

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ В ПРОСТРАНСТВЕ ГОРОДА КАК СРЕДСТВО АКТУАЛИЗАЦИИ КОЛЛЕКТИВНОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ

Анна В. Ефимова

Львовская национальная академия искусств, Львов, Украина

Резюме: Исследована специфика художественных практик в городском пространстве сквозь призму актуализации культурной памяти в конце XX - начале XXI вв.; на примере знаковых проектов, прослежены основные тенденции в западноевропейском и постсоветском контекстах (в частности, обращаясь и к украинскому опыту). Кроме того, установлено, что в современном городском пространстве функционируют две модели мемориальных художественных практик: традиционная, что до сих пор доминирует на постсоветском пространстве и новейшая, актуальная, которая идет вразрез с предыдущей и отражает полное переосмысление феномена культурной памяти воплощенной в художественных объектах и трансформацию привычных форм ее трансляции в социум.

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

Одним из эффективнейших средств формирования коллективной культурной памяти выступает искусство, которое интерпретируя прошлое, совершает символическое маркировки городского пространства. Кроме своего собственно визуально-эстетического назначения, оно воплощает определенный исторический, и символично-идеологический смысл, апеллирует к общественному сознанию и культурной памяти. В условиях современной ситуации роль художественных практик в городской среде существенно возрастает. В частности, под влиянием социокультурных тенденций рубежа XX-XXI вв. переосмысливается и по-новому интерпретируется проблема культурной памяти, воплощенной в художественных произведениях, что непосредственно взаимодействуют с социумом в пространстве города.

Уже с 1970-х годов прослеживается тенденция возвращения искусства к тематике памяти, которая утвердилась в 1980-х и до сих пор не достигла

кульминации. Художники, что заинтересовались этой тематикой, начали развивать новые показательные формы искусства как памяти. (Ассман, 2012: 376). Так, в постсоветском и, особенно, в западногерманском контексте проблема монументального искусства в городском пространстве связана с травматическим бременем тоталитарного прошлого и необходимостью переосмысления репрезентации истории и коллективной памяти художественными средствами. В то же время в общеевропейском контексте практики современного искусства в городской среде, обращаясь к общественным пространствам, по-новому формулируют и решают разные социальные, политические и экономические проблемы города. В частности, произошел отказ от традиционных форм репрезентации, что стало результатом кардинальных изменений в отношениях между идентичностью, коллективной памятью и городским пространством.

Однако сегодня вопрос современных художественных практик в городском пространстве в целом, и в частности как средства актуализации культурной памяти, является относительно молодым феноменом в постсоветском научном дискурсе и требует надлежащего научного осмысления и легитимизации.

Таким образом, целью данной публикации предстает исследование особенностей современных художественных объектов в городском пространстве, которые транслируют в социум определенный исторический опыт и апеллируют к коллективной культурной памяти.

Важным научным основанием для разработки данной темы стали труды известных ученых А.Ассман[1], П.Нора[2] которые исследуют фено-

мен памяти в разных социокультурных интерпретациях и, в частности, касаются вопросов ее материального воплощения в художественных объектах. Так, А.Ассман отмечает что память, которая на современном этапе больше не имеет культурной формы и не выполняет общественной функции, полностью сосредоточилась в искусстве (Ассман, 2012 : 376). Также следует отметить, что в практике украинской культурологии и искусствоведения на современном этапе разработка поставленной темы представляет собой одиночные публикации в научных сборниках и периодических изданиях. Зато проблематику культурной памяти как феномена в различных социологических аспектах исследуют ряд украинских ученых, среди которых В.Середа [3], М. Любовец[4], Ю.Зерний [5], Д.Заец[6] и др. В частности, последний в своих публикациях затрагивает проблемы культурной памяти и личного искусства. Однако, комплексно вопросы современных практик искусства в городском пространстве в качестве средства актуализации памяти не рассматривались, и, соответственно, требуют надлежащей теоретической проработки с позиций современной культурологии и искусствоведения.

Сначала целесообразно обратиться к важнейшим категориям поставленной темы, а именно понятиям «культурная память» и «места памяти», которые часто утверждают именно художественными средствами. В частности, исследовательница А.Ассман под «культурной памятью» понимает присущий каждому обществу и каждой эпохе набор текстов, изображений и ритуалов, благодаря которым определенная группа людей стабилизирует и передает дальше собственное видение себя самой, - это коллективное знание о прошлом.

