

СУЧАСНІ ХУДОЖНІ ПРАКТИКИ В МІСЬКОМУ ПРОСТОРІ ЯК ЗАСІБ АКТУАЛІЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ: ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ ТА УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД

Анотація: досліджено специфіку художніх практик в міському просторі через призму актуалізації культурної пам'яті наприкінці ХХ – початку ХХІ ст.; на прикладі знакових проєктів, простежено основні тенденції у західноєвропейському та українському контекстах. Розглядаються дві моделі меморіальних арт-практик: традиційна, що до сьогодні переважає на пострадянському просторі, і новітня, актуальна, яка відображає цілковите переосмислення феномену культурної пам'яті втіленої в мистецьких об'єктах.

Ключові слова: культурна пам'ять, міський простір, художні практики, меморіал, контрмонумент.

Аннотация: исследована специфика художественных практик в городской среде сквозь призму актуализации культурной памяти в конце ХХ – начале ХХІ вв.; на примере знаковых проєктов, прослежены основные тенденции в западноевропейском и украинском контексте. Рассматриваются две модели мемориальных арт-практик: традиционная, которая до сих пор доминирует на постсоветском пространстве и новейшая, актуальная, которая отражает полное переосмысление феномена культурной памяти воплощенной в художественных объектах.

Ключевые слова: культурная память, городское пространство, художественные практики, мемориал, контрмонумент.

Annotation: This paper is about the specific character of art practices in urban space through the prism of cultural memory of late ХХ – early ХХІ century; the major trends in Western and Ukrainian contexts traced on the example of the distinct projects. Found that in the modern urban space are two models of memorial art practices: “the traditional”, which until today dominates in

the post-Soviet space and “the contemporary”, which is contrary to the previous and shows complete rethinking of the phenomenon of cultural memory embodied in art objects.

Key words: *cultural memory, urban space, art practice, memorial, counter-monument.*

Одним із найбільш ефективних засобів формування колективної культурної пам'яті є мистецтво, яке, інтерпретуючи минуле, здійснює символічне маркування міського простору. Окрім свого власне візуально-естетичного призначення, воно втілює певний історичний, ідеологічний і соціокультурний зміст, апелює до суспільної свідомості і культурної пам'яті. В умовах сучасної ситуації роль художніх практик у міському просторі суттєво зростає. Зокрема, під впливом соціокультурних тенденцій рубежу ХХ – ХХІ ст. переосмислюється та по-новому інтерпретується проблема культурної пам'яті, втіленої у мистецьких творах, що безпосередньо взаємодіють із соціумом в просторі міста.

Вже з 1970-х рр. простежується тенденція повернення мистецтва до тематики пам'яті, яка стала актуальною у 1980-х рр. і досі не досягла кульмінації. Митці, що зацікавилися цією тематикою, почали розвивати нові форми мистецтва як пам'яті [1, 376]. Так, у пострадянському та особливо у західнонімецькому контекстах проблема монументального мистецтва у міському просторі пов'язана із травматичним тягарем тоталітарного минулого та потребою переосмислення репрезентації історії та колективної пам'яті художніми засобами. У той же час в загальноєвропейському контексті практики сучасного мистецтва в міському середовищі свідчать про відмову від традиційних форм репрезентації, що стало результатом кардинальних змін у відносинах між ідентичністю, колективною пам'яттю і міським простором.

Однак, сьогодні питання сучасних художніх практик в міському просторі в цілому, і, зокрема, як засобу актуалізації культурної пам'яті є відносно молодим феноменом у пострадянському науковому дискурсі та потребує належного наукового осмислення та легітимізації. У даній публікації поставлено за мету дослідити особливості сучасних мистецьких об'єктів в міському просторі, які транслюють певний історичний досвід та апелюють до колективної культурної пам'яті. Важливим

науковим підґрунтям для розробки даної теми стали праці відомих науковців П. Нора, А. Ассман та ін., що досліджують феномен пам'яті у різних соціокультурних інтерпретаціях та, зокрема, частково торкаються питань її матеріального втілення у художніх об'єктах. Так, А. Ассман зазначає, що пам'ять, яка на сучасному етапі, здається, більше не має культурної форми і не виконує суспільної функції, цілковито зосередилась у мистецтві [1, 376].

