

УДК: 304. 718+395
DOI: 10.17721/sophia.2022.20.14

О. Ю. Павлова, д-р філос. наук, проф.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна
ORCID:0000-0002-0593-1336
e-mail: invinover19@gmail.com

КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ ПРОСТОРУ ТА ПАМ'ЯТІ: ДОСВІД ТОПОГРАФІЇ ТА КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТУ (НА МАТЕРІАЛАХ МЕМОРІАЛЬНОГО ЦЕНТРУ ГОЛОКОСТУ "БАБИН ЯР")

Розглянуто Меморіальний комплекс "Бабин Яр" – один із небагатьох у Східній Європі меморіальних просторів Голокосту, розташований на місці масового розстрілу людей під час окупації Києва німецькими військами у 1941–1943 роках.

Досліджено логіку організації та естетики меморіального простору за допомогою оптики концептів "символічної архітектури" (Георг Гегель), "піднесеного" (Іммануїл Кант), а також "великої традиції" (Роберт Редфілд, Мілтон Сінгер) та "прогулянки" (Ольга Фрейденберг). Ця оптика допомагає зрозуміти специфіку топографії у логіці де-диференціації ландшафту історичного місця та символічної архітектури, а також доповненої реальності в практиці меморіальної процесії та її типу пам'яті, що конструюються через протиставлення підземного та земного, візуального і почутного, цілого і фрагментованого, симетричного та безформного.

Доведено, що просторові форми організації культурної пам'яті допомагають уникнути меморіциду поза небезпечкою ідеологічних суперечок та європеїзації образів трагедії Голокосту. Зазначено, що трагічні події Другої світової війни, які виявили "діалектику Просвітництва" та темний бік модерну загалом, призвели до необхідності реорганізації простору культурної пам'яті. Бракує лише інтеріоризованих структур суб'єкта та дискурсивних форм об'єктивації, щоб зберегти її передати горі такого рівня інтенсивності.

Виявлено, що український досвід візуалізації трагедії Голокосту продовжує традиційні засоби символічної архітектури протяжності та монументальності, піднесеності. Водночас масштабність комплексу дозволяє урізноманітнити практики зображення і таким чином додати нові конотації в практику його меморіалізації. Зокрема, вдалим прийомом стала різноманітність форм символічної архітектури та доповненої реальності, що дозволяє підкреслити статус ходи як форми культурної пам'яті, а також вдало використати ландшафт історичного міста.

Ключові слова: Меморіальний центр Бабин Яр, Голокост, культурна практика, простір, культурна пам'ять, культурний ландшафт, топографія.

Актуальність теми дослідження. Питання організації ландшафту місця однієї з найбільш страшних трагедій ХХ ст. у світлі формування стратегій культурної пам'яті є ключовим завданням сьогодення. Визначення форми організації культурних практик пам'яті та простору потребує спеціальної уваги дослідників.

Аналіз досліджень і публікацій. Зв'язок культурних практик із простором представлений такими авторитетними авторами, як П. Бурдье та М. де Серто. Обговорення практик організації культурної пам'яті Голокосту здійснюється у багатьох сучасних дослідженнях [5, 6, 8]. **Метою нашого дослідження** є вивчення образів трагедії Голокосту як стратегії формування практик простору та культурної пам'яті на засадах досвіду меморіального комплексу Бабин Яр.

Виклад основного матеріалу. Досвід будівництва меморіальних комплексів жертвам Голокосту демонструє їх монументальні розміри як за протяжністю (Яд Вашем, берлінський Меморіал жертвам Голокосту), так і в конотації піднесеного (Меморіал в Майамі). Але іноді відчуття трагедії передають через деталізацію сприйняття і наближеність до світу повсякденного (чавунні черевички розстріляних на набережній Дуна в Будапешті) або через пригніченість форм (Меморіал у Шверте, де жертви зображені як шпали пекельної залізничної колії), які образно втілюють ідею тяжкості і страждання.

Більшою мірою велика просторова протяжність та екстер'ерна представленість домінує в більшості меморіальних просторів. Таке планування нам здається доцільним, адже великі дистанції передбачають переміщення у просторі та дозволяють організувати культурну практику входження як класичну ритуальну форму включення у важливе та відокремлення від світу повсякденності.

Ритуальна процесія як форма урочистої ходи є базовою формою організації культури практики і пам'яті.

