

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА
КАФЕДРА ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

КВАЛІФІКАЦІЙНА МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

освітнього рівня «магістр»

на тему: **Концептуальні зміни в діяльності Національного музею «Київська картинна галерея» після 24.02.2022**

Виконала: студентка II курсу магістратури,
групи МТІМ/2022, заочної форми навчання,
спеціальності 023 Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація,
освітньо-наукової програми «Мистецтвознавство. Теорія та історія мистецтва»

АРТЕМЕНКО ЄВГЕНІЯ ОЛЕГІВНА

Керівник: професор, докторка мистецтвознавства
ГАМАЛІЯ КАТЕРИНА МИКОЛАЇВНА

Рецензент: доцент, кандидат політичних наук
КОНСТАНТИНОВ ВІКТОР ЮРІЙОВИЧ

Київ - 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	6
РОЗДІЛ 1. СТУПІНЬ НАУКОВОЇ РОЗРОБЛЕНОСТІ ТЕМИ	10
1.1. Історіографія.....	10
1.2. Джерельна база.....	18
1.3. Методи дослідження.....	26
РОЗДІЛ 2. ДОСВІД МІЖКУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ ДЕКОЛОНІЗОВАНИХ КРАЇН СВІТУ З ПОСТІМПЕРІЯМИ	28
2.1. Музейно-галерейна діяльність країн Азії та Африки.....	28
2.2. Музейно-галерейна діяльність країн Балтії	49
2.3. Рекомендації щодо концептуальних змін в діяльності Національного музею «Київська картинна галерея»	63
РОЗДІЛ 3. ГЕНЕЗА ДІЯЛЬНОСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ «КИЇВСЬКА КАРТИННА ГАЛЕРЕЯ»	77
3.1. Виставкова робота музею до та після 2014 року	77
3.2. Особливості науково-художніх практик 2018-2021 років за участю авторки дослідження.....	91
3.3. Виставкові проекти в умовах повномасштабної війни: зміни, виклики, рекомендації	104
ВИСНОВКИ.....	117
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	121
СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ.....	135
ДОДАТКИ.....	136

АНОТАЦІЯ

Артеменко Є.О. «Концептуальні зміни в діяльності Національного музею «Київська картинна галерея» після 24.02.2022»

Робота на здобуття освітнього рівня «магістр» за ОНП «Мистецтвознавство. Теорія та історія мистецтва». — НАОМА, Київ, 2024

Мета роботи полягає у виробленні нових концептуальних підходів діяльності Національного музею «Київська картинна галерея», виходячи зі складу його колекції та враховуючи реалії російсько-української війни.

У вступі обґрунтовано вибір і актуальність теми дослідження, визначено його об'єкт і предмет, сформульовано мету і завдання, розкрито методологічну основу, наукову новизну, практичне значення роботи.

У першому розділі «Ступінь наукової розробленості теми» охарактеризовані методи, застосовані для здійснення дослідження, проаналізовані наукові здобутки з даної проблеми та проведено ґрунтовне дослідження джерельної бази.

У другому розділі «Досвід міжкультурної взаємодії деколонізованих країн світу з постімперіями» окреслено особливості музейно-галерейної діяльності країн Азії, Африки та Балтії, а також надано рекомендації щодо концептуальних змін для Київської картинної галереї на основі розгляду чотирьох моделей поведінки музею (нейтральної, проросійської, антиросійської та поміркованої).

У третьому розділі «Генеza діяльності Національного музею «Київська картинна галерея» означено головні віхи виставкової роботи музею до та після 2014 р., підкреслено значущість науково-художніх практик 2018-2021 рр., здійснених за участю авторки дослідження, та представлено аналітичний огляд музейних виставкових проєктів в умовах повномасштабної агресії Росії з рекомендаційними висновками з їх покращення.

Дослідження доповнене ілюстраціями — фотографіями загального плану виставок та окремих творів митців.

Кваліфікаційна магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків (обсяг основної частини дослідження — 120 с.), списку використаних джерел (152 позиції), списку ілюстрацій та альбому ілюстрацій (15 іл.). Загальний обсяг роботи — 143 с.

Ключові слова: музей, війна, ідентичність, зміна концепції, виставки, постколоніалізм.

SUMMARY

Artemenko Y. "Conceptual Changes in the Kyiv National Art Gallery Activity After 24.02.2022"

Work on obtaining the educational level "Master" under the program "Art Criticism. Theory and History of Art". — NAFAA, Kyiv, 2024

The purpose of the work is to develop new conceptual approaches for the Kyiv National Art Gallery activity, based on the information of its collection and taking into account the realities of the Russian-Ukrainian war.

The introduction describes the choice and relevance of the research topic, defines its object and subject, formulates the goal and tasks, reveals the methodological basis, scientific novelty, and the practical significance of the work.

In the first chapter, "Scientific Development of the Topic", the methods, used to carry out the research, were characterized, scientific achievements on this problem were analyzed, and a thorough research of the source base was carried out.

The second chapter "Experience of Intercultural Interaction of Decolonized Countries of the World with Post-Empires" outlines the peculiarities of museum and gallery activities in Asian, African and Baltic countries, as well as recommendations

for conceptual changes for the Kyiv National Art Gallery based on consideration of four models of museum behavior (neutral, pro-Russian, anti-Russian and moderate).

In the third chapter, "Genesis of the Kyiv National Art Gallery Activity", the main periods of the museum's exhibition work before and after 2014 are defined, the significance of the scientific and artistic practices of 2018-2021, carried out with the participation of the author of the study, is emphasized, and an analytical overview of the museum's war exhibition projects is presented with recommendations for their improvement.

The study is supplemented with illustrations — photos of the general plan of exhibitions and individual works of artists.

The qualifying master's thesis contains the introduction, three chapters, conclusions (the volume of the main part of the research is 120 pages), a list of used sources (152 items), a list of illustrations and an album of illustrations (15 illustrations). The total volume of work is 143 p.

Key words: museum, war, identity, change of concept, exhibitions, postcolonialism.

ВСТУП

Актуальність дослідження. Як відомо, Національний музей «Київська картинна галерея» володіє найбільшим зібранням творів російської художньої школи в Україні [36, с. 11]. Проблема перегляду концептуальних засад діяльності музею постала ще в 2014 р., коли було здійснено акт збройної агресії Російською Федерацією проти суверенітету й територіальної цілісності України. У цей час музей став центром прискіпливої уваги з боку відвідувачів: патріотично налаштованих українських громадян та небайдужих до подій в Україні іноземців. Поступово у сфері науково-просвітницької роботи відбувався відхід від звеличення російської культури до суттєвого переосмислення історичного минулого та позбавлення комплексу меншовартості (малоросійства), що є уособленням глибинної внутрішньої залежності від імперії, а також підсвідомого страху перед нею. Одним з важливих кроків на шляху до повного постколоніального перезавантаження країни є музейний досвід, адже він здобувається в публічній сфері на потенційно конфліктогенному підґрунті.

Після повномасштабного вторгнення Росії в Україну питання публічної риторики музею порушилося з новою силою. Оскільки, одним з ідеологічних інструментів впливу Росії є саме культурний чинник, вбачається важливим, щоб українська державна інституція (Київська картинна галерея) виробила чітку позицію щодо пріоритетів та акцентів у просвітницькій і виставковій діяльності, аби позбутися навіть натяку на можливе потурання на користь окупантові.

Однією з найважливіших функцій будь-якого музею є зовнішня комунікація, тобто спілкування наукових співробітників з відвідувачами на виставках чи екскурсіях. Враховуючи набутий співробітниками досвід, констатуємо, що до повномасштабного вторгнення до музею приходила значна частина людей із вкоріненою радянською ідентичністю чи поглядами

великодержавного шовінізму. Водночас, збільшилася кількість військовослужбовців України, які відвідували музей з метою знайти відповіді на болючі питання в культурному співіснуванні двох нібито донедавна «мирно співіснуючих» сусідніх країн.

Наразі очевидно, що допоки війна триває, а також певний час після її завершення, будь-яка інформація про країну-агресорку, що не містить осуду її антиукраїнській діяльності, зустрічатиме активний емоційний спротив наших співвітчизників. Винятком не є і мистецтво російської художньої школи, навіть попри те, що воно містить український складник: видатних художників українського походження, українські сюжети та мотиви. З огляду на все вищевказане, з'являється гостра необхідність напрацювати патріотично зорієнтований діалог з відвідувачами музею у кваліфікований мистецтвознавчий спосіб.

Об'єктом дослідження є постколоніальна діяльність музейних та виставкових осередків образотворчого мистецтва.

Предметом дослідження є концептуальні зміни в діяльності Національного музею «Київська картинна галерея».

Мета дослідження — виробити нові концептуальні підходи діяльності Національного музею «Київська картинна галерея», виходячи зі складу його колекції та враховуючи реалії російсько-української війни.

Для досягнення поставленої мети передбачається виконання таких науково-дослідницьких завдань:

— проаналізувати стан розробки даної теми, систематизувати джерельну базу та обрати методи дослідження;

— вивчити досвід музейно-галерейної репрезентації творів національного мистецтва у деколонізованих країнах Азії та Африки;

— опрацювати досвід музейно-галерейної діяльності країн Балтії після 24.02.2022;

— розробити рекомендації щодо концептуальних змін у діяльності Національного музею «Київська картинна галерея»;

- окреслити основні віхи виставкової роботи музею до та після 2014 р.;
- визначити особливості науково-художніх практик 2018-2021 рр. за участю авторки дослідження;
- здійснити аналітичний огляд виставкових проєктів музею в умовах повномасштабної війни з акцентом на змінах, викликах та рекомендаціях.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що **вперше** на основі проаналізованого досвіду музейної репрезентації творів мистецтва держав, що перебували в антагоністичних відносинах, складено модель нової концептуальної діяльності культурно-освітньої та науково-дослідної інституції на прикладі Національного музею «Київська картинна галерея».

Методи дослідження обумовлені метою роботи і поставленими завданнями. Серед загальнонаукових методів були застосовані спостереження, опитування, аналіз і синтез, порівняння, узагальнення, метод аналогії, моделювання та уявний (мислений) експеримент, а серед мистецтвознавчих — культурно-історичний, формально-стилістичний, іконографічний та семіотичний методи. Водночас, кваліфікаційне дослідження провадилося в руслі постколоніальної теорії та теорії міжнародних відносин.

Джерельну базу дослідження складають монографії, дисертації, статті, доповіді з конференцій, статті та замітки з друкованої періодичної преси, каталоги й альбоми виставок, закони України та інших держав з врегулювання питань національних (етнічних) меншин, інтернет-джерела (зокрема, вебсайти музеїв і галерей, онлайн-медіа).

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості впровадження розроблених рекомендацій та концептуальних засад у повному обсязі або частково в діяльність Національного музею «Київська картинна галерея», що вирішить проблему його ідеологічної невизначеності.

Апробація теми дослідження. Основні положення і висновки дослідження були оприлюднені на Міжнародній науково-практичній конференції «У пошуку нових сенсів полікультурного світу. Повоєнний діалог

культур» (м. Київ, 2-3 лютого 2023 р.) у доповіді «Нова концепція діяльності музею як феномен та гарантія національної безпеки України» та на Міжнародній науково-практичній конференції «Протидія геноциду українського народу» (м. Київ, 8 травня 2023 р.) у доповіді «Культурний вимір асиметричних відносин з Росією як простір для зміцнення національної могутності України».

Публікації. Деякі з положень дослідження викладені у статті «Ознаки культурного націоналізму в музейно-галерейній діяльності деколонізованих країн Азії» (Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 40–46) та у статті «Ознаки культурного націоналізму в музейно-галерейній діяльності деколонізованих країн Африки» (Український мистецтвознавчий дискурс : зб. наук. пр. 2023. Вип. 2. С. 28–35).

Також були **пройдені курси**, дотичні до теми диплома, від Культурного Проекту під назвою «Постколоніальна теорія», лектор — Тарас Лютий, доктор філософських наук (8 лекцій – 16 годин), що засвідчено отриманим сертифікатом №122404-013/BV від 12 квітня 2024 р.

Робота виконана самостійно та не містить плагіату.

Структура роботи складається зі вступу, трьох розділів, висновків (обсяг основної частини дослідження — 120 с.), списку використаних джерел (152 позиції), списку ілюстрацій та альбому ілюстрацій (15 іл.). Загальний обсяг роботи — 143 с.

РОЗДІЛ 1. СТУПІНЬ НАУКОВОЇ РОЗРОБЛЕНОСТІ ТЕМИ

1.1. Історіографія

Суспільно-політичні зрушення в житті будь-якої країни спонукають до міркувань про їх причини та наслідки. Російсько-українська війна стала поштовхом для низки досліджень з де- та реканонізації культурно-мистецької спадщини. Такі дослідження потребують комплексного підходу, одним з яких є звернення до культурних студій.

Культурні студії є міждисциплінарним академічним напрямом, зорієнтованим на дослідження суспільства на різних його рівнях. Вони тісно взаємопов'язані з антропологією, історією, політологією, соціологією, літературною критикою та історією мистецтв.

Культурні студії виникли в Європі та США після Другої світової війни як марксистський підхід до культурного аналізу з фокусом на поняттях ідеології та сили. З огляду на це головною проблемою, над вирішенням якої почали працювати дослідники культурних студій, стало вивчення суб'єктної ролі людей, що підпадають під дію соціальних та культурних чинників. Науковий інтерес становили як індивіди, так і маргінальні спільноти за расовою, класовою, гендерною чи сексуальною ознакою. Одним з основоположників культурних студій став Стюарт Голл, який займався дослідженням масових комунікацій, протестних рухів («Спротив через ритуали» 1976 р. [129], «Кодування та декодування в телевізійному дискурсі» 1973 р. [97] тощо).

Постколоніальна теорія, що з'явилася в другій половині ХХ ст. як спосіб осмислення наслідків колоніального панування в різних країнах світу, була також важливою і для подальшого розвитку культурних студій. Фундаментальні праці постколоніального спрямування, які досі викликають жваві дискусії, написали Едвард Саїд («Орієнталізм» 1978 р.

[131], «Культура та імперіалізм» 1993 р. [130]), Франц Фанон («Гнані і голодні» 1961 р. [93]), Гаятрі Чакраворті Співак («Чи може підпорядковане промовляти?» 1988 р. [135]), Гомі Бгабга («Нація та нарація» 1990 р. [121], «Місцезнаходження культури» 1994 р. [84]), Ева Томпсон («Трубадури імперії: російська література і колоніалізм» 2000 р. [140]) та інші. У переважній більшості зазначені представники є літературознавцями, перекладачами та філологами, але їхні сентенції є цілком прийнятними для застосування і істориком мистецтва з метою виявлення колоніальних пережитків або постколоніальних травм у художній практиці.

Едвард Саїд справедливо підкреслив європоцентричне негативне упередження проти арабо-мусульманських народів та їхньої культури, хибну романтизацію Азії та Близького Сходу, великий вплив романістів (Джейн Остін, Джозефа Конрада, Редьярда Кіплінга) на створення Британської імперії. Будучи психіатром, філософом та політиком, Франц Фанон заглибився у психолого-політичні аспекти необхідності через націоналізм долати імперіалізм, відновлювати національну корінну культуру на чолі з корінними інтелектуалами, які не бояться ухилитися від західної культури. Зі свого боку Гаятрі Чакраворті Співак теж відзначає значну роль еліт у формуванні національної свідомості, закликає підвищувати рівень освіченості та порушує питання суб'єктності залежної жінки у постколоніальному інтелектуальному середовищі. Гомі Бгабга став автором деяких ключових понять сучасної постколоніальної теорії (гібридності, мімікрії, амбівалентності), виходячи зі своїх міркувань про межі культур як мобільні та рухомі — позаяк «межовий» стан гібридної ідентичності є більш життєздатним у сучасному світі, адже анулює домінування будь-якої культури. Ева Томпсон же окреслила особливості російського імперіалізму, коли замість поняття «раси» висувається поняття «нації», ідейні прагнення якої пригнічуються через літературу гегемона як один з важливих колоніальних культурних механізмів.

Мистецтвознавці виокремили вузьку спеціалізацію в рамках

культурних студій — візуальні культурні студії, — які охоплюють значно ширший спектр питань, дотичних до певного мистецького твору чи явища, аніж просто вивчення «високого» мистецтва, створеного професійним художником, як це часто буває у звичайній історії мистецтв. Іншими словами, візуальні культурні студії фокусуються не так на об'єктах, як на суб'єктах, тобто передусім дослідників цікавить вплив твору мистецтва на творця і глядача, взаємозв'язок яких обумовлюється культурними цінностями та позицією сили.

Одним з теоретиків-основоположників візуальних культурних студій можна назвати Ніколаса Мірзоева. Відомою його працею є «Право на погляд. Альтернативна історія візуальності» 2011 р. [120], в якій він засвідчує, що представники влади не лише накладають обмеження на людей у вигляді законів, а й диктують їм свої правила естетики, затверджують дозволені та заборонені теми, пропонують власну інтерпретацію реальності. Вартим уваги є також колективний збірник статей та есеїв «Хрестоматія візуальної культури» 1998 р. [138] під редакцією Ніколаса Мірзоева, який охоплює різноманіття вимірів візуальної культури: від війн і насильства на територіях пригноблених народів, сприйняття тіла та сексуальності, глобальної цифровізації і до пост-, де-, неокolonіальної візуальності. До того ж, у «Хрестоматії» автори детально аналізують безліч візуальних форм (фотографію, живопис, скульптуру, моду, рекламу, телебачення, кінематограф та цифрове мистецтво).

Не менш значущою у цій царині стала робота «Візуальна культура. Образи та інтерпретація» 1994 р. [148] за редакцією Нормана Брайсона, Майкл Енн Голлі та Кіта Моксі, в якій представлені нові погляди на давно відомі твори, а головне — здійснено спробу осмислення «інакшості» та «ідентичності».

Оскільки авторка дослідження у своїй роботі порушує питання місця й ролі російської школи образотворчого мистецтва у воєнній та поствоєнній

(постколоніальній) Україні, очевидним та неминучим стало звернення до концептів «національної ідентичності», «націоналізму» та культурно-мистецького чинника в їх формуванні.

Зазвичай, поняття націоналізму поєднує в собі культурну та політичну складові. Більшість видатних дослідників, зокрема впливовий американський філософ Ганс Кох, сходяться на думці, що культура за даних умов підпорядковується політиці, тобто звернення до культури є способом досягнення політичної мети. Так, для Ернеста Гелнера культура — це лише епіфеномен, «хибна свідомість... яку навряд чи потрібно аналізувати...» [95, с. 124]. Зі свого боку, Ерік Гобсбаум і Терренс Рейнджер припускають, що національні традиції «винайдені» елітами, стурбованими легітимізацією державної влади [101, с. 3]. Дещо схожу характеристику націоналізму можна знайти в працях багатьох інших поважних вчених (Е. Гідденс, Д. Лейтін, Ч. Тіллі).

Національна згуртованість залежить від культурного об'єднання та наявності спільних спогадів, уявлень про минуле. Бенедикт Андерсон говорить про здатність долати забуття як про одну з основоположних рис нації [80, с. 195]. Вона, за Ентоні Смітом, є групою, члени якої плекають спільні міфи, спогади, символи, вартості і традиції, створюють і поширюють характерну публічну культуру й дотримуються спільних цінностей і спільних законів [133, с. 27].

Особливо важливим є питання культурного націоналізму для держав, які тривалий час перебували під колоніальним гнітом колишніх імперій. Отже, Фредерік Барнард тлумачить слова німецького філософа Йоганна-Готфріда Гердера у такому розумінні: будь-яка імперія забезпечує свою життєздатність за допомогою реалізації типових репресивних практик, однією з яких є фальсифікація культурної пам'яті місцевого населення на окупованих територіях [82, с. 12]. Вкрай важка ситуація складалась в тих колонізованих країнах, які в різний час перебували під протекторатом різних імперій. Втім, Мирослав Грох впевнений, що долучившись до

деколонізаційного процесу, ці країни відразу ж знайшли в собі сили, терпіння та натхнення відновити історичну справедливість, культурну пам'ять і розробити таку культурну політику, ефективність якої дозволить з гідністю заявити про себе у відповідному регіоні та світі [102, с. 9-13].

Музеї відіграють націєтворчу роль, продукуючи та поширюючи наративи про націю, що віддзеркалюють сутність національної ідентичності, єдності та гідності. Музеї та галереї сприяють легітимізації національних прагнень культурних спільнот. У цьому контексті доцільно згадати про фундаментальне за своїм змістом есе Керол Дункан з даної теми, в якому вона звертає увагу на «політичну корисність» художніх музеїв [91, с. 92], які вона влучно описує як «потужні машини, що визначають ідентичність» [там само, с. 101].

Також слід зауважити, що робота авторки дослідження за ідейним змістом перетинається з науково-дослідницькими працями про нову музеологію. Як відомо, «нова музеологія» сформувалася у 1980-х рр. як система критичних поглядів щодо доцільності існування класичних музеїв, статичних у часі та просторі, залежних від політичних рішень держави та переважно однобоких у висвітленні важливих питань. Натомість, критики запропонували якісно новий підхід до функціонування музеїв: переглянути відносини музею з індивідами та спільнотами, більше уваги приділяти маргінальним групам, брати активну участь у розв'язанні проблем дискримінації та нерівності в суспільстві.

Так, доволі прикладною за результатами є стаття «Музеї та «нова музеологія». Теорія, практика та організаційні зміни» 2014 р. [115] професорів Вікі МакКол та Клайва Грея з Університету Стерлінга й Університету Ворики, які, проаналізувавши музеї Англії, Шотландії та Вельсу, виявили, з якими зовнішніми та внутрішніми очікуваннями, можливостями, загрозами та викликами стикається персонал музею під час трансформаційних змін. Водночас, існує думка, що «нова музеологія» вже зовсім не нова, а дещо застаріла, адже в сучасному світі необхідна чіткіша

артикуляція завдань діяльності музеїв, їх соціально-політична залученість в суспільні процеси та обернена здатність — залучати громадськість до музейних проєктів задля корисного взаєморозвитку. Саме цій останній темі був присвячений один з випусків журналу «Соціомузеологія» під назвою «Зрозуміти нову музеологію в XXI столітті» від 2010 р. [143] за редакцією Паули Ассунсао дос Сантос та Джудіт Прімо. Важливість націєтворчої, об'єднавчої ролі музеїв підкреслюється і проєктом «Європейські національні музеї» (EUNAMUS), в рамках якого в період з 2010 р. по 2013 р. здійснювалися глибокі дослідження щодо соціальних, політичних та освітніх можливостей музеїв досягати у мінливому світі згуртованості як всередині держав-націй, так і в кордонах ЄС.

Безперечно, у сучасному світі стрімкого розвитку цифрових технологій та швидкого обміну інформацією між людьми, особливо про перебіг війни, нового звучання набуває есей американської критикині та письменниці С'юзен Зонтаг «Спостереження за болем інших» 2003 р. [21], в якому авторка намагається відповісти на запитання: «Чи може фотографія, відобразивши весь біль і жах воєнних страждань, посприяти гнівному розголосу та завершенню війни?». А німецький філософ та письменник Петер Слотердайк у праці «Терор з повітря» 2001 р. [60] простежує причинно-наслідкові зв'язки між розвитком хімічної зброї під час Першої світової війни та розгортанням сюрреалістичних художніх практик.

В українських наукових колах постколоніальний вимір досліджень теж спочатку найяскравіше проявився у літературознавстві. Зокрема, постколоніальну методику почав апробувати на українській літературі XIX – XXI ст. австралійський літературознавець українського походження Марко Павлишин («Канон та іконостас» 1997 р. [46], «Література, нація, модерність» 2013 р. [48]). На його думку, українська культура насамперед визначається «романтичним минулим та розповідями про генезу, страждання й виживання нації», а варто було б зосередитися на

переінакшенні сучасного наративу, який би «утверджував орієнтацію на проблеми та умови суб'єкта й суспільства у тому світі, який існує тут і сьогодні» [47, с. 223-224]. Закономірно, що дефініювання постколоніального викликало наукову дискусію, результатом якої стали праці Григорія Сивоконя «Постколоніалізм» в сучасній українській літературі: симптоми, тенденції, явища» 2003 р. та Петра Іванишина «Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти)» 2005 р. Продовжують сьогодні в Україні традицію постколоніальних досліджень Ярослав Поліщук, Тамара Гундорова, Віра Агеєва, Олена Юрчук, Микола Рябчук, Ярослав Грицак та ін.

Постколоніальні дослідження тісно переплітаються з історією та політологією. З огляду на це звертає на себе увагу діяльність Інституту політичних та етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України, який був заснований для поглибленого та всеосяжного вивчення проблем, що набули особливого звучання після проголошення незалежності України. Так, серед останніх публікацій Інституту вирізняються монографія Миколи Рябчука «Долання амбівалентності. Дихотомія української національної ідентичності — історичні причини та політичні наслідки» 2019 р. [58] та колективна монографія за редакцією Віктора Котигоренка «Діалектика національно-громадянського і етнічного в українському соціумі» 2023 р. [18]. Микола Рябчук з'ясував принципові відмінності двох форм української національної ідентичності — «української етнокультурної» («примордіальної») та «української інституційної» («паспоротно-територіальної»), а в колективній монографії за редакцією Віктора Котигоренка окреслено зовнішні та внутрішні фактори впливу на динаміку національно-громадянського та етнічного в українському соціумі.

Значущою теоретичною роботою у галузі міжнародних відносин з розлогим історико-політологічним коментарем є «Асиметрія міжнародних відносин» 2005 р. [3] за редакцією Григорія Перепелиці та Ореста Субтельного. Частина книги присвячена українсько-російським

асиметричним відносинам, опису перманентного конфлікту ідентичностей та пошуку способів нормалізації добросусідства. Важливо, що культура «спільності» двох народів теж підпала з боку авторів під деконструкцію імперських міфологем.

Чи не найбільш комплексним аналізом російсько-українських відносин крізь призму конфліктологічної парадигми є монографія професора Навчально-наукового інституту міжнародних відносин Київського національного університету імені Тараса Шевченка Григорія Перепелиці «Україна-Росія. Війна в умовах співіснування» 2017 р. [51] Особливо цінними можна вважати прогнози, розроблені професором, та імовірні міжнародні наслідки російсько-української війни.

Доктор історичних наук Вадим Денисенко у своїй праці «Як зруйнувати рускій мір?» 2023 р. [17] обрав непростий шлях — аналіз еволюції квазіідеології «русского міра» від часів Івана Грозного і дотепер. Зокрема, автор зосередився на ідеологемах самоідентифікації росіян та механізмах їх реалізації.

У галузі образотворчого мистецтва методика постколоніальних студій у монографічних дослідженнях почала застосовуватися з деяким запізненням, але все ж таки певні прояви цього процесу існують.

Так, досягненням вітчизняної мистецтвознавчої науки є книга провідної кураторки та арткритикині Аліси Ложкіної «Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття» 2019 р. [30]. Ця книга стала цілісним ретроспективним поглядом авторки на розвиток мистецтва України в складі Радянського Союзу та за часів незалежності на тлі рушійних суспільно-політичних подій. Іншою книгою з чітким постколоніальним підходом є робота канадського літературознавця та мистецтвознавця українського походження Мирослава Шкандрія «Авангардне мистецтво в Україні, 1910 – 1930: пам'ять, за яку варто боротися» 2021 р. [76], що увиразнює українськість імен художників, яких здебільшого асоціюють з російською чи європейською культурою.

Мистецтвознавиця Діана Клочко у книзі «Сховане мистецтво: есеї, розмови, коментарі» 2023 р. [28] за редакцією Ірини Магдиш порушила проблему прихованого ще до повномасштабного вторгнення ідеологічно індокринованого мистецтва, що сформувало у широкої української аудиторії прогалину в знаннях щодо своєї візуальної культурної спадщини. З огляду на це існує ризик, що слідом за мистецтвом соцреалізму до музейних сховків на невизначений термін можуть потрапити більшість творів, дотичних до російської культури. Наслідки такої культурної політики України в далекоглядній перспективі представляються вкрай небезпечними для власне самої української культури.

Отже, перераховані вище наукові доробки свідчать про складність та багатовимірність провадження даного дослідження.

1.2. Джерельна база

Під час написання дослідження були використані різні матеріали: монографії, статті, доповіді з конференцій, статті та замітки з друкованої періодичної преси, каталоги й альбоми виставок, закони України та інших держав з врегулювання питань національних (етнічних) меншин, інтернет-джерела (зокрема, вебсайти музеїв і галерей, онлайн-медіа). Пропонується здійснити огляд джерельної бази за розділами наукової роботи.

Блок дослідження про культурний націоналізм країн Азії та Африки переважно був представлений фаховими статтями, подекуди монографіями, дисертаціями та інтернет-джерелами.

У статті «Нове розуміння «м'якої сили» для Тайваню» 2005 р. [108] професор Шейн Лі представив власне тлумачення цього поняття, додавши до раніше відомих п'яти елементів «м'якої сили» Тайваню (права людини, демократія, мир, любов та високі технології) ще три — м'яку силу стримування, цивільний механізм захисту та зміцнення союзу із США і

Японією. Ця стаття чудово окреслила загальний стан справ китайсько-тайванських відносин. З іншого боку, дисертація Софі Макінтайр на здобуття наукового ступеня доктора філософії в галузі мистецтва під назвою «Уявляючи Тайвань: створення та музеологічне представлення мистецтва в боротьбі Тайваню за свою ідентичність (1987-2010)» 2012 р. [116] є блискучим свідченням того, що митці, куратори та художні музеї стали активними учасниками процесів формування національної ідентичності, не лише просуваючи, але й критикуючи та заперечуючи наративи, що існують навколо концепції «тайванської нації». Стаття цієї ж авторки «Мистецтво дипломатії: роль виставок у розвитку тайвансько-китайських відносин» 2015 р. [117] на прикладі двох персональних виставок художників Цая Го-Цяна та Ай Вейвєя демонструє зближення Тайваню та Китаю, включно з реакціями на це оточення.

Говорячи про Сінгапур, варто відзначити статтю Стефана Ортмана «Сінгапур: політика винайдення національної ідентичності» 2009 р. [124], в якій викладені тези щодо стратегії держави з формування національної ідентичності та обґрунтовано складнощі, з якими доводиться стикатися в повсякденні. Сінгапур — яскравий приклад спроби побудови авторитарної громадянської національної ідентичності. При цьому слід розрізнити наявність у країні двох конкурентних світоглядів: етнічного (від народження) та громадянського (набутого). Алісія Йо та Лі Конг Чан у статті «Мистецтво Сінгапуру, стиль Наньян» 2006 р. [152] для журналу «BiblioAsia» фактично стверджують, що мистецтво школи Наньян є одним з важелів, за допомогою якого здійснюється гармонізація мультикультурного суспільства. Цей мистецький феномен докладно проаналізований і в магістерській роботі Тана Менг Кіата під назвою «Еволюція мистецького стилю Наньян. У пошуках художньої ідентичності в Сінгапурі (1930-1960)» 1997 р. [105].

Про трагізм філіппінської колоніальної історії йдеться в докладній статті професора історії Південно-Східної Азії Вінсенте Л. Рафаеля «Колоніальні сутички: становлення сучасних Філіппін (1565-1946)» 2018 р. [126], в якій

означені іспанський, американський та японський вплив на самоідентифікацію філіппінців. Також цікаві матеріали з даної теми розміщені на сайті Інституту американської історії Гілдера Лермана. Одним із способів збагнути складність філіппінського націотворення можна завдяки постаті Фернандо М. Зобеля — іспано-філіппінського художника, арткритика, колекціонера мистецтва та засновника музею. Саме це пропонує нам зробити Чарлі Самуя Верік у статті «Фернандо Зобель і створення художньої галереї Атенео: сучасне мистецтво, постколоніальна державність і утопічна думка на Філіппінах ХХ століття» 2017 р. [147]. Показовою з точки зору атрибуції та національно-етнічної характеристики художників є багатоілюстрована книга Рене Б. Явеллана «Філіппінська колоніальна традиція сакрального мистецтва» 2020 р. [104].

Південно-Африканська Республіка успішно працює над популяризацією свого мистецтва на міжнародній арені, тому у вільному доступі викладено чимало інформаційних англomовних відеороликів про масштабні виставкові проекти, знакові фігури, художні напрями й течії. Слід підкреслити також надзвичайно високий професійний рівень кураторів виставок, які дуже часто мають досвід роботи з міжнародними організаціями, державними та приватними музеями й галереями за кордоном. Серед інтелектуальних напрацювань можна виділити статтю історика мистецтв Саме Мдлулі «У гонитві за колоніальними привидами: деколонізація мистецьких інституцій в «постапартеїдній» Південній Африці» 2017 р. [118], в якій авторка висвітлила рудиментарні виклики в соціально-політичній свідомості Південної Африки, з якими доводиться стикатися мистецьким установам. На додачу до цього, мистецтвознавиця Бернадет ван Гот у публікації «Постафріканізм та сучасне мистецтво в темношкірих районах Південної Африки» 2011 р. [145] слушно зауважує, що африканізація не повинна сприйматися як однозначне повернення в минуле, хоча без запозичень і переосмислень не обійтися. Художники повинні усвідомити, що сучасне мистецтво має потужний потенціал зі зміни не лише застарілих уявлень, але й може сприяти всеосяжній трансформації цілих регіонів.