Також слід відзначити, що в практиці української культурології та мистецтвознавства на сучасному етапі розробленість задекларованої теми представляють поодинокі публікації у наукових збірниках та періодичних виданнях. Так, сучасну українську скульптуру як об'єкт соціальної пам'яті розглянуто у статті Н. Журмій. Проблематику культурної пам'яті як феномену у різних соціологічних аспектах досліджують низка українських науковців, серед яких В. Серeda, М. Любовець, Ю. Зерній, Д. Заєць та ін. Зокрема, останній у своїх публікаціях торкається проблеми культурної пам'яті і публічного мистецтва. Однак, комплексно питання сучасних практик мистецтва в міському просторі як засобу актуалізації пам'яті не було розглянуто і потребує належного теоретичного опрацювання з позицій культурології та мистецтвознавства, що і визначає наукову новизну пропонованої статті.

Спершу доцільно звернутися до важливих категорій поставленої теми, а саме понять “культурна пам'ять” та “місця пам'яті”, які утверджують саме мистецькими засобами. Зокрема, дослідниця А. Ассман під “культурною пам'яттю” розуміє притаманний кожному суспільству і кожній епосі набір текстів, зображень і ритуалів, завдяки яким певна група людей стабілізує та передає далі власне бачення себе самої, – це колективне знання про минуле [1, 4]. Художні практики, в свою чергу, слугують певним матеріальним втіленням цього знання, та, виконуючи функцію символічного маркування міського простору, можуть утворювати нові, (або ж утверджувати вже існуючі) “місця пам'яті”. Останній французький історик П. Нора визначає як своєрідні точки зіткнення, у яких формується та комеморизується пам'ять суспільства. Такими місцями можуть бути люди, події, споруди, традиції, пісні або ландшафтні одиниці, оточені символічною аурою. Фактично, це те, що приховується,

викривається, встановлюється, створюється і підтримується за допомогою мистецтва і волі суспільства [8, 25]. Однак, він наголошує на необхідності розрізнення понять “місця пам’яті” та “меморіали”, оскільки останнє ініціюється офіційними структурами і націлене на збереження та консервацію пам’яті (пам’ятники, меморіальні комплекси, назви вулиць). Натомість, поняття “місця пам’яті” має значно ширший контекст – це простір пам’яті, який виходить за межі уявлень про минуле, втілене у пам’ятниках та меморіалах [7, 108]. Останні, в свою чергу, і є матеріальним втіленням політики пам’яті, вираженої в просторі, артикують в собі систему значень, яка легітимізує ту чи іншу модель історичного минулого та, апелюючи до колективної пам’яті, виступають найважливішими маркерами міського простору [9, 75]. На сучасному етапі їх значення підсилюється за рахунок трансформації та розширення звичних меморіальних художніх прийомів і методів. Виходячи з цього, у контексті актуалізації пам’яті спершу доцільно виділити дві основні моделі сучасних практик мистецтва в міському просторі: це традиційні форми монументального мистецтва, які і сьогодні переважають на пострадянському просторі, та новітні концептуальні проекти, які йдуть всупереч із попередньою практикою і являють собою альтернативні художні рішення.

Так, під впливом постмодерних віянь вже в 1960- х роках у Західній Європі та США актуалізувалася тенденція імплементації сучасного мистецтва у відкриті міські простори. Формується концепція “публічного мистецтва” (public art), яка охоплює широкий спектр художніх практик: від традиційного монументального мистецтва до новітніх, нефігуративних форм. Експоноване в публічному просторі міста з метою взаємодії з суспільством, це мистецтво часто орієнтоване на критичне нагадування, актуалізацію культурної пам’яті і пошук локальної історичної ідентичності [3]. Зокрема, вже з 1970-х рр. поступово утверджується концепція мистецтва, орієнтованого на особливості простору, – “site-specific public art”, яка починається від загального визнання конкретних місць як локусів автентичного досвіду, вмістилищ історичної і персональної ідентичності [11]. Оскільки це, преш за все, мистецтво відкритих міських просторів, для нього, окрім власне естетичної цінності,

