

Тарас Березюк,

магістр

Національної академії

образотворчого мистецтва

і архітектури (Київ, Україна)

tarasberezyukknu@ukr.net

ORCID ID: [https://orcid.](https://orcid.org/0000-0002-2534-6169)

[org/0000-0002-2534-6169](https://orcid.org/0000-0002-2534-6169)

КОНТАМІНАЦІЯ РИТУАЛУ: ПРОСТІР БУДІВЛІ УКРАЇНСЬКОГО ДОМУ І ЙОГО ПЕРФОРМУВАННЯ

Вихідним положенням цього дослідження є припущення, що архітектурно опосередковане місце — мережевий вузол та осередок ідеології — це територія перманентного впливу, який здатний відтворювати запрограмований режим відносин і відповідно налаштовувати соціальні простори. Особлива напруга виникає у зв'язку з місцями-рештками політичних систем минулого, які були опорами цих систем: підключені до іншого контексту вони стають анахронічними надлишками, що по-різному інтегруються в оточення. Саме такими є архітектурні пам'ятки тоталітаризму — ідеологічно навантажені агенти соціалізації, політична роль яких дестабілізується або ж трансформується в нове значення. У фокусі статті — декілька прикладів, які демонструють різні позиції відносно складної архітектурної спадщини і види її трансформацій, та найбільше уваги зосереджено на одному з них — будівлі Музею Леніна в Києві, апропрійованому Українським Домом, представницькою інституцією, що успадкувала усталені способи позиціонування і моделі відносин, які часто стають дієвими в нових формах репрезентації. За умови нечутливості та цілеспрямованого забуття ці установки латентно легітимізуються, тому ефективне підважування є потребою і вимагає критичної взаємодії з архітектурним простором, а не системою позначень. Мистецтво як просторова практика може бути таким інструментом: воно оприявнює і змінює характери місця, демонструє неочевидні конфлікти, пропонує побічну реальність. Користуючись прикладом тимчасового виставкового проекту «Ти як?» в Українському Домі, інсталяції мистецтва воєнного стану, що ситуативно апропріювала і перформувала архітектурний простір, виявлено точки дотику, які можуть допомогти в інтенційному переосмисленні архітектурної пам'ятки й напрацюванні стратегій продуктивної взаємодії. Просторова модель Анрі Лефевра, категорія характеру Крістіана Норберга-Шульца і теорія територіалізованого асамбляжу Кіма Дові стали допоміжними в цьому.

Ключові слова: місце, простір, характери, тоталітарна архітектура, Український Дім, інсталяція, виставка «Ти як?».

DOI 10.15407/mics2025.01.036

УДК 72.06Український Дім

1 Ш. Бодлер, В. Беньямін, *Паризький сплін*. Есе, пер. з фр. та нім. Романа Осадчука (Київ: Видавництво «Комубук», 2023): 207–210.

2 D. Watkin, O. Hopkins, *A History of Western Architecture* (London: Laurence King Publishing, 2023): 600.

3 *Architectural Theory*, vol. 1 (Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing Ltd, 2006): 210, 216.

4 P. Sloterdijk, "Architecture As an Art of Immersion", *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts* 12 (2011).

5 L. Mumford, "The Death of the Monument", in *Circle: International Survey of Constructive Art* (London: Faber and Faber, 1937).

6 Б. Бодлер, *Паризький сплін*. Есе, 229.

Деякі структури минулого, мігруючи в теперішнє, стають основою для нових соціальних практик. Особливо це стосується місць (*places*) як топографічних координат — реєстрів присутності. Але у взаємодії з ними сутнісно «нове» є лишень доповненням, що втілюється та певною мірою продовжує життя попередньо усталеного. І в цьому злий жарт: фантоми первинного зринають після проголошеного колапсу. Архітектурні форми — фізичні та уявні форми «збудованого часу» — підтримують таку константність. Варто принаймні звернути увагу на продукуючі моделі проникнення й «заселення» обжитого в утопії Фур'є, яку розпізнав Беньямін у пасажах¹, чи навіть Шпеєра, котрий, на думку Ваткіна², «повторює» архітектурні візjonerства Просвітництва, зокрема Булле та Леду у їх симпатії до морального конструювання суспільства, поетичності форм та «архітектури, що говорить»³. Тобто йдеться про зіткнення, адаптацію і метаморфоз — поступове становлення законів організму в межах досвіду іншої формальної системи, що зрощується з іншими соціальними реаліями.

Саме через те, що архітектурні об'єкти зручні для дослідження «вегетацій» — ужитковості, «пробоїн», деформацій, — інверсивно вони є камертоном суспільства: будинки часто зведені не під індивідуальну потребу і смак, про що застерігає Слотердаjk⁴, вони не здатні оновлюватися, на превеликий жаль Мамфорда⁵. І саме тому вони постійно нагадують про перебування в полоні минулого (а не просто в полоні). Отже фланерування, після Бодлера й Дебора, стає одержимістю в кожній наступній життєдайній «руїні», що «несе в собі своє завершення»⁶ підтвердити неминучу минулість теперішнього. Чи завжди влаштовує цей консенсус? Розглянемо два приклади.

Перший стосується Палацу італійської цивілізації в Римі, другий — трибуни Zeppelin, що є частиною комплексу з'їздів НСДАП в Нюрнберзі. Обидві архітектурні пам'ятки можуть бути хорошими взірцями тоталітарної архітектури, або ж архітектури залякування (*intimidation architecture*), і попри те, що хронологічно, політично та практично легко простежити спільні риси, у межах видимості, впливу (агентності) та взаємодії їхні долі кардинально різняться.

Палац італійської цивілізації, цей раціоналістичний, неокласицистичний паралелепіпед у травертині, побудований у часи режиму Муссоліні, мусив стати символічним центром виставкового кварталу в Римі для розміщення експозиції, що повинна була прославляти культуру імперії спеціально в межах запланованої Всесвітньої виставки. Фактично зведений до 1943 року, у час війни, коли виставка була вже неможливою, на диво збережений від погромів, палац зумів зберегти також свою первинну роль, і після десятиліття нетривалого забуття повернувся до першопочаткової репрезентативної функції (у 1953 році було проведено Міжнародну агрокультурну виставку; у 1945-му, 1963-му, 1967-му і в наступні десятиліття будинок потрапляв у кінофільми, зокрема в *Le Tentazioni del Dottor Antonio* режисера Фе-

7 N. Carter, "«What Shall We Do With It Now?»: The Palazzo della Civiltà Italiana and the Difficult Heritage of Fascism", *Australian Journal of Politics and History* 66, no. 3 (September 2020): 378.

8 Там само, 394–395.

9 K. Spirou, "Natural Affinities: Fendi Hosts First Contemporary Art Show in Rome Showcasing Works by Giuseppe Penone", *Yatzer*, last modified November 23, 2023, <https://www.yatzer.com/fendi-matrice-giuseppe-penone>.

10 З італ.: «Народ поетів, митців, героїв, святих, мислителів, вчених, мореплавців, переселенців».

11 Carter, "«What Shall We Do With It Now?»", 380.

деріко Фелліні, де став «візуальним центром», що, авжеж, вплинуло на емансипацію образу пам'ятки). Після реставрації в 2003–2008 роках палац був орендований компанією *Fendi* (з 2015-го), магазином модного одягу, який на першому поверсі організував простір для тимчасових виставок. Характер цих виставок свідчить не тільки про обраний інституцією підхід у формуванні зручного для себе образу (конвертуючи культурний капітал у маркетингову цінність зокрема), а й про бажану картину ідентичності у відношенні із затертими полями колективної пам'яті, унаочнюючи квінтесенцію загальної політики щодо складної спадщини доби фашизму в Італії⁷.

Так, у проекті *Una Nuova Roma* (жовтень 2015 – березень 2016), присвяченому «перевідкриттю палаццо» після десятиліть «невизначеності», акцентовано на архітектурних особливостях пам'ятки раціонального модернізму, її повоєнній історії, але зовсім вилучено згадки про фашизм, Муссоліні та Другу світову, а керівництво магазину моди обрало статус «поза політикою»⁸ (цей же вектор воно, вочевидь, обрало і під час війни Росії в Україні, продовжуючи працювати в підсанкційній країні агресора).

Дещо більше ніж «некритичний потенціал» бачимо і в співпраці *Fendi* з т. зв. сучасним мистецтвом. Зокрема, на виставці скульптора Джузеппе Пеноне («Матриця», січень–липень 2017) представлено «евокативні форми» з мармуру і бронзи, для яких простір палаццо слугував німим доповнювачем, такою собі декорацією, що підтверджувало примат чистого, віртуозного мистецтва⁹. На нещодавній ретроспективній виставці 97-річного художника Арнальдо Помодоро під назвою «Великий театр цивілізацій» (травень–жовтень 2023) обраний режим дистанціювання глядача резонує з залишеними словами на фасаді: *Un popolo di poeti, di artisti, di eroi, di santi, di pensatori, di scienziati, di navigatori, di trasmigratori*¹⁰. Цей вислів не просто сигналізує, можливо, єдиним непозбутнім вербальним вказівником присутності минулого авторитету — він обгортає, підсумовує і підносить очевидну небезпеку. Коротко і влучно про це говорить Рут Бен-Гіат, з чого напрошується те, що риторичність місця поновлюється:

«*Fendi* організовує виставки, присвячені італійській культурі на першому поверсі. У повідомленні однієї з них сказано, що виставка є шансом італійського генія. Вони використовують ті ж самі слова, що використовували фашисти, у тому ж самому місці. Немає історичної чутливості до мови, жестів і використання монументів»¹¹.

У випадку з трибуною Zeppelin в Нюрнбергу «історична чутливість», як можна пересвідчитися, дещо інша. Частина комплексу з'їздів нацистської партії, пам'ятка, побудована в 1934–1936 роках, змогла деякий час функціонувати з оригінальним призначенням, а режим,

очевидно, скомпрометував себе значно глибше, щоби сентимент до нього міг безперешкодно розвиватися. Тому замовчування як минулого в речах, що зберігають про нього пам'ять, так і минулого в цілому, є неможливим. Але в цьому контексті поглянемо не на те, як сучасна Німеччина долає і пропрацьовує власні травми за посередництва пам'яток і конкретної пам'ятки зокрема, а на те, як факт цієї пам'ятки, а точніше ідеологізованого об'єкту, стикається з необхідністю її заперечити, — тобто тим, що можна назвати часом «після» ідеології.

Трибуна Zeppelín — чи не найбільш промовиста частина архітектурного комплексу з'їздів нацистської партії¹². Зведена для увінчування території організації масових видовищ — щорічних колективних ритуалів, які підтримували бажаний образ пануючого в Німеччині режиму, — ця трибуна для звернень нацистського фюрера була водночас композиційним центром розгорнутої міфологеми: витягнута колонада, ітерація атрибутики, сходи, що слугували п'єдесталом і звищенням, нагадуючи про недоторканність влади і регульовану соціальну нерівність, — мусили захоплювати і об'єднувати, виштовхуючи раціональне та індивідуальне. Симуляція сили і героїчної краси перепліталися зі сакральною таємничістю: півтори сотні прожекторів по периметру дірявили нічне небо в дні проведення дійства, створювали «храм світла», що з'єднував із безкінечністю.

Зрозуміло, що такий символічний баласт був несумісний із політикою демократизації Західної Німеччини після 1945 року. Відтоді й до середини 1980-х можна простежити, як риторичність і матеріальність місця деформуються, похитуючи ідеологічну присутність, але не допускаючи повної руйнізації, бо цим самим є ризик збурити хвилю емпатії. Тобто наративність і фізичний стан цих «закам'янілих слів» регулюються мірою нівелювання запрограмованого афекту.

Відразу ж після того, як американські війська захопили Нюрнберг і провели урочистий парад у квітні 1945-го, центральну свастику на пафосному «под'юмі фюрера» не менш пафосно спустили в небо, і деякий час територію навпроти використовували для мілітарних церемоній переможців та спортивних тренувань. У 1967 році, після того, як трибуна Zeppelín потрапила в публічну увагу через досі збережену нібито нацистську символіку в декорації, що спричинило конфлікт, міський уряд вирішив прибрати бічні колонади, аргументуючи це нестійкістю конструкції. Така часткова ампутація, за переконаннями Шерон Макдональд, похитнула «візуальний вплив», «роззброївши» монументальність форми: вражаюча споруда з бетону і цегли, що покритим черепашником імітувала мармуровий Пергамський вівтар, стала нікчемною. Поряд із цим, навіть зовні ординарне використання, як-от проведення спортивних і музичних подій, було недостатнім, щоби десакралізувати це місце. Тому після того, як баварське законодавство надало охоронний статус пам'ятки у 1973-му, почався

13 Див.: Macdonald, "Words in Stone?"; "Homepage", Documentation Center Nazi Party Rally Grounds, accessed June 11, 2017, <https://museums.nuernberg.de/documentation-center/>.

14 P. Connerton, *How Modernity Forgets* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009): 22.

15 G. Harman, *Architecture and Objects. Art after Nature* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2022): 5.

процес подолання не матеріальності, а значеннєвості, і не шляхом вилучення, а пропрацювання пам'яті місця.

Через десять років, після реставрації Золотої зали — величезного приміщення (335 м² площею і 8 м висотою) всередині трибуни Zeppelín, — у 1985-му в ньому відкрилася перманентна виставка *Faszination und Gewalt* («Фашизм і насильство»), що, попри критику за певну неточність, усе ж вважається етапною спробою «зіткнення» з незручним минулим місця. Згодом (2001) почав діяти Документаційний центр в сусідньому Конгрес-Голі з постійною експозицією (впродовж 2020–2023 закрита на реорганізацію). Він перебрав на себе більш комплексну роль архівної, дослідницької та просвітницької інституції, завдання якої — протидіяти аурі місця шляхом поширення знання про його минуле¹³.

Обидва ці приклади — нагадування про те, що архітектурний об'єкт, попри існування поза оригінальним контекстом функціонування, залишаючись підключеним до мережі соціальних практик, по-різному розкриває свою заангажованість. Втім, незалежно від того, чи виконує він роль пам'ятки (меморіалу), розповідаючи про свою історію і застерігаючи, чи продовжує відігравати репрезентативне значення, розподіляючи свою історію і реконструюючи програму відносин, його агентність («прабатьківська агентність»¹⁴) є автономною. В одному випадку вона приймається і замовчується, у другому — нейтралізується і використовується, опонуючи самій собі (навіть флер чистої утилітарності, що підкреслює невинність модерністських проєктів (апелюючи до естетичності, як не дивно), не зберігає від розвінчування ідеологічної непричетності: утилітарність не просто залучена в ритуальні практики націонал-соціалізму — вона їх проявляє, якщо не зауважувати, що сама, зрештою, є ритуалом поза часом).

В обох випадках, також, ані зовнішні «повсякденні» практики, ані вербально-рекогнітивні не спростовують значеннєвості місця (взаємодіють обережно, так би мовити, крізь гумові рукавички), залишають його надлишковість (апофатизм Гармана!) далі непорушною, кружляючи навколо неї танок.

Але є іще третій приклад — коли ця «надлишковість» — структурно-символічна спадкоємність/континуальність архітектурної пам'ятки, — попри автономність і прогресуючу латентність, є не просто супровідною, а й співчасною, тобто дієвою: місце не лише відтворює, а й відтворюють місце також.

Зрозуміло, що в такому ракурсі проблема зосереджується довкола того, що можна назвати здатністю бачити місце. Якщо, за Гарманом¹⁵, кожна річ — частково невиражений надлишок у кожен момент, то бачення передбачає протилежне — щось, що намагається цей надлишок проколоти. Бачити — означає ментально опанувати місце, зрозуміти його функ-

16 П. Гілен, *Перформування спільного міста. На перетині мистецтва, політики й громадського життя: зб. статей* (Харків: IST Publishing, 2019).

17 Н. Lefebvre, *The Production of Space* (Oxford, Cambridge: Blackwell, 1991), 129.

ції, мережевість, агенцію, доступність і (не)можливості, тобто зафіксувати момент злиття із його співприсутністю. Та головне, бачити місце — виявляти сліди «стьобання» — швів ідеології (матеріалізованої ідеології, в розумінні Альтюссера) з пам'яттю. Тоді така оболонка місця, як архітектурна пам'ятка, конституює «вторгнення» у своє тіло винятково через надлишковість.

Частково це відноситься до прерогативи оптичної функції мистецтва, яке Паскаль Гілен наділяв здатністю протистояти і викривати місце, роблячи його публічним, чи то пак спільним¹⁶. Але й більше: воно спроможне злипатися своєю мікрореальністю з реальністю місця (як фотографія, за Роланом Бартом), вибудовуючи імерсивний портал у дискурс-того-що-на-тілі. Отже, вторгнення мистецтва в різні закутки міського ландшафту зі своєю історією й пам'яттю — ланцюгом непозбутніх асоціацій — подібне до будівельного крану й рентгену — імплантів додаткової чуттєвості й альтернативної версії його конкретності.

Тому третій приклад, який розглянемо детальніше і винесемо у фокус предмету статті, стосується будівлі Українського Дому в Києві і того, як ситуативна (неінтенційна) практика мистецького «викривання» — виставка «Ти як?», що проходила з 1 червня по 2 липня 2023-го, — взаємодіяла з її надлишковістю.

Перш ніж підійти до «моменту вдарання», зупинимося на реконструюванні місця до «великого вибуху», але перед тим прокреслимо дорожню мапу для орієнтації на місцевості після.

1.

Три теоретичні локуси будуть корисними для розщеплення ситуації. Перший — модель соціального простору Анрі Лефевра. Другий — аналітичні категорії місця Крістіана Норберга-Шульца. І третій — поняття територіалізованого асамбляжу Кіма Дові.

За Лефевром, соціальні відносини продукування мають просторовий характер, оскільки простір — корелят соціальної реальності¹⁷. Розглядаючи простір як текучу основу будь-якої дії, мережеву напругу й матрицю виробничих відносин, у якій вони проектуються, у яку вписуються і яку відтворюють, не уникнути зіткнення з його гетерогенністю і багат шаровістю. Це пропонує, здавалося б, безкомпромісній мисленнєвій установці розпізнавати простір не як суху абстракцію — не як річ («контейнер»), і не як контекст («контекст, що смердить»), а як динамічну актову енергію, що посилює інтенціональність предмета.

Відколи горизонт розуміння даного поняття розширюється, його аналітичний потенціал фрагментується. Тому, наприклад, той же Лефевр, котрий структурує соціальний простір, виокремлюючи просторові практики, репрезентації простору і репрезентаційні просто-

18 П. Слотердайк, *Терор з повітря* (Харків: IST Publishing, 2023).

19 Lefebvre, *The Production of Space*, 117.

20 Там само, 142.

21 С. Шліпченко, *Записано в камені: короткі інтервенції в історію та теорію архітектури* (Київ: Видавничий дім «Всесвіт», 2009): 18.

22 Lefebvre, *The Production of Space*, 38.

23 С. Шліпченко, *Записано в камені*, 28.

24 С. Norberg-Schulz, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture* (New York: Rizzoli, 1980). Проводячи лінгвістичні паралелі, Норберг-Шульц пробає пояснити поняття місця, простору і характеру: «Отже, місця позначаються іменниками <...>. Простір як система реляцій, натомість, позначається прийменниками. У повсякденні ми навряд чи говоримо про «простір», але про речі, що є «над» чи «під», «перед» чи «після» один одного <...>. Усі ці прийменники позначають топологічні відношення типу тих, що згадані раніше. Зрештою, характери позначаються прикметниками <...>. Характер — це комплексна тотальність, і окремих прикметників, очевидно, не може охопити більш ніж один аспект цієї тотальності» (Там само, 16).

