маї Баєвич, Милиці Томич, Групи «Монумент» тощо), а не в безперервній та системній державній допомозі в жодній із країн, створених після розпаду Югославії.

Знищення культурної спадщини та культурної інфраструктури є невід'ємним наслідком війни. Міст XVI століття в Мостарі зруйнували навмисно. Це був пішохідний міст, який мав і символічне значення. Його відновили за допомогою міжнародного співтовариства та ЮНЕСКО. Якщо потрібні докази цінності реставрації, достатньо побачити величезне число



Будівлі штаб-квартири Міністерства оборони, зруйновані під час бомбардувань НАТО, 1999

туристів, які відвідують місто Мостар. А без Старого мосту (Stari Most) багато туристів, які їдуть до колишніх військових зон, не мали б причин відвідувати Мостар, оскільки руїни були розчищені.

Мене іноді запитують: «Чому дві великі будівлі міністерства оборони в Белграді досі не реконструйовані? Чи це навмисно, бо ваш уряд хоче зберегти руїни як пам'ять про бомбардування НАТО?» Насправді, ні. Причина в тому, що громадяни борються за збереження цих історичних будівель та відновлення як пам'ятки архітектури, рідкісний витвір мистецтва Ніколи Добровіча, архітектора соціалістичної Югославії. А уряд, зі свого боку, не хоче їх відновлювати, бо реставрація коштує дорого і набагато дешевше зруйнувати його, а потім віддати, як зазвичай, інвесторам з Арабських Еміратів, які зараз щедро вкладають кошти в розвиток міст у Сербії — їм вигідніше побудувати, наприклад, розкішний готель, тому що «нам все ще потрібні розкішні готелі» (згідно з нещодавною заявою президента Сербії — «нам потрібно 130 готелів»)⁶.

Багато людей залишили Сербію під час війни, але ще більше виїхало з України за 2022 рік. Я впевнена, що умови, які змушують інтелектуалів

6. Vučić: U Beogradu će zbog izložbe EXPO morati da bude izgrađeno 130 hotela. URL: <https://www.danas.rs/vesti/ekonomija/vucic-u-beogradu-ce-zbog-izlozbe-expo-morati-da-bude-izgradjeno-130-hotela/>, відвідано 17.07.2023.



Вуковар (Хорватія), зруйнований 1991 року та відновлений у наш час

і митців виїжджати, збіднюють культурну сцену та культурну екосистему країни — людей немає, культурна інфраструктура зруйнована. Водночас у Росії митців та інтелектуалів, які не забажали приєднуватися до етнонаціоналістичних сил і досі намагаються підтримувати посередницькі та мирні процеси, або наважилися сказати зайве слово про «іншу сторону», одразу називають антипатріотами та антиросійськими шовіністами. Тому найвидатніші діячі культури виїхали з країни — так було в Югославії в 1990-ті. Вони багато писали про свої «твори у вигнанні», за назвою книжки Драгана Клаїча (він із Белграда), або змальовували «культуру брехні» (за словами Дубравки Угрешич із Загреба), брехні, яка сприяла такому вибуху жорстокості. Ви в Україні живете сьогодні в культурі брехні, яку Москва поширює щодо української культурної ідентичності (називаючи її неідентичністю), тому дуже важливо, щоб мистецтво та культура намагалися її розвіяти.

Зруйнований у 1991 році Вуковар сьогодні повністю реконструйований. Але це місто тепер етнічно розділене, до того ж майже «порожнє». Половина населення виїхала, багато громадських будівель досі не використовується, оскільки місцева влада не може знайти для них належного сенсу, нового наративу. У Вуковарі в 1920 році, відразу після Першої світової війни, була створена Комуністична партія Югославії, і ця будівля, де проходив конгрес, все ще існує, тільки чиновники не знають, що з нею робити.

Як її відновити, адже раніше це був великий сербський буржуазний готель (Grand hotel), потім будинок робітничого класу (Radnički dom). Отож, усі сліди історичного значення хочуть стерти, а новий наратив знайти важко. Що робити зі складними сенсами та слідами пам'яті в мультикультурних містах? Я припускаю, що багато таких міст є і в Україні, і це буде надзвичайно складною проблемою в майбутньому. Війна залишає багато слідів «конфліктної» спадщини, дисонансної спадщини насильства, і в кожному конкретному випадку потрібно шукати нові інноваційні рішення⁷.

У повоєнній Боснії та Герцеговині є три зразкові пам'ятки, що були реконструйовані: мечеть Ферхадія в Баня-Луці, місті, де всі мечеті навмисно висадили в повітря динамітом під час війни; православна церква в Мостарі (місто, з якого пішло сербське православне населення) і францисканський католицький монастир у місті Дервента в Республіці Сербській (яке залишило хорватське населення). Очевидно, що міжнародна спільнота вирішила відновити три символічні будівлі трьох різних релігій. Проте успіхом це назвати важко, бо там немає представників різних етнічних груп (через етнічні чистки). Боснійське і хорватське населення мусило емігрувати з Баня-Луки. Сербі з Мостара просто залишили цю територію на початку війни, пам'ятаючи жахливий досвід Другої світової війни. Коли вони прийшли у центральну Сербію, уряд Мілошевича запропонував їм оселитися в центральній частині Косово, щоб збільшити там кількість сербів, — вони відмовилися, сказавши: «Більше жодних кордонів і конфліктних регіонів — ми достатньо постраждали під час Другої світової війни, тож тепер ми хочемо оселитися в центрі Сербії». Їм це вдалося, але їхні діти, усі з різним рівнем освіти, емігрували здебільшого до Канади, тому що почувалися небажаними у бідній Сербії дев'яностих.

«Міграційне мистецтво» (з 1991) — це колектив провідних молодих художників кінця 1980-х (Златко Бурич, Мілан Вукшич-Чікі, Кугла Глуміште, Деян Анджелкович, Гелена Клакочар, Коста Якич, Івана Момчилович та ін.), які емігрували, а потім об'єдналися за кордоном, намагаючись створити

7. Dragičević Šešić M. Umetnost i kultura otpora. Belgrade, 2018.

твір мистецтва на згадку про країну, яка колись існувала, і щоб боротися за мир з-за кордону. Відтік був настільки масовим, що тільки в 1991 році 25% випускників моєї школи і 10% викладачів виїхали, куди змогли, наприклад, до Канади, Нової Зеландії та Австралії. Сербія не була країною еміграції, а була і залишається селянською країною. З часів визволення від турків та за доби соціалізму не існувало селянина без землі, сім'ї до неї були прив'язані. Історія голоду не є частиною культурної пам'яті Сербії. Відповідно, не було жодних причин залишати країну, і якщо ви сьогодні зустрінете в США стару сербську еміграцію — це переважно серби з Хорватії чи Боснії та Герцеговини. Проте нова еміграція надходила з усієї колишньої Югославії, дехто з них навмисно розривав свої зв'язки з колишньою країною. Культурна політика не розробила інструментів для зміцнення та інтеграції діаспори в нинішню культурну екосистему.

На початку дев'яностих, у 1992 році (та й пізніше, оскільки війна не припинялася, а ставала дедалі інтенсивнішою), студенти вийшли на чисельний протест у Белграді, який тривав три місяці. На жаль, жодного повідомлення про ті белградські протести проти війни (коли Сараєво перебувало в облозі), жодного рядка не з'явилося в міжнародній пресі. Улітку 1992 року наша група представників незалежних ЗМІ з колишньої Югославії була в Раді Європи, і я запитала там журналістів: «Як таке можливо, що ніхто з іноземної преси не написав про студентські мирні протести в Белграді?». Відповідь була простою: «Ми не можемо дезорієнтувати громадську думку, люди повинні знати, хто хороші хлопці, а хто погані в цій війні». Я відповіла: «Громадяни Белграда та студенти погодилися з цим, і тому ми всі виступили проти війни, але нікого не було, щоб це почути». Не захотіли почути цього ні наш уряд, ні міжнародна преса.

Як наслідок, більшість тих людей і студентів протестного руху 1992 року виїхали з країни, тому що не отримали відповіді — їм не вдалося ні змінити політику уряду, ні знайти когось, хто хотів би передати їхні вимоги далі. Декому з моїх колишніх студентів це вигнання пішло на користь — сьогодні вони професори кіно- та театрознавства Ворвікського університету



Вуковар, колишній готель «Гранд», власник Паунович (архітектор Володимир Ніколич, 1895–1897), з 1919 — Будинок робітничого класу (Wikimedia Commons)



«Міграційне мистецтво» під час воркшопу 1992 року, фото люб'язно надано Іваном Момчилович

Великої Британії та Стенфордського університету в Сан-Франциско. Але це вигнання залишило наші країни без покоління, яке мало б бути двигуном повоєнних змін і відбудови.

Я хотіла б запропонувати ще один приклад вигнання та його культурних наслідків. З 2012-го по 2019-й рік я викладала 4 поколінням білоруських діячів мистецтва та культури з незалежного сектору (за підтримки Європейського культурного фонду). Їх було близько 100, але 80% зараз за кордоном, тому що емігрували в 2020 році, і це практично нікого не хвилювало (ні в Білорусі, ні в Європі). Польща видала 300 тисяч віз громадянам Білорусі. Багато з них не залишилися в Польщі, а виїхали далі, і про це варто замислитися. Це 300 000 найбільш енергійних і компетентних людей... Культурно-освітня екосистема сильно постраждала.

Щоб оцінити, якими тривалими є сліди воєнних міграцій, переміщень і вигнання, Курт і Пласто, відомі боснійські митці, провели у 2010 році перформанс для 113 000 переміщених осіб. Це відбулося через 15 років після війни, а люди все ще не могли повернутися додому. Цей приклад є одним із багатьох, які демонструють важливість роботи та внесок спільноти митців. На жаль, політичні чи академічні спільноти рідко відкрито говорять про довгострокові наслідки таких речей.



Курт & Пласто — «Постійний стан біженця», перформанс 20.06.2010. Всесвітній день біженців, Сараєво.



Театр «Dah» — «Карти забороненої пам'яті», вистава-вшанування пам'яті жертв Сребрениці, Белград, Площа Республіки, 10.07.2001

Слід зауважити, що війна не була однаковою на всіх територіях колишньої Югославії. У Боснії та Герцеговині вона тривала протягом чотирьох років, і в багатьох боснійських містах тиск війни був надзвичайно високим. Більшість моїх студентів, які приїхали з Мостара, розповідали, що були маленькими під час війни, тому не могли вийти з підвалу, особливо вдень. Старші покоління виїхали, а в підлітковому віці їм не вистачало молодих учителів та інтелігенції, які залишили країну на початку війни. У Сараєво було інакше — оскільки місто перебувало в облозі, культура стала зброєю опору громадян, тому що війна точилася не всередині міста. Людей у Сараєво вбивали снайпери, тоді як мистецтво та культура допомагали громадянам зберігати стійкість і моральний дух, посилюючи їхню віру в те, що війна одного дня припиниться.

В інших регіонах Югославії, які перебували у стані війни, мистецтво та культура стали голосом інакодумства, критичного мислення, сумнівів, але не тільки. Деякі митці та ЗМІ стали виразниками нової «офіційної» (окремої) ідентичності, й хоча їхній рівень різнився в кожній країні, всюди культурні та креативні індустрії були готові просто розважати, здебільшого уникаючи проблем, які могли б розділити людей (політика ухилення). Однак, якщо проаналізувати мистецькі практики останніх 30-ти

років, культура протесту, культурна критика офіційної політики є найпомітнішим голосом мистецького сектору.

Наприклад, мистецькі перформанси, які проводяться щороку на згадку про геноцид у Сребрениці, є складним питанням у Сербії. Однак вони відбувалися щороку за сприянням рухів громадянського суспільства⁸ аж до липня 2023 року, коли я писала цей текст. Щойно люди бачать слово «Сребрениця» — просто тікають, не бажаючи, щоб їм нагадували про негативне минуле (Янг 1992). На одному з банерів перформансу (світлина нижче) сказано: «Забуття та мовчання про злочин є теж злочин». Хоча дійство відбувається на Центральній площі Белграда, людей навколо не видно. Зазвичай люди підходять подивитися, що відбувається, а потім, щойно розуміють, про що йдеться, дистанціюються від цього зібрання. Театр «Dah» постійно, понад двадцять років, проводить ці вистави напередодні Дня пам'яті Сребрениці, а потім разом з іншими організаціями громадянського суспільства відвідує меморіал і кладовище жертв геноциду 1995 року у Сребрениці-Поточарі.

З іншого боку, державна культурна політика почала відповідати ліберальним вимогам, а культурні цінності стали вкрай «дивними» (гібрид соціалістичної та капіталістичної культурної політики, глобалізації та нативізму, конкуренції та солідарності). Водночас було запроваджено «націоналізацію» культурного поля та суспільної культурної системи, а також ринкову орієнтацію, підприємництво та стратегічний менеджмент. Культурне співтовариство розділилося. Мій уже згаданий покійний колега Сан'їн Драгоевич і я написали книгу «Управління мистецтвом у бурхливі часи — адаптивний контроль якості», бажаючи пролобіювати інший, більш гнучкий підхід до управління мистецтвом, який би керувався не лише цифрами, а враховував би мистецькі якості, процеси та дослідження.

8. Jovićević A. Postmodern Antigones: Women in Black and the Performance of Involuntary Memory. Dolečki, Halilbašić & Hulfeld et al // Theatre in the Context of the Yugoslav Wars. Palgrave, 2018. P. 297–315.

Таким чином, наша мистецька та культурна спільнота розділена і нині. З одного боку є ті, хто захищає культуру як суспільне благо. І дуже приємно, що остання Декларація «MONDIACULT» (2022), згадана Ернесто Оттоне Раміресом на конференції в Києві, підтримує позиціонування культури як глобального суспільного блага, бо такий традиційний європейський спосіб бачення культури на якийсь час було забуто. З іншого боку, в сучасній державній політиці культура дедалі більше пов'язана з грошима, не лише з витратами, а й з можливістю заробити завдяки культурній індустрії. Культурна економіка, ідеалізуючи можливості культурно-креативних індустрій, представлена як оптимальне рішення для культурного розвитку. А отже, певна група культурних діячів лише в культурному підприємстві бачить можливості для сталої культурної системи, тиснучи на всіх, навіть на місцеві культурні центри, щоб вони стали підприємцями, що іноді призводить до безглузвих форм креативних індустрій — надкомерційних і популістських форм, оскільки популістська комунікація з політичної сфери прийшла в культуру, а це надзвичайно ризиковано, позаяк популізм руйнує вщент основу культурного вираження.

Громадяни на вулицях Загреба, які протестували проти міських інвесторів, не досягли успіху в своїй боротьбі. На цих фотографіях можна побачити, як вони «ховають» громадську думку (звісно, символічно). І хоч ці протести відбувалися на Варшавській вулиці, сьогодні там величезний торговий центр, що спотворив старий центр Загреба. Також ви можете побачити кітчеву реконструкцію, яка спотворила місто Скоп'є (Північна Македонія), хоча після землетрусу 1963 року було створено міський архітектурний план, розроблений одним із всесвітньо відомих архітекторів та урбаністів Кензо Танге. То як на це відреагували митці? Одного вечора вони поставили в публічному просторі кітчевий стилізований туалет, дуже схожий на інші кітчеві монументи, наприклад, фонтан зі статуєю матері та дитини. Поставили ще й табличку з назвою «пам'ятника», фальшивим ім'ям автора та ще й «підписали» Мінкультури. Місцевій владі знадобилося три дні, щоб зрозуміти, що це не справжній пам'ятник, а щось



«Не віддамо Варшавську» («Ne damo Varšavsku»), «Поховання» громадської думки, 2010.
Громадяни протестують проти міських інвесторів, Загреб (Хорватія)

незаконно встановлене — антипам'ятник, так би мовити⁹. Його, звичайно, прибрали, але все мало кумедний вигляд.

Питання полягає в тому, як і які культурні проєкти підтримувати. Чи державна влада буде підтримувати лише економічно вигідні форми, як вирішило наше Міністерство культури, проти чого різко протестувала культурна громадськість? У конкурсі кінопроєктів Міністерство запровадило три категорії: фільми національного спрямування (можете собі уявити, які націоналістичні історичні фільми можуть вийти на екран), авторські фільми та комерційні фільми. Отже, існує лише одна категорія, на яку митці можуть подавати свої арт-сценарії. Чому Національний кіноцентр підтримує державними коштами фільми, які заробляють — комедії тощо? Останнім часом це стало очевидним — режим хоче «купити» сильних і потужних економічно продюсерів (щоб мати їхню підтримку під час виборів), а також заручитися підтримкою суспільства, оскільки популярність комерційних фільмів серед громадян є беззаперечною. Крім того, вони очікували на підтримку від культурної спільноти (акторів та інших кінопрофесіоналів), яка

9. Dragičević Šešić M. Counter-monument: Artivism Against Official Memory Practices // Kultura. Skopje, 2016. Vol. 13. P. 7–19.



Скоп'є 2014, проєкт антикваризації (створення пам'ятки під старовину) 2008–2017 рр., Пам'ятник-фонтан, присвячений матері Олександра Великого; на другому плані — пам'ятник Філіпу II

задіяна у комерційних фільмах-хітах, але були розчаровані її «нелояльністю». І тепер відкрито просять митців про підтримку в ЗМІ, або принаймні, щоб вони не виступали під час протестів громадян.

З іншого боку, європейські гроші (наприклад, за програмою «Креативна Європа») здебільшого спрямовуються на проєкти, здатні гарантувати 40% співфінансування. Спільна культурна політика¹⁰ або культурна політика участі¹¹ вже є стандартом у більшості європейських країн, але не в неліберальних гібридних демократіях на Балканах (і в популістських режимах Центральної Європи). Там, якщо митець вільно висловлюється, критикує політичну систему, місцева влада і міністерство культури не фінансує його та його проєкти. А отже, такі митці не можуть розраховувати навіть на європейські гроші. Крім того, якщо ви хочете представити проєкт фільму в програмі Ради Європи «Euroimages», вам спочатку потрібна місцева підтримка. Таким чином, наприклад, нагороджений кіномитець Огнен Главоньїч («Вантаж», 2018 — 13 нагород і презентацій на 33 міжнародних фестивалях), не міг отримати жодних грошей доти, поки не подав сценарій для дитячого фільму в 2023 році.

10. Dragičević Šešić M. Shared policies: future of cultural development // Dynamics of communication: new ways and new actors / Ed. by B. Cvjetičanin. Zagreb, 2006. P. 103–111.

11. Négrier E., Dupin-Meynard F. Cultural Policies in Europe: A Participatory Turn? Toulouse, [2022].

Наша сцена сучасного танцю є парадигмою цих поділів (на культурну офіційну та неофіційну сферу). Наприклад, один фестиваль у Белграді, очолюваний членом офіційної партії, отримує 90% коштів з бюджету, виділеному на сучасний танець. 08.06.2023 відбулася акція протесту працівників культури під Міністерством культури, причому не лише представників сучасної танцювальної сцени, а й усієї культурної спільноти, яка була роздратована таким упередженим рішенням та хотіла висловити солідарність. Солідарність у культурній антиофіційній сфері є ключовою цінністю, яка дає змогу екосистемі функціонувати, незважаючи на всі недоліки державної політики. Культурна економіка в Сербії все ще базується на місцевій солідарності та міжнародній зацікавленості — готовності іноземних митців та неурядових організацій співпрацювати з колегами з Сербії та навіть допомагати їм долати проблеми, які виникають через нестабільність державного фінансування.

Звичайно, фільми залишаються найважливішими формами та проявами критики, особливо з точки зору пам'яті, тому що митці хочуть зберегти пам'ять про негативне минуле світу, включно з війнами. Я не кажу про типові фільми про Другу світову війну, де є лиходії та герої, а про фільми, що показують особисті трагедії всіх сторін конфлікту. Ці фільми на Балканах останнім часом знімають переважно жінки. Наприклад, фільми Ясміль Жбаніч (боснійської кіносценаристки) — «Грбавіца: Країна моєї мрії», 2006; «Для тих, хто не вміє розповідати», 2013; «Quo Vadis (Куди йдеш), Аїдо?», 2020) або фільм «Хороша дружина», 2016, режисерки Мір'яни Каранович (яка також зіграла роль у фільмі Ясміль Жбаніч «Грбавіца») про жінку, котра усвідомила, що її чоловік, якого вона вважала героєм війни, насправді є військовим злочинцем. Я вважаю, що таке мистецьке відображення та свідчення є необхідним в усьому світі.

Я хотіла б наголосити на важливості ініціатив солідарності та турботи громадянського суспільства, спрямованих знизу-вгору, які розвиваються в тих сферах культури, яких навіть не торкалася державна політика, а також у проєктах, які долали кордони наших нових країн, що є сьогодні

кордонами між ЄС та іншою Європою (Хорватія та Словенія входять до ЄС, а Сербія, Боснія та Герцеговина, Чорногорія і Північна Македонія — ні). Хоч зараз важче потрапити до сусідньої з ЄС країни, для культурних програм і проєктів немає кордонів, тому що люди працюють разом, створюючи мистецькі твори, тексти, перекладаючи книжки, і прагнуть представити їх аудиторії по обидва боки кордону.