Дисертація Домінікуса Зіманімото Макукули на здобуття ступеня доктора філософії в галузі історико-культурних студій під назвою «Розвиток образотворчого мистецтва в Танзанії з 1961 по 2015 роки: національна культурна політика та інституційний вплив» 2019 р. [112] є взірцевим прикладом з розуміння взаємовпливу держави на мистецтво і навпаки. Автор виділив три періоди найбільшого розквіту танзанійського мистецтва, що були зумовлені важливими соціально-культурними, політичними та економічними подіями. Більше того, було проаналізовано, яким чином мистецтво може сприяти консолідації суспільства та бути інструментом політичної пропаганди. Окрім цього, Танзанія — країна, що активно долучається до міжнародних мистецьких проєктів за участю колишніх колонізаторів, зокрема Німеччини, з метою вивчення спільного минулого досвіду. Про те, що насправді супроводжує таку взаємодію можна дізнатися з інтерв'ю «Культурна співпраця між Німеччиною і Танзанією. Виклики та можливості застосування постколоніального підходу» 2020 р. [99] за участю художника, культурного менеджера Ніколаса Кальвіна Мвакатобе та дослідниці культури й політики Гіти Германн.

Без сумніву, колоніальна історія Сенегалу теж має свої особливості та повчальну (для України) лінію розбудови відносин з колишньою метрополією — Францією. Дослідниця африканської історії Аїша Баларабе Бава у своїй доповіді «Від імперіалізму до дипломатії: історичний аналіз культурних відносин Франції та Сенегалу» для Лондонської конференції «Мистецтво як культурна дипломатія», що відбулася у серпні 2013 р. [83], справедливо зазначила, що після здобуття незалежності Сенегалу вдалося зберегти тісну співпрацю з Францією, що стало можливим, не в останню чергу, завдяки політиці Парижа з поширення французької мови, яка реалізувалася в колишніх колоніях і не втрачає своєї актуальності донині. З іншого боку, перший президент незалежного Сенегалу Леопольд Седар Сенгор, здобувши освіту у Франції та заручившись підтримкою її владних кіл, прагнув об'єднати навколо Сенегалу як культурно-мистецького хабу значну частину франкомовного

регіону Африки з перспективою стати світовим центром мистецтва темношкірих художників. Про успіхи й невдачі Сенгора як теоретика культури й автора доктрини «негритюду» йдеться в роботі Джозефа Л. Андервуда, виконаній на здобуття ступеня магістра в галузі історії мистецтва та критики під назвою «Очікування від президента як покровителя та «захисника мистецтва»: культура як ідентичність у постколоніальному Сенегалі» 2014 р. [144].

Оскільки в блоці дослідження про музейно-галерейну діяльність країн Балтії авторка-магістрантка взяла до уваги новітній час (від 24 лютого 2022 р. і дотепер), то зрозуміло, що за такий короткий період науковцями не був напрацьований значний обсяг аналітичних матеріалів. З огляду на це здебільшого використовувалися інтернет-джерела — вебсайти музеїв (галерей) з минулими та поточними виставками, невеликі мистецтвознавчі та політичні замітки в електронних засобах масової інформації, вебпортали міжнародних мистецьких платформ та організацій. Збір у такий спосіб інформації сприяє окресленню нинішніх тенденцій у художньо-мистецькому житті балтійських держав. Серед найбільш відвідуваних авторкою дослідження вебсайтів можна назвати такі музейно-галерейні установи: Талліннський Російський музей, Центр російської культури в Таллінні, Кадріорзький художній музей, Художній музей KUMU, Ризька міжнародна бієнале сучасного мистецтва в Латвії (RIBOCA), Латвійський національний художній музей, артцентр Zuzeum, Литовський національний художній музей, Музей сучасного мистецтва у Вільнюсі. Окрім цього, все ж хотілося б згадати про досить ґрунтовну статтю «Звіт про Балтію: три виставки у Вільнюсі, Ризі й Таллінні» 2023 р. [119] кандидатки мистецтвознавства Сйоркьє ван дер Мелен, сферою наукових інтересів якої є сучасне мистецтво (зокрема європейське), постколоніальні та глобалізаційні студії. Сйоркьє ван дер Мелен, занурившись в історію пострадянських республік, вказала на реактуалізацію перегляду травматичного минулого та прогнозування непередбачуваного майбутнього. Також дослідниця не оминула увагою

Україну, адже твори українських художників і тема російсько-української війни були невід'ємною частиною даних балтійських художніх виставок.

Далі пропонується розглянути українські джерела, використані магістранткою у дослідженні, розділивши їх на два блоки: які стосуються переоцінки російсько-українських відносин загалом та які стосуються Національного музею «Київська картинна галерея».

Книга «За лаштунками імперії. Есеї про українсько-російські культурні відносини» 2021 р. [1] літературної критикині, професорки Національного університету «Києво-Могилянська академія» Віри Агеєвої є продовженням світового літературознавчого дискурсу крізь призму постколоніальних студій. Авторка у захопливій манері провадить виклад думок про чіткі відмінності в цінностях двох сусідніх культур, балансування деяких письменників між двома державами-націями та літературне протиставлення.

Книгою-відкриттям про російську ідентичність стала робота українського історика та політолога Олександра Палія «Збагнути Росію. Свідчення очевидців: від Геродота до Кюстіна» 2022 р. [49], в якій без оціночних суджень упорядника зібрані численні письмові свідчення іноземців (послів, військових, торговців, ченців) різних епох про таємничу «російську душу», про варварський та безграмотний спосіб життя, уповання на царя, хитрість, що межує з підступністю, жорстокість, недовіру й тотальний контроль за чужинцями. У записах столітньої давності легко впізнається образ сьогоденного російського загарбника: вояки, політика, пропагандиста, дружини чи матері, яка за грошову винагороду співпрацює з владою, щоб відправити свого чоловіка чи сина на фронт.

Ще однією книгою-відкриттям, але вже щодо України, а саме Донеччини та Луганщини, стала робота «Схід українського сонця» 2022 р. [20] дослідниці, перекладачки, фахівчині з питань зовнішньої політики і громадянського суспільства Катерини Заремби. Вона поставила перед собою завдання пізнати витоки стереотипів про Донбас як про російськомовний, криміногенний, проросійський регіон. Дослідниця розповіла про українські спільноти

Донецької та Луганської областей — студентів, культурних і релігійних фігур, — діяльність яких відбувалася всупереч імперській, радянській та пострадянській міфологізації. Ця книга стала яскравим прикладом деколонізації знання про так званий Донбас.

Надзвичайно цінною з точки зору зібраних в одній книзі понад 50 інтерв'ю з українськими художниками, кураторами та мистецтвознавцями, об'єднаними спільною рефлексією на тему відображення чи замовчування у своїй творчості сучасних подій в Україні, є книга «(Не)Свідоме мистецтво. Художні рефлексії. Україна після 2013-го» 2022 р. [14] дослідниці культури Олесі Геращенко (Шамбур). До того ж, у книзі звучать актуальні думки про сенс бойкотування російського мистецтва та позиціювання України на міжнародній мистецькій арені.

На окрему увагу заслуговують другий (2022 р.) і третій (2023 р.) номери українського журналу «Telegraf.Magazine». Другий номер журналу був присвячений креативу під час війни, в якому підкреслено важливість змістовного наповнення візуальних образів, продемонстрована специфіка ефективного політичного плаката. У третьому ж номері [10] досліджувалося споконвічне українське поняття волі як символу в естетиці, філософії, дизайні, кіно та гуморі.

Грунтовними є також аналітичні записки Українського інституту. У публікації «Російський прапор буде там, де є російська мова»: Фонд «Русский мир» 2022 р. [57] представлений розлогий аналіз поняття «російського світу» та практичної діяльності згаданого фонду. На додачу до цього, зусиллями Українського інституту було перекладено українською мовою посібник «Підтримка деколонізації в музеях» 2023 р. [52] від Museums Association, що фактично є покроковою інструкцією з впровадження нових принципів функціонування музеїв, які є спадщиною колоніалізму. В основу посібника покладено досвід Сполученого Королівства Великої Британії і Північної Ірландії.

Своєчасними реакціями на поточні виклики для української культури в

умовах війни є статті в інтернет-медіа провідних вітчизняних мистецтвознавців, арткритиків та кураторів. Приміром, до таких можна віднести нарис «Чи справді українці хочуть скасувати Росію?» 2022 р. [45] і статтю «Дилема російської культури» 2023 р. [44] генеральної директорки Національного культурно-мистецького та музейного комплексу «Мистецький арсенал» Олесі Островської-Лютої, «Деколонізація в музеях. Український поворот» 2023 р. [69] та «Критика всього російського — не деколонізація. Нотатки з дискусії в Музеї театрального мистецтва» 2023 р. [70] креативної директорки Українського інституту Тетяни Філевської тощо.

Джерел, що стосуються виключно Національного музею «Київська картинна галерея», звичайно, значно менше, але вони не поступаються іншим за рівнем фахового викладу матеріалу та глибиною розкриття теми.

Так, автори-упорядники альбому-каталогу «Російський живопис в музеях України» 1986 р. [29] Діна Колесникова та Михайло Факторович, які водночас були науковими співробітниками Національного музею «Київська картинна галерея», надали короткі відомості про провідні українські музеї, в яких зберігається згаданий живопис, охарактеризували основні етапи розвитку російської школи образотворчого мистецтва, що сприяє формуванню у читача загального уявлення про ситуацію з імперським художнім минулим у постколоніальній незалежній державі. Серед останніх музейних видань слід відзначити оновлений путівник, що вийшов у 2020 р. [36]. А також у 2022 р. світ побачив спеціальний випуск «Київська картинна галерея: перше сторіччя» журналу «Антиквар» [7], в якому музейні науковці підбили підсумки роботи музею за столітній період функціонування з акцентом на Другій світовій війні та російсько-українській війні.

Щиру подяку хотілося б висловити провідному бібліотекарю музею Паюсовій Ірині за допомогу з пошуком та підбором необхідної спеціальної літератури. Зокрема, йдеться про надання доступу до бібліотечного архіву періодичної преси, що стала основою для вивчення виставкової діяльності музею від 1980-х рр. і до 2014 р. Авторка дослідження найчастіше резюмувала

та здійснювала критичний огляд заміток з таких газет, як: «Вечірній Київ», «Культура і життя», «Зеркало недели», журналу «Політика і культура» та ін.

Усталеною практикою супроводу виставкових проєктів є оприлюднення кураторських відгуків в інтернет-медіа, тому до уваги були взяті ті, про які йшлося в даному дослідженні, а саме огляди виставок Петра Бевзи, Владислава Шерешевського, подружжя Кришовських та ін.

Отже, джерельна база дослідження складається з англійських та українських матеріалів від дисертацій до інтернет-джерел, зміст яких охоплює регіони Азії, Африки, Східної Європи, що пов'язані з вирішенням наукової проблеми та наукових завдань даної роботи.

1.3. Методи дослідження

Під час провадження дослідження були застосовані загальнонаукові та мистецтвознавчі методи, що якнайкраще відповідали успішному вирішенню поставлених завдань.

Так, метод спостереження дозволив зібрати фактичний матеріал про поведінку та реакції відвідувачів на певні виставкові проєкти Національного музею «Київська картинна галерея». А опитування ненаукових співробітників музею щодо тих же виставок посприяло встановленню взаємозв'язку між фактами спостереження та підтвердженням гіпотез магістрантки.

Методи аналізу й синтезу лягли в основу наукових пошуків, давши можливість розв'язати складну проблему через низку дотичних питань, що увінчалось задоволенням наукових інтересів.

Метод порівняння було використано для виявлення спільних і відмінних рис в музейно-галерейній діяльності постколоніальних держав Азії, Африки та країн Балтії. При цьому порівняння здійснювалося як в межах одного регіону між різними державами, так і на міжрегіональному рівні. Більше того, метод порівняння був корисним у вивченні сприйняття глядачами воєнних та

невоєнних музейних виставок. Виходячи з отриманих компаративних висновків, реалізувалося узагальнення інформації. Як результат, метод аналогії був доцільний у моделюванні імовірних сценаріїв діяльності музею як в умовах війни, так і в поствоєнний час.

Авторка дослідження вдалася до уявного (мисленого) експерименту, проєктуючи різні варіанти позиціювання музею щодо росіян з врахуванням міжнародно-правових норм та положень Закону України «Про національні меншини (спільноти) України» від 8 грудня 2023 р.

Застосування культурно-історичного методу дало змогу виокремити художньо-мистецькі особливості розвитку постколоніальних держав у визначені періоди їхньої історії. Зокрема, даний метод також сприяв полегшеному процесу з формування періодизації виставкової діяльності Національного музею «Київська картинна галерея» від 1980-х рр. і до повномасштабного вторгнення.

Формально-стилістичний, іконографічний та семіотичний методи мали практичне значення з осягнення добору тих чи інших творів мистецтва для певної виставки. Окрім цього, метод інтерпретації використовувався не лише щодо окремих творів, а й стосовно кураторських рецептивно-естетичних концепцій та ідей.

Варто наголосити на тому, що дане кваліфікаційне дослідження провадилося в руслі постколоніальної теорії та теорії міжнародних відносин, що передбачає розгляд держав як нерівноправних елементів (метрополія – колонія) у міжнародній системі на шляху до якісної трансформації їхніх взаємозв'язків, зокрема через культурно-мистецький чинник.

Отже, магістрантка опрацювала значний обсяг літературних джерел, оцінивши ступінь наукової розробленості теми та змоделювавши ефективну технологію наукового дослідження, що являє собою широкий методологічний інструментарій.

РОЗДІЛ 2. ДОСВІД МІЖКУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ ДЕКОЛОНІЗОВАНИХ КРАЇН СВІТУ З ПОСТІМПЕРІЯМИ

2.1. Музейно-галерейна діяльність країн Азії та Африки

Дослідження музейно-галерейної діяльності Тайваню, Сінгапуру, Філіппін, Південно-Африканської Республіки, Танзанії та Сенегалу є надзвичайно корисним з точки зору одержаного досвіду зазначеними країнами, перед якими постав ще складніший, ніж в Україні, комплекс проблем, дотичних до культурного самовизначення нації, а саме: велика кількість етносів, народів, що проживають в межах однієї держави, неможливість створення гомогенного культурно-мистецького середовища; руйнівний вплив з боку колонізаторів. До того ж, достатній проміжок часу відділяє від здобуття незалежності цими країнами, щоб ґрунтовно проаналізувати їхні досягнення і помилки нинішньої культурної співпраці з колишнім агресором. Далі наводиться розлогий матеріал зі статей магістрантки про Азію [13] та Африку [12].

До сьогодні статус Тайваню, який, до речі, активно підтримує Україну у війні проти Росії, є невизначеним з точки зору міжнародного права [128, с. 162]. Жителі острова вважають себе тайванським народом, що має право на політичну незалежність. З іншого боку, Китай розглядає Тайвань як одну зі своїх провінцій. Остаточний розкол у відносинах стався у 1971 р., коли Китайська Республіка (Тайвань) була виключена зі складу ООН, а її місце посіла Китайська Народна Республіка [63]. Слід зауважити, що де-факто більшість держав визнають Тайвань як суверенну державу, але де-юре дипломатичні відносини встановили лише до двох десятків держав, оскільки Китай, будучи потужним економічним гравцем у глобальному світі, здійснює тиск на своїх торговельних партнерів у питанні визнання суверенних прав Тайваню.

Обставини, у яких опинився Тайвань, справді вимагають глибокого й далекоглядного підходу до формування культурної політики, тобто пошуку інструментів вираження змісту тайванського культурного націоналізму. Перш ніж розглянути питання, потрібно взяти до уваги, що з 1683 по 1895 рр. Тайванем управляла китайська династія Цін, а японська окупація острова (як наслідок перемоги Японії в Першій китайсько-японській війні) тривала з 1895 по 1945 рр. [27]. З 1945 р. по 1981 р. уряд Чан Кайші та його наступників проводив політику китаїзації культури на острові.

Період японської окупації тайванці охарактеризовують найчастіше з точки зору економічної експлуатації острова, опускаючи деталі про випадки жорстокого поводження з місцевими жителями. Японці розглядали Тайвань, в першу чергу, як сировинну базу, тому у збудованих ними виставкових залах представлялися передусім місцеві товари, робився акцент на природних ресурсах, що втілювалося також в розведенні ботанічних садів. Японська окупаційна влада відкривала освітні центри, регіональні (краєзнавчі) музеї. Більше того, Музей-особняк губернатора Тайваню являв собою типовий колоніальний музей з обмеженою кількістю експонатів для короткого ознайомлення японських туристів з місцевістю.

Протягом 1965-1979 рр. авторитарним режимом Гоміндану активно реалізовувалася програма «Ренесанс китайської культури» [87, с. 66], головний задум якої полягав у просуванні ідеї того, що чинний уряд Тайваню є законним спадкоємцем китайської культури та влади материкового Китаю, відповідно.

Слід вважати, що рушійні зміни в усвідомленні тайванської народності розпочалися з 1981 р., коли було засновано Раду з культурних питань [87, с. 67], яка почала ретельно вивчати місцеву культуру — місцеві художні ремесла та фольклор. Один з перших музеїв нового типу був присвячений кераміці. Протягом наступних десятиліть відкрилися сотні регіональних та приватних музеїв, що діяли за трьома ключовими напрямками: деяпонізація, декитаїзація, тайванізація.

Поняття тайванізації тісно пов'язане з питанням культурного націоналізму «bentuhua» («bentu» з тайванської — «ця земля») [116, с. 18]: одна група представників якого виступала за збереження артефактів китайських переселенців та японських колонізаторів, що лягло б в теоретичну основу унікальності тайванської культури, а інша група наполягала на дослідженні мистецтва корінного населення Тайваню, адже вони є предками австронезійських племен, які першими заселили острів. З огляду на це впродовж 1990-х рр. було проведено безліч художніх виставок про Тайвань, що охоплювали часовий проміжок від доісторичних часів до сьогодення.

Тайбейський музей образотворчого мистецтва є найбільш відомим тайванським музеєм, який відіграв ключову роль у формуванні національної ідентичності тайванців як всередині країни, так і за кордоном. На прикладі кількох монографічних виставок за участю згаданого музею можна прослідкувати тайвансько-китайські відносини у сфері культури.

У 2009 р. та 2011 р. Тайбейський музей образотворчого мистецтва презентував дві монографічні виставки сучасних китайських художників, що є доказом підтримки та розвитку двосторонніх зв'язків шляхом застосування важелів «м'якої сили». Тайванські куратори не випадково обрали художників Ця Го-Цяна та Ай Вейвєя, оскільки, обидва народилися в Китаї, але значний час проживали у західних демократичних державах.

Цай Го-Цян народився у провінції Фуцзянь та говорить на мінанському діалекті [117, с. 64], яким володіють і тайванці, адже останні є нащадками міграцій з цієї провінції до острова, що мала місце ще до китайської окупації XVII ст. Митець проживав у США та Японії, які є стратегічними союзниками Тайваню.

Виставка під назвою «Hanging Out in the Museum» (2009), що складалася з великих інсталяцій, відео, малюнків, виконаних порошком та у змішаній техніці, була однією з наймасштабніших та найдорожчих, які коли-небудь були організовані Тайбейським музеєм образотворчого мистецтва. Твори, майже всі пройняті політичним контекстом, були втілені у високохудожніх

мистецьких формах, серед яких: інсталяція «Reflection – a Gift from Iwaki» (розбита кераміка в старому човні як образна історія про культурний та комерційний обмін між Сходом і Заходом), інсталяція «The Rent Collection Courtyard» (сучасна інтерпретація так званих досягнень китайського комунізму), серія малюнків «Taroko Gorge» (поетизація визначної ущелини Національного парку Тароко на Тайвані), серія малюнків «Day and Night» (художнє переосмислення фізичного та психологічного стану життя пересічного тайванця), скульптурна інсталяція «Strait» (звернення до образу Тайванської протоки як до Берлінської стіни між Китаєм і Тайванем). Остання робота «Strait» стала чи не найбільш визначним твором виставки, адже була виконана з китайського граніту, який мореплавці з Китаю колись використовували для стабілізації корабля, щоб дістатися Тайваню, а зараз тайванські будівельники застосовують його під час зведення мостів, храмів, доріг.

Інша виставка під назвою «Ai Weiwei: Absent» (2011) була значно скромнішою за масштабом, але не менш значущою і показовою за змістом. До неї увійшли роботи в змішаній техніці, інсталяції, фотографії та відео. Художник Ай Вейвей — соціальний активіст, що неодноразово виступав з критикою на адресу китайського уряду про порушення прав людини та корупцію [117, с. 69]. Провідним твором виступила монументальна інсталяція під назвою «Forever Bicycles» із сотень велосипедів китайської компанії, міцно поєднаних між собою, що символізує через ілюзію руху масове виробництво та обмеження свободи китайців у повсякденному житті.

Важливо знати, що ці та інші, здавалося б, невігідні в ідеологічному сенсі для Китаю, подібні виставки завжди ініційовані та схвалені офіційними колами обох сторін, тобто демократичний Тайвань є культурно-мистецьким майданчиком для авторитарного Китаю, і навпаки. Єдине, на чому слід обов'язково наголосити — формулювання назв виставок і анотацій до них зазвичай китайськими музейними представниками на своїх локаціях можуть змінюватися відповідно до їхнього суспільно-історичного дискурсу. Чому

Тайбей погоджується на це? Відповідь очевидна: будучи, водночас, фінансово багатим і дипломатично «бідним», Тайвань працює над такою програмою стратегічної міжнародної комунікації, щоб зосереджувати увагу світу на собі, викликати симпатію до своїх досягнень демократії та співчуття до складного політичного становища. Китай же агресивно та відкрито не переінакшує культурну доктрину Тайваню. Діючи обережно та спокійно, китайські можновладці тримають Тайвань у своїй сфері впливу, іноді погрожуючи застосуванням військової сили проти Тайбею, нагадуючи у такий спосіб останньому про невирішеність фундаментальної проблеми та істинність китайських підходів до її розв'язання.

Сінгапур за свою історію був частиною багатьох імперій. З дозволу Джохарського султанату в 1819 р. він був торговим пунктом Ост-Індської компанії. Британці здобули повну владу над островом в 1824 р. Під час Другої світової війни його захопили японці, але опісля він знову став британським. У 1963 р. була спроба об'єднатися з Малайською Федерацією, яка не увінчалася успіхом через розбіжності в поглядах щодо поняття малайської нації, тому Сінгапур підписав акт про державну незалежність у 1965 р. [123, с. 717].

Здійснюючи активну торгівлю та займаючи вигідне географічне положення, Сінгапур приваблював до себе мігрантів (передусім, китайців та індійців). Британці ж підтримували ідею етнічного плюралізму та релігійного різноманіття. Станом на сьогодні англомовні китайські сінгапурці займають домінуюче становище в уряді та бізнесі [92], а друга за чисельністю етнічна група — малайські сінгапурці — в менш привілейованому становищі.

Залишки британського колоніалізму (пам'ятники видатним англійцям, георгіанський стиль в архітектурі, відданість принципам ринкової економіки) ще й досі наявні в Сінгапурі. І пов'язано це, безсумнівно, зі сприйняттям сінгапурцями свого минулого та із захватом стосовно свого економічного зростання нині. Так, наприклад, один з представників політичної еліти Томмі Кох, обмірковуючи наслідки англійського панування, заявив: «60% — це добре, а 40% — погано» [92].

Мультикультурність як головна ознака населення Сінгапуру кинула виклик формуванню національної, етнокультурної ідентичності, що відбулося у кілька етапів. Спочатку органи влади згуртували людей навколо ідеї соціально-економічної реорганізації держави (розвиток економіки, політична стабільність) [124, с. 28]. Другий етап розпочався наприкінці 1980-х рр. з розробки «Спільних цінностей» — ідеології, що базувалася на азійському дискурсі та була покликана побудувати міцні ієрархічні зв'язки в суспільстві. Серед головних принципів були такі: «нація важливіша за спільноту, а суспільство — за особу», «сім'я — ключова ланка суспільства», «особа може розраховувати на підтримку та свободу з боку спільноти», «консенсус, а не конфлікт», «расова та релігійна гармонія» [124, с. 31].

Прийняття «Спільних цінностей» активізувало творче життя в Сінгапурі. Збільшилася кількість художників, які почали працювати з різними видами мистецтва: декоративно-прикладне мистецтво, скульптура, живопис, графіка, перформанс. Кінець 1980-х рр. був цікавим появою прогресивного мистецького руху та резиденції «The Artists' Village», заснованої сучасним сінгапурським художником Тан Да Ву, який збирав навколо себе художників-новаторів, таких, як: Аманда Хен, Чнг Сок Тін і Лі Вен [142]. Складна багатогранна робота учасників «The Artists' Village» утвердила становлення нового покоління місцевих інсталяційних та мультимедійних художників. Більшість з них здобули освіту в Західній Європі (зокрема, у Великій Британії) та інтегрували свої знання у вивчення і репрезентацію Сінгапуру, вдаючись до тем етнічної та расової ідентичності, свободи, громадянства, екзистенціалізму, ролі жінки в культурній та політичній сфері держави. Група «The Artists' Village» плідно співпрацювала з державними та приватними музеями й галереями Сінгапуру.

Протягом 1990-2000 рр. уряд спрямував значні інвестиції в мистецтво, щоб змінити думку про Сінгапур як про «культурну пустелю» на Сінгапур як «Місто Ренесансу», перетворити його на визначне туристичне місце — «Місто-сад» Азії [151].

Втім, унікальним художнім регіональним явищем, притаманним Сінгапуру, є мистецтво Наньян або школа Наньян, яскравими представниками якої були сінгапурські художники китайського походження, що поєднували у своїй творчості стилі та техніки китайських традицій і Паризької школи. До плеяди найвідоміших митців-засновників школи Наньян, що зображували екзотику та неспішне сільське життя, належать: Лю Кан, Чен Чонг Сві, Чень Вень Сі, Чонг Су Піенг, Жоржет Чен. Період найбільшого розквіту мистецтва Наньян припав на кінець 1940-х – 1960-ті рр. Слово «Nanyang» з китайської перекладається як «Південні моря» [152], тобто це морський регіон південніше Китаю, куди входить не лише Сінгапур, а й Малайзія, Індонезія, Філіппіни, проте саме Сінгапур наполягає на своїй виключній ролі в розвитку даного художнього руху, оскільки митці консолідувалися навколо Наньянської Академії образотворчого мистецтва в Сінгапурі, що функціонувала не без патронажу з боку колишньої британської метрополії.

Насамкінець, слід сфокусувати увагу на Національній галереї Сінгапуру, що відіграє визначальну роль у позиціонуванні досліджуваного міста-держави як важливого перехрестя культур на світовій арені візуального мистецтва. Національна галерея Сінгапуру, відкрита для відвідувачів у 2015 р., є передовою державною художньою інституцією, яка володіє найбільшою публічною колекцією мистецтва Сінгапуру та Південно-Східної Азії, що датується XIX-XX ст. і сьогоденням. Галерея широко взаємодіє із сінгапурськими науковими центрами та міжнародними художніми інституціями, такими, як: Центр Помпиду, Національний музей сучасного мистецтва в Токіо, Британська галерея Тейт тощо.

Вельми цікавим є той факт, що Національна галерея Сінгапуру та Британська галерея Тейт мають сміливість зазирати назад у спільне минуле у форматі обопільних проєктів на кшталт «Artist and Empire: Facing Britain's Imperial Past» у Лондоні та «Artist and Empire: (En)countering Colonial Legacies» у Сінгапурі [127]. Лондонська експозиція була побудована за хронологічним принципом і представляла історичні твори мистецтва й етнографічні

матеріали, що були створені чи придбані за часів імперії. Натомість сінгапурська виставка-відповідь була реакцією сучасних місцевих митців на «біографічні» твори імперії.

Отже, тип відносин, що склався у культурній сфері між Сінгапуром та Великою Британією можна охарактеризувати як союзництво, більш тісна співпраця, ніж просто партнерство. До того ж, культурно-мистецькі зв'язки тісно переплітаються з іншими сферами діяльності. І що найважливіше: це союзництво не є декларативним, як це часто буває в інших держав по факту, а навпаки — це рівноправний діалог, що подекуди навіть може бути зухвалим з боку Сінгапуру та збагненим з боку англійців.

Понад 350 років для Філіппін позначені колоніальним гнітом. З 1565 р. до 1898 р. Філіппіни перебували в іспанському колоніальному володінні. Після перемоги в Іспансько-американській війні США анексували Філіппіни та визнавали країну своєю територією до 1946 р. [114, с. 3]. Як іспанські, так і американські колонізатори здійснювали разючий вплив на розвиток філіппінської культури, пригнічуючи національне самовизначення. Це призвело до формування «колоніальної ментальності», що, на думку деяких народознавців, є внутрішнім гнобленням філіппінців самих себе, за якого вони відчувають абсолютну прихильність до всього західного — європейського чи американського — та відмовляються від усього філіппінського [114, с. 15]. Спробуємо дізнатися, чи немає в цьому перебільшення, проаналізувавши мистецьке середовище Філіппін та музеологічні підходи до його висвітлення.

Іспанія насаджувала християнство філіппінцям протягом усього свого колоніального правління, запевняючи, що це вбереже їх від природних лих. У протилежному випадку острів'яни піддавалися жорстоким покаранням. Відтак, на Філіппінах сформувалися дві групи населення: нехристиянізовані племена та філіппінці-християни. Нехристиянізовані племена (нащадки австронезійців) відмовлялися жити в містах, збудованих колонізаторами, та дотримуватися їхніх законів, тому, як і сотні років потому, вони і сьогодні

проживають у віддалених краях дикої природи. Логічно, подальша мова піде здебільшого про філіппінців-християн.

У Національному музеї образотворчого мистецтва Філіппін є постійно діюча невелика експозиція християнського мистецтва XVII – XIX ст., а також в його стінах час від часу відбуваються виставки сакрального мистецтва зі значно більшою кількістю експонатів та за участю інших партнерів-колекціонерів. Слід додати, що існує велика проблема, пов'язана з провенансом даних творів (дерев'яні статуї, ікони, картини, гравюри), оскільки вони здебільшого походять з приватних колекцій, куди потрапляли з антикварних ринків або в якості подарунків [104, с. 3]. Заслуговує на увагу те, що художники, народжені на Філіппінах (навіть від змішаних шлюбів корінного населення з іспанцями, португальцями чи китайцями), одержують особливий наголос на виставках християнського мистецтва в Манілі.

У свою чергу, американці пішли іншим шляхом: створили розгалужену систему освітніх закладів, щоб у такий спосіб прищепити філіппінцям ціннісні орієнтири англосаксонського світу, адже колонізатори переконували, що лише через вестернізацію Філіппіни могли досягти прогресу. Сьогодні філіппінці чудово переосмислили просвітницький підхід США до їх перевиховання у далекому минулому, тому трансформували його на свою користь, максимально наситивши історію мистецтва Філіппін конкретними іменами національних героїв. Так, наприклад, у Національному музеї образотворчого мистецтва Філіппін є окремий зал, присвячений поету, письменнику, лікарю та державному діячу Хосе Рісалью, який, окрім іншого, був і живописцем. Також в залі експонуються портрети Рісалья, виконані відомими філіппінськими митцями початку та середини XX ст.

Більше того, музей доречно виділяє для публіки й інші особливості філіппінського мистецтва. Наприклад, акцентує на популярності серед середнього класу та знатних філіппінських сімей XIX – XX ст. такої форми мистецтва, як «foto-óleo» — розмальовування вручну чорно-білих фотографій для кращої реалістичності та приємнішого споглядання. Приваблює погляд

зал портретного живопису 1903-1960-х рр., центральною фігурою якого є Фернандо Аморсоло — його першим в історії визнали національним художником Філіппін [96]. Також, Аморсоло одним з перших вдався до застосування імпресіоністичних прийомів, що стало «вагомим внеском не лише у філіппінське мистецтво, а й в розуміння філіппінцями себе, своєї ідентичності» [98]. Нарешті, оскільки довгий час сфера мистецтва була недоступною для жінок-художниць, музей, відповідно часу, виділив експозиційні зали для показу творчих здобутків місцевих талановитих жінок.

Не зайвим буде і сказати про те, що Філіппіни результативно провадять міжнародну мистецьку діяльність. Метрополітен-музей в Манілі знайомить світ із сучасними філіппінськими художниками, розширює охоплення своєї аудиторії та допомагає співвітчизникам збагнути всю складність різноманіття міжнародної культурної спадщини від минулого до сьогодення. А Музей сучасного мистецтва та дизайну, нещодавно дещо скоригувавши основні завдання свого функціонування, представляє увазі відвідувачів тимчасові виставки іноземних митців, які рефлексують на тему своєрідності Маніли та Філіппін загалом.

Цікавим досвідом співпраці колишньої колонії та колишньої метрополії є діяльність Музею мистецтва Пінто («*rintô*» з філіппінської — «двері»), що розташований в історичному паломницькому місті Антіполо неподалік Маніли. Метою виставкових проєктів даного музею є дослідження окупаційного впливу на розвиток мистецтва Філіппін крізь призму мистецтва модернізму. Найважливішим є те, що Музей мистецтва Пінто посприяв появі дочірньої фундації Пінто Інтернешнл у Нью-Йорку, що займається промоцією провідних сучасних художників Філіппін та збільшує кількість поціновувачів їхніх мистецьких практик у світі.