ри, розтягує просторість дискурсу до можливості включити в себе фонові імплікації, аби, повторюючи за Слотердайком, тематизувати нетематизоване¹⁸. Важливо, що ця енергія, або ритми¹⁹, є водночас і продуктом, і продюсером соціальних практик²⁰, та навіть більше: вона вибудовує ідентичності, перефразовуючи Світлану Шліпченко²¹, через відповідне розміщення в архітектурній реальності, — у реальності дзеркала. Але повернімося до тріади Лефевра, щоби прокласти колію до цієї думки та подальших роздумів.

Центральним елементом соціального простору можна вважати просторові практики, адже будь-яка продукуюча діяльність охоплена певною оперативністю, що узалежнює акторів та об'єкти (чи місця об'єктів) між собою («втлює близькі асоціації»²²), і це, як правило, відбувається в межах відчутного, тобто відкритого до сприйняття і прочитання простору. Суб'єктами просторових практик є індивіди та суспільні групи, які «грають» повсякденне життя чи узгоджену між собою дійсність у зв'язку з урбаністичною реальністю. А оскільки ті практики топографічно опосередковані, то можуть бути сплановані, спроектовані, концептуалізовані (репрезентації простору) та — після переживання — кодифіковані в образах і символах, або ж слідах (репрезентаційні простори). Важливо зазначити: поряд з тим, що згадане «повсякденне життя» циркулює каналами комунікацій (спроектованою мережею), постає (відбувається) у місцях — теж спроектованих і обжитих, — воно ще й потрясає ці місця, розламає їх і диверсифікує (бо вони у свою чергу є продуктами інших практик, бо містять власну ідеологічну програму, бо здатні домінувати і бути апропрійованими тощо). Тобто виявляється складна система перетинів, які водночас і впливають, і зазнають впливу. Таким чином діяльності (само)(ре)продукуються.

Якщо перенести цю спекулятивну конструкцію на фізичне (матеріальне) тло, і погодитися, що простір генерує місце так само, як і місце генерує простір (Мішель де Серто: «простір — це опосередковане практиками місце, практиковане місце»²³), а взаємодія залежить від рівня усвідомлення можливості такого генерування, тобто від бачення, то архітектурний об'єкт, а точніше його формальне вираження — стіна — забезпечуватиме і віддзеркалюватиме існування цієї моделі. І тут не можна обійти увагою одну суттєву деталь, яка виникає при зіткненні зі «стіною».

Крістіан Норберг-Шульц, норвезький теоретик архітектури, представник феноменологічного підходу, пропонуючи до аналізу місце, виокремив дві категорії: одну він назвав простором (мабуть, доречно розділити, з огляду на вищезазначене, соціальний та архітектурний простори, особливо коли Норберг-Шульц послуговувався далеко не поняттям Лефевра), другу — *характером*²⁴. Саме ця остання і є тією деталлю, яка, здається, чи не найсильніше впливає на «оживлення» геометрії конкретної структури, регенерування практик, або ж

25 Там само, 14.

26 О. Червоник, «Арсенальний модернізм», Korydor, last modified November 29, 2023, http://korydor.in.ua/ua/opinions/arsenalnyi-modernizm.html#_ftn12

«звільнення» просторів. Так, оскільки «різні дії потребують місць із різними характерами»²⁵, а характери позначають атмосферу місця, то кожна архітектурна форма, що має певний психоемоційний режим, заздалегідь відсіює і деформує (по-своєму «підбирає») вторгнені дійства. Примітивно: житловий будинок придатний більше для приватного життя, музей м для консервування і репродукції культурних цінностей, а фабрика — для виробництва солодощів чи декоративних предметів. Так налаштовані гомогенні (одноразові) місця. Проте найчастіше вони не є ані гомогенними, ані «білими кубами» — під впливом часу, подій та фінансових потоків місця змінюються: атомізуються, сегментуються, розтікаються, руйнуються. Те, що їх наповнювало, — інституції, ритуали та предметний пил, — зникає, перевтілюється чи поновлюється. Іноді можна спостерігати неординарні метаморфози, як, наприклад, із фабрикию повидла, перетвореною на культурний осередок, або музеєм, що стає центром фасилітативного продукування. Це місця, де «вправляються у своїй гібридності»²⁶. Вони настільки ж неординарні, наскільки відкриті.

Просторові практики (інституційні, наприклад), що дрейфують у межах пористої оболонки обжитих просторів, поглинають у себе значно більше, а тому більш адаптивні. І можна погодитися з тим, що залишені ними «сліди» скріплюють місця з мережами, у поле яких вони вписані. Пророшена з такого щеплення пуповина символічної цілісності є досвідом трансгресивного ототожнення, тобто ідентичністю місця, яка встановлюється попри дистанціювання його частин. І це позначається на їхній мобільності: тоді, коли подразнений «фон» набрякає, він передає сигнал підключеним суб'єктам, активізуючи їх (відходячи від квазіневрологічних метафор, слід згадати приклад: ракетний удар поряд із будівлею Одеського національного художнього музею 5 листопада 2023 року, коли було пошкоджено фасад, інтер'єри і частково експозицію, — пошкоджено матерію, яка не є безпосередньо музейним тілом (після пандемії COVID-19 матеріальність місць стала інакшою), але ментально його розбурхало, викликавши таку ж ментальну реакцію).

Дещо дотичною до диференціювання тієї однорідності є теорія асамбляжу архітектурного критика Кіма Дові, що ніби пориває з есенціалізмом «ідеального» місця. Опираючись на концепції Дельоза, Гваттарі, Бурд'є, Деланди, Дові пропонує розглядати місце — локалізований та мережований простір (простори) — як таке, що перманентно постає завдяки сукупності змінних складових. Це прослідковується на багатьох рівнях, передусім архітектурних: кімната є чиеюсь кімнатою допоки вона наповнена чиймись речами у певній відповідності, в іншому разі це вже *інша* кімната; будинок, вулиця, район, місто — це завжди комплекс різноманітних певним чином упорядкованих елементів, що дозволяють орієнтуватися, переміщатися і взаємодіяти.

27 K. Dovey, *Becoming Places. Urbanism/Architecture/Identity/Power* (London, New York: Routledge, 2010), 24.

28 А. Ассман, «Пам'ять міста», *Питання літературознавства* 92 (2015).

29 Див.: C. Norberg-Schulz, *Intentions in Architecture* (Cambridge: The M.I.T. Press, 1966).

30 B. Zevi, *Architecture as Space. How to look at architecture* (New York: Da Capo Press, 1993), 220.

31 Див. А. Пучков, *Поэтика античной архитектуры* (Київ: Феникс, 2008), 167–174.

«Міста є асамбляжами людей, мереж, організацій і орієнтирів. Соціальні асамбляжі включають міжособисте спілкування, мережування і соціальні ієрархії, що пов'язані з будівлями і тим, що суміжне протягом різного часу»²⁷.

Але все це стосується скоріше ліквідної просторовості місця (відносно згаданої тріади) — діяльностей, що, циркулюючи на поверхні, його наповнюють, конструюють та компонують, а не матеріальної структури — лефеврівської репрезентації простору, архітектурного об'єкта як такого, що може здаватись індиферентним. І оскільки місце спирається саме на таку тверду площину — материк пережитих, виконаних, зроблених дій, де «історія вже відбулася»²⁸, то здається, що його ядро можна делікатно відділити від набутого нашарування — «контейнер» від соціального антуражу, надлишковість від просторових практик, перманентність від ситуативності, сутність від історії — ніби шкірку апельсина від серцевини. Авжеж, це не є неможливо. Але в контексті цього дослідження важливо саме те, що відбувається, коли ці пласти злютовані, коли інституційні практики у взаємодії з «материком» перфоруєть один одного до стадії драгливої цитоплазми, у якій соціальні форми свідомості (повсякденність, пам'ять, ідентичність, політика тощо) визрівають.

Отже місце в дискурсі взаємодії людини з установленим дійсним, у якому вона постає як суб'єкт (колективне тіло), є композитною територією, кожен шар якої інтенційний (узагалі, архітектура-як-процес інтенційна²⁹), і межею їх зіткнення, сферою, граничним ритмом є стіна. А індикаторами, що опромінюють напругу між ними та ідентифікують просторові реакції, є характери. Спробувати визначити цю напругу може бути підставою для спрямування безмірного потоку випадковостей соціальних практик у стратегічне русло для, приміром, реапропріації системних важелів влади, і — значно ширше — деколонізації.

2.

Повертаючись до Українського Дому після налаштування дещо специфічної оптики, яка має на меті розгледіти текучість місця крізь його монолітність, спробуємо розірвати пласти тієї композитності, щоби поступово змодельовати місце, починаючи від скелету — архітектурної оболонки, до етапу її «тимчасової вакантності».

Оскільки архітектура, попри зашкарублу банальність, має соціальний зміст³⁰, а об'єкт архітектури його виображає і небезвідносно програмує, то потенціал вербалізації дещо більший, ніж літературний опис, оцінка чи саморефлексія у вигляді екфразису³¹.

Прописана динаміка практик, підтримана стійкість ритуалів, улаштована диспозиція відносин просочують матеріальність його тіла дискурсами ідеології та влади, що після етапу

32 C. Kølvrå, "Removal", Echoes, last modified October 1, 2023, <https://projectechoes.eu/removal/>.

33 Примітка: на момент написання цієї частини (30.11.2023) сайт Українського Дому містив цитати, дослівно передані в тексті статті. Відредагована місія інституції тут: «Про нас», Український Дім, last modified April 5, 2024, <https://www.uadim.in.ua/about-us>.

34 В. Гопкало, І. С. Герасименко, «Проект Киевского филиала центрального музея В. И. Ленина», *Строительство и архитектура* 282, № 10 (октябрь, 1977): 17.

35 І. Явтушенко и др., *Приглашают музеи Киева: Ил. путеводитель* (Киев: Реклама, 1982): 3.

36 В. Ревякин, «Музеи», в *Большая советская энциклопедия. Моришин–Никиш* (Москва: Издательство «Советская энциклопедия», 1974), 17:86.

37 С. Чайковский, «Музеї», в *Українська Радянська Енциклопедія. Мікроклін – Олеум* (Київ: Головна редакція УРЕ, 1982), 7:159.

виштовхування/викидання (яке послідовно пригнічує, бо воно «страждає від власного переслідування», за Крістофером Кюльвра³²) кристалізується в об'єкті критичного оперування, проживаючи своє друге народження.

Національний центр «Український Дім» міг би бути одним із таких сполучників, якби не стверджувався у фігурі замовчування. Як «представницький центр національного значення», як інституція, що має на меті «представляти національний продукт, прогресивні ідеї, досягнення та ініціативи»³³, він був виображений архітектурним простором будівлі Музею Леніна, у якому нині розміщується (справа не тільки в успадкованості й символічній сингулярності). Його статус накладається на усталену ідеологію, діяльність просіюється регулятивністю, а практики відлунюють ритуали колишнього музею. Але що це за ритуали? І яким чином вони «резонують»?

«Складно знайти більш вдале композиційне рішення, що настільки концентрує увагу на одному, але такому великому образі»³⁴.

Ці слова належать головному архітектору проекту будівлі Вадиму Гопкалу та інженеру І. С. Герасименку, що в програмній статті до ювілею «Великого Жовтня» мали на меті розтлумачити концепцію майбутнього музею.

Складно витлумачити ці слова інакше, як у межах своєї сигніфікативної матриці. Дійсно, Музей Леніна (як інституція, так і будівля) обростав довкола центрального образу — Леніна. Причому в різних сенсах: і довкола скульптурної фігури вождя, що була візуальною і ритмічною домінантою, і довкола повсюдно присутнього семантичного ореолу, витвореного культу, який архітектурна оболонка повинна була ніби оберігати та опікувати.

Роль подвійної гетеротопії — «шафи зі скелетами» і «фабрики образів», що метафоризують одне одного і наративізують дійсність — закам'яніла метафора стіни. Але амбівалентність простору не зводиться до суто девіантних проявів радянської парадигми, нібито побічних ефектів ідеології. Загальні практики позначення прояснюють нормативність.

Ось декілька фрагментів, видобутих із різних видів дискурсів (рекламного, енциклопедичного і академічного):

«У музеїв СРСР є великі можливості для долучення трудящих до цінностей духовної культури народів, для ознайомлення їх з реліквіями революційної, бойової і трудової слави»³⁵;

«Радянські музеї проводять велику дослідницьку і виховну роботу»³⁶;

«М[узеї] сприяють комуністичному вихованню трудящих»³⁷;

«Одним з основних завдань кожного радянського музею є не тільки показ тих чи інших пам'яток, але й ідейно-виховна й просвітницька робота серед трудящих, яку музеї проводять шляхом екс-

38 Г.Мезенцева, *Музеи Украины* (Київ: Изд. Киев. ун-т, 1959): 24.

39 Т. Л. Пономаренко, «Екскурсія», в *Українська Радянська Енциклопедія*. Гердан – Електрографія (Київ: Головна редакція УРЕ, 1979), 3:541.

40 Там само.

41 Мезенцева, *Музеи Украины*, 24.

42 Чайковський, «Музеї», 7: 158–159.

43 М. Іщенко, Л. Шевченко, «Київ — великий сучасний культурний центр», *Український історичний журнал* 252, № 3 (березень, 1982): 55.

курсій, виставок, зустрічей з відвідувачами <...>. Музеї стали потужним знаряддям пропаганди всього передового, прогресивного, і служать задля побудови комунізму в нашій державі»³⁸.

Найкоротше і, здається, найточніше визначення радянського музею можна окреслити так: науково-просвітницький заклад, що комплектує, зберігає, вивчає і популяризує пам'ятки культури, які під марксистсько-ленінською методологією поєднані дослідницькими і освітньо-виховними завданнями у формі експозиції, оповідність якої підтримується публічними заходами, і насамперед організованими екскурсіями.

«Екскурсія є однією з найважливіших форм зв'язку школи з життям»³⁹.

«Екскурсійна пропаганда — один з дійових засобів здійснення комплексного підходу до всієї справи комуністичного виховання»⁴⁰.

Після постанов ЦК КПРС «Про підвищення ролі музеїв у комуністичному вихованні трудящих» (1964) та «Про шляхи подальшого розвитку туризму і екскурсій в державі» (1969) значення музею і організованих ним практик посилилося. Відповідно, кількість музеїв, а отже й відвідувачів збільшилася: якщо на кінець 1950-х в Радянській Україні існувало більше 150 музеїв (що в чотири рази більше, ніж до війни)⁴¹, то вже на початку 1980-х — бл. 180 тільки державних⁴² (з яких тільки в Києві — понад 30⁴³).

Достатньо зіставити, що в кожному з них була майже ідентична структура, що логіка кожного з них будувалася на відцентрованому образі уявної радянської дійсності і її звершень, а експозиційний наратив прошивався формалістичним і революційно-прогресистським світоглядом, щоби послідовно відтворити механізм уніфікації простору: урбаністичного, пам'яттєвого, естетичного, — і уявити його вагу, особливо на етапі «зрілого соціалізму». Спільні помешкання, спільні мікрорайони, спільна інфраструктура й канали комунікацій, спільні місця зайнятості, центри навчання, розваг, відпочинку, спільні назви вулиць, площ, скверів, парків, спільні пам'ятники радянським чи зручним для влади постатям, спільні ритуали забуття і пам'ятання, спільна мова і реєстри чуттєвості, які плекали в тому числі в музеях, що також «спільні».

Особлива роль у цьому натюрморті, де «виховували трудящих», належала особливому типу музеїв — історико-революційному, де центральне місце в збереженні офіційної доктрини крізь історичну перспективу належало Центральному музею Леніна у Москві та його філіалам — у Ленінграді, Тбілісі, Ульяновську, Львові, Баку, Ташкенті, аналогічним у містах Чехословаччини, Польщі, Німеччині, Фінляндії, Франції та Монголії, і одному з них — у Києві.

44 А. Д. Шифман, І. Г. Явтушенко, *Створення та організація роботи громадських музеїв В. І. Леніна (методичні рекомендації)* (Київ: Міністерство культури Української РСР, Державний історичний музей УРСР, Науково-методичний відділ музеєзнавства, 1975), 1.

45 В. Ясієвич, Київський зоодчий П. Ф. Альошин (Київ: Будівельник, 1966): 18.

46 Е. Розанов, В. Ревякин, *Архитектура музеев В. И. Ленина* (Москва: Стройиздат, 1986).

«Виховання нової людини — справжнього лєнінця, гідного будівника комуністичного суспільства покликало до життя створення силами громадськості значної кількості музейних закладів, присвячених В. І. Леніну»⁴⁴.

Цими словами починається посібник з детально прописаними методичними рекомендаціями від Міністерства культури УРСР і науково-методичного відділу музеєзнавства Державного історичного музею в облаштуванні місцевих осередків музеїв, присвячених діяльності В. І. Леніна.

Київський філіал, відкритий 1938 року, запрацював у приміщенні Педагогічного музею імені цесаревича Олексія. Ампірна будівля ранньої творчості Павла Альошина вміщувала 12 експозиційних залів, і до кінця 1970-х, ймовірно, стала затісною, або ж її порівняно скромні, урочисті, але «без зайвих пишних деталей»⁴⁵ інтер'єри виявилися невідповідними новим потребам і уявленням про витвір архітектурної лєнініани. Втім, на початку 1980-х було відкрито нове, спеціально створене для цього приміщення, у яке музей перемістився.

Згадані вище рекомендації, опубліковані за кілька років до початку проектування нового приміщення музею в Києві, постали на базі вже усталених практик репродукування культу і відповідних інституцій. Отже, можна припустити, що структура і образне втілення архітектурного проекту опиралися на, мовити б, іконографічне знання, що йому передувало. Це припущення близьке до факту, коли з'ясувати, що прообразом був такий же музей у Ташкенті (1970), а композиційна вісь перегукується з численними проектними пропозиціями на конкурс Центрального музею у столиці СРСР (1969–1971, 1972)⁴⁶. Бодай фрагментарно це просвітлюється і в цій методичці, а особливо чітко там, де, подібно до Мойсеевої книги з опи-



[Нова будівля Київського філіалу Центрального музею В. І. Леніна, 1982.
Фото Олександра Пермінова]

47 Шифман, Явтушенко, *Створення та організація роботи громадських музеїв В. І. Леніна (методичні рекомендації)*: 7–11.

48 С. Килессо, «Киевский филиал Центрального музея В. И. Ленина», *Архитектура СССР* 3/4 (1983): 91.

сом ковчега, у деталях прописано необхідне наповнення експозиції (яке мало особливо важливе значення), і її тематичне сегментування. Загалом ця методичка корисна як вербальний путівник по експозиції музею, якого ще/вже не існує. І найважливіше — вона є аргументом глибокої обумовленості, майже передвизначеності конкретної структури проекту.