Усе, що не можна зробити в державних установах культури чи то через цензуру та контроль, чи просто через відсутність достатнього людського ресурсу, можливо в організаціях та рухах громадянського суспільства. Вони створюють імпліцитну (неявну) культурну політику, розробляючи комплексні програми та підстратегії. Це те, що я б хотіла підтримати і в українському громадянському суспільстві, бо показує, як багато балканські організації громадянського суспільства з їхньою взаємною солідарністю, а також з опорою на Європу, на європейські незалежні організації, колег, друзів і митців, досягли у формуванні самостійної культурної сфери. Їхня самоорганізація та підприємливість сприяли формуванню професійної спільноти та стратегічних проєктів, що потребують вдосконалення управлінських навичок, умінь фандрейзингу, навичок та знань для адвокації та лобіювання, а також для встановлення партнерства з органами місцевого самоврядування та громадським сектором (наприкладі Хорватії). Державно-громадське партнерство — це найвигодніша форма культурної роботи, яка можлива, якщо державний сектор відкритий і бажає визнавати якість експертизи громадянського суспільства. Звичайно, освіта та навички виховання критичної думки й критичного мислення завжди будуть важливими для культурної діяльності. Самоорганізація митців і дослідників культури має базуватися на солідарності. Ми маємо допомагати один одному, а також громадянам і нашим громадам, які потребують більше, ніж ми, зосереджуючись на оновленні та реконструкції насамперед країни, і, звичайно, її спадщини, мистецтва, культури та креативних індустрій.

Валерій Бітаєв, Владислав Корнієнко, Юрій Мосенкіс

ІДЕЯ ГЕРОЇЧНОГО ТЕАТРУ В ДОБУ ЗМАГАНЬ ЗА НАЦІЮ І ДЕРЖАВУ

Мистецтво — зброя для вітчизни... Доба героїчна, переломова, трагічна, епоха боротьби, ідейних чи воєнних змагань — завжди викликала до життя мистецтво героїчне, мілітарного чину, змісту і форми.

Наталя ГЕРКЕН-РУСОВА, 1957

Унікальним мистецтвом, яке успадкувало і відтворює первісний синтез виражальних засобів, що діють водночас на всі органи чуття, є театр. Він формує цілісний мистецький образ, послуговуючись як авдіальними (словесні тексти, музика), так і візуальними (костюми, іноді маски, декорації, танець, міміка, пантоміма) засобами.

Театру надають видатної ролі в розвої державницької ідеології. Видатний ідеолог українського національного поступу Дмитро Донцов, з одного боку, відзначає деградацію театру: «Замість богів, святих, героїв з'явилися на сцені найперше звичайні люди, покривджені долею, потім — виродки, злочинці, повії, гангстери...» З другого ж боку, на противагу такому, явищу, на думку українського ідеолога, «Театр високого стилю» — «не для дешевої розваги чи для деморалізації публіки, а для формування героїчного духу, в службі нації й високим ідеям, театр як «меч духовний», як зброя в боротьбі

за волю проти чужинецького панування і проти всього, що спідляє, деморалізує або розніжнює душу нації й людини, гасить її дух...»

Ми процитували слова з передмови до видатної, але незаслужено забутої книжки. У ній цілісну концепцію українського героїчного театру розробила театрознавиця й художниця-декораторка Наталя Геркен-Русова (1897–1989) — онука чільного українського історика, учителя Михайла Грушевського Володимира Антоновича, невістка Софії Русової, останнє кохання Дмитра Донцова. Перше видання програмової книги Наталі Геркен-Русової здійснено у Львові 1939 року, друге — у Лондоні 1957 року, обидва — з передмовами видатного українського ідеолога Дмитра Донцова. Художницею обкладинки з символікою героїчного мистецтва задля Вітчизни виступила сама авторка.

Для Н. Геркен-Русової ідеал театрального мистецтва — «театр патріотичного, політичного, історичного і духовного змісту й стилю». На вершині мистецтва *героїка* — «жадоба перемоги ідеї, безкорисної слави, чести», «духового служіння ідеалам», на противагу авантюрі. Натомість *шляхетність* та *ідеалізм* «є основою всякого героїчного вчинку і мистецтва». У центрі високого мистецтва — «культ слави, чести, правди», «перемога ідеї», «саможертва для ідеї».

На переконання Н. Геркен-Русової, «У нашу епоху, повну буревійних поривів, а особливо для нас, перед якими лежить висока національна і державно творча мета, — гасло «мистецтво для мистецтва» є цілком несвоєчасне, а з уваги на те, що це мистецтво звертається до психіки і до емоцій, а не до духу, є воно й шкідливе». На противагу, «героїчне мистецтво, мистецтво героїв і героїки, очевидно, має виявляти це, як і давати натхнення до героїзму і до його чинних проявів. Тому героїчне мистецтво, в царині спектакулярної акції (театральної вистави), повинно бути носієм, виявом і джерелом творчості героїчного духу, себто творчості, в основі якої лежать високі ідеї, ідеали, чесноти й мораль духу». «Героїчне мистецтво має бути мистецтвом духу нації»; «героїчне мистецтво, виявляючи дух нації, завжди займатиме перший план у державнотворчій праці».

Звертаючись до античних міфологічних символів, дослідниця увиразнює «дві постаті — Аполлона Кіfareда і Аполлона Войовника», які «прекрасно символізують два роди мистецтва: лірично-емоціональне та ідеологічно-героїчне». Вона цитує античний вислів, що прикрашав театр у священному давньогрецькому місті Дельфах: «героїчний театр родить героїчний дух і підіймає його до високих учинків». Згідно з іншим дельфійським написом, навіть у найтяжчий період у народі залишається непереможна зброя — «меч Мельпомени музи і голос Каліопи, матері героїв, що оповідає про героїчні вчинки <...> Пам'ятай, що видовищем героїчних образів підіймається дух того народу з плачу і розпачу до вершин палких прагнень перемоги». Далі ще раз підкреслено ролі Мельпомени — «музи високої трагедії» і Каліопи — «епічної музи».

За її висновком, в Україні «в доби державного існування мистецтву героїчного змісту і трагічного стилю належало загально визнане перше місце». Авторка закликає: «в добу змагань за національний ідеал наше спектаклярне (театральне) мистецтво героїчного змісту й форми мусить утвердитись як мистецтво першого плану, як мистецтво національного духу». «Героїчний театр має на меті збуджувати у глядачів вищі духові й душевні переживання, щоб надовго лишити в них спогади-стимули до високих патріотичних вчинків». Героїчний театр «повинен давати візію державної слави (не руїни!), великих подій і перемог (не поразок!), сильних і видатних індивідуальностей, що відіграли почесну роль своїми чинами й чеснотами (не авантюристів!)». Із героїчним театром тісно пов'язана героїчна поезія.

«Ідея героїчного мистецтва полягає в тім, щоб зробити з українського спектаклярного мистецтва духову зброю за вітчизну (*Ars arma pro Patria*); створити з театру школу героїзму, звеличуючи славне минуле, його героїв; надати театрові характер поля змагань за наші ідеали і чинника пропаганди цих ідеалів словом і образом». «Я протиставляю змістовність мистецтва войовничого духу — мистецтву емоціонального естетизму душі. Мистецтво певної національної ідеї — мистецтву безідейної емоції», мистецтво духу = змісту мистецтву емоцій = настрою.

«В часи боротьби і напняття нових молодих сил нації, в часи зосередження всіх можливостей на справі змагання за велику ідею, героїчне мистецтво має бути формою, в якій ми повинні здійснювати духову боротьбу. Героїчне мистецтво має виявляти зміст і форми тої великої ідеї». «Репертуар героїчного театру повинен мати героїчну тематику, героїчний сюжет, розмах і стиль героїчного жанру всього спектакулярного матеріалу».

За прикладом різних країн Європи, дослідниця пропонує робити героїчні вистави на природі. «Широка відслонена лінія обрію з річкою чи ставом на однім краєвиднім тлі утворює кадр, який надається, напр., для інсценізації «Слова о полку Ігоревім» або думи «Про трьох братів» чи якого іншого представлення, де приходить степ чи поле». Дослідниця пропонує «нічні вистави при світлі електрики... або при світилі вогнищ і смолоскипів» та інші варіанти «використовування plain air'ових можливостей, зокрема пристосовуючи їх до стадіонів і амфітеатрів, до громадських чи церковних майданів».

Коріння сюжетів, образів, видовищних ефектів — у традиції. «Наш стародавній містерійний репертуар, незвичайно багатий матеріалом, рідкий своєю артистичною вартістю, дуже вдячний у спектакулярнім відношенні»¹. «Акція героїчного театру повинна охопити собою працю над відновленням наших релігійних містерій у формі релігійних свят, церковних урочистостей, чи, нарешті, у формі театральнo діїства». Сказане стосується церковної тематики, але цілковито може бути спрямоване і на народну традицію календарних і некалендарних обрядових драм.

Героїчний театр дає розвиток і іншим видам мистецтва, нагадуючи синкретизм архаїчної драми. «Ясно, що наше музикальне й вокальне мистецтво мало б особливо блискуче розгорнути свою творчість в цих нових формах героїчного театру». Такий театр виконуватиме функцію «стимулювання наших мистців — поетів, драматургів, письменників, малярів, музик і акторів-режисерів».

1. Геркен-Русова Н. Героїчний театр. Лондон, 1957. С. 64.

«Роля героїчного театру, очевидно, полягатиме в тім, щоб ідею героїчного мистецтва — вже відроджену в пляні духовнім — виявити в пляні фізичнім, у формах конкретних творчих осягів, відповідних її духовному образіві».

За визначенням дослідниці, «державне (державницьке) мистецтво» — «глибоко поступове (прогресивне) мистецтво динамічного руху, еволюційного стилю, героїчного духа, войовничого темпераменту, офіційно-державного характеру, володарної психіки, широкого розмаху, шляхетних і смілих пропорцій мудрої й свідомої символіки, традиції перемоги, величі й слави, глибокої і високої духовости. Це мистецтво — в царині спектакулярного дійства — є мистецтвом героїки, трагізму, моралі, мудрости і культу слави, вітчизни і Бога. Це мистецтво — не «потішає», а «інспірує»; не «розважає», а «вчить»; не «смутиє чи радує душу», а «підіймає дух». Мистецтво лицарів, володарів, героїв і мудрців».

Театрознавиця закликає «працювати, щоб відтворити його (героїчного мистецтва) сучасну форму в тісній зв'язку з традицією, нав'язати (установити) знову — нарушену післякозацькою руїною, большевицьким лихоліттям і теперішнім маразмом — тяглість його історичної традиції від найперших часів нашої державної доби, і з тією традицією йти в майбутнє». Вона пропонує модель елітарного княжо-дружинного мистецтва Давньокіївської держави, пізніше — козацької еліти — репрезентацію «високого стилю», зокрема в театральному мистецтві. Героїчний театр — патріотичний та історичний, із гаслом «за Батьківщину!».

Як підкреслює професор Дмитро Антонович у праці «Триста літ українського театру», «політичну роль культурної боротьби й оборони прав українського народу український театр не перестав грати протягом трьох віків» (ідеться про XVII–XX століття). За спостереженням історика, в Україні «театр ніколи не був тільки мистецтвом, але завжди засобом громадської акції, був національною зброєю в боротьбі з ворогами української культури й народності».

Дослідниця актуалізує античну легенду про зв'язок давньогрецьких культів із Гіпербореею (в якій убачають Україну) і припускає подібність «релігійних ідей і богів Греції з нашою праукраїнською територією» — згадаймо хоча б культ божества Ладо в черняхівській культурі, поширених в Україні в II–IV століттях до н.е. — понад півтори тисячі років тому.

Коріння «войовничої традиції спектаклярного мистецтва» — в ідеології давньогрецького театру. Через багато віків, на початку XIX століття, Джорж Гордон Байрон надихався грецьким театром (навіть у такій простій його формі, як лялькова) як «засобом мистецької зброї, якою народ послуговувався у своїй боротьбі, звеличуючи свою християнську віру, своїх героїв і свої державницькі прагнення. В ту форму мистецтва, в його образи, народ вкладав свою спрагу героїки, чину і перемоги своїх національних ідеалів». Серед свідчень цього афінський історичний музей — «музей визвольної боротьби греків». За словами керівника спротиву Греції італійській окупації генерала Іоанніта Метаксаса, патріотичні вистави мандрівних лялькових театрів «роблять з театрального видовища засіб боротьби і пропаганди за честь, героїзм і національну правду і славу».

Ідеї книги, створеної багато десятиліть тому, нині звучать надзвичайно сучасно. Саме тоді, коли Україна переформатовує своє мистецтво в напрямку його перетворення на потужну ідеологічну зброю проти агресора. Водночас мистецтво — засіб дальшого упевненого утвердження образу України як мистецької держави світового рівня.

Таким чином, концепція героїчного театру відводить українській драматургії функції, подібну до функцій античного театру: нагадувати історію, виховувати патріотизм та мораль, кликати на подвиг, підносити високі почуття, культивувати святість Батьківщини. Ця концепція є винятково актуальною в час злучення сил українського народу у священній війні за незалежність і свободу, ідентичність і майбутнє.

Олена Берегова

МИТЦІ І ВІЙНА

Творчість як громадянська позиція

Повномасштабне російське вторгнення в Україну, яке вразило світ варварськими злочинами проти людства і людяності, принесло численні страждання, жертви і руйнування, викликало бурхливу реакцію українських митців і стало приводом для творчої рефлексії в мистецьких коморативних практиках.

Важливу роль у відстоюванні Україною своєї територіальної цілісності й національної ідентичності відіграє культурний фронт — творча діяльність музикантів, письменників, художників, представників інших видів мистецтва, спрямована проти війни та на підтримку України. Нині багато українських композиторів, виконавців, музикознавців, представників інших видів мистецтва активно долучилися до культурно-мистецького руху, щоб поширювати в Європі й світі правду про злочини російських загарбників, вшановувати пам'ять про загиблих Героїв і демонструвати духовну міць, незламність України та скорби української культури. Тільки упродовж 2022–2023 років з'явилися й були успішно виконані в Україні й багатьох країнах Європи численні твори українських композиторів, присвячені темі російсько-української війни, зокрема Реквієм «*Місто Марії*» для струнного оркестру Золтана Алмаші, «*Буча. Лакрімоза*»

для скрипки та симфонічного оркестру та NOVA для симфонічного оркестру Вікторії Польової, *Концерт* для гобою та симфонічного оркестру Богдани Фроляк, *«До перемоги»* для секстету солістів та симфонічного оркестру Олени Ільницької, *«Лакрімоза»* для скрипки, гобою, валторни, двох тромбонів та органа Олександра Щетинського, *Дума* для скрипки соло Людмили Юріної, камерні кантати жінок-композиторок: *«Читаючи історію»* для сопрано, віолончелі і фортепіано (за поезією Оксани Забужко) Кармелли Цепколенко, *«Відчуття»* для сопрано, віолончелі і фортепіано (за поезією Ліни Костенко) Ганни Копійки, *«З вірою в Україну»* для сопрано, темпл-блока, віолончелі, фортепіано та відео (за поезією Юлії Дмитренко-Деспоташвілі) Асматі Чибалашвілі, *«Люба моя»* для сопрано, віолончелі та фортепіано (за поезією Валерії Жигаліної) Кіри Майденберг-Тодорової, *«Signs of Presence»* для сопрано, віолончелі та фортепіано (за поезією Ії Ківи) Алли Загайкевич та інші твори.

Активну і послідовну громадянську позицію від самого початку війни займає композитор **Валентин Сильвестров**. У 2014 році він написав хоровий твір *«Майдан — Київ»* пам'яті Героїв Небесної Сотні, яким висловив свою патріотичну громадянську позицію і віддав шану пам'яті загиблим на Майдані Незалежності в Києві під час протистояння беззбройних українців озброєним загонам спецпризначенців у боротьбі за європейський шлях розвитку України. Основою циклічної 15-частинної хорової композиції стали поетичні твори Павла Чубинського, Тараса Шевченка, сакральні православні й католицькі тексти. В. Сильвестров використав низку текстових імагем, які мають велике значення для українців як важливі культурні й духовні символи, слугують справі консолідації нації, утвердженню України як соборної незалежної держави. Одним із них є відомий вірш Павла Чубинського *«Ще не вмерла України і слава, і воля»*, який ліг в основу сучасного Гімну України. Цей текст з'являється в авторській музичній інтерпретації Сильвестрова в його хоровому творі п'ять разів — у першій, четвертій, сьомій, одинадцятій і чотирнадцятій частинах. Він звучить своєрідним рефреном,

який знов і знов повертається, долаючи трагічні, скорботні й молитовні епізоди та утверджуючи ідею невмирущості українського духу й самого українства. Помітною є образна трансформація цього рефрену від більш стриманого звучання на початку твору до урочистого, парадного в кінці, у якому відчувається дзвонівість як специфічна темброва барва (одинадцята й чотирнадцята частини). У другій частині циклу використано відомий текст Тараса Шевченка «Борітеся — поборете» — уривок з поеми «Кавказ», який неодноразово звучав в музичних творах українських авторів як символ боротьби українського народу за свою свободу (зокрема, до цього тексту звертався І. Карабиць в опері-ораторії «Київські фрески»). Загалом твір витримано в типовій для стилю Сильвестрова медитативній естетиці, однак загальна концепція є далекою від простого занурення в медитативні стани й утечі від реальної дійсності. Декілька частин циклу Сильвестрова присвячено релігійним образам покаяння і молитви. Наприклад, шосту частину написано на тексти православних молитов «Трисвяте» («Святий Боже, Святий Кріпкий, Святий Безсмертний, помилуй нас») і «Слава Отцю, і Сину, і Святому Духу...», у тринадцятій частині використано канонічний текст головної молитви православних християн «Отче наш». Дев'яту частину циклу написано на канонічний текст однієї з частин католицької меси «Реквієм етерна». Важливе драматургічне значення у творі мають епізоди сопрано соло (III, VIII, XV частини) як висловлення невимовного смутку, туги, жалю за загиблими Героями. В останній, п'ятнадцятій частині твору Сильвестров використовує символічно-алегоричні та звукообразальні засоби, трактуючи хор то як відлуння інтонацій сопрано, то надаючи хоровавому звучанню колисковості, то імітуючи хоровими засобами звучання птахів — символ свободи й мрій про щасливе майбутнє.

Ще один твір Сильвестрова — «Молитва за Україну», також написаний у 2014-му і присвячений подіям на Майдані, — став своєрідним символом українського опору під час російсько-української війни. Тільки в березні 2022 року відбулися численні виконання найкращими творчими

колективами світу «*Молитви за Україну*»: симфонічний оркестр німецького міста Бамберга підготував і записав цей твір буквально в перший тиждень війни — 7 березня, диригував Якуб Груша (Jakub Hrusa) в аранжуванні для оркестру, яке здійснив Едвард Резач (Eduard Resatsch). Оригінальну хорову версію виконували, зокрема, хор Метрополітен Опера (14.03.2022, диригент — Яннік Несет-Сегін (Yannick Neset-Seguin), Гельсінський камерний хор (19.03.2022, диригент Кріста Андере (Krista Andere), Варшавський філармонійний хор (25.03.2022, диригент Анджей Борејко (Andrzej Boreyko).

Відбувалися не лише виконання раніше написаних творів Валентина Сильвестрова, а й світові прем'єри нових. Так, 26.04.2022 в Національній філармонії Варшави відбулася світова прем'єра нового твору Сильвестрова «*Псалом*» для великого мішаного хору а cappella. Твір було написано в 2019-му році на замовлення Інституту Адама Міцкевича у Варшаві, але до початку повномасштабного російського вторгнення він жодного разу не виконувався. Успішне виконання твору на початку війни провідним колективом Польщі — хором Національної філармонії у Варшаві під орудою Бартоша Міхаловського — привернуло велику увагу європейської культурної спільноти до України та її мистецтва. У творі виразно окреслено філософську проблему плинності часу, скороминучості людського життя і марності суєти. Імпульсом до створення композиції послужила українська народна пісня «Ой з-за гори кам'яної»¹, герой якої лише під кінець життя усвідомив, що змарнував свої молоді літа і їх неможливо повернути. Варіаційне повторення однієї й тієї самої мелодії з однаковим текстом з мікрозмінами, які стосуються в основному фактури, динаміки, нових тембрових поєднань хорових груп, відсилає слухача до ліриницької традиції, використаної свого часу Францом Шубертом у вокальному циклі «Зимовий шлях». Романтико-меланхолійний настрій у творі

1. Форма твору — це 8 варіацій (attacca) на тему української народної пісні «Ой, з-за гори кам'яної».

В. Сильвестрова створюється не лише суто музичними засобами. Велике значення мають мелодика, тональність, інтонаційність мови, якою написаний текст. На думку композитора, використання української мови впливає на характер музики, яка резонує з такими рисами української ментальності, як мрійливість, поетичність, ліричність, кордоцентричність. А з іншого боку, сьогодні, в часи трагічних випробувань, які випали на долю України, мова має глибоко символічне значення: «Сама демонстрація української мови в публічному просторі, творчих акціях, концертах підтверджує, що Україна як держава існує і має право на свою незалежність»².

Музика Валентина Сильвестрова сьогодні є своєрідним брендом сучасної української культури, її добре знають у світі та охоче включають до програм як окремих концертних проєктів, так і великих європейських фестивалів. Творчість Сильвестрова стала музичним символом солідарності різних народів і країн, посланням на підтримку України й миру, яке облетіло весь світ, а також полум'яним висловленням активної патріотичної позиції митця.

Один із перших творів, який було написано і виконано під час російсько-української війни, належить українському композиторові середнього покоління **Золтану Алмаші**. Це п'єса для струнних «*Місто Марії*», присвячена героїчному українському місту Маріуполю, яке попри наймасштабніші руйнування і численні людські жертви мужньо боролось з ворогом. Прем'єра твору Золтана Алмаші відбулася 20–21.06.2022 в місті Грац, Австрія. Також твір виконувався під час виступу українського Молодіжного симфонічного оркестру на міжнародному фестивалі «Young. Euro. Classic» у Берліні 10.08.2022.

В яких умовах народжувався цей твір, сам композитор написав на своїй персональній сторінці в соціальній мережі «Фейсбук»: «Я бачив і чув, як вибухає ракета... Звук був вражаючий, а все нічне небо стало

2. Інтерв'ю Валентина Сильвестрова авторів статті. 25.04.2022, особистий архів Олени Берегової.

