

ПРАКТИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 7.036:[94+159.953.2](477)

О. О. Геращенко, докторант, каф. культурології
Національний університет "Києво-Могилянська академія"
вул. Григорія Сковороди, 2, Київ, 04655, Україна
olesya.shambur@gmail.com

ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ІНСТРУМЕНТ РЕОРГАНІЗАЦІЇ
ПОСТКАТАСТРОФІЧНОЇ ПАМ'ЯТІ

У статті проаналізовано мистецькі підходи до трансформації застарілого травматичного досвіду різних країн, окреслено психологічні та соціальні проблеми, які можуть виникати у суспільстві, де присутня nereорганізована катастрофічна травматична пам'ять, обґрунтовано висновок про доцільність перегляду підходів до вирішення зазначеної проблеми в Україні.

Ключові слова: посткатастрофічна пам'ять, травматична пам'ять, візуальне мистецтво, робота горя.

Постановка проблеми. Протягом останніх трьох десятиліть державотворення спостерігається стрімкий рух України до культурного самоствердження. Одним з його важливих елементів є осмислення суспільного травматичного досвіду. Даний процес має надзвичайну важливість для розбудови успішної держави, адже поколіннями українці накопичували пам'ять про скорботні події у житті далеких і близьких предків, утім були позбавлені можливості провести належну роботу горя.

Актуальність цієї проблеми набуває особливого значення у теперішній час, з огляду на те, що держава стоїть на порозі нових потрясінь. В умовах зовнішньо- і внутрішньополітичної турбулентності гостро постає питання нового суспільного договору, а негативний досвід поколінь, який не було належним чином осмислено, не дозволяє раціонально підійти до розв'язання поточних соціальних проблем та консолідувати суспільство.

Аналіз досліджень і публікацій. Студії пам'яті є міждисциплінарною галуззю, що крім багатого теоретичного підґрунтя включає в себе культурні практики, які уможливають осмислення значення минулого у теперішньому.

Проблематика пам'яті як фактора, який впливає на свідомість та на сприйняття людиною актуальної дійсності, розглядалась філософами з давніх-давен. Аврелій Августин (354–430) визначав пам'ять як властивість душі, у якій зберігаються спомины – образи світу та переживання [1]. Ця концепція пам'яті вплинула на погляд Анрі Бергсона, Едмунда Гуссерля [4], Мартіна Гайдеггера [10].

Поява у XIX столітті соціології запропонувала новий дискурс теми пам'яті, надавши їй статусу соціального явища, що розглядається з точки зору колективних уявлень. У рамках цього дискурсу стали вже класичними поняття колективної пам'яті та соціальних рамок пам'яті, запропоновані Морісом Хальбваксом [17], концепт "місце пам'яті" П'єра Нора [20], поділ політики пам'яті на "тверду" та "м'яку" за Олександром Еткіндом [11].

Одночасно із соціологічним ракурсом дослідження травматичної пам'яті розвивається психологічний. Зигмунд Фройд [16], Карл Юнг [12], Еріх Фромм [9] досліджували колективне позасвідоме, а також способи його актуалізації.

Мета статті. Нині уже чимало написано щодо ролі пам'яті у відтворенні минулого для теперішніх потреб, але складним і недостатньо осмисленим залишається питання про мистецькі практики як своєрідні "технології роботи" пам'яті, а саме –

як зазначені практики віднаходять соціальне життя в об'єктивованих образах та сприяють зціленню травми.

Наукові теорії травматичної пам'яті відображають механізми впливу на особистість різних травматичних подій, а також факторів, що визначають процес примирення з ними. Однак теоретико-методологічний аналіз "роботи горя" крізь призму мистецьких практик та характеристики їхнього впливу на реорганізацію травматичної пам'яті не проводився.

У межах даної статті проведено оглядовий аналіз результатів використання культурологічного підходу до проблеми позитивної трансформації сучасного посткатастрофічного досвіду, а також доводиться інструментальна роль візуального мистецтва у роботі з пам'яттю.

Виклад основного матеріалу дослідження. Посткатастрофічна пам'ять зазвичай залишає по собі не факти, а алегорії. Частково тому, що людина відчуває емоції тільки у сьогоденні. Натомість у спогадах емоції можуть бути представлені тільки репрезентативно, через низку образів, немов сприйняті від третьої особи. У такому випадку людина швидше осмислює емоцію, ніж відчуває її. З цієї точки зору, мистецтво пропонує нам альтернативний підхід до розуміння проблем нашого стану і зцілення травм.