Стандартний поділ експозиції передбачав дві частини, одну можна назвати біографічною, а другу телеологічною. Перша демонструвала «велич Леніна як продовжувача справи Маркса-Енгельса», його віхи життя і становлення політичного діяча (відповідно до прийнятої періодизації), а друга — «пропаганда торжества ленінських ідей» та «здійснення ленінських заповітів» через досягнення у вигляді СРСР і побудову комунізму в майбутньому. Предметним наповненням слугували численні рештки документального і псевдодokumentального характеру (для музеїв на периферії — копії), а також твори мистецтва, які не були між собою інтегровані інакше, як через образ вождя⁴⁷.

Згідно з архітектурним планом, нова будівля київського філіалу розміщувала ці рештки-реліквії на трьох ярусах (площа — 4850 кв. м), які відповідали трьом тематичним частинам і зазначеним експозиційним нормам: «В. І. Ленін — засновник пролетарської партії, теоретик і вождь соціалістичної революції (1870 – жовтень 1917 рр.)», «В. І. Ленін на чолі соціалістичної розбудови (жовтень 1917 – січень 1924)», «Ленінським шляхом до комунізму»⁴⁸.

Глядач, подібно до Святого Бонавентури, знайомлячись із трьома оповідними ланками і подорожуючи трьома поверхами музею, здійснював шлях до істини. Ясно «через» що йому слід було її шукати, але «в» чому?

Коли музей відкрився і почав повноцінно працювати, слова директори Світлани Кирилової на суве-



[Будівля Київського філіалу Центрального музею В. І. Леніна невдовзі після відкриття, 1982. Фото Олександра Пермінова]

49 «Київський філіал Центрального музею В. І. Леніна». Комплект із 17 кольорових листівок, авт. тексту С. Кирилова, авт. фото Р. Якименко, В. Кримчак (Київ: Редакція українських календарів і художніх листівок. Видавництво «Радянська країна», 1984).

50 L. Pellecchia, "Architects Read Vitruvius: Renaissance Interpretations of the Atrium of the Ancient House", *Journal of the Society of Architectural Historians* 51, № 4 (December, 1992): 387.

нірній продукції сповіщали: «На трьох експозиційних поверхах відвідувачі бачать особисті речі В. І. Леніна, лєнінські праці, фото- і ксерокопії рукописів, хронікальні фотографії, твори живопису, скульптури, вироби народних умільців, присвячені вождєві. Великий інтерес викликають документи, які свідчать про зв'язки В. І. Леніна з Україною, про його постійну допомогу її трудящим в боротьбі за соціальне і національне визволення і за утвердження Радянської України в єдиній сім'ї братніх республік». Цей детальний опис вона завершує знайомими кліше: «Нєскінченний потік відвідувачів до музею, який є одним з важливих центрів ідейного виховання трудящих. Люди йдуть до Леніна»⁴⁹.

Люди справді йшли до Леніна. Тільки він їх зустрічав не ідеалістичною стриманістю, а відчуженою нав'язливістю, — осяяним шестиметровим кам'яним господарем з білого мармуру у вхідній залі — просторі атріуму.



[Вхідний зал Музею Леніна в Києві. Фото Р. Якименка, В. Кримчака (з комплекту сувенірних листівок 1984 року)]

Уже Альберті, інтерпретуючи Вітрувія, вважав атріум найголовнішою частиною дому і називав його лоном (*sinus*) будівлі, а Джорджо ді Мартіні у деяких кресленнях робив його округлим і середнім елементом плану помешкання, на який ніби насаджувалися всі інші. Генетично ця межова частина римського *domus*, що відділяла внутрішнє, приватне, від зовнішнього, публічного, слугувала залом очікування і зустрічей з господарем, засвідчувала соціальний статус власника і нагадувала про місце відвідувача, адже звичайна людина не могла собі дозволити подібну розкіш «людини рангу», а декорації атріуму мусили справляти враження⁵⁰.

Саме це «місце зустрічі» є центральною частиною архітектурного проекту Музею Леніна не лише через комбінацію симетрії горизонталей і вертикалі, яка їх пронизує, тобто не виключно через формальні критерії. Бувши просторовим осердям, вона виступала смисловою серцевиною побудованої експозиції і закладеного наративу.

Шестиметрова статуя Леніна з цільного каменю роботи скульпторів Валентина Борисенка і Валентина Подольського була першою, із чим стикався глядач, підіймаючись по широких кам'яних сходах, долаючи ребра пілонів і опиняючись у внутрішньому вестибюлі.

Обабіч Леніна, на стінах вхідного залу висіли гобелени на тему «Ленінським шляхом до комунізму»

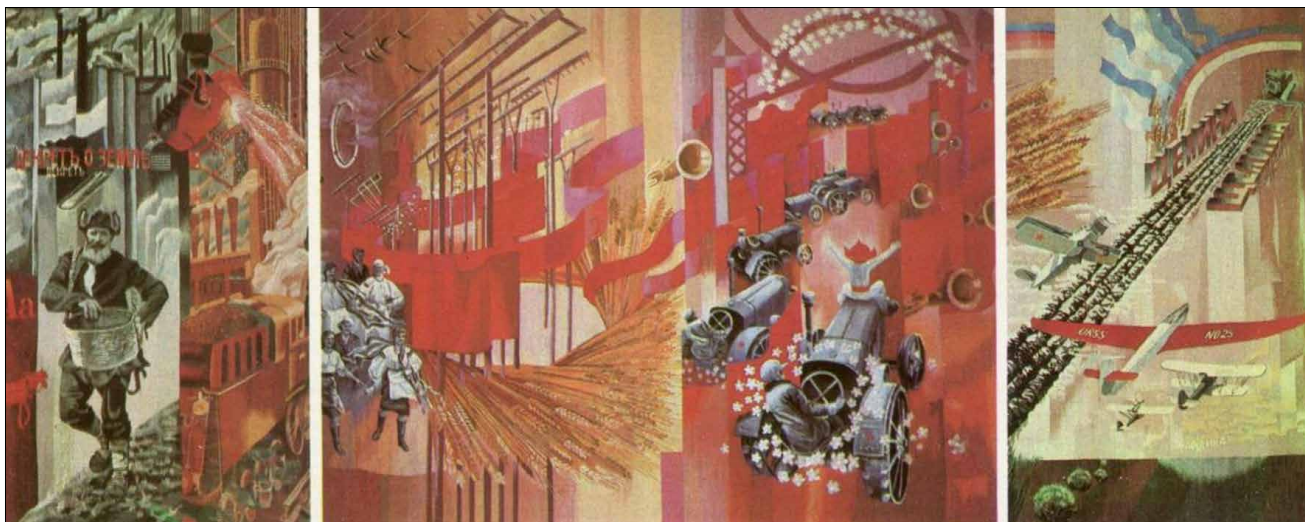
(автори: Віталій Мягков, Анатолій Гайдамака, Лариса Міщенко) з такими сюжетами: зліва — «Декрет про землю», «Нове життя», «Освоєння цілини», «Підкорення космосу», справа — «Декрет про мир», «Інтернаціональна дружба», «Боротьба за мир», «Торжество перемоги». Не тільки декоративна, а й «змістова» роль цієї монокомпозиції (260 кв. м) не просто заповнювала і відволікала холодні площини граніту та мармуру, а й посилювала ідею «доступності асоціацій» художніми засобами, які висвітлювали «становлення радянської держави, її шлях боротьби і перемог, героїчних звитяг»⁵¹. Зображення якщо не вражали, то принаймні звертали на себе увагу контрастною синьо-червоною холодною гамою, і цим же наполягали на зображеному. «Ставлячи нелегке завдання перед собою, прагнучи розповісти глядачу про свій народ глибоко і схвильовано, розкрити його одухотвореність, героїку трудових звершень, самовіддану боротьбу за мир, художники створюють композицію пульсуючу, живу, сповнену руху і оптимізму, зберігаючи при цьому ритм, масштаб зображення, композиційну структуру, підпорядковану законам прикладної творчості, предмету в архітектурі»⁵².



[Вхідний зал Музею Леніна в Києві, 1982.
Фото Олександра Пермінова]



[Фрагменти gobеленів «По лєнінському шляху — до комунізму» у вхідному залі Музею Лєніна в Києві.
Фото Р. Якимєнка, В. Кримчака (з комплекту сувєнірних листівок 1984 року)]



[Фрагменти gobеленів «По лєнінському шляху — до комунізму» у вхідному залі Музею Лєніна в Києві.
Фото Р. Якимєнка, В. Кримчака (з комплекту сувєнірних листівок 1984 року)]

53 Там само, 48.

54 А. Костенко, «Архитектура и дизайн света», *Строительство и Архитектура* 368, № 1 (январь, 1985): 12–13.

55 Р. Бэнэм, *Взгляд на современную архитектуру: Эпоха мастеров* (Москва: Стройиздат, 1980).

56 Костенко, «Архитектура и дизайн света».

Зрозуміло, що картина, яка прагне розповісти відвідувачу його історію, не налаштована на діалог і взаємодію. Її завдання строго практичне і не передбачає сумніву: ментально зв'язати минуле з теперішнім, тобто міфологізувати дійсність. Проте партисипативність тут пізнається на іншому рівні — міжпредметному. Якщо в композиції гобелену не варто шукати образ Леніна, то це тільки тому, що цей образ присутній повсюдно: «ідея реалізована так, що ми відчуваємо присутність вождя»⁵³.

Присутність вождя відчувалася в будь-якій точці музею також. Залишаючи вхідний зал і вирушаючи в простори експозиції, розміщені над кам'яним господарем концентрично — так, що лишається вихід до «вирви» чи «колодязя» з атріумом, — глядач почергово обходив кожен із поверхів довкола Леніна (моторика циркуамбуляції), і з кожним наступним етапом ніби віддалявся від центру, але візуально утримувався в сфері його тяжіння. Неабияка роль у цьому належить конструктивній грі світла з темрявою.

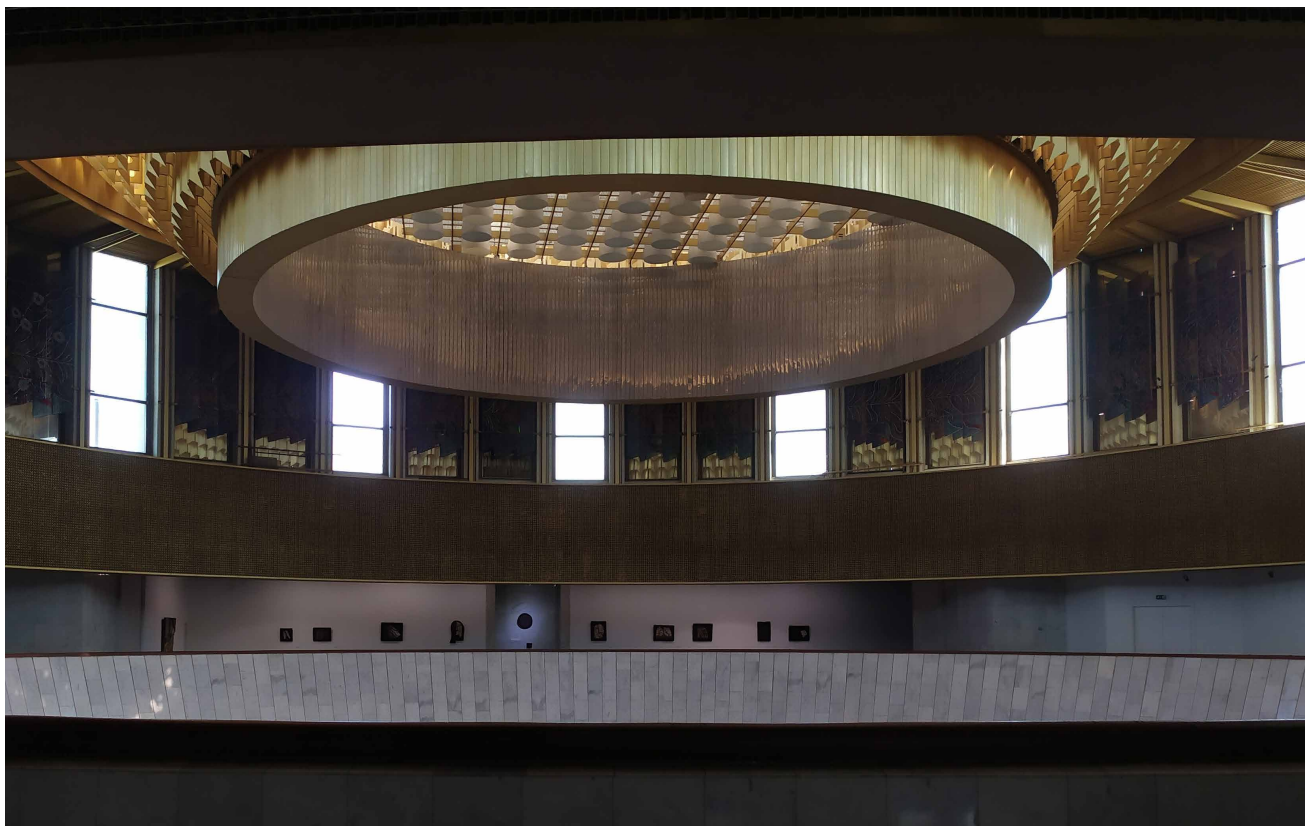
На одній з екскурсій уже в Українському Домі кураторки наймасштабнішої виставки часу повномасштабного вторгнення зауважили цю особливість, назвавши радянський *domus* музеєм світла. Це здається дуже точною метафорою, але ще точніше, мабуть, назвати його храмом світла, — очевидно чому. Зауважували це також і «критики» у 1980-х. Зокрема, кандидат архітектури Олександр Костенко згадує будівлю музею в контексті успішних сучасних проєктів, які опановують сучасні техніки світлового дизайну⁵⁴. У тому ж контексті він покликається на британського архітектурного критика Рейнера Бенема і його «Путівник модерною архітектурою» (1962), виданий російською у Москві 1980-го⁵⁵. Цитую Костенка: «Р. Бенем, аналізуючи архітектуру кінотеатрів та інших закладів з видовищами, які ще з початку століття декорували неонам, точно підкреслює, що за достатньої кількості світла і кольорографічних ефектів можна геть знехтувати традиційною символікою конструкцій і архітектурою форми»⁵⁶. У прикладі



[Експозиція Музею Леніна в Києві, 1990.
Фото Валерія Мілосердова]

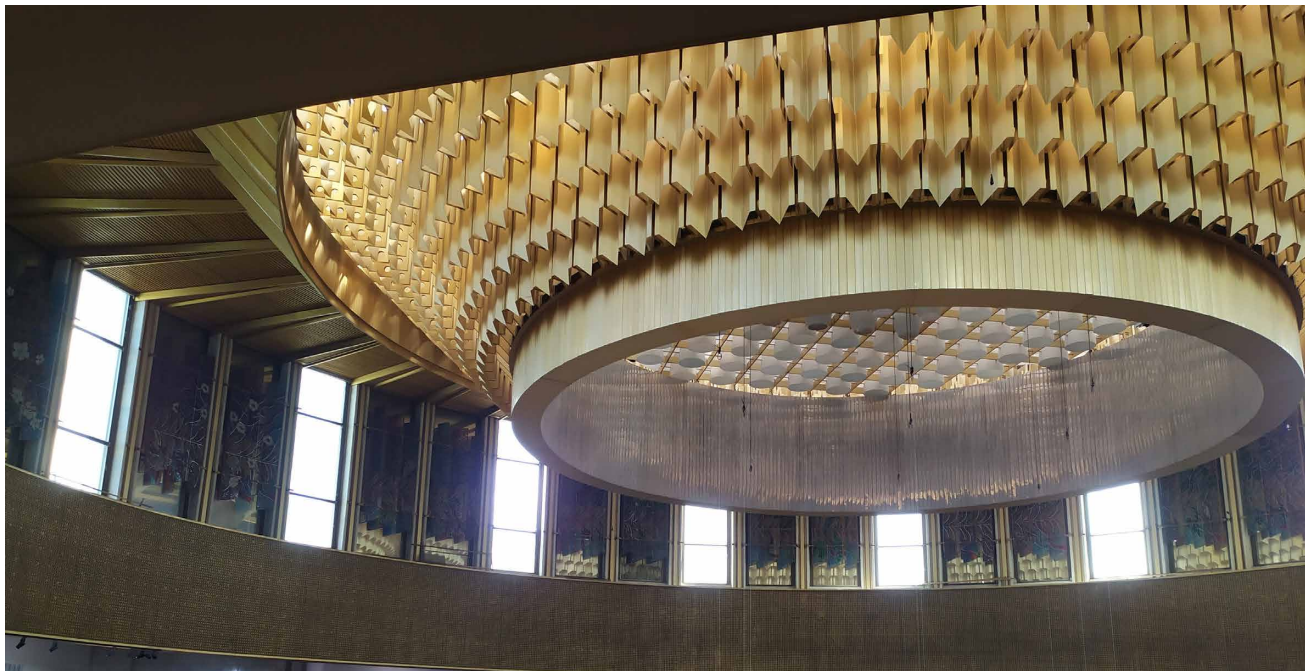
з музеєм традиційна символіка не знехтувана, але й значення природного світла особливе, і це складно лишити непоміченим.

Найбільше його скупчення — в атріумі, — світло «спливає» зі стелі в імпульсній, «омиваючи» собою вождя. Якщо спочатку відвідувач ніби стиснений по периметру чотирикутника стелею так, що мусить підійти за «ковтком світла» до «колодязя» (гіперсимволічно!), то вже на останньому етапі він зливається зі світловим потоком («Ленінським шляхом до комунізму»), наближається впритул до «сонця» (світлоконцентратора) і здобуває найбільш афектний вигляд донизу, — споглядання своєї «основи» з фінальної точки найбільше захоплює і «розчиняє» суб'єкта в піднесеному. На цьому досвід символічного сходження і «освячення», здається, припинявся, — далі шлях спрямований донизу, де відвідувач повертався до Леніна й до реальності.



57 Гопкало, Герасименко, «Проект Киевского филиала центрального музея В. И. Ленина», 17.

58 Явтушенко и др., Приглашают музеи Киева, 6.



[Квітень, 2024. Фото автора]

Таким чином архітектоніка внутрішнього розпланування спліталась із накладеною символікою, і ця репрезентація простору виявляла нерозривні смислові акценти.