помаранчевим. У цей момент я про музику не думав, це був момент заціпеніння і жаху»³. Саме ці відчуття віддзеркалює музика твору, який є своєрідним інструментальним лірико-трагічним реквіємом за загиблими. Сумну мелодію альту, в якій вгадуються українські лірико-пісенні інтонації, підхоплює оркестр. Музика тональна, у ній є трихордні поспівки, ходи на сексту. Другу фразу доручено низьким струнним, до яких додаються скрипки та альти, вона є більш насиченою емоційно. Тембр скрипки соло в дуєті з віолончеллю звучить щемливо і ностальгійно. Наступний оркестровий фрагмент ніби врівноважує емоційність попереднього епізоду. Хвилеподібний розвиток приводить до кульмінаційної зони, в якій зростання напруги відбувається завдяки подрібненню довжин, динамічному нагнітанням, і приводить до унісонного звучання на пружному пунктирному ритмі. Окремі поспівки та акорди нетерцевої будови зводяться у вертикаль. На фоні скрипок у високому регістрі альт знов вступає зі своїм сумним соло, до якого обережно додаються окремі фрази скрипок і контрабасів. У репризі повертається початкова стихія української ліричної пісенності: звучить прекрасна мелодія скрипок у супроводі оркестру. У коді з'являється ще одна мелодія скрипки соло, написана в стилі української колискової, для її викладу характерні часті зупинки, довгі паузи, поступове затухання звучання. У другому проведенні виникає підголосок у терцію, що відсилає слухача до традицій українського народного музикування. Закінчується п'єса тихими звуками контрабаса, які спускаються все нижче і нижче і ніби розчиняються в небутті.

Олександр Щетинський відгукнувся на трагічні події перших місяців війни камерним твором «*Lacrimosa*», який був написаний на замовлення Львівського органного залу, де й відбулася прем'єра 17.04.2022. Композитор писав цей твір у Києві в перші тижні російського вторгнення в Україну, коли українська столиця перебувала під постійним ракетним обстрілом.

3. Персональна сторінка композитора Золтана Алмаші у соціальній мережі Фейсбук. Допис за 06.10.2022. URL: <https://www.facebook.com/zoltan.al>.

«*Lacrimosa*» Олександра Щетинського — це скорботна пісня жалоби за загиблими на війні та за країною, що потерпає від руйнації. Це також потужний гімн духу українського народу, який пережив багато випробувань в історії і зараз проливає кров своїх синів, які захищають існування всієї європейської цивілізації. Незвичайним є склад виконавців твору: скрипка, гобой, валторна, два тромбони та орган. Композитор застосовує драматургію тембрів як основний композиційний прийом. Розпочинають твір тромбони і валторна — кожен із виконавців додає свій протяжний звук, і утворюється акорд. Акустично це консонантне співзвуччя — мажорний сектакорд, хоча загалом твір є атональним. До цього акорду мідних духових долучається гобой з речитацією то на одному, то на іншому звуці. Оповідні інтонації гобоя змінює тремтливе соло скрипки. У досить довгому сольному епізоді скрипка «тремтить» різними інтервалами від секунди до кварта. Монолог скрипки продовжує гобой у супроводі органу, згодом до них долучається валторна. Пізніше приєднуються тромбони, які виконують, в основному, довгі протяжні звуки. Загальний характер звучання є статичним, ніби застиглим. Функції гобоя і скрипки у цій композиції є взаємодоповнювальними: коли замовкає гобой, вступає скрипка зі своїми тремтливими ліричними монологамі. У середній частині композиції використано просторові стереофонічні ефекти та елементи інструментального театру: виконавці на духових інструментах спускаються зі сцени до глядацької зали, граючи на ходу свої партії. Урочиста хода духових і за змістом, і за звучанням нагадує траурну поховальну процесію. Виконавці-духовики зупиняються в кінці зали і стають навпроти решти музикантів, котрі залишилися на сцені. На якийсь час музичне полотно розшаровується на два самостійні пласти. Звучання поступово стає більш напруженим: у скрипки з'являються уривчасті мотиви у високому регістрі і репетиції на одному звуці, партія гобоя теж рясніє «рваними» фразами, а глісандо тромбонів нагадують сигнали повітряної тривоги. Напружену атмосферу посилює бруднуватий акорд-кластер у органу та арпеджовані пасажі мідних духових. У кульмінаційній зоні акорди

органу стають схожими на удари, «тремтіння» скрипки посилюється. Виконавці на духових інструментах, не припиняючи гри, повертаються з кінця глядацької зали на сцену. У цьому епізоді їхній рух укупі з посиленням динаміки звучання створює ефект фатального наближення грізної сили. У кульмінаційному епізоді застосовано репетитивно-алеаторичну техніку. Особливо гнітюче враження справляє чергування акордів-ударів органу та унісону tutti зі скандуванням одного звуку. У посткульмінаційній зоні звучання помалу розріджується, повертаються протяжні звуки тромбонів у низькому регістрі, до яких приєднується гобой. Після заключного монологу скрипки орган награв мелодію, схожу на українську народну пісню. Національний характер епізоду підкреслюється ладовими засобами, зокрема використанням елементів «думного» ладу (IV підвищений ступінь у мінорі). Завершує твір група духових — тромбони з сурдинами і гобой, які, як і на початку твору, занурюють слухача у медитативний стан.

Яскраві і глибоко персоналізовані рефлексії на події війни втілили у своїх творах українські жінки-композиторки.

Людмила Юріна написала твір «Дума» для скрипки соло, прем'єра якого у виконанні американської скрипальки Карен Бентлі Поллік відбулася 29.09.2022 в концерті «Homage to Ukraine» («Шана Україні») в CCRMA Стенфордського університету. «Дума» присвячена захисникам АЗОВу та всім захисникам України, живим і тим, хто відійшов у вічність.

Анна Корсун, представниця української діаспори в Німеччині, під час війни написала твір «*In The Cage*» («У клітці») для струнного квартету, чембало, звукових об'єктів та металевої огорожі. Прем'єра у виконанні Quartetto Maurice відбулася 17.06.2022 у рамках фестивалю Musica in Prossimità of Metamorfosi Notturme Association в місті Пінероло (Італія). Написання твору підтримано програмою Neustart Kultur від Deutscher Musikrat.

Українські жінки-композиторки пишуть нові твори і сприяють їх виконанню завдяки широким особистим контактам із високопрофесійними музикантами, а також організовують і реалізують масштабні мистецькі

проекти проти війни і агресії. Наприклад, композиторка з Одеси **Кармелла Цепколенко** ініціювала й реалізувала проект «Українські мисткині зі своєю зброєю» в межах XXXIII Міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест» у вересні 2022 року. До проекту увійшли нові камерні кантати українських жінок-композиторок, написані упродовж 2022-го, в яких особистісні рефлексії на трагічні події війни поєднуються з роздумами про історію, сьогодення і майбутнє України: «Читаючи історію» Кармелли Цепколенко для сопрано, віолончелі і фортепіано за поезією Оксани Забужко, «Відчуття» Ганни Копійки для сопрано, віолончелі й фортепіано за поезією Ліни Костенко, «З вірою в Україну» Асматі Чибалашвілі для сопрано, темп-блока, віолончелі, фортепіано та відео за поезією Юлії Дмитренко-Деспоташвілі, «Люба моя» Кіри Майденберг-Тодорової для сопрано, віолончелі та фортепіано за поезією Валерії Жигаліної, «Signs of Presence» Алли Загайкевич для сопрано, віолончелі та фортепіано за поезією Ії Ківи.

Українська композиторка **Ірина Гоулд**, яка давно мешкає і працює у Великій Британії, багато сил вкладає у промоцію України й української музики за кордоном. І. Гоулд не втратила зв'язків із своєю етнічною батьківщиною та ідентифікує себе саме як українку, висловлюючи громадянську позицію через активну композиторську, педагогічну, музично-громадську і волонтерську діяльність. З початком російсько-української війни вона заснувала проект «Голос за Україну в Великій Британії» («Voice for Ukraine UK»), мета якого — ознайомлення західного слухача з українськими композиторами різних історичних епох, а також збори коштів на допомогу дітям-сиротам в Україні. Зокрема, Ірина організувала і провела в Лондонському музичному коледжі Університету Західного Лондона концертний захід на підтримку України, працювала волонтеркою, збирала кошти, здійснювала поїздки в Україну. Зібрані кошти спрямувала на купівлю необхідного обладнання для дитячого будинку в Ірпені. У Храмі Гроба Господнього 28.01.2023 в Лондоні відбувся перший концерт організованого Іриною Гоулд Лондонського Українського симфонічного оркестру

під її керівництвом. До новоствореного колективу увійшли музиканти — представники української діаспори, які є етнічними українцями і мешкають у Лондоні та його передмістях, а також корінні мешканці Великої Британії. Прозвучали власні оркестрові твори Ірини Гоулд, а також музика інших українських композиторів. Кошти, виручені від продажу квитків на цей концерт, були спрямована на допомогу українським дітям, які постраждали внаслідок війни, а також на закупівлю музичних інструментів для зруйнованих дитячих музичних шкіл Ірпеня, Ворзеля, Бучі.

Одним із своїх найважливіших завдань Ірина Гоулд вважає турботу про дітей — майбутніх громадян і громадянок України. Для них, а також для дітей всіх інших країн вона написала дитячий балет *«Таємне життя ляльок»*, у якому можна відчувати паралелі й символічний перегук із подіями війни в Україні. У балеті, в якому відтворено казковий світ маленької дівчинки, є сцена, коли з'являється «злий старший брат» і жорсткою руйнує її прекрасне лялькове місто і нищить його мешканців. Для створення сцени жорстокості й агресії обрано специфічні засоби музичної драматургії. Сцена розпочинається звучанням фортепіано в низькому регістрі. Обережні тихі фрази виконуються в повільному темпі, ніби крадькома. Похмуру, зловісну атмосферу епізоду доповнює тягуче звучання низьких струнних, до яких поступово додаються альти і другі скрипки, а потім несподівано вривається пасаж-репліка фортепіано. Кульмінацією сцени є вакханалія розправи з ляльками, для якої характерними є швидкий темп, механістичність, войовничість, підсилення ролі ударних інструментів та ударної функції фортепіано, унісонне звучання струнної групи оркестру, тритонові інтонації у мідних і «завивання» високих дерев'яних духових. Реакцією на сцену агресії є сумна музика арфи соло, до якої додаються маримба і перша віолончель (сцена «Смукот»). Отже, у такий символічний спосіб композиторка намагається донести до дітей правду про події, які відбуваються в Україні в сучасному реальному світі. Водночас фінал балету є оптимістичним, у ньому перемагає добро й надії на краще майбутнє.

Україна сьогодні виборює не тільки своє право на існування, вона мечем і вогнем захищає загальнолюдські цінності — свободу, демократію, права людини. Саме цим цінностям і присвячена найновіша музика сучасних українських композиторів часів російсько-української війни. Їхня творчість розгортається і в руслі традиційних для української культури цінностей — високої духовності, людяності, гуманістичної спрямованості, віри в непереможність українського духу та подолання сил темряви і зла. У розглянутих творах втілено особисті психологічні травми митців, помножені на травматичний досвід багатьох попередніх поколінь українців. Кодом ідентифікації стали для українських композиторів ідіоми національного пісенного та інструментального фольклору, які наявні у творах і в цитатному варіанті, і в опосередкованих авторських версіях як знак, символ «українськості». Високий аксіологічний та духовний потенціал композиторської творчості, демонстрація вільного володіння арсеналом найсучасніших композиторських засобів і перебування в тренді європейських музичних тенденцій ХХІ століття, а також численні виконання творів українських композиторів у різних країнах Європи стимулюють інтерес європейської культурної спільноти до України, увиразнюють їхню місію як активних діячів культурного фронту і культурних амбасадорів. Завдяки високій громадянській позиції таких творчих особистостей, як Валентин Сильвестров, Золтан Алмаші, Олександр Щетинський, Людмила Юріна, Кармелла Цепколенко, Вікторія Польова, Ірина Гоулд та багатьох інших, голос України чути у світі, про що свідчить колосальна підтримка багатьох країн у нашій запеклій боротьбі за право жити в незалежній державі в колі цивілізованих європейських народів.

ТВОРЧА МОЛОДЬ І ВІЙНА В УКРАЇНІ: БОРОТЬБА ЗА МАЙБУТНЄ

Екзистенційна битва, яку веде зараз Україна із зовнішнім агресором, є не лише війною за територію. Виборюючи перемогу, українці не тільки мужньо захищають від ворога свої будинки, міста і життя близьких людей, а і власну мову, традиції, релігію, історію, культуру, мистецтво, — все те, що репрезентує українську ідентичність у світі й виховує людське в людині. Увесь цивілізований світ здригається від новин про варварські злочини проти людяності і духовності, які чинять російські загарбники на окупованих українських територіях. Одним із об'єктів пильної уваги окупантів стали українські діти (особливо ті, чий батьки загинули на війні або під час масованого ракетного терору мирних міст), яких примусово вивозять за межі України і «перевиховують» у дусі ідеології «руського міра» і ненависті до всього українського. Російсько-українська війна — це цивілізаційна битва за майбутнє.

Рятуючи життя своїх дітей, сотні тисяч українців залишили власні домівки і знайшли притулок за межами України, щоб зберегти генофонд нації, дати дітям можливість зростати, розвиватися і продовжувати здобуття освіти у більш спокійних умовах. Міграційні процеси, спричинені війною, активізували україно-європейський культурний обмін, зокрема

контакти української творчої молоді з професійним мистецьким середовищем європейських країн.

Взаємодія різних культур, культурні практики, носіями яких є конкретні особистості, вплинули на процеси взаємозбагачення культур різних народів. У цих процесах молодь відіграє особливу роль, оскільки вона є найбільш сприйнятливою до змін, хоче цих змін, прагне пошуку нового не тільки в побуті, але й в духовній сфері людської діяльності. Молодь мистецьких навчальних закладів — студенти, учні як носії творчих професій (зокрема музичних) — активно взяли участь у культурному обміні.

Сучасний цивілізаційний виклик — війна з Росією — прискорив процес взаємообміну культурним потенціалом європейських країн: України, Польщі, Словаччини, Німеччини, Франції, Нідерландів, Австрії та інших, де тимчасово опинилася значна частина нашої молоді. Такі соціальні зсуви відбуваються під час цивілізаційних (суспільних) викликів, збройних конфліктів, коли великі групи населення, шукаючи тимчасового притулку, змінюють культурну мапу окремих країн.

Такими вимушеними «мігрантами» стали й учні мистецьких навчальних закладів, зокрема Київського, Львівського, Харківського, Одеського державних музичних ліцеїв (донедавна — середні спеціальні музичні школи-інтернати). Показником їхньої діяльності завжди був успіх здобувачів освіти на мистецьких змаганнях — конкурсах, не тільки українських, а й міжнародних. І, як показала практика, творчі й виконавські здобутки вихованців музичних ліцеїв були високо оцінені європейською спільнотою професійних музикантів. Щороку десятки учнів цих навчальних закладів отримують Гран-прі та почесні місця на міжнародних музичних конкурсах, що є показником їхнього творчого потенціалу. Це заклало підвалини для широкого культурного обміну ще в ХХ столітті. Випускники українських музичних закладів з успіхом гастролюють по світу та працюють у престижних мистецьких колективах європейських країн.

Під час війни юні українські музиканти, опинившись в європейському культурному просторі, органічно «влилися» в нове середовище, стали

активними учасниками культурних подій у країнах свого тимчасового перебування, швидко опанували іноземні мови.

Серед європейських держав, які надали притулок найбільшій кількості українських талановитих дітей, стала Польща. Ця країна сьогодні — один із найпотужніших центрів допомоги українській музично обдарованій молоді, і це не випадково. Спорідненість польської й української освітніх систем, зокрема в музичній сфері, сприяла швидкій адаптації українських молодих митців у новому, але організованому подібним чином культурному співтоваристві. Опинившись у мистецьких класах польських навчальних закладів, діти продовжували вивчати майже ті самі предмети, що й у мистецьких ліцеях України, а мовний бар'єр долався в досить короткий термін завдяки спорідненості мов. Базові ж знання про музичну культуру Польщі молоді українські музиканти здобули ще на початку опанування професії під час навчання в Україні. Більшість українських дітей була ознайомлена з життям і творчістю Фридерика Шопена, Станіслава Монюшки, Кароля Шимановського, Кшиштофа Пендерецького, Вітольда Лютославського та інших польських композиторів, біографії яких пов'язані з народженням чи перебуванням в Україні.

Як показало дослідження творчої активності юних українських музикантів, у нових екстремальних умовах відірваності від власної країни українська молодь не загубила своєї орієнтованості на мистецький вектор розвитку, здобуття знань, вдосконалення майстерності. Прикладом може слугувати мапа перебування в Польщі учнів Київського державного музичного ліцею імені Миколи Лисенка. Тільки з цього навчального закладу більше ніж тридцять музично обдарованих дітей отримали можливість продовжити навчання і творче збагачення в нових умовах. Варшава, Катовіце, Краків, Кошице, Лодзь, Познань, Щецин, Ярослав — це далеко не повний перелік тільки польських міст, де мистецькі школи відчинили двері для вихованців КДМЛ імені М. В. Лисенка. Завдяки доброзичливості, дружній підтримці та колегіальності з боку польських освітян десятки учнів ліцею своїми концертними практиками, успіхами на міжнародних

музичних конкурсах створили позитивний імідж не тільки навчальному закладу, а й українській системі мистецької освіти загалом.

Високий рівень підготовки талановитої української молоді підтверджується численними успіхами на міжнародних музичних конкурсах. Так, Софія Дорош, учениця 8-го класу, отримала першу премію на Міжнародному конкурсі юних піаністів «Orbetello International Piano Competition» (Італія), а на Конкурсі Принцеси Маріани (Фортбург, Нідерланди) виборола другу премію. Учениця 8-го класу Маргарита Почебут (скрипка) стала лауреаткою Міжнародного конкурсу «Concertino Praga» (Чехія).

Важливо зазначити, що помітний прогрес в опануванні професії музиканта і визначні творчі успіхи демонструють не лише ті учні ліцею, які тимчасово перебувають за кордоном, а й ті, котрі залишилися в Києві. Показовою є історія учня 7-го класу КДМЛ імені М. В. Лисенка, донечанина Андрія Заходякіна, родина якого двічі втратила житло: спочатку в 2014-му році під час окупації Донбасу, а потім — на початку 2022-го, коли їхній будинок в Ірпені, що під Києвом, був знищений російською ракетою. Незважаючи на складнощі життя і навчання в столиці в умовах воєнного стану, тільки в 2023-му році Андрій Заходякін став лауреатом трьох престижних міжнародних фортепіанних конкурсів, зокрема Міжнародного конкурсу піаністів Пауля Бадури-Скода (Відень, Австрія) — перша премія; XVIII International Piano Forum «Бещади без кордонів» (Санок, Польща) — відзнака за краще виконання концерту з оркестром. А в дуеті з учнем 8-го класу Іваном Петренком Андрій Заходякін отримав першу премію й на Міжнародному конкурсі піаністів Mersi, Maestro в Брюсселі (Бельгія).

Ліцей пишається успіхами наймолодших лауреатів міжнародних конкурсів — учнів 5-го класу Савви Золотарьова, котрий посів перше місце серед виконавців на фортепіано на престижному конкурсі «International MOZART competition» (Відень, Австрія), та Софії Ляшевської-Шепетько — лауреатки першої премії на конкурсі III International Competition «Symfonia Krakowska» (Польща).

Як показала статистика, тільки у 2023 році учні ліцею взяли участь і перемогли у понад тридцяти міжнародних конкурсах. Вихованці КДМЛ імені М. В. Лисенка виступили з концертами у престижних концертних залах Польщі, Німеччини, Швейцарії, Нідерландів та інших країн. Юні українські музиканти включали до програм виступів не лише світову музичну класику, а й твори українських композиторів, сприяючи ознайомленню зарубіжного слухача з українською музичною культурою.

Упродовж 2022 і 2023-го років, не перериваючи навчання в Україні, майбутні українські музиканти переймали мистецький досвід викладачів Європи. Хоч як це важко не було, але діти з успіхом долали складності паралельного навчання в іноземних і українських школах очно і дистанційно. Молодь отримала можливість «зблизька» відчувати мелодику іноземних мов, що позитивно відзначилося на її становленні як особистостей.

Прикметно, що зі 180 учнів ліцею, котрі виїхали з України під час воєнних дій під Києвом, половина вже на початку 2023/2024 навчального року повернулася до повноцінного навчання в Ліцеї. Відчуваючи величезну вдячність до нових європейських друзів, котрі підставили плече українцям у тяжкі для них часи, ознайомившись із культурою, освітою, традиціями інших країн і маючи можливість порівняння систем музичної освіти, українські діти та їхні батьки зробили вибір на користь навчання в Україні, незважаючи на те, що війна ще не закінчилася. І це є беззаперечним підтвердженням високого рівня підготовки представників мистецьких професій у нашій державі, авторитету педагогічних колективів державних музичних ліцеїв і конкурентоздатності всієї системи мистецької освіти України, що визнають і наші зарубіжні колеги.

Сьогодні українська та європейські освітні практики дають молоді, особливо творчим особистостям, широкий спектр перспектив для зростання і розвитку навіть в екстремальних умовах війни. Це надихає нас, надаючи впевненості, що українська культура не зникне у вирі історичних подій XXI століття і що ідентичність українського народу буде збережена саме завдяки нашій молоді.



ВІЙНА
ЯК РЕАЛЬНІСТЬ:
ЕСЕЇ

ВІЙНА: ЛЮДИНА vs НЕЛЮД

За всіх епох волелюбна ЛЮДИНА давала відсіч цинічному нелюду...