(Ассман, 2012 : 4). Художественные практики, в свою очередь, выступают определенным материальным воплощением этого знания, при этом выполняя функцию символической маркировки городского пространства, могут образовывать новые, (или утверждать уже существующие) «места памяти». Так, французский историк П.Нора, автор самой концепции «мест памяти», определяет их как своеобразные точки соприкосновения, в которых формируется и коммеморируется память общества. Такими местами могут быть люди, события, сооружения, традиции, песни, или ландшафтные единицы, окруженные символической аурой. Это то, что скрывается, разоблачается, устанавливается, создается и поддерживается с помощью искусства и воли общества. (Нора, 1999 : 25). Тем не менее, он подчеркивает необходимость различать понятия «места памяти» и «мемориалы», так как последнее это то, что создают официальные структуры для сохранения памяти (памятники, мемориальные комплексы, названия улиц). В свою очередь, понятие «места памяти» имеет более широкий контекст - это пространство памяти, которое выходит за пределы представлений о прошлом, воплощенных в памятниках и мемориалах. (Любовец, 2012:108). Кроме того, традиционный монумент как репрезентативный символ может значительно отвлекает внимание от самого «места» к себе. (Ассман, 2012 : 343). Тем не менее, именно памятники и мемориалы являют собой, прежде всего, материальное воплощение политики памяти, выраженной в пространстве. Они артикулируют в себе систему значений, которая легитимизирует ту или иную модель исторического прошлого и выступают важнейшими маркерами городского прост-

ранства. (Середа, 2008 : 75). На современном этапе их значение особо усиливается за счет трансформации и расширения привычных мемориальных художественных приемов и методов.

Исходя из этого, в контексте актуализации памяти сперва выделим две основные модели современных практик искусства в городской среде: это традиционные формы монументального искусства, что до сих преобладают на постсоветском пространстве, и новейшие, концептуальные проекты, которые идут вразрез с предыдущей практикой и представляют собой альтернативные художественные решения.

Так, под влиянием постмодернистских веяний уже в 1960-х годах в Западной Европе и США актуализировалась тенденция имплементации современного искусства в открытые городские пространства. Формируется концепция «публичного искусства» (public art), которая охватывает широкий спектр художественных практик: от традиционного монументального искусства до новейших, актуальных, нефигуративных форм. Экспонированное в публичном пространстве города с целью взаимодействия с обществом, такое искусство часто ориентировано на критическое напоминание, актуализацию культурной памяти и поиск локальной исторической идентичности. В частности, уже с 1970-х постепенно утверждается концепция искусства, ориентированного на особенности пространства - "site-specific public art", которая начинается от всеобщего признания конкретных мест как локусов аутентичного опыта, вместилищ исторической и персональной идентичности [7]. В этом аспекте украинский исследователь Д. Заяц использует понятие "публичного искусства напомина-

ния", которое он трактует как разновидность public art, что нацелено конкретно на актуализацию социальной памяти в публичном пространстве города. (Заец, 2009: 483).

Как уже отмечалось, "публичное искусство" (public art) это, в первую очередь, искусство городских пространств и в отличие от "музейного искусства", ему, кроме собственно эстетической ценности, свойственно некоторое объединяющее начало. Именно в этом смысле, наиболее очевидным примером публичного искусства, особенно с точки зрения актуализации культурной памяти, предстает мемориал, который уже после Второй мировой войны оказался на перепутье различных идеологических и творческих поисков. Так, существует тезис что, наиболее яркий и внешне впечатляющий образец мемориала послевоенного времени был предложен именно советским монументальным искусством: ему присущ реалистический характер художественного решения с акцентированием внешней экспрессии и выражением пластических идей через угнетающий гигантизм масштаба. [8] (Котломанов, 2011: 48). Однако, в "закрытой культуре" СССР, так же как и в нацистской Германии и коммунистическом Китае, такие памятники выступают в качестве инструмента идеологии и не являются результатом общественного консенсуса, не играют роли художественного высказывания, и не есть способом выразить авторскую идею: они не структурируют городское пространство, а лишь насыщают его. Так, традиционные для Советского Союза, (как и нацистской Германии), монументы и мемориалы, что образно воплощали идеи этих режимов, ассоциировались с конкретными политическими доктринами, что и способство-