Слід зауважити, що нині несподівано важливою функцією мистецтва стала його здатність навчити людей переживати болючий негативний досвід, не втрачаючи внутрішньої цілісності. Останнім часом з'явилася велика кількість цікавих творів, які по суті є "сублімованим" смутком з боку художника. Завдяки психологічним процесам трансформації особистісний досвід автора може втілитися у шедевр, навіть коли цей досвід на перший погляд не є надто вражаючим чи унікальним.

Аби пересвідчитися у цьому, варто розглянути деякі приклади застосування інструментарію візуального мистецтва художниками різних країн з метою подолання їхнього особистого травматичного досвіду, пов'язаного з переживанням трагічних подій масштабних катастроф сучасності та важкою пам'яттю про них.

11 березня 2011 року в Японії стався найпотужніший в її сучасній історії дев'ятибальний землетрус. Він спричинив руйнівне цунамі, яке стерло з лиця землі цілі міста і призвело до руйнування активної зони трьох ядерних реакторів на Фукусіма-Дайті (Фукусімській АЕС-1). На сьогодні це – найбільш дорога у фінансовому вимірі природна катастрофа в історії людства. Події супроводжувалися безпрецедентною акумуляцією пов'язаних з катастрофою даних та їх детальним аналізом, результати якого дозволили скласти доволі вичерпну картину того, що сталося, а також поліпшити підходи до кризового управління.

Однак, як слушно зауважив письменник Шігемацу Кієші, "Big data" не дозволяють скласти враження про соціально-культурні виміри катастрофи. "На тлі збору даних про нескінченно велике, можна втратити відомості про нескінченно мале. Але у цьому випадку аналіз ситуації буде неповним" [18, р. 118]. Не заперечуючи користі від збору наукових даних про катастрофу, Шігемацу Кієші наполягав на важливості мистецького осмислення тих подій, адже, на його думку, мистецтво не має альтернативи, коли мова заходить про аналіз трагічного людського досвіду. Поза сумнівом, Фукусіма як подія символізувала кризу нації й екологічну катастрофу, але в той же час те, що сталося, вивело з умовної кризи артистичне і літературне середовище країни.

У сучасному культурному просторі Японії присутні множинні свідчення того, що після трагедії діячі мистецтва транжанрово переглянули своє ставлення до тріади: мистецтво–репрезентація–досвід на користь "натуралістичної" репрезентації пам'яті про пережиту катастрофу. Так, наприклад, дія роману Іто Сейко "Радіо уяви" [21] відбувається в означеній парадигмі. Книга написана з точки зору радіоведучого, що потонув під час цунамі і тіло якого повисло на верхівці дерева у зараженій радіацією зоні евакуації, і, тим не менш, він продовжує транслювати свою популярну радіопрограму. Її можна почути тільки тим, хто дозволяє своїй уяві блукати покинутими внаслідок катастрофи місцями.

У такий спосіб у романі постулюється думка про те, що травма від катастрофи, яка сталася 11 березня, стає зрозумілою лише на індивідуалізованому, особистому рівні: "Ваша уява підключається до радіохвиль, ви опиняєтеся біля мікрофона, в студії на радіовишці – іншими словами, стаєте моїм голосом" [21, р. 8]. У кінці твору поняття "уява" замінюється поняттям "смуток". У такий спосіб автор підкреслює основну ідею твору: для здобуття глибокого розуміння катастрофи необхідно задіяти весь спектр можливостей людської емпатії.

Ще одним цікавим прикладом є творчість японського художника-самоука Казуто Тацута. Він був у числі тих патріотів, які, керуючись відчуттям місії і бажанням допомогти постраждалому регіону, влаштувалися на роботу на Фукусімську АЕС після того, як на ній сталася аварія. Пропрацювавши півроку, він отримав дозу радіації, що перевищує допустимі санітарні норми, і був змушений звільнитися. Осмислюючи власний досвід роботи на станції, Тацута звернув увагу на різку невідповідність дійсного стану речей та тієї інформації про ситуацію, яка завдяки політиці уряду Японії та компанії ТЕРСО (Tokyo Electric Power Company) заповонила публічний простір країни. Опинившись у ситуації "подвійної", чи "викривленої", правди та намагаючись упоратися з пам'яттю про травматичні події, Тацута вирішив відобразити пережите на Фукусімській АЕС у формі ілюстрованого роману – манги.