В усі часи толерантна ЛЮДИНА шукає відповіді на своє призначення у світі, а свідомість упослідженого нелюда шукає/призначає винного у своїх невдачах. Самодостатня ЛЮДИНА поважає культурні права та цінності Іншого. Фанатичний у своїй злobie неповноцінний нелюд насолоджується приниженням Іншого в сліпому прагненні вищості...

За всі епохи війна — поворот часу в житті ЛЮДИНИ, що вимагає блискавичного аналізу ситуації, винаходу виваженого рішення, здійснення морального вибору, надихаючись аксіомою людяності, коли гегелівський «Світовий Дух» наverts хід історії до поборення деспотії лицемірного нелюда і осягнення людством значущості свободи. За всі епохи війна для нелюда — час самоствердження, засіб задоволення прихованої помсти.

Найбільша цінність для небайдужої ЛЮДИНИ — усвідомлене відчуття свободи, що становить серцевину кожної культури та дозволяє Людині почуватися вільною й відповідальною (Мирослав Попович) у своєму спротиві тиранії як такій... спротиві через пізнання своєї душі (себе), пізнання свого серця (осереддя людського в людині), що, дякуючи любові, наближає ЛЮДИНУ до пізнання Всесвіту/Бога, що і є любов'ю до самої себе (Григорій Сковорода)... Нелюд не любить нікого — ні своєї дитини,

ні батьків, ні дружину/чоловіка, навіть — самого себе. Найбільша цінність для апатичного нелюда — раболіпно догодити хазяїнові-деспоту (хоч би царю, генсекові, деструктивному президентові тощо) у його руйнуванні талановитих ЛЮДЕЙ через фізичні та моральні тортури (Erich Fromm).

Культурна реальність (Вадим Іванов) антагоністичних цивілізаційних суб'єктів історії — ЛЮДИНИ і нелюда — 24.02.2024 року вкотре маніфестувала протистояння полярних прагнень — світового громадянського суспільства та хижої диктатури. Ця дата стала точкою біфуркації у функціонуванні системи європейських інституцій після Другої світової війни: впізнаване європейцем звучання світу обірвалось і актуалізувався запит на новий горизонт пошуку рішень щодо захисту ліберальних цінностей від печерних проявів насильства тоталітарного кремля та нано-фюрера. Ця дата зреалізувала напружене очікування загрози життю через заперечення можливості події війни як абсурдної і недоречної за умов існування концепції сталого розвитку... зреалізувала екзистенційну війну за незалежність України та демократичні цінності.

Останню сторінку в політиці умиротворення й стримування нелюда РФ — суб'єкта світової політики пост-другої-світової-війни-простору — європейські країни перегорнули 24 лютого 2022... Спіраль дій та очікувань — зокрема, занепокоєння ЄС щодо оргій жорстокості РФ у Придністров'ї, Абхазії, Сирії, Криму, Донбасі — вивела на рівень нової реальності... реальності, що оприявила світові державну каральну систему духовних скреп «імперії зла» (Evil empire, *англ.*): месіанство, мізогінія, ксенофобія, квазірелігійність, геноцид тощо.

І в приватному спілкуванні з апологетами «кремлівської дієти» щодо їх ностальгії за перевагами радянського минулого — привілеїв срср — вже відбулась остання розмова... І передчуття водорозділу в особистому житті на «до» і «після» відкритої війни вже оприявило себе 23 лютого 2022 року дорогою додому лютьневими сутінковими вулицями напружено-уважного, зосередженого Києва — оприявило через підсвідоме наспівування слів: «Душу й тіло ми положим за нашу свободу!...».

Збагнувши, які слова безперервно повторюю — вразилась й заціпеніла... думки про звірячу навалу московитів ввижались гіпотетичними у час осмислення людством світових проблем щодо екології, питань розвитку штучного інтелекту, або... проте, завжди паралельно існувало усвідомлення залишньої довіри до «кордонних» планів РФ. Мабуть тому, насолоджуючись вранці 24.02.2022 горнятком кави, почувши: «Широкомасштабне вторгнення («болотного нелюда» — І. К.), повномасштабна війна», відчула знятий/скасований реальністю сенс культури толерантності, що оголив гнів та посилив мою зібраність і критичність до оцінки ситуації, стійкість і рішучість дій.

Перед очима зринула безкрая синхронізація навали нацистів 1941 та 2022 років... неодноразово переглянуті кадри нападу гітлерівців 1941 року з радянського кіна перепліталися з кадрами телерепортажів 2022 року про нашестя московсько-кремлівського нелюда... й враження/переживання маленької шестирічної дівчинки — моєї матусі, її сум'яття, тривога та нерозуміння події війни 1941 року, переплілися із несприйняттям мною, шестидесятирічною людиною, можливості будь-якого відтворення пекла Другої світової... й пригадалися слова мого дяді 2014 року: «Ніколи не думав, що моє життя розпочнеться і закінчиться війною». ...Втім, протитанкові їжаки на вулицях, проспектах, площах Києва абсолютно зреалізували для мене подію війни 21 ст. — як і розчавлені рашистськими Z-танками цивільні авто з дорослими та дітьми... як і очі киян, в яких воля і доля... як і виття сирени та вибухи, збитих ракет і дронів, що вгашали толерантний, негомінкий голос рідного Києва, який знав багато життя й зазнав багато втрат... Чим відгукнеться в серцях киян завтра, а після...? І раптом погляд вихоплює в шафі невеличку книжечку «Українська усмішка», і ось пригадуються характери героїв Івана Котляревського, і знаходиться багатонадійна відповідь — екзистенційний інтелект сукупно зі життєлюбним, сповненим граціозного гумору світом української культури — культури як мистецтва та культури як способу життя — підтримає нас, українське мистецтво обдарує людяністю

(мораллю цивілізованих людей) та затишить біль важких втрат, наповнить життя м'яким сянням і власної творчості, і мистецтвом художників, поетів, мислителів... Так було і так буде!

А нині специфічна мораль неповноцінного ресентиментного нелюда «руського міру» оприявила себе доценту... вже 31.03.2022 оприявила загибеллю цивільних, які зазнали тортур від езекуторів РФ — нащадків «червоного терору» та сталінського срср, що уникнув осуду та покарання Нюрнберзького трибуналу, все «можуть повторить»...*(і тільки розкриття геистальтів Другої світової війни уможливить аналіз витоків рашизму від Всеросійської фашистської партії (ВФП) (до 1934 — Російська фашистська партія, з 1937 — Російський фашистський союз) та його ідеологів: Д. Рузький, К. Родзаєвський, І. Ільїн, В. Шульгін, О. Дугін!)*...Оприявила стражданнями мирних людей, які пережили знущання в катівнях адептів ленінсько-сталінського проекту знищення свободолюбного українства... Оприявила обстрілами та руйнуванням історичних міст України — Буча, Гостомель, Ірпінь, Бородянка, Маріуполь, Херсон, Харків, Одеса... — всі перелічити несила... Оприявила в прихованій та проявленій колаборації та манкуртизмові... Оприявила в цинічності журналістики «єдиного марафону» та в корупційних «поганих законах поганих людей» (Ван Аньши «Хун фань чжуань»), «еліт, що упосліджено та пристрасно прагнуть розкішного життя, породжуючи корупцію» (Ібн-Хальдун «Мукаддіма») через інститут хабарництва пройдисвітів від влади, що використовують «сорок видів присвоєння урядовцями державного доходу» (Чандрагупта Маурія «Артхашастра»). Проте пам'ятаємо/зберігаємо думку: «згинуть наші воріженьки як роса на сонці» — і зовнішні згинуть, і внутрішні згинуть — ті, що не розпізнають різниці...

Понад сім сотень днів Україна січе рашистів, понад сім сотень днів у Європі діється війна за ментальну незалежність від політтехнологій «руського міру», війна гуманітарного знання проти агонії ненависті імперського мислення кремлівського режиму до волі і відповідальності демократії. Війна майбутнього з минулим...

Світ дивується стійкості українського суспільства, стійкості вояків, які з неустанно б'ють по ворогу європейських цінностей з «танчиків» та гармат, яким надали ласкаві імена, рятують і зігрівають братів наших менших від понівечених «z-чумою» рашистів. Зараз європейці починають відкривати старі фоліанти і «пригадувати» історичні події і постаті України, зокрема, 158 королів і королев, які дали міцне коріння та принесли родинне тепло і світ знання до європейських палаців Англії (Агата), Франції (Анна: *знала 4 мови. привезла Євангеліє, написане у Києві, на якому присягали чи не всі королі Франції, стала праматір'ю 18-ти королів Франції, а в 30-ті роки XX ст. «спасла» Софію Київську від ресентиментного сталіна*), Норвегії і Данії (Єлизавета), Угорщини (Анастасія), Німеччини (Володимир), Шотландії, Швеції (Інгігерда), Польщі (Ізяслав), Норвегії... на жодній європейській мапі того періоду не було й згадки про московський нелюд.

Воєнне лихоліття 21 століття вчергове засвідчило резистентність українського суспільства, що підкорює європейців, і є вкоріненою в культуру взаємоповаги української громади, що найліпше унаочнено у документальному етюді сучасної війни, коли стомлений боєм вояк вітає дітей, уславляючи майбутнє нашої країни, словами: «Слава Україні!» й зраділі «горобчики» хором віншують своїх захисників — «Героям Слава!». Непроминущу здатність українського суспільства зберігати сталість внутрішнього середовища за впливу будь-яких зовнішніх чинників позначає зростання кількості незалежних (як результат самоорганізації!) книгарень в Україні попри повномасштабне вторгнення.

Джерелом здатності суспільства України давати відсіч московсько-кремлівському нелюду стала ЛЮДИНА з унікальною людяністю, становлення якої відбулось міграційними просторами давньої України, ЛЮДИНА, яка, як і за всі часи, урадили у 21 ст. боротися за Україну — як захисник і захисниця, як волонтер і волонтерка, як дослідник і дослідниця, як митець і мисткиня. Збереження ресурсів людяності необхідне нам, аби не занепастити сміливих творчих досвідів, заряджених Майданом,

не втратити істинного людського братерства та вільної громадянськості, що будуть затребувані у повоєнній Україні.

Осмислюючи та вибудовуючи відновлення повноправності України в європейській спільноті, вже зараз, у розпал відсічі нелюда, суб'єкти гуманітарного знання покликані сприяти усвідомленому розвитку екзистенційного інтелекту кожної особистості, фокусуючи увагу на аксіологічному дискурсі мислення ЛЮДИНИ, рішення якої наповнені потенціалом людськості (гуманності) й людяності.

УКОРІНЕННЯ

Завжди є ті, кому байдуже минуле, вони просто хочуть спокійного життя тепер і можливостей самовираження. Якщо не знати і не думати про страждання інших, самовиражатись легше. Тож для багатьох українців у повоєнний і пізньосовєцький період, особливо тих, чиї батьки не зазнали репресій чи нагінок, бо не висувалися поза рамки совєцького «вирівнювання», історичне минуле було відчужене, а інтерес до власного коріння — неглибокий через цензурні обмеження. Імітація, байдужість і цинізм стали для багатьох інструментами самозахисту — дистанціювання від офіційних вимог, свят і ритуалів. Попри офіційно проголошувану солідарність між людьми і народами, співчуття у совєцькій культурі повсякдення було ознакою слабкості — пережитком минулого. Перейматися долею інших могло бути небезпечним, бо співчуття до «ворогів народу» породжувало підозри. А «ворогом народу» міг стати будь-хто: розгалужену класифікацію «ворогів» совєцькі керманичі почали розробляти одразу, щойно захопили владу. Тож багатьом було легше «не пам'ятати» — вони обрали «незнання» про репресії та знущання над мільйонами людей, адже їхнє безхмарне (як тоді здавалося) життя нічим не загрожене.

Відчуття зв'язку з минулим, з українською історією і культурою, послідовно викорінювалось, а суттєва частка культурної спадщини знищена,

привласнена імперією чи зведена до провінційного етнографізму (зневажливо іменованого «шароварщиною»).

Унаслідок десятиліть викорінення і спотворення уявлень про історію, чимало українців, навіть після відновлення незалежності України у 1991 році, не могли успадкувати ані власні традиції, ані зберігати повагу до традицій, практикованих іншими.

Упродовж тридцяти років відбувалося поступове й болісне усвідомлення українцями своїх втрат, повернення до власного коріння — до історичних, мовних, культурних основ ідентичності. Проте за Кучминої «багатовекторності» було зроблено чимало, аби уповільнити українізацію України, звести дистанціювання від «спільного минулого» до мінімуму, нав'язуючи новітні проросійські ідеали замість старомодних просоветських. Росіяни опановували інформаційний простір України крикливою політпопсою, уповільнювали українізацію під гаслами поваги до національних меншин, поширювали ненависть до інших конфесій, просуваючи так звану «канонічну» віру.

Однак за Ющенка увиразнилось, що для багатьох українців їхнє коріння — традиції, мова та культура — важать багато. У 2005 році стало очевидно, що орієнтованість на європейську перспективу, поступове дистанціювання від російської історії і культури, від російської реальності — справжньої і телевізійної — причина їхньої ненависті. Тому для знецінення важливих речей, для поширення зневаги до начебто «братнього», але примітивного народу, з його смішною і «неіснуючою» мовою, з його «вигаданою у австрійському генштабі» історією, росіянами було зроблено чимало. Зверхність щодо української культури поширювалась вкупі з міфами про небезпечних націоналістів, які начебто загрожують свободі слова, правам меншин і правам людини. Прикметно, що істотну частину цієї брудної роботи здійснювали інтелектуали і політики з українським громадянством, але проросійською ідентичністю. Для когось це було заробітчання (фінансове чи статусне), для когось — постмодерний спосіб самовираження, спричинений бажанням догодити модним західним

методологіям, неприхильним до українського націоналізму, що дивилися на історію національних рухів у постсовєцькому просторі крізь російські окуляри («професійні» та «наукові», ясна річ).

Лютий 2022-го став несподіваним і болісним відкриттям для усіх, хто не цікавився, що віддавна робила російська, а за нею совєцька, імперія на українських теренах.

У 2014-му стало ясно, що інтерес багатьох українців до власного коріння, формування національного історичного наративу, відкидання російської історичної пропаганди і розгортання системної декомунізації — причини їхньої агресії. Якби в Україні повсюдно домінувало населення залюблене в дешеву ковбасу, совєцьке «побєдобєсіє» і газманово-кіркових, рашисти не посунули б військом.

Десять років тому Росія вже показала, що не змириться: для неї наша окремішність, наша суб'єктність і наші цінності є неприйнятними. Для частини українців це було очевидно принаймні від середини 2000-х, але багато хто залишався у полоні ідей «культури поза політикою», турбуючись здебільшого про те, що цінності безпеки гальмують розвиток цінностей самовираження.

Зрештою, був шанс зрозуміти чимало після анексії Криму і агресії на Сході, коли збільшувався запит на знання про минуле, на вивчення і розвиток власних традицій, на відкидання ідеологічних російсько-совєцьких покручів. Але відчуженість від української історії і культури, висміювання національних трагедій замість співчуття до жертв отруювали суспільство, знецінюючи і національні рухи XX ст., і боротьбу наших сучасників — героїв російсько-української війни з 2014 року.

Масштабний напад Росії у 2022 році продемонстрував: люди, спроможні критично мислити, визнали, що легковажили колоніальною і злочинною сутністю російської держави. Війна показала величезну кількість таких людей і в Україні, й у світі.

Усвідомлення, що катастрофа неминуча, з'явилося в мене після слів «ми їм покажемо декомунізацію». Бажання зберегти свій зв'язок

з людьми — «з мертвими, живими і ненародженими» — переважило страх і відчай. Необхідність дбати про культурну спадщину, не лише персональну, а й суспільну — допомагає сподіватися на майбутнє.

Я хочу бути свідком історичних подій, пережити досвід співчуття, бачити, що ми втрачаємо і що зберігаємо, відчувати потребу допомагати іншим і вчитися просити про допомогу за необхідності, розуміти біль і розпач, що охоплюють людей, і мати можливість сказати їм, або мовчати з ними про те саме. Я хочу зберегти усе, що важливе для мене, як і пам'ять про те, що важливе для інших.

Окрім повсякденних страхів і сумнівів, завдяки своєму укоріненню, я відчуваю силу: споглядаючи будівлі та пейзажі, тримаючи зв'язок із людьми, захопившись красою дизайну і змістом книжок, відвідуючи старі та нові музейні експозиції, милуючись живописом і слухаючи музику. Укорінення дає мені силу допомагати, дякувати, співчувати і, сподіваюся, допоможе вціліти у часи війни.

Електронні листи — відповіді друзям з-за кордону на їхні пропозиції виїхати у перші тижні російського нападу:

26.02.2022. Я витримаю, я все витримаю, бо дуже хочу жити і працювати тут. Заради Сашуні я шукала б шляхи виїзду. Бо він був майже сліпий і сидіти в темному підвалі чи бігати по сховищах не зміг би. Без Сашуні я стала і вразливішою, і міцнішою. Маю родичів у Хмельницькому, друзів у Львові, але не поїхала нікуди, бо хочу знати, що квартира, де наші книжки і велетенський архів з його працями, рукописами, в порядку. Вивезти це самотужки неможливо. А ще у січні я перевезла з Черкаської області архів його батька — спогади про колективізацію і Голодомор, які той записував у селян Полтавщини упродовж 1970–80-х рр. на магнітофон і у блокноти. Мені треба це зберегти! Треба оцифрувати. Треба дбати і вірити. Мене тримають любов і вдячність, до всіх, хто за нас воює, хто нам допомагає. Кожний день я відчуваю любов і вдячність. Я маю все: моральну

підтримку, спілкування з розумними людьми, їжу, воду, електрику. Хочу вціліти тут і зберегти усе, що успадкувала. Дякую, обіймаю.

26.02.2022. Прочитала щойно, дуже поганий зв'язок. Ми не виходимо з укриття, бо надворі вибухи і стрілянина. Але ми жартуємо, спілкуємося. Це круто, що ви допомагаєте українській службі! Добре, що у мамі в Дніпрі нормально. Сподіваюся, Київ витримає напад з невеликими втратами людей і пам'яток. Мені нічого не бракує, дякую. Ми тут перезнайомились і ділимося всім. Це прекрасно. Віримо в нашу перемогу, в нашу свободу (хоч як це пафосно звучить). Бо крім наших рідних, ми любимо нашу свободу. Тут дуже різні люди і ніхто не нарікає, всі радісно діляться новинами про успіхи нашої армії. Дітки кричать, собачки з нами і котики. Тут не страшно. Обіймаю вас і дякую!

27.02.2022. Доброго дня! Ніч була тривожна, а зараз спокійно. Я перебігла з підвалу до знайомої, яка поруч із підвалом живе, бо до мене 6 хвилин бігти через перехрестя. Помила голову!!!! Сидимо тут, як буде сирена, підемо в укриття. Скучаю за квартирою своєю, завтра зможу піти провідати. Дуже класне відео на bbs про те, як у Дніпрі коктейлі готують. Вчора сусід у підвалі розповідав новину, що безхатки у Дніпрі пляшки віддають на коктейлі. Зрадів і почав вигадувати сюжет, як підходить до росіян циганка і каже: дорогий, дай погадаю на судьбу. І за хвилину він голий, з автоматом, але без набоїв. Сьогодні цей сюжет втілюється: з'явилась новина, що в Херсонській області роми вкрали танк. Не знаю чи правда, чи вигадка. Але ж гарно.

28.02.2022. Добрий вечір. Це неймовірна підтримка світу, ми вдячні, що така кількість різних людей хочуть нам допомогти. Сподіваємося, що це таки зможе зупинити безумство і жах. Сьогодні зранку в Києві було трохи спокійніше, навіть вдалось збігати додому, помитися, перевдягтися. Відкрились деякі магазини і аптеки. Надвечір знову сирени, обстріли,

вибухи. Тож ми повернулися в укриття. Ілюзій щодо переговорів нема. Схоже на те, що поки не витратять ресурси і не покладуть тисячі життів, це триватиме. Тож треба вчитись розрізняти звуки небезпеки, надавати першу допомогу. Багато людей до цього готові. А поширення вами інформації — крута робота, яка нам допомагає.

Дякую, обіймаю.

1.03.2022. Доброго ранку. Ніч була спокійна, зараз сирени. Випав сніг. Так гарно, що серце розривається. Я вчора дала слабину, не могла залишитись у підвалі ввечері. Пішла до знайомих, які поруч із підвалом живуть. Пили чай і теревенили про гастролі Кошиця із Щедриком, про біблійні сюжети в історії, про критерії науковості в точних і гуманітарних науках. Господи, яке це щастя, сидіти і говорити з розумними людьми на кухні. Постелили мені на підлозі. Так добре не лежати на бетоні. Але поки в нас є вода, електрика і опалення, гріх нарікати. Дуже сподіваємося, що підтримка всього світу нам допоможе вистояти. Дякую, що надіслали листа вашої депутатки. Її робота цінна для нашої перемоги. Добре було б, аби якомога більше депутатів наполягали на підтримці не окремим людям, а країні. Нам треба вистояти, відбитись. Виїзд жінок з дітьми — це правильно. Але дорослим треба залишатись. Треба допомагати армії, одні одним. Тут наші могили і наші плани. Обіймаю вас.

2.03.2022. Добрий вечір. Друзі мене прихистили у квартирі, що поруч із підвалом. Це важливо, бо вчора так лупануло біля нас, як з'ясувалось, поцілили Телевежу і Бабин Яр, що будинок і вікна задвигтіли. Ми з переляку за хвилину одяглися і добігли зі своїми рюкзаками в підвал. Посиділи трохи, а потім приятелька моя сказала, щоб я вибиралась із підземелля до неї. Я радісно погодилась. Побігла додому, взяла комп'ютер, вирішила, що треба працювати, аби не здуріти. Вдалося трошки попрацювати, хоча переважно дивилась відео, як наші люди гімн співають перед російськими танками. Сьогодні працювала трошки, а по обіді раптово

температура підскочила. Мало того, що обстріли, то в мене з носа пливе і голова як в тумані. Але нюх і слух поки є. Тривога була разів шість, але ми нікуди не ходили. Сил не було. Дивились телевізор. Сил не додадо, тільки злості. Обіймаю вас.