Таким чином, філіппінцям вдалося позбутися своєї «колоніальної ментальності», що відбулося внаслідок ревізії культурних цінностей місцевого населення та позбавлення комплексу меншовартості. Поєднання місцевих

традицій та мистецьких практик колонізаторів породило якісно новий феномен культурного націоналізму та самодостатньої острівної ідентичності.

Помітно, що Філіппіни віддають перевагу співпраці зі США, аніж з Іспанією. Імовірно, це пояснюється статусом наддержави США та їхньою активною діяльністю в Азійсько-Тихоокеанському регіоні, що закономірно проявляється в низці преференцій для Філіппін. Філіппінці ефективно користуються цими благами, однак воліють залишатися на безпечній відстані.

Колонізація Південної Африки європейськими поселенцями почалася у другій половині XVII ст., коли в районі нинішнього міста Кейптаун оселилися бури (предки голландців — африканери, що говорили мовою африкаанс). Однак перше відкриття Південної Африки відбулося в 1652 р., коли Голландська Ост-Індська компанія направила мореплавця Яна Ван Рібeka дослідити південне узбережжя Африки і віднайти там зручні гавані (з метою опорного пункту на шляху з Європи в Індію і назад) [118]. Почали населяти цю територію і вихідці з Данії, Німеччини, Франції, Скандинавії.

Після втрати північноамериканських колоній у ході Війни за незалежність і утворення США, Великобританія вирішила витіснити бурів і захопити південні регіони Африки, що й відбулося в результаті двох англо-бурських війн у 1880-1881 рр. та у 1899-1902 рр. Далі в Південно-Африканській Республіці сталися події, що вилилися в сумнозвісну доктрину апартеїду — офіційну політику расової дискримінації, сегрегації та гноблення, яку впродовж 1948-1991 рр. здійснювала влада проти місцевого темношкірого населення, а також переселенців з Азії [118]. Загальновідомим є факт, що африканцям для проживання тоді було виділено 13% територій, коли вони склали 70% населення. Варто підкреслити, що Південно-Африканська Республіка, як і більшість африканських країн, є строкатою за складом племен, етносів, субетносів та народностей. Наразі там проживає 9 основних етнічних груп та затверджені 11 офіційних мов держави (мова африканізованих нащадків європейських колонізаторів — африкаанс — є найпоширенішою).

У 2015 р. з'явився рух «RhodesMustFall», точкою відліку якого можна вважати перформативну дію студентського активіста Чумані Максвеле в Університеті Кейптауна: він кинув відро з екскрементами в статую британського імперіаліста Сесіла Джона Родса [141]. Цей акт започаткував ланцюгову реакцію, коли молодь кидала виклик через пам'ятники та споруди, що нагадують про болісне минуле і досі знаходяться в громадських місцях. Поміж тим, це була відповідь на відсутність, на думку молоді, трансформацій в освітніх структурах держави, де досі ігнорують і нехтують правами та достатньою присутністю темношкірих африканців, зокрема, серед викладачів. Ця досить серйозна подія опосередковано має стосунок і до дослідження процесів у музейній сфері Південно-Африканської Республіки, оскільки тамтешні музеї є неодмінною частиною і платформою для проведення наукових пошуків закладами вищої освіти, лабораторіями та іншими науковими центрами.

Музеї та галереї справді відіграли важливу роль у формуванні нарративу історії мистецтва Південної Африки. Вони стали «святилищами», які через певні типи виставок і персоналії художників викристалізували націоналістичні ідеали. Таким, наприклад, було мистецтво темношкірих районів («township art»), що засвідчувало собою колорит та образне мислення корінного населення, а також порушувало питання індустріалізації й економічного розвитку держави в часи політичного постапартеїду та мистецького постмодернізму [145]. Це також було одним з елементів африканізму.

Після періоду тотальної колоніальної залежності африканські країни звернулися до африканізму як до спроби сприяння національній єдності. У своїй найбільш крайній формі, культурного націоналізму, адепти африканізму відчували безумовну гордість за свою расу, відстоювали африканську характерність та африканську участь у спільному творенні культурної спадщини світу. Втім, культурний націоналізм африканського гатунку не прижився повсюдно через те, що не мав в собі реального емпіричного

підґрунтя, адже і в доколоніальні часи в Африці не було гомогенної культури, яка б слугувала єдиним зразком африканської самобутності. Водночас, в Південно-Африканській Республіці ця ситуація має дещо інший характер в силу унікальної історії апартеїду (повернення до традиційного ритуального мистецтва в елементах дизайну, жага до відродження народного минулого).

Задовго до кінця апартеїду художники Південної Африки замислювалися над своєю національною культурою та своїм майбутнім після нього, вдаючись до експериментів з давніми тотемними символами, ментально поєднуючи у такий спосіб минуле і теперішнє.

Деякі серйозні проблеми творчої діяльності корінних народів Південно-Африканської Республіки розкрила виставка в Галереї Уніса під назвою «Resurrection – An exhibition featuring artists from the greater Tshwane region» у 2010 р. Куратори запросили до участі представників старого та молодого поколінь народу тсвана, які живуть в так званих темношкірих районах та не мають освіти. Головною метою було перевірити, чи сприяє демократія поліпшенню діяльності темношкірих художників. На жаль, виявилось, що ці люди живуть, з власної волі, відсторонено від зовнішнього світу, не прагнуть заробляти, навчатися, не цікавляться політикою, а у своїх творах відображають питання особистого, спільноти та універсального. Виходячи з цього, можна зрозуміти, чому здебільшого африканізовані нащадки європейських колонізаторів (африканери) займаються політичною та культурною консолідацією населення країни.

Південноафриканська національна галерея, що розташована у Кейптауні, була заснована ще в кінці XIX ст., тому колекція в основному складається з голландських, французьких, британських робіт XVII – XIX ст., а також мистецтва південноафриканських митців XX ст., скульптури, декоративно-прикладного мистецтва різних місцевих племен та етносів. Перша робота темношкірого південноафриканського художника ввійшла до колекції у 1964 р. Постійна експозиція музею представлена зазвичай місцевими митцями. Особливо хочеться наголосити на тому, що працівники

музею проводять надзвичайно кропітку науково-дослідницьку роботу та виставкову діяльність, спрямовану на «деколонізацію свідомості» та глобальне охоплення зацікавленої аудиторії.

Примітною в плані креативного підходу до створення експозиції та формування національної південноафриканської ідентичності є виставка, що відкрила двері для відвідувачів у 2022 р., під назвою «Breaking Down the Walls - 150 years of Art Collecting», куратором якої, до слова, є білошкірий науковець та письменник Ендрю Лампрехт, що народився і здобув освіту в Південно-Африканській Республіці [134].

Він побудував виставку не за хронологічним принципом, а за тематичним, виставивши якомога більше творів з музейних фондів, а також розширивши поняття «твору» завдяки доданим технологічним об'єктам, предметам археології та соціальної історії, що зняло традиційні обмеження з художньої розповіді про південноафриканську реальність. Виставка торкається питань деколоніального порядку денного: переслідує мету подальшого продовження расової та культурної інклюзії, чесної репрезентації Південної Африки. А найбільш вражаючою стала «Кімната відсутності» — чорна зала без світла, лише з етикетками на стінах, в яких йдеться про південноафриканських митців і мистецтво доколоніального, колоніального та періоду апартеїду, які нам невідомі, забуті та втрачені.

Отже, на перший погляд, не таким вже й важливим є походження того, хто докладає зусиль для вибудовування культурно-мистецького діалогу держави-нації зі світом з позиції не жертви, а на рівноправних умовах, з перспективою набуття державою лідерських здібностей на вказаному поприщі.

Південно-Африканська Республіка і досі дуже чутлива до присутності та інтелектуально-творчої діяльності європейців (особливо нідерландців та англійців) в межах країни, навіть попри те, що в пріоритеті на керівні, науково-методичні, кураторські посади в музеях, галереях, в системі органів влади призначення темношкірих африканців. Отже, має місце рівновіддалене

партнерство з елементами південноафриканської проактивності та європейської регульованої пасивності.

Танзанія утворилася внаслідок об'єднання континентальної частини Танганьїки та острова Занзібар в 1964 р. Танганьїка перебувала під протекторатом Німеччини з 1880-х рр. до 1919 р., після чого потрапила під британський контроль. Занзібар же перетворився на територію, окуповану англійцями, у 1890 р. Невдовзі Танганьїка проголосила незалежність у 1961 р., а Занзібар — у 1963 р. [113]. Танзанія є етнічно розмаїтою країною, однак виділяють домінуючу чисельність народів банту (загальна назва сотень етнічних груп на території Африки південніше Сахари) та суахілі (змішане населення бантумовних народів з арабами, персами та індійцями).

Варто підкреслити, що мистецтво Танзанії поділяється на такі категорії, як: традиційне (скульптура Маконде або Уджамаа, мистецтво Зарамо), модернізм (міжкультурний синтез художніх практик європейців й африканців) та сучасне (натхненне новітнім розвитком науки та техніки). На додачу до цього, мистецтво модернізму, створене в 1960-х – 1970-х рр. також іменують «національним» [112, с. 30]. Безсумнівно, що наявність такої чіткої категоризації, особливо в частині традиційного мистецтва, коли творчі практики кількох племен об'єднуються в гомогенні за стилем підкатегорії, є вельми позитивним фактором, адже полегшує державним управлінцям та мистецтвознавцям роботу в напрямку ідентифікації національно-культурної моделі розвитку країни.

Прояви культурного націоналізму в Танзанії стали помітними майже відразу після здобуття незалежності. Впродовж 1961-1967 рр. талановиті представники молодшої нації прагнули створити об'єкти візуального мистецтва з національним забарвленням, заглиблюючись в ремісниче минуле місцевих етносів та готуючи у такий спосіб підґрунтя для пізнання якісно нових художніх течій та віянь. Окрім мистецьких творів, трансливалися потужні гасла: «Мистецтво — це дзеркало, в якому суспільство бачить своє відображення», «Хто насміхається та заперечує своє походження є рабом»

[112, с. 54]. Не так багато імен художників відомі з періоду ранньої незалежності та наступного періоду Уджамаа, оскільки розвиток образотворчого мистецтва в цей час очолили державні інституції. Проте деякі імена танзанійських митців все ж можна назвати: Сем Нтіро, Елімо Нджау, Еліас Дженго, Кіуре Мсангі, Самакі Ліканкоа, Едуард Саїд Тінгатінга та Джордж Ліланга.

Збагнувши, що мистецтво може чудово виконувати єднальну та націєтворчу функцію, перший президент Танзанії Джуліус Ньєрере почав використовувати його з пропагандистською метою задля поширення танзанійського варіанту соціалізму — Уджамаа. Таким чином, протягом 1967-1984 рр. з'явилася нова естетика та іконографія, що лягли в основу символів та цінностей національної культури Танзанії. До прикладу, серед виявлених рис творчості місцевих митців був автентичний неакадемічний реалізм у живописі, а також інтерпретація давніх традицій Маконде, зазнавши новацій сьогодення, утвердилася в стилі Дімоонго (сила міцності), також відомому як Уджамаа, представленому Роберто Якобо Сангвані, що зображував переможця під час боротьби, перемога якого була б неможливою без допомоги його поплічників.

Національний музей Танзанії був заснований згідно із Законом про Національний музей № 7 від 1980 р. як наукова, освітня та культурна інституція [100], хоча початок формування його колекції можна датувати ще 1899 р. Британці у 1940 р. утворили Меморіальний музей Короля Георга V, що мав історичне, археологічне спрямування [112, с. 98]. Зі здобуттям незалежності Танзанії він став Національним музеєм, започаткувавши систематичне поповнення колекції творами образотворчого мистецтва місцевих художників.

Виставки творів корінного населення (теракотова пластика Зігула, Джозефа Лукаса Кітамбі, портрети подружжя з Букоби невідомого художника початку ХХ ст. тощо) в стінах Національного музею Танзанії завжди мають приголомшливий успіх та сприяють підняттю національного духу. Також

музей причетний до популяризації творчості танзанійських художників, зокрема, приміром, скульптора Петра Маїге, всенародна слава якого спіткала після кількох виставок у музеї.

Національною мистецькою візиткою Танзанії є живопис тінга-тінга. Це стиль наївного мистецтва, який розвинувся у другій половині ХХ ст. завдяки танзанійському художнику Едварду Саїду Тінгатінзі, пізніше поширившись на всю Східну Африку. Не маючи відповідних художніх матеріалів, митець малював на оргаліті фарбою для велосипедів надзвичайно яскраві сюжети дикої природи та сільського життя [137]. Після смерті художника його послідовники продовжили його справу та об'єдналися в «The Tingatinga Arts Cooperative Society». Музеї та галереї Танзанії охоче підтримують статус впізнаваності тінга-тінга, тому реалізують відповідні проекти не лише в Танзанії, а й за кордоном: в Німеччині, Швейцарії, Японії, Китаї, Італії, США, Данії та ін.

Наразі мистецтво Танзанії розвивається у вільному доступі до різних видів ресурсів та джерел натхнення, отримуючи безпрецедентну підтримку з боку приватного сектору та міжнародних організацій, зокрема від культурних центрів колишніх колонізаторів (Гете-Інститут, Британська Рада). Танзанійські мистецтвознавчі кола напрочуд ініціативні щодо спільного дослідження свого мистецтва з міжнародними партнерами та поширення своєї культури далеко за межі Африканського континенту. Так, автором одного з останніх подібних проєктів під назвою «Vinyago – Indigenous Voices» виступив Ісак Абенко — директор танзанійської неприбуткової організації ASEDEVA (Arts for Social and Economic Development in Africa) [99, с. 51]. Проєкт передбачає дослідження змін ужиткового значення масок Танзанії, що знаходяться в німецьких музеях, які раніше використовувалися в ритуальних процесіях, а зараз являють собою музейні експонати та є прообразами для створення сучасних предметів дизайну, тематичних заходів.

Отже, мистецтву Танзанії притаманні перманентні процеси глибинного розвитку, інтерпретацій та самодостатність. Танзанійці чудово розуміються на

трендах та тенденціях міжнародного арт-ринку, тому в гідному світлі представляють свою автентичність туристам та іншим зацікавленим особам. З Великою Британією та Німеччиною (більшою мірою) Танзанія підтримує партнерські відносини у форматі «ad hoc», тобто з окремих спеціальних питань та в нечисленних випадках.

Французьке завоювання Сенегалу датується початком XVII ст. У цей час в затоці річки Сенегал, в регіоні Сен-Луї, французи розгорнули широку торгівлю. Горé, острів біля узбережжя Дакара (столиці Сенегалу), зрештою контролювався Францією з 1817 р. по 1960 р. [136]. Він використовувався як база для французьких торгових компаній, які займалися купівлею рабів, золота та камеди акації (гуміарабіку). З 1854 р. губернатор Луї Леон Сезар Федерб сприяв французькій колонізації і материкової частини Сенегалу.

Історично та економічно так склалося, що Сенегал майже завжди був територією, привабливою для мігрантів. Сьогодні близько 94% населення країни — мусульмани. Іслам поширився на сенегальські землі з Північної Африки в X ст. [81]. В колоніальний період завдяки прокладеній залізничній дорозі, що сполучала столиці Малі та Сенегалу, значна частина малійців оселилися в Сенегалі. Після здобуття незалежності у 1960 р. в Сенегал почали масово прибувати африканські мігранти, особливо із сусідніх Гвінеї, Гвінеї-Бісау та Мавританії [132]. Гамбія, з огляду на своє географічне розташування всередині Сенегалу, теж дуже тісно пов'язана з ним торговельною діяльністю та культурою. Таким чином, головні етноси, що становлять сенегальську націю, — це волоф (переважно міський народ, мусульмани-суніти), фульбе (напівкочовий народ), серер (походять з долини річки Сенегал).

Перший президент незалежного Сенегалу Леопольд Седар Сенгор (представник народу серер), який здобув освіту й визнання у Франції, був блискучим теоретиком культури та автором доктрини «негритюду» (культурної винятковості африканської раси). Завдяки йому відносини Сенегалу з Францією в період незалежності були надзвичайно дружніми [83, с. 6]. Про культуру він говорив так: «це сума теоретичних та практичних знань,

які дозволяють пізнати себе та інших і зрозуміти навколишнє середовище» [111, с. 20].

Мистецтво завжди несе в собі знання про певний етнос. І це скоріше добре, ніж погано, але породжує проблему, коли йдеться про пошук спільного знаменника в питанні національного мистецтва. Тому державою було вироблено фундаментальні положення, дотримання яких мало б забезпечити розвиток сенегальського мистецтва в коротко- та довгостроковій перспективі. По-перше, культурно-мистецький розвиток розглядався невід'ємною частиною економічного та соціального розвитку (збільшення кількості художників за рахунок державних інвестиційних вливань в їхню творчість обернулася б покращенням їхнього добробуту). Запроваджувалася система регіональних мистецьких центрів, які змінювали думку громадськості про те, що культура — це прерогатива інтелігенції, натомість, залучаючи до процесу націєтворення широкі верстви населення. По-друге, творчим людям гарантувалася свобода їхньої діяльності, а також віталася художні напрацювання в дусі сенегальського культурного націоналізму, що автоматично підпадали б під поняття культурної спадщини, яка має бути доповнена та збережена за рахунок новітніх науково-технічних розробок.

Звісно, що не все з вище переліченого було втілено в життя. А якщо і втілено, то ефективно. Проте слід віддати належне далекоглядності Леопольда Седара Сенгора як теоретика культури, адже його програма дій таки заклала підвалини для Дакара як для континентального хабу не лише сенегальських, а й інших африканських митців і арт-критиків.

Зважаючи на багатий міграційний досвід в минулому, культурний націоналізм Сенегалу має одну дуже важливу особливість, відмінну від решти попередньо досліджених країн, — фокус на безумовне культурне лідерство в регіоні. На це був розрахований Всесвітній фестиваль чорних мистецтв (FESMAN), ініційований Сенгором, що мав під своєю егідою в Сенегалі об'єднати все мистецтво темношкірих художників (не лише Африки) [144, с. 4]. Це тягнуло за собою позиціонування Сенегалу як перехрестя доріг між

США, Європою та Африкою. Також на реалізацію цієї ідеї було спрямоване проведення Бієнале сучасного африканського мистецтва «Dak'Art» (наймасштабніша бієнале на Африканському континенті).

Окрім цього, Музей чорних цивілізацій в Дакарі, що був відкритий у 2018 р. та є одним з найбільших такого спрямування у світі, продовжує собою лінію вказаної стратегії. Будівля, форма якої виконана за мотивами круглих традиційних жител південного Сенегалу, оснащена сучасною системою мікроклімату та може вміщувати понад 18 000 експонатів. Саме цей музей призначений для прийняття на зберігання предметів мистецтва, вкрадених колись французькими колонізаторами. В музеї зберігаються твори як представників континентальної Африки, так і африканської діаспори.

Ще одним цікавим прикладом музею в Сенегалі був Музей Динамік, на базі якого зазвичай проводилися виставки іноземних художників (іноді присвячені сенегальським та африканським художникам), що організовувалися міжнародними культурними центрами, посольствами або релігійними інституціями. Серед відомих імен художників, чиї роботи привозили в Сенегал: Да Вінчі, Пікассо, Кандинський, Сулаж та ін. Втім, музей не витримав випробування часом як такий, що перетнув червоні лінії колоніального минулого.

Музей африканського мистецтва імені Теодора Моно неординарний з точки зору колекції, що представляє історію та культуру Західної Африки, тобто Французької Західної Африки, а отже знову глибоко зачіпає історію колоніального минулого та допускає наявність в колективі музею наукових працівників французького походження. У такому разі мінімізувати ризики неокolonіальних наративів можна тільки за умови ідеологічно виваженого підходу до концепції діяльності музею.

Більше того, під патронатом Французького інституту в Сенегалі діє Галерея Манеж, офіційною метою якої є налагодження культурного діалогу між Сенегалом та Францією з акцентом на сучасному мистецтві. Серед сенегальських художників, яких підтримує галерея, можна виокремити Омара

Ба. Він створює картини у змішаній техніці, в яких поєднуються фігуративні та декоративні мотиви. У сюрреалістичних сюжетах Омар Ба досліджує деспотичних воєначальників сучасності, фольклор, колоніальне минуле, життя фараонів Стародавнього Єгипту. У своїй творчості майстер підходить до розуміння спільності історії Європи й Африки.

Підбиваючи підсумки, можна констатувати, що держава, яка в першу чергу обирає регіональний вимір своєї діяльності, ігноруючи внутрішній голос народу до самовизначення, рано чи пізно зіткнеться зі спротивом національно-культурних сил. Такий розвиток подій не став винятком і для Сенегалу, де протягом всього періоду незалежності виникали ті чи інші альтернативні контрмистецькі рухи корінного населення, серед яких Dak'Art «Off» (митці самовільно брали участь у виставці без наявності офіційного запрошення) [94, с. 4], «Sét Sétal» (вуличний стінопис), «The Village Des Arts» (індивідуальні художні практики в рамках резиденції) тощо.

Окрім цього, варто наголосити, що союзництву Сенегалу та Франції властиві ознаки, характерні для неоімперіалізму (неоколоніалізму), до речі, не лише в культурній сфері. І що найгірше — сенегальці добровільно цьому потурають, облудно вважаючи, що таке зближення сприяє зростанню нації та виводить їх на один статусний рівень з французами. У Сенегалі досі живі колоніальні традиції засилля французької мови, надання африканській еліті французького громадянства, права на вищу освіту у Франції, контроль французів над освітніми закладами Сенегалу, присутність розгалуженої мережі бізнес-компаній Франції та ін. Більше того, саме в Дакарі знаходиться найчисленніше посольство Франції в Субсахарській Африці. Безсумнівно, всі перелічені фактори неминуче та згубно впливають на культурно-мистецьке життя Сенегалу.

У результаті порівняльного аналізу було виявлено такі спільні для всіх досліджуваних держав аспекти конструювання культурної пам'яті, як:

— проблема первинної мультикультурності суспільств разом з болісним досвідом колоніальної залежності призводить до неминучої гібридизації культури, яка, втім, має скоріше позитивний, аніж негативний ефект;

— музеї та галереї у своїй діяльності перебувають у тісній взаємодії з державою, а також перетворюються на міжгалузеві науково-освітні центри;

— мистецтво корінного населення є пріоритетним з точки зору вивчення та експонування. Водночас, мистецтво колонізаторів піддається ґрунтовному переосмисленню та повністю не зникає з виставкових залів;

— сприяння та підтримка творчості жінок-художниць;

— інтенсивна робота, пов'язана з виходом та репрезентацією деколонізованого мистецтва на міжнародній арені.

Відмінності у формуванні національно-культурної ідентичності кожної держави полягають у різних типах відносин з колишніми колонізаторами, що склалися після 1960-х рр. (мирне співіснування, партнерство, союзництво, неоколоніальне поглинання).

2.2. Музейно-галерейна діяльність країн Балтії

Три балтійські держави — Естонія, Латвія та Литва — протягом століть перебували під владою шведів, німців, поляків та росіян. Вони двічі проголошували незалежність: наприкінці Першої світової війни та перед розпадом Радянського Союзу. На відміну від майже моноетнічної Литви, в Естонії та Латвії є чисельною російська національна меншина. З огляду на членство в ЄС перелічені держави мають послідовно та неухильно дотримуватися Рамкової конвенції про захист національних меншин, що передбачає вільне виявлення етнічної, культурної, мовної та релігійної самобутності, а також сприяння міжкультурному діалогу.

Країни Балтії протягом всієї російсько-української війни непохитно підтримують Україну в її прагненні відновити свою територіальну цілісність,

надають необхідну військову допомогу, є надійними партнерами в сприянні євроатлантичної інтеграції та проводять безліч культурно-мистецьких заходів загальнонаціонального масштабу з метою привернення уваги до потреб і героїзму українського народу. Балтійські держави тісно пов'язані з Україною історичними та культурними зв'язками, спільним трагічним минулим в складі Російської імперії, СРСР і боротьбою за незалежність (варто згадати «Балтійський шлях» 1989 р., коли понад два мільйони мешканців Латвії, Литви й Естонії організували унікальну акцію ненасильницького опору, участь в якій брали й українці) [62].

Варто розпочати розгляд музейно-галерейної діяльності з Естонії — країни, яка, з одного боку, надає Україні безпрецедентну військову допомогу, а з іншого — має Закон про культурну автономію національних меншин від 1993 р., що конкретизує широкі права, зокрема росіян, у культурно-мистецькій сфері. Згідно із законом, російська національна меншина має право засновувати власні культурні інституції та має широкий спектр преференцій в рамках естонських державних установ щодо проявлення та збереження своїх традицій, організації національних культурних подій. Розглянемо деякі приклади.

Талліннський міський музей має філії — Талліннський Російський музей та Дім-музей Петра I в Кадріорзі. Також, колекція творів російської школи образотворчого мистецтва представлена в Художньому музеї Естонії. Талліннський міський музей був заснований у 1937 р. як історичний музей, що мав містити у своїй колекції історичні, художні та культурні цінності, пов'язані з містом Таллінн. Заснування Талліннського Російського музею та Дому Петра I в Кадріорзі було покликане зберегти історично-культурну пам'ять, національні традиції російської меншини в Естонії. Останнім часом у Талліннському Російському музеї відбулося кілька публічних подій, основним фокусом яких стало вивчення місцевої архітектури. Але кураторами цих подій були росіяни, які частково чи повністю присвячували свої виставкові проекти російським діячам мистецтва. Щоправда, обрані творчі постаті частину свого

життя провели в Естонії, або мали родинне коріння в інших західноєвропейських країнах.

Принагідно можна звернути увагу на виставку «Мій Таллінн. Олександр Владовський». Як повідомляється на сайті музею, «у Таллінні кілька десятиліть жив і працював Олександр Владовський (1876-1950) — художник і архітектор російсько-польського походження, публіцист, випускник Санкт-Петербурзької академії мистецтв, представник плеяди архітекторів, що залишив свій слід в архітектурі Естонії першої половини ХХ ст.» [11]. На перший погляд, у цьому уривку немає нічого, що може скомпрометувати організаторів, але якщо глибше дослідити публікації полемічного характеру О. Владовського, як-от, приміром, в празькому часописі «Російський зодчий за кордоном», його статтю під назвою «Як же потрібно будувати за кордоном російські православні церкви» від 1939 р. (№17-18), то можна констатувати, що він завзято виступав за поширення російської культури та віри в тих іноземних державах, де проживали російські емігранти.

У цьому контексті також видається дивним той факт, що, попри значний внесок Владовського в архітектуру Таллінна (як про це заявляють організатори виставки), його не внесли в список 100 великих діячів Естонії ХХ ст. Найімовірніше, це пов'язано з тим, що естонські критики вважали архітектора «занадто російським» [22] з огляду на його діяльність та висловлювання. І це в той час, до слова, коли естонська і російська православні частини населення Естонії переживали складні часи в 1918-1940 рр., адже в 1923 р. Естонській Церкві було подаровано патріарший Томос про прийняття її в юрисдикцію Вселенського Патріархату на правах автономії в якості Естонської митрополії. До того ж, претензійним є і формулювання назви виставки, а саме: «Мій Таллінн». Конотативна приналежність певної території росіянину-дворянину викликає неоднозначні думки сьогодні.

По-друге, в цьому ж таки Талліннському Російському музеї відкрили виставку, що триватиме до 2025 р. і представляє експозицію про район Мустамяе — перший великий панельний район міста, що «повинен був

символізувати хороше життя в радянський час» [34]. Куратори Карін Паулюс та Денис Яценко пропонують відвідувачам дати відповідь на запитання про Мустамяє: «Місто мрії?». Іншими словами, виставка побудована за допомогою сучасного прийому діалогу (діалогу епох, культур, концепцій тощо), що передбачає проведення історичних паралелей, іноді рефлексивних умовиводів.

Доповнює проєкт «Мустамяє. Місто мрії?» виставка плакатів Дмитра Маконнена «14 символів Мустамяє» в культурному центрі «Кая». Дмитро Маконнен — естонський художник-плакатист, дизайнер, поет, діяльність якого була тісно пов'язана з Росією, принаймні до повномасштабного вторгнення. Його запрошували як лектора до Національного дослідницького університету «Вища школа економіки» в Санкт-Петербурзі, він брав участь у розробці логотипу Москви, неодноразово надавав свої послуги графічного дизайну та входив до складу журі відповідних конкурсів.

Позбавленими суперечливого російського національного забарвлення є екскурсії будинком, в якому знаходиться Талліннський Російський музей, який ще називають будинком Ноттбека (вулиця Пікк, 29а). Сім'я фон Ноттбеків прибула до Ревелю (Таллінна) з Мюнстера у Вестфалії і мала високий статус ратманів серед місцевого купецтва. Забезпечення діяльності Талліннського Російського музею, окрім іншого, здійснюється за рахунок фонду «Культурний капітал Естонії» [11], що секторально підтримує образотворче мистецтво, архітектуру, музику, спорт, народне мистецтво та ін. Бюджет фонду формується на основі податків на певні категорії товарів, а наглядову раду очолює міністр культури Естонії.

У Будинку-музеї Петра I в Кадріорзі відвідувачів ознайомлюють з інтер'єрами резиденції, в якій зупинявся Петро I і Катерина I в період з 1714 по 1723 рр., що є водночас найстарішим талліннським музеєм. Поряд з повсякденними оригінальними речами царської сім'ї вирізняється художня колекція, найдавнішим твором якої є портрет царя Михайла Федоровича Романова.

Безперешкодно функціонує та фінансується за рахунок податків столичних мешканців і Центр російської культури, що перебуває в підпорядкуванні Департаменту з питань культури та спорту Талліннської міської управи. Навдивовижу вже давно Центр має у своєму розпорядженні велику будівлю, яка раніше була Домом офіцерів флоту, і займає вигідне територіальне положення. Центр живе насиченим творчим життям: відбуваються художні виставки, лекторії, театральні та музичні виступи. Частими експонентами виставок є Об'єднання російських художників в Естонії та групи «N» загалом або його окремі члени. Серед останніх колективних виставкових проєктів — «Зимова казка», — на якому було продемонстровано образи Снігуроньки, Діда Мороза, а також такі різдвяно-новорічні символи, за інформацією рекламного повідомлення, як «гусарський напій шампанське» [146]. Серед персональних проєктів — виставка Людмили Тейлор «Дихання природи» (місцеві пейзажі). У свою чергу лекторії охоплюють здебільшого історію західноєвропейського мистецтва та музейної справи («Онлайн-музей. Лувр», «Тенденції розвитку зарубіжного кінематографа першої половини ХХ століття», «Класичні та реалістичні тенденції світового та західноєвропейського мистецтва ХІХ-ХХ століть» тощо), але наявні й теми іншого спрямування, як-от: «Художнє російське мистецтво зарубіжжя (1917-1930). Культурна традиція росіян за кордоном».

Варто підкреслити, що час від часу серед представників політичних партій Естонії лунають пропозиції не фінансувати з міського бюджету діяльність Центру російської культури або й взагалі продати юридичній чи приватній особі з умовою, що «в приміщеннях споруди буде відкритий музей депортацій і злочинів проти людяності, скоєних Радянським Союзом і Російською Федерацією» [64].

Художній музей Естонії об'єднує навколо себе кілька інших ключових музеїв, з-поміж яких найбільш важливими для даного дослідження є Кадріорзький художній музей та Художній музей KUMU. Кадріорзький художній музей знаходиться в будівлі, що була спроектована за наказом Петра

І італійським архітектором Ніколо Мікетті в найкращих традиціях бароко. Музей володіє унікальною колекцією творів живопису, скульптури та декоративно-прикладного мистецтва Західної Європи та Росії XVI-XX ст. (значна частина творів припадає на нідерландську та російську школи). Найкращі взірці згаданих творів становлять постійну експозицію. В деяких анотаціях ідеться: «...засновники російської національної школи — Федір Рокотов та Дмитро Левицький», «... видатні майстри російського реалізму — Іван Крамський, Ілля Рєпін та Іван Шишкін» [125]. Безсумнівно, що заради уникнення розмиття меж російської культури, варто у зазначених випадках все ж таки вказувати етнічну приналежність Левицького і Рєпіна, тобто виходити з необхідності множинної ідентичності.

Після повномасштабного вторгнення Росії в Україну тимчасові виставки в Кадріорзькому художньому музеї стали націлені на більш ретельне вивчення Балтійського регіону та з'ясування ролі й місця в ньому естонського мистецтва. Йдеться про виставки «Рим 1810. Балтійський меценат Вільгельм фон Бланкенхаген» і «Танець кольору. Фінський модернізм». Художній музей KUMU поєднує в собі функції як національної галереї, так і музею сучасного мистецтва, головною метою якого є збереження та вивчення естонського мистецтва від XVIII ст. і донині. Музей є напрочуд гнучким та сенситивним середовищем, що реагує на рушійні зміни не лише в естонському та світовому сучасному мистецтві, а й в розвитку демократій і технологій, вдається до переосмислення травматичного досвіду Естонії.