вало скептическом отношении к этому способу художественного выражения в искусстве Западной Европы и США. Между тем, под влиянием постмодернистских тенденций, распространяется также тезис, что на самом деле традиционные памятники разводят нас с историей и смягчают наше отношение к ней, они могут предоставить скорее "анестезирующее" действие, чем соединить нас с прошлым. (Котломанов, 2011 : 48).

Так, традиционное монументальное искусство как важнейший инструмент государства поставило Германию перед трудной задачей консолидации общества вокруг канонизированной версии прошлого. Предыдущая практика привела к недоверию к самой форме монумента и к тем идеям, которые он может выражать, так как традиционные формы искусства были призваны прославлять победителей или оплакивать жертвы с позиции собственного морального превосходства, что в случае с Германией после Второй мировой войны было совершенно невозможно.

Поэтому новые мемориальные практики были призваны увековечить варварство, а не героизм, стыд, а не гордость. Это стало серьезным испытанием для национального консенсуса, чувства гордости и идентичности. Так, под влиянием различных течений постмодерна происходит поиск новых форм актуализации культурной памяти в пространстве города. Прежде всего, перед художниками, что стремились создать монумент нового типа, предстал серьезный вызов, который во многом был связан с "силой" традиционного монумента, его завершенностью и обманчивым ощущением совершенства, что исходит от него. Тем более, что именно такой фигуративный способ художест-

венной репрезентации считается наиболее адекватным и понятным путем обращения к широкой аудитории. (Котломанов,2011:49). Однако, для художников (особенно немцев), что в итоге, нашли новую форму мемориальной практики в городском пространстве, было очевидно, что память о войне и Холокосте должна оставаться вечной болью в общественном сознании, и никаких смягчений в ее представлении в принципе быть не может.

Так, идея создания монумента нового типа получила полноценное воплощение уже в начале 1980-х годов, когда именно в Западной Германии появились примеры настоящей альтернативы традиционному памятнику - и в смысле формы, и в плане концепции, которые американский исследователь Джеймс Янг определил как "counter-monuments"- "контрмонументы" (или "антимонументы") [9] (Тейлор, 2006: 218). Он полноценно сформулировал концепцию контрмонумента уже в начале 1990-х годов, акцентируя внимание на вопросах критического отношения художника к памятнику в целом и отказа от традиционной иконографии. Одна из основных идей, с помощью которой Янг пытался обосновать альтернативную концепцию создания мемориала, заключалась в том, что традиционные памятники способны передать только яркий, хотя и ограниченный художественный образ и не могут воплотить в себе действительно глубокое размышление о сложных исторических событиях. Он выводит своеобразную теорию "ревизионистского потенциала", опасность которого, якобы, заложена в традиционных монументах, которые могут "реактивировать" прошлое в любой момент. (Котломанов,2011:46). В частности, здесь начинает работать формула "память как страстный клад",

разработанная известным историком искусства и культурологом Аби Варбургом, она обретает существенное значение для художников последних десятилетий. Это память человечества, в которой регистрируются магические фобии и потрясения или культово- оргиастическое страсти, она выступает как первичная архаическая энергия, запечатленная в первичных образах и формулах и склонна к повторной реактивации.. Так, отдельные художники (как, например, Хайнер Мюллер и Иоганн Герц) видят в коллективном страстной кладе фундамент своего творчества. Их работы в основном связаны именно с Холокостом как историческим кладом страданий. (Ассман, 2012 : 390-391).



Рис. 1 Й.Герц "Монумент против нацизма", 1986 г.,Гамбург

Проиллюстрировать вышесказанное могут проекты художников Иоганна Герца и его жены Эстер Шалев-Герц. Их первая работа - "Монумент против нацизма" (1986 г.) в Гамбурге представлял собой четырехгранную алюминиевую колонну, покрытую свинцом, высотой в двенадцать метров, на нижней секции которой прохожие могли сделать надпись специальным стальным острием. (см. Рис. 1). Когда свободного места не оставалось, часть колонны опускалась в землю, а надписи покрывали следующую секцию. К концу 1993 года вся постройка вошла в землю, за исключением верхней части, которую можно увидеть сегодня (Тейлор, 2006 : 145), Смысл произведения состоял в том, что люди, из которых формируется общество, как бы подписываются под коллективным письмом в знак противодействия фашизма (Котломанов, 2011 : 47).