характерне деяке об'єднуюче начало. Саме у цьому аспекті найбільш очевидним його прикладом постає меморіал, який після Другої Світової війни опинився на роздоріжжі різних ідеологічних і творчих пошуків. Так, існує теза, що найбільш яскравий і зовні вражаючий зразок меморіалу післявоєнного часу був запропонований радянським монументальним мистецтвом: йому притаманний реалістичний характер художнього рішення з акцентуванням зовнішньої експресії і виразом пластичних ідей через гнітючий гігантизм масштабу [6, 45]. Однак, у “закритій культурі” СРСР, так само як і в нацистській Німеччині та комуністичному Китаї, такі пам'ятники виступають в якості інструменту ідеології і не є результатом суспільного консенсусу, не грають ролі художнього висловлювання, та не є способом висловити авторську ідею. Традиційні для посттоталітарних суспільств монументи та меморіали, що образно втілювали ідеї режимів, асоціювалися із конкретними політичними доктринами, що і сприяло скептичному відношенню до цього способу художнього вираження в мистецтві Західної Європи і США.

Так, традиційне монументальне мистецтво, перетворене на найважливіший інструмент держави, поставило Німеччину перед складним завданням консолідації суспільства навколо ново виробленої і одразу канонізованої версії минулого. Попередня практика призвела до недовіри і до самої форми монумента і до тих ідей, які він може висловлювати. Адже традиційні форми мистецтва були покликані прославляти переможців або оплакувати жертви з позиції власної моральної переваги, що у випадку з Німеччиною після Другої світової війни було абсолютно неможливо. Тому нові меморіальні практики були покликані увічнити варварство, а не героїзм, сором, а не гордість. Це стало серйозним випробуванням для національного консенсусу та національного почуття гордості та ідентичності. Для художників (особливо німців), що в підсумку, знайшли нову форму меморіальної практики в міському просторі, було очевидно, що пам'ять про війну та Холокост повинна залишатися вічним болем в суспільній свідомості, і ніяких пом'якшень в її представленні в принципі бути не може.

Ідея створення монумента нового типу отримала повноцінне втілення вже на початку 1980-х рр., коли саме в Західній

Німеччині постали приклади справжньої альтернативи традиційному пам'ятнику – і в сенсі форми, і в плані концепції, які американський дослідник Джеймс Янг визначив, як “counter-monuments” – “контрмонументи” (або ж “антимонументи”) [10, 218]. Він повноцінно сформулював концепцію контрмонументу вже на початку 1990-х рр., акцентуючи увагу на питаннях критичного відношення художника до пам'ятника загалом та відмови від традиційної іконографії. В її основу лягла теза про те, що традиційні пам'ятники здатні передати тільки яскравий, хоча і обмежений, художній образ, але не можуть втілити в собі справді глибоке міркування про складні історичні події [6, 46]. Проілюструвати вищесказане можуть проекти художників Йогана Герца та його дружини Естер Шалев-Герц. Перша їхня робота – “Монумент проти фашизму” (1986 р.) в Гамбурзі являє собою чотиригранну алюмінієву колону, покриту свинцем, висотою в дванадцять метрів, на нижній секції якої перехожі могли зробити напис спеціальним сталевим вістря. Коли вільного місця не залишалось, ця частина колони опускалася в землю, а написи покривали наступну секцію, поки до кінця 1993 р. вся споруда не увійшла в землю, за винятком верхньої частини, яку можна побачити і сьогодні [10, 145]. Зміст полягав у тому, що люди, із яких формується суспільство, немов би підписуються під колективним листом в знак протидії фашизму [6, 49]. У 1993 р. Й. Герц створює ще один проект – “Монумент проти расизму”. Ідея полягала в переліку зруйнованих нацистами єврейських кладовищ, назви яких гравіювалися на внутрішній, оберненій до землі, стороні бруківки, якою викладено звичайну дорогу до замку Саарбюкен, де колись розміщувалось Гестапо [10, 145]. Цей проект ще називають “Невидимим монументом”, а після його офіційного визнання площа перед замком також отримала нову назву “Площа невидимого монументу”.