Перший виклик, з яким зіткнувся колектив музею наприкінці лютого 2022 р., були сумніви щодо доцільності відкриття виставки, запланованої на початок березня, під назвою «Картини-роздуми: Концептуальне мистецтво від Москви до Балтії». У розпал збройної агресії Росії проти України виставку таки відкрили, але без творів (в експозиції вони з'являлися поступово). Місця творів у залах були позначені сірим кольором і містили лише текстовий етикетаж. Натомість куратори Ану Аллас, Лііса Кальюла та Джейн Шарп здійснили надзвичайно потужний кураторський супровід, базуючись на

концепції горизонтальної історії мистецтва Пйотра Пйотровського щодо країн Східної Європи крізь призму феномена московського концептуалізму як гегемонічного та ієрархічного [85]. Саме Художній музей KUMU прийняв у 2023 р. виставку «Футуромарення. Україна та авангард», що складалася з експонатів українських музеїв, які продовжують свою діяльність під час війни.

Беручи до уваги ситуацію в Латвії, слід наголосити, що Закон про необмежений розвиток і право на культурну автономію національностей і етнічних груп Латвії від 1991 р. має дещо стриманіші формулювання, хоча й теж надає право меншинам засновувати свої національні спільноти, асоціації та організації, користуватися своєю мовою, займатися творчістю, але обумовлює, що меншини мають працювати «в рамках законів Латвійської Республіки та поважати суверенітет і неподільність Латвії», що вкрай важливо (подібне застереження відсутнє у відповідному естонському законі) [106]. Латвія також бере на себе зобов'язання сприяти культурній діяльності меншин та допомагати їм матеріально. Латвія — це динамічна країна, розташована на перехресті торговельних шляхів, що має насичений культурно-мистецький порядок денний: фестивалі, бієнале, художні виставки в музеях та галереях різних форм власності.

Ризька міжнародна бієнале сучасного мистецтва в Латвії (RIBOCA) є відомою завдяки виставкам видатних професійних кураторів, на яких балтійські художники представлені поруч з відомими художниками міжнародного масштабу. За останній час виставки бієнале скасовували вже двічі: у 2022 р. виставка, з огляду на початок повномасштабного вторгнення Росії в Україну, потребувала негайної зміни концепції, що була заснована на темі взаємоповаги та співпраці, а в 2023 р. скасування відбулося через зв'язки її організаторів з Росією. Справа в тому, що засновницею RIBOCA є Агнія Миргородська, що має російсько-литовське походження, а її батько, російський бізнесмен Геннадій Миргородський, був основним спонсором приватної ініціативи своєї доньки. На даний час проєкт фінансується іншим спеціальним фондом, зареєстрованим у США, а Агнія відійшла від своєї

активної участі в ньому. Іншого розвитку подій і не могло бути, адже Ризька міжнародна бієнале сучасного мистецтва від початку своєї діяльності у 2018 р. позиціонувала себе як нову глобальну платформу, націлену не лише на розвиток сучасного мистецтва в регіоні, а й на освітні послуги, підтримку спільнот, заохочення художньої творчості, заснованої на культурному, історичному чи суспільно-політичному контексті [43]. Підтвердженням цього є головний проєкт Ризької бієнале минулого року «Слон у кімнаті», куратором якого виступила данська група SUPERFLEX. У «прозорому» просторі для публічних дискусій була розміщена велика світлодіодна скульптура «Слон у кімнаті» [139]. «Слон у кімнаті» — це мовний вираз, що використовується для нагадування про замовчані проблеми. Це означає, що теми уникають, побоюючись суперечностей. У такий спосіб автори проєкту намагалися виявити складні соціальні відносини, а обговорення суперечностей — це породження нових суперечностей, компромісів або згоди. Цікава ідея запрошення, зверненого до латвійського суспільства щодо розмірковування про долю їхньої держави, що межує із загарбником. Проєкт «Слон у кімнаті» відгукнувся і організаторам П'ятої Київської бієнале, що проходила в кількох містах України та ЄС минулого року, тому SUPERFLEX відтворила його на одному з майданчиків. Виставка є актуальною та провокативною і для світу загалом, і для України. Щодня українці стикаються з важкими проблемами і питаннями (обстрілів, поняття перемоги, мобілізації), які можуть повністю чи частково не збігатися з проблемами інших українців, влади або наших ключових партнерів, що породжує дилему.

Невимовна приємність і вдячність за солідарність спіткає кожного українця, який зайде на латвійський сайт, що представляє перелік художніх музеїв Риги, оскільки позначення кожного музею забарвлені в кольори прапора України, вся інформація доступна українською мовою, а російська видалена зі списку доступних мов. Латвійський національний художній музей був одним з перших музеїв, що долучився до благодійного NFT-проєкту в Україні Meta History — музею війни, який ілюструє ключові події війни в

Україні творами мистецтва та сприяє збору коштів на потреби держави. Було заплановано, що найбільші музеї світу отримають 3-D копії знаменитого керамічного півника з Бородянки і нанесуть на нього розпис за мотивами однієї з картин своїх співвітчизників. Основою для півника Латвії послугувала робота сучасного латвійського художника Гінтса Габранса [88]. Це стало символом міцної взаємодії двох держав, свідченням значущості мистецтва як ретранслятора війни.

Заслуговує на ретельне вивчення і постійна експозиція Латвійського національного художнього музею, що є державоцентристською та антиколоніальною за характером. Вона поділена на кілька розділів: «Латвійське мистецтво 1780-1915 років», «Латвійське мистецтво 1915-1940 років», «Латвійські модерністи в Росії у 1920-1930-х роках» та «Руйнуючи стіну. Латвійське мистецтво 1985-1991 років». У кожному з розділів мистецтва наголошується на історико-політичному підґрунті як на визначальному чиннику, що віддзеркалювався у процесах розвитку латвійського мистецтва. Так, період Першої світової війни — це підйом національної самосвідомості; Жовтнева революція 1917 р. розділила художників на тих, хто повернувся до Латвії, і тих, хто залишився в радянській Росії, щоб взяти участь у творенні російського авангарду. Показово, що в анотації доби Перебудови мистецтвознавці додали кілька уточнювальних речень, що стосуються України: «...представлені твори, зміст яких корелюється з радянською суспільно-політичною дійсністю, зберігають свою актуальність і сьогодні, коли сусідня нам Росія веде війну і знищує територію України та її людей» [90]. Або таке: «У цей час страху та непевності, що спричинені війною Росії в Україні, Латвійський національний художній музей надає особливого значення використанню наявних у нього засобів, щоб вказати на силу солідарності, опору та сміливості» [там само].

Тепер розгляньмо діяльність артцентру *Zuzeum*, в якому зосереджена найбільша приватна колекція латвійського мистецтва у світі мецената Яніса Зузанса. З часом він почав колекціонувати і міжнародне сучасне мистецтво,

але все ж основа його зібрання — це мистецтво кінця XIX ст. — першої половини XX ст., 1960-1980-х рр., а також роботи сучасних митців. Цікавою для аналізу видається виставка «Свято фарфору. Кузнецови запрошують», що відбувалася в першій половині 2023 р. в артцентрі Zuzeum. Звісно, що центральне місце в експозиції зайняла продукція ризької фабрики фарфорофаянсової династії російських купців Кузнецових [86], але для цілісності розуміння були представлені й зразки посуду з інших їхніх фабрик, що розташовувалися у різних куточках імперії XIX ст. Безумовно, міжвоєнні роки функціонування ризької фабрики є особливими не лише з точки зору того, що це було єдине існуюче на той час виробництво Кузнецових, а й воно кардинально відрізнялося за своїми стильовими характеристиками (кольорами, сюжетами) від попередніх зразків. До того ж, виконувалися розписи латвійськими художниками, що несе ще одну додаткову цінність як для груп посуду вказаного періоду, так і для реалізації виставки загалом. Також досвід цього виставкового проєкту є корисним прикладом того, як можна гідно, не втрачаючи своєї самобутньої латвійської ідентичності, представити період окупації без надмірного акцентування на російській складовій. І головне — не боятися говорити про своє минуле в складі інших держав.

Ще один, вартий уваги, проєкт на основі колекції Зузансів, що відбувся в 2023 р., мав назву «У полі зору». Представила цю виставку незалежна кураторка Тіна Петерсоне і присвячена вона була суб'єктивному сприйняттю людиною світу, тобто «сліпим зонам», проблемам, які з різних причин залишаються непоміченими суспільством. Втім, художники мають здатність бачити гостро та ясно. І таких Тіна Петерсоне відібрала декілька десятків (переважно латвійських). Серед незначної кількості російських траплялися художники з різною репутацією. Приміром, Денис Прасолов — петербурзький скульптор і реставратор, що народився в сім'ї спадкових архітекторів, його твори прикрашають Санкт-Петербург і знаходяться в постійній експозиції Державного Російського музею; Сергій Пахомов — скандальний

андеграундний митець (чи то юродивий, чи то божевільний); Єгор Кошелєв — московський мистецтвознавець, художник, що досить активно наразі провадить свою виставкову діяльність у Росії і, як би це парадоксально не звучало, у творах порушує антивоєнну й антиавторитарну тему, приховану під художніми образами та цитатами з минулого; Олег Кулик — представник «московського акціонізму», що народився в Києві.

Дивним здається той факт, що до кінця виставки зі списку учасників зникли імена деяких художників, зокрема Олександра Гронського, — російського фотографа естонського походження, знаменитого своїми урбаністичними пейзажами міст Росії. Фотографії його авторства продавалися в ризькій галереї ISSP, а всі виручені кошти направлялися в благодійні організації України. Також зникло ім'я Сергія Дьоміна — латвійського художника унікальної творчої манери, заснованої на поєднанні дарвінізму та іконопису (через образи іконописних мавп автор досліджує питання тоталітаризму, пороків, соціальних явищ). Можна припустити, що зміна учасників відбулася на тлі робочої трансформації окремих складових концепції виставкового проекту.

Наостанок розглянемо ситуацію в Литві. Як вже зазначалося вище, Литва є майже моноетнічною країною. За даними литовських державних органів, у 2021 р. найбільшими національними меншинами були поляки (183 421 чол.) та росіяни (141 122 чол.), що становило трохи більше 5% в кожному випадку [122]. На відміну від Естонії та Латвії, у Литві залишається нерегульованим повністю на законодавчому рівні питання національних (етнічних) меншин. Тобто, ще досі не прийнятий відповідний закон, наявна так звана прогалина або вакуум у законодавстві. Справа в тому, що до 2010 р. у Литві діяв Закон про етнічні меншини від 1989 р. Подібно до попередньо розглянутих законів, у ньому теж йшлося про право на самовизначення, заснування своїх культурних чи освітніх організацій та фінансування їх з боку Литви. Але були деякі положення, що разюче відрізнялися та закріплювали верховенство держави, а саме: «Етнічні меншини мають захищати державний

суверенітет Литви та територіальну цілісність, робити внесок у розбудову незалежної, демократичної Литви й поважати литовську мову, культуру, традиції та звичаї» [107].

Хоч закон і втратив силу, але права національних (етнічних) меншин гарантуються згідно з Конституцією, Законом про державну мову, Законом про освіту, ратифікованою Рамковою конвенцією про захист національних меншин та іншими документами. Також у складі уряду діє Департамент з питань національних меншин, що відповідальний за імплементацію політики щодо етнічних груп, здійснює інформаційну та фінансову підтримку їхніх організацій. Литовські високопосадовці вважають, що цього цілком достатньо, але національні меншини займають протилежну позицію [150].

Литовський національний художній музей є відданим та послідовним партнером української мистецької спільноти. Йому належать ініціативи зі збору допомоги для придбання різноманітних засобів, необхідних для захисту цінностей українських музеїв під час війни [109]. Окрім цього, музей неодноразово приймав у себе виставки з колекцій відомих музеїв України, що є вкрай важливим в контексті евакуаційних заходів. Зокрема, йдеться про виставку у Вільнюській картинній галереї «Старі майстри з українських музеїв» за участю Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків і Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького, виставку ісламських мініатюр, каліграфії та традиційного китайського живопису з колекції Ханенків у Музеї прикладного мистецтва та дизайну, а також слід згадати про виставку «Від Дюрера до Рембрандта» у Палаці Радзівіллів того ж таки Музею Ханенків.

Музей сучасного мистецтва у Вільнюсі MO Modern Art Museum був заснований литовсько-російським подружжям науковців і філантропів Дангуоле та Віктором Буткусами у 2018 р. До складу їхньої колекції входять твори литовських художників від 1960-х рр. і до сучасних часів. За словами Віктора Буткуса, це зібрання є відображенням культурної спадщини країни та відкриває для глядачів тих авторів, яких ігнорували в радянський період з

ідеологічних причин [110]. Колекція творів збиралася таким чином, щоб зрозуміти, які зміни у свідомості литовців відбулися після відновлення незалежності їхньої держави. Музей є мультидисциплінарним центром з проведення дозвілля для родини, адже кожен знайде в ньому, чим зайнятися: відвідати виставки, концерт, освітні події, переглянути фільм чи долучитися до розважальної програми. У 2023 р. жителі Вільнюса святкували 700-ліття свого міста, що ознаменовано його першою згадкою в документальних джерелах [61]. З огляду на цю важливу історичну подію в Музеї сучасного мистецтва Буткусів відбулося два великих проєкти, присвячені Вільнюсу: «Каунас-Вільнюс: руйнування гір» (про стереотипну мінливість конкуренції та взаємозв'язків між двома містами) та «Вільнюська повінь» (натхненною відправною точкою для митців стала книга Річарда Гавела «Вільнюський покер» про дослідження руйнівної системи Радянського Союзу та литовців).

Серед запланованих на 2024 р. виставок Музею сучасного мистецтва є такі, що спрямовані на аналіз соціокультурної ситуації в Балтійському регіоні. На виставці «Ми цього не робимо. Інтимність, норми та фантазії в балтійському мистецтві» будуть показані роботи литовських, латвійських та естонських модерністських і сучасних художників, які розкриватимуть питання тілесності, сексуальності, вразливості, що були притаманні для ідентичності країн Балтії в різний час політичного та культурного розвитку. Куратори виставки «Внизу заячої нори» заглибляться в дослідження впливу соціально-політичного ландшафту на розуміння балтійськими художниками язичництва, духовності та конспірології. А виставка «Зсередини» буде побудована навколо ідеї впливу мистецтва, посередника в діалозі із собою та світом, на психологічне (ментальне) здоров'я.

Очевидним і однозначним є факт звернення Естонією, Латвією та Литвою до свого минулого в складі Радянського Союзу. Повномасштабне вторгнення Росії в Україну посилює фокус раціонального та інтуїтивного переосмислення своєї ідентичності через художні засоби виразності саме в цей період їхньої спільної історії [119]. На додачу до цього, варто обов'язково

згадати про три виставки, які є детермінантами такого ціннісно-сміслового позиціонування. По-перше, це «Зустріч, якої ніколи не було» в литовському Музеї сучасного мистецтва, що поєднала в одному просторі твори митців США, Західної Європи та Литви (Енді Воргола, Іва Кляйна, Марії Терези Рожанскайте, Деймантаса Наркевічуса тощо), які десятиліттями були розділені залізною завісою Холодної війни. По-друге, це виставка «Археологи пам'яті» з приватної колекції латвійського подружжя Ірини та Маріса Вітолсів, що відбулася на базі естонського Художнього музею KUMU. Проект «Археологи пам'яті» вийшов навіть за межі Балтійського регіону, зосередивши навколо себе художників Східної та Центральної Європи (включно з Україною). Акцент було зроблено на особистій та колективній пам'яті, пошуку спільних візуальних та концептуальних точок дотику після Холодної війни. І, нарешті, третьою значущою подією стала виставка «Деколоніальне довкілля», організована Латвійським центром сучасного мистецтва у креативному просторі Riga Art Space. Незалежна кураторка Єва Астаховська поставила перед собою завдання з'ясувати, які наслідки для навколишнього середовища спричинило постколоніальне й пострадянське минуле балтійських держав та сусідніх регіонів. Ключовим та беззаперечним фокусом цієї дослідницької творчої лабораторії стала загарбницька війна Росії в Україні та пов'язані з нею екологічні проблеми.

Отже, музейно-галерейна діяльність Естонії, Латвії та Литви після повномасштабного вторгнення Росії в Україну повністю співзвучна з їхньою політичною позицією про підтримку України в її відновленні територіальної цілісності. Водночас, балтійські держави роблять значний внесок в активне обговорення своєї історії та окреслення її впливу на формування соціокультурної ідентичності. Особливістю їхнього художнього життя (практики) є застосування різних мистецтвознавчих теорій і постколоніальних підходів до вивчення свого середовища існування, подекуди виходячи за межі Балтійського регіону і не обмежуючись нав'язаними Радянським Союзом псевдонауковими поглядами. Рівень розвитку російської культури в кожному

окремому випадку залежить від ступеня наданих законом прав російській національній меншині. Наразі спостерігається резистентне ставлення до мистецтва Росії, але немає повної заборони на його демонстрацію. Творча співпраця зазвичай здійснюється з тими митцями й організаторами, які публічно засудили збройну агресію Росії проти України.

2.3. Рекомендації щодо концептуальних змін в діяльності Національного музею «Київська картинна галерея»

Безперечно, музейно-галерейний досвід країн Азії, Африки та Балтії різний та унікальний, але подібний тим, що спрямований на збереження культурного суверенітету. А отже, є повчальним для України.

Країни, що постали після деколонізаційного руху 1960-х рр., є показовими взірцями з подолання антропологічної роздвоєності та формування цілісної національної ідентичності засобами мистецького впливу. Понад пів століття — це той час, протягом якого ці країни, зазнаючи помилок та вдосконалюючи підходи, визначали своє майбутнє. Ба більше, понад пів століття — це значний період часу, протягом якого відповідні сценарії із самоідентифікації зазнавали безперервних змін, що було продиктовано внутрішньополітичними обставинами та глобальними взаємозв'язками. Тобто з цього слідує ще й той висновок, що від політичного режиму в державі прямо залежить і реалізація стратегії із захисту культурного суверенітету. Підтвердженням цього судження є ретроспективний аналіз найбільш яскравих випадків таких обставин в Україні, починаючи від дня проголошення незалежності, коли проросійські політичні сили традиційно працювали на зближення та нероздільність двох народів, а проєвропейські — зміцнювали позиції української особистості та порушували незручні для Росії питання історичної правди (геноцид, незаконне утримання, — що фактично є

викраденням — численних українських культурних цінностей від часів Давньої Русі і до ХХ ст. включно, тощо).

Як вже зазначалося раніше, художня діяльність країн Балтії в розпал російсько-української війни є блискучим прикладом злагодженої роботи політичної та мистецької спільноти, що подекуди діє навіть на випередження негативних наслідків, які можуть бути спричинені бездумним заграванням з Росією. Такою, приміром, є нещодавня виставка «Момент», що відкрилася в Таллінні, яка підкреслює важливість мирного життя та демонструє на рекламних щитах зображення з імовірними розбомбленими будинками міста [55]. Подібна акція, звісно, викликає страх, невизначеність та неприйняття, але є потужним візуальним інструментом з перенесення людини в альтернативну реальність. Натомість, Україні бракує схожих культурно-мистецьких дій на випередження.

Враховуючи досвід практики іншування, наріжним, навіть концептуально-екзистенційним, завданням Національного музею «Київська картинна галерея» є з'ясування свого історико-політичного підходу до функціонування в найближчий час. Хоч, на перший погляд, історико-політичне обрамлення художніх процесів будь-якої країни чи регіону є невизначальним в музейній діяльності, але все ж хибно вважати, що без нього можна обійтися. Тому далі пропонується розібрати всі можливі моделі поведінки музею з вибором, в кінцевому підсумку, найбільш прийнятної. Серед моделей поведінки, розроблених авторкою, — нейтральна, проросійська, антиросійська та поміркована.

Україна ніколи не була колонією в класичному її розумінні: заморською, зі ставлениками при владі з метрополії, що завдяки просвітницьким заходам перетворили «дикі» корінне населення незайманої до того території на людей. Скоріше, було навпаки. Про подорож антиохійського патріарха Макарія III до Москви так було записано писарем Павлом Алеппським у 1657 р.: «Починаючи з міста Рашкова на Дністрі по всій землі русинів, тобто козаків, ми помітили, на наш подив, прекрасну рису: всі вони, за винятком небагатьох,

навіть більшість їхніх дружин і дочок, уміють читати і знають порядок церковних служб і церковні наспіви; крім того, священники навчають сиріт і не залишають їх тинятися по вулицях невігласами» [49, с. 208].

До того ж, як влучно зазначив швейцарський історик, фахівець з українсько-російських відносин Андреас Каппелер у книзі «Нерівні брати. Українці та росіяни від середньовіччя до сучасності», Україна стала першим каналом вестернізації Росії, адже у XVIII ст. близько 60% єпископів імперії походили з України та Білорусі, колишній студент Київської академії Петро Завадовський став у 1802 р. першим міністром освіти в Росії, і взагалі — сотні випускників Київської академії працювали в державному управлінні, дипломатії, війську, були письменниками, науковцями; першим значущим композитором у Росії був українець Дмитро Бортнянський, а першими видатними портретистами Дмитро Левицький, Володимир Боровиковський та Антон Лосенко [23, с. 84-86].

Перелік відмінностей між суспільствами України та Росії не вичерпується лише вищезазначеними поодинокими фактами, їх існує численна кількість — науково обґрунтованих та неспростовних, — особливо, в галузі історії та культури. Питання тільки в тому, скільки українців сьогодні володіють достовірною інформацією про своє минуле, не спотвореною колоніальним патронажем з боку Росії? Приховування та фальсифікація історико-культурного підґрунтя державотворення України, формування стійкого ставлення до всього українського як до провінційного, рустикального, малозначущого та недорозвиненого — це було основним завданням Росії протягом кількох століть поспіль, що за нинішніх умов досягло свого апогею, зокрема через «історичні» екскурси Володимира Путіна, що легітимізувало збройне вторгнення в Україну. Структури, за допомогою яких Росії вдавалося до останнього часу підтримувати подвійну свідомість українців була Російська православна церква та культурно-освітні заклади [57]. Українські музеї, колекції яких містять образотворче мистецтво

російської школи є потенційними суб'єктами з культурно-мистецького ототожнення двох народів [29, с. 14].

Колекція Національного музею «Київська картинна галерея» не просто складається з частини творів образотворчого мистецтва російської школи, як, наприклад, колекції Полтавського художнього музею (галереї мистецтв) імені Миколи Ярошенка чи Художнього музею міста Дніпро, вона є найбільшим таким зібранням в Україні. З огляду на це під час гострої фази війни, і у післявоєнній Україні Київська картинна галерея є і буде залишатися тим осередком, до якого буде прикута прискіплива увага громадянського суспільства, що проявлятиметься у своєрідній перевірці тесту на державність.

Чи може музей підпадати під процеси політизації? Так. Музеї не нейтральні і ніколи такими не були [52, с. 7]. Під політизацією діяльності музеїв найчастіше розуміють визнання панівного становища певної влади, наявність упереджень та замовчування досвіду й історій багатьох інших (припустимо, етнічних меншин). У такий спосіб нерідко колонізатори здійснювали історичну та культурну апропріацію і нав'язували своє цивілізаційне месіанство.

З іншого боку, у ситуації, що склалася Національний музей «Київська картинна галерея» навіть з етичних міркувань не може зайняти нейтральну позицію. Згадаймо, як ми ставимося до держав на міжнародній арені, які вирішують зайняти нейтральний статус щодо російсько-української війни. Цей факт сприймається скоріше негативно, ніж позитивно, оскільки є усвідомлення, що конкретна сторона упускає можливість зробити свій посильний внесок у боротьбу добра зі злом, справедливості проти звірств — у широкому сенсі війни.

Другим варіантом моделі поведінки Київської картинної галереї може стати намір бути інституцією, що представляє інтереси російської національної меншини (спільноти) в Україні. Виходячи з європейських прагнень України, верховенства права та проаналізованого вище спеціального

законодавства країн Балтії, такий розвиток подій цілком можливий і навіть необхідний, але точно не на часі.

По-перше, на даний час означення «російський», не з волі українців, викликає травматичні спогади і переживання. По-друге, однією з озвучених причин вторгнення Кремля став міфічний аргумент про «захист російськомовного населення» [79], під яким маються на увазі етнічні росіяни та російськомовні українці. На жаль, концепт «російськомовний українець» — це спільний витвір Росії та України, а саме: цілеспрямованого пропагандистського зросійщення, з одного боку, та невчасної і неналежної реакції, з іншого. Втім, це є доказом безпідставності звинувачень на адресу України в утисках прав за ознаками мови чи етнічного походження. Україна офіційно стала на захист державної мови у 2019 р. з прийняттям Закону «Про забезпечення функціонування української мови як державної».

У відповідь на ймовірні закиди про те, що після 2019 р. випадки дискримінації набули жорсткого характеру, слід нагадати, що з метою реалізації і захисту прав окреслених груп з 2022 р. діє Закон «Про національні меншини (спільноти) України» з втіленими рекомендаціями від Венеціанської комісії 2023 р. Згідно з цим законом, кожна національна меншина, в тому числі російська, має право на збереження своєї культурної самобутності. До того ж, публічні заходи (виставки, дискусії) можуть проводитися мовами відповідних меншин або має здійснюватися їх переклад. Україна зобов'язується всіляко протидіяти проявам ксенофобії, а також передбачає створення Центрив національних меншин (спільнот) для задоволення культурних потреб вказаних осіб.

Тобто, якщо гіпотетично уявити виконання деяких приписів даного закону Національним музеєм «Київська картинна галерея», то, наприклад, проведення виставок класичних творів, присвячених певному явищу чи події в російській школі образотворчого мистецтва, або виставки за участю росіянина, що публічно засудив війну проти України, а також проведення екскурсії російською мовою на прохання переважної більшості відвідувачів є

в межах законодавчих норм, не є зрадницькими і такими, що розпалюють міжетнічну ворожнечу вчинками.

Навіть гіпотетична можливість провадження подібної діяльності музеєм може зазнати блискавичного рішучого спротиву з боку українських патріотів та націоналістів — все тому, що формування російської національної меншини в Україні протягом останнього сторіччя відбувалося на суперечливих (штучних) засадах [20, с. 105-111], що можна спостерігати й сьогодні на тимчасово окупованих територіях, де ворог реалізує тактику зміни демографічного складу населення за рахунок заохочення переїзду сотень тисяч громадян Російської Федерації [42].

Щоб запобігти побоюванням з поновлення наступу на українську державність та культуру, Закон «Про національні меншини (спільноти) України» конкретизує, що національні меншини зобов'язуються боронити суверенітет і територіальну цілісність, поважати мову, культуру і самобутність української нації, забороняється популяризація та пропаганда держави-агресора, виправдовування чи визнання правомірною збройної агресії Росії, а також під заборону підпадає отримання від іноземних агентів допомоги, спрямованої на дезінтеграцію та ліквідацію незалежності України. Однак, попри всі перелічені застереження, у час війни й опісля неї в коротко- та середньостроковій перспективі не вбачається можливим взяття на себе зобов'язань державною установою України (в нашому випадку Київською картинною галереєю) представляти інтереси виключно російської національної спільноти в рамках сфери своєї діяльності (художньої), що обумовлено морально-етичними причинами, в основу яких лягла непомірна шкода, нанесена Росією, у вигляді численної кількості вбитих цивільних і військових українців, викрадених дітей, руйнування об'єктів житлової, критичної інфраструктури та культурної спадщини.

У перший рік повномасштабного вторгнення державними діячами та звичайними громадянами України активно просувалася ідея повного скасування російської культури [66]. Цей заклик переважно був звернений до

іноземних держав. Звісно, що передусім Україна мала подавати правильний приклад. Справді, українські культурно-мистецькі заклади і дотепер дотримуються цієї ідеї, чого не скажеш про закордонні кінофестивалі, музично-театральні концерти, літературні події, художні виставки в приватних галереях і, меншою мірою, в державних музеях. Чесно кажучи, світ неохоче відмовляється від класиків російської культури — Л. Толстого, Ф. Достоєвського, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова та ін. У сучасному розрізі мистецтва іноземці працюють з російськими митцями-дисидентами, що майже завжди викликає обурення з боку українців і щире нерозуміння такої радикальної позиції з боку організаторів. Приміром, низка PEN-клубів виступили із заявами про бойкот російської культури як неправильний крок. Так, генеральна директорка PEN America Сюзанна Носсель погоджується, що не можна безтурботно продовжувати взаємодію з російською культурою у воєнний час, але «це не означає, що ми взагалі не повинні взаємодіяти» [6], посиляючись на право вільно ділитися своєю творчістю незалежно від державних кордонів згідно з Міжнародним пактом про громадянські та політичні права 1966 р.

Наразі ми сприймаємо російську культуру як зброю у розв'язаній Кремлем гібридній війні, що здатна «вибілювати» репутацію країни вбивць і мародерів на міжнародній арені. І таке наше твердження базується не лише на крайній психоемоційній чутливості, спровокованій теперішньою війною, а й на офіційних указах Росії: «Про створення Фонду «Русский мир» від 2007 р. та «Концепції гуманітарної політики Російської Федерації за кордоном» від 2022 р. Звідси — українська категоричність у питанні російського мистецтва, що використовується як інструмент ідеологічної боротьби. Та й хіба справедливо артикулювати цінності ворога, коли він цілеспрямовано й цинічно здійснює ракетні обстріли нашої культурної спадщини — Національного літературно-меморіального музею Г. С. Сковороди чи Музею генерал-хорунжого УПА Романа Шухевича?

Водночас, все більше українських мистецтвознавців та інших дослідників, серед яких Олеся Островська-Люта, Тетяна Філевська, Тамара Гундорова, Ілля Левченко, починають розмірковувати про неможливість скасувати будь-яку культуру [45], про нагальну потребу в постколоніальних дослідженнях в Україні [16] та про способи означення ідентичності митців [69], [67]. Можна увінчати ці відкриті дискусії кількома яскравими цитатами. Так, наприклад, креативна директорка «Українського інституту» Тетяна Філевська влучно відзначила: «Не можна зводити деколонізацію до критики всього російського і возвеличення всього українського» [70]. А генеральна директорка Національного культурно-мистецького та музейного комплексу «Мистецький арсенал» Олеся Островська-Люта підкреслила: «Можна завдати [раціональним рішенням скасувати культуру] величезних втрат, уповільнити розвиток, підірвати потенціал, але раз по раз такі дії не давали бажаного для агресора результату» [44]. Чи може така риторика розглядатися як підважування національних інтересів України? Скоріше за все, навпаки: подібне публічне обговорення є ознакою зрілості українського суспільства як демократичного та громадянського, а також є спробою максимально об'єктивного осмислення складної проблеми представниками професійної спільноти.

Таким чином, найбільш прийнятною моделлю поведінки в рамках історико-політичного підходу для Національного музею «Київська картинна галерея» є поміркована модель. Вона базується на вивченні, експонуванні та збереженні творів російської школи образотворчого мистецтва на тлі широкого українського контексту. Окреслюючи поетапні кроки впровадження поміркованої моделі, розглянемо конкретні пропозиції.

Необхідність перегляду дотичної термінології. Приміром, поняття «російське мистецтво», що геокультурно збирає під одним прапором всіх етнічно відмінних художників різних суверенних держав, замінити на більш відповідний термін «російська школа образотворчого мистецтва», що в першу чергу надає уявлення про художні центри, які збирали навколо себе етнічно

різномірних талановитих людей, та відсилає до причин цього явища і теперішнього стану справ.

Стосовно змін в постійній експозиції, що існувала до повномасштабного вторгнення. Головне — змінити екскурсійний супровід, змістовне наповнення. Як відомо, зазвичай, структура оглядової екскурсії будується за принципом «від загального до конкретного», тобто початок ознаменовується характеристикою епохи, далі слідує розповідь про творчість ключових митців і закінчується аналізом окремих їхніх робіт. До вторгнення більша частина такої інформації описувала російський контекст, за винятком незначної докладної частини про Україну. Натомість, пропонується таке відсоткове співвідношення інформації: 40% про Україну, 35% про Росію і 25% про світове мистецтво. Навіщо, здавалося б, вводити «зайві» дані в оповідь про російську школу образотворчого мистецтва? Відповідь більш ніж очевидна — для спростування міфів, насаджених Росією, про примордiальну неповноцінність української держави та культури й, головне, для пошуку чинників, що симптоматично призводили до їх реального занепаду. До того ж, порівняння російських та європейських художніх досягнень у певний період часу стане рушійною силою для полемічного обговорення феномена «великої російської культури». Тут вкрай важливо зауважити: основою екскурсійного матеріалу мають бути наукові факти, а майже безпристрасне їхнє викладення повинно спонукати відвідувачів до самостійних висновків.

Україні не варто поспіхом переписувати собі художників, яких раніше узурпувала Росія. Поспіх шкідливий тим, що загрожує перетворенням жертви в агресора. А кому, як не Україні, відомі негативні наслідки таких дій. Безперечно, питання приналежності того чи іншого художника (художниці) до України чи Росії потребує часу для ретельного вивчення біографії та творчості митців. Доречно поглянути на дослідження постколоніальної проблематики українськими літераторами, які в питанні національно-культурної ідентичності письменника Миколи Гоголя пройшли довгий шлях від повного заперечення його належності до Росії аж до примирення з його подвійною —

українсько-російською — натурою. Висновок невтішний, але відповідає дійсності: він вважав свою дорогу вітчизну країною з героїчним і вартим усілякої шани минулим, але без майбутнього, тому й обрав російську мову та кар'єру російського письменника [1, с. 64-65]. Всі сумніви остаточно розвіюються словами самого ж Гоголя: «...Не знаю, яка в мене душа, хохлацька чи російська. Знаю тільки те, що ніяк би не дав переваги ні малоросіянину перед росіянином, ні росіянину перед малоросіянином» [там само, с. 82].