О. Фрейденберг обґрунтовує первинну єдність ритуалу як цілісність трьох видів практик: поєдинку, поїдання і ходи. Хо́да є повторенням одного і того ж руху – ступання [7, р. 32]. Але це повторення форм наявного буття – це не безглуздість, але спосіб виробництва значення. На рівні дискурсивних практик виробництво значення передбачає розрізнення, на рівні практик присутності, до яких насамперед належить ритуал, виробництво значення передбачає відтворення того ж самого. Повторення руху як таке – це магія життя, відродження і перемоги.

І водночас ритуальна хо́да – це не тільки повторення технік тіла всіма членами спільноти як виробництво самого співтовариства, але і створення значення як напрямку руху всіх. Напрямок руху – це не лише географія, а передусім аксіологія, виявлення значущості на рівні не-диференційованості присутності і значення, що і є базовою практикою ритуалу. Ціннісна настанова традиційної культури спирається насамперед на практики простору. Таке відтворення ритуального руху – найбільш архаїчна форма виробництва культури значення і пам'яті як позначення простору. "Пам'ять спирається передусім на відомий простір. Вона спирається на топографічні форми і лише згодом використовує і спеціально створені для цього символічні форми" [3, р. 32–33], вважає німецький учений Н. Луман. Шлях закарбовує хо́ду рух у навколишнє середовище та таким чином створює культурний вимір ландшафту.

Саме символічна (в гегелівському сенсі терміна), а потім і просто монументальна архітектура стає закріпленням орієнтирів руху і критерієм розрізнення культурних практик ритуалів міської та сільської громад. Позначення міських центрів монументальною архітектурою робили їх очевидними для менш значущих поселень. Велика віддаленість від центру вказує не лише на місце розташування сільських общинників, але і на їхнє місце

в соціальній ієрархії. Додатковий шлях до священного центру від *orbs* до *urbs* підкреслював статусність міста. Розрив первинної єдності ритуалу в логіці диференціації сакрального і профанного через повторення, але й роздвоєння шляху – по священному місту (городян та селян) та до священного міста (селян). Селяни повинні були виконати більш довгий шлях, ніж городяни, для возз'єднання зі священним центром (наприклад, *umbilicus urbis* – пуп землі в Римі). Практика перетинання простору була способом вшанування цивілізаційного центру, способом згадування про нього, приєднання.

Але в обох випадках урочиста хода була епіцентром священного – переривання зв'язку з повсякденністю і заглибленням у містичний досвід інобуття. Це не просто просторова віддаленість, але сама демаркація діяльності є спільним досвідом перебування поза утилітарними турботами кожного дня, способом згадати про інший порядок буття, про велику традицію, що розташована за межами повсякденності. Про створення цивілізації як "великої традиції" [4, р. 220] міста писали представники чиказької школи урбаністики Роберт Редфільд і Мілтон Сінгер.

Розуміння культурної практики ходи як форми організації пам'яті є не лише важливим елементом рефлексії над архаїчним досвідом, але й актуальним завданням сьогодення. Спільність напрямку руху як аксіологічна настанова може варіюватися. Якщо купа людей іде разом, то спільність їхнього напрямку є очевидною, але для цього вони мають і виходити з єдиного місця, тобто єдність їхньої ходи має бути вже визначена заздалегідь. Для того щоб об'єднати більш складно організовану, територіально розділену спільноту, вихідною має бути не єдність спільного руху, але рух до спільного центру. Отже, вихідним має бути не спільне пересування в єдиній процесії, а рух людей чи спільнот до священного центру, позначеного та навіть візуалізованого тілом монументальної архітектури. Домінанта візуального сприйняття підкреслює настанову унаочнення культурного центру як орієнтиру, до якого потрібно прямувати.

Зокрема, окремі спільноти селян, прямуючи до священного простору монументальної архітектури, стверджували свою належність до спільного центру цивілізації як пупа землі. Так і сучасні індивіди ходю до меморіального комплексу, а також по меморіальному комплексу здійснюють вшанування пам'яті загиблих. Сучасні люди з орієнтацією на антропологічну модель Модерну, є автономними суб'єктами, що вкорінені в культурному різноманітті. Вони здійснюють своє об'єднання у вшануванні пам'яті трагедії та обіцянки не припустити такого жаху знову крізь символ орієнтиру прямування, що має бути відтворено регулярно і представлено кам'яним тілом символічної архітектури. Форма закріплення культурної пам'яті в архітектурному порядку урочистої ходи є однією з найбільш давніх, але реактуалізованих форм її прояву. Вона заснована не на інтеріоризації структур суб'єкта, а об'єктивації форм предметно-спільної діяльності, втіленої у символічній архітектурі.