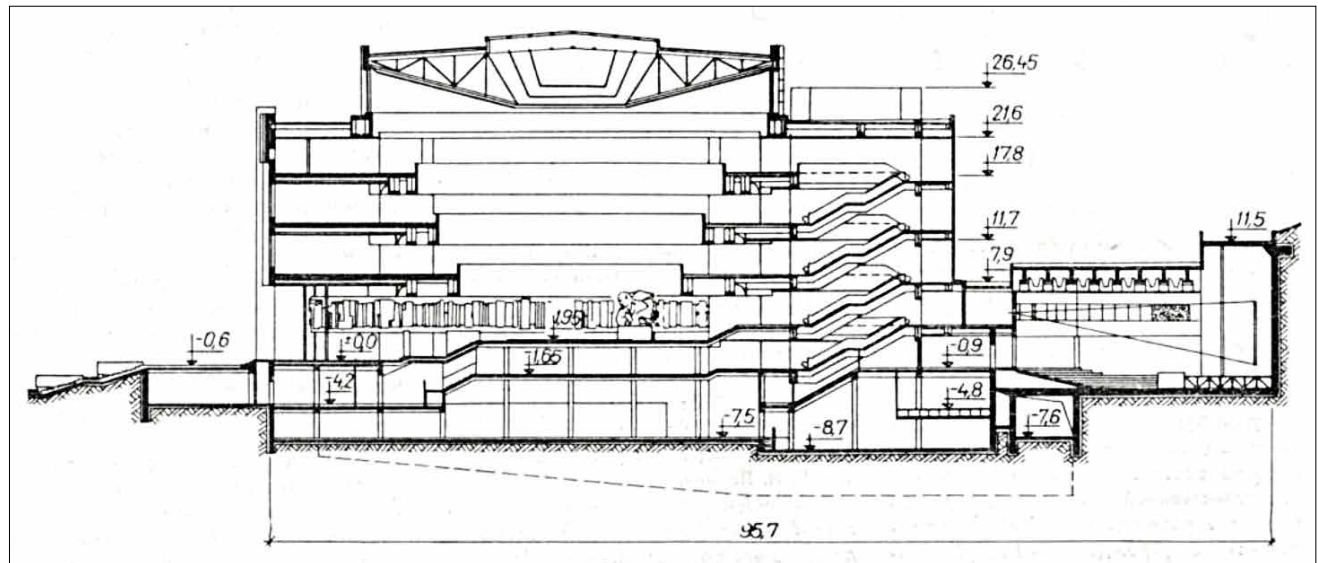
Але значення музею не вичерпувалося екстатичним переживанням його сутності. Строго дидактичне завдання підтримувалося тілесними практиками, що формувало пам'ять звички. Йдеться про ритуали, які разом із музейним наповненням буквально вбудовані в архітектурну форму. З проектної відомості: «Активному сприйняттю ленінського вчення сприятиме проведення різного роду науково-масових заходів: Ленінських читань, наукових конференцій, семінарів пропагандистів, зустрічей з іноземними делегаціями»⁵⁷.

І далі, з рекламної інформації: «Тут організовують оглядові і тематичні лекції-екскурсії, систематично проводять Ленінські читання, зустрічі з ветеранами партії, ветеранами Великої Вітчизняної війни і праці. Стало традицією проведення в музеї урочистих комсомольських зібрань і зборів піонерських дружин, прийняття школярів у жовтенята і піонери. У залах музею проводять з'їзди передовиків комуністичної праці, вручають дипломи випускникам навчальних закладів, воїни Радянської Армії складають присягу»⁵⁸. Церемоніали «посвяти» в радянського громадянина в місці, яке було одним із вузлів у мережі соціалізації.

Усе це конституювало публічне, або ж фіктивно публічне, значення музею: його простір не вирішував конфлікти інтересів, а встановлював чіткий режим реляцій, габітус.

Риторика надсучасного облаштування, ймовірно, слугувала чимось на кшталт клейкої стрічки для масової уваги. Наприклад, широкі сходи і коридори, ліфти, ескалатори, системи кондиціювання сяли ілюзію комфортного перебування багатьох відвідувачів водночас, а кращому «прочитанню» експозиції сприяли новітні технології: засоби для кінозображення, телебачення, автопоказу діапозитивів, звукозапису, завдяки чому можна було почути «вічно живий голос Ілліча»⁵⁹.

До того ж територія семиповерхової будівлі максимально залучалась у багатозадачність музею через функціональні зони: фондосховища і технічні кімнати — у підвальних поверхах, вестибюль, гардероб, буфет і кінолекційна зала (на 530 місць) — на першому поверсі, вхідна зала з Леніном, зала для тимчасових виставок, бібліотека, екскурсійне бюро і адміністративно-службові приміщення — на другому, експозиційні зали — на трьох наступних поверхах. Зовні — каскадний фонтан із «зеленою зоною».



[Проект Музею Леніна в розрізі (Джерело: Гопкало, Герасименко, «Проект Киевского филиала центрального музея В. И. Ленина»)]

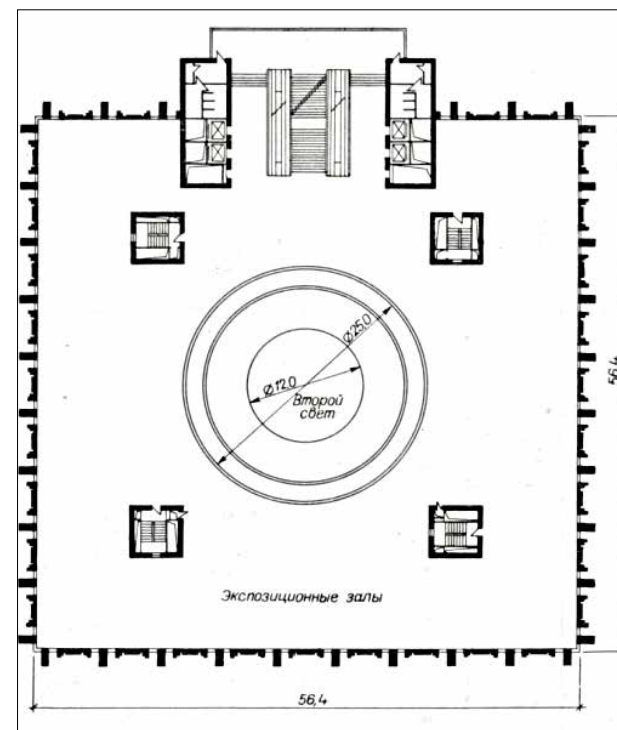


[Каскадный фонтан біля Музею Леніна в Києві, 1982.
Фото Олександра Пермінова]

56

У результаті складалося репрезентативне уявлення про комплексну діяльність музею як просвітницької установи, як місця пам'яті, як зони дозвілля і відпочинку, що уникає досить «серйозних» і однорідних конотацій: музею як монумента, музею як кенотафа чи музею як храму. Власне, цілком легітимна парасолькова метафора музею Леніна дозволяла заміщувати всі ці означники і пом'якшувати видимість ідеологічного навантаження.

Отже, включені ритуали, поряд із мультимедійною експозицією і багатофункціональним простором, сприяли різновекторному впливові на сприйняття і засвоєння відвідувачами пропонованих цінностей, а регульоване уявлення про світле «місце під сонцем», гарантовано незаплямоване і позитивне «глянцеве» місце (недаремно пов'язане з дітьми), що насичене «відчуттям свободи»⁶⁰, було притягальною силою. Але ідеологія місця є



[План експозиційного поверху
(Джерело: Гопкало, Герасименко, «Проект Киевского филиала
центрального музея В. И. Ленина»)]



[Фрагмент другого
експозиційного поверху Музею
Леніна в Києві. 1982.
Фото Олександра Пермінова]

61 Д. Щербаківський, *Перший театральний будинок у Києві та його садиба* (Київ: Всеукраїнська Академія Наук — Історична секція, 1925): 6–10.

62 О. Гайдай, *Кам'яний гість. Ленін у Центральній Україні* (Київ: К.І.С., 2018), 45.

63 Н. Кондель-Пермінова, *Хрещатик — комунікатор між часами* (Київ: Сидоренко Б. Б., 2021), 353–355.

64 Гопкало, Герасименко, «Проект Киевского филиала центрального музея В. И. Ленина», 15.

65 Б. Черкес, *Національна ідентичність в архітектурі міста: Монографія* (Львів: Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», 2008), 73.

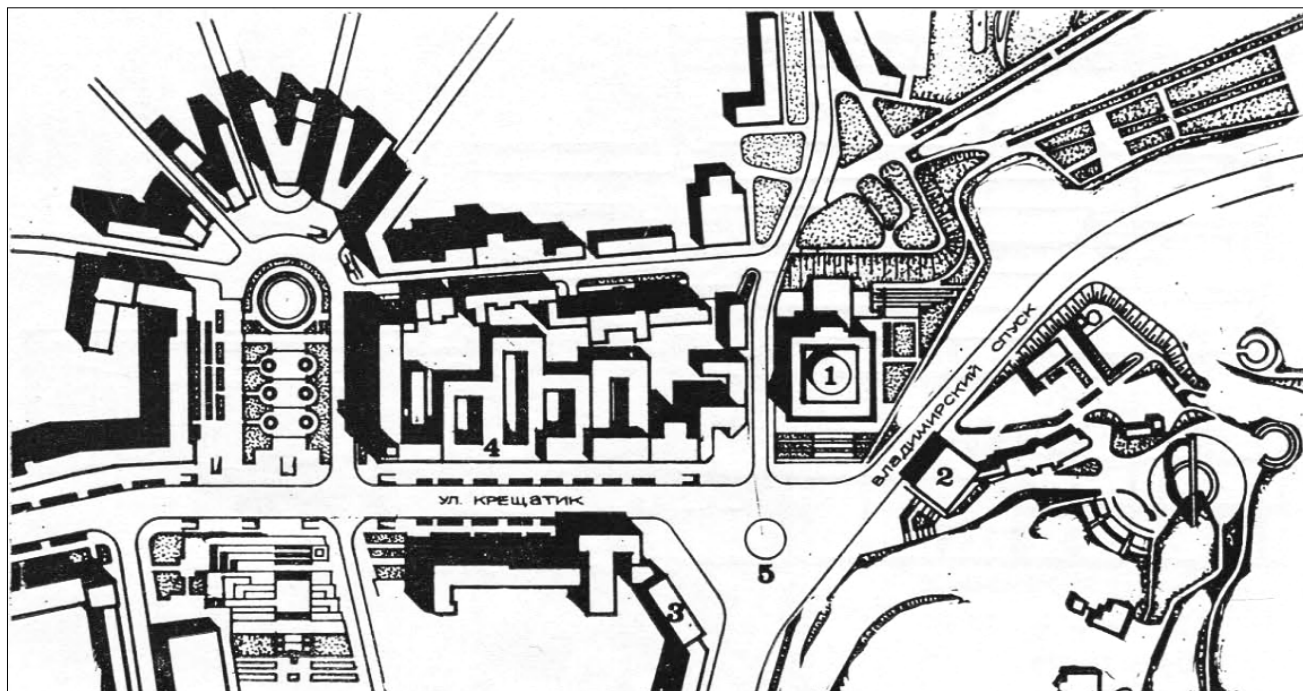
секвенцією як внутрішніх, так і зовнішніх, — скажімо, позасимволічних, позамовних факторів, — коливань, які мають власну інтенсивність, які пізнаються в перегуках і цитатах, опромінюються в палімпсесті урбаністичного ландшафту, і звершують логіку цяткування влади.

Очевидно, що образ (принаймні в архітектурі) витікає з умов його фігурування. Але дійсне й протилежне: він виникає *попри*, тому що прагне протидіяти і засліпити оточуюче, локальне. Риторичне злиття об'єкту з фоном і його образна конденсація є одним із методів маніпуляції значеннями. Політика проектування музею це передбачала. Ось декілька топографічних маркерів, з якими вона взаємодіяла — усвідомлено чи ні.

По-перше, місце, на якому зведено нову будівлю Музею Леніна, є однією з перших забудованих ділянок в околиці. До кінця XVIII століття вона була пустою, фронтиром між валом старого міста і Царським садом на Печерську, але з 1797 року, після остаточного поділу Речі Посполитої, цю територію почали освоювати. У проміжку 1803–1806 рр. з'явився перший міський театр — дерев'яна будівля, що проіснувала до 1850-х, коли на її місці за проектом О. Беретті спорудили двоповерховий *Hotel de l'Europe* — один із найкращих міських готелів⁶¹, який і знесли наприкінці 1970-х задля музею.

По-друге, ексцентричний білий куб дому для Леніна розміщений на початку головної вулиці столиці, де стикалися три історичні частини Києва — Поділ, Печерськ і Верхнє місто («київський акрополь»). В ансамблі радянського Хрещатика він був точкою динамічного сходження і однією з символічних опор просторових практик. Перша така опора — на Бессарабській площі, де з 1946 року стояв головний пам'ятник Леніну з карельського кварциту⁶²; друга і найважливіша — центральна площа Калініна (раніше — Думська, а сьогодні — Майдан Незалежності), яка була «псевдо-форумом» і «симулякром громадської активності», де у визнанні державою святкові дні проводили «політичні перформанси», а з 1977 року встановили пам'ятник Жовтневій революції на тлі готелю «Москва» (сьогодні — «країна»⁶³. Третя — на площі Ленінського Комсомолу (історично — площа Царська, III Інтернаціоналу, А. Гітлера, Сталіна, а сьогодні — Європейська).

«Музей домінуватиме в забудові площі Ленінського Комсомолу, одного з основних вузлів композиції і просторової структури центру міста <...>. Він органічно завершить тему Ленініани <...>»⁶⁴. Богдан Черкес лаконічно підсумував цю завершеність: «Хрещатик у 80-ті рр. пролягав між Леніним закритим (у музеї) і Леніним відкритим (на Бессарабці)», — так що врешті цей ансамбль став «символом нового щасливого життя, втіленням радянської ідентичності»⁶⁵.



[Генеральний план центральної частини Києва.

1 — будівля музею; 2 — філармонія; 3 — готель «Дніпро»;
4 — фактична забудова Хрещатика;

5 — площа ім. Ленінського комсомолу (Джерело: Килессо,
«Киевский филиал Центрального музея В. И. Ленина»)]



[Музей Леніна (нині Український Дім)
в урбаністичному ландшафті Києва.

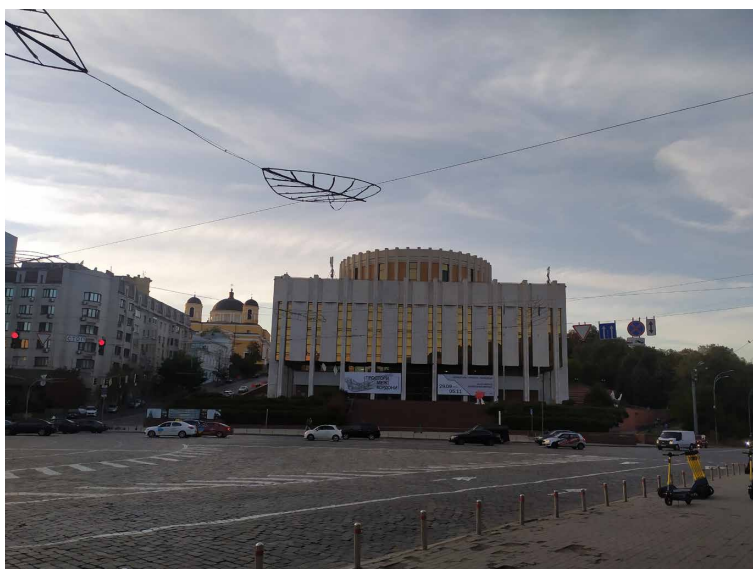
1 — Музей Леніна; 2 — Раднарком;
3 — ЦК КПУ;
4 — Верховна Рада УРСР;
5 — Музей українського образотворчого
мистецтва;
6 — костел Святого Олександра;
7 — руїни Десятинної церкви]

Утворене магнітне поле не стало ізольованим, — воно обросло павутиною поетичного змісту в римуваннях, які є «по-третє».

Майже всі вищі структури влади радянського Києва як республіканського центру можна нанизати на одну вісь, що проходить вздовж вулиць Кірова (сучасна вул. Михайла Грушевського) та Героїв Революції (нині Трьохсвятительська), паралельно Дніпру. Відголоски незавершеного урядового кварталу сталінських амбіцій у будівлі ЦК КПУ разом з будівлями Раднаркому і Верховної Ради перетинають пряму Хрещатика з його «жандармним» комплексом післявоєнної відбудови у точці, де розташований музей Леніна.



[1982. Фото Олександра Пермінова]



[Жовтень, 2023. Фото автора]

У зменшеному масштабі неокласицистичний радянський модернізм суголосний з неокласицистичним декором фасаду Музею українського образотворчого мистецтва навпроти, будівлею першого в Києві міського Музею старожитностей і мистецтв, відкритого в 1899 році. Та ще більше римується «важка» геометрія старого костелу з його портиком в декількох кроках позаду — собору Святого Олександра, про який свого часу відгукувались скептично (наприклад, у путівниках Шероцького (1917) й Ернста (1930)) і який до 1982 року був планетарієм.

66 Гопкало, Герасименко, «Проект Киевского филиала центрального музея В. И. Ленина»; Килессо, «Киевский филиал Центрального музея В. И. Ленина»; Коломиец, «Архитектура здания Киевского филиала Центрального музея В. И. Ленина».

67 Килессо, «Киевский филиал Центрального музея В. И. Ленина», 91.

68 Коломиец, «Архитектура здания Киевского филиала Центрального музея В. И. Ленина», 4.

Отже, сталінський ампір і неокласицистичний модернізм, владний монументалізм і культурний фасадизм, пієтизм сакрального і манірна історична тяглість.

По-четверте, природне середовище і ландшафт. «Домінуюче становище будівлі в ансамблі площі є таким насамперед тому, що її розміщення дещо відступає від червоної лінії в глибині Володимирської гірки». Справді, музей підпорядкував собі частину ландшафту: нахабно «врізався» в пагорб, звищився над сусідніми спорудами, відійшов у глибину вулиці. Поряд із цією агресивністю форми, бажання стати «частиною композиції знаменитих Дніпрових круч» і дозволити «візуально сприймати будівлю на фоні мережива літнього листя чи засніженого зимового парку», а заодно відкривати «чудесні панорами Дніпра, живописних житлових районів старого Подолу і нового масиву Оболонь» — типовий метод ідеологічного колажування. Паразитуюча інтеграція символів. Вона стала дилемою образу, каменем спотикання в архітектурній критиці свого часу.

Звичайно, сторонників вдало обраних методів візуальної мови і ландшафтного розпланування музею серед професійних кіл архітекторів було більше, але всі вони працювали в Києві і їхні оцінки проекту команди Гопкала були прямо протилежними до тих, що з'являлися з Москви. Контраст поглядів виявляє абстрагованість вербальних інтенцій, які штучно прищеплюють архітектурний об'єкт до локального культурно-історичного середовища.

Основним інструментом аргументації перших було звернення до асоціативного ряду, закодowanego у візуальному образі будівлі музею, і меншою мірою в структурі розпланування та конструктивній основі. Найпомітнішою і найбільш повторюваною прив'язкою є метафора українських рушників у навісних мармурових панелях фасаду⁶⁶. Очевидно, така вернакуляризація модерної архітектурної форми була тенденційною, і найбільш споріднена будівля Музею Леніна в Ташкенті з елементами панджари, традиційної віконної решітки на фасаді, є одним з найближчих до київського варіанту прикладом. Сергієві Килессо, до того ж, ці ступінчасті панелі, що зависли в повітрі, нагадують елементи українського бароко (рельєфні пілястри)⁶⁷. Микола Коломиець доповнює і дещо розвиває цю лінію народності. На його думку, принципи формоутворення музею запозичені з української народної архітектури, що добре простежується у вільному розташуванні в просторі міста, компактності об'єму, зв'язку з природним середовищем, симетрією, світлим колоритом⁶⁸. Окрім цього, Коломиець знаходить ще й такі ремінісценції традиційної архітектури, як: давньогрецький периптер, давньоруський чотиристовпний центральнокупольний храм, а також Мавзолей Леніна у Москві, який мав бути взірцем для всієї архітектурної лєнініани. Особливо виразною є асоціація з християнською храмовою архітектурою.

69 Жорж Дюбі, *Доба соборів: мистецтво та суспільство 980–1420 років* (Київ: Юніверс, 2003): 101–104.

70 Л. Даєн, П. Позняк. Київ. *Короткий путівник* (Київ: Політвидав України, 1976).