Рис.2 Й.Герц "Монумент против расизма", 1993 г., Саарбюкен

В 1993 г. И.Герц, вместе со студентами школы изобразительных искусств г. Саарбюкена , создает

еще один проект - " Монумент против расизма". Идея заключалась в перечне разрушенных нацистами еврейских кладбищ, названия которых гравировались на внутренней, обращенной к земле, стороне брусчатки. Из последней выложено обыкновенную дорогу, что ведет к замку Саарбюкен, где когда-то размещалось Гестапо. (Тейлор,2006 :145). Этот проект называют "Невидимым монументом", а после его официального признания площадь перед замком также получила новое название - "Площадь невидимого монумента". (см. Рис.2).

Очевидно, что в контексте Холокоста проблема работы памяти состоит в чрезвычайном количестве погибших и пропавших без вести. Это демонстрируют также работы Кристиана Болтански. В частности, проект "Отсутствующий дом" ("The missing house") в 1990 г., который реализован в Восточной части Берлина. Автор сделал росписи, обращенные к истории дома во время Второй мировой и его жителей, которые вынуждены были принудительно оставить дом. В частности, на первом этаже Болтански разместил таблички с именами лиц или семей, которые жили в этом доме во время и после войны. Он апеллирует к проблеме принудительной эмиграции и депортации, из-за чего в те времена разрушались целые сообщества жителей в Берлине. Этот общеизвестный факт приобретает совершенно иное значение, если его привязать к конкретным именам и адресам. Так, благодаря своей работе, Болтански превратил незаметный отрезок жилой застройки, что служил в качестве прохода, на место истории. Используя минимальное количество образов и обозначений, он снова сделал доступными для прочтения знаки истории, которые успели стать невидимыми. (Ассман, 2012 : 390 -395).

Таким образом, концепция "контрмонумента" концентрируется на двух особенностях новых мемориальных практик: во-первых, в них пересмотрен предмет мемориализации, а во-вторых, деконструирована сама идея памятника как некоего "сосуда с прошлым", которая способна реактивировать это прошлое в любой момент. "Контрмонументы" отказываются от прямой иллюстративности, декоративности, искупительного пафоса и романтизации страданий, они не должны вызывать чувство эстетического удовольствия, что было бы "лицемерием" по отношению к памяти. Кроме того, такие проекты часто недолговечны, в отличие от традиционных памятников, так как их целью является прямое воздействие на людей, не утешение, а, скорее, вызов чувства дискомфорта (Котломанов, 2011 : 46). Так, художники, среди которых Сол Левит, Иоганн Герц, Хортс Хохайзель, Питер Айзенман, Гунтер Демниг и др. предлагают многозначные мемориальные объекты, обращенные против самих себя: исчезающие, невидимые, мобильные и иногда даже уродливы. Это попытка переломать стремление гармонизировать пространство, его статичность и нивелировать терапевтическую, успокаивающую функцию памятника. Таким образом, в своих работах современные художники памяти не документируют волевой акт припоминания, преодолевающей смерть, а подводят баланс масштабам потери. (Ассман, 2012 : 377). Сам же зритель, в свою очередь, должен быть не пассивным, а вовлеченным в проект, разъяренным, но не равнодушным. Памятник, тем самым, будет работать как триггер общественных дискуссий, которые никогда не должны прекращаться.