У царині образотворчого мистецтва суперечливою фігурою можна назвати Іллю Рєпіна (Ріпина). Більшість українців з переможною радістю зустріли нещодавню новину про те, що Музей Атенеум у Фінляндії змінив підпис національності під прізвищем Іллі Рєпіна з росіянина на українця [35], спираючись на дані про місце його народження (Чугуїв Харківської губернії) і той факт, що його батько та дідусь були українцями козацького роду. Проте, принагідно теж слід згадати, що мати Тетяна Рєпіна (у дівочтві Бочарова) була російського походження. Художник не володів українською мовою, а історію і традиції України досліджував протягом життя з неабияким інтересом та захватом, часто послуговуючись допомогою історика, етнографа Дмитра Яворницького.

На користь Іллі Рєпіна як українського художника свідчить низка творів на українську тему: «Гайдамаки», «Чорноморська вольниця», «Вечорниці», кілька варіантів «Запорожців, що пишуть листа турецькому султанові», «Гопак» та ін. Однак, ця складова ідентичності митця руйнується під впливом його висловлювань, в яких він застерігав, що за національним походженням є росіянином, з деяким уточненням: «Відносно мене ви помиляєтесь, вважаючи, мабуть, природним малоросом: моя батьківщина Чугуїв, Харківської губернії. Це містечко російське, колишнє козацьке...» [4, с. 4].

На сьогоднішній день немає чітко вироблених критеріїв, за якими можна того чи іншого художника віднести до плеяди українських. Треба визнати, що це питання складне, багатогранне, подекуди дослідники зіштовхуються з

поняттям множинної ідентичності митців. Втім, вже зараз існує нагальна необхідність виробити такі маркери. Беручи до уваги міркування мистецтвознавиці Оксани Підсухи щодо цього питання [40] та розвиваючи далі суть основних ідей в напрямку більшої конкретизації, можна виділити кілька маркерів:

1. Самоідентифікація митця. Ідеальним варіантом є прямо висловлена позиція автора стосовно своєї національності (етнічності), здійснена публічно і/або приватно. У разі відсутності прямого висловлювання аналізується біографія художника на предмет: оцінки його ставлення до історико-політичних подій, сучасником яких він був; розрізнення чи сприйняття єдиною своєї національно-етнічної самобутності (приміром, українець чи українець грецького походження).

2. Місце народження. Щоб уникнути плутанини з картами, що позначають українські землі в різні історичні періоди, рекомендується за основну брати політичну карту України з кордонами станом на 1991 р. Тобто, якщо Іван Крамський народився у 1837 р. у Новій Сотні поблизу Острогозька Воронежської губернії, що сьогодні є територією Росії і яка не була територією України у 1991 р., то Крамський за місцем народження вважається російським художником, попри те що ці землі лежать на історичній території Слобідської України. На думку авторки дослідження, акультурація митців з боку України в прикордонній смузі є неприйнятною і може розцінюватися як мимовільний заклик до пожвавлення дискусії про перегляд міжнародно визнаних кордонів сусідніх держав, що були закріплені після Другої світової війни.

3. Українська складова у творчості. Якщо третина робіт художника присвячені українській темі (архетипам, сюжетам, мотивам, постатям, природі, винайденню нового на основі переосмислення традицій минулого тощо) і вони створені на території України чи в еміграції, такий митець може називатися українським. Також художник може називатися українським, якщо він не народився в Україні і створив менше третини робіт на українську тему, але він сам визнає публічно чи приватно, що став українцем по духу після

відвідування або проживання в Україні, і що натхнення, яке він отримав внаслідок цього посприяло новому етапу в його творчості.

Крім необхідності застосування історико-політичного підходу в діяльності Національного музею «Київська картинна галерея», є ще два підходи, які увиразнюють та підсилюють позиції закладу серед решти музеїв — це етносимволічний та інтерактивно-меморіальний. Кожному етносу, народу і нації притаманний певний культурний код, система знаків, що унікалізує їх. Те, що для одного буде відразу зрозумілим, для іншого стане незбагненим. Поняття коду є основоположним у семіотиці. Знаки не мають змістовного наповнення поодиночі, вони піддаються інтерпретації лише у взаємодії. Символ же є більш самостійною, самодостатньою одиницею. Символом може виступати як окремий знак, так і людина.

Французький філософ Моріс Мерло-Понті не відділяв живопис від мови, бо картини складаються із знаків, що поєднані подібно до «синтаксису та логіки», як вербальна мова [89, с. 60]. То чому ж не взяти і не скористатися можливістю за допомогою мистецтва (інтервізуальності) пізнати нарешті, в чому ж полягає розмежування між українською та російською спільнотою? У такому випадку найбільш дієвим буде застосування компаративного методу, а найбільш доцільним стане формат тимчасових виставок як з фондів музею, так і за участю сучасних майстрів. Міжмузейна співпраця перетвориться на щоденну кропітку роботу, адже фундаментальну частину творів російської школи образотворчого мистецтва потрібно буде діалогічно зрівноважувати з українськими експонатами.

Окремою родзинкою таких експериментальних виставок пропонується зробити їхнє дизайнерське оформлення. Україна — це фронтір світового дизайну, недооцінений клондайк. Графіка, шрифти, можливості працювати з історичним контекстом, робота з кризовими комунікаціями під час війни — все це послугувало драйвером розвитку в цій сфері. Усвідомленість українського дизайну полягає у глибокому відчутті змін навколо, в розумінні суті предмета, а також вмінні розкласти його сенс на зовнішні та внутрішні

складові. Українці історично вміли використовувати здобутки різних періодів будь-якого стилю паралельно, щоб створити доречний об'єкт дизайну тут і зараз [10, с. 32, 34].

Інтерактивно-меморіальний підхід в діяльності Національного музею «Київська картинна галерея» передбачає започаткування формату панельних дискусій про російсько-українську війну, що буде своєрідним вираженням антиімперського контрдискурсу. Відомо, що з появою поняття «нової музеології» наприкінці 1980-х рр. відбулися суттєві зміни в розумінні ролі та функцій класичних музеїв. Відтак, до компетенцій класичних музеїв належать не тільки збереження, колекціонування, вивчення та презентація творів мистецтва, а й суспільно-формуюча функція, під якою мають на увазі велику комунікацію глядачів та музейних кураторів, відхід від елітарної та дидактичної позиції, критичність, вивчення конфліктів та реагування на виклики часу, сприяння в осмисленні минулого й майбутнього.

Перебіг і завершення війни зазвичай окреслює великий суспільний запит на спілкування, емоційну та ментальну підтримку, пошук істини, що невідворотно веде до формування канону колективної пам'яті, а отже, — колективної ідентичності. Київська картинна галерея разом зі своєю винятковою колекцією творів може зайняти почесне місце в цьому процесі. До того ж, панельні дискусії можуть реалізовуватися не лише в рамках художніх виставкових проєктів, а й можуть відбуватися на підтримку видання книг, релізів музичних альбомів, виходу в прокат відповідних фільмів про російсько-українську війну тощо. Але найголовнішим здобутком музею від запровадження відкритої та інклюзивної стратегії роботи з відвідувачами виявляться меморіальні практики, коли навіть не художник за фахом зможе вписати свою особисту історію пережитої війни в неконвенційний архів мистецтва. Зрештою, такі події потребуватимуть залучення широкого кола експертів в галузях історії, психології, міжнародних відносин та ін.

Підбиваючи підсумки, варто наголосити, що повноцінна самоідентифікація України, в тому числі культурно-мистецька, не можлива

без порівняння з Росією. Концепт «східних слов'ян», нерозривної єдності українців, росіян та білорусів, міцно засів у головах не лише іноземців, а й деяких українців, до чого Росія доклала величезних зусиль. У вираженні самобутньої ідентичності України можливе лише за рахунок яскравого унаочнення відмінностей від Росії та Білорусі. Замовчування усього «російського» нам не на користь. Ми повинні чітко розуміти так звані аргументи Росії зі знеособлення України, щоб надати світу швидкі та ефективні контраргументи. У Національного музею «Київська картинна галерея» є всі інструменти для того, щоб сформувати достовірний національно-культурний образ України без obsesивного уповання на «велич» російської культури. Культури як системи цінностей та людської поведінки.

Дихотомічні відносини колишніх колоній з постімперіями в кожному окремому випадку мають свої особливості, переваги та недоліки. Чудово, якщо постімперія ступила на шлях виправлення допущених помилок, взаєморозуміння та конструктивного діалогу — це прискорить процвітання зацікавлених держав. Для сьогоденної постколоніальної ситуації в Україні це надто віддалене майбутнє, а діяти необхідно зараз і тут.

РОЗДІЛ 3. ГЕНЕЗА ДІЯЛЬНОСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ «КИЇВСЬКА КАРТИННА ГАЛЕРЕЯ»

3.1. Виставкова робота музею до та після 2014 року

Особливості розвитку виставкової стратегії Національного музею «Київська картинна галерея» оприявнюються найкращим чином через розгляд впливу суспільно-політичних подій в країні на тематико-експозиційні плани проєктів. Звідси — необхідність виокремити основні віхи виставкової діяльності в такі періоди:

- пізньорадянський (1981-1991);
- відновлення незалежності України (1991-2004);
- передвоєнний (2004-2014);
- період російської збройної агресії проти України (2014-2022).

Примітно, що така періодизація зіставна з часом перебування на посаді директора музею мистецтвознавиці Тамари Солдатової (1981-2004) та художника Юрія Вакуленка (2004 – дотепер). Діяльність музею після повномасштабного вторгнення буде проаналізована в іншому підрозділі.

За складом, художнім рівнем колекції та характером спеціалізації Національний музей «Київська картинна галерея» є третім після Державної Третьяковської галереї у Москві та Державного Російського музею в Санкт-Петербурзі. Цей значущий факт підкреслює надзвичайну важливість України для Росії та пояснює незгасаючу зацікавленість у здійсненні гібридизації культури, що тією чи іншою мірою відбувалася протягом столітнього існування Київської картинної галереї.

Немає сенсу зазирати в далеке минуле музею, починаючи з 1922 р. (року заснування установи), адже всі, кому хоч трохи відомо, як працювала ідеологічна машина СРСР, можуть уявити, на яких концептуальних засадах функціонував музей. Досить лише для прикладу навести уривок оголошення з

газети «Прапор комунізму» за 23 вересня 1979 р.: «У Київському музеї російського мистецтва розпочинає роботу лекторій «Російське класичне і радянське образотворче мистецтво». Першу лекцію «В. І. Ленін і образотворче мистецтво» прочитає кандидат історичних наук В. Шлєєв» [59]. Куди більший інтерес становить вивчення перехідних періодів, коли держави переживають фундаментальні трансформації, а культурний націоналізм може набирати значних обертів.

Загалом 1981-1991 рр. характеризуються наростанням кризи радянської системи з подальшим та остаточним її крахом. Курс радянського керівництва на «перебудову» був запізнлим та вимушеним кроком, спрямованим на демократизацію державного й суспільного життя. Тому не дивно, що в цей період Національний музей «Київська картинна галерея» продовжував діяти за інерцією, беручи участь, у всесоюзних виставках.

Так, приміром у 1982 р. відбулася виставка, присвячена 100-річчю від дня народження Народного художника СРСР, першого президента Академії мистецтв СРСР Олександра Герасимова (1881-1963). Еволюцію його творчого шляху послідовно розкривали двісті робіт живопису і графіки з провідних музеїв Москви, Ленінграда та інших міст країни, а також приватне зібрання митця. Експозиція розпочиналася з великого полотна «В. І. Ленін на трибуні» — авторського повторення картини, написаного у 1928-1929 рр. О. Герасимов був автором численних портретів видатних діячів радянської держави, вчених, полководців, літераторів, акторів. Серед таких постатей — портрети балерини О. Лепешинської, актриси А. Тарасової, артиста І. Москвіна, академіка І. Грабаря, мистецтвознавця М. Крісті, поета С. Маршака [8].

Святкування різноманітних річниць, історичних героїчних подій, висвітлених у мистецьких творах, було першочерговим завданням, оскільки виконувало єднальну функцію, плекало відчуття приналежності союзних республік до великої країни-переможця. Такою була виставка «Ленінград у дні блокади», присвячена 40-річчю повного зняття блокади під час Другої світової війни та 60-річчю з дня присвоєння місту імені В. Леніна. Серед відомих

радянських майстрів вирізнялася серія літографій О. Пахомова «Ленінград у дні війни та визволення» [37].

У 1990 р. звертає на себе увагу виставка творів художника Бориса Григор'єва (1886-1939), на якій було зібрано твори з багатьох музеїв СРСР, а також з приватних зібрань, присвячена 50-й річниці з дня його смерті. Спочатку вона експонувалася у його рідному місті Пскові, потім у Москві і, нарешті, в Києві. Дві основні теми художника — тема Росії (поля, села, народні типи) та театральні-маскарадні фантазії [31].

Окрім цього, існували і двосторонні формати співпраці в рамках СРСР. Такою, наприклад, була виставка творів російських художників XIX – початку XX ст. з Державної картинної галереї Вірменії. Більшість експонованих творів раніше не залишали Єревана (твори К. Сомова, М. Реріха, В. Кандинського, М. Шагала, П. Філонова тощо).

З урахуванням вищесказаного, пріоритетним напрямком виставкової роботи Національного музею «Київська картинна галерея» у різні періоди діяльності був показ творів з колекції власне музею. Передусім, акцент робився на монографічних зібраннях В. Боровиковського, В. Тропініна, І. Айвазовського, М. Ге, І. Шишкіна, В. Полєнова, І. Рєпіна, М. Нестєрова, М. Врубєля, В. Верещагіна та ін.

Колекція творів другої половини XIX – початку XX ст. — особлива гордість музею. Однією з подібних виставок була «Картини-ювіляри» — виставка, на якій демонструвалися лише три роботи видатних художників-передвижників і матеріали, пов'язані з історією створення полотен. Це «Селянин з вуздечкою» І. Крамського, «Курсистка» М. Ярошенка та «Серед долин широких...» І. Шишкіна. У 1983 р. виповнилося 100 років з дати їхнього написання [65].

У період відновлення незалежності України (1991-2004) музей зіткнувся з кількома труднощами. По-перше, це необхідність ремонту та облаштування запасників відповідно до норм інструктивних матеріалів щодо зберігання експонатів. По-друге, це потреба в розширенні експозиційних площ, адже

музей міг експонувати лише 5% творів від загальної кількості. До речі, ці проблеми станом на сьогоднішній день досі залишаються невирішеними в повному обсязі. У 90-х рр. українські чиновники неохоче брали на себе відповідальність з вирішення подібних проблем, спонукаючи адміністрацію музею до пошуку матеріальної підтримки в Посольстві Росії в Україні. Зрештою, така недалекоглядність з боку української влади призвела до негативних наслідків.

Розпад СРСР став для Росії трагічною подією. Підписання Біловезької угоди про створення СНД лише віддалено нагадувало СРСР, отримавши означення «цивілізованого розлучення». Росія була останньою з країн-сусідів, що підписала з Україною Договір про дружбу, співробітництво і партнерство аж у 1997 р. Впродовж усього часу з дня проголошення незалежності України офіційні особи Росії час від часу висували територіальні претензії стосовно делімітації та демаркації кордонів (питання Криму, конфлікт навколо острова Тузла, міжнародно-правові спори щодо Азовського та Чорного моря). Все це поєднувалося з ліберально-економічною, релігійною та культурною присутністю всередині України, щоб за сприятливої нагоди перетворити український політикум на маріонетковий, чому завадила невдовзі Помаранчева революція.

Звісно, співпраця з Національним музеєм «Київська картинна галерея» була в інтересах Росії. Представники посольства та інші приїжджі російські політики поводитися в музеї по-господарськи. Чого лише варта історія про бажання колишнього мера Санкт-Петербурга Анатолія Собчака отримати в дар своєму місту бронзовий пам'ятник російському імператору Олександрові II, подарований в 1910 р. Києву меценатом бароном Володимиром Гінцбургом та який був закріплений за основним фондом музею (Ск-49) [50]. У даній ситуації треба віддати належне профільному міністерству України та музею, які все-таки не допустили реалізації цієї забаганки. Була відлита копія статуї в київському творчо-виробничому комбінаті «Художник», над обробкою та оформленням якої працював Заслужений художник України, скульптор

Микола Олійник.

Культурний діалог з Росією розвивався обережно та з деяким напруженням. Окремі виставкові проекти супроводжувалися побоюваннями та роздумами про можливість повернення культурних цінностей назад до України. У контексті виставки «Золота доба російського живопису» в Москві в 2000 р., на яку були привезені близько 100 картин і рисунків, знятих з постійної експозиції, директор музею Тамара Солдатова сказала: «Наприклад, мозаїки Михайлівського Золотоверхого монастиря [мають бути повернені]. Для України це дуже значимі твори, бо вони входять в історико-архітектурні комплекси» [25].

Водночас, слід пригадати деякі виставки іншого штибу, як-от «Пушкін і час» за участю Національного музею Тараса Шевченка, Музею історії Києва, присвячену 200-літтю поета. Вона була орієнтована на відображення «духу пушкінської доби». На виставці були представлені полотна видатних майстрів: О. Кіпренського, К. і О. Брюллових, П. Соколова, а також твори деяких членів об'єднання «Світ мистецтва» (пейзажі З. Серебрякової, ілюстрації до «Капітанської дочки» О. Бенуа та ескізи театральної декорації О. Головіна до опери «Цар Салтан»). Окрім цього, доповнювали виставку ксилографії, скульптура, скло, фарфор, книги [77]. Також у 2002 р. в Київській картинній галереї відбулася виставка акварелі та рисунка російського майстра графіки Миколи Кузьміна (1890-1987) «У сні я бачив Пушкіна».

На виставці, присвяченій 300-літтю Санкт-Петербурга, було презентовано більше ста творів живопису, графіки, скульптури, декоративно-прикладного мистецтва XVII-XX ст. з колекції музею, що пройняті духом Північної Пальмири (роботи Антропова, Боровиковського, фарфорові статуетки заводу Ломоносова, набори довоєнних листівок з краєвидами міста).

З новим ходом історії музейні твори отримували нове життя. За словами головного зберігача Алли Ілінг, картина О. Тишлера «Гуляй-поле. Махновщина» довгі роки зберігалася не в основному фонді, а в науково-допоміжному, де зберігаються речі невисокої художньої якості. Картину туди

помістили, головним чином, через її тему й назву. Для офіційного образотворчого мистецтва минулого періоду все, що було пов'язане з Нестором Махном, було заборонене. Художник, не дивлячись на конкретну назву, зобразив позачасову подію, що могла статися в будь-якій державі в будь-який час. Після проголошення незалежності України ця картина зайняла своєї гідне місце в постійній експозиції та побувала на багатьох міжнародних виставках [38].

Також Національний музей «Київська картинна галерея» далі продовжив виставкову діяльність, націлену на популяризацію саме музейної колекції. Зокрема, йдеться про «Весну життя» — виставку творів Михайла Врубеля київського періоду, експонування живопису та графіки Миколи Ге. Виставка «Айвазовський і художники його кола» складалася з 13 живописних робіт і 5 графічних рисунків самого Айвазовського та з робіт його учнів. Вперше публіка побачила графічні начерки з дорожнього альбому знаменитого мариніста.

Концепція виставки «Ню» була побудована навколо зображень оголеної жіночої натури із зібрання музею та деяких приватних колекцій: від академічних натурних студій XVIII-XIX ст., характерних орієнтацією на античний ідеал краси (роботи А. Лосенка, К. Брюллова, В. Верещагіна, І. Рєпіна, В. Серова), до мистецтва XX ст. з творами, що передають гармонійний тип людського тіла, який зазнає експресивного, трагічного трактування (роботи О. Осмьоркіна, О. Дейнеки, Д. Жилінського, Ф. Волосенкова).

Під керівництвом Тамари Солдатової музей займався активною міжнародною виставковою діяльністю. Найкращі музейні експонати демонстрували в Італії, Німеччині, США, Франції, Фінляндії, Японії тощо. З іншого боку, Київська картинна галерея люб'язно приймала у своїх стінах іноземних гостей з мистецької сфери. Деякі проекти варті окремої деталізації. Німецький культурний центр організував виставку «Графіка німецького експресіонізму» і супроводив цю подію просвітницькими та науковими заходами — доповіддю професора Кіри Шахової «Картини німецьких

експресіоністів» та показом відеофільму «Блауер Райтер: у пошуках слідів» про мистецьке об'єднання «Блакитний вершник» у Мюнхені [53].

З нагоди десятиріччя заснування Альянс Франсез в Україні, Французький культурний центр організував виставку гравюр Жоржа Брака (1882-1963), яка стала справжньою подією в Україні. Будучи чудовим майстром гравюри, Жорж Брак разом з Пікассо розвинув напрям кубізму й довів його до розквіту у творах глибокого змісту [2].

У музеї та Французькому культурному центрі в Києві було відкрито виставку відомого французького художника Цві Мільштейна (1934-2020). Організатором виставки і її натхненником стала Анн-Марі Паллад, французька мистецтвознавиця, яка проживала в той час у Києві. В основі творчості Мільштейна лежать біль і страждання єврейського народу [39]. Не могла залишитися непоміченою і виставка яскравого французького представника модерністського живопису ХХ ст. Крістіана Цаймерта (1934-2020).

У серпні 2004 р. Національний музей «Київська картинна галерея» очолив Юрій Вакуленко — художник-реставратор, фахівець у галузі атрибуції та оцінки музейних цінностей. Посаду генерального директора музею він займає і донині. У матеріалах, поданих Ю. Вакуленком на конкурс із заміщення вищевказаної посади, містилися кілька тез, важливих з точки зору його виставкового цілепокладання:

- 1) реалізація стратегії виставкової діяльності як послідовної системи популяризації кращих творів з фондів музею та творів сучасних митців;
- 2) основою є проекти, що представляють митців українського походження або митців, які зробили свій внесок в українську культуру;
- 3) встановлення контактів з митцями російських діаспор, що сформовані в різних країнах за межами території Російської Федерації, та музеїв російського мистецтва різних країн.

Досвід, здобутий музеєм у 1990-ті рр., заклав підвалини для масштабних довгострокових виставкових проєктів (циклів), серед яких: «Сімейна художня традиція», «Реалізми ХХ століття», «Сучасне мистецтво України», «Музей

відкриває свої фонди», «Музей і колекціонери», «Дослідницька платформа» і т. д. [7, с. 22-23]. А яку мету мала Росія стосовно України в 2004-2014 рр.? По-перше, російський капітал проникнув у стратегічно важливі галузі української економіки, що сформувало економічний плацдарм із впливу на внутрішню та зовнішню політику України. Серія газових конфліктів окреслила поле для маніпулятивних маневрів Росії проти України. По-друге, з моменту вступу Віктора Ющенка в повноваження Президента України розпочалася масштабна інформаційна кампанія з його дискредитації (звинувачення у мазепоманії, непримиренність з політикою встановлення історичної правди про Голодомор, роздратування через присвоєння С. Бандері звання Героя України). Саме в цей час російський політтехнолог Тимофій Сергійцев, працюючи на Віктора Януковича, розробив ідею штучного розколу країни (поділу українців на «три сорти») [78]. Врешті-решт, зусилля пропагандистів увінчалися успіхом — В. Янукович став президентом, але диктаторський вектор його правління спровокував Революцію Гідності. По-третє, у 2007 р. указом президента Росії було засновано Фонд «Русский мир», який у першу чергу мав сконцентруватися на підтримці російської мови та культури у відповідних діаспорах, меншинах за кордоном, а передусім у колишніх радянських республіках [57, с. 5-6]. Більше того, у географічному розумінні ядром «російського світу» було визначено Росію та пострадянські слов'янські країни — Білорусь та Україну.

Виставковий проєкт, який став перехідним знаменом від Т. Солдатової до Ю. Вакуленка як директора Національного музею «Київська картинна галерея» був проєкт, що відбувся у два етапи: виставка у рамках проведення в 2003 р. «Року Росії в Україні» під назвою «Російське та українське мистецтво XIX – першої половини XX століть з приватних колекцій» та виставка у рамках проєкту «Україна класична» під назвою «Український живопис 1945-1989 років. З приватних колекцій». Організатори — Міністерство культури і мистецтв України, галерея «Естамп», за сприяння Посольства Росії в Україні. Виставлялися твори з особистої колекції віце-прем'єра з гуманітарних питань

Дмитра Табачника (пізніше міністра освіти і науки в уряді М. Азарова) та його брата. Даний проєкт був першим за останні 50 років у Києві, що показав публіці приватні зібрання. Втім, він коштував музею великих репутаційних втрат, оскільки на ньому були представлені фальшиві роботи Тетяни Яблонської [72].

Особливим цинізмом та суб'єктивністю поглядів відрізняється вступне слово Надзвичайного та Повноважного посла Росії в Україні Віктора Черномирдіна до каталогу виставки 2003 р.: «Протягом багатьох століть культурне життя Росії та України були нерозривно пов'язані, взаємно впливаючи, доповнюючи й збагачуючи одне одного, утворюючи єдиний історико-культурний простір. Саме ідея художньої єдності двох народів червоною ниткою проходить через експозицію...» [56, с. 3].

У 2005 р. в рамках програми ЮНЕСКО відбулася персональна виставка авторського проєкту Олега Молчанова (нар. 1966) «Слов'янська путь». Молчанов є російським майстром споглядально-філософських, проникливо-мрійливих та епічних пейзажів. У своїй творчості він оспівує світлий образ Росії, що, водночас, є проявом його громадянської позиції. У 2007 р. Російській академії мистецтв виповнилося 250 років з дня заснування. З цієї нагоди професори, викладачі і випускники різних років презентували свої роботи в Києві. У першому ж залі можна було побачити роботи президента Академії Зураба Церетелі «Насіння» та «Збір грошей на храм», які виділялися із загальної експозиції тим, що підпадали під класифікацію сучасного живопису, бо решта художників тяжіли до класичних російських пейзажів та натюрмортів [54].

У 2009 р. світ святкував 200-річчя від дня народження Миколи Гоголя. З огляду на це була влаштована за підтримки Російського центру науки і культури у Києві та видавництва «Грані-Т» виставка, на якій були представлені портретні зображення письменника, книжкова ілюстрація (П. Боклевський, Є. Кібрик), живописні полотна, створені за гоголівськими літературними сюжетами (П. Федотов, В. Перов, І. Рєпін). Згодом відбулася

презентація найбільш повного збірника творів і листів Миколи Гоголя, що було реалізовано видавничим відділом Московської Патріархії та українським Благодійним фондом «Богуслав». Слід зазначити, оскільки значна частина українців вважають Гоголя українським письменником, так само, як росіяни російським, то обопільне проведення подібних заходів вимагає супроводу вивіреною концепцією, яка б влаштовувала обидві сторони, аби не сприйматися як співучасть у творенні імперського міфу про «єдиний неподільний культурний простір двох братніх народів».

2009 рік був багатим на мистецькі події російської культури. Тому не можна не згадати про закриті святкування Днів російської культури в Київській картинній галереї за сприяння мецената та колекціонера Ігоря Воронова й галереї «Карась», в рамках якого було реалізовано проєкт «Мистецтво андеграунду і нонконформізму 60-70-х років». Програма була насичена відеоінсталяцією, перформансом, показом фільму, музичними концертами. Також помітною виявилася виставка «Російська ікона XVII – початку XX століття» з приватних київських колекцій (зокрема, мера Києва Леоніда Черновецького). Організатор – аукціонний дім «Золотий перетин».

У 2011 р. до Києва завітала московська художниця Тетяна Назаренко — одна з яскравих представниць російського образотворчого мистецтва XX – XXI ст. — з виставкою «Фамільний альбом. Ретроспектива». І завершити блок із наявним російським чинником у виставковій роботі музею можна згадкою про святкування Днів Москви в Києві у 2012 р., приурочене до 20-ліття встановлення побратимських відносин між містами. Виставка відкрила перед глядачами кращі театральні афіші Москви за останні 5 років.

З іншого боку, генеральний директор Ю. Вакуленко разом зі своєю командою доклали великих зусиль до появи тісного партнерства музею з приватними галереями, що надало доступ широкій аудиторії до корпоративних колекцій, посприяло поживленню співпраці із сучасними українськими митцями, спонукало поглянути під іншим кутом зору на творчість українських класиків і нонконформістів. Відхід від функцій суто

музейної установи та інтеграція із сучасним арт-ринком, наближення до аукціонної практики — все це дозволило знайти свою унікальну нішу, пов'язану з українською самоідентифікацією.

Чудовою за задумом та втіленням стала виставка ікон XVI-XIX ст. з колекції антикварного салону «Дукат» під назвою «Світ православної ікони». Експозиція релігійного живопису представляла кілька ведучих іконописних шкіл — від російського Поволжя, Новгороду й Палеха до Балканського півострова, Полтави і Галичини. Поєднання в одному просторі російських і українських ікон наочно продемонструвало різницю двох гілок іконописної традиції: суворе дотримання російськими іконописцями канонічних правил проти свободи українських іконописців в додаванні побутових деталей до образів із життя святих, запозичення елементів світського, ренесансного та барокового живопису.

Серед виставок, покликаних увиразнити небайдужість музею до українського виміру своєї діяльності можна віднести такі проєкти, як: «Сергій Григор'єв і Віктор Зарецький — художній спадок України в ім'я майбутнього» (2007), «Юрій Луцкевич — майстер українського необароко» (2008), «Український батько російського футуризму» Д. Бурлюка (2009), «Барбізонець з українською душею» С. Васильківського (2009) та ін. Більше того, в рамках музейного напрямку «Мистецькі школи України», метою якого є показ особливостей розвитку малярства різних регіонів України, за відносно короткий проміжок часу було продемонстровано київську, одеську, львівську, кримську, закарпатську школи.

На додачу до вищевказаного, експонувалися твори відомих сучасних українських художників, співпраця з деякими з них набула довгострокового характеру. Йдеться про Анатолія Тартаковського (нар. 1954), Катерину Косьяненко (нар. 1978), Анатолія Криволапа (нар. 1946), Івана Марчука (нар. 1936), Олександра Дубовика (нар. 1931), Олександра Ройтбурда (1961-2021) тощо.

Сильною стороною Ю. Вакуленка як людини та керівника є

амбіційність, ставка на інноваційність та нестандартність як вимогу часу. До його професійних здобутків можна віднести проведення в музеї у 2007 та 2008 рр. передаукціонних виставок творів російської школи образотворчого мистецтва аукціонними домами Christie's та MacDougall's, що засвідчило існування в Україні легального арт-ринку.

У 2009 р. у рамках Днів німецької науки в Україні відбулася виставка «Imaginary. Художня математика», яку називали безпрецедентною не лише для музею, а й для всієї Східної Європи [71]. Відвідувачі ознайомилися з 12 математичними «картинами», відео та інтерактивними програмами. Картини не мали підписів, замість них були математичні формули, які й створили цифрові картини. Ідея візуалізації математичних образів засобами художньої мови належала німецькому математику Герту Мартіну Гройлю.

Музей час від часу потрапляв у вир бурхливих подій міжнародного масштабу з фокусом на актуальні проблеми сучасного мистецтва, що давало змогу відчувати себе частиною світової науково-художньої спільноти. Безсумнівно, участь музею в першій Київській бієнале сучасного мистецтва Arsenale 2012 запам'яталася саме таким досвідом. Так, у рамках виставки «Провокація. Сучасне мистецтво в класичному музеї» вдалося об'єднати роботи сучасних художників та класиків на засадах протилежності пластичних манер, а проєкт «Апокаліпсис і Відродження» українсько-російського куратора Олега Кулика апелював до питань мінливості несправжньої краси, ефективності мітингувальників, непомітної плинності часу та ін. Окрім цього, в музеї відбулося кілька виставок іноземних художників зі світовим ім'ям: одного з найдорожчих сучасних німецьких художників Герхарда Ріхтера (2006), французького художника родом з України Івана (Жана) Песке (2011), грузинської художниці Русудан Петвіашвілі (2013), твори якої зберігаються в сімейних колекціях Джорджа Буша, Едуарда Шеварнадзе, Ільхама Алієва, Маргарет Тетчер.

На тлі захоплення гнучкими форматами роботи за участю сучасних митців, музей послідовно дотримувався традиції досліджувати й

популяризувати кращі твори зі своєї колекції. Насамперед, йдеться про таких відомих корифеїв, як: І. Айвазовський, М. Ге, М. Врубель, І. Рєпін, В. Котарбінський. У 2009 р. відбулася виставка «Ars sovietica: різноманіття етносів та стилів» з музейної колекції «Мистецтво народів СРСР», що стала ґрунтовним кроком до істотного переосмислення радянського художнього минулого 1960-1980-х рр. Розквіт творчості обраних для виставки грузинських, вірменських, латвійських, азербайджанських художників збігся не лише з процесом удосконалення національних і фольклорних традицій, а й з цікавістю до художніх практик модернізму, пошуком нових засобів вираження й індивідуальної пластичної мови [19]. Україна була представлена Тетяною Яблонською, Сергієм Шишком, Леонідом Чичканом, а російське мистецтво — Тетяною Назаренко, Володимиром Стожаровим тощо.