71 Ю. Гнедовский, А. Рябушин, «Архитектура высокого звучания», записал С. Чураков, *Архитектура СССР* № 3/4 (1983): 93–95.

72 В. Дахно, «Достойный вклад в архитектурную Лениниану», *Строительство и архитектура* 354, № 11 (ноябрь, 1983): 20.

73 Розанов, Ревякин, *Архитектура музеев В. И. Ленина*.

У міській тканині планування з купольною основою в центрі і чотирма несучими стовпами довкола не є унікальним. Це типова риса християнської храмової архітектури і в найближчому до музею радіусі її можна спостерігати, приміром, в розплануванні Десятинної церкви, або ж у згаданій катедрі імені Святого Олександра, найстарішій святині католиків у столиці. Будучи на одній прямій з ними, будівля Музею Леніна повторює цю планувальну структуру: купол по центру, крізь який потрапляє природне світло, чотири опорні пілони, які беруть на себе головне навантаження, чотирикутник у фундаменті (у даному випадку — квадрат), що закриває внутрішній простір. Навіть ідея світла як елементу планування близька до сакральної традиції, яку спостерігаємо принаймні від абата Сюжера в концепції, згідно з якою, божественне сяйво готичного собору проникає в усі реліквії та предмети й розчиняє їх у вічному⁶⁹ (музейні об'єкти також порівнювали зі «священними реліквіями»⁷⁰).

Таким чином проблема з генезисом і автентичністю, здається, вирішувалася. Монумент Леніну зливався зі стінами, а стіни — з історією міського тексту, імітуючи образ «свого» — давнього, народного, українського дому. І це не стало непомітним.

Московський архітектор і професор архітектурного інституту, кондовий апологет радянської ідеології, автор «Гуманізму радянської архітектури» (1985), Олександр Рябушин, у бесіді з Юрієм Гнедовським гостро розкритикував київську новобудову. Слід зачитувати вибрані частини: «[С]поруда ця вкрай спірна. Розміщена на початку Хрещатика, вона ніби відкриває його, і в той же час своєю композицією вона нічого не відкриває, вона недостатня і за масштабом для того, щоби створити початок такої магістралі. Вона ніби намагається вписатися в забудову, але автори не вписали її тому, що вона чужа Хрещатику структурно, архітектурно. Це модернізований, сухий класицизм з чітко окресленою віссю, що суперечить кутовому розміщенню будівлі. <...> На мій погляд, об'єкт лиш утилітарно як будівля музею пов'язаний з іменем Леніна, котрий завжди вчив цінувати і розвивати спадщину, а не руйнувати її. <...> Хрещатик, дніпровські кручі, річка, і раптом поряд із всією цією живописністю з'являється така «заморожена» річ»⁷¹.

Попри досить різке, але влучне зауваження з Москви, яке могло бути катастрофічним для кар'єри авторів проекту, все ж новостворений об'єкт архітектури не став предметом цькування й відпущення. І навіть Володимир Дахно, директор КиївНДІТІ, старався його захистити від нападів Рябушина: «В будівлі нема буквально жодного елементу, властивого класицизму. Гадаю, що автори музею створили цілком сучасний твір, котрий разом з цим відповідає духу, традиціям архітектури Києва»⁷².

В уже пізнішому виданні про архітектуру музеїв Леніна в СРСР⁷³ співавтори досить нейтрально оцінювали проект київського філіалу, але на фоні опису музею в Ташкенті, який

74 Архітектура України у державних преміях: 1941–2007 (Київ: Центр історико-містобудівних досліджень, 2008): 16, 100, 101.

75 В. Чепелик, А. Макаров, В. Галайба, Хрещатик. Культурологічний путівник (Київ: Амадей, 1997): 60–61.

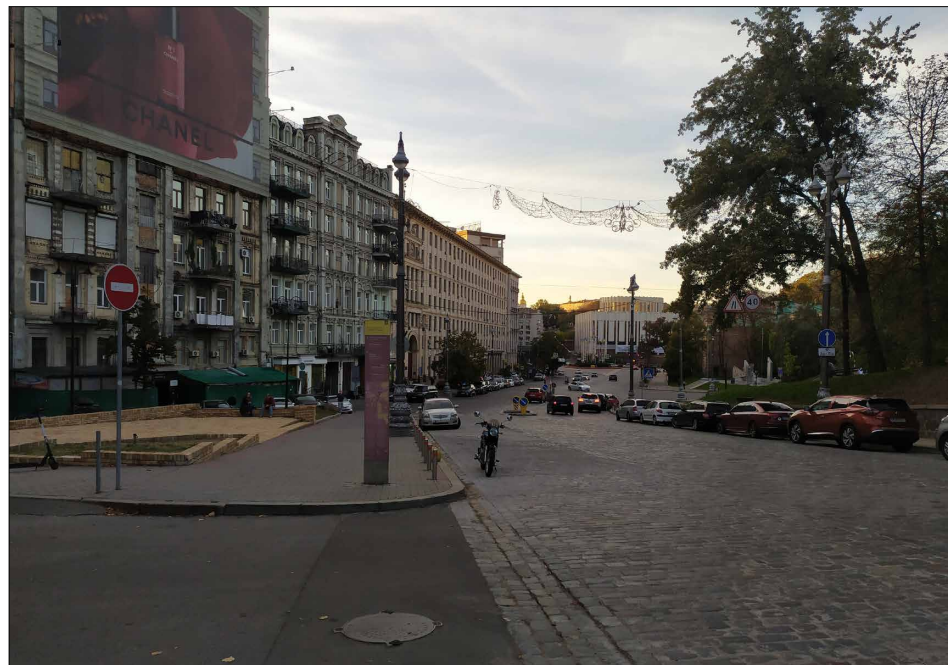
76 Черкес, Національна ідентичність в архітектурі міста, 73.

77 Будівля Музею Соломона Гугенгайма в Нью-Йорку (1959) архітектора Френка Ллойда Райта неодноразово потрапляла в радянські часописи як взірць сучасного світового музейного будівництва (дивитись наприклад: Б. Воронова, «Новые музеи США», Декоративное искусство СССР № 1 (1967); Андрей Гозак, Лев Смирнов, «Пространство храма муз», Декоративное искусство СССР № 9 (1976)).

вважався взірцем успіху, стає зрозуміло, що проект не був надто вдалий з професійної точки зору. Втім, він отримав престижну Державну премію УРСР імені Т. Г. Шевченка (1985) — безперечний знак якості, а тому був схвалений владою, адже нагороду могли отримати тільки «найбільш видатні твори <...>, що мають особливе значення у формуванні марксистської культури»⁷⁴.

Отже, стратегію конструювання образу музейного будинку, яке схоже на перетягування канату, можна узагальнити двома бінарними опозиціями: *автохтонний* — *привнесений* і *традиційний* — *сучасний*. Розрив, що стається внаслідок його відчуженості (структурної, композиційної, ландшафтної, політичної тощо) і прагненні компенсувати це, застигає в первородному комплексі (едіповому комплексі!) музейної оболонки. Заповнити цю тріщину можуть хіба що нові метафори, які раптово *пояснюють* існування місця і *склеюють* його з актуальним контекстом.

Так, коли музейна інституція припинила своє існування, всі реліквії сховали, а мармуровий Ленін кудись «щез», асоціативні прив'язки дещо змінилися: замість «українських рушників» звисаючі над відвідувачами фасадні панелі почали нагадувати гільйотину — відчай неуспішних революцій⁷⁵. Корпус колишнього дому для Леніна на хвилі відходу від радянського, в інтерлюдії двох нових революцій, став «глухим кубом»⁷⁶, а концентрична структура інтер'єру реанімується частими «післямайданними» порівняннями з Музеєм Гугенгайма в Нью-Йорку⁷⁷ (це ніби збігається із загальним «зближенням» радянського/соціалістичного модернізму зі світовим



[Будівля Музею Леніна з вулиці Михайла Грушевського, жовтень, 2023. Фото автора]

78 Див.: Після соціалістичного модернізму. Архітектура, міський дизайн і планування 1980-х (Київ: Місто: історія, культура, суспільство, 1 (13), 2022); Крихка спадщина. Архітектурний модернізм Українського Півдня та Сходу: кінець 1950–1980-ті: альбом-каталог (Дніпро: Герда, 2023).

79 Lefebvre, *The Production of Space*, 167.

80 Жирний шрифт мій. Джерело: «Виставка «Ювілей небайдужості», Український Дім, <https://www.uadim.in.ua/podiyi/yuvilei-nebaiduzhosti>.

контекстом в останні роки⁷⁸). Якщо продовжити цей тренд натуралістичних асоціацій, то будинок музею у новій фазі російсько-української війни скоріше за все нагадуватиме ядерний реактор, — символ атомного фанатизму 1970–1980-х (ЗАЕС, РАЕС, ХАЕС та інші діючі і недіючі АЕС почали будувати саме в ті роки) і екологічних катастроф, що трапились (ЧАЕС, Каховська ГЕС), або ж можуть трапитись. У такому фокусі «реактор» на Хрещатику релевантно напружує і пригнічує своєю монструозністю.

Але намір стати частиною «свого» і розповідати про «своє» є тією ж компенсувальною функцією (чи інфраструктурною інерцією?) музею навіть на етапі його «тимчасової вакантності» — етапі реапропріації⁷⁹ у вигляді Українського Дому.

3.

У квітні–травні 2023 року в архітектурному просторі колишнього Музею Леніна проходила виставка «Ювілей небайдужості». Інституція, що стала спадкоємицею, з нагоди власного тридцятиріччя репрезентувала свою історію крізь події, які відбувались у межах її будинку. За характером — типова звітна виставка, якщо не брати до уваги те, як саме музей прагне скинути із себе видиво свого минулого і впорядкувати час. Пройшовши шлях від Республіканського громадсько-політичного і культурного центру імені В. І. Леніна до Національного центру ділового та культурного співробітництва «Український Дім», музей перебирає на себе статус арбітра в культурі і дейктично розподіляє історичний зміст, до якого дотичний, так, що його власна історія стає невіддільною від культурної і навіть політичної історії України перших пострадянських десятиріч («Усі трансформації Українського Дому, які **віддзеркалюють шлях** нашої країни, перетворили його історію на **безумовну цінність**»⁸⁰).

Авжеж, ця виставка симптоматична з огляду на те, якої політики дотримується інституція в останні роки. Маючи на меті презентувати «національний продукт», прогресивні ідеї та досягнення з одного боку, ініціювати і модерувати міждисциплінарний діалог з іншого, прагнучи відкритості, доступності, і буквально «допомагати українцям усвідомити власну ідентичність», Український Дім, здається, лиш заповнює порожнечу місця колишнього Музею Леніна новим значенням. Але й навпаки: рудиментарна будівля-монумент вождю після втрати інституційної легітимності, скинувши зміїну шкіру ідеологічних текстур Музею, активувала відповідні структурним властивостям і характеристикам просторові практики, «підібравши» нову роль для нового контексту. Це виразилося в гібридній формі культурного центру, експозиційної платформи, майданчика для різносторонньої взаємодії, що нині представляє себе «посольством України в Україні».

81 H. Hökerberg, "Difficult Heritage: Various Approaches to Twentieth-Century Totalitarian Architecture", *The 6th Baltic Sea Region Cultural Heritage Forum From Postwar to Postmodern*, ed. Maria Rossipal (Stockholm: Riksantikvarieämbetet, 2017): 64–70. Упродовж тридцяти років функціонування Українського Дому архітектурна форма музею зазнала низки суттєвих змін. Ось найважливіші: демонтовано пам'ятник Леніну в атриумі разом із трапезіподібною платформою, на якій він був розміщений; вилучено цитати вождів (українською і російською) в кільцях перекриттів; облаштовано гіпсокартонові конструкції на четвертому і п'ятому поверхах, куди перемістили Музей історії Києва; демонтовано тематичні барельєфи в екстер'єрі будівлі.

82 Микола Жулинський згадував, що будучи на посаді віцепрем'єр-міністра з питань гуманітарної політики, ініціював перейменування і пропонував не закриття, а саме перетворення Музею Леніна на музей із назвою «Український Дім» (Див.: Український Дім, «Український Дім: від музею Леніна до центру культури», YouTube, опубліковано 10 травня, 2023. [1:03–3:32] <https://www.youtube.com/watch?v=7QTYD-6grY4>).

83 У 2019 році керівництво Українського Дому оголосило «перезавантаження» інституційної діяльності. Прикметно: жодної критичної чи збалансовано ретроспективної виставки, що стосувалася б історії місця, відтоді не було організовано. Згідно з позицією директорки Ольги Вієру, історія Дому з її спадком є «основною цінністю», але пам'яті про Музей Леніна слід позбутися (Див.: Ганна Пароваткіна, «Український Дім. Перезавантаження», *Дзеркало тижня*, опубліковано 6 грудня, 2019, https://zn.ua/ukr/ART/ukrayinskiy-dim-perezavantazhennya-332142_.html).

84 О. Вієру, «Чи зможе Український Дім стати "посольством України в Україні"?», LB.ua, опубліковано 18 травня, 2023, https://lb.ua/blog/olha_vieru/555932_chi_zmozhe_ukrayinskiy_dim_stati.html.

85 Пароваткіна, «Український Дім. Перезавантаження».

Суворий дидактизм Музею поступився культурному месіанізму Дому. Дві неналежні до одного ідеологічного контексту прямі перетнулися в одній площині місця, інтенсивність якого, попри деформацію матерії (кастрацію, за Гекербергом⁸¹), зберігає первинний вплив завдяки архітектурному простору — преображенні ідеології в комбінації ландшафтних, конструктивних, символічних, динамічних, візуальних, акустичних, тактильних факторів. У побутовому середовищі вони стають тлом (архітектурним фоном). У спектакулярному — сценою для дії. У тоталітарному — рупором і «досконалим оком». Та попри неоднакову видимість, їх вплив однаково невід'ємний — вони встановлюють режими сприйняття, електризують тіла, вибудовують ієрархії, і зрештою — втручаються в автономність вміщених об'єктів.

Що більше архітектурний простір ідеологізований, то більша репродуктивність того ж (запрограмованого) ритуалу. Надто це стосується простору тоталітарної архітектури, одним із яких Український Дім інфікований.

Його реальність інсценізує континуальність Музею Леніна через перетворення⁸², але тенденція забуття⁸³ (згадаймо випадок Палацу італійської цивілізації) дублює ту ж систему реляцій латентно. Прояви цього різні. Частково вони простежуються в практиках репрезентації — у виставках як основній формі конструювання дискурсу довкола себе, частково — й більш буквально — у публічних висловлюваннях керівництва, що декодують позицію. Наприклад: «В Українському Домі ми хочемо говорити Про Українське <...>. Про — високе українське, про сучасне українське, про світове українське <...>. Ми багато думаємо, говоримо і дискутуємо про те, як Український Дім може стати «посольством України в Україні». <...> Чи має моральне право окрема організація нарікати себе такою гучною назвою? Має, якщо зможе забезпечити відповідність змісту. <...> Наше завдання — створити цілком новий образ і нове реноме Українського Дому. І ніщо не зупинить нас в русі до мети»⁸⁴.

Фонетична артикуляція архітектурного простору в словах директорки Ольги Вієру змінюється відвертим захопленням ним: «Дуже важливо, щоб кожен проект в Українському домі підкреслював унікальність самого приміщення. І навпаки — приміщення підкреслювало б зміст проекту. <...> Коли в Українському домі відбувалися виставки-ярмарки промтоварів, це виглядало просто безглуздо. Пафос самої будівлі заходить у суперечність із примітивним змістом»⁸⁵.

Простір піднесеного вербалізує піднесене статусу. «Троянський кінь» радянського модернізму унеможливорює виключення впливу небажаного спадку через надмірну матеріальність, що конвертується в соціальний простір. Ця тотальна матеріальність (відштовхуючись від поняття тотальності Норберга-Шульца) локалізується характеристиками, які нормалізують сугестивність. Авжеж, деякі риси невід'ємні від архітектурного простору, оскільки залежать

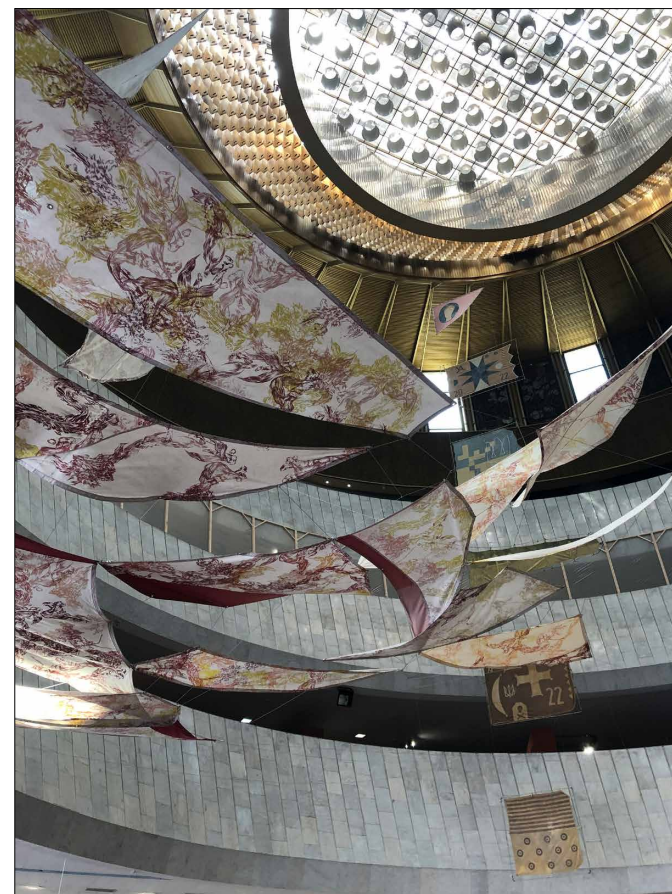
86 «Ти як? 3D тур виставкою», UMCA, <https://howareyou.umca.art/?space=0&startlookat=-844.9,-3.55,104.78,0,0>.

87 Простір будівлі Українського Дому неодноразово ставав майданчиком для мистецьких проектів, що по-різному долучилися до формування його статусу в контексті незалежної України. Актом символічної «дефлорації» можна вважати перформативне «вторгнення» Федора Тетянича (1991) і проект «ВождєЛєніє» (2010), які, здається, найближче підійшли до ідеологічної програми місця (через брак документальних відомостей складно оцінити цю взаємодію). З початку 1990-х Український Дім поклав початок тенденціям, які стали характерними в його діяльності. Йдеться насамперед про масштабні мистецькі представницькі проекти, абстраговані від контексту архітектурної пам'ятки. Наприклад: персональні (Олександра Сухоліта, Романа Романишина, Володимира Цюпка, 1994) і групові («Мистецькі імпресії», «Простір культурної революції», 1994) виставки, художні ярмарки («Київський художній ярмарок», 1994–1995), фестивалі («Міжнародний АРТ Фестиваль», 1996–2000, «Арт-Київ», 2005–2010), салони («Мистецькі салони в Українському Домі», 2005–2010), які привернули увагу до мистецького процесу зацікавлених сторін із багатьох регіонів України і світу, а також окреслили роль нової інституції в культурному полі, яка цю роль намагалася підтримувати в наступні десятиліття (з різним успіхом).