"Я намалював цю мангу, тому що хотів задокументувати те, що я пережив, для історії... Я вірю, що це має ключове значення для майбутнього нашої країни", – говорить художник [22]. Показово, що Тацута не керувався художнім поривом, наймаючись на роботу на станцію. Необхідність зафіксувати свій досвід артистично проявилася в нього апостеріорі, як спроба впоратися з психологічним напруженням і перевтомою. На відміну від Іто Сейко, художник не залишає читачеві манги простору для уяви: він не тільки з фотографічною точністю передає образи, які поставали перед ним протягом півроку, а й детально відобразив мову робочих на

станції, їхній жаргон. Навіть ті японці, які зазвичай ігнорують манги, визнали роботу Тацута вкрай важливим художнім висловлюванням і літературним явищем. Це говорить про те, що у спробі "зробити чутним голос робочих станцій" автор вийшов за межі стилю.

Американський філософ Домінік Ла Капра виділив дві типові реакції на травму: конструктивне подолання і нав'язливе "відтворення" тривожної події [19]. Видається, що до них варто додати третю – художнє осмислення трагедії катастрофи.

Тепер звернемося до українського досвіду. Одним з яскравих прикладів тут можуть слугувати графічні роботи донецького "партизана" – українського дизайнера і художника Сергія Захарова під загальною назвою "Діра. Серпень чотирнадцятого". Вони, як і манги Тацута, представляють собою серію коміксів [5]. Автор каже, що ця форма мистецтва є "найпотужнішою річчю, поезія у ній переплітаються візуальне і вербальне сприйняття".

Під час окупації Донецька Сергій малював на фанері карикатури на "героїв-ополченців" і таємно розміщував їх у людних місцях міста. За це його було заарештовано окупаційною владою на півтора місяці, тричі його виводили на розстріл. Опинившись на підконтрольній Україні території, художник згадував, що робота над серією малюнків – спогадів про пережите допомагала йому впоратися із травматичним досвідом. "Малюнки – це психотерапія, і досить потужна", – говорить художник в інтерв'ю "Дзеркалу тижня" [6]. У Прощену неділю два роки по тому (у 2016 році) на своїй сторінці у соціальній мережі він розмістив кілька картинок коміксу "Діра" і написав про прощення і спромогу делегувати особисту вендету Божому суду і справедливій судовій системі.

Сергій Захаров наполягає, що почуття особистої образи і жагу до помсти не можна тримати в собі. У цьому ж інтерв'ю художник відзначає, що в Україні досі адекватно не осмислено досвід Другої світової війни і це породжує руйнівну для держави суспільну поляризацію.

Тяглість психологічної реакції на катастрофічні події залежить від спроможності людини упокоритися перед болем втрати. Така реакція у критичних випадках може набувати патологічних форм, а саме – бути відстроченою. Подібна викривлена реакція на горе може тривати десятиліттями. У гострому періоді переживання важкої травми психіатри описали стан, який можна визначити як посткатастрофічний синдром [8].

І дійсно, обставини ХХІ століття демонструють хворобливу складність посткатастрофічної ситуації. Минуле переслідує, розділяє суспільство і, як результат, часто обмежує політичний вибір.

Якщо наступні покоління проживають на тій самій території, де сталася катастрофа, і при цьому не вжито необхідних заходів щодо роз'яснення обставин катастрофи та спокути, яка відбулась, горе в цій ситуації надзвичайно важко відокремити від страху перед повторенням історії у нових формах. Відтак про майбутнє міркують у семантичних рамках минулого, а сьогодення ніби і не існує. Цей парадокс виявив Зигмунд Фройд, помітивши у своїх пацієнтів схильність "повторювати витіснене у якості нинішнього переживання, замість того щоб згадувати його як частину минулого" і визначивши унікальну здатність минулого занапащати сьогодення [15].

У той час як терапевтичне завдання психоаналітика поставлено таким чином, щоб перетворити травму, яка "загнана" у підсвідоме, на спогад, пацієнт демонструє

повторення. У контексті сучасної феноменології громадської культурної пам'яті доречним буде вести мову про ресентимент. Найбільш руйнівною властивістю психіки у зв'язку з цим є те, що, коли мова йде про спогади, минуле і сьогодення відрізняються, у той час як у повторенні вони злиті воедино, таким чином, що минуле не дозволяє суб'єкту ясно бачити сьогодення.

На думку Олександра Еткінда, радянського психолога, а пізніше американського культуролога й історика культури, "співвідношення між горем і виробництвом відмінностей можна визначити, використовуючи основну ідею школи російського формалізму – відсторонення... Як творча варіація повторюваного минулого, відсторонення здатне перемогти пов'язаний з ним механізм вічного повторення травматичної пам'яті" [11]. Цю думку ілюструє і цитата з нобелівської лекції Йосифа Бродського, в якій поет зауважив, що мистецтво "тим і відрізняється від життя, що завжди уникає повторення" [2].