3.03.2022. Порівняно із втратами інших людей, я непогано. У безпеці — в Києві. Кілька ночей спала у підвалі будинку, а тепер мене друзі взяли додому, бо дуже невчасно захворіла. Мені дуже дуже пощастило, що я із друзями. Моя квартира на останньому, 9 поверсі, багато вікон, тому боюся залишатись вдома на ніч.

Стосовно пропозиції з Лейпцігу. Дякую. Попитаю знайомих. Багато моїх друзів не планують ніде їхати, бо треба допомагати армії, чоловіки йдуть добровольцями, а жінки плетуть маскувальні сітки, готують їжу військовим. Хто з малими дітками, вже виїхали. Ми віримо, що вистоїмо і відіб'ємось. Не знаю, чи бачила ти відео, де наші люди без зброї, співають гімн перед їхніми танками. Ніколи не було такої єдності. Це наш шанс відірватись від радянської спадщини. Дякую, обіймаю.

4.03.2022. Дякую за листа. Мені було некомфортно у підвалі, але не страшно. Страшно на вулиці, або у власній квартирі, коли виє сирена і лунають вибухи. Коли не знаєш, чи встигнеш сховатись. Мої друзі прекрасні, я не уявляю, що було б з моєю психікою, якби не вони.

Думаю, для Олександра це було б тяжке випробування, і через загрози для існування України, і через його слабке здоров'я і поганий зір. Можливо, ми шукали б можливостей виїзду з Києва, бо підвал не для нього. У цьому сенсі мені самій простіше.

Але водночас мені страшно, бо вдома багато книжок, архів з його паперами, який я маю опрацювати, а також архів його батька. Це дуже цінне історичне джерело. Я не хотіла і не хочу ніде їхати, бо мені важливо бути в Києві, недалеко, знати, що все на місці. Я дуже хочу все зберегти і опрацювати!

Дякую вам за співчуття і думки про нас. Це важливо. Це допомога. Іншої допомоги я не потребую зараз. Бо маємо все: гроші, ліки, їжу, воду. Ти писала про людей у Лейпцигу, які можуть прихистити когось. Чи готові вони були б взяти жінку з дитиною? ДЯКУЮ, обіймаю.

7.03.2022. Добрий вечір. Було геть погано кілька днів, але вже краще. Я намагаюсь допомогти через свої контакти знайомим з дітками, які до Польщі поїхали. Щодо Німеччини є така можливість — приятелька з Берліну дала телефон Роберта у Лейпцигу, який готовий взяти жінку з дитиною, то я передала знайомій, вона з дитиною вже в Любліні. Водночас цей Роберт написав, що він може зустріти 8 людей на кордоні Польщі з машиною і везти їх далі. Оскільки ти написав, що сприяєш тим, хто їде в Німеччину, перешли його телеграм. Посилайся на Єні, яка дала контакт. Дякую, обіймаю.

7.03.2022. Я в Києві, кілька днів ховалась у підвалі, захворіла там, тож мене друзі взяли до себе. У них 2 поверх, безпечніше. Ми поки що не збираємось покидати Київ. Жартуємо, що будемо першими зустрічати нашу перемогу. З раціонального погляду це не дуже вдале рішення, з емоційного — саме те. Я кожного дня у перервах між вибухами бігаю у свою квартиру (це недалеко), дивлюсь на нашу бібліотеку, на архів, сформований Сашуньою, і благаю, щоб це збереглося. Це найбільші мої скарби. Мені здається, поки я тут, все буде в порядку. Вірю у наші Збройні Сили, хоч усвідомлюю, яка загроза перед нами. Дякую. Обіймаю.

8.03.2022. Кожне слово підтримки важить багато, почувуюсь ліпше. Мені дуже пощастило, що оселилась у друзів, не знаю, як впоралася б сама. Думаємо, що після нашої перемоги можливості для української культури будуть просто шалені, нам дуже багато роботи попереду. Розкажуйте всім охочим, які прекрасні наші люди, як вони з піснями захищають власну свободу.

21.03.2022. Дякую, я в порядку. Оселилася у друзів, бо в них безпечніше, ніж у мене. Часто повітряна тривога, через те важко зосередитись хоч на чомусь, тим більше на роботі. Завжди маєш бути готовою кудись бігти. Розвиваються нові корисні навички. Сьогодні ходила додому — обійняти поглядом своє помешкання. Як бачу наші поліці з книжками, то стає легше. Нам гріх скаржитись, бо все є: вода, електрика, їжа, тепло, інтернет. Міста в окупації чи оточенні — це суцільний жах. Благаємо всіх допомогти, щоб не бомбили Харків, Маріуполь, Суми. Розуміємо, що це надовго. Хочемо не просто вціліти, хочемо зберегти власну мову, власну історію. Обіймаю.

23.03.2022.

Дякую за листа, я почуваюсь нормально, працюю. Наші книжки, папери в порядку. Житло теж. Перший шок минув; сподівань, що все триватиме не дуже довго, нема. Розумію, це надовго. І чим далі, тим буде важче. Думаю, що тепер є великий шанс для української культури вирватися зі стереотипних уявлень про Україну як отруєну націоналізмом та етнографізмом провінцію.

Чи зможемо цим шансом скористатись? Не знаю, і це мене засмучує. На жаль, чимало інтелектуалів, які начебто опанували навички критичного мислення, не можуть його застосувати на практиці, бо поширюють звичні русофільські колонізаційні уявлення і про минуле України, і про майбутнє. З іншого боку, російські бомби допомогли багатьом усвідомити різноманіття інструментів російської культурної дипломатії. Життя всередині історичних подій дивовижне: і трагічне, і цікаве, і банальне. Зміна ентузіазму на розпач або навпаки відбувається миттєво. Але треба працювати. Дякую. Обіймаю.

Любов Дрофань

ДОРОГИ... ЧОРНІ ТА БІЛІ, або ЛАМКИ МИТІ ЖИТТЯ

В усіх нас ця війна почалася майже однаково, лише з деякими незначними відмінностями.

За кілька хвилин до вибухів у передранішньому Києві 24-го лютого мене якась могутня сила змусила відірватися зі сну і сісти на ліжку. Лише встигла здивуватися. І тут тишу роздерло кілька вибухів, і у вікні на горизонті запалахкотіла зловісна заграва. Все, війна... За одну мить сніжний старокиївський пейзаж перетворився на чорно-графітні лінії. Пам'ятаю це відчуття розпачливого жаху, німого розпачу. А ще неймовірний жаль від того, що найближчі родичі, які за кордоном, не розуміли моїх передрікань. Вони не хотіли навіть слухати, що насувається небезпека, і в роздратуванні кидали слухавку, почувши моє чергове повідомлення, яке передавалося вже з вуст в уста: суне до кордонів багатокілометрова воєнізована орда, вони тягнуть за собою мобільні трупарні, тож все вказує на велике приготування, це лише справа часу.

Схопила мобільний і почала телефонувати моїм недовірливим родичам: почалася війна! У відповідь — розгублена тиша. Вона тривала довго, як на мене, занадто довго. Говорити не було про що.

Напередодні — 23-го, майже підвечір, приймала екзамен в аспірантів з курсу «Методика й організація наукової роботи». На моє побажання

успішно й якнайшвидше захистити дисертації, один із них, Андрій, відповів: ми спочатку захистимо Україну, а потім вже дисертації. Слова, які стануть пророчими всього за кілька годин... Тоді ж, увечері, вийшла на вулицю трохи відпочити й подихати повітрям (екзамен відбувався он-лайн). Як завжди, прогулювалася улюбленими довколишніми двориками, які затишно зігрівали душу з дитинства. І раптом в одному з них вигулькнув підозрілої форми маленький рафік, навколо якого тулилися дивні бородані, які проводжали мене колючими поглядами. Підсвідомо відчула, що машина заповнена зброєю, а чоловіки — то військові, і будь-який необережний мій рух чи погляд коштуватиме мені життя. Насувалися вечірні сутінки, жодних перехожих навколо. Внутрішній голос кричав: не обертайся і вийди з двору хутчій. Що я й зробила, здивувавшись, що не кинула на них погляду, що я все розумію. А через кілька днів і зовсім все стало на свої місця — це були кадірівці, і таких засідок було повно по місту, адже зрадників і ворожих агентів вистачало. Після війни, гадаю, буде з чим і з ким розбиратися.

Отож — перший день війни. Телефонувала всім родичам і приятелям, ніби збираючи їх до купи, щоб гідно вистояти. Проте домінувала розгубленість, бо ледь не кожен з них будував свої плани. Хтось спішно вже виїжджав за кордон, збираючись великими родинами у кілька машин. Хтось шукав притулку у замських будиночках. Хтось уже був у якихось київських сховищах. Мені ж нікуди було ні йти, ні їхати. Проте в мене, на щастя, чудові сусіди-лікарі, у квартирі в яких перебула перші дні, відчувши підтримку, надійність, щирість. А потім вони зібралися на дачу за місто й узяли мене із собою. Це була справжня казка, яку ніколи не забуду. Ми активно донатили, спостерігали за подіями з екрана телевізора, при цьому я щиро турбувалася, щоб не пропустити оголошення про перемогу. Та скоро вже й у тій місцевості чулися вибухи, а на обрії виднілися завіси чорного диму. Вже час було повертатися до Києва, всім, особливо лікарям, ставати до роботи. По дорозі переїжджали численні блокпости, на яких тримали оборону прості хлопці кияни, а жінки нарівні з чоловіками насипали пісок

у мішки. Тривали бої у середмісті, під час яких загинув один із наших знайомих — юнак-ідеаліст, який жив високими категоріями. Вічна йому слава! — там, у високості, мабуть і справді потрібні такі чисті душі.

Пройшлася порожніми вуличками Києва, набрала води в бюветі. Зустріла біля будинку нашого двірника, який дивився на мене як на дивачку і питав, чому я так вільно розгуляю. А де ж усі, запитала я. У сховищах сидять. Як? увесь цей час? Та це я також вийшов по воду, а так сидимо в підвалі, — і показав кудись рукою, а я не уточнила, де ж саме. Отакий відбувся діалог, а мені зовсім не хотілося до якогось підвалу. Тим більше, що мені потрібно було купити ще ліки, бо якраз усі закінчилися. Тож попрямувала до аптеки. А там величезна черга, що повільно рухалася, бо всі набирали повні пакети. Знову тривога, вибухи, постріли, проте ніхто нікуди не розходиться, аптека працює далі. Коли нарешті підійшла до віконечка, насамперед подякувала молодій провізорці за мужність працювати. Це мій обов'язок, відповіла та скромно.

Наближалася ніч, могли знову бути обстріли, боялася вибухів і не знала, де можна ховатися. Зателефонувала приятелям із сусіднього будинку, щоб спитати, де у них бомбосховище, бо ж у нас його немає. Почувши, що «вони не можуть мене туди провести, бо всі там уже знають один одного і там тісно, і взагалі для мене вже місця немає», я зовсім розгубилася. (До речі, вже потім, через кілька місяців, ці знайомі просили мене зняти їм гріх з душі і вибачити їх за це.) Племянничка з Німеччини увесь цей час тримала зі мною зв'язок і ледь не кричала в слухавку, щоб викликала таксі і їхала на вокзал сідати у будь-який потяг, що рухався на Захід. Ще зволюкаю, ще висуваю якісь контраргументи, щоб лишитися, ще сподіваюся на якесь диво. Та насувається тривожна темрява, стою розгублено в коридорі і намагаюся скласти докупи необхідні документи. Але необхідні для чого: для виїзду? для влаштування на чужій землі? для самоідентифікації? Оксаночка — Ксануля, як називали її в родині, не лише моя племянниця, а й похресниця — все взяла до своїх рук. Вона з Берліна викликала мені таксі (а це справжнє диво, бо їх майже не було в місті)

і буквально наказала мені через п'ять хвилин бути внизу біля під'їзду, про-
диктувала, які узяти документи — і все, більш нічого. Все останнє не важ-
ливо — твердила вона, говорячи, щоб перекрила крани з водою і газом
та не забула зачинити вікна й саму квартиру. Ну от і все — я спускаюся
сходами вниз, в голові туман, я вже бачу себе збоку, ніби якась інша ціка-
ва особа спостерігає за розгубленою особою, яка сідає в машину, дивуючи
водія відсутністю валіз. Скоро вже розпочнеться комендантська година,
треба встигнути. Але ми вже їдемо містом, яке для мене раптом втратило
таку привабливу з дитинства вечірню чарівність, перетинаємо численні
блокпости, на яких водій, веселий невгамовний хлопчина, незмінно пов-
торює пароль з відомим епітетом про сусіднього диктатора і обіцяє впих-
нути мене у вагон, «бо там справжні бої». А ще, спостерігаючи мій розпа-
чливий вигляд, запевняє, що місто не здаватиметься і невдовзі всі повер-
нуться. Я й сама в це свято вірила, тож повторила і собі і йому, що їду лише
на кілька днів, ну, може, тижнів — не більше.

Ми на велелюдному вокзалі, гуде, як у вулику, діти й дорослі, тваринки
й валізи — загальна картина зливається у суцільну тьмяну масу, що напру-
жено перетікає у різні входи-виходи. На першій платформі якийсь еваку-
аційний потяг ніби чекає на мене, більшість уже всередині. Мій янгол-во-
дій, тримаючи мене міцно за лікоть, не дає похитнутися у натовпі і під-
саджує на сходи, якими заволодів якийсь огрядний нахаба, що розчепі-
реними руками, безцеремонно і грубо відштовхуючи жінок і дітей, пхав
у вагон безкінечні валізи. Озирнувшись з тамбура, встигаю вдячно мах-
нути хлопцеві і пробираюся далі вглиб, навіть не сподіваючись на вільне
місце. Жодна лампа не світиться, стою в темряві у проході, навкруги вов-
тузяться і втрамбовуються.

Двері зачиняються, і напружена темна пляма на темному тлі відко-
чується від двірця і ніби крадькома рушає назустріч невідомості. Колеса
ледь стукотять у такт серця. Глибока тиша, повна темрява, опущені фіран-
ки, заборонено навіть світити телефонами. Сторожко рухаємося рідною
землею, і в душі від цього закипає лютя на тих, хто змусив почуватися

вигнанцем. Але десь з'являються сила і впевненість, що й це переживемо і вистоїмо. Вистоїмо, бо завжди так було в історії, Україна — птаха-фенікс, що відроджується з попелу.

Ми перетинали тоді землі Київщини, ще не знаючи про Бучу, Ірпінь та інші містечка і села, де вже здійснювалися злочини проти людяності, а російське зло гадюкою повзло по нашій території. У вагоні абсолютно всі розмовляють українською, хтось, як мої сусіди, що із Донеччини, трохи натужно і незвично для себе, але з усіх сил стараються.

Жага перемоги рухає моїми думками, в голові розкручуються сюжети фантастичних сценаріїв, романів-антиутопій, у яких діють нащадки улу-сівської орди, які гордо вимовляють свою належність до однієї нації, а просто є звичайнісінькими безголовими рабами, які не цікавляться політикою, які є маріонетками диктатора, і взагалі це упосліджений асимільований народець без роду-племени, де перемішалися племена в єдиному безнаціональному котлі. Тому й здивовані не тільки нашим рівнем життя, а й нашою прадавньою цивілізацією, і тим, що зберігаємо і плачемо нашу розмаїту культуру і пам'ятаємо власну історію. А ще й тим, що відчайдушно боронимо своє і стоятимемо до останку, як Січові Стрільці, герої УПА, студенти під Крутами — дає про себе знати Ген Незламності. Згадалась трилогія Юрія Щербака під промовистими назвами «Час смертохристів», «Час Великої Гри», «Час тирана». Невже це саме той час? Або його інший гостросюжетний роман «Зброя Судного Дня», написаний вже після 14-го року, після захоплення кривої кров'ю сусідом частини українських земель. Автор цих творів — Надзвичайний і Повноважний посол України в Ізраїлі, США, Канаді — звичайно ж, чудово знається на матеріалі залаштункової боротьби, на зраді п'ятої колони та інших дражли-вих темах. Тому зараз ці тексти можуть дати багато матеріалу для роздумів, висновків і узагальнень. Під час сьогоднішньої кривавої війни, серед страждань і втрат чіткіше проступають лінії перетину різних ідеологій, різних цивілізаційних постулатів. Росія завжди як вогню боялась українського вільнодумства, нації, яка прагнула до свободи, вставала

з колін, просторюючи шлях вольності, слугуючи орієнтиром для поневолених народів. Та ось зараз їду у сиротливу невідомість, що бриніла тугою за домом, за тим, що дороге, вирване з душі. Несподіваний поворот долі прошив кулею звичне існування, мирну буденність, які вже ніколи не повернуться.

Із такими невеселими думами стою в проході серед інших, таких же занурених у свої світи людей. Аж раптом хтось торкає мою руку і садить на нижню полицю. Це якось розсілися, розклалися і утрамбувалися навколишні — і, дивись, звільнилося місце. Нас спочатку четверо, потім лишилося троє, а невдовзі — і двоє: хтось десь більш зручно примощувався. Прилаштувалися і всі ті, хто спершу стояв. Трохи оговавшись, люди почали вільніше почуватися, вже озиралися на сусідів, пошепки заговорювали до них. Навпроти мене — дві огрядні жіночки, одна старша, друга молодша. Виявляється, що це мати з дочкою, здається десь зі Сходу — до пуття і не зрозуміла. Від них віяло ґрунтовністю і впевненістю в усьому — важкі пакунки і сумки навколо, солідні наїдки на столі: від тушкованого м'яса, риби і яєць до різноманітних смаколиків і легких напоїв. Вони були підготовлені до тривалої дороги, спрямованої в інше життя. Обережно починаю розпитувати, щоб відволіктися і знизити рівень власної тривожності. І вже чую їхню розповідь про те, як вони перед від'їздом роздавали все, що було в квартирі: продукти з холодильника, квіти, одяг, все те, чого швидко могли позбутися. Залишали квартиру майже порожньою, а тепер їхні величезні валізи займали весь вільний простір під першою полицею і на третій. Вони розповідали про своє глобальне збирання, а я слухала, притискаючи лише маленьку сумочку з документами, і думала, що в мене в холодильнику повна кастрюля борщу, квіти в горщиках на підвіконні, речі, складені для прання, на робочому столі комп'ютер і книжки, що їх конче треба прочитати. Не кажучи вже про дорогих сусідів, які лишалися там — у напівпорожньому будинку. Бо я ж скоро повернуся, я не надовго — повторювала як мантру.

Невдовзі гнітюча тиша, що зрідка переривалася поодиноким шепотом, ніби потроху розсіювалася і почали висовуватися налякані песики й котики зі своїх схованок у найнесподіваніших місцях: з-за спини, з-під столу, з-під пальт, і вже не зрозуміло було — кого більше: людей чи тваринок. І от уже чується безкінечний проникливий шепіт з історіями втечі — хто зі Сходу пробирався через ворожі блокпости, хтось із самого Києва, хтось вже із захопленого передмістя, хтось уже бачив розстріляні і розчавлені танками автівки. А я, думала про себе, бачила на автошляху понівечений танк, що його везли на ремонт. Проте більшість приголомшлено мовчала, в німій темряві притискаючи до себе дітей — зовсім маленьких і підлітків, які враз подорослішали і сторожко поводили навкруги очима, в яких вчувалися невимовна розгубленість, страх, нерозуміння того, що ж відбувається. Ось заскавучало цуценя з впритул підсунутої до мене сумки, і визирнули цікаві до всього оченята. Його хазяйка, з якою я чергувалася місцем на нижній полиці, заклопотано запитала провідника, чи буде якась зупинка. Почувши, що через півгодини запланована одна хвилинка, зітхнула полегшено до мене: «Я встигну його вигуляти». І ось уже екзотичної породи песик оптимістично прогулявся платформою на якійсь станції, що була вже досить далеко від Києва.

А взагалі, як виявилось, хазяйка песика дуже цікава жінка, тенісистка у минулому, і на пенсії тренувала молодь і не хотіла кидати Київ, бо не боялась ані вибухів, ані самих орків, про що вона з якимось викликом і заявила. Вона вражала мене все більше і більше. Маючи діабет, сама собі в потязі робила час від часу ін'єкції. Я захоплювалася її відчайдушністю, позитивним мисленням, вмінням зберігати спокій. А ще вона була вбрана з витонченим смаком, нафарбована, з манікюром, крім песика, везла з собою косметичку з дорогими парфумами. А їхала вона до дітей, які настирливо кликали її за кордон.

З боку від проходу вмовстився той самий товстунчик, який брутально відпихнув мене від входу в вагон, коли ми сідали в потяг. Він і тут не вгавався, наводив лад, прикрикуючи на нас, щоб не розмовляли, не світили

телефонами, приборкували тварин і все таке інше, адже ми ж і так нелегали, говорив він, їдемо без квитка, тому не маємо жодних прав. Та наша компанія не звертала на нього жодної уваги, що злило його ще більше. Дивна особа, та й годі.