від фізичних параметрів. Наприклад, полірований білий уральський мармур і червоний житомирський граніт в облицюванні залізобетонної структури будинку музею, попри виключну декоративність, мають чітке ідеологічне навантаження. Символіка каменю симулює довговічність, а прищеплення класицистичних алюзій на кшталт грецького периптеру чи римського Пантеону в композиції кенотафа огортає ауру величності і сакрального, що дистанціює присутність і змушує благоговіти. Слід нагадати ще про топографічний фактор, щоби відтворити ефект цього надлишкового елементу повніше. Перманентність, грандіозність, відчуженість гранульованої контрформи музею делегують ідеологію в палімпсест урбаністичного ландшафту, супроводжують обраність інвазійного об'єкта в локальному культурному контексті.

Але зупинимось на тому, що навіть цей синтетичний порядок характерів не є субстанційний. Статика архітектурного простору коливається у зв'язку з просторовими практиками, що його виповнюють. Вібрації характерів похитують ідеологічну установку місця тим сильніше, чим більш інверсивно вони налаштовані. Інакше кажучи, об'єкт тоталітарної архітектури потребує відтворення оригінальної інтенції таким чином, щоби його зміст підточував самого себе. Тоді сконструйовані виключення та імперативи непорушного стають лише партикулярними втіленнями, а тоталітарний простір цезурується антитоталітарними тактиками.

Виставка «Ти як?» в Українському Домі⁸⁶ — один із неінтенційних прикладів такого впливу⁸⁷. Вона не націлена ні на критичне вторгнення, ні на субверсію території, але — заповнюючи весь архітектурний простір і зливаючись з ним — синтактика, наратив, цінності виставки контамінують диспозицію місця.



[Вхідна зала виставки «Ти як?» в Українському Домі. Інсталяція Дарії Кузьмич «Повнотіле, оксамитове, колюче, пульсуюче», 2022. Фото автора]

88 Julie H. Reiss, *From margin to center: the spaces of installation art* (Cambridge, London: The MIT Press, 2001): 12–13.

89 C. Bishop, *Installation art* (London: Tate Publishing, 2005).

90 Кураторська група: Єгор Анцигін, Ольга Балашова, Галина Глеба, Юлія Карпець, Анна-Марія Кучеренко, Катерина Лібкінд, Тетяна Лисун, Олександр Соловйов.

91 “How are you? Exhibition and discussion. 1 of June – 2 of July 2023”, UMCA, <https://waa.umca.art/exhibitions/how-are-you-exhibition-and-discussion>.

92 Там само.

93 «Головна», ГО МСМ, accessed July 10, 2021, <https://moca.org.ua/>.

94 Д. Олійник, «Не переживай – переживеш: рецензія на виставку “Ти як?”», Bird in Flight, accessed June 14, 2023, <https://birdinflight.com/nathnennya-2/crytyka/20230614-ne-perezhivaj-perezhivesh.html>.

95 І. Левченко, «“Ти як?”: мистецтво на місці вибуху», LB.ua, last modified June 29, 2023, https://lb.ua/culture/2023/06/18/560866_ti_yak_mistetstvo_mistsy_vibuhu.html.

Складену взаємопроникність і нарощене значення можна препарувати, відштовхуючись від природи тимчасової фігури вторгнення, тобто розглядаючи їх в системі понять інсталяції.

Здається вагомим твердження Джулі Рейс про те, що одним із джерел дослідження інсталяції є фізичні чи інституційні параметри контексту її розгортання. Простір дійства — це невід’ємна умова існування цього мистецького «жанру»: якщо замінити конкретний фізичний простір іншим, то, згідно з Рейс, інсталяція буде вже не тією⁸⁸. Безумовно продуктивний хід думки, щоправда, переривається особливою роллю, яку відведено глядачеві — інтегральному елементу в довершенні твору мистецтва такого роду. Цю позицію переймає Клер Бішоп і відцентровує досвід глядача в своїй історії інсталяційного мистецтва, виділяючи чотири типи модальності, яким відповідають різні моделі суб’єкта⁸⁹. Схоже, партикулярність суб’єкт-об’єктних зв’язків засліплює будь-які інші підходи в цій історії.

Якщо ж децентрувати інсталяцію в досвіді її переживання глядачем і перенести увагу на об’єктно-просторові реляції, то в результаті оприявняться два кути зору. Перший наштовхуватиме на екстраполяцію гіпероб’єкта в пластиці кураторського проекту, другий — на деформацію архітектурного простору від тимчасового протезу виставки. Необхідні для цього оптики зручніше сконцентрувати в специфікаціях *тотальної інсталяції* і *архітектурної інсталяції*. У випадку з Українським Домом ці налаштування виявляють не просто ситуативну морфологію.

Але, безумовно, все починається з морфології. Близько п’ятисот художніх творів понад ста авторів об’єднані вісьмома куратор(к)ами експозиційної частини⁹⁰ в проєкті, що презентував мистецтво, створене під час повномасштабного вторгнення (виставка тривала з 1 червня по 2 липня 2023 року). В основі експозиції — «Архів мистецтва воєнного стану», який почав формуватися після 24 лютого 2022 року і заклав фундамент Українського музею сучасного мистецтва (UMCA), — музею без стін, що дебютував цією виставкою. Спостереження за мистецьким процесом під час війни⁹¹, пригадування досвіду повномасштабного вторгнення⁹², рефлексування цього досвіду українців⁹³ — все це тезово описує поставлені завдання, які, втім, не стали чіткими чи достатніми в результаті. Критична хмара згустилася довкола невиразності і браку кураторського висловлювання⁹⁴, відсутності позиції, бурмотіння множини⁹⁵. Можливо, таке відчуття недоситості інерційне, але воно свідчить про одну важливу особливість цієї ретроспективи, яку не схоплює критика через її відкладену передумову: виставка не пропонувала дистанції глядачу, — крім тієї, що обумовлена природою архіву, — принципово. Почасти — через плинність будь-яких узагальнень у незавершеному процесі. Почасти — через необхідність зафіксувати пережите в «чистому» вигляді. Та головне —

96 Bishop, *Installation art*, 14.

97 Український медіа-центр, «Ти як? Виставка і дискусія», YouTube, у доступі 19 травня, 2023, [15:00–16:55] <https://youtu.be/q2WJleFBP6w?t=904>; Bishop, *Installation art*, 14.

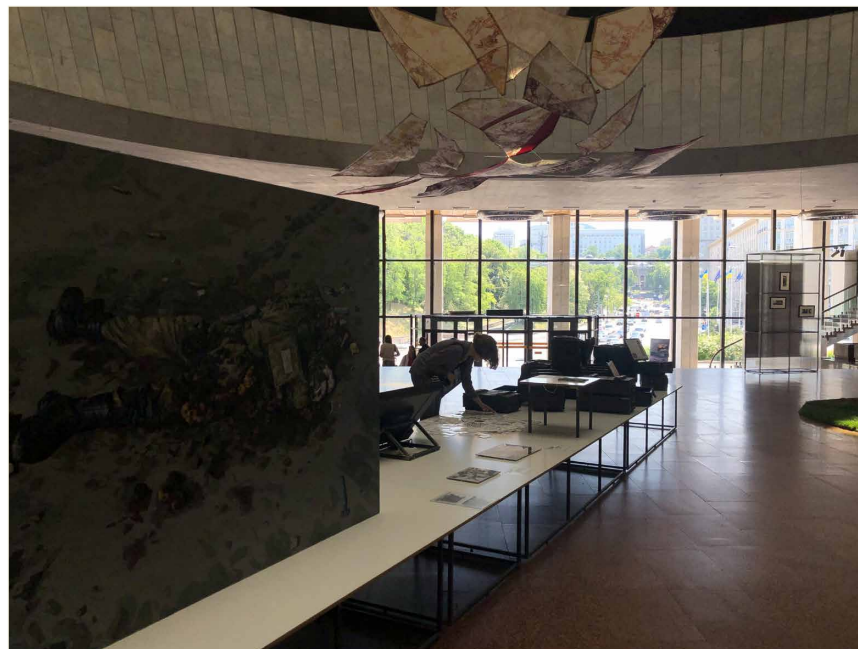
98 Bishop, *Installation art*.

репрезентована архівом пам'яті мистецтва створила мить контексту, щоб артикулювати синкретичний стан (здається, загальний стан в призмі війни), коли твір мистецтва, воєнне свідчення, кураторський текст, рефлексія того, хто пережив, виставкове видовище, комедія, погляди глядача і жертви, досвіди свого, іншого, та конкретного місця злипаються, нагадуючи, приміром, аналогічне злипання загроженого тіла з життєвим середовищем (кімнатою, будинком, кварталом, містом) під час повітряних атак. Граничний досвід не сумісний з абстрагованістю. Обставина неунікності, яку куратор(к)и відтворили, узагальнена добре відомим в історії візуального мистецтва терміном Іллі Кабакова.

Тотальна інсталяція націлена на комплексне проникнення у свідомість глядача. Вона буквально втягує його в окрему ситуацію, мікрореальність, гетеротопію, яка налаштована на саму його присутність⁹⁶. Справді, глядач тут — головний герой і актор⁹⁷, суб'єкт, який потрапив у історію, потрапив ще й у твір мистецтва — цю «імерсивну сцену» з «калейдоскопом безлічі «картин»⁹⁸, цей театр Камілло, — простір для опанування часу війни.

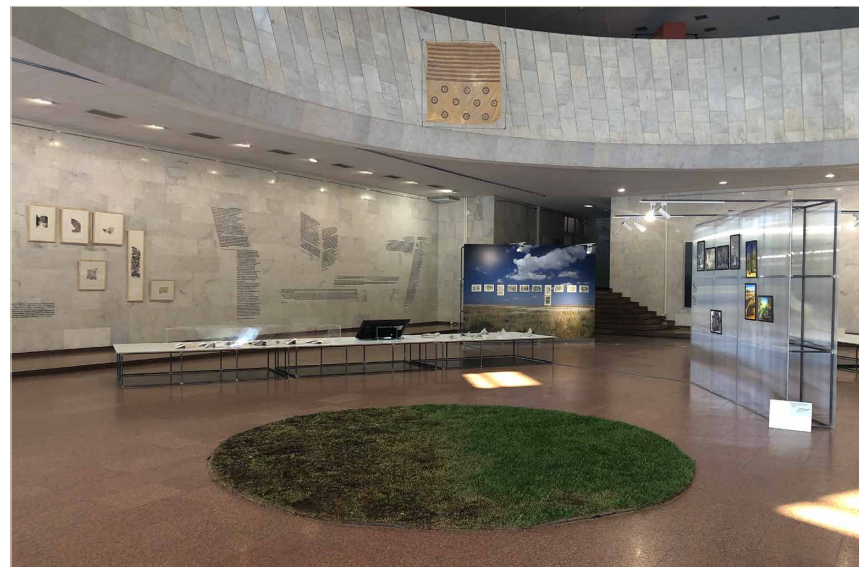
Продукований простір концентрував різноманітні прояви трансформації, пов'язані з війною, але не пояснював їх. Сукупність мистецьких об'єктів штурмувала сприйняття «неприкритістю», але створене фактично без відстані від побаченого і пережитого, здебільшого імпульсивне, буквально, крихке мистецтво назагал перепліталось з горизонтом сподіваного майже безбар'єрно. Кураторський текст, що традиційно забезпечує конвенційність, іноді також ставав об'єктом споглядання, і лише в загальних рисах скеровував її зміст, розповідаючи про наївне.

Система реляцій, у якій важлива не стільки художня чи концептуальна якість твору, скільки його нарати-



[Експозиція виставки «Ти як?» в атріумі Українського Дому.
Фото автора]

воповідність, не є новиною теперішнього мистецтва. Але присутність голосів, які щось повторюють з допомогою художніх творів (кураторський — один із них), — присутність множинності, що уречевлює самі по собі нестабільні почуття нестабільності і невизначеності (а ще небезпеки, страху, відчаю, болю тощо), наче компенсуючи порожнечі минулого, може бути характеристикою якщо не тенденції, то принаймні складеної



[Експозиція виставки «Ти як?» в атріумі Українського Дому. На передньому плані — інсталяція «Степ» Романа Михайлова й Аліси Бондаренко. Фото автора]



[Експозиція виставки «Ти як?» в атріумі Українського Дому. На передньому плані — серія «Подвійна експозиція» Інги Леві. Фото автора]

насиченості виставкового простору. Співприсутність не налаштовувала, а скоріше «лікувала» погляд, хоча тією ж мірою «ретравматизувала» також. Таким чином ситуація, що фіксує метаморфози чуттєвості, мистецтва, погляду, фіксує фіксації страждань.

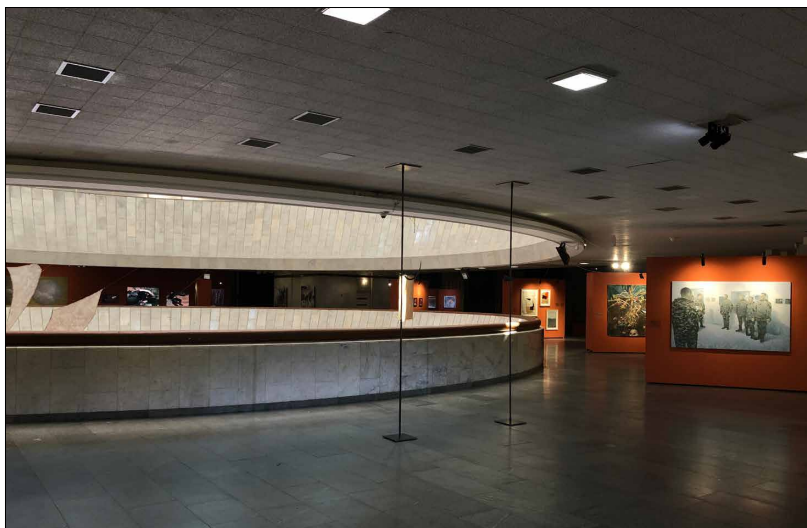
Від абсолютного тиску невимірності відокремлює хіба що делікатне членування об'єктивними категоріями. Власне, тому кураторами виставки були ще й простір і час⁹⁹, подекуди їх роль визнавалась домінуючою.

П'ять експозиційних поверхів концентричної структури будівлі ділили оповідь на хронологічні частини так, що вестибюль і вхідна зала відповідали осені 2022-го — весні 2023-го; третій поверх — літу і початку осені 2022-го; четвертий — весні 2022-го; п'ятий — 24 лютого і першим тижням березня 2022 року.

Тобто хореографія, побудована за принципом сходження, дозволяла глядачу уявно переноситися в часі: з моменту «тепер» він поступово піднімався в минуле, до початку відліку повномасштабного вторгнення, звідки повертався тим же шляхом до сьогодення. Імерсивна подорож між сукупністю ху-



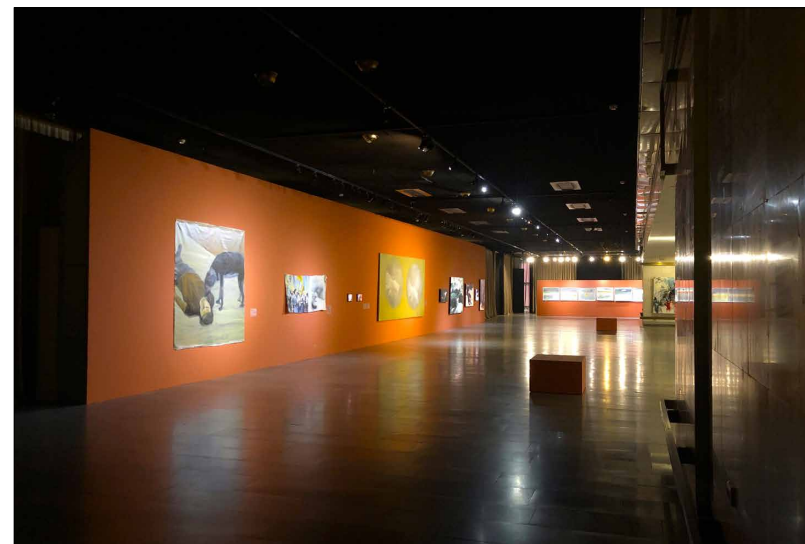
[Кураторські тексти до виставки «Ти як?» у вхідній залі Українського Дому.
Фото автора]



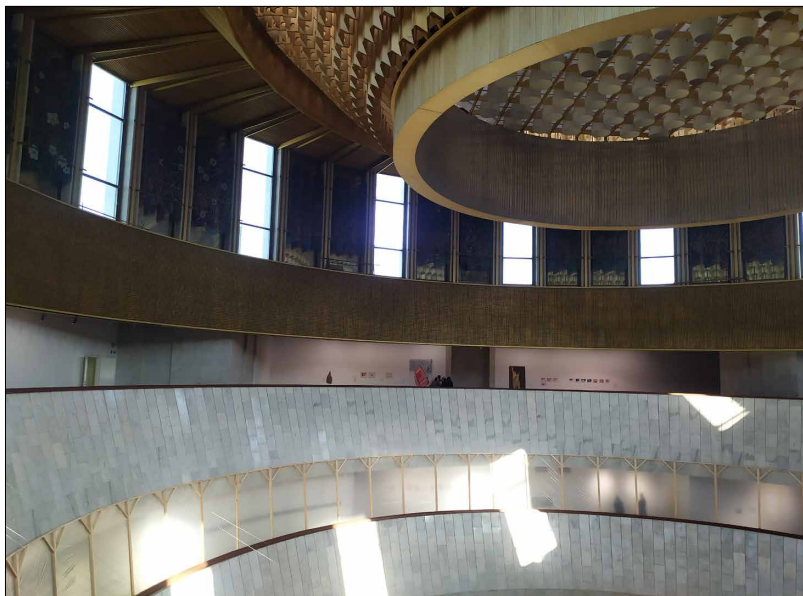
[Фрагмент третього експозиційного поверху виставки «Ти як?». Фото автора]

дожних автофіксацій — різного роду та інформативного характеру доказових свідчень — подібна до пригадування, анамнезису. Тут мистецтво, розтягнуте в просторі, покликане зберегти континуальність, а мистецький об'єкт слугував чимось на кшталт щоденникового запису — опорою для пригадування часу, пригадування чи збирання колективного досвіду, і перевинайдення спільного «ми» зі спільним «сьогодні».

Можна подумати, що архітектурний простір в цьому ракурсі слугує лише допоміжним засобом: ніби його масштабність принагідна розмірам експозиції, вакантність зумовлює прихисток для автономного мистецтва, а кожен із поверхів розкладає і структурує предмети. Та насправді його агенція дещо складніша. Наприклад, виставка, злипаючись з простором місця, буквально переймає його усталену інтенцію: і архітектурний монумент, і перформативна комеморація ущільнюють глядача в ритуалі пам'ятання.



[Фрагмент третього експозиційного поверху виставки «Ти як?».
Фото автора]



[Експозиція виставки «Ти як?» у будівлі Музею Леніна.
Вигляд з п'ятого поверху. Фото автора]

Так, у кенотафі Українського Дому такі практики органічні: видовище примножує видовище, гіпероб'єкт ніби поглинає все, чого дотикається (що Арендт могла би сказати про таку природу тоталітаризму?). Але архітектурний простір і експлікує, і сам стає об'єктом експлікації. Перспектива архітектурної інсталяції дає можливість поглянути на цю взаємодію зі звороту.