Саме відсторонення рятує життя людини, яка перебуває у скорботі, від нападів міметичного горя¹, тому що воно наслідуює втрату, але не відтворює її. Відмінності між травматичною пам'яттю про минуле і будь-яким її симулякром не менш важливі, ніж їхні подібності, щоб достовірно відрізнити уявну конструкцію від справжньої.

У цьому контексті вважаю за можливе поділитися і власним досвідом звернення до артистичної перспективи у зв'язку з травмою, заразом звернувши увагу на один з можливих підходів до примирення з трагедією у такому суспільстві, де смерть – табуована тема, через що робота горя свідомо чи несвідомо блокується. Декілька років тому мені довелося відвідати Чорнобильську зону відчуження, в т. ч. Прип'ять – місто-привид, від якого залишився лише застарілий скелет з каркасів колишніх житлових масивів. Усвідомлення масштабу не тільки глобальної, але й локальної катастрофи, тієї, що спіткала мешканців цього міста, побудованого, аби стати місцем проживання молоді наукової еліти, мене вразило. Місяці по тому, зважившись повернутися до фотографій, зроблених під час поїздки, мимоволі зупинилася на одній із них, де були круглі настінні годинники без стрілок та дерев'яні рейки з цвяхами, на яких висять гумові протигази. Це зображення чітко зливалось у свідомості з картиною "Супрематизм" Казимира Малевича. Я відшукала її в Інтернеті і зіставила фотографію та оцифровану картину в колаж. Просторова подібність виявилася вартою подиву: ритм, співвідношення форми збігалися до дрібниць. Супрематизм Малевича як маніфест Модерну, мобілізації творчих сил "нових людей" і фотопам'ятники атомного розпаду тоталітаризму, поставлені поруч, представилися візуальною епітафією радянській імперії – жахливою у своїй правдивості. Візуальний простір став своєрідним полем інтеграції, де речі зійшлися воедино, а естетичний досвід представився як коливання між "ефектом присутності" й "ефектом значення" [3]. У той же час відмінність між абстрактними полотнами і дійсною фотохронікою залишалася очевидною. Це дозволило помістити пам'ять про зону відчуження у художній контекст, у межах якого вдалося впоратися з затриманим у пам'яті болем. Важливе терапевтичне зна-

чення також набула можливість поділитися своїми знахідками і роботами з аудиторією, відкривши експозицію в київському музеї "Чорнобиль"².

Осмислюючи роботу пам'яті і горя, німецький теоретик культури Вальтер Беньямін говорив, що "пам'ять не інструмент для вивчення минулого, але його підмостки" [7]. Людина, яка актуалізує своє минуле, одночасно є й актором, який виконує свою роль перед суспільством. Незалежно від того, чи копіюється він у землі, в архіві або у продуктах популярної культури – це практична діяльність, робота горя [14]. Тільки коли результати пошуків явлені публіці, немовби на сцені театру, роботу горя можна вважати завершеною.

Залучення до мистецтва у якості творця або глядача (чи водночас і творця, і глядача) допомагає людям ставати більш цілісними за рахунок того, що у них з'являється можливість повною мірою здійснювати внутрішню роботу з горем і пам'яттю, позаяк мистецтво надає простір для "законного", але водночас і дещо відстороненого місця скорботи у житті людини.

Одночасно потрібно розуміти, що культурна пам'ять про катастрофу – це складне з точки зору внутрішньої екології середовище. Частково – через дуалізм у значеннях місця пам'яті: з одного боку, воно уже означене певним ім'ям і замкнене у власній ідентичності, а з іншого – сьогодинішні місця пам'яті як зразки сучасного мистецтва представляють собою простір, відкритий до розширення їхніх значень.

До таких місць пам'яті можна віднести меморіальний комплекс, присвячений пам'яті жертв терористичної атаки у Нью-Йорку 11 вересня 2001 року, "Нульова відмітка" (Ground Zero), який відкрився тринадцять років по тому тематичною художньою виставкою "Візуалізація немислимого: Художники відповідають на 9/11" (Rendering the unthinkable: Artists Respond to 9/11). Картини для експозиції представили 13 художників, більшість з яких проживали на Манхеттені під час згаданих подій, і кожен з них втратив у цей апокаліптичний день своїх коханих. Представлені роботи глибоко резонують з почуттями тих, кого не полишають травматичні спогади, пов'язані з терористичною атакою на США. Так, наприклад, робота Манджу Шандлер, манхеттенської художниці, яка була в самому центрі Нью-Йорка під час трагедії, під назвою "Жест" являє собою художню інсталяцію з майже трьох тисяч невеликих картин, і кожна з них зображує людину, яка загинула під час теракту – від пожежного до пілота захопленого літака. А робота уродженця Брукліна, художника Крістофера Сочедо "Всесвітній торговий центр як хмара" пов'язана зі скорботою автора за братам-пожежником, який загинув, виконуючи професійний обов'язок у північній башті Центру.