Спільнота, що створюється практикою символічною архітектури, не лише згадує померлих на місці їх поховання, але відтворює пам'ять, яка є необхідною умовою збереження соціуму живих. "Ритуалізоване пригадування про переслідування та масові вбивства євреїв, риторика незабуття у країнах, які вчинили злочини, зрештою, ґрунтується на припущенні, що скоєні злочини не можуть повторитися, поки про них пам'ятають. Руйну-

вання і забуття, з одного боку, і пам'ять і справедливість – з іншого, очевидно, розглядаються не просто як довільно пов'язані, але як нерозривно пов'язані один з одним" [5, р. 190], – пише Дірк Рупнов [5, р. 190]. Такі практики згадування ре-актуалізувалися у контексті "діалектики Просвітництва", сумним втіленням якої стали Друга світова війна і Голокост. Саме необхідність закріплення та відтворення пам'яті про цю найбільшу трагедію створює можливість подальшого майбутнього існування людства загалом. А тому реставрація цих культурних практик пам'яті у формі символічної архітектури є актуальним завданням сьогодення.

Власне, Меморіальний комплекс Голокосту "Бабин Яр" використовує просторову протяжність Кирилівського парку для того, щоб городяни і гості столиці України, мали можливість не тільки відійти від суєти, а й поглибитися у спогади через ходу навколо серії пам'ятників, які візуалізують жахливу трагедію Другої світової війни.

Немонументальні розміри пам'яток, які починають експозицію, являють собою каміння у зріст людини, розташовані досить далеко один від одного, але у схопленні єдиним поглядом, – репрезентують орієнтири ходи. Вони візуалізують згадку про безформні груди тіл, що зрівняні страшною смертю. Усередині цих штучних мармурових гліб вмонтовані фотографії, які надають документальні свідчення того періоду. Найбільш часто повторювані теми – це панорами масових розстрілів і купи речей, відібраних у жертв. У речах риються нацисти та їхні колабораціоністи, що займаються мародерством. Додаткова дія заглядання в гліб каміння підвищує рівень інтерактивності взаємодії із символами трагедії і наочно репрезентує невблаганну модальність її зримості.

Відповідність каміння на зріст людини заперечує образ піднесеного. Монументальність і піднесеність викликають не лише "негативне задоволення" [2, р. 129] як пригноблення здатності сприймати прекрасне, за І. Кантом, але також натякають на велич людського розуму щодо безформності природи. Позитивні конотації навіть "негативного задоволення" максимально зменшені моделюванням форми мармурових гліб. Відсутність чіткої форми в каміння демонструє заперечення прекрасного як позитивної форми естетичного ідеалу образу, але водночас розмір каміння у центральній галереї парку свідчить про неможливість навіть піднесення розуму в ситуації такої божевільної трагедії.

Відсутність форми, що продукує почуття "негативного задоволення", особливо важлива у сприйнятті меморіального комплексу страшною трагедії: задоволення – оскільки воно має залучати око глядача, занурювати його в атмосферу відповідного сприйняття поза вольовим наміром. Одночасно задоволення є негативним, оскільки задоволення не повинно як прекрасне створювати умови для рівноваги продуктивних здібностей суб'єкта сприйняття. Негативне задоволення створює внутрішній порядок сприйняття через кореляцію з порядком означників предмета споглядання. Такий порядок має дві конотації, за І. Кантом, – монументальність і безформність. Обидві ці характеристики є в інших формах меморіалізації комплексу "Бабин Яр" і мають певні композиційні рішення.

Піднесене у своїй іпостасі монументальності як грандіозності і величності зазвичай оформляється як те, що домінує над ландшафтом. Цей образ зазвичай апелює до образів тріумфу, перемоги, починаючи з традиції давньоримських арок. У форматі величезного масш-

табу створено пам'ятник радянського періоду в комплексі "Бабиного Яру", який зараз викликає значну критику в сучасній Україні за надмірну ідеологізацію.

У київському варіанті мотив відчаю виражений місцем розташування монумента. Тільки це не оточення води або іншої чужорідної стихії. Пам'ятник розташований не на височині, що традиційно символізує торжество, а в глибині досить глибокого рову, з якого він тільки визирає.