Однако, развитие новых мемориальных практик в городском пространстве связано не только с проблематикой Холокоста и Второй мировой войны. Их тематика существенно расширяется и охватывает различные аспекты культурной памяти. Например, отметим что "контрмонумент" определяют также как своеобразный критический режим существования скульптуры, когда, в отличие от "контекстного искусства" ("site-specific") предлагается деструктивное взаимодействие с "местом" (памяти). С этим концептом согласуется модель "художественной интервенции", ярким представителем которой является Кшиштоф Водичко. По его мнению, монумент должен "работать сегодня" и быть не "пустым знаком истории", а местом дискутирования современных проблем. Его метод заключался в том, чтобы взять некоторый объект общественной значимости и спроецировать на него изображения, которое смещает и разрушает его привычную смысловую нагрузку, будь то мемориал погибшим, памятник культуры или административный центр. Яркие примеры таких проектов – проекция руки Рональда Рейгана на фасад здания АТ&Т (1984 г.), или же свастики в сам центр классического фронтона посольства ЮАР в Лондоне (1985г.) и др. Автор определяет это как свои "Публичные Проекты" и отмечает, что цель таких мемориальных проекций состоит не в том, чтобы "оживить мемориал", или же поддержать бюрократическую "социализацию" определенного места, а продемонстрировать, что мемориал "мертв". (Тейлор, 2006 : 141) В целом, проекты контрмонументов подобного характера определяют как наиболее радикальный паблик арт.

Между тем, следует также обратиться к таким художникам как Ансельм Кифнер, Зигдир Зигурсон, Анна и Патрик Правье, которые поставили тематику культурной памяти в центр своей изобразительной деятельности, однако интерпретируют ее в совершенно другом ракурсе, апеллируя уже не к травматическим событиям прошлого (как в случае с "контрмонументами"), а к важным культурных достижениям человечества. К примеру, А.Кифнер ставит целью соединить друг с другом отдаленное во времени и близкое в пространстве, тем самым становясь своеобразным сейсмографом мнемонических волн в культурной памяти, которые из-за потерь, разрыва в воспоминаниях и вытеснения превратилась в культурное бессознательное. Так, в проекте "Междуречье" воплощение которого началось в 1985 г. и продолжается до сих пор в качестве так называемого "work in progress" ("динамического произведение") Кифнер связал остатки удаленного кирпичного завода в Бухене, Оденвальд, с дворцовой библиотекой Ашурбанипала в Ниневии 7 в. до н.э. В целом, эта инсталляция апеллирует к проблеме материализации книги как ведущей метафоры культурной памяти. Похожей в этом смысле является инсталляция З.Зигурдсона - "Перед тишиной" конца 1980-х гг., где книги также выступают не как информационные медиа, а в качестве носителей воспоминаний. В общем, в работах Зигурдсона происходит перенос акцента с симуляции памяти на симуляцию воспоминаний, свидетельством чего является его публичные проекты, в которых автор средствами современного искусства устроил социальные пространства для работы с багажом воспоминаний. (Ассман, 2012 : 378 -385).

Вместе с тем, супруги Анна и Патрик Правье ключевым вопросом в своем творчестве поставили проблему того как культуры уходят в прошлое. Они размывают границы между искусством и наукой в том, что касается исследования и увековечения памяти. В частности, в проекте "Ostia Antica" 1971-1972 гг., им удалось создать археологическую модель, в которой реконструкция и конструирование переходят друг в друга. В целом, в своих работах они сопоставили архитектуру, что строит для будущего и пытается вписать себя в пространство, и археологию, которая истолковывает следы прошлого, наделяя землю языком. Для Правье первая является, фактически, тенью второй. Они конструируют пространства и выстраивают новые варианты мировой мифологически-космологической памяти. (Ассман, 2012 : 385).

В целом, все эти инсталляции отражают парадигмальные медиа культурной памяти - книгу и библиотеку, а также планы города, чертежи и реликты. Они ничего не хранят, однако подчеркивают значение индивидуальной и коллективной архивации, тем самым актуализируя память, которая благодаря искусству становится рефлексивной. Кроме того, в искусстве большое значение приобретают материальность и вещьность, к которым привязана память, особенно в контексте повсеместной дематериализации источников. Так, в культуре, что не помнит своего прошлого, художники обращают особое внимание на память, визуализируя утраченные ею функции в эстетических симуляциях. Иными словами, как отмечает А. Ассман, искусство помнит о культуре таким образом, что забывает о себе как таковое. (Ассман, 2012 : 389).