Слід зазначити, що й досі мешканці Нью-Йорка вкрай рідко відвідують цей музей, побоюючись жахливих спогадів, пов'язаних з 11 вересня. При цьому куратори виставки наполягають на тому, що вибір представлених тут робіт викликаний бажанням допомогти тим, хто найбільше постраждав від терористичного акту, впоратися зі спогадами, які травмують. Адже місцеві художники, що самі є носіями пам'яті про ті трагічні події, відкривають глядачам невідомі почуття, цілком співзвучні з переживаннями ньюйоркців. Художня візуалізація настільки сильних емоцій, що об'єднують велику кількість людей, може

¹ О. Еткінд вводить поняття мисленнєвої межі міметичного горя, яка полягає у буквальному відтворенні втрати за допомогою культурних форм, тобто таких способів символізації, які підкреслюють відмінність продукту мімізису від об'єкта мімізису [6].

² Інформацію про цю подію див.: <http://chornobylmuseum.kiev.ua/uk/виставка-візуальної-поетеси-олесі-ре/>

пом'якшити біль, уникаючи ретравматизації (процесу, коли через спогади або випадкову зустріч з чимось, що нагадує про момент травмування, людина заново занурюється у травматичний стан).

"Це ряд непростих історій. І дуже складно змусити людей зрозуміти, що правильно буде з ними розібратися й оживити болючі емоції вже в іншому контексті. Тільки так можна з ними впоратися і стати сильнішим", – стверджує Карі Воткінс, виконавчий директор Національного меморіалу та Музею міста Оклахоми [13].

Висновок. Візуальна практика, яка входить у резонанс із приватною чи колективною пам'яттю, дозволяє відкрити нові способи акцептації побаченого, уточнити сприйняття і розуміння досвіду, пов'язаного з горем. І в цьому сенсі здатність до позитивної трансформації переживання (тобто перетворення болісних спогадів у досвід, позбавлений негативних конотацій) можна вважати не тільки привілеєм, а й найважливішою функцією естетики. Про нагальність пошуку шляхів конструктивного подолання пам'яті про горе свідчать, наприклад, результати психоаналітичних досліджень посттравматичного синдрому в Німеччині, які показують, що травматичний досвід передається між поколіннями: друге і навіть третє покоління, яке живе після соціальної катастрофи, демонструє "субнормальне" психологічне здоров'я і соціальне функціонування. Причому це вірно як щодо нащадків жертв, так і щодо нащадків злочинців.

Тобто нинішнє покоління згадує численні катастрофи минулих років і переживає жах перед майбутнім, так і не з'ясувавши свого місця у сьогоденні. Таким чином, позбавлені можливості розділити між собою пережитий досвід страждання, різні суспільні групи культивують власні версії минулого. Саме ці версії формують їхні етнічні, поколіннєві і навіть професійні ідентичності, визначають переваги, надають сенс їхнім замкнутим світам і неминуче призводять до ситуації "війн пам'яті"¹, які ведуть держави, партії, лідери думок і навіть пересічні громадяни.