Як бачимо, у контексті Холокосту проблема роботи пам'яті полягає у надзвичайній кількості загиблих і зниклих безвісти. Це відображено також і у роботах Крістіана Болтанскі. Зокрема проект “Відсутній будинок” (“The missing house”) 1990 р., реалізовано у Східній частині Берліна: автор зробив розписи, що апелюють до історії одного будинку та його мешканців, які під час Другої світової були змушені покинути свій дім. На першому поверсі Болтанскі розмістив таблички з

іменами осіб чи родин, які мешкали в будинку під час і після війни. Автор акцентує на проблемі примусової еміграції або депортації, яка за тих часів руйнувала цілі спільноти мешканців в Берліні і цей загальновідомий факт набуває іншого значення, якщо його прив'язати до конкретних імен та адрес. Так, завдяки своїй роботі Болтанські перетворив непомітний відрізок забудови, що діяв як прохід, на місце історії та “місце пам'яті”. Використовуючи мінімальну кількість образів та позначень, йому вдалося зробити доступними для прочитання знаки історії, які встигли стати невидимими [1, 390–395].

Таким чином, концепція “контрмонумента”, як показав Джеймс Янг, концентрується на двох особливостях нових меморіальних практик. По-перше, в них відбувся перегляд предмета меморіалізації, а по-друге, була деконструйована сама ідея пам'ятника як такої собі “посудини з минулим”, яка здатна реактивувати це минуле в будь-який момент. “Контрмонументи” відмовляються від прямої ілюстративності, декоративності, християнських конотацій, спокутного пафосу і романтизації страждань; вони можуть бути недовговічні, на відміну від традиційних пам'ятників, так як їх метою є прямий вплив на людей, не втіха, а, швидше, викликання почуття дискомфорту [6, 47]. У такий спосіб художники, серед яких Сол Левіт, Йоган Герц, Хортс Хохайзель, Пітер Айзенман, Гунтер Демніг та ін., пропонують багатозначні меморіальні об'єкти, звернені проти самих себе: зникаючі, невидимі, мобільні та інколи навіть потворні, які не документують вольовий акт пригадування, що долає смерть, а підводять баланс масштабам утрати [1, 377]. Це своєрідна спроба переламати прагнення гармонізувати простір, його статичність та знівелювати терапевтичну, заспокійливу функцію пам'ятника. Сам же глядач, в свою чергу, повинен бути не пасивним, а залученим у проект, розлученим, але не байдужим. Пам'ятник, отже, працюватиме як тригер громадських дискусій, які не повинні припинятися.

Однак, розвиток нових меморіальних практик в міському просторі пов'язаний не лише із проблематикою Холокосту та Другої світової війни, їх тематика суттєво розширюється і охоплює найрізноманітніші аспекти культурної пам'яті. Так, наприклад, модель “художньої інтервенції”, яскравим

представником якої є Кшиштоф Водичко, базується на тезі, що монумент повинен “працювати сьогодні”, – бути не “порожнім знаком історії”, а місцем дискутування сучасних проблем. Його метод полягав у тому, щоб взяти деякий об’єкт суспільної значимості і спроектувати на нього зображення, що зміщує і руйнує його звичне смислове навантаження, чи це меморіалзагибним, чи пам’ятка культури, чи адміністративний центр. Яскравими прикладами таких проектів є проєкція руки Рональда Рейгана на фасад будівлі AT&T (1984 р.), або свастики в сам центр класичного фронтона посольства ПАР у Лондоні (1985 р.) та ін. Автор вбачає ціль таких меморіальних проєкцій не в тому, щоб “оживити меморіал”, або ж підтримати бюрократичну “соціалізацію” певного місця, а продемонструвати, що меморіал “мертвий” [10, 141]. Загалом, проєкти контрмонументів подібного характеру визначають як найбільш радикальний public art.