Подібно до того, як мистецтво інсталяції направлене на глядача, архітектурна інсталяція скеровує свій творчий потенціал на архітектурний об'єкт. Очевидно,

її функція перетворення архітектурного простору схожа до практики дизайну, однак, на відміну від дизайну, вона обходить властивий утилітаризм завдяки темпоральності задля ситуативної критики і рефлексії¹⁰⁰.

Тут не судитиму про достеменність вживання цього поняття в конкретному випадку, а зазначу лиш, що його оптика потрібна в налаштуванні фокусу на тертя між стіною і об'єктом вторгнення. «Ти як?» в Українському Домі — особливо зручний приклад для такого розгляду через паритетність сторін, або ж обопільну амбіцію інструменталізувати архітектурний простір.

Не посягаючи на вичерпність цієї спроби знайти підходи до переосмислення ідеологічно навантажених місць, свідомо обмежуся частковістю. Тому точками дотику вважатиму ті, які стосуються просторових характеристик, а саме трьох груп: час, монументальність, проникність.

Зрозуміло, що час — особлива категорія в межах виставки. Так само час важливий для архітектурної форми Музею Леніна. Причому на різних рівнях: топографічному, образотворчому, моторико-ритмічному. Розміщений у межах старого Києва, будинок музею долучився до його темпоральності не просто як частина історії ландшафту, а й як вузол у мережі офіційних маршрутів. Неминуче переміщення повз центр міста зумовило неминучість ефекту, який повинен справляти витвір архітектурної лєнініани (чи щось рівнозначне) в середовищі. Адже мармури храму для Леніна вирізняються навіть на фоні грубого граніту комплексу Власова-Добровольського. Вони візуально наполягають на вкоріненості і перманентності інвазійного тіла, позірно переконують в автохтонності. Цим навантажений образ.

Співдія часу з динамікою будинку для Леніна чи не найкраще простежується у внутрішньому просторі, який оформлений у зв'язку з експозиційним плануванням Музею. Час в експозиції Музею був по суті конструктивним елементом і концептуальним вектором. Її тематика хронологічно змінювалась по вертикалі, тому рух, напрямлений угору, символізував рух у майбутнє, — світлу модель утопії, не випадково зосереджений у кореляції зі світловим плафоном (з радянського гімну: «Крізь грози світило нам сонце свободи, І Ленін великий нам путь осіяв»; узагалі, солярні образи в індоктринації мистецтвом і літературою соцреалізму потребують окремої розвідки). Закарбований у камені і структурі архітектурної форми час змушує інші просторові практики вступати в діалог з ідеологією місця опосередковано і часто наосліп.

Темпоральність розгляданої виставки прямо протилежна темпоральності музею: сходження в точці минулого і розсіювання в незбагненному теперішньому ніби не лишали місця ні для майбутнього, ні для утопії, — споглядання «сьогодення» з позиції «першопричини» безкомпромісне для ілюзій. Піднімаючись поверхами тимчасової експозиції і доходючи

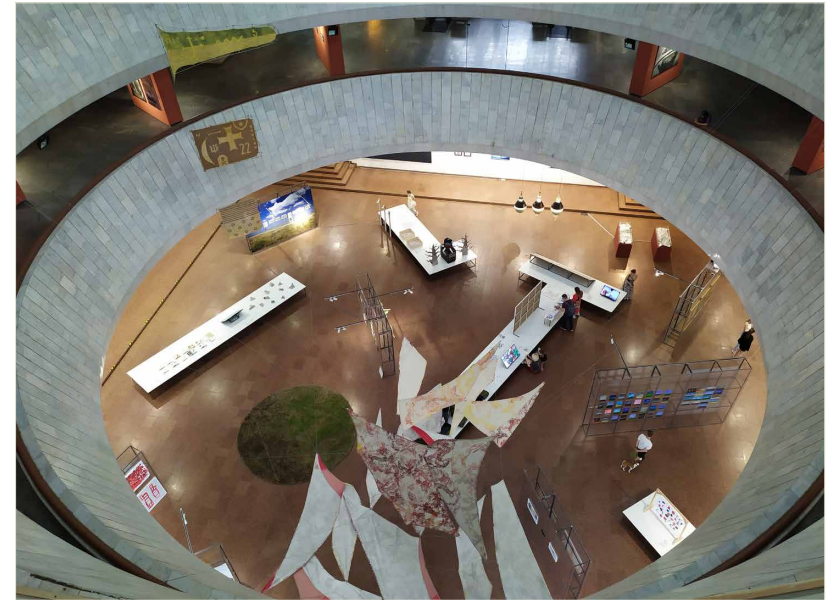
кульмінації в хронотопі початку повномасштабного вторгнення, погляд на «те, що стало після» в пониззі атріуму напружувався ефектом історичної ностальгії, що обернена в катастрофу.

Стовбур атріуму, виконуючи телескопічну роль, невід'ємну в місце-орієнтованому мистецькому вторгненні, візуально зв'язував хронотопи і фокусував ситуативні зв'язки, можливо, не так помітні в іншому контексті. Приміром, метафору крихкого поліфонійного мистецтва на твердому моноліті каменю, що сама по собі красномовна:

короткозорість реального (чи Реального) замість далекоглядності культу, уламки війни на руїнах непозбутої утопії. Бачення сліпоти як нездатності абстраговано діяти і планувати; бачення слабкості видимого як кидок з боку самого видимого. Простір ряснів суперечностями. Адже обидві темпоральності накладалися і — перетиналися. У цілності все тягнуло не тільки до моменту, з якого все почалось, щоби бодай якось скріпити хронологію іншої реальності і її життєздатність, захиститися ситуативною певністю принаймні в тому, що відбулось, але й до того, що вислизало з-під короткої тривалості дійства.

«[О]дним із найдорожчих і, напевно, найбільш вражаючих об'єктів (серед експонатів. — Т.Б.) — це є сама будівля Українського Дому, яка заграла абсолютно якимись новими барвами, тому що її побачили, якою вона може бути, і це теж одна з характерних особливостей, до яких звертаються художники у цьому проєкті. Особливість — це переосмислення нашого досвіду довоєнного <...> — Тобто це приміщення — це перший експонат, який відображає ось цю нашу рефлексію до того, що відбувається? — Так, в якомусь сенсі так, <...>»¹⁰¹.

Телескопічна функція виставки як архітектурної інсталяції дозволяла прозирати час місця, тобто історичний час також, дещо інакше. Таке заломлення спричиняє нові небезпеки, але в цьому контексті це радше випадковість, хоча випадковість особлива. Приміром,



[Експозиція виставки «Ти як?». Вигляд із п'ятого поверху.
Фото автора]

102 «Монументальность», в Большая советская энциклопедия. Монада – Нага (Москва: ОГИЗ РСФСР, 1938), 40:155; «Монумент», в Большая советская энциклопедия. Многоножки – Мятлик (Государственное научное издательство «Большая советская энциклопедия», 1954), 28:262; Большая советская энциклопедия. Мезня – Моршанск, главн. ред. А. М. Прохоров, Т. 16 (Москва: Советская энциклопедия, 1974), 550; С. Земцов, «Монументальное искусство и архитектура», Декоративное искусство СССР № 8 (1960): 13; С. Герасимов, «Содружество архитектора и художника», Декоративное искусство СССР № 9 (1960): 17; А. Стригалева, «Монументы и мы», Декоративное искусство СССР № 11 (1969): 3–12; Э. Бартке, «Монументальное искусство – выразитель идеологии», Декоративное искусство СССР № 9 (1971): 4–5; Ю. Королев, «Монументальное искусство новой исторической общности», Декоративное искусство СССР № 12 (1972): 16–21.

103 «Є монументи, багато монументів, але де громадські центри?» — запитує Зіґфрід Гідіон (Джерело: S. Giedion, *Architecture, you and me. The diary of a development* (Cambridge: Harvard University Press, 1958): 31). У своєму маніфесті «Дев'ять пунктів про монументальність» (1943) і програмному тексті «Потреба нової монументальності» (1944) Гідіон пропонує об'єднати зусилля проєктувальників, архітекторів, малярів, скульпторів, ландшафтних дизайнерів для створення центрів публічного життя — сучасних монументів.

104 И. Азиян, «“Новая монументальность” и ее теоретика», Декоративное искусство СССР № 5 (1968): 7–8; С. Герасимов, «Содружество архитектора и художника», Декоративное искусство СССР № 9 (1960): 17; Ю. Арндт, «Новая архитектура и ее требования», Декоративное искусство СССР № 1 (1962): 22–23; Ю. Герчук, «Синтез и функция», Декоративное искусство СССР № 2 (1965): 11–12; «Диалог: архитектор — художник», Декоративное искусство СССР № 4 (1977): 1–9.

105 В. Тимофієнко, *Енциклопедія архітектурної спадщини України: тематичний словник багатомовного видання* (Київ: Українська Академія архітектури, 1995): 76; *Архітектура: короткий словник-довідник*, заг. ред. А. Мардера (Київ: Будівельник, 1995); Володимир Тимофієнко, *Архітектура і монументальне мистецтво: терміни та поняття* (Київ: Видавництво Інституту проблем сучасного мистецтва, Головкивхархітектура, 2002): 283–284.

106 *Size Matters. Understanding Monumentality Across Ancient Civilizations*. Vol. 146 (Bielefeld: Transcript Verlag, 2019).

ретроспектива «30x30. Сучасне українське мистецтво» (9–29 вересня 2021 року), що була присвячена тридцятилітньому ювілею незалежності, теж оперувала часом, але скористалась архітектурним простором Музею по-іншому: вона розкидала квінтесенції років незалежності у творах мистецтва абстраговано від місця, майже спорадично. Сліпота до його ідеології залишилась недоторканною, як і власна репрезентативність, позиціонування влади, відкритість до глядача тощо.

Словом, чутливість до простору, а точніше до часу в просторі місця, може бути одним з ключів до його переосмислення, і у випадку з архітектурною формою Музею Леніна — переосмисленням його ідеології. Виставка «Ти як?», на відміну від ювілейної ретроспективи, насичувала простір дієм, яке злилось і яке контрастувало з удаваною перманентністю: йому протиставлено розладнану, нестійку, стривожену тимчасовість. Близький до цього процес відбувався і з монументальністю.

У радянській епістемі поняття монументальності пов'язане з грандіозним. Фіксація героїчного в історичному, пропаганда ідеалів радянської людини, звернення до суспільних мас. Чи не буквально монументальне позначало метод впливу, або ж виховання, просвітлення, агітацію. У візуальній культурі СРСР це втілювало монументальне мистецтво, яке пережило особливий сплеск, пов'язаний з новою архітектурою індустріального будівництва кін. 1950–1980-х. Якщо перекласти на мову архітектурної репрезентації, то монументальність швидше за все стосуватиметься величної, піднесеної форми з твердих порід каменю і металу, розміщеної в публічних місцях і призначеної для громадських функцій¹⁰².

Попри те, що після Другої світової поняття монументу і монументального на Заході стають об'єктом критики і доповнюються значенням, відомим під «новою монументальністю», яка пропонує творити громадські центри як символи людським ідеалам сучасності¹⁰³, і навіть попри те, що цей дискурс був відомий в професійних колах Радянського Союзу і найяскравіше переплітався з дискусією довкола синтезу мистецтв у життєвому середовищі радянських людей¹⁰⁴, модель монументального як грандіозного — архаїчна модель ствердження домінуючого — лишилась непорушною, майже субстанційною. Ця ж модель, здається, незмінно мігрувала в архітектурну теорію сучасної України¹⁰⁵ та попри різноманітні інтерпретації і типології, відомі в гуманітарних студіях сьогодення¹⁰⁶, закріпилась у своїй ніші.

В кожному випадку під монументальним ідеться про спосіб комунікації архітектурного простору зі суспільством, або ж просторову політику. Її певний характер спричиняє відповідний режим відносин, а відтак — понятійне схвалення.

Зіґфрід Гідіон, автор концепту «нової монументальності», йменував ту архаїчну присутність влади, що пригнічує людину, атакуючи сприйняття знаками минулих епох, псевдомо-

107 K. Frampton, *Modern Architecture. A Critical History* (London: Thames and Hudson, 1992): 210.

108 *Size Matters*, 20, 24.

109 Кураторки дискусійної програми «Мистецтво та війна» (17–18 червня 2023 року): Оксана Довгополова, Катерина Семенюк. Див.: «Дискусійна програма “Мистецтво та війна”», *Минуле / Майбутнє / Мистецтво*, last modified November 30, 2023, <https://pastfutureart.org/war-and-art/>.

нументальністю. Цей термін допоміг відмежуватись від звеличувальної функції монументу. Можна також застосувати термін «нова традиція», яким Генрі-Рассел Гічкок відрізняв консервативні репрезентації від модерністських в європейській архітектурі першої третини XX століття¹⁰⁷, щоб ідентифікувати і споріднити мову архітектурного виображення Музею Леніна в Києві. Втім, «інструменталізація великої архітектури для політичних цілей» цього «інтенційного монумента» вже очевидна. І якщо його форма констатує домінування в параметрах візуального, то просторові практики сприяють поглинанню і навіть перегляду сприйняття «збудованого монументального»¹⁰⁸. Просторова практика «Ти як?» стала таким альтернативним шляхом традиційного грандіозного.

Поряд зі стандартною мистецькою експозицією, що покликана пригадати колективний досвід, було організовано дискусійну програму, присвячену комеморації російсько-української війни¹⁰⁹. Протягом дводенної панелі публічних розмов піднімалися проблеми суб'єктності в комеморації, способів пам'ятання, ролі мистецтва і художніх творів у цьому, етики відображення воєнних лих, потенціалу художньої документації і трансформації кураторських висловлювань. Попри те, що обговорення не претендували на фундаментальність, сама інтенція створення контексту полілогу для загального опанування і осмислення способів наративізації і фіксації травматичного досвіду, пов'язаного з теперішньою війною, була визначальною.

Отож, простір будинку музею перетворився на тимчасовий публічний меморіал, або ж наближений до концепції Гідіона монумент спільного: близьке досвіду багатьох торувало колективну пам'ять в місці, де ця пам'ять фіктивно насаджувалась ідеологічною фетишизацією вождя, революції, національного пуризму.

Звичайно, будь-яке спільне складно застосувати, не зважаючи на маніпуляції, вигідні певним інтересам. Воно передбачає множинність і відкритість, звертається до горизонтальних зв'язків між членами спільнот, яким однаково гарантовано користь із цього ресурсу. Словом, спільне являє ще один імператив, що тонко межує з соціальною утопією.

Куратор(к)и виставки навмисно обрали ті принципи формування експозиції, які підкріплюють ідею спільного. Наприклад, поєднали твори досвідчених, недосвідчених, і зокрема нейронетипових художників, для яких ця виставка могла бути першою, щоб охопити різні фіксації пережитого. До того ж, усі твори представлені «без п'єдесталів», — незалежно від досвіду автора чи авторки, що, здається, дисонує з просторами Музею Леніна і Українського Дому, які не призначені інакше як для високого.

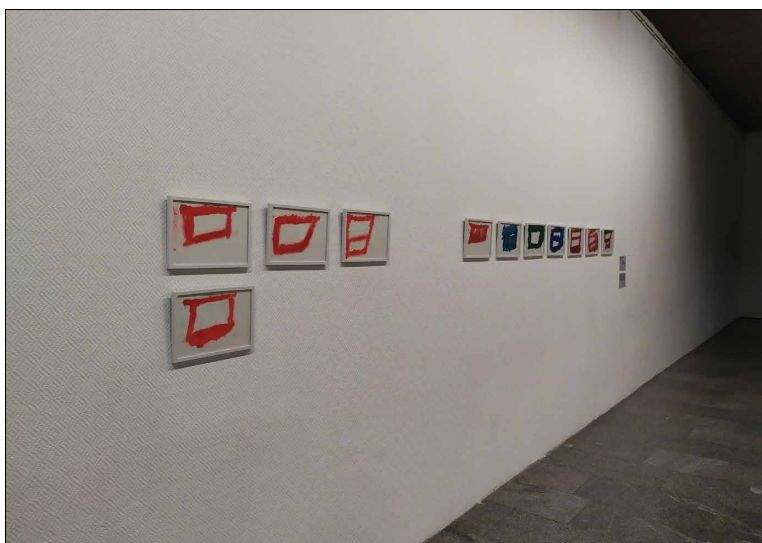
Девальвація художнього і авторитетного критерію дозволила обійти традиційні засоби латентної цензури і зосередитись на широкому спектрі свідчень. Одним з найсильніших є

серія «Вікна» Віктора Пашина, який евакуювався в березні 2022 року разом з іншими пацієнтами з Пущі-Водиці в Київську міську психіатричну лікарню імені Павлова.

Вікно — універсальний символ видимості, прозорості, обмеженості і свободи. Це посередник, діафрагма репрезентованої дійсності чи решітка Розалінд Краусс. Але в серії Пашина вікно — це єдине видиме, що оголюється і насторожує, посилює відчуття неспокою. Різнокольорові прямокутники неправильних форм у грубій експресивній манері викладені на біле тло паперу. Це автописьмо зациклене і набрякле. Кожному, хто переживав повітря-



[Серія «Вікна» Віктора Пашина у вхідному залі Українського Дому.
Фото автора]



[Серія «Вікна» Віктора Пашина на п'ятому експозиційному поверсі
Українського Дому. Фото автора]

ні атаки у своєму домі, відчуття тілесної напруги між зовнішнім світом і власним, між тим, що слугувало гарантією безпеки і вмить стає камерою тортур, напевно знайоме. «Вікна» у своїй безпосередності відбивають цю загроженість, сигналять про навислу небезпеку і ймовірні сценарії її розгортання. Вони зустрічали глядачів при вході і відпускали на вершині п'ятого поверху, де фізичний простір розширюється, а інтенсивність багатоголосся розріджувалась.

У тому ж місці розташовано ще один об'єкт, — можливо, централь-

Просторова практика інсталяції мистецтва воєнного стану перформувала ритуал місця, змінивши усталену комунікацію з відвідувачем. Видовище, яке створює архітектурний простір, зберігає своє значення і вплив, але його перманентність, грандіозність, відчуженість перетворилися на тимчасовість, меморативність, відкритість. Тобто стали протилежними дотиковими характеристиками, близькими до того, щоб вважати колишній храм для вождя публічним простором. Тут мистецтво буквально оприявнювало «вади» місця, відкинуті на маргінес в надлишковості. Пропонувало інший варіант гетеротопії, не позбавлений синтаксичної континуальності. Дещо узагальнюючи, воно засвідчило потенціал взаємодії людини і матеріального середовища на тіснішому етичному рівні, де ідентичність постає в симбіозі суб'єктності, мережових сполучень і фону.

Втім, виставка завершилася, а перформований соціальний простір вичерпався. І будинок музею з означеними ним характеристиками продовжує функціонувати під гранульованим інституційним ковпаком. Український Дім організовує і приймає нові проекти, які збуджують чимало уваги відвідувачів. Часто ці проекти великі, помпезні, емоційні, вони підкріплюють ексцентричність Дому, який конвертує культурний капітал в коефіцієнт корисної дії, репродукує статус провісника українськості і підтримує свою значимість. Можливо, тому складність взаємодії з успадкованими каналами комунікації посилюється цілеспрямованим забуттям. Адже приємний образ зручніше кристалізувати в середовищі білих стін, хоча білі мармури Українського Дому — не той випадок, коли згода на забуття може обійтися без зворотного впливу.