У зв'язку з цим здійснити належне осмислення того, як і на яких "підмостках" (за В. Беньяміном) може бути "перезапушено" в Україні культурний механізм пам'яті і скорботи, видається особливо важливим і своєчасним у контексті викликів сьогодення. І в цьому сенсі візуальне мистецтво як інструмент соціального вираження особистої травми і громадського горя надає не тільки своєрідну гідність скорботі, а й пропонує спосіб впоратись з нею і назавжди витягти цеглину "гіркої долі" з фундаменту української нації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Августин Аврелій. Сповідь / Аврелій Августин. – К.: Основи, 1996. – 319 с.
2. Бродский И. Нобелевская лекция, 8 грудня 1987. [Електронний ресурс] / И. Бродский. – Режим доступу: <http://www.lib.ru/BRODSKIJ/lect.txt>
3. Гумбрехт Х. Производство присутствия: Чего не может передать значение / Х. Гумбрехт. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 184 с.
4. Гуссерль Э. Лекции по феноменологии внутреннего сознания времени / Э. Гуссерль // Гуссерль Э. Собр. соч. – Т. 1. – М.: Гнозис, 1994. – 192 с.
5. Захаров С. Діра: Графічний роман / С. Захаров. – К.: Люта справа, 2016. – 112 с.
6. Онищенко О. Сергей Захаров: "Я хотел, чтобы меня услышали и хоть немного по-другому относились к своей судьбе" // Дзеркало тижня, 19 марта, 2017 [Електронний ресурс] / – Режим доступу: <https://zn.ua/columnists/ya-hotel-chtoby-menya-uslyshali-i-hot-nemnogo-po-drugomu-otnosilis-k-svoey-sudbe-242683.html>
7. Павлов Е. Шок памяти. Автобиографическая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама / Е. Павлов. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 224 с.

8. Сукиасян С. Г., Тадевосян О. С., Чшмаритян С. С., Манасян Н. Г. Клинические формы постстрессовых расстройств // Вестник биологической психиатрии / С. Г. Сукиасян, О. С. Тадевосян, С. С. Чшмаритян, Н. Г. Манасян. – 2004. – № 8. – С. 11–15.
9. Фромм Э. Психоанализ и религия / Э. Фромм // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева. – М.: Политиздат, 1989. – С. 143–221.
10. Хайдеггер М. Основные проблемы феноменологии / М. Хайдеггер. – СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 2001. – 445 с.
11. Эткинд А. Кривое горе: Память о непогребенных / А. Эткинд. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 328 с.
12. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэзии / К. Г. Юнг // Юнг К. Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. – М.: REFL-book, К.: Ваклер, 1996. – С. 9–30.
13. Cohen P. For a Sept. 11 Museum, How Realistic Is Too Realistic? // The New York Times [Електронний ресурс] / P. Cohen – Режим доступу: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/interactive/2012/06/04/arts/design/museum-panel.html?hp#june6>
14. Derrida J. Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International / J. Derrida. – New York: Routledge, 1994. – 258 p.
15. Freud S. Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten / S. Freud - Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse. GW X, 1914, P. 126-136
16. Freud S. The defense neuro-psychoses / S. Freud // Freud S. The collected Papers: in 10 v. – N.Y.: Collier Books, 1963. – V. 2. – P. 67–81.
17. Halbwachs Maurice. On Collective Memory / Maurice Halbwachs. – Chicago: The University of Chicago Press, 1992. – 244 p.
18. Gendai S. Rire dokusho nikki / S. Gendai // Shigematsu Kiyoshi. April 13, 2013. – P. 118–119.
19. LaCapra D. Writing History, Writing Trauma / D. LaCapra – Johns Hopkins University Press, 2014. – 264 p.
20. Nora P. Between memory and history / P. Nora // Representations, Special Issue: Memory and Counter-Memory. – University of California Press, 1989. – P. 7–24.
21. Seiko I. Sozo rajio / I. Seiko – Tokyo: Kawade Shobo Shinsha, 2013. – 193 p.
22. Tatsuta K. Ichi-F: A Worker's Graphic Memoir of the Fukushima Nuclear Power Plant / K. Tatsuta // Kodansha Comics. – March 7, 2017. – 536 p.