На запит суспільства у 2011 р. відбулася виставка «Великий і прекрасний тріумвірат. Врубель. Серов. Коровін». Всі три художники певний час жили в Україні, мали схожі естетичні ідеали, проте застосовували відмінні живописні прийоми. А в 2013 р. можна було побачити добре відомі та відкрити для себе нові імена віртуозних пейзажистів на виставці з музейних фондів «Зима. Зима. Зима».

Останній досліджуваний період цього підрозділу — це період російської збройної агресії проти України (2014-2022). Можна сказати, що цей час приніс українцям важкі випробування — Росія перейшла від виключно гібридних методів протистояння до збройної ескалації. Водночас, цей час ознаменувався прийняттям легких рішень. Зокрема, без вагань і найменших сумнівів Україна почала поступово віддалятися від усього російського, усвідомивши, що насправді стоїть за «добрими намірами» Москви. Так, процес сепарації здійснювався повільно, але зростала впевненість у тому, що збереження статус-кво у двосторонніх відносинах загрожуватиме національно-культурній ідентичності України аж до можливості її знищення взагалі.

Національний музей «Київська картинна галерея» повністю відмовився від співпраці з Посольством Росії в Україні та з іншими юридичними чи

фізичними особами, що мають російське громадянство. Колектив музею зіткнувся із серйозною екзистенційною проблемою: як бути музеєм з проукраїнською позицією, маючи за основу своєї колекції твори російської школи образотворчого мистецтва? Слід зауважити, що періодично, починаючи з 1991 р., виникало питання про перейменування музею. У 2015 р. це питання знову було порушене і, зрештою, в 2017 р. музей було перейменовано з Київського національного музею російського мистецтва на Національний музей «Київська картинна галерея», повернувши йому історичну назву. Музей продовжив надалі реалізовувати виставкові проєкти за участю сучасних українських художників, а супровідні інформаційні матеріали до виставок з музейних фондів (анотації, концепції, етикетки) підпадали під більш прискіпливе ідеологічне опрацювання.

Найбільш пам'ятними проєктами цього періоду є:

— виставка «Наш Крим — наш» (2014) із сонячними краєвидами українського півострова;

— виставка «Європа — наш спільний дім» (2015), де європейська географія була унаочнена роботами відомих українських, польських, російських митців, художників країн Балтії;

— виставка «Народжені в Україні. Погляд із віддалі» (2015), про яку куратор Галина Алавердова влучно сказала: «Події в нашій країні змусили нас інакше поглянути на українську культуру, історію. У музеї зберігається багато робіт, створених нашими співвітчизниками. Їхні таланти закладені природою, а отже, і Україною» [68];

— міжмузейний проєкт «Український натюрморт» (2018), спрямований на збирання та аналіз натюрморту як жанру в історії українського мистецтва;

— виставка «Нікола та Федір Терещенки: становлення династії колекціонерів» (2019) про одних з найбільших конкурентів П. Третьякова;

— проєкт «Діалог через століття. Сучасний український символізм та Михайло Врубель» (2019), що поєднав в одному просторі митців різних епох, які мають здатність спілкуватися утаємниченими символічними образами.

Отже, Національний музей «Київська картинна галерея» пройшов великий тернистий шлях своєї виставкової діяльності. Конструювання національно-культурної ідентичності є динамічним процесом, що ніколи не завершується — музей у певному сенсі став віддзеркаленням цього процесу.

3.2. Особливості науково-художніх практик 2018-2021 років за участю авторки дослідження

На тлі тимчасових виставкових проєктів з гідним представленням України виникали деякі питання до постійної експозиції музею, а саме екскурсійного супроводу. Хоча значну кількість відвідувачів бентежила, наприклад, надмірна кількість портретів (авторських повторів, варіантів) царських і придворних осіб XVIII ст., якими були повністю завішані три зали музею, — вони, на думку авторки дослідження, мають право бути з огляду на історичну складову існування нашої держави. Важливим є перегляд саме екскурсійного супроводу до означених робіт. Не можна сказати, що методичні рекомендації щодо оглядової екскурсії не згадують про Україну чи українське походження певних художників. Втім, фактів про Україну мізерно мало в порівнянні з фактами про Росію. Можна припустити аргументацію в тому, що музей володіє колекцією творів саме російської школи образотворчого мистецтва. Проте, діючи на випередження, хотілося б підкреслити, що музей знаходиться в Україні, а отже, екскурсивод зобов'язаний говорити від імені України про Росію, а не від імені Росії про Росію.

Методика екскурсійної розповіді будується на аналізі окремих творів у поєднанні з характеристикою мистецького процесу на визначеному етапі його розвитку. Характеристика мистецьких процесів майже завжди містила в собі політичну складову перетворень у російській державі. Наприклад, у залах мистецтва першої половини і середини XVIII ст. екскурсиводу рекомендувалося розповісти про економічні, політичні й культурні зрушення

в житті Росії, тобто становлення імперії за часів Петра I та світський характер культури нової епохи. Чи могла б бути доцільною у такому випадку подача додаткової інформації про наступ царату на права Гетьманщини після Полтавської битви 1709 р. з подальшою ліквідацією гетьманства російським урядом, що потягло за собою негативні наслідки для культурно-освітнього життя в Україні? Авжеж, така інформація була б не просто доцільною, а мала б стати невід'ємною частиною загальної характеристики епохи.

Схожа ситуація спостерігалася і під час оглядової екскурсії в залі мистецтва першої половини XIX ст. Дотримуючись методичних рекомендацій, екскурсовод мав згадати про історичні події, на тлі яких розвивалася російська держава, — Вітчизняну війну 1812 р., повстання декабристів. Окремий пасаж відводився «золотій добі» російської художньої культури на чолі з Олександром Пушкіним, велич якого посприяла тому, що ціла епоха отримала назву «пушкінської пори». По-перше, з точки зору росіян, війна 1812 р. є вітчизняною, а от з точки зору українців — це французько-російська війна, в яку, до речі, Україна була втягнута не з власної волі та зазнала людських і матеріальних втрат. По-друге, чи можна було додати кілька слів про роль та місце України в програмних документах декабристів? Звісно, це дало б більш цілісне розуміння тодішніх подій для пересічного українського громадянина, який завітав до музею в Києві. І, нарешті, по-третє, закономірно, що разом із ім'ям Олександра Пушкіна мало б прозвучати ім'я Тараса Шевченка, славнозвісний «Кобзар» якого якраз вперше вийшов у 1840 р. Ба більше, в експозиції мистецтва першої половини XIX ст. до повномасштабного вторгнення був представлений твір К. Брюллова «Портрет Семена Григоровича Лихоніна» (1841), який міг би стати сполучною ланкою у розповіді про творчість Т. Шевченка і творчість його вчителя, активного учасника викупу поета з кріпацтва К. Брюллова. Чесно кажучи, останнім часом до цієї ідеї почали звертатися деякі науковці музею з власної ініціативи все частіше й частіше, що слід відмітити як позитивну динаміку в контексті необхідності перегляду основних положень науково-методичних

рекомендацій.

Виходячи з вищевказаних зауважень, авторка дослідження вирішила розробити екскурсію, засновану на проукраїнській позиції, додавши української забарвленості в ті частини оглядової екскурсії, де це було потрібно, доцільно та можливо. Таким чином, була розроблена тематична екскурсія, присвячена творчості художників українського походження та творчості митців, у житті яких Україна відіграла значну роль. Захід відбувся 24 березня 2018 р. та був неоднозначно сприйнятий публікою, що відобразилося в шквальному його обговоренні в соціальних мережах.

Вступна частина екскурсії містила інформацію про століття поневолення українських земель Російською та Австро-Угорською імперіями. Далі слідувало пояснення, що в імперський період центрами професійної художньої освіти й мистецького життя були Петербург та Москва, до яких прагнула потрапити обдарована молодь з усіх куточків величезної країни. Не винятком були й українці. У Петербурзі існувало декілька українських земляцтв, зокрема такі були і в Академії мистецтв. Студенти-українці — учасники земляцтв — були міцно пов'язані з народним життям, бо самі були вихідцями з народу. Вони підтримували дружні відносини з багатьма відомими представниками української культури як в Петербурзі, так і в Україні.

Розглядаючи репрезентативний портрет Єлизавети Петрівни пензля Олексія Антропова, було підкреслено, що вона спочатку сприяла відновленню гетьманства в Україні в 1750 р., але посилення української автономії на чолі з Кирилом Розумовським не входило в імперські плани Росії, тому влада гетьмана була поступово обмежена. Завершила ліквідацію Гетьманщини наступна імператриця — про це вже йшлося біля парадного портрета Катерини II пензля Дмитра Левицького. Відомо, що найвидатнішими художниками доби російського Просвітництва в царині інтимного (камерного) портрета були Федір Рокотов, Дмитро Левицький та Володимир Боровиковський. Двоє останніх — українці, тому цікаво було порівняти підходи до портретного

придворного мистецтва росіянина Рокотова та українця Левицького. Тим паче, що між ними існувало негласне художнє протистояння. Ф. Рокотов передавав схожість портретованих у загальних рисах, був байдужий до конкретних обставин, зосереджувався на фактурних завданнях та писав портрет для будь-кого охочого. Д. Левицький, навпаки, брався за замовлення лише через довірену особу, змальовував моделі у звичайному одязі, а не парадному, та передусім прискіпливо вдивлявся в характер кожного. Насамкінець, художник працював над деталізацією костюмів, передачею різних фактур (шовку, мережива тощо).

На творчість Боровиковського, крім сентименталізму, значним чином вплинула філософська система Григорія Сковороди, яка складається з двох основних понять: «двох натур» (матеріальної та духовної) і «трьох світів» (макрокосм, мікрокосм та світ символів або Біблія). Визнаючи Бога, Сковорода, однак, заперечував його надприродну суть, розчиняв у природі, тобто розвивав пантеїстичні ідеї, віддаючи першість формі, ідеї над матерією [15, с. 16]. Пізнаючи Бога (природу), людина пізнає себе. З огляду на це портретовані В. Боровиковського невіддільні від природи, вони становлять єдине ціле разом з навколишнім світом. Елементи пейзажу повідують про життя персонажа, його вподобання, риси характеру, доповнюючи своїми формою і кольором зовнішній вигляд людини.

Звісно, вдалося не оминати автобіографічну повість «Художник» Т. Шевченка, що розповідає про викуп поета з кріпацтва, в якому важливу роль зіграли К. Брюллов, І. Сошенко, О. Венеціанов, М. Вільєгорський та В. Жуковський. Було процитовано спогади про характер К. Брюллового. Шевченко зазначає, що Брюллов любив навідувати своїх учнів, спостерігати за їхньою роботою; в Ермітажі проводив учням чудові лекції з теорії живопису; міг за вечерею чи за читанням книги накидати цілу картину; і всіх без винятку, звичайно, вражала славнозвісна червона кімната Брюллового з прозорими червоними занавісками, дорогою східною зброєю [74, с. 346-351].

У 2017 р. світ святкував 200-річчя з дня народження І. Айвазовського.

Зважаючи на це, у 2016 р. до Третьяковської галереї з Феодосії було вивезено 38 картин художника [41]. У такий спосіб Росія порушила Гаазьку конвенцію про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту від 1954 р., що забороняє вивезення та експлуатацію культурних об'єктів на окупованих територіях і зобов'язує повернути цінності, якщо вони були звідти вивезені. Картини згодом повернули, але в уповноважених органів влади України немає можливості перевірити їх автентичність.

Один із засновників передвижництва Микола Ге хоч і не народився в Україні, але навчався у Першій київській гімназії, що відіграла важливу роль у формуванні його особистості, адже там працювали викладачі з прогресивним мисленням, зокрема видатний український вчений Микола Костомаров. До гімназії (і до свідомості художника) проникали свободолюбні ідеї, що проявилось, зокрема, в сучасному трактуванні ним євангельських сюжетів.

Вершиною портретної творчості М. Ге вважають його «Автопортрет» (1892), написаний в останні роки життя Миколи Миколайовича, які він провів в Україні на Чернігівщині. У пізній період живописець переживав духовне й творче відродження. Ще однією знаковою роботою його пізнього періоду в Україні є «Портрет хлопчика-українця» (1890-ті рр.), що був знайдений у невеликому чернігівському селі. Полотну притаманні ознаки імпресіонізму, який привернув увагу Ге в той час. Також у картині наявна драматургія світла й темряви, що відповідало романтичному світовідчуттю М. Ге. Кольорова композиція полотна в цілому гармонійна й динамічна. Твір присвячений темі пробудження дитячої душі (темі людського буття).

У другій половині ХХ ст. зображення життя українського селянства набувало великої актуальності. Реакційна політика царського самодержавства чинила опір розвитку національної культури, зокрема літератури та мистецтва. Валуєвський циркуляр 1863 р., Емський указ 1876 р. забороняли видання українською мовою газет, журналів, викладання української мови в школах. Велику підтримку в цій справі українські художники отримували з боку передових діячів російської культури. Так, наприклад, художник Володимир

Маковський часто звертався до України, відображав у своїх творах її народ, побут, чарівну природу.

У 80-х рр. XIX ст. Маковський часто проводив літній період в Україні й писав яскраві та насичені етюди українців. Численні поїздки Маковський здійснив у різні регіони північно-східної та центральної України (Чернігівщина, Сумщина, Полтавщина). Митець особливо любив той куточок, де на межі трьох областей розташовані славнозвісні Ічня, Тростянець, Качанівка, Сокиринці, Прилуки. Саме там він запозичив сюжети для своїх творів, що починаючи з 1870-х рр., постійно експонувалися на виставках передвижників [5, с. 112].

Очевидно, що дану екскурсію можна було продовжити такими славетними іменами, як: Микола Ярошенко, Руфін Судковський, Архип Куїнджі, Ілля Рєпін, Михайло Нестеров, Михайло Врубель, Зінаїда Серебрякова та ін. Але задум полягав у тому, щоб зробити фінальною акцентною картиною «Дівич-вечір» (1882) В. Маковського, оскільки екскурсія передбачала застосування елементів театралізованого дійства (етнографічної реконструкції сюжету), метою якого був потужний психоемоційний вплив на відвідувачів з утвердження української національно-культурної ідентичності. На запрошення авторки дослідження в заході взяли участь Центр фольклору та етнографії, музичний гурт «Орелі» та студенти кафедри фольклористики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Народний звичай прощання нареченої з подружками перед весіллям на Полтавщині був відтворений переконливо й правдиво в найменших дрібницях як художником, так і етнографами. Кругловиді дівчата в народних строях, наречена, її батьки, троїсті музики навколо столу з традиційною весільною їжею (хлібом-сіллю, калачем, короваєм) — все це разом із сумними та веселими піснями, скрипкою, сопілкою і бубном здійснило незабутнє враження. Напевно, святкування такого штибу ще не було в стінах музею. Для когось з глядачів екскурсія та етнографічно-фольклорний виступ стали

приємною несподіванкою, а для когось вкрай обурливим дійством. Останні вимагали повернути кошти за квиток на захід, не вдовольнившись почутим і побаченим. Хтось нетерпляче заявляв, що українським народним типам не місце поряд з портретами царських осіб, а дехто й поготів — почав безпідставно нарікати, що негоже було влаштовувати свято у Великий піст і біля скульптури Нестора Літописця. Заради справедливості згадаймо, що Національний музей «Київська картинна галерея» є світською установою, що не несе релігійного функціонального навантаження, тобто не є культовою спорудою, та й реконструкцію сюжету не варто сприймати як справжню подію. Всі ці активні реакції засвідчили одне — тема і форма проведення заходу були обрані правильно, адже сколихнули громадськість на обговорення об'єктивного позиціонування України в культурному полі, насадженому російськими штучними конструктами.

Другий захід, який відбувся у кілька етапів у травні 2018 р., був націлений на актуалізацію певної частини музейної колекції та співпрацю з молодими українськими художниками. Йдеться про акцію-екскурсію «Тріумвіри дитячого портрета». Для проєкту були обрані дитячі портрети другої половини XVIII – початку ХХ ст., що знаходилися в постійній експозиції музею, серед яких: «Портрет дітей Сердобіних» (1810-ті рр.) В. Боровиковського, «Хлопчик-лацароні» (1831) О. Кіпренського, «Хлопчик-коробейник» (1864) І. Прянішнікова, «Портрет дівчинки» (1880) М. Ярошенка, «Дівчинка на тлі перського килима» (1886) М. Врубеля тощо. Діти є улюбленою натурою художників у всі часи, а тему дитячого образу в мистецтві справедливо можна назвати прекрасною і вічною.

Під час першого етапу проєкту авторкою дослідження була проведена екскурсія залами музею для 11 молодих українських художників — вихованців Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, — які вже встигли знайти свої оригінальні творчі методи, були учасниками (призерами, лауреатами гран-прі, спеціальних премій) Всеукраїнського відкритого конкурсу з живопису «Срібний мольберт» 2016–2017 рр., брали

участь у численних виставках, пленерах та симпозіумах в Україні й за кордоном, а дехто з них навіть вже удостоївся стати членами Національної спілки художників України. Кожен з художників обрав один з музейних дитячих портретів і створив за його мотивами сучасну інтерпретацію давно відомого полотна, яка не обов'язково мала бути виконана в жанрі портрета. Перед художниками постало одне з двох основних завдань:

1) очистити модель від авторської оцінки художника-попередника й поглянути на портретованих очима людини XXI ст.;

2) зобразити на полотні своє відчуття (розуміння) взаємозв'язку між моделлю та художником-попередником: симпатія, неприязнь, співчуття тощо.

Поставлені завдання окреслили триєдиний ланцюжок «художник-попередник — модель — художник-сучасник», що вписується в поняття «тріумвірів» — трьох людей, що об'єднуються заради будь-якої спільної діяльності. У даному випадку такою спільною діяльністю була рефлексія на тему дітей. З одинадцяти робіт, представлених на розгляд науково-методичної ради музею, було обрано чотири найкращих з точки зору художнього втілення новаторської ідеї. Переможці здобули можливість виставити свої роботи на мольбертах поруч з музейними картинами-прообразами. Кристина Мельник, натхненна «Портретом невідомої дівчинки в білому платті» невідомого художника другої половини XVIII ст., створила картину «Без назви», об'єднавши її з прообразом завдяки стилістиці бароко, але пішовши шляхом абстракції. Ксенія Дацюк захопилася картиною О. Кіпренського «Портрет сестер графині М. Потоцької, графині С. Шувалової з десятирічною ефіопкою» (1835), тому порушила тему дитячої праці (рабства) у роботі «Хочу мати дитинство», зобразивши на шиї дитини повідок — символ неволі. Богдан Макаренко, проаналізувавши «Портрет хлопчика-українця» (1890-ті рр.) М. Ге, написав «Криницю» як джерело знань та уособлення людського досвіду, а також застосував прийом світлотіні як головний композиційний та ідейний засіб, що підкреслює вічний пошук та боротьбу за істину. Нарешті, Анастасія Авула представила «Сон Єви» — алюзію на картину «Дівчинка з яблуками»

(1920) Б. Кустодієва, — де зображена юна, тендітна Єва, яка ще не знає, що на неї чекає в майбутньому, але в її поставі вже відчувається сила й рішучість духу.

Співпраця з молодими художниками на цьому не завершилася. Так, у вересні 2019 р. у рамках музейного проєкту «Дослідницька платформа», започаткованого до 100-річчя музею, відкрилася виставка «Техногенна людина» за участю К. Дацюк та А. Авули. Авторкою дослідження було вирішено об'єднати двох художниць, що працюють у різних пластичних системах з елементами абстракції, фігуративу та символу, темою впливу сучасних інформаційних технологій на життя людини. Техногенність (впровадження в усі сфери життєдіяльності суспільства новітніх різновидів техніки та технологій) набула статусу світоглядного принципу в житті людини. Гаджети стали необхідністю та залежністю, а найголовніше — провідниками зі зміни думок, свідомості й настрою користувачів. Тому важливо не втрачати контроль над дійсністю і вміти жити у світі постправди. З огляду на це прикладною за змістом була лекція, що відбулася в рамках виставки із запрошеною кандидаткою політичних наук, викладачкою кафедри міжнародної інформації Інституту міжнародних відносин Київського національного університету імені Тараса Шевченка Оленою Добржанською. Вона розповіла про фактори, які провокують кризу ідентичності (державної, соціальної, особистісної), означила загальні тенденції трансформації ідентичності в пострадянських країнах, дала настанови з фіксації та протидії пропаганді.

Тематична екскурсія «Хай живе Італія! Живопис, натхненний вічністю», що була проведена 25 травня 2019 р., привідкрила завісу на становлення і розвиток російської школи образотворчого мистецтва, головним чином, крізь призму діяльності інституту пенсіонерства при Петербурзькій Академії мистецтв. Акцент було зроблено на найбільш знакових постатях, чиї твори були представлені в постійній експозиції музею: П. Ротарі, Ф. Матвеев, К. Брюллов, О. Іванов, М. Ге, В. Худяков, Ф. Бронніков, С. Бакалович та М.

Врубель.

Петро I під час своїх подорожей до Європи захопився голландським живописом, але він розумів, що його новій державі потрібно переймати художні традиції у центрах з багатою культурною спадщиною, якою була Італія. Так, першим архітектором нової столиці став майстер «північного бароко» Доменіко Трезіні. Згодом на запрошення Петра I на береги Неви приїхав і флорентієць Карло Бартоломео Растреллі, не тільки архітектор, але й скульптор — з нього, власне, і бере свій початок російська світська скульптура. Італійці зробили свій внесок і в російський живопис — принаймні, театральньо-декораційний (художник «Ла Скала» П'єтро Гонзага був головним декоратором імператорських театрів). А завдяки П'єтро Ротарі з'явився жанр камерного портрета і розцвів стиль рококо. Антропов, Рокотов і Аргунов були учнями Ротарі.

Як не прагнули президенти Академії мистецтв діставати хороші копії античних мармурів, щоб учні могли проходити курс історії мистецтв, не покидаючи Батьківщину, вихованці рвалися в Італію. Отримати право на заповітне пенсіонерство було мрією кожного академіста. Щасливі володарі золотої медалі відправлялися в Італію вивчати античність і Ренесанс. Взаємодія російської художньої школи з європейською ставала конкретною реальністю. У другій третині XIX ст. значно збільшилося число пенсіонерів і по лінії Товариства заохочення мистецтв. Дехто так захоплювався неповторною красою Італії, що більше не повертався назад.

З 1840 р. при російській дипломатичній місії в Римі була офіційно утверджена посада начальника над російськими художниками, оскільки забезпечення їхнього існування, розподіл замовлень, відправлення створених робіт в Росію вимагали постійної уваги. До цього часу контрольна роль покладалася на російського посланника: йому доводилося не тільки виконувати адміністративні обов'язки, але і слідкувати за порядком, вирішувати конфлікти між художниками. Від нього багато що залежало, і перш за все — відмінні характеристики тим пенсіонерам, хто повертався у

Росію.

Безумовно, слід відзначити, що Національний музей «Київська картинна галерея» володіє унікальним зібранням пейзажів італійського періоду Миколи Ге, вирізняючись цим серед інших подібних музеїв України та Росії. До переліку найвідоміших пейзажів належать: «Флоренція» (1867), «Фраскати» (1859), «Сорренто» (1869), «Оливковий гай в Сан-Теренцо» (1867). Пейзажам М. Ге властива гнучка пластика кольору й мазка, імпресіоністичне сприйняття природного мотиву, свобода технічних прийомів. Відвідувачі також були проінформовані про інші варті уваги роботи італійського періоду М. Ге, які знаходяться у фондах музею. Відтак, було продемонстровано репродукції ескізів на деякі сюжети з італійської історії. М. Ге написав «Смерть Віргинії» (1857-1858), беручи за основу трагедію драматурга В. Альф'єрі, та «Смерть Імельди ді Ламбертаці» (1860), надихнувшись оперою Г. Доніцетті, вперше представленою публіці в Театрі Сан-Карло в Неаполі в 1830 р. Музична композиція саме з цієї опери стала основою для невеликої балетної постановки, яку гості змогли побачити у великій вітальні особняка Ф. Терещенка наприкінці екскурсії.

Продовжуючи порівняльний аналіз мистецько-суспільних процесів у Російській імперії та Західній Європі, 7 березня 2020 р. був реалізований проєкт «Історія однієї картини: «Курсистка» Миколи Ярошенка», покликаний дати, альтернативне радянському, дійсне розуміння суті Міжнародного жіночого дня. А також проєкт був спрямований на виявлення відмінних рис у російському та європейському феміністичному русі другої половини ХІХ ст. Поява феміністського руху в Російській імперії була безпосередньо пов'язана з реформою 1861 р. Рух був складним і неоднорідним, жінки того часу не називали себе феміністками (лише на початку ХХ ст. з'явився термін «рівноправки»). Умовно їхню діяльність поділяли на два крила: феміністське (ліберальне) і революційне (соціалістичне). Представницями феміністського крила були жінки з вищих верств населення, які допомагали жінкам нижчих станів, зокрема виступали за право на освіту, надання виборчих прав. А

представниці радикального крила брали участь у революційній боротьбі. Зважаючи на те, що більшість жінок були зі знатних, впливових сімей, вони або вже жили, або переїжджали в столицю імперії — Петербург. Тому не дивно, чому саме в Петербурзі зароджувалися перші жіночі товариства.

Художника Миколу Ярошенка, уродженця Полтави, сучасники називали виразником ідеалів передової молоді 70-80-х рр. XIX ст., він проявив себе блискучим портретистом-психологом. Митець добре знав і любив молодь, бачив у ній надію — запоруку великого майбутнього, тому багато працював над образами дівчат та жінок, які прагнули світла, знань, праці. Саме такою стала картина «Курсистка» (1883). Картина зображує звичайний для Петербурга осінній туманний день. Центральною фігурою є дівчина, яка квапливою ходою крокує з цілеспрямованим виразом обличчя назустріч глядачеві. Вона має підстрижене волосся, на ній — чоловіча шапочка, сорочка, вона підперезана чоловічим ременем. На плечі накинутий плед, під рукою помітні книги. Зовнішній вигляд свідчить про те, що вона є представницею різночинної демократичної молоді. Картина віртуозно вирішена в сріблястих тонах. Композиція врівноважена, побудована за діагональним методом, має підкреслену направленість руху. «Курсистка» для М. Ярошенка — це ще й особиста тема, виплекана і вистраждана. Дружина художника Марія Павлівна була курсисткою «першого бестужевського набору». І дівчата в пледах та круглих шапочках часто бували в їхній квартирі.

Завершилася екскурсійна зустріч читанням громадянської лірики молодими українськими поетесами Світланою Пазиченко та Оленою Істрі.

У 2021 р. шанувальники творчості художника Василя Тропініна святкували 245 років від дня його народження. У постійній експозиції Національного музею «Київська картинна галерея» знаходилися твори різних періодів його мистецької діяльності, тому влітку відбулася відповідна тематична екскурсія, доповнена музичними творами у виконанні талановитої бандуристки Єлизавети Соловйової.

Серед різноманіття стилістичних етапів, які пройшов художник, було

зосереджено найбільшу увагу на періоді його творчості в Україні. Будучи кріпаком графа Моркова, у 1804 р. В. Тропінін отримав розпорядження залишити Академію мистецтв і негайно їхати на Поділля. Період творчості Тропініна в Україні — це передусім звернення до природи [75].

Тематика цього раннього періоду була вельми строкатою. Поруч з портретами траплявся релігійний живопис (для кукавської церкви) і міфологічні сцени (переважно копії), велика кількість етюдів з природи, і, нарешті, перші спроби жанру, і навіть окремі пейзажі. Етюди українців і українців невеликого розміру, зроблені дуже швидко, часто були зображеннями голови і плечей, без «пози». Втім, портрет все ж був головним заняттям Тропініна в Україні. І в цьому не менш важливу роль могла зіграти місцева традиція. З першої половини XVII ст. в Україні була розповсюджена практика написання портретів гетьманів, а у XVIII ст. можливість писати портрети стала ще доступнішою, з'являлися зображення навіть сотників. Портрети пензля Тропініна завжди вирізнялися простотою та щирістю.

У 1818 р. В. Тропінін знову приїхав до України, але вже не як звичайний кріпак, а як вільна людина, сповнена творчих задумів (незабаром і справді пан дасть йому волю). Він закінчив іконостас для кукавської церкви, виконав кілька портретів і написав серію краєвидів Кукавки. На тлі боротьби проти польських поміщиків на чолі з Устимом Кармалюком Тропінін повернувся до образів українців, в яких умисно уникав будь-якої зовнішньої ефектності, вся увага була цілковито зосереджена на характерах людей.

«Портрет українського селянина», написаний в пізній період творчості в кінці 1830-х — на початку 1840 рр., є свідченням того, що тема кріпацтва та важкого життя селян завжди була присутня у житті художника, оскільки йому самому довелося пройти складний шлях від підневільного до вільного. Це узагальнений образ українського селянина того часу, який, можливо, був написаний з конкретного чоловіка, з яким був знайомий В. Тропінін. Єдине, що очевидно: перед нами чоловік, сповнений гідності та духовної стійкості, що пишається своїм українським корінням (адже одягнений у вишиту

сорочку) та готовий відстоювати своє право на краще життя.

Підбиваючи підсумки вищевикладеного матеріалу, слід підкреслити, що в Національному музеї «Київська картинна галерея» до повномасштабного вторгнення реалізовувалися проєкти, спрямовані на виявлення іманентної колоніальної складової та кристалізацію конгруентної української ідентичності. З цією метою застосовувався широкий спектр науково-освітніх та виставкових інструментів, що переважно мав характер синтезу мистецтв.

3.3. Виставкові проєкти в умовах повномасштабної війни: зміни, виклики, рекомендації

Активна фаза війни, що точиться на всій території України, зобов'язує музейну спільноту займатися забезпеченням експонатів. Всі музеї України, включно з Національним музеєм «Київська картинна галерея», зняли твори зі своїх постійних експозицій. Такі вимушені заходи призвели до пошуку альтернативних форматів діяльності та комунікації з відвідувачами. Зі свого боку Національний музей «Київська картинна галерея» повністю перейшов у роботу на тимчасові виставкові проєкти, відкривши двері для глядачів не лише на першому поверсі, а й на другому, де традиційно розміщувалися класичні твори мистецтва.

Переважна більшість виставок представлена іменами сучасних українських художників, які розмірковують у своїх творах про війну. Варто зауважити, що перебіг війни психологічно сприймається по-різному як всередині України, так і за її межами (як митцями, так і глядачами) [14, с. 70]. До речі, існує обмаль наукових досліджень про вплив війни на креативну продуктивність художників, а ще менше — про вплив споглядання творів воєнної тематики на людей, що живуть у країні, яка воює.

Взаємозв'язок мистецтва та війни відіграє важливу роль у сучасній історії світу. Здебільшого, розквіт виставкової діяльності відбувався вже у

післявоєнний період на культурно-мистецьких майданчиках колишніх сторін конфлікту. Це було продиктовано значними руйнуваннями територій, необхідністю зібрати та проаналізувати весь багаж напрацьованих художниками матеріалів та потребою сказати своє останнє заключне слово у високохудожній формі, адресоване як сучасникам, так і наступним поколінням. Звісно, що у вирашному становищі перебувала держава-переможець, оскільки перед її митцями відкривалися величезні можливості щодо трактування минулої війни: дискусії про причини її початку, оспівування героїзму солдатів і партизанів, оприявлення жорстокості й мародерства ворога, захват від здобуття тріумфальної перемоги.

Сьогодні ж спостерігається діаметрально протилежна ситуація — мистецтво і війна творять державу одночасно, в режимі реального часу. Збір, опрацювання, експонування творів авторів-військовослужбовців чи цивільних митців про війну здійснюється оперативно, відповідно до випадку й місця. Більше того, мистецтво стало ядром потужного міжнародного культурного фронту, розгорнутого задля військової та гуманітарної підтримки України.

Проте, давайте дамо чесну відповідь на запитання: «Чи є розуміння війни однаковим для кожного українця?». Очевидно, що ні. Війна сприймається неоднаково людиною, що стала двічі внутрішнім переселенцем (після 2014 і 2022 рр.) і людиною, яка зіткнулася з цим вперше. Війна сприймається по-різному аполітичною людиною, головним бажанням якої є мир, і людиною з твердою громадянською позицією. Війна проживається по-різному лікарем, що працює у стабілізаційному пункті на лінії фронту і лікарем, що працює лише з цивільними хворими в глибокому тилу. Цей перелік порівнянь можна продовжувати й продовжувати.

Як слушно зауважила Катерина Яковленко, співкураторка виставки «Наші роки, наші слова, наші втрати, наші пошуки, наші ми», що відкрилася у листопаді 2023 р. у Jam Factory Art Center у Львові: «Небачене насильство та жорстокість спонукали нас зрозуміти, наскільки важливо бути точним у доборі слів. Водночас, коли ви використовуєте слово «війна», люди не розуміють, що

це означає» [149].

З іншого боку, художня творчість, зазвичай, є відповіддю на травму. Згідно з останніми дослідженнями українських науковців у сфері психології, які спостерігали за художниками, що перебували в Україні безвиїзно рік (з 24.02.2022 до 24.02.2023), кількість створених ними робіт зросла в рази під час повномасштабного вторгнення в порівнянні з динамікою 2021 – 2022 рр. Також результати опитування з виявлення причин змін у креативній продуктивності підтвердили, що більшість художників бралися за роботу тоді, коли мали «поганий настрій», тобто негативний емоційний стан (21,62%) [32].