Увесь цей час я тримала зв'язок зі своїми рідними, які їхали автіркою до мене назустріч з Берліна на будь-який кордон, на який би я могла потрапити. А я не знала жодного шляху до цих кордонів, тому не розуміла, де краще виходити: чи у Львові, чи їхати до кінцевої зупинки — в Ужгород. Потяг зупинився у Львові вночі, тож вирішено було не ризикувати і їхати далі. За вікном сирів ранок, потяг стихив хід і майже плентався крізь туман від станції до станції. До вагону заходили люди із величезними сумками, вони мовчки стояли в проходах, навіть не наважуючись попроситися сісти. Потім на якихось станціях виходили, тоді як заходили інші. Якесь безкінечне пересування маси народу вже нікого не дивувало; втомлено позираючи один на одного, люди після безсонної ночі розгортали пакуночки з їжею, пригощали сусідів, дбали про тваринок, розважали, як могли, дітей.

І от нарешті Ужгород — кінцевий пункт. На вокзалі багатолюдно: хто з валізами, хто без, матері з дітьми, яких проводжають чоловіки, скрізь галас, сльози. Але в цьому людському морі відчувається організаційна рука волонтерів: повсюди пункти, де можна випити каву з канічками, переодягнути дітей, навіть був передбачений корм для тваринок. Та я, нервово притискаючи до себе все ту ж сумочку з документами, тут довго не затрималася: розпитавши дорогу, сіла в запропонований автобус і швидко доїхала до якогось кордону. На цьому пункті пропуску вишикувалась велика черга, нас поставили в шеренгу по дві особи, видали на аркушику якісь номери і так, невеличкими групами, пройшовши кількадесят метрів, опинилися на словацькому кордоні. Подавали паспорти привітним прикордонникам, які вручали нам пакунки з їжею і співчутливо підбадьорливо усміхалися. У мене ж не просихали сльози, і я зятато твердила і собі й іншим: я скоро повернуся!

От уже й чужа земля. Звідусіль чується чужа, але слов'янська мова, навколо пункти обігріву, діжка, в якій мирно потріскували духмяні поліна, в коробках речі для дорослих та дітей, а для малечі ще й різні молочні суміші. На будь-який смак гарячі напої та канапки, сім-карти до телефону. Навколо повно машин з водіями-добровольцями, які зголошувалися розвозити нас по всіх країнах. І все це з великою щирістю пропонувалося нам, які почувалися загубленими у світах, тупцюючи на місці у снігу. Я ж чекала на рідних, які через три кордони і країни поспішали мене забрати автівкою. Стояла й плакала і твердила вже не відомо кому: я повернуся! І тут відчула на собі спрямований об'єктив журналістської камери, для них я виявилася цікавим об'єктом. Вже тепер я дивлюся на себе тодішню, що вони в мені побачили: самотня жінка, яка вмивається сльозами, без валізи, щось шепоче собі під ніс. Та я махнула їм рукою: мовляв, не треба, не хочу, я ж не біженка! Та вони не відставали і настирливо слідували за мною. А потім краєм ока побачила, що хтось уже зголосився дати їм інтерв'ю і їхня камера переключилася на інший предмет. А я так і продовжувала стояти у цьому людському сум'ятті ще деякий час.

І ось уже мені махають радісно здаля, біжу назустріч. Обійми, хапливо щось розповідаю, голос зривається на плач, виливаю свій біль. А далі через вікно комфортабельної автівки вже замайоріли чарівні засніжені гірські краєвиди, мирні ошатні поселення, ніби поринула в паралельний світ, де все сплуталося — реальність і сон. За кермом — чоловік племеннички, юнак молодий і вродливий, успішний і оптимістичний. Заспокоює і переконує, що в Німеччині я можу себе знайти, життя там багатоваріантне для всіх, було б настирливе бажання. Я ніби погоджуюся, так, із ввічливості, погоджуюся, що можу навіть отримати власне житло згодом і знайти роботу для душі. Ми в довгій дорозі ведемо мову про те, що зараз відбувся новий приплив свіжих сил у стару Європу, що українці — нація талановита, роботяща, освічена, тому й має бути обопільна вигода. Моя уява вже малює ідеалістичні картинки, в яких українська молодь стає конкурентноздатною альтернативою для заскорузлих європейських догм, щось

на кшталт нової революції в світовому суспільстві. Але згодом у самій Німеччині наштотхнулася на гальма бюрократичної машини, коли навіть похід до лікаря має бути запланований на кілька місяців наперед, і не важливо, що тобі конче він потрібен саме зараз, бо не знаєш, як зняти серцевий напад, а нашого звичного корвалолу в аптеках немає. Походи по колу з оформленням багатьох паперів були не лише в медичній сфері, а будь-де, наприклад, у банку, під час реєстрації проживання, ще якихось безкінечних реєстрацій. Але позитив усе ж таки добачила — коли людина проходить усі заплановані системою інстанції і одержує відповідний статусний рівень, вона вже має доступ до багатьох сходинок, якими їй легше досягти бажаних результатів. Отож на все потрібен певний час, тоді відчутна суттєва державна підтримка, а відповідно надійність і захист. А ще я відчула, як українська потуга розбурханою хвилею влилася в стабільно усталене німецьке суспільство, і певно, що в майбутньому цей процес увиразниться і стане відчутнішим і помітнішим, як в історичному сенсі, так і в політично-правовому, економічному, освітньому, культурному. У перші два місяці війни мені довелося спостерігати на власні очі, як у Берліні виявлявся протест проти війни в Україні. І цей протест, як і щира підтримка, є однією з яскравих сторінок у наших взаємовідносинах, тож не може загубитися серед інших свідчень і має увійти в аннали історії. Розвішування українських прапорів всюди і скрізь на вулицях, на адміністративних будівлях, у Бундестазі, на музеях, галереях, дипломатичних установах, магазинах, в транспорті. Вивіски й плакати українською мовою, синьо-жовті кольори у вітринах, у дитячих малюнках, виставлених у вікнах звичайних шкіл і садочків, де на заняттях постійно обговорювалася тема України. Для українців вільний вхід у музеї і галереї, безкоштовні медичне обслуговування, проїзд у транспорті, курси з вивчення німецької мови, державна грошова підтримка кожному, не кажучи вже про повсюдне доброзичливе і співчутливе ставлення пересічних громадян (на відміну від настожено ворожих поглядів і вчинків своїх, уже успішно інтегрованих емігрантів, хоча це прикрий поодинокий приклад вартий не узагальнення,

а скоріше є далеким гірким спогадом). Бачила німий протест німця, який день у день стояв з плакатом «Руки геть від України» біля посольства рф, яке смертельно перелякана російська обслуга обгородила парканом із колючого дроту і всюдибіч виставила охорону. Біля цього ж посольства цілодобово чергували німецькі громадяни, несли квіти і дитячі іграшки, робили з них інсталяції з кривавими плямами, а на деревах прилаштовували саморобні малюнки і плакати з емоційними написами. І все це щиро, не галасливо, як і належить поважним німцям.

Але все це буде потім. Зараз же ми їдемо автівкою широкими просторами словацьких земель, на ніч зупиняємося в ошатному готельчику, де я вперше з початку війни міцно спала, відчуваючи себе в повній безпеці. На ранок, після сніданку, знову рушаємо в дорогу, виїжджаємо на автобан і розганяємося до величезної швидкості, щоб пізнати почуття вільного лету над землею. От ми вже в Польщі, зупиняємося на автозаправці, і я звертаюся до молодой дівчини оператора англійською купити каву з канапкою. Але, о диво! Вона холодно відповідає польською, що англійською не розуміє. Це була для мене демонстрація того, як поляки шанують свою мову. Приємно вражена, я видобуваю із своєї пам'яті польські слова і впереміж з українськими фразами висловлюю своє прохання. Мені дорога Польща, адже мала бабусю польку, тож на генному рівні відчуваю відповідний пієтет. Дівчина відразу змінює своє ставлення до мене, і в моєму розпорядженні вже всі послуги, ще й час від часу запитує з широкою усмішкою: що пані хоче? До речі, вже в Німеччині на моєму шляху трапився ще один поляк у якійсь реєстраційній конторі. Почувши від мене кілька польських слів, він, здається, зробив усе можливе, щоб полегшити мені бюрократичні шляхи для одержання досить привабливої візи. Так поляки дають нам урок глибокого і не гучного патріотизму.

Отже, що ще сказати про Берлін. Місто багатонаціональне. Але кожен — від турків, японців, корейців до поляків і українців — відчуває себе затишно і вільно. Так, принаймні, мені видавалося. Я ж насолоджувалася чудовими архітектурними витворами, палацами і мостами, музеями і галереями.

А ще зеленню, вишуканими парками і сквериками. Квітами, що їх любовно висаджували самі ж мешканці біля кожного під'їзду, на кожному вільному клаптику землі. Вітринами магазинів, бельгійським шоколадом. Ходила слідами Олександра Довженка, Богдана Лепкого, Миколи Хвильового і, звичайно ж, Олександра Архипенка, який відкрив у Берліні власну мистецьку школу. Доторкнулася до стін колишньої клініки Бергмана, де оперувалася Леся Українка. Шукала місце, де працювало видавництво «Українське слово». Споглядала так званий Будинок з тризубом, якому більш як сто років. Безперечно, розшукала б альманах «Blaue Reiter», що його опублікувала мюнхенська група «Синій вершник» Василя Кандинського.

Та було одне, що не давало мені спокою ні вдень ні вночі: я не почувалася вільною. Вільною я могла бути лише на власній землі. Тож однієї миті я кинула все і повернулася лише з тією ж сумочкою з документами. Повернулася, щоб пришвидшувати в Україні Перемогу — силами, що в мені є, думками і прагненнями.



Post Scriptum

ЖИТТЯ У ЦИТАТІ

(десять тез із постскриптомом про «іскуство вНЕ політікі» і про те, як мистецтво / мистецтвознавство формує образ меншовартості)

Поштовх до написання цього тексту дала репліка майже ровесника із дружнього зарубіжжя, який, прихильно ставлячись і надаючи допомогу нашій країні, сказав про московсько-українську війну: *«Але ж ви брати?!»* На здивований погляд — звідки ця маячня в його голові? — він відповів: *«Так нас у школі навчали!»* І справді, саме так нас і навчали, і співрозмовник лише зацитував втопане у свідомість, хоча жив і діяв у зовсім іншій реальності — у реальності поза цією цитатою. Згадана ситуація актуалізувала необхідність розв'язати локальне завдання: в межах історичного контексту, без посилення на Вітгенштайна, Бодрієра або Гі Дебора (адже й українських прикладів достатньо), виявити взаємозалежність між двома проблемами. З одного боку, це спроба окреслити відповідальність мистецтвознавства, котре, разом із самими митцями відіграло визначну роль у сакралізації мистецтва — штучного світу, а також у поширенні самого способу «мислення» цитатами і неконвертованими термінами; з іншого боку, це спроба виявити роль штучних світів і неконвертованих термінів у конкретній історичній ситуації (у війні); отже, відповідальність мистецтвознавства за головну подію сьогодення — московсько-українську війну.

I. Сплячі агенти

Війна, в якій поряд із найсучаснішими видами озброєння, спрямованого на фізичне знищення людства, все очевиднішою стає роль інших технологій — «вкидів» у вигляді руйнівних наративів, мемів, візуальних образів та інших способів імітації правди, — змушує переглянути звичне ставлення до місця художньої культури в соціумі, котре визначається радше інерцією дуже далекого минулого, проте аж ніяк не фіксує її реальну, подеколи шкідливу або принаймні амбівалентну роль, яку можна порівняти хіба що з роллю *сплячого агента*, що прокидається, дочекавшись повідомлення про «безхмарне небо над Іспанією». Прокинувшись, агенти бадьоро кидаються на барикади: одні — розмахують червоним прапором, де, поряд із «*православ'ям, самодержав'єм і народністю*», золотими літерами вигаптовано заповіт Станіславського «*За жінку челоуєческава духа!*»; інші — верещать щось про пушкіних, чайковських, чехових і булгакових («нам не жінку друг без друга»); ще якісь — підхоплюють гасло *мишебратъев про великую рускую культуру* та ін. Одне слово, буяння інтелекту, відформатованого і протестованого ще Чумаком і Кашпіровським у період заряджання банок. І поголів'я заряджених банок, як видно з усього, й досі зберігає накопичену енергію. Всі наведені приклади — не зі сфери політики, але зі сфери художньої культури, чиї найголовніші проблеми від часів Ж.-Ж. Руссо та його трактату «Чи сприяло відродження наук і мистецтв очищенню звичаїв?» досі й саме у такій площині — *чи сприяло?* — сором'язливо ігнорувалися або ж зачіпалися лише зрідка. Можливо, через побоювання наразитися на небезпеку через таку саму відповідь, що й у Руссо, та ще й у часі, в якому статус мистецтва став набагато вищим, отже й прискіпливе розглядання «нового вбрання короля» вже не таке безпечне.

II. Штучні світи

«Мистецтво» — в його сьогоднішньому значенні — термін відносно молодий; це ж стосується й мистецтва як виду діяльності в його сьогоднішньому вимірі. Історичну етимологію терміна, отже, й первісну функцію самого явища, приховано у термінах *майстер, майстерність, ремесло*, які застосовувалися впродовж кількох тисячоліть до будь-якого ремесла. Туманом *високої духовності* та іншими ознаками мистецтво почали огортати лише від середини XVIII — початку XIX століття, відколи й відбулася його *сакралізація, фетишизація*, отже, *трансформація і рефункціонування*. Прикметно, що трансформація відбулася не так із самим мистецтвом, як зі ставленням до нього, отже, до його соціального статусу, що особливо помітно від часу поширення засобів тиражування мистецтва (здається, першим на це звернув увагу Вальтер Беньямін¹). Аби спогад про трансформацію, рефункціонування і зміну статусу не залишав читача впродовж читання цього тексту, а бажано й опісля, автор постійно нагадуватиме про цю зміну, вживаючи замість звичного терміна *мистецтво* інший — сьогодні менш популярний, однак чинний в українській лексиці від XVII століття, зокрема у Л. Білецького, М. Вороного, М. Грушевського, І. Карпенка-Карого, К. Копержинського, М. Кропивницького, І. Нечуя-Левицького, С. Петлюри, Л. Старицької-Черняхівської, Ю. Федьковича, І. Франка, С. Чарнецького та багатьох інших авторів². Отже, *штука* у значенні *мистецтво*, а також похідні — *штукар, шукмайстер, штукарство, штучництво, штучність* — без оцінки та емоційного забарвлення, але заради приземлення і нагадування про іманентну функцію — виробництво

1. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності // Беньямін В. Вибране. Львів, 2002.

2. Клековкін О. Про часи, коли «театр іще й не починався...» і про те, коли народилося сучасне «мистецтво» // Сучасне мистецтво. 2010. Вип. 7.

штучності (*штуки, штучного світу тощо*). Якщо хтось має намір закинути авторові повернення полонізмів, будь ласка, можна замінити староукраїнським, чинним ще у ХІХ столітті терміном *іскусство*, адже «і в лайці треба не відступати від законів *іскусства*»³. Однак, привласнений *великой руской культурой*, цей термін, з огляду на коло пов'язаних із ним асоціацій, не видається своєчасним (хоча, посутньо, термін «іскусство» виявляє інший бік проблеми, котру має намір окреслити автор, — проблему «іскушення», спокуси). Для подолання сумніву у виправданості запропонованого тут термінологічного вибору, є простий спосіб верифікації — від зворотного. Йдеться про те, що *штуці* (художеству) може бути протиставлено лише два терміни із протилежним та емоційно незабарвленим значенням: *природність і... недосконалість* або — з відтінком політичного й естетичного звинувачення — *антихудожність* (зазвичай корелює з несмаком і невірністю). У цьому семантичному контексті органічним є висловлювання Курбаса про завдання *науки про штуку*: «Вся наука театру мусить звестися до вивчення матеріалу: гайок, гвинтиків, що лежать у нас на столі, до технології, до законів конструювання, до спеціальних законів, що є у фізиці, хімії чи інженерії, наприклад, закону земного тяжіння»⁴. Формулу Курбаса варто було би застосовувати і до інших галузей штуки, адже приналежність її не лише у пріоритеті майстерності, ремесла, технологій, чого бракує багатьом сферам дослідження штуки.

Формула Курбаса гарна ще й тим, що, не применшуючи значення і не профануючи «високих матерій», обговорення яких зазвичай знаходяться на першому місці у *дискурсі про штуку*, ігнорує їх як належні іншій галузі. Інша причина приналежності формули Курбаса — в її

3. Кропивницький М. Лист до М. В. Лисенка. 18.12.1884 // Кропивницький М. Твори: У 6 т. Київ, 1960. Т. 6. С. 339.

4. Лесь Курбас. Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. «Молодий театр» // Лесь Курбас. Філософія театру. Київ, 2001. С. 129.

просторовій наочності, адже весь матеріал Курбас пропонує розташувати на столі, у горизонтальній площині, отже, функціонально, поза рейтингами, статусами та іншими фіктивними величинами. Лише технологія — з чого й у який спосіб створено штуку. Технологічно-горизонтальний вимір Курбас підтверджує й іншим порівнянням: «...Треба пам'ятати, що театр — це не спектакль: це є всі спектаклі. Театр — це і театр сатири, і руська драма, і опера. Щоб борець був смачний, потрібна і квасоля, і сметана»⁵. Формула Курбаса суголосна ідеї сучасного польського дослідника Пьотра Пьотровського, який пропагує ідею *горизонтальної, а присутньої, й децентрованої історії штуки*, адже, вважає він, чинні стандарти *арт-географії* позначають «ієрархічну модель аналізу, засновану на концептуальній структурі, створеній протиставленням центру і периферії», тоді як «кожен центр має тенденцію до тоталітаризму; він бачить себе єдиним джерелом світла»⁶. Насправді, до формул, подібних до запропонованої Курбасом, схилилися ледь не всі притомні дослідники, а надто у період формування науки про *штуку* і *створені нею штучні світи* (формування саме науки, а не взагалі дискурсу про штуку у форматі салонного базікання) наприкінці XIX — на початку XX століття.

Однак невдовзі у певних країнах керована владою (де більше, де менше) європейська *наука про штучні світи* від початку тридцятих років — доби фашизму — повернулася спиною до технологій і rado кинулася в обійми ідеологій, отже й до *текстів про статуси: про великі*

5. Лесь Курбас. Про ЛЕФ. Лекція 10.02.1926 // *Лесь Курбас. Філософія театру*. Київ, 2001. С. 124.

6. Piotrowski P. In the Shadow of Yalta: The Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989. London, 2009. P. 12–14.

твори, про великих виробників штуки і, як наслідок, про великі культури⁷. Наслідки повернення від технологічного до донаукового ідеологічного або приховано ідеологічного естетичного рівня як для науки про штучні світи, так і для культури загалом, ще й досі, на жаль, недостатньо усвідомлені. Річ навіть не в тім, що *наука про штучні світи* не зробила того, що могла би зробити, натомість — у завданій шкоді; адже саме *наука про штучні світи* прищепила культурі цілий букет шкідливих звичок, зокрема, й тих, які опосередковано підготували і продовжують підживлювати московсько-українську війну. Так само як і математика або інші наукові галузі, наука про штучні світи також формує тип мислення — мислення не лише дослідника штуки, а й споживача штучних світів і самого штукмайстра.

III. Сакралізація штуки

Найголовніший гріх науки про штуку полягає у тому, що, підтримуючи самовихваляння самої *штуки*, вона патентувала штукмайстера

7. Віктор Петров, ровесник Курбаса, попереджав, що «для науки не існує значного й незначного, мистецького й немистецького, відомого й невідомого. Наука не знає такого розподілу. Для науки все цікаво, все потрібно. <...> Для науки немає, повторюю, цікавого й нецікавого, мистецького й немистецького, значного й дрібного». Він повторив, отже, підкреслив, цю думку двічі — спочатку у статті (Петров В. Місце фольклору в краєзнавстві // Етнографічний вісник. 1925. № 1. С. 20), а згодом і в окремому виданні (Петров В. Місце фольклору в краєзнавстві. Київ, 1926. С. 9). Попереджав про це не лише Віктор Петров, варіації цієї думки можна знайти у багатьох його сучасників — Володимира Перетца, Петра Руліна, опосередковано і в Макса Геррманна, чия праця «Дослідження історії німецького театру Середньовіччя та Відродження», присвячена «невидатному», нестатусному явищу театральної культури, заклала підвалини наукової історії театру і театрознавства у цілому (Hermann M. Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Berlin, 1914). Таких самих поглядів дотримувалися представники технологічного підходу в інших науках про штуку (зокрібна Генріх Вельфлін), принципи яких, однак, не дістали достатнього розвитку у науці про штучні світи.

та його штуку як виняткову сферу діяльності, фетишизувало її, надавши чи не найвищий статус у житті суспільства (навіть під час війни весь світ стежить за врученням премій у галузі кіно і літератури, проте, судячи з повідомлень преси, мало переймається революційними відкриттями у галузі медицини, фізики та інших наук і навряд чи спроможний назвати кількох винахідників нової зброї, котра нас захищає). Тому, і не лише за цією ознакою, — фіксуємо *надмір штуки* і, як наслідок, — відтиснення штучним світом світу реального. Уявлення, тиражовані штукою («*духовність руской інтелігенції*», «*честь рускава ахвіцера*», «*ми же братья*», «*сваіх не брасаєм*» та ін.), з огляду на часто дуже талановите (заразливе) повторення, втоптуються у свідомість, привчають до сприйняття життя крізь призму штучного світу, а не навпаки: не штука крізь призму життя, але життя крізь призму штуки.

Хоча, насправді, це лише фентезі подеколи у більш або у менш реалістичному вбранні. Байдуже за чікими лекалами структурується світ — Кафки, Йонеска, Джойса або Корнійчука; значення має інше — що заразливіші штучні світи, то активніше вони витісняють зі свідомості світ реальний і підміняють його; штучно створений образ блокує образ світу, створений у власній свідомості. Це — *синдром Людвіга Баварського*, котрому кортіло жити у штучному, напівіграшковому світі, створеному Вагнером. Цей синдром можна позначити й інакше — як *ефект Вальтера Шелленберга* або *ефект мундиру*: «Особистий мій вступ до лав нацистської партії <...>. Чорні мундири спеціальної охорони фюрера були ефектні й елегантні, отожд до лав СС вступало чимало моїх колег-студентів. На есесівців дивилися як на *вищу категорію людей* і належність до СС забезпечувала престиж і значні соціальні пільги... Я не можу заперечувати, що у віці двадцяти трьох років такі речі, як *громадський престиж* і, *зізнатися, зачарування мундиром, відіграли істотну роль у моєму виборі*...»⁸.