Поміж тим, варто згадати таких митців як А. Кіфнер, З. Зигурсон, А.і П. Прав’є, які інтерпретують тематику пам’яті у зовсім іншому ракурсі, апелюючи не до травматичних подій минулого (як у випадку із конрмонументами), а до важливих культурних здобутків людства.

Наприклад, А. Кіфнер у проєкті “Міжріччя” пов’язав залишки віддаленого заводу в Бухені, Оденвальд із палацовою бібліотекою Ашурбаніпала в Ніневії VII ст. до н.е., цим самим звертаючись до проблеми матеріалізації книги як провідної метафори культурної пам’яті. До цієї ж проблематики звертається З.Зигурдсон. Натомість А.і П. Прав’є ключовим питанням у своїй творчості поставили проблему того, як культури відходять в минуле, синтезувавши у архітектуру та археологію у проєкті “Ostia Antica”[1, 378–385]. Так у культурі, яка поступово забуває своє минуле, усі ці митці звертають особливу увагу на пам’ять, візуалізуючи втрачені нею функції в естетичних симуляціях. Іншими словами, як відзначає А. Ассман, “мистецтво пам’ятає про культуру в такий спосіб, що забуває саме про себе” [1, 389].

Щодо розвитку меморіальних практик у Східній Європі, то загалом відзначимо, що від початку 1980-х рр. тут суттєво посилилася увага до збереження і позначення “місць пам’яті”: цей регіон фактично перетворився на своєрідний ландшафт пам’яті [1, 345] (зокрема, стосовно актуалізації травматичних

наслідків Другої світової війни). Проте, якщо звертатись до досвіду України, то відзначимо, що тут політика пам'яті в цілому характеризується розмитістю контурів, а її практики значною мірою залишаються компромісними і мають яскравий відбиток радянської традиції.

Офіційним репрезентаціям минулого притаманний еkleктичний характер і калькування меморіальних прийомів минулої доби. Держава актуалізує нові “місця пам'яті”: у багатьох містах зводяться пам'ятники, монументи, меморіальні комплекси, що апелюють до трагічних подій радянського періоду історії України. Так, наприклад, у 1994 р. в м. Києві встановлено пам'ятний знак воїнам-афганцям, а у 1999 р. відбулося відкриття масштабного меморіального комплексу пам'яті жертв Чорнобилю – “Коло пам'яті” і “Курган-могила”; по всій Україні поширюється процес зведення пам'ятників жертвам Голодомору і політичних репресій, Голокосту тощо [5, 44].

Тут традиційний спосіб репрезентації пам'яті мистецькими засобами як конструктивного елементу держави, породжує відповідну авторитарну форму: моноліт з каменя або металу, що неодмінно асоціюється із болем, смутком, приреченістю – це мистецтво смерті [4]. Такі, наприклад, пам'ятники Жертвам єврейського гетто скульпторів Л. Штернштейн і Ю. Шмуклера (1992 р.) та Жертвам комуністичних злочинів П. Штаера і Р. Сивенького 1997 р. у Львові, або ж пам'ятний знак страченим українським патріотам у Івано-Франківську (2003 р.) тощо. Як відзначає Д. Заєць, такі скульптури буквально наводять жах на вулицях наших міст. Безумовно, жертви репресій та геноцидів пережили неймовірні страждання, та чи тільки це має бути відображено у пам'ятнику? [4].

Більшість проектів, що реалізовано в Україні останніми роками ще далекі відновітніх меморіальних практик в міському просторі та являють собою традиційні художні форми. Однак, простежуються і деякі позитивні зрушення в цьому напрямку, що демонструють відхід від мілітаристської тенденції, яка культивувалася впродовж ХХ ст., та переосмислення пам'яті про війну. Зокрема, цю тезу ілюструють пам'ятники жителям селища Труханового острова, які загинули 1943 року (м. Київ, скульптор В. Чепелик, 1998 р.), донькам і синам України, які загинули в концтаборі Маутхаузен (м. Київ, скульптор

В. Чепелик, 2002 р.), Військовим льотчикам (Л. Бикову), (м. Київ, скульптор В. Щур, 2001 р.) та ін. [2, 104].