Важко назвати державу, яка пережила раніше той досвід, який нині має Україна: коли під час воєнного стану працюють заклади культури, куди люди приходять за спокоєм та розрадою, знаючи, що на фронті в цей момент їхня близька чи знайома людина ризикує своїм здоров'ям і життям. У цьому і полягає парадоксальність сучасних війн ХХІ століття. Вони суміщають у собі непеєднуване, створюють кілька паралельних реальностей, у яких учасники бойових дій та громадяни в тилу здобувають подекуди майже однаковий досвід: перші — безпосередньо в бою, другі — із засобів масової інформації, з художніх творів. Розуміючи всю жахливість ситуації, люди в тилу мають більше можливостей відволікатися на імітацію мирного життя, але цей «магічний реалізм» вмить розвіюється зі звуком повітряної тривоги. Саме звук сирени, що лунає всією країною, повертає людей до однієї реальності.

Єдиним великим бажанням українців у 2022 р., пов'язаним із безпекою, було прохання, адресоване до цивілізованих держав, про захист українського неба. Ці заклики про допомогу були особистими і колективними, у соціальних мережах та в офіційних державних зверненнях. Відгомін цих переживань знайшов своє втілення у колективній виставці сучасних українських митців «Залізне небо» (серпень-вересень 2022), кураторами якої виступили Антон Логов та Андрій Сидоренко. Метал, хрест, пляма або отвір від пострілу, чистота силуетів та лаконізм обрисів і кольору стали тими лейтмотивами, які об'єднали різних художників (Назара Білика, Олега Тістола, Юрія Сивиріна,

Микиту Цоя та ін.) у рамках одного злободенного проєкту. Привернули увагу роботи художника Андрія Дудченка, який під впливом метафізичного живопису вдався до безликих конструктивістських образів, що є своєрідними парафразами відомих західноєвропейських творів («Три грації» 2020 р. (іл. 3.1), «Юдит» 2020 р.) та мимоволі спонукають нас у час війни приміряти на себе ролі історичних, міфічних чи біблійних осіб. Безликі образи, складені з окремих монолітних елементів, відсилають нас до теми людської стійкості, непорушності та спроби фізичного й духовного відновлення.

Окрім цього, на думку авторки дослідження, не зовсім вдалим рішенням в побудові виставки було виділення останньої зали під художнє розмірковування, пов'язане зі смертю, страхами та змінами людської свідомості, що не вселяє в глядача надію на світле майбутнє, розбалансовує і створює враження приреченості, глухого кута. А підтримка морального духу у час війни є фундаментальним завданням на всіх рівнях життя громадян.

Натомість, життєствердною, хоч і воєнною за характером, була виставка «Синергія» Петра Бевзи (серпень-жовтень 2022). За основу художник взяв образ сокола-сапсана, що є давнім українським символом сили та свободи (іл. 3.2). Послуговуючись часто яскравими кольорами, контрастно накладеними на полотнах цівками або рваними масами, він підкреслив у такий спосіб переважно чорні або сірі силуети сапсанів, що зображені з розпростертими крилами під час польоту. Додаткової текстуальної значущості картинанам надали коментарі військових, висловлені до окремих творів, у яких йдеться про підбадьорення нашого духу, беззаперечну віру в перемогу, нестримну жагу до життя опісля війни.

В одному з інтерв'ю кураторка виставки «Синергія» Оксана Підсуха зазначила: «Сокіл в українській міфології — особливий образ. Воїн, оспіваний в наших думках і піснях. Лінії сапсана, як багато хто вважає, покладені в основу українського тризуба. Петро Бевза — дуже чутливий художник до української ідентичності та всього, що відбувається. У своїй творчості він завжди шукає шлях до світла» [26].

Дуже емоційною та потужною за змістовним наповненням виявилася виставка «Часи» харківської художниці Поліни Кузнецової (грудень 2022 – січень 2023). Мисткиня працює із загальнолюдськими та українськими символами, експериментує із силуетами та площинами, поєднує сакральне й профанне, втаємничене та загальновідоме. Цього разу Поліна Кузнецова представила воєнну серію картин, написану у вимушеній еміграції в Естонії. Твори є емоційним віддзеркаленням різних етапів війни, які довелося проживати художниці через невпинний потік жахливих новин з Батьківщини.

Її роботи — це безкраї пейзажі, над якими зависла мертва тиша. На природних просторах з териконами, немов курганами, лежать чорні санітарні пакети; земля всяяна стовпами для ліній електропередачі, які при детальному розгляді нагадують хрести. Як йдеться в популярній українській пісні «Два кольори»: «Червоне — то любов, а чорне — то журба». І от в небі вже витають дві матеріальні сутності (чорна і червона), одна з яких кидає на землю ракети-хрести, а інша — дарує надію на спасіння. На ще одній картині бачиш двох молодих чоловіків у сучасному одязі, що ніби прилягли перепочити на лоні природи, маючи із собою глек молока, але потім розумієш, що насправді художниця подала фоновий розріз поховання у кургані (могилі). У решті картин порушена тема дитинства й материнства — горювання за їх втратою. Невипадково мисткиня зобразила дітей як радянських пластмасових ляльок, якими «грається» божевільний господар (іл. 3.3).

Виставка була вдало доповнена інсталяцією, що являла собою речі української біженки Поліни Кузнецової — теплий та зручний одяг, яким охоче ділилися з нею малознайомі, але небайдужі люди. А також демонструвалося відео, що зафіксувало публічний перформанс художниці у Таллінні, під час якого вона сиділа під зливою в клітці з написами на ізострічці «Буча, Ізюм, Азов».

Тема втраченого, вкраденого дитинства була порушена в ще одному невеликому виставковому проєкті «Понівечене небо» за участю художників Дмитра Доценка, Костянтина Лапушена та художниці Марії Шапранової

(березень-квітень 2023). У центрі виставкової зали була розміщена скляна інсталяція Костянтина Лапушена з графічними зображеннями знедолених дітей на руїнах своїх будинків. Хотілося б підкреслити, що цікавим і вражаючим ходом стало зображення дітей війни саме на скляних стулках вікон, осколки від яких під час вибухів, як відомо, є небезпечними для здоров'я та життя людини. Акцентною картиною проєкту можна назвати роботу Дмитра Доценка «Український ренесанс» (2022), яка вирізнялася багатофігурною композицією, що заповнила собою майже всю площину полотна (іл. 3.4). На тлі бомбардувань одного з численних міст над ним у повітря здійнялася група поснулих мертвим сном осіб, що складалася з чоловіків, жінок та дітей, одягнених в жовтувато-червонуваті шати з розкішними рослинними візерунками. Завершували виставку колажі Марії Шапранової, у яких вона поєднала сімейні фотографії, вирізки зі старих журналів, листівки, деконструювавши у такий спосіб реальність та склавши нову історію.

На категоріях «часу» та «війни» зосередився і художник Юрій Соломко у виставковому проєкті «Масштаб часу» (квітень-травень 2023). Використовуючи мапи світу та зоряного неба, митець візуалізує на них побут, дозвілля та вчинки людей, відтворює художні цитати знаменитих образів з історії мистецтв. На думку Юрія Соломка, часу як такого не існує — є його ілюзія. А теперішнє вже поєднує в собі і минуле, і майбутнє. Виходячи з цього, найбільш проникливими його творами в контексті геополітики та російсько-української війни є «Танок» (2013-2023) і «Коли поводитир сліпий» (2015) (іл. 3.5; 3.6).

Зіставивши історію України з двома пережитими світовими війнами, репресіями, кількома голодоморами, з одного боку, і розуміючи, що «Танець» Анрі Матісса 1910 р. був покликаний прославляти радість життя, але невдовзі радість змінилася на жахіття Першої світової війни, автор зобразив на політичній карті України танок кривавих демонів, що кружляють навколо Козака Мамая у зловіщому вихорі. І, навпаки, твір «Коли поводитир сліпий», що

є цитатою картини Пітера Брейгеля Старшого «Сліпий веде сліпого» (1568), присвячений Росії, адже сюжет розгортається на політичній карті загарбника. Ба більше, твір апелює до російської влади та її народу, які передусім через свою духовну сліпоту, врешті-решт, невідворотно опиняться в ямі поразки й ганьби.

Не бути такими серйозними у цей складний час спонукала виставка «Київська перепічка» Владислава Шерешевського (травень-червень 2023). Видатний майстер іронічного живопису запропонував глядачу знайти в подіях навколо і в самому собі цілющий сміх, адже тільки так можна зберегти здоровий глузд й акумулювати сили для виживання. Експоновані твори являли собою різноманіття жанрів — натюрморти (української кухні), портрети (військових, матерів), пейзажі (київські краєвиди), побутовий жанр (фіксація морального стану справ у Росії). Чудові, часом навіть вельми гострі, метафори, ремінісценції, увінчані авторськими написами, часто взятими з пісень українських або іноземних музичних гуртів, — все це викликало гарантовану усмішку на обличчі у приємно здивованих відвідувачів.

Розглянемо деякі з найбільш яскравих творів. Так, портрет «Конотопська» (2023) підписаний словами «Буде тобі, враже, так, як відьма скаже» (іл. 3.7). Картина «Peace keeping» (2023) зображує представників ООН як літніх беззубих жінок за чашечкою чаю, які з великим інтересом спостерігають за тим, що відбувається, але не втручаються, хоча і мають на головах блакитні капелюхи чарівниць (іл. 3.8). Прочитавши підпис під іншим твором «Папа слухає Вагнера» (2023), може на мить спасти на думку, що Папа Римський слухає композитора Ріхарда Вагнера, але ж ні — він слухає уклінного колишнього лідера приватної військової компанії «Вагнер» Євгена Пригожина. За композицією і колоритом твір подібний до картини «Повернення блудного сина» (1669) Рембрандта. До того ж, саме наприкінці експонування виставки відбувся збройний заколот, за який Пригожин невдовзі поплатився життям, що спровокувало популярність згаданої картини.

Безумовно, геніальним і трансчасовим за задумом і втіленням стала

виставка «Покрив» за участю художників Едуарда Потапенкова, Сергія Корнієвського та художниці Людмили Раштанової (жовтень-листопад 2023), що відбулася в рамках довготривалого музейного проєкту «Перлини музею: погляд із сьогодення».

Сучасні художники вступили у творчий діалог з художниками минулих епох, роботи яких зберігаються в колекції Національного музею «Київська картинна галерея», але наразі недоступні для глядачів, оскільки знаходяться у безпечному сховищі. Авторські інтерпретації були реалізовані на рятувальних термоковдрах, якими послуговуються парамедики в польових умовах. Образи й мотиви музейних творів буквально заграли новими барвами й смислами. Один з творів поєднав у собі на передньому плані собак, що намагаються врятуватися з великої води після підриву російськими військами Каховської ГЕС, а задній план окреслений «Українською хатою» (1880) І. Рєпіна, яку майстер створив якраз тоді, коли подорожував історичними місцями запорізьких козаків (іл. 3.9). Красномовною стала й робота з образами святих благовірних князів-страстотерпців Бориса і Гліба, а також Нестора Літописця, які опинилися під прицілом російського танка, що, власне, порушує питання підтримки війни Російською православною церквою.

Насамкінець, завершуючи розгляд найбільшого блоку виставок, що присвячені темі війни, помилково було б оминати увагою виставковий проєкт «Чорна земля. Вимушена дезорієнтація» Віктора Сидоренка (березень-квітень 2024). У своєму авторському фільмі, картинах та шовкографіях художник продовжив досліджувати типізовану напівоголену людину, втягнену у вир особистісних, соціальних та світових подій (іл. 3.10). У даному випадку цей узагальнений образ співзвучний з образом українця чи українки — солдата, жінки-берегині, людини-дитини, — які в драматичному емоційному сум'ятті намагаються знайти для себе відповідь на запитання: «У чому ж полягає цінність рідної землі й умовних територій взагалі?». Цікавою особливістю технологічного процесу виготовлення шовкографій стало застосування чорнозему як пігменту.

Зрозуміло, що вищеописані виставки були обрані для аналізу як найбільш сильні, наповнені безліччю глибоких сенсів, на думку авторки дослідження. До того ж, окремого захоплення заслуговують експерименти художників з авторськими техніками, матеріалами, живописною мовою, синтезом різних видів мистецтва.

Якою не була б художня творчість важкою для сприйняття, вона дає людині з будь-яким життєвим досвідом певний час для оговтання та налаштування спілкування з митцем після входження до виставкової зали. Проте, цей принцип не працює, коли йдеться про документальну фотографію. Саме так сталося з благодійною фотовиставкою «Сталеві духом» Костянтина Сиви (лютий-березень 2024), на якій були представлені портрети військових з ампутаціями (іл. 3.11). Метою проєкту був збір коштів на закупівлю ліків від фантомних болів. Переслідуючи таку мету, фотограф аж ніяк не прагнув налякати глядачів складними травмами. Скоріше, навпаки — образи воїнів були світлими, впевненими, мужніми, тобто справжніми, без прикрас. Але у більшості глядачів виставка викликала жах, жаль, отетеріння і намагання якнайшвидше покинути зал. І тут цілковито має рацію військовий фотограф Костянтин Поліщук, який стверджує, що «фотографія все ще може передавати потужні емоції» [103]. Безсумнівно, подібні проєкти потребують обов'язкового та ретельно продуманого мистецтвознавчого супроводу. Не можна залишати глядачів наодинці з роботами, до сприйняття яких вони зовсім не готові (або які навіть можуть нашкодити їхньому ментальному здоров'ю), адже у такому разі зводиться нанівець сам факт проведення виставки, бо ані автор не отримує гідної оцінки своєї творчості, ані відвідувач не здобуває жодного позитивного досвіду.

Недопрацювання музею (чи, точніше, перепрацювання) з аудиторією помітне у виставковому проєкті «Шевченкіана» Івана Марчука (листопад 2023 – лютий 2024), що вилилось у гіперболізацію історіософської концепції стражденності України. Ніхто не заперечує ту думку, що Тарас Шевченко був талановитим поетом, художником, заступником всіх знедолених та великим

пророком української нації. Як і ніхто не заперечує, що Іван Марчук представив справді унікальну серію картин-ілюстрацій до поезій «Кобзаря», в яких проглядається кордоцентричність підходів у передачі глибоких внутрішніх переживань Шевченківських героїв [73, с. 11]. Обрана художником стримана, майже монохромна, палітра кольорів; нероздільність образів природи та людини; худорляві, вузькі обличчя зі згорьованими темними очима; наявність атрибутів смерті (черепи, труни) — все це вже є самодостатнім за художнім вираженням. Проте, виставка була ще доповнена червоним (кривавим) світлом та вкрай тужливим музичним супроводом, включно з піснею «Гей, пливе кача», що стала широко відомою під час трагічних подій Революції Гідності та є траурною для церемонії прощання з полеглими українськими героями сьогодні.

Ще однією неоднозначною, ексцентричною, і скоріше, невдалою, ніж успішною, можна назвати виставку «Дні минулого майбутнього» Владислава та Олександри Кришовських (вересень-жовтень 2023), які позиціонують себе як представників бруталного мистецтва. Хоча автори зауважують, що надихалися трипільською культурою, народними орнаментами та фольклором [9], але загальна тематика їхніх творів, на думку авторки дослідження, тяжіє до оспівування релігійного культу Санта Муерте (з ісп. Santa Muerte – Свята Смерть) та романтизованих стереотипних уявлень про Дикий Захід.

Очорнення образів Богородиці, Ісуса Христа, ангелів — художнє ототожнення їхніх бездушних поглядів з бездушними поглядами значної кількості перевертнів, потвор, зрівняння з живими та неживими істотами, в тому числі трипільськими «мадоннами», — наводить на думку про чужорідність у такий спосіб візуально трактованих подібних традицій (іл. 3.12). Картини розповідають або натякають про насильство, жорстокість, вбивство і, зрештою, смерть. Кольорова гама, яку використовує Владислав Кришовський — це відтінки землі, іржі та глини. Втім, хотілося б відзначити, що фактура живописних робіт приваблює до себе увагу віртуозним поєднанням гладкості та корпусності фарбових шарів як результату

застосування різних художніх прийомів: гратажу, тонування, імпасто, сухого пензля. Оригінальні скульптури з целюлози Олександри Кришовської довершили собою ідею первісного світу, дещо збалансувавши напруженість у живописі (іл. 3.13).

Невоєнні виставкові проєкти у воєнний час мають особливий попит у відвідувачів, адже музеї є найдоступнішим місцем з психологічного розвантаження за допомогою естетики. Мистецтво з класичним розумінням прекрасного є чимось знайомим з минулого довоєнного життя, що дарує розраду та щасливу мить забуття. Тому ліричні київські пейзажі в техніці акварелі Аркадія Зернецького з виставки «Рідне місто. Київ 60-х», сповнені любові до України та звернені до пошуку істини картини Івана Марчука («Відомий невідомий»), симфонія кольору та витончені форми різножанрових композицій Сергія Гая («Цитати»), яскравий живопис та захопливий асамбляж Бориса Єгіазаряна («Гранат. З рубінів і перлів») (іл. 3.14) — все це не потребує надмірних зусиль з трактування образно-сислової системи знаків.

Окремо хотілося б наголосити на виставці скульптури «Світло. Тінь. Час» Миколи Білика (червень-липень 2023). На жаль, за цей недовгий, але тяжкий час війни ми звикли бачити у зведеннях з передової розбитий камінь численних будівель, металобрухт від знищеної військової техніки. Аж ось раптом авторська індивідуальність скульптора відкрила перед глядачем пластичну поетику творів, лапідарну форму образів, виражених у мармурі та бронзі, що спонукало поглянути на ці матеріали з упованням жадібного неофіта (іл. 3.15). Безперечно, гуманістична лінія творчості майстра бере початок з його характеру: «Микола Білик своїм лагідним усміхом, осяянням добрих очей, виваженими думками, спокійним характером, чистим родинним закоріненням викликає симпатії й налаштовує на ритм людської довірливості, на бесіду задушевну, без надриву» [33, с. 8].

Отже, виходячи з результатів аналітичного огляду виставкових проєктів у Національному музеї «Київська картинна галерея» під час повномасштабної війни, можна дійти таких рекомендаційних думок.

Перше. Музей має продовжити практику тимчасового експонування сучасних українських творів воєнної тематики, але мета таких виставкових проєктів повинна бути чітко визначеною, а відбір творів необхідно здійснювати за ретельною процедурою. Половина успіху військової конфронтації залежить від рівня морального духу громадян як у тилу, так і на фронті, тому гартування психоемоційного стану має бути за замовчуванням однією зі складових мети подібних виставок. Також слід навчитися розрізняти твори воєнної тематики, які написані за покликом серця та які продиктовані мейнстримом і попитом на артринку. Добре, якщо ці дві ознаки властиві одній картині і навпаки — погано, якщо твір є виключно тенденційним. А найкраще — коли робота є щирою реакцією на події. На додачу до цього, куратори виставок не повинні надмірно приділяти увагу будь-якому пропагандистському аспекту, а мають зосередитися на далекоглядному підході — з різних досвідів російсько-української війни скласти цілісне підґрунтя для колективної пам'яті однієї нації.

Друге. Кількість невоєнних виставок має дорівнювати кількості воєнних (останні в жодному разі не повинні превалювати). Високий показник стеження українців за інформаційним полем є однією з причин втоми від війни. Було б безглуздо вважати, що наболіла тема є саме тим, з чим відвідувачі радо готові зіткнутися, проводячи своє дозвілля. Концепт «музей як втеча від реальності» потребує нового якісного переосмислення під час війни, він може бути взятий як один з основних стовпів у побудові відносин з гостями музею «не хочу – не будемо».

Третє. Займаючись проведенням лише тимчасових виставок і демонструючи твори лише сучасного мистецтва, музей ризикує перетворитися на галерею і втратити свою ідентичність, свою колекційну неповторність. Тому пропонується розглянути можливість впровадження діалогічної художньої комунікації, що полягає в інтеграції поодиноких музейних творів у сучасні українські проєкти. Наприклад, дослідження явища війни з включенням робіт Василя Верещагіна, оцінка екологічних наслідків від

бойових дій для України із залученням робіт Івана Шишкіна, заміська садиба як місце сили у час війни з включенням творів Іллі Рєпіна, Віктора Борисова-Мусатова, Станіслава Жуковського тощо. Бажано, щоб у даному випадку об'єднавчим компонентом класиків і сучасників виступала нинішня війна, що реактуалізувала б обговорення таких понять, як: прекрасне і його творець, здобуте і втрачене, людська воля і фатум та ін. Подібні заходи мають відбуватися без вивищення однієї культури над іншою, а передусім сприяти дисенсусу («різночитанню») щодо історичних знань та контемпоральних швидкоплинних явищ. На думку авторки дослідження, твори з музейних фондів поки що не можуть бути включені у виставкові проєкти невоєнної тематики, оскільки «насолода від споглядання» і «російська школа образотворчого мистецтва» є діаметрально протилежними соціально-культурними парадигмами з морально-етичних міркувань доки триває війна.

Насамкінець, хотілося б зауважити, що перед українською мистецтвознавчою спільнотою сьогодні стоїть важливе завдання — допомогти учасникам бойових дій та свідкам війни розгледіти в недосконалості, фізичного тіла та життя загалом, нову суть краси. І тут на думку спадає ідея запозичення з Японії вчення особливої техніки, і навіть філософії, кінцугі — мистецтва лагодження розбитої кераміки лаком і золотом. Чи не найбільш правдиво про неї висловилася художниця Бонні Кемске: «Кінцугі пропонує нам спосіб зберегти найцінніше, що у нас є. Цей метод перетворює нещасний випадок на прекрасне відродження. Кінцугі слугує потужною і драматичною метафорою прийняття, стійкості та оновлення в часи економічних, політичних і суспільних потрясінь» [24, с. 26].

ВИСНОВКИ

Під час дослідження на основі опрацьованих джерел та детального вивчення діяльності Національного музею «Київська картинна галерея» було досягнуто таких результатів:

— виявлено завдяки огляду стану розробки теми дослідження необхідність застосування міждисциплінарного підходу до вивчення подібних питань. Культурні та постколоніальні студії, які виникли в другій половині ХХ ст., мають довшу традицію розвитку за кордоном, ніж в Україні, хоча спільною рисою є те, що саме в літературознавстві (як іноземному, так і українському) вперше виник інтерес до з'ясування впливу наративів колонізатора на підкорені народи. Варто підкреслити, що досі у вітчизняних наукових колах точаться дискусії стосовно того, чи справді Україна в історичному минулому відповідає критеріям колонії. Авторка дослідження поділяє думку тих науковців, які стверджують, що Україна була некласичною колонією, коли здійснювалося не расове (антропологічне) пригноблення, а передусім культурне з метою «розмиття меж» ідентичності та повної асиміляції. Сплеск зацікавлення в різних галузях знань про ієрархічні російсько-українські зв'язки бере початок з 2014 р. Для даного дослідження були обрані такі загальнонаукові (порівняння, узагальнення, моделювання) та мистецтвознавчі (формально-стилістичний, іконографічний, семіотичний) методи, які ефективно сприяли вирішенню поставлених завдань;

— встановлено, що якісна трансформація взаємовідносин колишніх метрополії та колонії можлива лише за обопільною щирою згодою сторін подолати минулі непорозуміння та образи, щоб на умовах рівноправності рухатися в напрямку розбудови взаємовигідного партнерства. Пропрацювання постколоніальних травм жертвою в односторонньому порядку ймовірно, але має обмежений характер, може обернутися регресивною поведінкою та неминучою кристалізацією образу (не)існуючого ворога. Аналіз музейно-

галерейного досвіду країн Азії та Африки свідчить про великі зусилля корінного населення з віднайдення своєї ідентичності, неупередженого погляду на історію становлення своєї нації, найважливіші політичні віхи якої майже завжди підкріплюються визначними культурно-мистецькими здобутками. На жаль, світова практика показує, що сьогодні колоніалізм набуває нових форм прояву, які складно вчасно визначити та протидіяти їм. Спільними аспектами конструювання національно-культурної пам'яті для розглянутих країн (Тайваню, Сінгапуру, Філіппін, Південно-Африканської Республіки, Танзанії та Сенегалу) є проблема первинної мультикультурності суспільств, тісна взаємодія музеїв і галерей з державою, перевага мистецтва корінного населення над мистецтвом колонізаторів;

— з'ясовано, що культурна політика країн Балтії після повномасштабного вторгнення Росії в Україну повністю збігається з їхньою політичною риторикою та необхідною допомогою. Будучи колишніми членами Радянського Союзу та розуміючи свою територіальну вразливість, Естонія, Латвія та Литва сприймають російсько-українську війну як явище, невіддільне від їхнього теперішнього та чинник, що окреслить майбутнє Балтійського регіону. Їхня музейно-галерейна діяльність за короткий час набула кардинально нових рис: експозиції з творами російської школи образотворчого мистецтва активно доповнюються уточненнями щодо етнічного походження художників, відбувається солідарна співпраця з українською мистецькою спільнотою, прискорено провадиться переосмислення свого минулого із застосуванням відповідних мистецтвознавчих теорій і постколоніальних підходів. Рівень розвитку російської культури в кожній означеній державі залежить від ступеня наданих законом прав російській національній меншині. Наразі спостерігається резистентне ставлення до мистецтва Росії, але немає повної заборони на його демонстрацію. Творча співпраця зазвичай здійснюється з тими митцями й організаторами, які публічно засудили збройну агресію Росії проти України;

— розроблено та обґрунтовано авторкою дослідження моделі поведінки

музею (нейтральна, проросійська, антиросійська та поміркована), враховуючи проблемність політичної ситуації, що склалася та характер колекції. Реалізація нейтральної моделі поведінки виключається, оскільки музеї ніколи не були нейтральними (тим паче, державні) та й зайняття позиції очевидної невідтримки жодної із сторін в російсько-українській війні може викликати безліч запитань з боку громадянського суспільства і буде сприйматися скоріше негативно, ніж позитивно. Виходячи з європейських прагнень України, верховенства права та спеціального законодавства, проросійська модель могла б бути реалізована, але вона точно не на часі, по-перше, з огляду на активні бойові дії, а, по-друге, через неоднозначне ставлення українців до російської національної меншини, формування якої здебільшого відбувалося на суперечливих (штучних) засадах. Антиросійська модель поведінки музею є малоімовірною, адже це прямо суперечитиме Закону України «Про національні меншини (спільноти) України» 2023 р. та може закріпити за іміджем України клеймо нетолерантної, ворожої держави, що послужить виправданням російської агресії. Найбільш прийнятною моделлю поведінки є поміркована. Вона базується на вивченні, експонуванні та збереженні творів російської школи образотворчого мистецтва на тлі широкого українського контексту. Щоб уникнути поспішного переприсвоювання Україною спірних художників, авторкою висунуто пропозицію застосовувати такі маркери з їх ідентифікації, як: самоідентифікація, місце народження, українська складова у творчості. Увиразнення самобутньої ідентичності України можливе лише за рахунок яскравого унаочнення відмінностей від Росії, чому сприятимуть також етносимволічний та інтерактивно-меморіальний підходи в діяльності Національного музею «Київська картинна галерея»;

— окреслено основні віхи виставкової роботи музею до та після 2014 р., розробивши таку періодизацію: пізньорадянський етап (1981-1991), відновлення незалежності України (1991-2004), передвоєнний (2004-2014), період російської збройної агресії проти України (2014-2022). Ідеологічна еволюція діяльності музею повторювала шлях України як держави в напрямку

до набуття політичної зрілості та формування незаангажованого погляду на Росію. Слід визнати, що навіть у складні часи російського «патронату» над музеєм, колективу Київської картинної галереї вдалося зберігати гідність, виконувати свої професійні обов'язки з дотриманням необхідних музейних інструкцій, реалізовувати проєкти на ушлявлення видатних імен художників України та проєкти на утвердження нашої європейської ідентичності;

— розкрито особливості науково-художніх практик 2018-2021 рр., здійснених за участю авторки дослідження в Національному музеї «Київська картинна галерея», що полягали, головним чином, у збагаченні оглядових і тематичних екскурсій українським змістом, представленні порівняльної характеристики суспільно-художніх процесів у Російській імперії та країнах Європи, а також у просуванні ідеї діалогічних виставкових проєктів між сучасними митцями та художниками, чиї твори входять до колекції музею;

— проведено аналітичний огляд виставкових проєктів музею в умовах повномасштабної агресії Росії, що показує неабияку цікавість кураторів до теми війни. Варто наголосити, що Україна переживає безпрецедентний досвід взаємодії громадян з мистецтвом, коли достеменно невідомо, який саме вплив чинить споглядання творів воєнної тематики на людей, що живуть у країні в стані війни. З огляду на це були вироблені такі рекомендаційні висновки: кількість невоєнних виставок має дорівнювати кількості воєнних (останні в жодному разі не повинні превалювати, а твори мають підпадати під ретельний добір), виключається будь-який пропагандистський аспект, а з метою підкреслення колекційної неповторності музею пропонується впровадження інтеграції поодиноких музейних творів у сучасні українські проєкти.

Отже, в найближчі роки Україні й Національному музею «Київська картинна галерея», зокрема, доведеться заново відкривати для себе свою ж культуру та мистецтво. Найкращим результатом цієї роботи стане зняття так званих масок пам'яті — відмова від нав'язаних ззовні оцінок подій та від вимушеної адаптаційної лінії поведінки як реакції на артикульовані певною державою чи групою людей псевдознання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. За лаштунками імперії. Есеї про українсько-російські культурні відносини. Київ : Віхола, 2022. 360 с.
2. Артновини. Жорж Брак. *Салон*. 2000. 10 трав. С. 8.
3. Асиметрія міжнародних відносин / Г. Перепелиця та ін. ; ред.: Г. Перепелиця, О. Субтельний. Київ : Стилос, 2005. 555 с.
4. Белічко Ю. Україна в творчості І.Ю. Рєпіна. Київ : Мистецтво, 1963. 126 с.
5. Белічко Ю., Ізотов А. Палітра століть. Вибрані твори живопису з музеїв України. Одеса : Маяк, 2010. 197 с.
6. Бойкот російської культури не допоможе Україні: заява директорки PEN America. *Суспільне Культура*. URL: <https://suspilne.media/culture/219447-bojkot-rosijskoi-kulturi-ne-dopomoze-ukraini-zaava-direktorki-pen-america/> (дата звернення: 20.05.2024).
7. Боримська О. Виставкова стратегія Національного музею «Київська картинна галерея» як відбиток часу. *Антиквар*. 2022. Т. 128, № 5-6. С. 20–31.
8. Видатний майстер пензля. *Вечірній Київ*. 1982. 12 лют. С. 3.
9. Від Трипілля до нечіткого майбутнього: картинна галерея представляє неординарний артпроект. *Вечірній Київ*. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/89804/> (дата звернення: 20.05.2024).
10. Воля. *Telegraf.Magazine*. Київ : Projector Publishing, 2023. 216 с.
11. Выставка в Таллинском русском музее: «Мой Таллинн. Александр Владовский». URL: <https://linnamuseum.ee/ru/tallinna-vene-muuseum-ru/minu-tallinn-arhitekt-aleksandr-wladovsky-tallinna-vene-muuseumis/> (дата звернення: 10.05.2024).
12. Гамалія К., Артеменко Є. Ознаки культурного націоналізму в музейно-галерейній діяльності деколонізованих країн Африки. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 2. С. 28–35.

- 13.Гамалія К., Артеменко Є. Ознаки культурного націоналізму в музейно-галерейній діяльності деколонізованих країн Азії. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. № 44. С. 40–46.
- 14.Геращенко (Шамбур) О. (Не)Свідоме мистецтво. Художні рефлексії. Україна після 2013. Київ : Основи, 2022. 256 с.
- 15.Григорій Сковорода. Поезії. Байки. Трактати. Діалоги. : твори у двох томах. Т. 1. / передм. О. Мишанича. Київ : АТ «Обереги», 1994. 528 с.
- 16.Гундорова Т. Чому мені потрібні постколоніальні студії?. *LB.ua*. URL: https://lb.ua/blog/tamara_gundorova/511466_chomu_meni_potribni_postkolonialni.html (дата звернення: 20.05.2024).
- 17.Денисенко В. Як зруйнувати русській мір. Київ : Наш Формат, 2023. 208 с.
- 18.Діалектика національно-громадянського і етнічного в українському соціумі / А. Дегтеренко та ін. ; ред. В. Котигоренко. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2023. 640 с.
- 19.Живий літопис часу. *День*. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/zhyvyy-litopys-chasu> (дата звернення: 20.05.2024).
- 20.Зарембо К. Схід українського сонця. Історії Донеччини та Луганщини початку ХХІ століття. Львів : Човен, 2022. 160 с.
- 21.Зонтаг С. Спостереження за болем інших / пер. з англ. Я. Стріха. Харків : ist publishing, 2024. 144 с.
- 22.Игорь Круглов: Александр Владовский – архитектор, соблюдавший постулаты Витрувия. *Tribuna.ee*. URL: <https://tribuna.ee/tribute/igor-kruglov-aleksandr-vladovskij-arhitektor-soblyudavshij-postulaty-vitruviya/> (дата звернення: 09.05.2024).
- 23.Капеллер А. Нерівні брати: українці та росіяни від Середньовіччя до сучасності / пер. з нім. В. Кам'янець. Чернівці : Кн. - ХХІ, 2018. 320 с.
- 24.Кемске Б. Кінцугі : поетичне лагодження / пер. з англ. А. Накорчевський. Київ : ArtHuss, 2024. 176 с.
- 25.Киев показал Москве русское искусство. *Коммерсант*. 2000. 14 квіт.