8. Шелленберг В. Лабиринт: Мемуары гитлеровского разведчика. Москва, 1991. С. 16.

Спокуса штучним світом, яким після сотень і тисяч повторень заряджені мільйони банок. У контексті цієї розвідки не має значення зміст, яким заряджені банки, і наслідки цього заряджання. Звісно, найменший спротив здатні чинити банки інфантильні — так відбувається організація дитячого хрестового походу, так наївний глядач починає стріляти з револьвера у негідника на сцені або на екрані, так народжуються штукomanії, так підлітки, зачаровані образом, вирішують, за прикладом Ромео і Джульєтти, *красиво померти*.

Доки наука про штуку розводиться про високу духовність, десятки мільйонів спокушених образом підворітні й сталінських бараків та ще й після підкріплення, отриманого на заряджанні банок, вигукує «*расія не маєє границь*», «*расія не заканчівається нігде*» та іншу маячню, запозичену саме зі штуки. Здавалося б, усі ці приклади легко перекреслити, нагадавши, що так само, як і ворожі, штука просуває і «*позитивні*» цінності. Й це справді дуже схоже на правду. Однак зараз йдеться не про ознаки цінностей, натомість як легко знищується бар'єр критичного сприйняття і як важко відбувається процес *роз-ототожнення штучного світу і життя, очуження штуки, відокремлення штуки від життя*, — щоб не плутати комп'ютерну гру із життям і не ставати *штуко-залежними*.

Вибір, здійснений наукою про штуку на користь теорії та історії штуки, детермінованої не взагалі політикою, а саме дискурсом влади, сформувавши відповідний словник, принципи якого віддзеркалює репліка Сталіна про необхідність «*оперувати в художній літературі поняттями класового порядку або навіть такими поняттями як радянське, антирадянське, революційне, антиреволюційне тощо*»⁹ (до цього типу «*понять*» належать і терміни-наліпки *видатний, визначний, високохудожній*, завдання яких, як і запропонованих Сталіним, у *розмежуванні світу, відмежуванні наших від не-наших, «ми» від «вони»* — підступна метафорика у науці про штуку).

9. Громов Е. Сталин: власть и искусство. Москва, 1998. С. 79.

IV. Лексика оспівування і паплюження

Негоже, однак, звинувачувати в усьому владу (не з надмірної поваги до неї, але з бажання зрозуміти проблему, а не шукати винного і перетворювати саму штуку і науку про неї на безневинну жертву). Навпаки — *наука про штучні світи мусить усвідомити свою відповідальність*. Зізнаймося, оціночна лексика, котра спирається на епітети, метафори, усілякі прикметники невизначеного змісту, надзвичайно зручна, адже на відміну від пропозиції Курбаса, що передбачає здатність відрізнити гайку від гвинтика і знання законів конструювання, запропонований Сталіним принцип легко реалізувати: радянському протиставляється антирадянське, революційному — контрреволюційне, високохудожньому — малохудожнє, видатному — незначне, великому (*великая руская культура*) — мабуть, мусять бути протиставлені невеличкі, маленькі, дрібненькі культурки. До того ж, цей принцип навіть не вимагає окреслення ознак великих і дрібненьких.

Набагато складніше визначити, приміром, принцип мізансценування вистави, ніж написати, як це робив один із найцитованіших критиків двадцятих років, зізда тодішнього театрального репортерства І. Туркельтауб, у чиєму словнику домінували емоційно забарвлені «терміни» *безглуздий, безпорадний, ворожий, глупий, дрібнобуржуазний, звироднілий, капіталістичний, колишній, контрреволюційний, легковажний, незграбний, огидливий, помилковий, слабенький...* і базарне на кшталт *«покидьки мистецтва»*¹⁰, *«більшість театральних діячів остільки бездарна»*¹¹ або *«музика — сіра, нудна, заялозена і бездарна»*¹² та ін. Посутньо, як наведені, так і мільйони ненаведених, але подібних «термінів» є прихованим інструментом надання статусу, висвячення на геніїв, на шедеври і т. ін.

10. Туркельтауб І. Мистецтво на Україні (Підсумки Всеукраїнської Наради Всеробмистецтва)

// Література, наука, мистецтво. 1924. № 10. С. 6.

11. Туркельтауб І. Криза театру // Література, наука, мистецтво. 1924. № 26. С. 1.

12. Туркельтауб І. Гастролі Клари Юнг: «М-лле Піпсі» // Вісті ВУЦВК. 1925. № 209. С. 3.

Наука про штуку опиняється, таким чином, у надзвичайно зручній системі опозицій на кшталт *високо- або антихудожній*. Хоча сам термін — *художній* — означає лише належність до штучного світу, адже *художество і штука* — це синонімом, що підтверджує назва праці про «київську штучну літературу»¹³, окремі репліки про штучну драму («искусственная драма»¹⁴; «штучна драма»¹⁵) або й поширена у Європі від кінця ХІХ століття назва театрів — *художній театр* («режисер д. Марджанов, учень Станіславського, має замір сотворити в Києві “художественний” театр»¹⁶; «За останні часи в російській пресі часто почали друкуватися звістки про заснування українського *художественного театру*»¹⁷, однак «на думку Панаса Карповича [Саксаганського], у Харькові тепер немає й такого помешкання, щоб було придатне для вистав нашого *художнього театру*»¹⁸; «Я, — каже Ів. Ів. Ковалевський, — рішуче думаю заснувати український *художній театр*»¹⁹) або *мистецький театр* («Малий *мистецький театр* в Києві. Замість колишніх театрів “Варете” й оперети, створено “кляйнкунсттеатр”, призначений для війська й цивільного населення»²⁰).

13. Петров Н. Очерки из истории украинской литературы XVIII века. Киевская искусственная литература XVIII века, преимущественно драматическая. Киев, 1880.

14. Дашкевич Н. Отзыв о сочинении г. Петрова «Очерки истории украинской литературы XIX столетия». С.-Петербург, 1888. С. 107.

15. Білецький А. Українська драма // Календар-альманах «Дніпро» на рік 1923. Львів, 1923. С. 27.

16. *Litera*. Театр «Соловцов» // Рада. 1907. 4 вересня. № 200. С. 4.

17. А. П. К. Саксаганський про україн. худ. театр // Рада. 1912. № 174. 13 серпня. С. 3.

18. Там само. С. 4.

19. Василько В. Щоденники // Український театр. 1999. № 3. С. 25.

20. Малий мистецький театр у Києві // Український вісник (Берлін). 1942. № 16. 12 грудня. С. 6.

V. Десемантизація термінів

Інший інструмент зручної політичної науки про штучні світи — звуження, розширення, переінакшення змісту термінів або нав'язування непритаманного їм змісту. Чи не найяскравіший приклад — сам термін *культура*, вживаний здебільшого стосовно закладів, підпорядкованих міністерству культури, внаслідок чого, приміром, майстерно виготовлена штука стає критерієм *вимірювання культури*, її величі, що, з точки зору логіки, є нісенітницею. Умовний майстер (*штукар, шtukмайстер*) та його штуки, навіть надзвичайно майстерно виготовлені, не можуть бути маркером умовної величі культури, адже складова і ціле не тотожні, як стрункі ноги, гарна зачіска і вишуканий макіяж не є ознакою розуму або моральності. У цьому випадку, як і у багатьох інших подібних, термін десемантизується, внаслідок чого й формується *десемантизований* тип мислення.

Поняття *культура* — не єдиний випадок десемантизації, можна також згадати сталі словосполучення як *театральна і режисерська система, режисерський метод*, впроваджені практиками, однак десемантизовані саме істориками штуки. І це проблема не лише української або пострадянської науки про штуку²¹. Стосовно «шанобливого ставлення до минулого» Брук, здається, погарячував, адже насправді у перелічених ним випадках бачимо не повагу до традиції, але зручну звичку до безвідповідальності.

21. «Слова “краще”, “гірше”, “не так добре”, “погано” вживаються [у сфері штуки] щодня, але самі по собі ці слова <...> не несуть ніякого морального значення» (Брук П. Пустое пространство. Москва, 1976. С. 160); «Не варто удавати, ніби слова, якими ми користуємося, говорячи про класичні п'єси — “музична”, “поетична”, “ширша за життя”, “благородна”, “героїчна”, “романтична”, — мають незмінне значення. Вони відображають лише критичні погляди певного періоду, і спроба створити сьогодні спектакль, який відповідав би цим стандартам, неминуче заведе нас у *Неживий театр*, тобто у театр, де жива істина підміняється шанобливим ставленням до минулого» (Там само. С. 60–61).

Дуже легко сказати, що певний актор або режисер виконав своє завдання «краще», «гірше» або «не так добре», ніж визначити його завдання і поставити діагноз, який пояснить, чому нефахівець, споживач штуки або так званий пересічний глядач сприймає одну штуку як «кращу», а іншу — як «гіршу»; що не так із цією штукою, як виправити, коли вже вистачило глузду оцінювати штучні світи, котрі можуть, як і будь-який гаджет, операційна система або комп'ютерна програма, бути більш або менш досконалими з технічного боку. І, спокушаючи своєю досконалістю, формувати у нас нові навички й уявлення про світ. Приміром, сьогоdnішній користувач комп'ютера навряд чи помітив, як опинився у зручному світі різноманітних меню, де лише треба зробити правильний вибір між бажаними варіантами дії.

VI. Штука поза політикою

Безперечно, можна уявити собі якусь технологію, майстерність поза політикою. Або ж навіть життя поза політикою. І хто би не хотів бути вільним від неї? Це як мрія про безсмертя або про цілорічні весну та літо без хурделиць і мряки, або про відсутність хвороб, смерті, війн (саме цей прийом використовує і московщина у нинішній війни — війни нема, є лише спецоперація). Мрія про такий гармонійний світ не надто реалістична, однак, зрештою, чим би наука про штуку не тішилася...

Але просувати тезу, що штука й справді існує поза політикою, — однаково, що змушувати повірити в міраж. І тоді постає питання — навіщо історія штуки або журналістика штуки просуває подібні тези? Незалежно від суб'єктивних намірів цей наратив спрямовано на те, аби інфіковані ним довірливі «споживачі», не помічали, як штука просуває політичне. До прикладу, не звертали увагу, що не лише московська штука, а й уся московська культура культивує формулу Уварова («*православ'є, самодержав'є, народность*») як антитезу формулі французької революції («*Liberté, Égalité, Fraternité*» — «Свобода, рівність, братерство»).

Функцію прихованого рейтингування виконують також репліки на кшталт не вперше повтореної 1913-го року Всеволодом Мейєрхольдом ніби навіть аксіоми про Мондзаємоана Тікамацу — «японського Шекспіра»²². Сутність прийому у створенні подвійного коду: з одного боку, Тікамацу — це ніби Шекспір, однак з іншого боку — не зовсім, бо не перший, а другий Шекспір (ніхто, здається, ще не сказав, що Шекспір — це британський Тікамацу. Чи, може, в Японії це порівняння є звичним?). Або ж репліки про Жака Копо — «французького Станіславського»²³, Бернарда Шоу — «ірландського Станіславського»²⁴, Курбаса, «близького саме до Станіславського»²⁵, самого Станіславського — «аналога Райнгардта», а Таїрова — «російського Райнгардта», і «російського Есснера»²⁶ одночасно.

Таку саму функцію рейтингування виконують і повідомлення про псевдозмагання, приміром про те, що *нібито* відбулося між виконавцями ролі Отелло — Сальвіні і Россі: «Творче змагання двох геніальних італійських акторів в інтерпретації одного з найбільш глибоких образів Шекспіра було *подією* загальноєвропейського значення»²⁷ (насправді, ніякого змагання не було, змагання склалося лише у голові історика штуки), або вигадане змагання між Курбасом і Мейєрхольдом («*Чемпіон Києва (Курбас) положив на обидві лопатки чемпіона Москви (Мейєрхольда)*»²⁸).

22. Мейєрхольд Вс. К постановке «Дон Жуана» Мольера // Мейєрхольд Вс. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. Москва, 1968. Ч. 1. (1891–1917). С. 194.

23. Финкельштейн Е. Жак Копо и Театр Старой Голубятни. Ленинград, 1971. С. 5.

24. Bentley E. Bernard Shaw. New York, 1957. P. 228.

25. Смолич Ю. Біля джерел // Лесь Курбас: Спогади сучасників. Київ, 1969. С. 46.

26. Колязин В. Гастроли Камерного театра в Германии. 1923 год // Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века. Москва, 1996. Вып. 1. С. 243–244.

27. Мокульский С. Томаззо Сальвини // Мокульский С. О театре: Сб. статей. Москва, 1963. С. 120.

28. Панфутурист [Бажан М.] Театральне мистецтво // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи. Балтимор; Торонто, 1989. С. 299–301.

Мабуть, учасники змагання були би здивовані, дізнавшись, що вони змагалися. Насправді, змагалися. Тільки не вони самі. І навіть не змагалися, але перебували у війні, котра завжди точиться між культурами, — у війні за панування.

Проте їхні перемоги і поразки відбувалися не тоді, коли хтось висвячував якусь штуку або штукмайстра на геніальність («Великий французький письменник [Вольтер] ще більшого письменника Шекспіра називав за його драматичні заходи, як звісно, дикарем...»²⁹). Вони відступали й програвали, коли їхні системи цінностей, унаочнені у повсякденному житті та у штучних світах, витіснялися і знищувалися чужими. Тому світові війни завершувалися не лише груповими світлинами учасників переговорів і парадом перемоги на центральній площі столиці; вони завершувалися також щедро фінансованими замовленнями друкарням на виготовлення нових політичних мап і вивісок із назвами вулиць на будинках: лягали спати на одній вулиці, в одній країні, а прокидалися на іншій вулиці та ще й в іншій країні.

Однак виробникам і дослідникам штучного світу, які ще вчора займалися *«іскусством вне палітікі»*, до всього байдуже, їм немов пороблено, вони й справді переконані, що знайшли, до чого прагнули, — теплу нішу, і не бажають визнавати своєї провини у тому, що сталося, можливо, й не вважають те, що сталося, бідною (адже ж *мудрагелі і хвілозопи* живуть поза політикою). Їм однаково, що у своїх закликах до *іскусства вне палітікі* вони повторюють репліку Гітлера, який 1932 року, за рік до приходу до влади, в інтерв'ю кіноактрисі Тоні ван Ейк висловився проти того, щоб зв'язувати штуку і політику. «У мене, — казав він, — викликають відразу спроби контрабандою протягнути політику під плащем штуки. *Або штука, або політика»*³⁰. Здавалося б, уся подальша історія Третього Райху спростувала цю тезу. Але ж ні, насправді лише підтвердила намір

29. Стешенко І. Історія української драми. Київ, 1908. Т. 1. С. 3.

30. Теплиць Е. История киноискусства. Москва, 1973. Т. 4: 1934–1939. С. 149.

Гітлера відокремити штуку від політики у *свідомості споживача, приховати її політичну складову* (й у цьому сенсі він був набагато спритніший за Геббельса, котрий 1931-го року писав у Щоденнику: «Час позаполітичного кіно минув»³¹).

Тож і провина науки про штуку *вне палітікі* — наша спільна провина у збоченні світу — не менша, а може, й більша, ніж провина самих політиків. У відносно демократичному ХХ столітті політик здебільшого догоджає прихованим і не завжди усвідомленим інстинктам натовпу (як Гітлер, котрий, перш ніж оголосити реванш і «остаточне вирішення єврейського питання», «почув» наскільки цей заклик принагідний для його виборців). Інша річ сам виробник штуки — він, на диво, менш залежний і має шанс чинити опір сформованому від ХІХ століття винятковому статусу штуки як діяльності, твору як продукту, штукмайстра як виробника, а не повторювати зручне для себе про *штуку, котра вимагає жертв*, тим паче, що в оригіналі зміст інакший — не лише штука, а й узагалі будь-яка *майстерність вимагає жертв*: водія, кухаря, лікаря, сантехніка, будь-кого.

Ось із цим «жертвним» статусом штуки й інтелігенції (міфологізованої штукою саме на московщині) здебільшого і вела боротьбу Європа ХХ століття, чимало зробивши для відмежування штуки від сакрального статусу, набутого нею у ХІХ столітті. Чи не найбільше долучилися до цього процесу футуристи, дадаїсти і... Бертольт Брехт, який, відмовляючись від ідеї «співпереживання» глядача, поводився найчесніше: ми, казав він, лише виконуємо перед вами штуку і зробимо все, щоб зруйнувати ілюзію, ніби це справжнє життя. Те саме було, вочевидь, й у шекспірівському театрі, і раніше, — найрізноманітнішими прийомами підкреслювалося, що драма *виконується*. І лише з приходом реалізму запрацював ефект ілюзії, фальсифікації і співпереживання, а, отже, підміни картинки. Гідна подиву синхронність — реалізм і розвиток засобів масової інформації, котрі об'єднали зусилля, спрямовані на формування картинки.

31. Ржевская Е. Геббельс. Портрет на фоне дневника. Москва, 2004. С.180.

VII. Від кого обороняється культура

Завдання цього тексту вважатиму реалізованим, якщо читач без зайвого підштовхування з боку автора зрозумів, від кого і *від чого мусить оборонятися культура* — від ледь не сакрального статусу, наданого штуці як самою штукою, так і наукою про штуку. Адже наївно-довірливе й інфантильне ставлення до штуки деформує світогляд навіть, коли його деформовано у «правильний» бік; зрештою, завтра з'ясується, що той «правильний» бік був «не зовсім правильним», а то й «зовсім неправильним».

Безперечно, роль економічних, внутрішньополітичних та інших факторів у геополітичних конфліктах неможливо применшити. Проте роль психопатологій, сформованих штучними світами, хоч і недостатньо досліджена, однак приховати її вже неможливо. Безперечно, цю роль було би продемонстровано переконливіше, якби виклад спирався на статистику, кореляцію між способами споживання штуки та її репертуаром, з одного боку, і роботою мозку та агресивністю, з іншого. Однак аналіз лексики респондентів із численних емпіричних матеріалів, зібраних українськими каналами на московщині, не залишає сумніву, що здебільшого їхнє політичне життя протікає у цитаті, запозиченій зі штучного світу, де репліка «Мальчик, ты не понял, водочки нам принеси! Ми дамой летім» і псевдоісторичне «Гойда» дістало статус національно-патріотичного гасла, а гасло «Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее»³² остаточно перемогло, що й було унаочнено (отже, підтверджено) штукарством, котре візуалізувало і цю й іншу репліку вождя: «Очень трудно, товарищи, жить одной лишь свободой», тоді як сама репліка про несвободу викликала «*одобрительные возгласы и аплодисменты*»³³.

32. Сталин И. Речь // Первое Всесоюзное Совещание рабочих и работниц-стахановцев. 14–17 Ноября 1935. Стенографический отчет. Москва, 1935. С. 368–369.

33. Там само. С. 369.

Проте існує й виключно наша, набагато важливіша проблема — досі повторювані в Україні тези про те, що без закладів, які носять імена пушкіних, толстих, булгакових і чайковських тощо та й узагалі без «великої рускої культури» нам не жити. А це означає, що життя у цитаті триває, й чим далі, тим глибше занурюється у неї і вже не може видряпатися. Хоча спосіб видряпатися простий: усвідомити, що культура — це передусім те, що сталося у Бучі, Маріуполі, Херсоні, Бахмуті та інших містах, а штука виконує в ній роль *агента під прикриттям*. І що талановитіша (заразливіша) вона, то радикальніше викручує мізки. Заради профілактики інколи варто перевіряти джерела цитат, в яких живемо. Хоча б — про *великую рускую культуру*. Не для того, щоб схилити голову перед ще одним авторитетом, натомість щоби нарешті побачити мотлох, напханий у голову автора цієї цитати, і зрозуміти, що в усіх подібних твердженнях відсутня доказова база.

Наука про штуку, якщо й справді претендує на науковість, мусить спиратися на *довказову базу*, а не на результати маркетингу, внаслідок якого хтось, колись, когось висвятив у сан геніїв, великих, визначних видатних і т. ін. Це вибір між доказовим мисленням і життям у цитаті. Виявивши, що якийсь зі звичних авторитетів лише повторив, переспівав і варіював, отже, трансліював чийось цитату, слід замислитися і про довіру до самого цитатора, який перебрав на себе роль свідка істини. Тут ідеться не лише про зміну репертуару джерел для цитування — йдеться про зміну принципу і необхідність очуження й аналізу тексту. Зрештою, штучні світи — лише сукупність текстів, аналіз яких і є одним із завдань науки про штуку. Це завдання особливо актуалізується сьогодні, на тлі досягнень штучного інтелекту і неймереж, котрі, підтверджуючи прогнози наймоторошнішого кіберпанку, дають підстави припускати, що роль гамельнського шуролова завтра виконуватиме абсолютно самостійний і вже непідвладний людині штучний світ. І робитиме це, можливо, набагато *артистичніше*, тобто досконаліше і *заразливіше*. Що й підтвердить тезу про особливості стосунків штуки і культури, де штука дуже часто виконує роль прикриття.

Штука і загальна культура пов'язані між собою так само, як «протестантська етика і дух капіталізму», як «Тріумф волі» Лені Ріфешталь і дух нацизму. Прикладів чимало, серед них і колись улюблені штуки, розпрощатися з якими заважає звичка. (*«Не ухиляйтеся! Я запитую не про те, чи збиває Вас із пантелику, як і всіх інших, форма квартету до-дієз мінор; я хочу знати — чи й справді Ви отримуєте насолоду, слухаючи цей твір. — Ні. — Ну, ось це вже краще. І не треба цього соромитися»³⁴*).