Як бачимо, актуальною та болісною для українського суспільства є пам'ять катастроф, людських жертв та трагедій. Окрім того, скульптурні пам'ятники початку XXI ст. яскраво репрезентують неоднорідність суспільного сприйняття ідеології та політики, ще раз підкреслюючи відсутність консенсусу стосовно єдиної версії українського національного минулого. Варто лише навести приклади спорудження однією частиною суспільства та неприйняття іншою таких пам'ятників, як С. Бандері (Львівська, Тернопільська, Івано-Франківська обл.), Катерині II (м. Одеса, м. Севастополь), Й. Сталіну (м. Запоріжжя) тощо.

Поміж тим, маргіналізація соціокультурних процесів демонструє потребу декларувати та увічнювати у художніх практиках маргінальні образи літератури, кінематографу, історії, які на відміну від згаданих вище постатей та символів, не мають видатних характеристик людської гідності, або непересічних можливостей людського духу, не змушують замислюватись над сенсом буття тощо. Такі образи набули статусу масової культури, отримавши популярність широкого загалу і є антитезою до видатних звершень історії та культури. Цю тенденцію ілюструють практики камерної міської скульптури, що особливо характерні для Києва, Одеси та Львова. Звернені до локальних аспектів міської історії та ідентичності, вони часто мають виразний іронічний підтекст як, наприклад численні пам'ятники героям романів І. Ільфа і С. Петрова в Одесі та інших містах, або ж Л. фон-Захер Мазоху, вояку-Швейку у Львові, тощо. В цілому, прикладів подібної міської скульптури в Україні досить багато. Це, в свою чергу демонструє, що пам'ять суспільства, перенасичена подіями катастроф, трагедій, загроз та перетворень, ховається за нескладними, часто примітивними речами, набираючи ознак маргінального явища і, тим самим, свідчить про кризу духовного ресурсу суспільства [2, 104–105].

Якщо ж розглянути Львів як репрезентативний осередок культурно-мистецького процесу в Україні, то можемо простежити деякі відмінні аспекти актуалізації культурної пам'яті, зокрема художніми засобами. Так, загалом, символічне маркування Львова репрезентує поєднання різних

моделей історичного минулого – української з елементами локальної і регіональної, яка наголошує на важливості Львова і Галичини в будівництві модерної української нації, а також пострадянської та європейської [9, 90]. Звернувши увагу на послідовність спорудження тут пам'ятників, простежуємо поступову переорієнтацію комемораційних практик із травматичних подій Другої світової війни чи радянського режиму на відзначення наукових та культурних здобутків власного регіону (особливо тих, що належать до дорадянського минулого). Поступово зменшується кількість встановлених пам'ятників, що вшановують жертви тоталітарних режимів, натомість зростає кількість монументів, присвячених локальним культурним і релігійним діячам та інституціям. В цілому, подібна тенденція свідчить про поступове зміщення фокусу з артикуляції героїчно-національного минулого і перенесення його на мультикультурні аспекти історії Львова [9, 84]. Крім того, з'являються також і поодинокі приклади новітніх художніх прийомів та засобів актуалізації колективної пам'яті, що значною мірою втілюють ідеї контрмонументів. Зокрема, актуальний в цьому контексті проект було реалізовано у Львові у 2011 р.: це пам'ятник львівським професорам, розстріляним німцями під час окупації міста 1941 р. Пам'ятник спорудили у вигляді камінної арки, яка складається з десяти постаментів із римськими літерами, що символізують десять Божих Заповідей, з яких виділеною є п'ята заповідь – “Не убий”. Камінь, що символізує цю заповідь, трохи висунутий і це створює враження, що може впасти вся арка. Саме таким рішенням автори проекту (О.Сильва, О.Трофименко, Д.Сорокевич) наголосили, що порушення цієї заповіді становить загрозу руйнування всієї структури – суспільної цілісності. Важливо зазначити, що цей пам'ятник, що є спільним проектом України та Польщі, – фактично, перший зразок нетрадиційного монументу в просторі Львова, і один із небагатьох в Україні загалом демонструє нам позитивні зрушення щодо проникнення новітніх художніх тенденцій у вітчизняні меморіальні практики.