- 26.Київський художник створив новий символ української ідентичності. *Вечірній Київ*. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/72463/> (дата звернення: 20.05.2024).
- 27.Китай і Тайвань: витоки протистояння. *BBC News Україна*. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-46740156> (дата звернення: 12.06.2023).
- 28.Клочко Д. Сховане мистецтво: есеї, розмови, коментарі / ред. І. Магдиш. Київ : ArtHuss, 2023. 288 с.
- 29.Колесникова Д., Факторович М. Російський живопис в музеях України. Київ : Мистецтво, 1986. 297 с.
- 30.Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ сторіччя. Київ : ArtHuss, 2019. 544 с.
- 31.Маг ліній. *Вечірній Київ*. 1990. 13 берез.
- 32.Марцинкевич Ю., Павленко Г. Креативна продуктивність українських художників в умовах війни. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University*. 2023. № 74. С. 36–42.
- 33.Микола Білик. Втілене / авт. вступ. ст. О. Федорук. Київ : Софія-А, 2013. 320 с.
- 34.Мустамяэ. Город мечты? Выставка в Таллинском русском музее. URL: <https://linnamuseum.ee/ru/tallinna-vene-muuseum-ru/naitus-mustamae-kas-unistuste-linn/> (дата звернення: 03.05.2024).
- 35.Найбільший художній музей Фінляндії визнав Іллю Репіна українцем. *Українська правда*. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2024/01/30/259138/> (дата звернення: 13.05.2024).
- 36.Національний музей «Київська картинна галерея»: путівник / упоряд. Ю. Вакуленко. Київ : Вид. дім «Антиквар», 2020. 272 с.
- 37.Незламний Ленінград. *Культура і життя*. 1984. 16 лют.
- 38.Незнакомка из музея. *Зеркало недели*. 1998. 31 жовт.
- 39.Неизбежная еврейская грусть. *Зеркало недели*. 2000. 3 черв. С. 16.

40. Оксана Підсуха, мистецтвознавиця, директорка Музею української діаспори. Проєкт про привласнених Росією українських художників викликав великий резонанс у Швейцарії. *Укрінформ*. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-diaspora/3706375-oksana-pidsuha-mistectvo-znavica-direktorka-muzeu-ukrainskoi-diaspori.html> (дата звернення: 08.05.2024).
41. Окупанти вивезли з Криму до Москви 38 картин Айвазовського. *Дзеркало тижня*. URL: https://zn.ua/ukr/CULTURE/okupanti-vivezli-z-krimu-do-moskvi-38-kartin-ayvazovskogo-213537_.html (дата звернення: 20.05.2024).
42. Окупанти планують заселити 300 тисяч росіян у тимчасово окупований Маріуполь. *Центр національного спротиву*. URL: <https://sprotyv.mod.gov.ua/okupanty-planuyut-zaselyty-300-tysyach-rosiyan-u-tymchasovo-okupovanuj-mariupol/> (дата звернення: 14.05.2024).
43. Організація. *Riboca*. URL: <https://www.rigabiennial.com/ru/about/organisation> (дата звернення: 20.05.2024).
44. Островська-Люта О. Дилема російської культури. *Критика*. URL: <https://krytyka.com/ua/articles/dylema-rosiiskoi-kultury/> (дата звернення: 19.05.2024).
45. Островська-Люта О. Чи справді українці хочуть скасувати Росію? *LB.ua*. URL: https://lb.ua/culture/2022/03/31/511615_chi_spravdi_ukraintsi_hochut_skasuvati.html (дата звернення: 20.05.2024).
46. Павлишин М. Канон та іконостас. Київ : Вид-во «Час», 1997. 447 с.
47. Павлишин М. Козаки з Ямайки: постколоніальні риси в сучасній українській культурі. *Канон та іконостас*. Київ, 1997. С. 223–224.
48. Павлишин М. Література, нація, модерність. Львів : Смолоскип, 2013. 88 с.
49. Палій О. Збагнути Росію. Свідчення очевидців: від Геродота до Кюстіна. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2022. 400 с.

50. Памятник императору Александру Второму был подарен городу Киеву и никогда не покидал пределов Украины. *Факты и комментарии*. 2001. 20 лют. С. 5.
51. Перепелиця Г. Україна – Росія. Війна в умовах співіснування. Київ : Стилос, 2017. 880 с.
52. Підтримка деколонізації в музеях. *Український інститут*. URL: https://ui.org.ua/wp-content/uploads/2024/01/supporting-decolonisation-in-museums-ukrainian-traslation_pidtrymka-dekolonizacziyi-v-muzeyah_.pdf (дата звернення: 20.05.2024).
53. Побачення з експресіонізмом. *Політика і культура*. 2000. 4 лют.
54. Профессорские полотна. *Киевские ведомости*. 2007. 18 груд. С. 13.
55. Розбомблений Таллінн: мешканці столиці Естонії шоковані. *Главком*. URL: <https://glavcom.ua/world/observe/rozbomblenij-tallinn-u-stolitsi-estoniji-rozvisili-zhakhajuchi-bilbordi-987107.html> (дата звернення: 20.05.2024).
56. Російське та українське мистецтво XIX – першої половини XX століть з приватних колекцій : каталог виставки / упоряд. В. Федчишин. Київ : Новий друк, 2003. 126 с.
57. Російський прапор буде там, де є російська мова: Фонд «Русский мир». *Український інститут*. URL: https://ui.org.ua/wp-content/uploads/2022/07/fond_ruskyj-myр_analitychna-zapyska_-2-chastyna.pdf (дата звернення: 20.05.2024).
58. Рябчук М. Долання амбівалентності. Дихотомія української національної ідентичності – Історичні причини та політичні наслідки. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2019. 252 с.
59. Слово про мистецтво. *Прапор комунізму*. 1979. 23 верес.
60. Слотердайк П. Терор з повітря / пер. з нім. О. Григоренко. Харків : ist publishing, 2023. 112 с.
61. Стародавньому Вільнюсу – 700. *Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського*. URL: <http://www.nbuv.gov.ua/node/6258> (дата звернення: 18.05.2024).

62. Сухобокова О. Політична та військова допомога країн Балтії Україні у перші місяці повномасштабної російсько-української війни. *Publishing House «Baltija Publishing»*. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/237/6298/13333-1?inline=1> (дата звернення: 20.05.2024).
63. Тайвань виключений зі складу ООН. *Альманах визначних подій*. URL: <https://calendate.com.ua/event/1543> (дата звернення: 14.06.2023).
64. Талліннские реформисты предложили продать здание Центра русской культуры. URL: <https://rus.err.ee/1609128959/tallinnskie-reformisty-predlozhili-prodat-zdanie-centra-russkoj-kultury> (дата звернення: 20.05.2024).
65. Три богатири. Картини-ювіляри в Київському музеї російського мистецтва. *Культура і життя*. 1984. 15 січ.
66. Україна закликає світ відсторонити Росію від усіх культурних подій і не висвітлювати її культуру в ЗМІ. *Детектор медіа*. URL: <https://detector.media/community/article/197016/2022-02-28-ukraina-zaklykaie-svit-vidstoronyty-rosiyu-vid-usikh-kulturnykh-podiy-i-ne-vysvitlyuvaty-ii-kulturu-v-zmi/> (дата звернення: 20.05.2024).
67. Українські художники, яких вкрала Росія: як Україні повернути свою культурну спадщину. *Liga.net*. URL: <https://life.liga.net/poyasnennya/article/riperin-malevych-i-bahato-inshykh-iakyykh-khudozhnykiv-prysvoila-rosiia-ta-iaak-ikh-povernuty> (дата звернення: 20.05.2024).
68. Усі вони – з української землі. *Урядовий кур'єр*. 2015. 21 лют. С. 7.
69. Філевська Т. Деколонізація в музеях. Український поворот. *Українська правда*. URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2023/02/14/252839/> (дата звернення: 18.05.2024).
70. Філевська Т. Критика всього російського – не деколонізація. Нотатки з дискусії в Музеї театрального мистецтва. *Українська правда*. URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2023/11/07/257487/> (дата звернення: 20.05.2024).

- 71.Формулы написали автопортреты. *Экономические известия*. 2009. 9 листоп. С. 8.
- 72.Хто за цим стоїть?. *Образотворче мистецтво*. № 4. С. 21.
- 73.Шевченкіана. Іван Марчук : альбом / авт. вступ. ст. Т. Стрипко. Київ : ПРАТ «Вентиляц. системи», 2023. 65 с.
- 74.Шевченко Т. Повести. Художник. Киев : Дніпро, 1983. 456 с.
- 75.Широцький К. Дещо з української творчості артиста-маляра Тропініна. *Записки Наукового товариства імени Шевченка*. 1911. СІІ, ІІІ. С. 98–112.
- 76.Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930. Пам'ять, за яку варто боротися. Харків : Фабула, 2021. 224 с.
- 77.Епоха по имени Пушкин. *Зеркало недели*. 1999. 29 трав. С. 15.
- 78.Як політтехнолог Кучми і Януковича вчить росіян ненавидіти «нацистів-українців». *Чесно*. URL: <https://www.chesno.org/post/5164/> (дата звернення: 20.05.2024).
- 79.Як Росія виправдовувала й пояснювала вторгнення в Україну впродовж року повномасштабної війни. *Главком*. URL: <https://glavcom.ua/digest/jak-rosija-vipravdovuvala-j-pojasnjuvala-vtorhnennja-v-ukrajinu-vprodovzh-roku-povnomasshtabnoji-vijni-910860.html> (дата звернення: 20.05.2024).
- 80.Anderson B. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London-New York : Verso, 2006. 240 p.
- 81.Andre P., Demonsant J.-L. Koranic Schools in Senegal: A Real Barrier to Formal Education? *ResearchGate*. URL: https://www.researchgate.net/publication/200173567_Koranic_Schools_in_Senegal_A_Real_Barrier_to_Formal_Education (date of access: 13.06.2023).
- 82.Barnard F. *Herder on Nationality, Humanity and History*. Montreal and Kingston : McGill- Queen's University Press, 2003. 185 p.
- 83.Bawa A. B. From Imperialism to Diplomacy: A Historical Analysis of French and Senegal Cultural Relationship. *Contemporary International Dialogue: Art-Based Developments and Culture Shared Between Nations*, London, 21–24 August 2013. P. 1–9.

84. Bhabha H. K. *The Location of Culture*. London-New York : Routledge, 1994. 285 p.
85. Bryzgel A. *Thinking Pictures: Conceptual Art from Moscow and the Baltics*. *ARTMargins Online: Exhibition Reviews*. URL: https://artmargins.com/thinking-pictures/#ftn_artnotes1_4 (date of access: 20.05.2024).
86. Celebrate Porcelain with Kuznetsov. URL: <https://www.zuzeum.com/en/exhibitions/celebrating-porcelain-kuznetsov-invites> (date of access: 21.05.2024).
87. Chang Y.-T. Cultural Policies and Museum Development in Taiwan. *Museum International. Museums and cultural policy*. 2006. Vol. LVIII, no. 4 / 232. P. 64–68.
88. Cooperation with the Ukrainian charity project META HISTORY continues - NFT artworks can now be seen in Riga shopping centres. URL: <https://www.lnmm.lv/en/latvian-national-museum-of-art/news/cooperation-with-the-ukrainian-charity-project-meta-history-continues-nft-artworks-can-now-be-seen-in-riga-shopping-centres-125> (date of access: 20.05.2024).
89. Cothren M. W., D'Alleva A. *Methods and Theories of Art History*. London : Laurence King Publishing, 2023. 200 p.
90. Dismantling the Wall. Latvian Art 1985–1991. URL: <https://www.lnmm.lv/en/latvian-national-museum-of-art/about-us/permanent-exhibitions/dismantling-the-wall-latvian-art-1985-1991-20> (date of access: 20.05.2024).
91. Duncan C. *Art Museums and the Ritual of Citizenship. Poetics and Politics of Representation* : Conference Book, Washington, 26–28 September 1988. Washington, 1990. P. 89–102.
92. Dziedzic S. Singapore's quarrel over colonialism. *The Interpreter*. URL: <https://www.lowyinstitute.org/the-interpreter/singapore-s-quarrel-over-colonialism> (date of access: 07.06.2023).
93. Fanon F. *Les damnés de la terre*. Paris : Édition François Maspero, 1961. 242 p.

94. Fillitz T. Dak'Art Off. Between Local Art Forms and Global Art Canon Discourses. *Vaneasa Online Journal*. 2019. Vol. 7, no. 1. P. 1–25.
95. Gellner E. Nations and Nationalism. Hoboken : Blackwell Publishing Ltd, 2006. 208 p.
96. Guillermo A. G. The History and Current Situation of Modern Art in the Philippines. URL: https://www.jpf.go.jp/j/publish/asia_exhibition_history/pdf/15_Symposium-1994_Potential_ENG_Handout_2.pdf (date of access: 10.06.2023).
97. Hall S. Encoding and Decoding in the Television Discourse. *CCCS Stencilled Occasional Papers*. Birmingham, 1973. P. 386–398.
98. Hallman T. Pioneers of Philippine Art: Luna, Amorsolo, Zóbel. URL: https://web.archive.org/web/20120220101833/http://www.asianart.org/documents/AAMPoPAPRFINAL_000.pdf (date of access: 14.06.2023).
99. Herrmann G., Calvin N. Cultural collaboration between Germany and Tanzania. *Arts Management Quarterly*. 2020. No. 135. P. 48–54.
100. Historical Background. *The National Museum of Tanzania*. URL: <https://www.nmt.go.tz/pages/history> (date of access: 12.06.2023).
101. Hobsbawm E., Ranger T. The Invention of Tradition. Cambridge : Cambridge University Press, 1983. 320 p.
102. Hroch M. Social Preconditions of National Revival in Europe: A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations. New York : Columbia University Press, 2000. 117 p.
103. Images at War: Interview with Ukrainian Photographer Kostiantyn Polishchuk. *e-flux Notes*. URL: <https://www.e-flux.com/notes/508561/images-at-war-interview-with-ukrainian-photographer-kostiantyn-polishchuk> (date of access: 17.05.2024).
104. Javellana R. B. The Philippine Colonial Tradition of Sacred Art. Manila : Art History and Conservation Publication Series of National Museum of the Philippines, 2020. 89 p.

105. Kiat T. M. The Evolution of the Nanyang Art Style: A Study in the Search for an Artistic Identity in Singapore, 1930-1960 : Thesis for the Degree of Master of Philosophy in Humanities. Hong Kong, 1997. 218 p.
106. Law About the Unrestricted Development and Right to Cultural Autonomy of Latvia's Nationalities and Ethnic Groups. *Supreme Council of the Republic of Latvia*. URL: https://www.svi-bz.org/uploads/tx_bh/153/law_about_the_unrestricted_development_and_right_to_cultural_autonomy.pdf (date of access: 20.05.2024).
107. Law on Ethnic Minorities. *The Seimas of the Lithuanian Republic*. URL: <https://e-seimas.lrs.lt/portal/legalAct/lt/TAD/TAIS.21840?jfwid=rivwzvpng> (date of access: 08.05.2024).
108. Lee S. A New Interpretation of «Soft Power» for Taiwan. *Taiwan International Studies Quarterly*. 2005. Vol. 1, no. 2. P. 1–23.
109. Lietuvos dailės muziejus renka paramą Ukrainos muziejų vertybėms gelbėti. URL: <https://madeinvilnius.lt/pramogos/parodos/lietuvos-dailes-muziejus-renka-parama-ukrainos-muziejju-vertybems-gelbeti/> (date of access: 15.05.2024).
110. Lithuanian philanthropists: the interest in the Baltic art scene has increased significantly. *The Baltic Times*. URL: https://www.baltictimes.com/lithuanian_philanthropists__the_interest_in_the_baltic_art_scene_has_increased_significantly/ (date of access: 20.05.2024).
111. M'Bengue M. S. Cultural policy in Senegal. Paris : United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 1973. 61 p.
112. Makukula D. Z. The Development of Visual Arts in Tanzania from 1961 to 2015: A Focus on the National Cultural Policy and Institutions' Influences : Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy of the Department of History and Cultural Studies. Berlin, 2019. 603 p.
113. Mashaka R. The Historical Information of Tanzania (From Colonialism to Political Independence. *Academia.edu*. URL: <https://www.academia.edu/>

- 37297346/THE_HISTORICAL_INFORMATION_OF_TANZANIA_From_Colonialism_to_Political_independence (date of access: 13.06.2023).
114. Mateo F. V. Challenging Filipino Colonial Mentality with Philippine Art : Thesis for the Degree of Master of Arts in International Studies. San Francisco, 2016. 80 p.
115. McCall V., Gray C. Museums and the «New Museology»: Theory, Practice and Organizational change. *Museum Management and Curatorship*. 2013. Vol. 29, no. 1. P. 1–21.
116. McIntyre S. Imagining Taiwan: The Making and the Museological Representation of Art in Taiwan's Quest for Identity (1987-2010) : Thesis for the degree of Doctor of Philosophy. Canberra, 2012. 516 p.
117. McIntyre S. The Art of Diplomacy: The Role of Exhibitions in the Development of Taiwan–China Relations. *Journal of Curatorial Studies*. 2015. Vol. 4, no. 1. P. 57–77.
118. Mdluli S. Chasing Colonial Ghosts: Decolonizing Art Institutions in «Post-Apartheid» South Africa. *ONCURATING. Decolonizing Art Institutions*. 2017. No. 35. P. 78–81.
119. Meulen S. v. d. Report on the Baltics: Three Exhibitions in Vilnius, Riga and Tallinn. *Third Text Online*. URL: <http://www.thirdtext.org/sjoukje-balticsreport> (date of access: 20.05.2024).
120. Mirzoeff N. The Right to Look: A Counterhistory of Visuality. Durham : Duke University Press, 2011. 408 p.
121. Nation and Narration / ed. by H. K. Bhabha. London-New York : Routledge, 1990. 333 p.
122. National Minorities. *Tautinių mažumų departamentas prie Lietuvos Respublikos Vyriausybės*. URL: <https://tmde.lrv.lt/en/national-minorities/> (date of access: 21.05.2024).
123. Noor N. M., Leong C.-H. Multiculturalism in Malaysia and Singapore: Contesting models. *International Journal of Intercultural Relations*. 2013. Vol. 37, no. 6. P. 714–726.

124. Ortmann S. Singapore: The Politics of Inventing National Identity. *Journal of Current Southeast Asian Affairs*. 2009. Vol. 28, no. 4. P. 23–46.
125. Permanent Exhibition of Kadriorg Art Museum. URL: <https://kadriorumuuseum.ekm.ee/en/syndmus/permanent-exhibition-of-kadriorg-art-museum/> (date of access: 07.05.2024).
126. Rafael V. L. Colonial Contractions: The Making of the Modern Philippines, 1565–1946. URL: https://history.washington.edu/sites/history/files/documents/research/vicente_1._rafael_colonial_contractions.pdf (date of access: 19.05.2024).
127. Raja A. Empire Strikes Back: «Artist and Empire: (En)countering Colonial Legacies». *Arts Equator*. URL: <https://artsequator.com/artist-empire/> (date of access: 13.06.2023).
128. Rawnsley G. D. Taiwan's Soft Power and Public Diplomacy. *Journal of Current Chinese Affairs*. 2014. Vol. 43, no. 3. P. 161–174.
129. Resistance Through Rituals Youth Subcultures in Post-War Britain / ed. by S. Hall, T. Jefferson. London : Hutchinson and Co. (Publishers) Ltd, 1976. 287 p.
130. Said E. Culture and Imperialism. New York : Knopf, 1993. 380 p.
131. Said E. Orientalism. New York : Pantheon Books, 1978. 368 p.
132. Senegal. *Focus Migration*. URL: http://focus-migration.hwwi.de/typo3_upload/groups/3/focus_Migration_Publikationen/Laenderprofile/CP_10_Senegal.pdf (date of access: 12.06.2023).
133. Smith A. National Identity. Harmondsworth : Penguin, 1991. 227 p.
134. Southwell A. Dismantling silos and engaging our contested past at Iziko National Gallery. *Daily Maverick*. URL: <https://www.dailymaverick.co.za/article/2022-11-03-dismantling-silos-and-engaging-our-contested-past-at-iziko-national-gallery/> (date of access: 09.06.2023).
135. Spivak G. C. Can the subaltern speak?. *Marxism and the Interpretation of Culture* / ed. by C. Nelson, L. Grossberg. Chicago, 1988. P. 271–313.

136. The Impact of French Colonialism on Senegalese Culture. *R:Ed*. URL: <https://rightforeducation.org/2021/11/24/the-impact-of-french-colonialism-on-senegalese-culture/> (date of access: 14.06.2023).
137. The Tingatinga Arts Cooperative Society. *Tingatinga Art*. URL: <https://www.tingatinga.ch/en/about.php> (date of access: 14.06.2023).
138. The Visual Culture Reader / ed. by N. Mirzoeff. London-New York : Routledge, 1998. 530 p.
139. There is an elephant in the room. *Riboca*. URL: <https://rigabiennial.com/en/riboca3-returns-this-summer> (date of access: 20.05.2024).
140. Thompson E. M. Imperial Knowledge: Russian Literature and Colonialism. Westport, CT and London : Greenwood Press, 2000. 239 p.
141. Timalcina T. Why Rhodes Must Fall. *Harvard Political Review*. URL: <https://harvardpolitics.com/rhodes-must-fall/> (date of access: 11.06.2023).
142. Ting K. The Singapore Story through 60 objects. *Roots*. URL: <https://www.roots.gov.sg/en/stories-landing/stories/the-singapore-story-through-60-objects> (date of access: 02.06.2023).
143. To understand New Museology in the 21st Century / ed. by P. A. d. Santos, J. Primo. 37th ed. Lisbon : Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2010. 119 p.
144. Underwood J. Expectations of the President as Patron and «Protector of the Arts»: Culture as Identity in Postcolonial Senegal : Thesis for the Degree of Master of Arts in Art History and Criticism. Stony Brook, 2014. 48 p.
145. Van Haute B. Post-Africanism and contemporary art in South African townships. *Academia.edu*. URL: https://www.academia.edu/85158022/Post_Africanism_and_contemporary_art_in_South_African_townships (date of access: 08.06.2023).
146. Vene Kunstnike Ühenduse Eestis ja Rühma «N» Jõulunäitus. URL: <https://venekeskus.ee/et/event/vene-kunstnike-uhenduse-eestis-ja-ruhman-joulunaitus-2/> (date of access: 16.05.2024).

147. Veric C. S. Fernando Zobel and the Making of the Ateneo Art Gallery: Modern Art, Postcolonial Statehood, and the Utopian Imagination in Twentieth-Century Philippines. *Perspectives in the Arts and Humanities Asia*. 2017. Vol. 7, no. 1. P. 25–42.
148. Visual Culture: Images and Interpretations / ed. by N. Bryson, M. A. Holly, K. Moxey. Middletown : Wesleyan University Press, 1994. 429 p.
149. What role does art play during war? – In conversation with Kateryna Iakovlenko. *Kaltblut*. URL: <https://www.kaltblut-magazine.com/kateryna-iakovlenko/> (date of access: 20.05.2024).
150. Why does(n't) Lithuania need the Law on Ethnic Minorities? *International Centre for Ethnic and Linguistic Diversity Studies*. URL: <https://www.icelds.org/2017/11/24/why-doesnt-ithuania-need-the-law-on-ethnic-minorities/> (date of access: 20.05.2024).
151. Williams C. From cultural desert to cultural garden: the uncertainty of Singapore's creative policy. *Mediapolis. A Journal of Cities and Culture*. URL: <https://www.mediapolisjournal.com/2020/06/cultural-desert-to-cultural-garden-the-uncertainty-of-singapores-cultural-policy/> (date of access: 15.06.2023).
152. Yeo A., Kong Chian L. Singapore Art, Nanyang Style. *BiblioAsia*. URL: [https://biblioasia.nlb.gov.sg/files/pdf/vol-2/issue-1/v2-issue1_Nanyang Style.pdf](https://biblioasia.nlb.gov.sg/files/pdf/vol-2/issue-1/v2-issue1_Nanyang_Style.pdf) (date of access: 12.06.2023).

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- Іл. 3. 1. Андрій Дудченко. Три грації. 2020. Полотно, акрил.
- Іл. 3. 2. Виставка «Петро Бевза. Синергія» у Національному музеї «Київська картинна галерея». 2022.
- Іл. 3. 3. Поліна Кузнєцова. Іграшки. 2022. Полотно, олія.
- Іл. 3. 4. Дмитро Доценко. Український ренесанс. 2022. Полотно, олія.
- Іл. 3. 5. Юрій Соломко. Танок. 2013-2023. Полотно, папір, поліграфічний друк, акрил.
- Іл. 3. 6. Юрій Соломко. Коли поводитир сліпий. 2015. Полотно, цифровий друк, олія.
- Іл. 3. 7. Владислав Шерешевський. Конотопська. 2023. Полотно, олія.
- Іл. 3. 8. Владислав Шерешевський. Pease keeping. 2023. Полотно, олія.
- Іл. 3. 9. Виставка «Покрив» Едуарда Потапенкова, Сергія Корнієвського та Людмили Раштанової у Національному музеї «Київська картинна галерея». 2023.
- Іл. 3. 10. Віктор Сидоренко. Із серії «Сполохи чорнозему». 2023. Полотно, олія.
- Іл. 3. 11. Виставка «Сталеві духом» Костянтина Сови в Національному музеї «Київська картинна галерея». 2024.
- Іл. 3. 12. Виставка «Дні минулого майбутнього» Владислава та Олександри Кришовських. 2023.
- Іл. 3. 13. Виставка «Дні минулого майбутнього» Владислава та Олександри Кришовських. 2023.
- Іл. 3. 14. Борис Єгіазарян. Древо радості життя. 2005. Полотно, олія, асамбляж.
- Іл. 3. 15. Микола Білик. Вербиченька. 2012. Мармур.

ДОДАТКИ



Іл. 3. 1. Андрій Дудченко. Три грації. 2020. Полотно, акрил



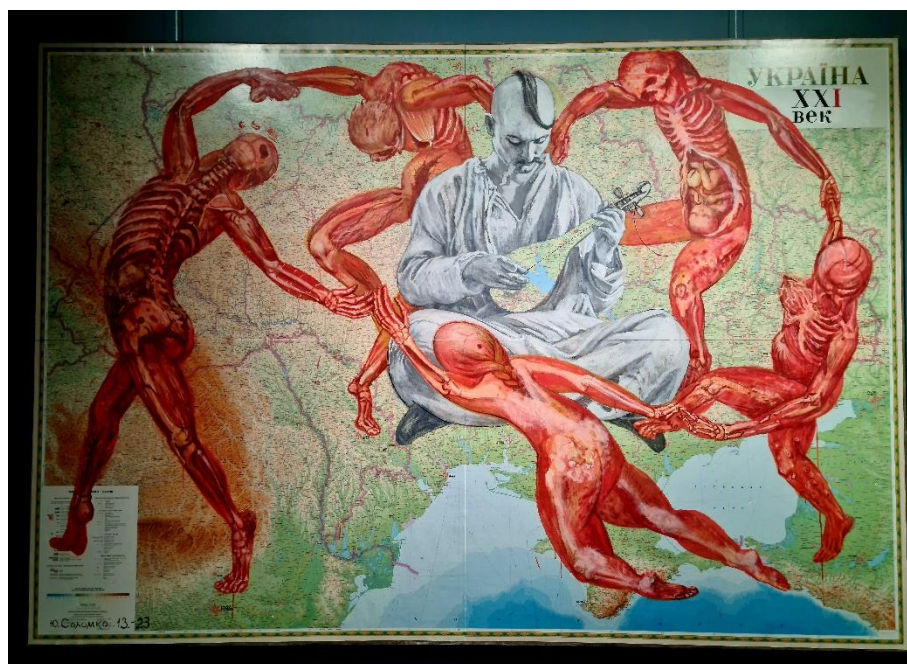
Іл. 3. 2. Виставка «Петро Бевза. Синергія» у Національному музеї «Київська картинна галерея». 2022



Іл. 3. 3. Поліна Кузнецова. Іграшки. 2022. Полотно, олія



Іл. 3. 4. Дмитро Доценко. Український ренесанс. 2022. Полотно, олія



Іл. 3. 5. Юрій Соломко. Танок. 2013-2023. Полотно, папір, поліграфічний друк, акрил



Іл. 3. 6. Юрій Соломко. Коли поводитир сліпий. 2015. Полотно, цифровий друк, олія



Іл. 3. 7. Владислав Шерешевський. Конотопська. 2023. Полотно, олія



Іл. 3. 8. Владислав Шерешевський. Peace keeping. 2023. Полотно, олія



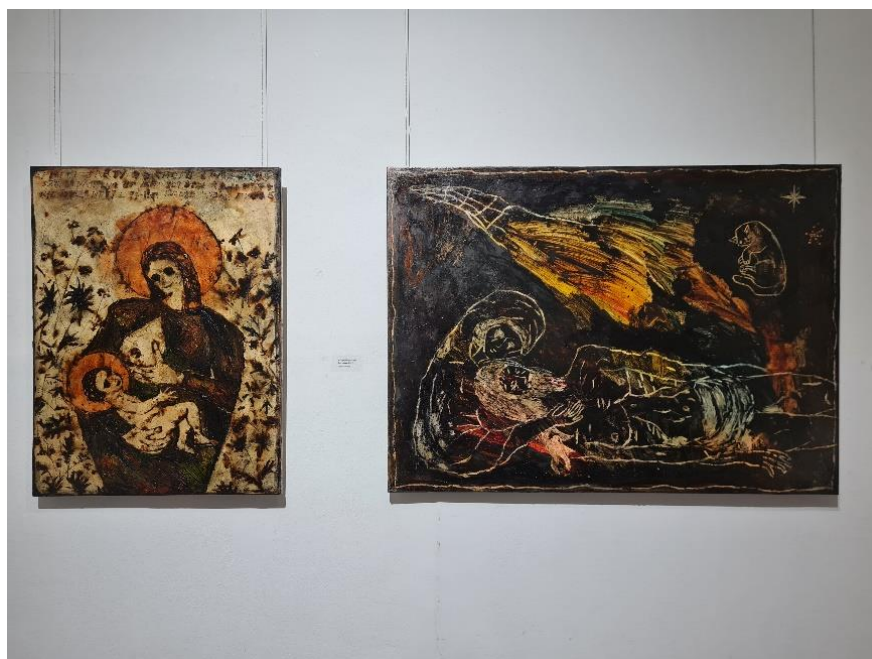
Іл. 3. 9. Виставка «Покрив» Едуарда Потапенкова,
Сергія Корнієвського та Людмили Раштанової у Національному музеї
«Київська картинна галерея». 2023



Іл. 3. 10. Віктор Сидоренко. Із серії «Сполохи чорнозему». 2023.
Полотно, олія



Іл. 3. 11. Виставка «Сталеві духом» Костянтина Сиви в Національному музеї «Київська картинна галерея». 2024



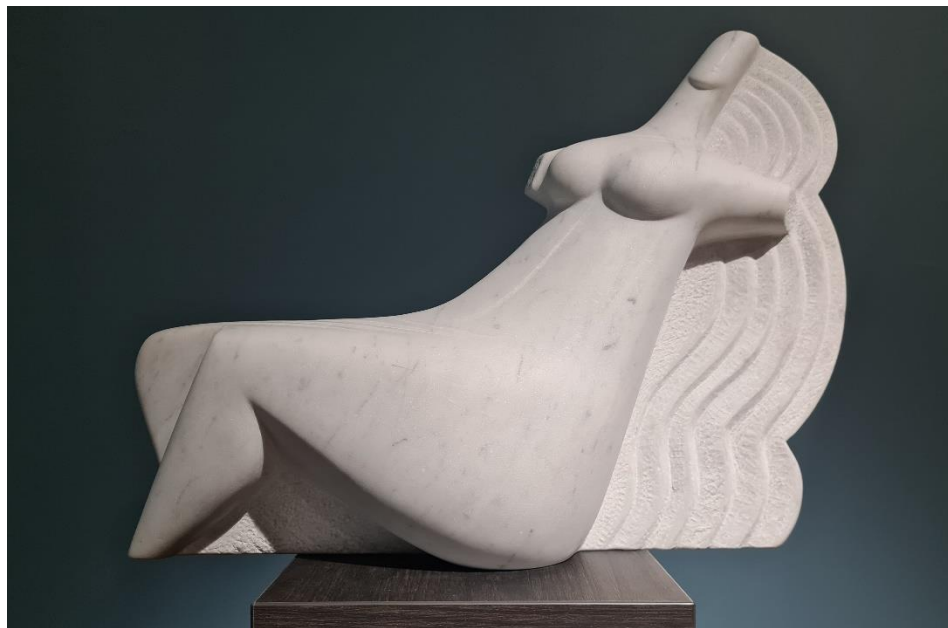
Іл. 3. 12. Виставка «Дні минулого майбутнього» Владислава та Олександр Кришовських. 2023



Іл. 3. 13. Виставка «Дні минулого майбутнього»
Владислава та Олександри Кришовських. 2023



Іл. 3. 14. Борис Єгіазарян. Древо радості життя. 2005.
Полотно, олія, асамбляж



Іл. 3. 15. Микола Білик. Вербиченька. 2012. Мармур