Относительно развития мемориальных практик в Восточной Европе, то в целом отметим, что с начала 1980-х в здесь существенно усилилось "попечительство" о сохранении и обозначения "мест памяти" (Ассман, 2012 : 345). Этот регион фактически превратился в своеобразный ландшафт памяти (особенно, в отношении актуализации травматических последствий Второй мировой войны).

Однако, если обращаться к опыту какой-то конкретной страны (а в нашем случае Украины), то отметим, что здесь политику памяти в целом можно характеризовать размытостью контуров, а ее практики в значительной мере остаются компромиссными и имеют яркий отпечаток советской традиции. Официальным репрезентациям прошлого присущ эклектический характер и копирование мемориальных приемов прошлой эпохи. Государство актуализирует новые "места памяти": во многих городах сводятся памятники, монументы, мемориальные комплексы, которые апеллируют к трагическим событиям советского периода истории Украины. Так, например, в 1994 г. в городе Киев установлен памятный знак воинам-афганцам, а в 1999 г. состоялось открытие масштабного мемориального комплекса памяти жертв Чернобыля - "Круг памяти" и "Курган-могила"; по всей Украине активизируется процесс возведения памятников жертвам Голодомора и политических репрессий, Холокоста и т.п. (Зерний, 2008 : 42). Однако, в основном все эти художественные проекты еще очень далеки от актуальных мемориальных практик в городском пространстве и представляют собой традиционные, в большинстве случаев, типично советские монументы.

Тем не менее, если рассматривать город Львов как репрезентативный центр культурно-художест-

венного процесса в Украине, то можем проследить некоторые отличительные аспекты актуализации культурной памяти, в частности художественными средствами. В целом, символическая маркировка Львова представляет сочетание различных моделей исторического прошлого: украинской с элементами локальной и региональной, которая подчеркивает важность Львова и Галичины в построении современной украинской нации; а также (пост)советской и европейской. (Середа, 2008 : 90). Вместе с тем, если обратить внимание на последовательность сооружения здесь памятников, то можем проследить постепенную переориентацию коммеморационных практик с травматических событий Второй мировой войны или советского режима к отмечанию научных и культурных достижений собственного региона (особенно тех, которые относятся к досоветскому прошлому). Постепенно уменьшается количество памятников, установленных в честь жертв тоталитарных режимов, а при этом возрастает количество монументов, посвященных локальным культурным и религиозным деятелям и организациям. В целом, подобная тенденция показывает, пусть еще и незначительное, но постепенное смещение фокуса артикуляции героически-национального прошлого и перенос его на мультикультурные аспекты истории Львова. (Середа, 2008, : 84). Кроме того, появляются также и единичные примеры новейших художественных приемов и средств актуализации коллективной памяти, что в значительной мере воплощают идеи контрмонументов. Актуален в этом контексте проект был реализован во Львове в 2011 году: это памятник львовским профессорам, расстрелянным немцами во время оккупации города 1941 г. (см.

Рис. 3). Памятник построили в виде каменной арки, состоящей из десяти постаментов с римскими буквами, что символизируют десять Божьих заповедей, из которых выделенной есть пятая заповедь - "Не убей". Камень, что символизирует эту заповедь немного выдвинут и это создает впечатление, что может упасть вся арка. Именно таким художественным решением авторы проекта подчеркнули, что вследствие нарушения этой заповеди возникает угроза разрушения всей структуры - общественной целостности. Важно отметить, что этот памятник, совместный проект Украины и Польши, фактически, первый образец нетрадиционного монумента в пространстве Львова, и один из немногих в Украине в целом демонстрирует нам положительные сдвиги относительно внедрения новейших художественных тенденций в отечественные мемориальные практики.

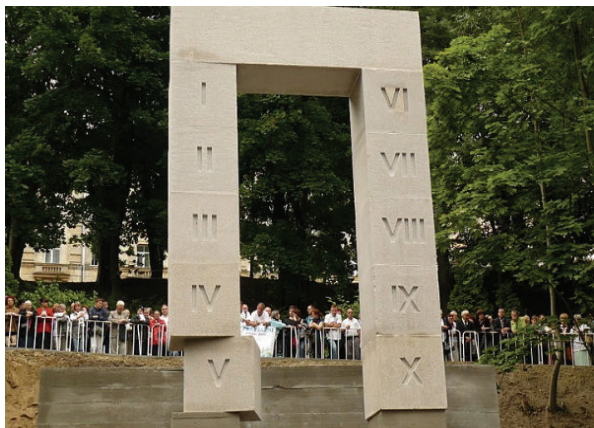


Рис.3 Памятник расстрелянным профессорам, 2011 г., Львов.
Авторы : О. Сильва, О. Трофименко, Д.Сорокевич.