Таким чином, в якості засобу актуалізації культурної пам'яті в сучасному міському середовищі функціонують дві різні парадигми художніх практик: традиційні форми як своєрідна матеріалізація та утвердження колективної

пам'яті та новітні, актуальні меморіальні прийоми, націлені на глибоке переосмислення суспільством тієї чи іншої культурно-історичної проблематики. Так, традиційний спосіб увічнення будь-яких трагічних подій національного масштабу вже априорі однією своєю формою визначає, що саме та як саме ми мусимо пам'ятати. Натомість, сучасний спосіб, з огляду на приклади Німеччини, відсторонюється від певної ціннісної ідентифікації, він націлений тільки нагадати про певну подію історії, залишаючи право на інтерпретацію за власним розсудом глядача [4]. Однак, актуальні моделі меморіальних практик, можливо, ще не стали повноцінним мистецьким напрямком і в сукупності являють собою приклади художнього пошуку, а не досягнення. Апеляція авторів “контрмонументів” до суспільства багато в чому побудована на ризику. Тому, мабуть, в сучасному мистецтві ще не знайдено цілком адекватної форми вираження ідей, здатних об'єднати суспільство в роздумах над історичною або соціальною проблемою. Сама ж тенденція зацікавлення сучасних митців тематикою культурної пам'яті досі не досягла кульмінації [1, 376], що дає підстави замислитись, як це захоплення пам'яттю розвиватиметься надалі і в які ще художні рішення може перейти.

Для України (як і для більшості пострадянських країн) внаслідок багаторічної ізоляції від світового мистецького процесу традиційна меморіальна художня практика до сьогодні є найбільш пріоритетною. Водночас, важливим питанням постає актуалізація новітніх мистецьких тенденцій, які реагують на соціальні, політичні та економічні умови сучасної ситуації, консолідують суспільство, впливають на утвердження культурної ідентичності та по-новому актуалізують колективну пам'ять.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. – К.: Ніка-Центр, 2012. – 440 с.
2. Журмій Н. М. Скульптура як об'єкт суспільної пам'яті. Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. – К.: Міленіум, 2012. – № 2. – С. 100–105.
3. Заец Д. Публичное искусствово и политики памяти в формировании исторической идентичности // Сборник

тезисов I Конгресса украинской социологической ассоциации “Социология в ситуации социальных неопределенностей”, 2009. – С. 473

4. Заець Д. Пост-пам'ятники пост-Холокосту [Електронний ресурс] – режим доступу – http://zaxid.net/home/showSingleNews.do?postpamyatnik_postgolokostu&objectId=1122472

5. Зерній Ю. Державна політика пам'яті в Україні: становлення та сучасний стан. Стратегічні пріоритети, №3(8), 2008. – С. 42–51.

6. Котломанов А. Антифашистские мемориалы Западной Германии 1980-х годов: к проблематике антимонумента в современной скульптуре // Весник С.-Петербур. гос. ун-та. Сер. 15. Вип. 3. – СПб., 2011. – С. 44–49.

7. Любовець О. Місця пам'яті: інструменталізація поняття. Національна та історична пам'ять: Зб. наук. праць. Вип. 5. – К.: Пріоритети, 2012. – С.107– 112.

8. Нора П.Проблематика мест памяти. Франция-память., М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. – СПб.:Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. – С. 17–50.

9. Середа В. Місто як lieu de memoire: спільна чи поділена пам'ять? Приклад Львова // Вісник Львів. ун-ту. Серія соціологічна, вип. 2. – Львів: ЛНУ ім. Ів.Франка, 2008. – С. 73–99.

10. Тейлор Б. Art today. Актуальное искусство 1970 – 2005. – М.: СЛОВО/Slovo, 2006. – 256 с.

11. Kwon M. For Hamburh: Public Art and Urban Identities. [Електронний ресурс – режим доступу – www.art-omma.org/issue6/text/kwon.htm.