З огляду на зазначене, може нашим «браттям» замість називати свої дрони та ракети Іскандерами або Кинджалами, а загони своїх негідників «вагнерівцями»; краще наректи їх іменами своїх видатних діячів культури? І тоді під час тривоги ми би знали, що на наші голови летять пушкіни, що школу знищили достоевські, дитячий садок — тургенєви, лікарню — станіславські та ін. Зброя, поійменована прізвищами знаних діячів культури, унаочнила б систему цінностей воюючих сторін, а зв'язок між «верхнім» і «нижнім» поверхами культури, між її парадним і чорним входом не викликав би сумніву.

VIII. Культура і штука

Проблема полягає в необхідності усвідомити елементарне: зв'язок (зазвичай не настільки глибоко прихований, щоби залишатися непоміченим) між культурою і народженою нею штукою. Усвідомити й відверто відповісти самому собі — на чому, крім звички, базується любов, котра так міцно тримає і змушує переконувати себе, що *іскусство вне палітікі*. Адже проблема штуки і політики — не предмет схоластичної дискусії, це — в умовах війни — ідентифікаційний код і тест на наявність сірої речовини, наявністю або відсутністю якої зумовлено здатність і готовність порівнювати створений графом Толстим вербальний ілюзіон

34. Глен Гульд берет інтерв'ю у самого себе насчет Бетховена // *Гульд Г. Избранное*. Москва, 2006. Кн. 1. С. 55.

під назвою «Війна і мир» із реальним *руським міром*. Порівняти, щоб поставити питання: яку функцію виконує *штука* під назвою «Війна і мир» у *просуванні руського міра*? Функцію камуфляжу, декорації або заразливої цитати, котра, майстерно засліплюючи очі, спокушає солодким життям у ній? Зрозуміло, що це не функція дзеркала, як наполягав на цьому фундатор ленінізму. Чи винен у цьому сам майстер — *виробник штуки*? Він є *лише* вісником, частиною культури, котра його сформувала, лише виробником *штуки і*, не завжди усвідомлюючи це, ще й транслятором адаптованих до потреб часу ідей — до прикладу, «*православія, самодержавія і народності*».

З точки зору опонента, котрий, про всяк випадок, продовжує торочити щось про *іскуство вне палітікі*, сама постановка питання у площині, в якій його ставить автор, принижує *штуку*. Жодним чином! Навпаки — автор демонструє приховану і недостатньо оцінену силу штучних світів та їхню латентну здатність керувати світом. Всупереч уявленню про те що, нібито, *штука* за міфічних «старих добрих часів» існувала поза політикою, цю залежність усвідомлювали як політики античності, так і творці штучних світів, котрі від кінця XVIII століття закликали відокремити *штуку* від держави, отже, залежність визнавали.

ІХ. Скасування культури

Обговорюючи історичні прецеденти скасування певних культур («буржуазної», як казали більшовики, або «звироднілої», як казав Гітлер), мусимо взяти до уваги такий *аргумент*: в основу відмови від певної культури завжди було покладено якусь ознаку, «червону лінію» (класовий принцип у діячів Французької революції 1879-го року і більшовиків, «національний» з ухилом в арійський героїзм — у нацистів, які відкидали усе «декадентське», «інтелігентське», «ліберальне» і т. ін.; і зазвичай ці скасування не мали тривалого характеру і завершувалися зі зміною влади).

Інша історія — стосунки з російською культурою в Україні, з культурою, котра глибоко проникла в культуру українську. Історія цих стосунків у своїй напруженій фазі триває понад три століття (це і Емський указ, і Валуєвський циркуляр, і розстріляне відродження, і голодомор, і тисячі знищених діячів культури). І різницю між культурними конфліктами часів французької або російської революцій і культурним конфліктом російсько-української війни зумовлено тим, що класові конфлікти революцій, на відміну від пробудженого сьогодні імперського інстинкту московщини, були відносно короткотривалими, тоді як рашизм ніколи впродовж трьох століть не зникав, і не лише стосовно України (прикладом чого є криваві придушення польського повстання у XVIII столітті, «Празької весни» та ін.).

Відмінність «скасувань» революційних часів від «скасування» імперської культури зумовлювалася їхнім короткостроковим характером — адже слабкі класи знищуються, трансформуються, адаптуються (приміром, на московщині буржуазію знищили і таким чином «нейтралізували» її художню культуру, вона стала безпечною, ледь не «екзотичною»). Натомість культура імперії — явище не тимчасове (існує понад три століття!) і, до того ж, небезпечне, особливо для найближчих сусідів, доки у головах її царів і «безмолвствующега народа» пануватиме *міф про її велич, богообраність, духовність* та іншумаячню. Цей міф є основою імперської культури, яку простежуємо в усіх її проявах — передусім у штуці, часто-густо майстерній, адже, на відміну від України, на московщині були і придворні (бюджетні) театри та імператорські товариства сприяння штуці (ті самі, які прощтовхували «руській мір» в Україні) та ін. До створення цієї вітрини, нерідко високотехнологічної і талановитої, отже спокусливої і тому особливо небезпечної (на кшталт наркотика, вживання якого створює залежність), московщина доклала чимало зусиль.

Х. Культура vs художня культура

Сказане вище, повертає до проблеми співвідношення понять «культура» і «художня культура»: чи художня культура є складовою загальної культури класу або нації, чи вона екстериторіальна як певна «есенція духовності», «скрепа», незалежна «нейтральна територія»? Проаналізувавши ситуації, де «культуру» підміняють «художньою культурою», ми виявимо, що зазвичай ці підміни невинні — вони виступають у ролі прикриття ганебної складової культури. За багатьма безневинними і, здавалося б, абсолютно нейтральними, неангажованими лексемами — акультурація, інкультурація, взаємовплив, дифузія, асиміляція, культурні взаємини, культурний обмін, культурний трансфер, гібридизація культури, рецепція та іншими подібними, котрі окреслюють стосунки різних культур — приховано те, що у часі війни, в агресивному дискурсі, стає очевидним: *боротьбу всіх без винятку культур (національних культур, субкультур різних соціальних верств, поколінь тощо) за панування.*

Вербальний шар цієї боротьби — традиційні, але від того не менш безглузді терміни, поняття, наліплені на явища, постаті, твори, відмовитися від яких заважає неохоча до змін звичка. Ці терміни або позбавлені будь-якого значення (тоді вони не варті того, щоби їх уживати), або навпаки — мають надзвичайно велике значення й рано чи пізно виявлять свою структуротворчу роль у формуванні наших уявлень про світ, уявлень, в основу яких покладено найсумнівніший з усіх можливих принципів. Йдеться про принцип жонглювання умовними одиницями, котрі позначають тимчасові статуси, зумовлені не певними об'єктивними ознаками, але маркетингом культури, здебільшого політично, а то й геополітично орієнтованим.

Бо нічим іншим неможливо пояснити, чому поняття «культура», останнім часом навіть у науковому дискурсі, дедалі частіше вживається у найвужчому з можливих значень — як художня культура, сукупність

художніх творів та їхніх авторів (фактично — закладів, підпорядкованих то міністерству культури, молоді та спорту, то міністерству культури та інформаційної політики). І саме такій — звуженій до рівня художнього ремесла — культурі з невідомих причин надається статус *великої, високодуховної*, а самим творам — *видатних, визначних, геніальних, високохудожніх* тощо, не кажучи вже про *вічні, безсмертні*, ніби нам і справді відомо, що таке вічність і безсмертя. До цього ж переліку належать метафори на кшталт *подія у штуці, революція у штуці, реформа штуки* тощо, коли позначають явище, котре, можливо, й має якесь виняткове значення, проте лише в межах конкретного місця і часу, й ніхто інший за межами даного часопростору його не помітив.

Звична у побутовому й офіційному політичному лексиконі метафорика позначає статуси, присвоєні явищам у межах певного місця і часу, підживляючи марносластво і комплекси надлишкової вартості одних і zarazом принижуючи інших. Тих, кого зазвичай позначають лише евфемізмом *та ін.*, адже на відміну від *великих, видатних, високих, глибоких, потужних*, за замовчуванням їм надається статус *другорядних, меншовартісних, недолугих, малохудожніх* тощо. Не біда, коли ця лексика виринає під час ювілейних ритуальних заходів у супроводі дзенькоту святкових келихів; лихо, коли, конвертована у гасла, вона вкорінюється у свідомості народів і стає апокаліптичною (екзистенційною)... битвою за метафори (підтвердження сили метафор — у численних хрестових походах, релігійних війнах і спробах побудувати Третій Рим (райх) — байдуже, яким він мариться самим визволителям Гробу Господнього, арійським, рашистським чи будь-яким іншим).

І річ не лише в тому, що наліпки, причеплені до певних явищ культури, спотворюють сприйняття тих явищ — подібні ярлики спотворюють сприйняття світу, адже, впроваджуючи вертикальну систему виміру (високий — низький, високохудожній — малохудожній), ігнорують горизонтальний вимір, в якому явища розташовуються не нижче або вище, але поряд, як інші, відмінні, підпорядковані іншій системі виміру.

Джерелом або принаймні одним із найпотужніших провідників подібних лексем, отже і підпорядкованого вертикалі способу сприйняття світу (культура — це сукупність художніх творів і митців, розташованих по вертикалі, такий собі культурний рейтинг, топ), є наука про штуку і художня критика. Надання певним культурним явищам статусу *загальнолюдських цінностей* (невже такі *загальнолюдські цінності* й справді існують, крім самого життя?) і *загальносвітового значення* — це той світоглядний фундамент, на якому базується уявлення про *іскусство вне палітики* (що в умовах війни присутньо є спробою ждунів виправдати власні, можливо, навіть неусвідомлені колабораціонізм, лінь, байдужість та інші психологічні перверзії).

Культура — ціле, складене з окремих сегментів, котрі перебувають у складних стосунках і невпинній боротьбі за панування. Тому оборона культури стосується не якоїсь сукупності творів і авторів, висвячених кимось у статус загальносвітового надбання. *Оборона культури* — завжди захист власної культури і власної системи цінностей, щоб там не казали захисники *загальнолюдських*, хоч би і *загальноєвропейських* цінностей, котрих, як засвідчив досвід останніх років (а хоч би й п. Орбана), не існує. Тому що існує боротьба інтересів, отже й культур, і не все, що має значення для одного місця і часу конвертується за так само високим курсом в іншому місці та часі, буває, й узагалі знецінюється або не приймається до обміну.

У цьому контексті посилюється відповідальність науки про штучні світи, котра, відмовившись від транслявання чужих статусів і виробництва власних, мусить протиставити їм системи понять, котрі конвертуються у реальні значення, отже, обрати у боротьбі з туманом і мильними бульбашками *правильний бік*. Стати на *правильний бік* — означає вимкнути нарешті станок, що безупинно друкує нічим не забезпечені метафори величі, й усвідомити, що головні показники культури — те, що трапилося у Бучі, Маріуполі й Бахмуті, а не лише майстерно створені штучні світи, котрі спокушають замовників улесливою картинкою з припадними гаслами на кшталт *можем павтаріть, сваіх не брасаєм* і т. ін. Бо однією

з найголовніших проблем сучасної науки про штуку, так само як і художньої культури у цілому, є проблема конвертації: у що, крім гонорарів і чинів, конвертується створене ними *загальнолюдське, загальносвітове, загальнокультурне* знання, кому воно, крім *вічності* (!) адресовано, чиї серця зігриває і чиї думки пробуджує. Та й чи конвертується це знання за межами власної секти, єдиної, в межах якої лише й можна конвертувати похапцем намальовану для власного вжитку і нікому більше не потрібну метафоричну валюту, призначену для оцінювання і надання статусу. Хоча адекватний споживач завжди робитиме вибір поза статусами, а то й усупереч, бо знає, що штука — це спосіб спілкування, в якому твір виступає лише у ролі посередника між автором і споживачем. І тому кожен читач, слухач, глядач шукатиме не статусного, але свого автора, з яким йому цікаво розмовляти.

Р. С. Поза життям

З усіма авторськими тезами опонент легко розправиться — мовляв, автор переплутав високе (штуку) і низьке (політичну пропаганду та й узагалі буденне, «невисоке» життя). Насправді не переплутав, а намагався розповісти, як вони ходять у парі й про те, що у цій парі штука виконує роль усміхненої маски.

Що й змушує сформулювати питання «хто підготував війну?». Чи не сформований «класиками» міф великої нації, чия місія полягає в очищенні світу від скверни? І ще: «чи художня культура — це системне ціле чи лише набір літер і звуків?». Аби відповісти на ці питання, слід опинитися у метапозиції — вийти назовні, за межі власних ментальних звичок і зрозуміти, що світ без самопроголошеної *великої руської духовності* не лише можливий, а й набагато кращий, ніж із нею.

Опонент, однак, заперечить: «Не треба ототожнювати штуку і політику, адже існують *гарні цитати і хороші руські*». Посміхнеться

і продовжить жити у наборі улюблених цитат, тобто нав'язаних йому звичок, — можливо, навіть дуже вишуканих. А, можливо, навіть скористається і візьме на озброєння ось цю, авторську: *штука поза політикою — це штука поза життям, повз життя, отже, альтернатива життю*.

АВТОРИ

АРТЕМ'ЄВА Віра — доцент Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, кандидат мистецтвознавства

БЕЗУГЛА Руслана — головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України, доктор мистецтвознавства, доцент

БЕНТЯ Юлія — старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України, кандидат мистецтвознавства

БЕРЕГОВА Олена — заступник директора з наукової роботи ІК НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор

БІТАЄВ Валерій — перший віцепрезидент НАМ України, академік НАМ України, лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки, заслужений діяч мистецтв України, доктор філософських наук, професор

БОЛДВІН Кріс (BALDWIN Chris) — театральний режисер і куратор перформансу, письменник, драматург, менеджер проєктів, доктор філософії, професор (Велика Британія, Іспанія, Болгарія)

БОНДАРЕВА Олена — головний науковий співробітник кафедри, професор Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, доктор філологічних наук, професор

БУЦЕНКО Олександр — радник дирекції ІК НАМ України

ВЕСЕЛОВСЬКА Ганна — завідувач відділу ІПСМ НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор

ВИШЕСЛАВСЬКИЙ Гліб — завідувач відділу ІПСМ НАМ України, кандидат мистецтвознавства, старший дослідник

ВІЛСОН Робін (WILSON Robin) — радник Ради Європи з питань міжкультурної інтеграції, науковець, публіцист, доктор філософії (Королівський університет Белфаста, Північна Ірландія)

ВОЛКОВ Сергій — директор Київського державного музичного ліцею імені М. В. Лисенка, заслужений діяч мистецтв України, доктор культурології, професор

ГОМОН Тетяна — доцент Київської муніципальної академії музики імені Рейнгольда Глієра, доктор філософії

ГОНЧАРЕНКО Надія — старший науковий співробітник ІК НАМ України

ГРАБОВСЬКИЙ Леонід — іноземний член НАМ України, композитор

ДЕМ'ЯН Валентина — науковий співробітник ІК НАМ України

ДЕМЕЩЕНКО Віолетта — завідувач відділу ІК НАМ України, кандидат історичних наук, доцент

ДЕМЧУК Руслана — завідувач відділу ІК НАМ України, доктор культурології, доцент

ДЕОБА Сергій — викладач Київського державного музичного ліцею імені М. В. Лисенка

ДРАГІЧЕВИЧ-ШЕШИЧ Мілена (DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ Milena) — професор Університету мистецтв у Белграді (Сербія), доктор філософії

ДРОФАНЬ Любов — провідний науковий співробітник ІПСМ НАМ України, кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник

ЖАРКОВА Валерія — завідувач кафедри Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, доктор мистецтвознавства, професор

ЗІНЬКЕВИЧ Олена — професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, член-кореспондент НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор

ЗУБАВІНА Ірина — учений секретар відділення кіномистецтва НАМ України, головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України, академік НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор

КЛЕКОВКІН Олександр — завідувач відділу ІПСМ НАМ України, член-кореспондент НАМ України, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор

КОНДЕЛЬ-ПЕРМІНОВА Наталія — завідувач відділу ІПСМ НАМ України, кандидат архітектури, старший науковий співробітник

КОРАБЛЬОВА Надія — професор Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, доктор філософських наук, професор

КОРЕНЮК Юрій — доцент Навчально-наукового видавничо-поліграфічного інституту Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського», кандидат мистецтвознавства, доцент

КОРНІЄНКО Владислав — академік-секретар відділення теорії та історії мистецтв НАМ України, генеральний директор Державного підприємства «Національний цирк України», академік НАМ України, заслужений діяч мистецтв України, доктор культурології, професор

КОРЧОВА Олена — старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України, кандидат мистецтвознавства, доцент

КУЗНЄЦОВА Інна — вчений секретар ІК НАМ України, викладач Докторської школи Національного університету «Києво-Могилянська академія», заслужений працівник культури України, доктор філософії, старший науковий співробітник, доцент

МІЩЕНКО Марина — завідувач відділу ІК НАМ України, кандидат юридичних наук

МОСЕНКІС Юрій — професор Навчально-наукового інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, почесний академік НАМ України, заслужений діяч мистецтв України, доктор філологічних наук, професор

НЕНАШЕВА Олена — науковий співробітник ІПСМ НАМ України, кандидат мистецтвознавства

ОЛІЙНИК Олександра — завідувач відділу ІК НАМ України, кандидат культурології

ОЛЯНІНА Світлана — завідувач кафедри Навчально-наукового видавничо-поліграфічного інституту Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського», доктор мистецтвознавства, професор

ПЕТРОВА Ольга — головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України, професор Національного університету «Києво-Могилянська академія», почесний академік НАМ України, заслужений діяч мистецтв України, доктор філософських наук, кандидат мистецтвознавства, професор

ПОЛЯКОВА Марина — молодший науковий співробітник ІПСМ НАМ України, доктор філософії

ПРИЧЕПІЙ Євген — провідний науковий співробітник ІК НАМ України, доктор філософських наук, професор

ПРОТАС Марина — головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник

ПУЧКОВ Андрій — радник Президії НАМ України, член-кореспондент НАМ України, лауреат Державної премії України в галузі архітектури, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, кандидат архітектури, професор

РЕМЕНЯКА Оксана — завідувач відділу ІПСМ НАМ України, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник

РОГОТЧЕНКО Олексій — завідувач відділу ІПСМ НАМ України, член-кореспондент НАМ України, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор

РОГОТЧЕНКО Світлана — науковий співробітник ІПСМ НАМ України, доктор філософії

САВЧУК Ігор — директор ІПСМ НАМ України, член-кореспондент НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор

САМОЙЛЕНКО Олександра — проректор з наукової роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, доктор мистецтвознавства, професор

САХАРУК Валерій — науковий співробітник ІПСМ НАМ України
СИДОР Олег — старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник

СИДОРЕНКО Віктор — президент НАМ України, академік НАМ України, народний художник України, кандидат мистецтвознавства, професор

СІТКАРЬОВА Ольга — провідний науковий співробітник ІПСМ НАМ України, кандидат архітектури, старший науковий співробітник

СКЛЯРЕНКО Галина — старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України, старший науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник

СМИРНА Леся — завідувач відділу НАМ України, провідний науковий співробітник ІПСМ НАМ України, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник

ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО Марина — академік НАМ України, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор

ЧІБАЛАШВІЛІ Асматі — заступник директора з наукової роботи ІПСМ НАМ України, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник

ЧМІЛЬ Ганна — директор ІК НАМ України, академік НАМ України, доктор філософських наук, професор

ШАЛІНСЬКИЙ Ігор — старший науковий співробітник НАМ України, заступник директора з науково-грантових питань ІПСМ НАМ України, кандидат мистецтвознавства, старший дослідник

ШКЕПУ Марія — головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України, доктор філософських наук, професор

Наукове видання

МИСТЕЦТВО В ОБОРОНІ

Колективна монографія
Національної академії мистецтв України

Упорядники

Олександр Клековкін, Інна Кузнєцова, Марина Черкашина-Губаренко

Видання здійснене за фінансової підтримки
Громадської організації «Всеукраїнська академія мистецтв»
та за юридичної підтримки
Адвокатського об'єднання «Брати Попко та Партнери»

Випусковий редактор — *Андрій Пучков*

Редактори — *Ірина Ковальчук, Оксана Кунцевська*

Дизайнер, верстальник, технічний редактор — *Андрій Шалигін*

Підписано до друку 25.09.2024. Формат 70 x 90 1/16
Папір офсетний. Спосіб друку офсетний. Гарнітури: Arno-Pro, Kabel BookC
Ум. друк. арк. 83,2. Обл.-вид. арк. 74,88. Наклад 300 примірників.
Замовлення № 24-203

Видавництво «Фенікс»
Україна, 03067, Київ, вулиця Грушецька, 13-Б
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3397 від 19.02.2009

Видання підготовлене Національною академією мистецтв України за участі наукових колективів Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України та Інституту культурології НАМ України. Матеріали монографії мають на меті показати і проаналізувати складну композицію мистецького процесу в умовах воєнної доби. Аналітико-критичні, естетико-синтетичні й людинознавчі розвідки широкого тематичного скерування — від історії мистецтва переважно XX століття до обставин, що складаються після 24.02.2022, — унаочнюють і поліваріантність пошуку різних видів мистецтва (візуальне і зображальне мистецтво, театр, кіно, музика, архітектура, урбаністика, дизайн та інші), й засвідчують контрасти індивідуальних пошуків, репрезентуючи палітру дослідницьких підходів в українській науці про мистецтво та культуру