Єдність наземного до підземного є формою переходу від символічної архітектури до службової, за Г. Гегелем: "форма єдності підземного та наземного є характерною для традицій поховання. Висування з надр землі, таким чином, є способом розрізнення у процесі переходу" [1, р. 638]. Але відсутність поховань у монументі, що підкреслює нерозчленованість підземного і наземного, внутрішнього і зовнішнього, працює радше як символічна архітектура. Київський пам'ятник створює образ не відродження і воскресіння, а радше підсилює мотиви неминучості здійсненого. Також останній підкреслюється безформністю маси замордованих тіл. Безформність – на межі піднесеного І. Канта і аморфного К. Розенкранца – підкреслює скорботу події, а також її безглуздість і нещадність. Оточення ровом монументальної скульптури підкреслює прикордонний, перехідний і занепаденний характер образу. Застигання глядача перед величезним горем, що сталося, вимагає часу споглядання пам'ятника загалом і розглядання деталей. На противагу йому – співмірність людському росту інших пам'ятників стимулює бажання руху і направляє входження в галерею пам'яті.

Вдалим рішенням організації простору меморіалу, на наш погляд, також є аудіосупровід таких інсталяцій, як галерея скорботи, що являю собою серію надгробних пам'ятників, що залишилися від довоєнного єврейського кладовища, дорогою до мінорі. Голоси на аудіо-записи не тільки воскрешають імена невинно загублених людей, а й створюють новий вимір простору, прориваючи послідовність звуків повсякденності, підтримуючи рух урочистої ходи не тільки скорботною інтонацією, але і ритмом. Етимологічна єдність слів "строфа" і "стопа", яке прийшло до нас із грецької і закріпилося навіть в нашій мові, видає недиференційований характер ритуальної практики. Аудіосупровід присутній і в епіцентрі пострадянської частини меморіального комплексу – Дзеркального поля і створює ефект доповненої реальності. Це не лише розкриває технічні можливості цифрової епохи, але і відроджує ефект ходи як єдності ступання та строфи.

Отже, можна зазначити, що досвід створення меморіалу "Бабин Яр" виявляє складність переживання та осмислення такої жакливної трагедії, але водночас неможливість існування людства перед обличчям нових викликів без урахування цього досвіду. Культурний ландшафт (порядок означників просторових форм) архітектурного комплексу забезпечує інклюзію такої форми культурної спадщини та ре-актуалізацію трагедії, унаочнює анти-гуманістичний зміст подій тих років. Адже "звернення у минуле" та ритуальні форми відтворення спільноті живих і мертвих є актуальним завданням об'єктивації культурної пам'яті.

Український досвід візуалізації трагедії Голокосту продовжує традиційні прийоми символічної архітектури

– протяжність та монументальність, піднесеність. Водночас масштабність комплексу дозволяє урізноманітнити практики образу і таким чином додати нові конотації у практики меморіалізації. Зокрема, вдалим прийомом стала варіативність форм символічної архітектури та доповненої реальності, що дозволяє наголосити на статусі поминальної ходи як форми організації культурної пам'яті, а також вдало використати ландшафт історичного міста в логіці де-диференційованості підземного та наземного, де інші форми синкретизму – візуального, тактильного та аудіального, цілісного та подрібненого, симетричного і безформного слугують художніми прийомами, що працюють на підвищення залучення у простір меморіалу актора культурної пам'яті. Топографія як спосіб узгодження просторових практик для пам'яті працює на запобігання меморіциду загалом, водночас дозволяє зменшити ідеологічний складник суперечок стосовно Голокосту, а також європеїзацію форм його пам'яті, те, що неминуче здійснюється в текстах та інших дискурсоцентричних формах культурної спадщини.