REFERENCES

1. Augustinus Sanctus. (1996). *Confessiones [Spovid]*. Kyiv, Osnovy (in Ukrainian).
2. Brodskiy, I. (1987) Nobel speech, December 8, 1987. Retrieved from <http://www.lib.ru/BRODSKIJ/lect.txt>
3. Gumbrecht, H. (2006). *Production of presence. What a meaning can not transfer*. Moscow, Novoe literaturnoye obozreniye (in Russian).
4. Husserl, E. (1994). *Lectures on phenomenology of internal consciousness of time*. Moscow, Gnosis (in Russian).
5. Zakharov, S. (2016). *Dira: Grafichnij roman [Dira: Graphic novel]*. Kyiv, Lyuta Sprava.
6. Onyshchenko, O. (2017). Sergei Zaharov: "Ja hotel, chtoby menja uslyshali i hot' nemnogo po-drugomu odnosilis' k svoej sud'be" [Sergei Zaharov: "I wanted to be heard so they would address their destiny differently"]. *Dzerkalo tyzhnya*. Retrieved from <https://zn.ua/columnists/ya-hotel-chtoby-menya-uslyshali-i-hot-nemnogo-po-drugomu-otnosilis-k-svoey-sudbe-242683.html>
7. Pavlov, Y. (2005). *Shok pamjati. Avtobiograficheskaja poetika Val'tera Ben'jamina i Osipa Mandel'shtama [Memory shock. Autobiographical poetics of Walter Benjamin and Osip Mandelstam]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrevanie.
8. Suakisyany, S., Tadevosyan O., Chshmarytyan C., Manasyan N. (2004). Clinical forms of post-stress deviations. *Vestnik biologicheskoi psichiatrii*, 8, 11–15.
9. Fromm, E. (1989). *Psychoanalysis and religion*. Moscow, Politizdat.
10. Heidegger, M. (2001). *Basic problems of phenomenology*. Sankt-Peterburg, Vysshaya religiozno-filosofskaya shkola (in Russian).
11. Etkind, A. (2016). *Crooked sorrow: memory of unburied*. Moscow, Novoe literaturnoye obozreniye.
12. Jung, C. (1996). On relationship of analytical psychology to poetry. In *Psychoanalysis and art* (pp. 9–30). Moscow, REFL-book, Kyiv, Wakler.
13. Cohen, P. For a Sept. 11 Museum, How Realistic Is Too Realistic?. In *The New York Times*. Retrieved from <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/interactive/2012/06/04/arts/design/museum-panel.html?hp#june6>
14. Derrida, J. (1994). *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. New York, Routledge.
15. Freud, S. (1914). Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten. *Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse*. GW X. pp. 126-136.
16. Freud, S. (1963). The defense neuro-psychoses. In *Freud S. The collected Papers: in 10 v* (pp. 67–81). New York, Collier Books, 2.
17. Halbwachs, M. (1925). *Les cardes sociaux de la memoire*. Paris.
18. Gendai, S. (2013). Rire dokusho nikki. *Shigematsu Kiyoshi*. April 13, pp. 118–119.
19. LaCapra, D. (2014). *Writing History, Writing Trauma*. Johns Hopkins University Press.
20. Nora, P. (1989). Between memory and history. In *Representations. Special Issue: Memory and Counter-Memory*. University of California Press.
21. Seiko, I. (2013). *Sozo rajio*. Tokyo, Kawadeshobo shinsha.
22. Tatsuta, K. (2017). *Ichi-F: A Worker's Graphic Memoir of the Fukushima Nuclear Power Plant*. *Kodansha Comics*, March 7.

¹ Особливий випадок політики пам'яті, який полягає у де-конструкції існуючих у суспільстві "місць пам'яті" та заміні їх на такі нові, які актуалізують минуле виходячи із інтересів сьогодення (за д. п. н. Стреловою О. Ю.).

А. А. Геращенко, докторант, каф. Культурології
Національний університет "Києво-Могилянська академія"
ул. Григорія Сковороди, 2, Київ, 04655, Україна

ВИЗУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ИНСТРУМЕНТ РЕОРГАНИЗАЦИИ ПОСТКАТАСТРОФИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ

В статье проанализированы художественные подходы к трансформации застарелого травматического опыта разных стран, очерчены психологические и социальные проблемы, которые могут возникать в обществе, где не реорганизована катастрофическая травматическая память, обоснован вывод о целесообразности пересмотра подходов к решению отмеченной проблемы в Украине.

Ключевые слова: посткатастрофическая память, травматическая память, визуальное искусство, работа горя.

O. O. Geraschenko, Ph.D. scholar, Culture Studies
National University "Kyiv Mohyla Academy"
2, Skovorody street, Kyiv, 04655, Ukraine

VISUAL ART AS AN INSTRUMENT OF REORGANIZATION OF POST-CATASTROPHIC MEMORY

This article provides analysis of the Art approach towards transformation of longstanding traumatic experience in different countries, suggests possible consequences for the society in case if the catastrophic memory remains un-reorganized and grounds conclusion as for need to review approaches towards the later problem in Ukraine.

During last three decades of statehood one can observe dynamic movement of Ukraine toward cultural assertion. One of its important elements is the comprehension of public traumatic experience. The latter bares immense importance for the success of Ukraine as a state due to the fact that for generations Ukrainians have been accumulating memory of mournful events that took place in the lives of their ancestors without the possibility to carry out the proper work of sorrow.

Topicality of the mentioned problem has a special meaning nowadays considering that the state of Ukraine apt for new bouleversements. In the circumstances of internal and external turbulence conclusion of a new social contract is crucial, at the same time the negative experience of generations which was not proper transformed, does not allow to address current social problems rationally and to consolidate society.