Таким образом, в качестве средства актуализации культурной памяти в пространстве современного города функционируют две различные парадигмы художественных практик: традиционные формы как своеобразная материализация и утверждение коллективной памяти и новейшие, актуальные проекты как стремление ее переосмыслить и по-новому преподнести обществу. В частности, традиционная практика, учитывая негативный исторический опыт, предопределила ассоциирование монументальных форм с тоталитарным обществом и, в целом, недоверие к самой форме монумента и к тем идеям, которые он может выражать. Это, а также культурно-художественная ситуация постмодерна, в свою очередь спровоцировали появление новых мемориальных приемов в городском пространстве, что в итоге воплотились в концепции "конрмонументов". Последние, возможно, пока не стали полноценным художественным направлением и в совокупности представляют собой примеры художественного поиска, а не достижения, поскольку их апелляция к обществу во многом построена на провокации, риске. Поэтому очевидно, в современном искусстве еще не найдено вполне адекватной формы выражения идей, способных объединить общество в раздумьях над исторической или социальной проблемой. Сама же тенденция заинтересованности современных художников проблемой культурной памяти до сих пор не достигла кульминации (Ассман, 2012 : 376), что дает основания задуматься как это увлечение памятью будет развиваться в дальнейшем и в какие еще художественные решения может перейти.

Ссылки

Вследствие многолетней изоляции от мирового художественного процесса традиционная мемориальная художественная практика до сих пор является наиболее приоритетной в большинстве постсоветских стран (в том числе и для Украины). В то же время важным вопросом является актуализация новейших мемориальных практик современного искусства, которые развиваются в городском пространстве в течение последнего десятилетия. Они реагируют на социальные, политические и экономические условия современной ситуации, консолидируют общество, влияют на утверждение культурной идентичности. Однако, из-за сравнительно маргинального статуса современного украинского искусства как такового, актуальные художественные практики пока практически невозможны в нашей стране. Для этого необходима комплексная система общественной, частной и государственной поддержки, а также понимание обществом того, что каждый период имеет свой неповторимый художественный язык, и устаревшие формы плохо воспринимаются новыми поколениями.

- [1] Ассман А. *Просторы спогяду. Форми та трансформації культурної пам'яті*. Київ: Ніка-Центр, 2012.
- [2] Нора П. Проблематика мест памяти. Франция-пам'ять, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок, СПб.:Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999.
- [3] Середа В. "Місто як lieu de memoire: спільна чи поділена пам'ять? Приклад Львова". Вісник Львів. ун-ту. Серія соціологічна, вип. 2, сс. 73–99. Львів: ЛНУ ім. Ів.Франка, 2008.
- [4] Любовець О. "Місця пам'яті: інструменталізація поняття". Національна та історична пам'ять: Зб. наук. праць. Вип. 5, сс. 107-112. Київ: Пріоритети, 2012.
- [5] Зерній Ю. "Державна політика пам'яті в Україні: становлення та сучасний стан". Стратегічні пріоритети, №3(8), с.42-51, 2008.
- [6] Заец Д. "Публичное искусство и политики памяти в формировании исторической идентичности". Сборник тезисов 1 Конгресса украинской социологической ассоциации "Социология в ситуации социальных неопределенностей", с. 473, 2009.
- [7] Kwon M. For Hamburg: Public Art and Urban Identities. [Online]. Available: www.art-omma.org/issue6/text/kwon.htm.
- [8] Котломанов А. Антифашистские мемориалы Западной Германии 1980-х годов: к проблематике антимонумента в современной скульптуре. Весник С.-Петербур. гос. ун-та. Сер. 15. Вип. 3, сс. 44-49. СПб., 2011.
- [9] Тейлор Б. *Art today. Актуальное искусство 1970 — 2005*. Москва.: СЛОВО/Slovo, 2006.