Список використаних джерел

1. Hegel G. W. F. *Aesthetics. Lectures on Fine Art.* Oxford : The Clarendon Press, 1975. 648 p.
2. Kant I. *Critique of the power of judgment.* Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 423 p.
3. Luhmann N. *Theory of Society.* Stanford : Stanford university press, 2013. Vol. 2. 453 p.
4. Redfield R., Singer M. *The Cultural Role of the Cities // Classic essays on the Culture of the Cities / ed. by R. Sennett.* New-York : ACC, 1969. P. 180–206.
5. Rupnow D. *Annihilating – Preserving – Remembering: The "Aryanization" of Jewish History and Memory During the Holocaust // Cultural Memories The Geographical Point of View / ed. by Peter Meusburger, Michael Heffernan, Edgar Wunder.* Heidelberg. New York : Springer Dordrecht, 2011. P.189–200.
6. Stier O. B. *Committed to Memory: Cultural Mediations of the Holocaust.* Boston : University of Massachusetts Press, 2003. 296 p.
7. Freidenberg O. *Image and Concept: Mythopoetic Roots of Literature.* Amsterdam : Harwood Academic Publishers, 1997. 492 p.
8. Zeltser A. *Unwelcome Memory: Holocaust Monuments in the Soviet Union.* Jerusalem : Yad Vashem, 2018. 386 p.

References

1. Hegel G. W. F. *Aesthetics. Lectures on Fine Art.* Oxford: The Clarendon Press, 1975. 648 p.
2. Kant I. *Critique of the power of judgment.* Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 423 p.
3. Luhmann N. *Theory of Society.* Volume 2. Stanford: Stanford university press, 2013. – 453 p.
4. Redfield R., Singer M. *The Cultural Role of the Cities // Classic essays on the Culture of the Cities/ ed. by R. Sennett.* New-York: ACC, 1969. P. 180-206.
5. Rupnow D. *Annihilating–Preserving–Remembering: The "Aryanization" of Jewish History and Memory/ D. Rupnow // During the Holocaust Cultural Memories The Geographical Point of View/ ed. by Peter Meusburger, Michael Heffernan, Edgar Wunder.* Heidelberg, London, New York: Springer Dordrecht, 2011. P.189 – 200.
6. Stier O. B. *Committed to Memory: Cultural Mediations of the Holocaust.* – Boston: University of Massachusetts Press, 2003. 296 p.
7. Freidenberg O. *Image and Concept: Mythopoetic Roots of Literature.* Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997. 492 p.
8. Zeltser A. *Unwelcome Memory: Holocaust Monuments in the Soviet Union.* Jerusalem: Yad Vashem, 2018. 386 p.

Надійшла до редколегії 13.06.22

Olena Pavlova, Dr. habil. in Philosophy, Professor,
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

**CULTURAL PRACTICES OF SPACE AND MEMORY:
EXPERIENCE OF TOPOGRAPHY AND CULTURAL LANDSCAPE
(ON THE MATERIALS OF BABYN YAR HOLOCAUST MEMORIAL CENTER)**

The Babyn Yar memorial complex is one of the few Holocaust memorial spaces in Eastern Europe, located on the site of the mass murder of people during the occupation of Kyiv by German troops in 1941-1943, especially the Jewish population. The article presents the study of logic and aesthetics of memorial space with the help of concepts optics of "Symbolic Architecture" (Georg Hegel), "Sublime" (Immanuel Kant), as well as "Greate Tradition" (Robert Redfield, Milton Singer) and "Walking" (Olga Freidenberg). This optic helps to understand the specificity of de-differentiation of the cultural landscape of historical place and symbolic architecture, as well as the augmented reality in the practice of memorial procession and community, which it constructs through the oppositions highlighting of subterranean and terrestrial, visual and audible, whole and fragmented, and symmetrical and shapeless. Spatial forms of cultural memory organization help avoid memorycide outside ideological disputes and Europeanization of Holocaust tragedy images. It can be noted that the tragic events of World War II, which revealed the "Dialectic of the Enlightenment" and the dark side of Modernity in general, led to the need to re-organize the space of cultural memory. There was a lack of only the internalized structures of the subject and only discursive forms of its objectification to preserve and transmit grief of this level of intensity.

The Ukrainian experience of visualizing the tragedy of the Holocaust continues the traditional means of symbolic architecture length and monumentality, sublimity. At the same time, the scale of the complex allows to diversify the practices of the image and thus make new connotations in the practice of its memorialization. In particular, a variety of forms of symbolic architecture and augmented reality was a successful technique, which allows to emphasize the status of the procession as a form of cultural memory, as well as to successfully use the landscape of the historical city in the logic of de-differentiation of subterranean and terrestrial, where other forms of syncretism visual and audio integral and fragmented, symmetrical and shapeless – serve as artistic techniques that work to increase the involvement in the space of the memorial actor of cultural memory.

Keywords: Babyn Yar Holocaust memorial center, Holocaust, cultural practice space, cultural memory, cultural landscape, topography.