Much is already said as for the role of memory in recreation of the past for the sake of the future, but the place of artistic practices in this process remains complex and uncomprehended. How do artistic practices objectivate social life and assist healing? Visual art resonates with private or collective memory allowing new means of acceptance as well as perceptual rectification and conceptualization of experience associated with sorrow.

This article suggests the theoretical and methodological analysis of the "work of sorrow" through the prism of artistic expressions, characterizes their influence of re-organization of traumatic memory and demonstrates the role of visual art as an instrument to operate with reminiscence.

Key words: post-catastrophic memory, traumatic memory, visual arts, work of sorrow.

УДК 323.2 (477)

ORCID 0000-0001-6936-7765

О. А. Гриценко, канд. тех. наук, с. н. с.
Институт культурології НАМ України
б-р Т. Шевченка, 50–52, Київ, 01032, Україна
grytsenko2908@gmail.com

НАРАТИВИ ДЕКОМУНІЗАЦІЇ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

Стаття містить культурологічний аналіз такого аспекту процесу декомунізації в Україні, як сформовані в ході суспільної комунікації наративи, що описують та оцінюють цей процес із різних ідеологічних і світоглядних позицій, почасти міфологізуючи його. Аналіз здійснено з методологічної перспективи культурних досліджень: декомунізація трактується як соціокультурне явище; це передбачає розгляд таких аспектів, як творення/продукування цього явища, його регулювання та суспільна рецепція породжених ним ідентичностей, його репрезентації у культурній комунікації, що оформлюються в наративи, з котрих у статті розглянуто чотири: "наратив очищення", його регіональний варіант, негативний наратив "бандеризації" та ліберальний наратив.

Ключові слова: декомунізація, репрезентація, політична міфологія, національна ідентичність, історична пам'ять, наратив.

Постановка проблеми. Працю присвячено дослідженню такого аспекту процесу декомунізації в Україні, як наративи, сформовані в ході культурної комунікації, ініційованої втіленням декомунізаційних законів. Йдеться про наративи, що описують та оцінюють цей процес із різних ідеологічних та світоглядних позицій, відображаючи при цьому соціокультурні характеристики та цивілізаційні орієнтації різних суспільних груп.

Аналіз досліджень і публікацій. Із квітня 2015 року (після прийняття Верховною Радою декомунізаційних законів) процес декомунізації став однією з найактуальніших тем дискусій не лише для політиків та журналістів, а й для політологів, істориків, культурологів. У цих дискусіях нерідко висловлюються думки та оцінки, з яких випливає важливість та актуальність тих проблем, що їх мала вирішити декомунізація.

Першими критичними відгуками на декомунізаційні закони, їхній вплив на суспільне життя України були статті К. Дронової і Є. Стадного [8], Г. Койнаш [11], В. Кулика [13], Д. Марплза [27], О. Мотила [28], А. Умландта [23]. Згодом вийшли статті, де розглянуто хід декомунізації в Україні (М. П'єх [16] – про демонтаж радянських монументів у столиці, В. Артюха [1] – про декомунізацію в Сумах, Д. Сінченка [21] – про її перебіг у Кропивницькому, М. Тахтаулової [22] – про

Харків; оглядові статті Б. Короленка і М. Майорова [12], А. Портнова [18], М. Рябчука [20], Т. Ольшанські [29], А. Олійник [15], Г. Касьянова [9], О. Любарця [14] та ін.). Кілька праць присвячено аналізу впливу декомунізації на сферу культури у "галузевому" розумінні (як-от О. Балашової [2] про демонтаж радянських барельєфів та ін.). Майже не вивченою з культурологічного погляду залишається соціокультурна рецепція процесу декомунізації та її рефлексія, що виливається у створення наративів про її причини, перебіг і наслідки.

Мета статті: виявити в потоці культурної комунікації в сучасній Україні основні наративи про причини, головних діячів, перебіг та наслідки процесу декомунізації; з'ясувати суспільно-культурні та ідеологічні характеристики їхніх творців і поширювачів; визначити основні сюжетні лінії цих наративів, їхніх позитивних і негативних персонажів; а також ключові ідеологеми (міфологеми) та вартості, втілені в кожному з цих наративів.

Виклад основного матеріалу дослідження. У публікаціях на цю тему у ЗМІ й навіть у наукових часописах можна бачити спроби створення ширших наративів про декомунізацію, із сюжетними лініями, епічними узагальненнями, позитивними й негативними персонажами, пророцтвами щасливого або трагічного кінця. Попри майже той самий набір подій, текстів та фактів, що ля-