Перебираючи статус культурного і суспільного репрезентанта, спадкоємна інституція перебирає також схеми позиціонування, моделі відносин і структурування влади, режими сприйняття і поведінки, запрограмовані місцем. Усталена політика простору набуває нового визнання без усталеної практики її підважування, що стає транзитом її нової легітимності.

Ані способи взаємодії з глядачем, ані успадкована інфраструктура, ані «перетворення» Музею в Дім досі не ставали об'єктом ґрунтовної інституційної критики. Музей Леніна також не передбачав такої (само)критики. Але якщо для Музею Леніна, пам'ятки тоталітарної архітектури і — традиційно — опори колонізаційної політики, практика приглушування голосів була природною, то для Українського Дому нечутливість до власного архітектурного простору є симптомом автоколонізації.

REFERENCES

- “Dialog: arkhitektor — khudozhnik”. *Dekorativnoye iskusstvo SSSR* № 4 (1977): 1–9.
- “Dyskusiyna prohrama «Mysteztvo ta viyna». Mynule / Maibutnie / Mysteztvo. Last modified November 30, 2023, <https://pastfutureart.org/war-and-art/>.
- “Harburger Mahnmal gegen Faschismus”. Harburger Kultur. Last modified September 25, 2023, <https://kulturtag-harburg.netsamurai.de/harburger-mahnmal-gegen-faschismus/>
- “Holovna”. HO MSM. Accessed July 10, 2021, <https://moca.org.ua/>.
- “Homepage”. Documentation Center Nazi Party Rally Grounds. Accessed June 11, 2017, <https://museums.nuernberg.de/documentation-center/>
- “How are you? Exhibition and discussion. 1 of June – 2 of July 2023”, UMCA. <https://waa.umca.art/exhibitions/how-are-you-exhibition-and-discussion>
- “Kyivskiy filial Zentralnoho muzeyu V. I. Lenina”. *Komplekt iz 17 koliorovykh lystivok*. Avt. tekstu S. Kyrylova, avt. foto R. Yakymenko, V. Krymchak. Kyiv: Redakziya ukrainskykh kalendariv i khudozhnykh lystivok. Vydavnytstvo “Radianska Ukraina”, 1984.
- “Monument”. V *Bolshaya sovetskaya enzyklopediya*. *Mnogonozhki – Myatlik*, glav. red. B. A. Vvedenskiy, 262. T. 28. *Bolshaya sovetskaya enzyklopediya*. Vtoroe izd. Gosudarstvennoye nauchnoye izdatelstvo “Bolshaya sovetskaya enzyklopediya”, 1954.
- “Monumentálnost”. V *Bolshaya sovetskaya enzyklopediya*. *Monada – Naga*, glav. red. O. Yu. Shmidt, 155. T. 40. *Bolshaya sovetskaya enzyklopediya*. Pervoye izd. Moskva: OGIZ RSFSR, 1938.
- “Pro nas”. Ukrayinskiy Dim. Last modified April 5, 2024. <https://www.uadim.in.ua/about-us>
- “Tu yak? 3D tur vystavkoyu”. UMCA. <https://howareyou.umca.art/?space=0&startlookat=-844.9,-3.55,104.78,0,0>.
- “Vystavka «Yuviley nebaiduzhosti»”. Ukrainskiy Dim. <https://www.uadim.in.ua/podiyi/yuvilei-nebaiduzhosti>.
- Architectural Theory*. Vol. 1, An Anthology from Vitruvius to 1870. Edited by Harry Francis Mallgrave. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing Ltd, 2006.
- Arkhitectura Ukrainy u derzhavnykh premiyakh: 1941–2007*. Zah. red. M. Diomina, N. M. Kondel-Perminovoi, A. O. Puchkova. Kyiv: Zentr istoriko-mistobudivnykh doslidzen, 2008.
- Arkhitectura: korotkyi slovnyk-dovidnyk*. Zah. red. A. Mardera. Kyiv: Budivelnik, 1995.
- Arndt, Y. “Novaya arkhitektura i ee trebovaniya”. *Dekorativnoye iskusstvo SSSR* № 1 (1962): 22–23.
- Assman, A. “Pamyat mista”. *Pytannia literaturoznavstva* № 92 (2015): 7–25.
- Aziyan, I. “«Novaya monumentalnost» i ee teoretiki”. *Dekorativnoye iskusstvo SSSR* № 5 (1968): 7–8.

- Bartke, E. "Monumentalnoye iskusstvo — vyrazitel ideologii". *Dekorativnoye iskusstvo SSSR* № 9 (1971): 4–5.
- Benem, R. *Vzglyad na sovremennuyu arkhitekturu: Epokha masterov*. Per. s angl., red. E. V. Assa, A. V. Boko-
va. Moskva: Stroyizdat, 1980.
- Bishop, C. *Installation art*. London: Tate Publishing, 2005.
- Bodler, S., Beniamin, W. *Paryzkyi splin. Ese*. Per. z fr. ta nim. Romana Osadchuka. Kyiv: Vydavnytstvo "Komu-
buk", 2023.
- Bolshaya sovetskaya enzyklopediya. *Meznya — Morshansk*. T. 16. Tretie izd. Glavn. red. A. M. Prokhorov.
Moskva: Sovetskaya enzyklopediya, 1974.
- Bonnemaison, S., Eisenbach, R.. *Installations by architects: experiments in building and design*. New York:
Princeton Architectural Press, 2009.
- Carter, N. "«What Shall We Do With It Now?»: The Palazzo della Civiltà Italiana and the Difficult Heritage of
Fascism". *Australian Journal of Politics and History* 66, no. 3 (September 2020): 377–395.
- Chaikovskiy, S. "Muzei". V *Ukrainska Radyanska Enzyklopediya*. Mikroklin — Oleum, hol. red. P. I. Bagriy,
158–159. T. 7. *Ukrainska Radyanska Enzyklopediya*. Kyiv: Holovna redakziya URE, 1982.
- Chepelyk, V., Makarov, A., Halaiba, V. *Khreshchatyk. Kulturolohichni putivnyk*. Kyiv: Amadey, 1997.
- Cherkes, B. *Nazionalna identychnist v arkhitekturi mista: Monografiya*. Lviv: Vydavnytstvo Nazionalnoho
universytetu "Lvivska Politehnika", 2008.
- Chervonyk, Olena. "Arsenalnyi modernizm". Korydor. Last modified November 29, 2023, [http://korydor.
in.ua/ua/opinions/arsenalnyi-modernizm.html#_ftn12](http://korydor.in.ua/ua/opinions/arsenalnyi-modernizm.html#_ftn12)
- Connerton, P. *How Modernity Forgets*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Dakhno, V. "Dostoynyi vklad v arkhitekturnuyu Leninianu". *Stroitelstvo i arkhitektura* 354, № 11 (Noyabr,
1983: 19–21.
- Dayen, L., Pozniak P. Kyiv. *Korotkyi putivnyk*. Kyiv: Polityvdav Ukrainy. 1976.
- Dovey, K.. *Becoming Places. Urbanism/Architecture/Identity/Power*. London, New York: Routledge, 2010.
- Dyubi, Z. *Doba soboriv: mystetstvo ta suspilstvo 980–1420 rokiv*. Per. z fr. H. Filipchuka, Z. Borysyuk. Kyiv:
Yunivers, 2003.
- Frampton, K. *Modern Architecture. A Critical History*. Third ed. London: Thames and Hudson, 1992.
- Gassanova, N. *Tekstil v dizayne interiera*. Kiev: Budivelnyk, 1987.
- Gerasimov, S. "Sodruzhestvo arkhitekтора i khudozhnika". *Dekorativnoye iskusstvo SSSR* № 9 (1960): 17.
- Gerchuk, Y. "Syntez i funkziya". *Dekorativnoye iskusstvo SSSR* № 2 (1965): 11–12.
- Giedion, S. *Architecture, you and me. The diary of a development*. Cambridge: Harvard University Press, 1958.
- Gilen, P. *Performuvannia spilnoho mista. Na peretyni mystetstva, polityky y hromadskoho zhyttia: zb. statei*.
Per. z anh. Ya. Strikha, Yu. Didokha, T. Rodionova, V. Yadukha. Kharkiv: IST Publishing, 2019.

- Gnedovskyi, Y., Riabushyn, A. "Arkitektura vysokogo zvuchaniya". *Zapisal S. Churakov. Arkhitektura SSSR* № 3/4 (1983): 93–95.
- Gopkalo, V., Gerasymenko I. S. "Proekt Kievskogo filiala zentralnogo muzeya V. I. Lenina". *Stroitelstvo i arkhitektura* 282, № 10 (Oktiabr, 1977): 14–18.
- Gozak, A., Smirnov, L. "Prostranstvo khrama muz". *Dekorativnoye iskusstvo SSSR* № 9 (1976): 13–17.
- Haiday, O. *Kamiany hist. Lenin u Zentralniy Ukraini*. Vydannia druhe. Kyiv: K.I.S., 2018.
- Harman, G. *Architecture and Objects. Art after Nature*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2022.
- Höckerberg, H. "Difficult Heritage: Various Approaches to Twentieth-Century Totalitarian Architecture". *The 6th Baltic Sea Region Cultural Heritage Forum From Postwar to Postmodern*, edited by Maria Rossipal, 64–70. Stockholm: Riksantikvarieämbetet, 2017.
- Ishchenko, M., Shevchenko, L. "Kyiv — velykyi suchasnyi kulturnyi zentr". *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal* 252, № 3 (Berezen, 1982): 47–58.
- Kileso, S. "Kievskyi filial Zentralnogo muzeya V. I. Lenina". *Arkitektura SSSR* 3/4 (1983): 90–95.
- Kolomiez, N. "Arkitektura zdaniya Kievskogo filiala Zentralnoho muzeya V. I. Lenina". *Stroitelstvo i arkhitektura* № 3 (1983): 3–5.
- Kølvraa, C. "Removal". *Echoes*. Last modified October 1, 2023. <https://projectechoes.eu/removal/>
- Kondel-Perminova, N. *Khreshchatyk — komunikator mizh chasamy*. Kyiv: Sydorenko B. B., 2021.
- Korolev, Y. "Monumentalnoye iskusstvo novoy istoricheskoy obshchnosti". *Dekorativnoye iskusstvo SSSR* № 12 (1972): 16–21.
- Kostenko, A. "Arkitektura i dizayn sveta". *Stroitelstvo i arkhitektura* 368, № 1 (Yanvar, 1985): 12–13.
- Krykhka spadshchuna. *Arkhytturnyi modernizm Ukrainskoho Pivdnia ta Skhodu: kinez 1950–1980-ti: al-bom-kataloh*. Upor., red. P. Kravchuk. Dnipro: Herda, 2023.
- Lefebvre, H. *The Production of Space*. Translated by Donald Nicholson-Smith. Oxford, Cambridge: Blackwell, 1991.
- Levchenko, I. "«Tu yak?»: mystetstvo na miszi vubukhu". LB.ua. Last modified June 29, 2023, https://lb.ua/culture/2023/06/18/560866_ti_yak_mistetstvo_mistsi_vibuhu.html.
- Macdonald, S. "Words in Stone? Agency and Identity in a Nazi Landscape". *Journal of Material Culture* 11, no. 1/2 (2006): 105–126.
- Mezenzeva, G. *Muzei Ukrainy*. Kiev: Izd. Kiev. un-t, 1959.
- Mumford, L. "The Death of the Monument". In *Circle: International Survey of Constructive Art*. 263–270. London: Faber and Faber, 1937.
- Norberg-Schulz, C. *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli, 1980.
- Norberg-Schulz, C. *Intentions in Architecture*. Cambridge: The M.I.T. Press, 1966.

- Oliynuk, D. "Ne perezhivai — perezhivesh: rezenzia na vystavku «Tu yak?»" Bird in Flight. Accessed June 14, 2023, <https://birdinflight.com/nathnennya-2/crytyka/20230614-ne-perezhivaj-perezhivesh.html>.
- Parovatkina, H. "Ukrainskyi Dim. Perezavantazhennia". Dzerkalo tyzhnia. Opublikovano 6 hrudnia, 2019, https://zn.ua/ukr/ART/ukrayinskiy-dim-perezavantazhennya-332142_.html.
- Pellecchia, L. "Architects Read Vitruvius: Renaissance Interpretations of the Atrium of the Ancient House". *Journal of the Society of Architectural Historians* 51, № 4 (December, 1992): 377–416.
- Pislya sozialistychnoho modernizmu. Arkhitektura, miskyu dyzayn i planuvannia 1980–kh. Kyiv: Misto: istoriya, kultura, suspilstvo 13, № 1, 2022.
- Ponomarenko, T. L. "Ekskursiya". V *Ukrainska Radyanska Enzyklopedia. Herdan – Elektrohrafia*, hol. red. M. P. Bazhan, 540–541. T. 3. *Ukrainska Radyanska Enzyklopedia*. Kyiv: Holovna redakziya URE, 1979.
- Puchkov, A. *Poetika antichnoi arkhitektury*. Kiev: Feniks, 2008.
- Reiss, J. H. *From margin to center: the spaces of installation art*. Cambridge, London: The MIT Press, 2001.
- Reviakin, V. "Muzei". V *Bolshaya sovetskaya enzyklopediya*. Morshyn – Nikish, glavn. red. A. M. Prokhorov, 84–86. T. 17. *Bolshaya sovetskaya enzyklopediya*. Moskva: Izdatelstvo "Sovetskaya enzyklopediya", 1974.
- Rozanov, E., Reviakin, V. *Arkhitektura muzeev V. I. Lenina*. Moskva: Stroyizdat, 1986.
- Shcherbakivskyi, D. *Pershyi teatralnyi budynok v Kyivi ta yoho sadyba*. Kyiv: Vseukrainska Akademiya Nauk — Istorychna sekziya, 1925.
- Shlipchenko, S. *Zapysano v kameni: korotki intervenzii v istoriyu ta teoriyu arkhitektury*. Kyiv: Vydavnychiy dim "Vsesvit", 2009.
- Shyfman, A. D., Yavtushenko, I. H. *Stvorennia ta orhanizaziya roboty hromadskykh muzeiv V. I. Lenina (metodychni rekomendazii)*. Kyiv: Ministerstvo kultury Ukrainskoi RSR, Derzhavnyi istorychnyi muzey URSR, Naukovo-metodychnyi viddil muzeeznavstva, 1975.
- Size Matters. Understanding Monumentality Across Ancient Civilizations*. Vol. 146. Edited by Federico Buccellati, Sebastian Hageneuer, Sylva van der Heyden, Felix Levenson. Bielefeld: transcript Verlag, 2019.
- Sklyarenko, G. "Muзей V. I. Lenina v Kieve". *Dekorativnoe iskusstvo SSSR* № 2 (1983): 1–4.
- Sloterdijk, P. *Teror z povitrya*. Per. z nim. O. Hryhorenko. Kharkiv: IST Publishing, 2023.
- Sloterdijk, P. "Architecture As an Art of Immersion". Translated by A.-Chr. Engels-Schwarzpaul. *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts* 12 (2011): 105–109.
- Snidanok z 1+1. "Vystavka "Ty yak?" v Ukrainkomu muzei suchasnoho mystetstva". YouTube. U dostupi 11 chervnia 2023. [3:16–4:10], <https://youtu.be/vlmjlyl-1VE?t=195>.
- Spirou, K. "Natural Affinities: Fendi Hosts First Contemporary Art Show in Rome Showcasing Works by Giuseppe Penone". Yatzer. Last modified November 23, 2023, <https://www.yatzer.com/fendi-matrice-giuseppe-penone>
- Strygalev, A. "Monumenty i my". *Dekorativnoye iskusstvo SSSR* № 11 (1969): 3–12.

- Tymofienko, V. *Enzyklopediya arkhitekturnoi spadshchuny Ukrainy: tematychnyi slovnyk bahatotomnoho vudannia*. Kyiv: Ukrainska Akademiya arkhitektury, 1995.
- Tymofienko, V. *Arkhitektura i monumentalne mystetstvo: terminy ta poniattia*. Kyiv: Vydavnytstvo Instytutu problem suchasnoho mystetstva, Holovkyivarkhitektura, 2002.
- Ukrainskyi Dim. "Ukrainskyi Dim: vid muzeyu Lyenina do zentru kultury". YouTube. Opublikovano 10 travnia, 2023. [1:03–3:32], <https://www.youtube.com/watch?v=7QTYD-6grY4>.
- Ukrainskyi media-zentr. "Tu yak? Vystavka i dyskusiya". YouTube. U dostupi 19 travnia, 2023. [15:00–16:55], <https://youtu.be/q2WJieFBP6w?t=904>.
- Vieru, O. "Chy zmozhe Ukrainskyi Dim staty «posolstvom Ukrainy v Ukraini»?" LB.ua. Opublikovano 18 travnia, 2023, https://lb.ua/blog/olha_viiery/555932_chi_zmozhe_ukrainskiy_dim_stati.html.
- Voronova, B. "Novyye muzei SSHA". *Dekorativnoye iskusstvo SSSR* № 1 (1967): 35–41.
- Watkin, D., Hopkins, O. *A History of Western Architecture*. Seventh ed. London: Laurence King Publishing, 2023.
- Yasievych, V. *Kyivskiy zodchyi P. F. Alioshyn*. Kyiv: Budivelnyk, 1966.
- Yavtushenko, I. i dr. *Priglashayut muzei Kieva: Il. putevoditel*. Kiev: Reklama, 1982.
- Zemzov, S. "Monumentalnoye iskusstvo i arkhitektura". *Dekorativnoye iskusstvo SSSR* № 8 (1960): 12–14.
- Zevi, B. *Architecture as Space. How to look at architecture*. Translated by Milton Gendel. New York: Da Capo Press, 1993.

Taras Berezyuk,

*Master of Arts at
National Academy of Fine Arts and
Architecture (Kyiv, Ukraine)*

tarasberezyuknu@ukr.net

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2534-6169>

CONTAMINATION OF RITUAL: THE SPACE OF UKRAINIAN HOUSE AND ITS PERFORMING

The starting point of this study is the hypothesis that an architecturally mediated place – network node and center of ideology – is the territory of permanent influence, which is capable to reproduce programmed relations regime and adjust social spaces in accordance to it. The unusual tension emerges in relations with places-remains of political systems of the past: connected to another context they become an anachronistic surplus, differently integrated to the surrounding. Totalitarian architectural memorials are of this kind – ideologically strengthened agents of socialization, whose political role is destabilized or transformed into new meaning. Several examples are considered in this article in order to demonstrate different positions in dealing with difficult architectural heritage, but Lenin's Museum building in Kyiv is explored most of all. It has been appropriated by the Ukrainian House, a representative institution, which inherited established ways of positioning and relation models – often active in new forms of representation. These ways are legitimized due to insensibility and purposeful forgetfulness. That's why an effective subversion is a demand and it requires a critical interaction with architectural space, but not with a denotation system. The art as a spatial practice can be such an instrument: it displays and changes characters of place, demonstrates unobvious conflicts and proposes side reality. Using the example of temporary exhibition “How are you?” in Ukrainian House – the installation of wartime art which is situationally appropriated and performed the architectural space – it has been revealed the contact points which could be useful in intentional rethinking of architectural memorial and developing strategies of productive interaction. The spatial model of Henri Lefebvre, character category of Christian Norberg-Schulz and theory of territorialized assemblage of Kim Dovey were useful in this research.

Keywords: place, space, characters, totalitarian architecture, Ukrainian House, installation, exhibition “How are you?”.