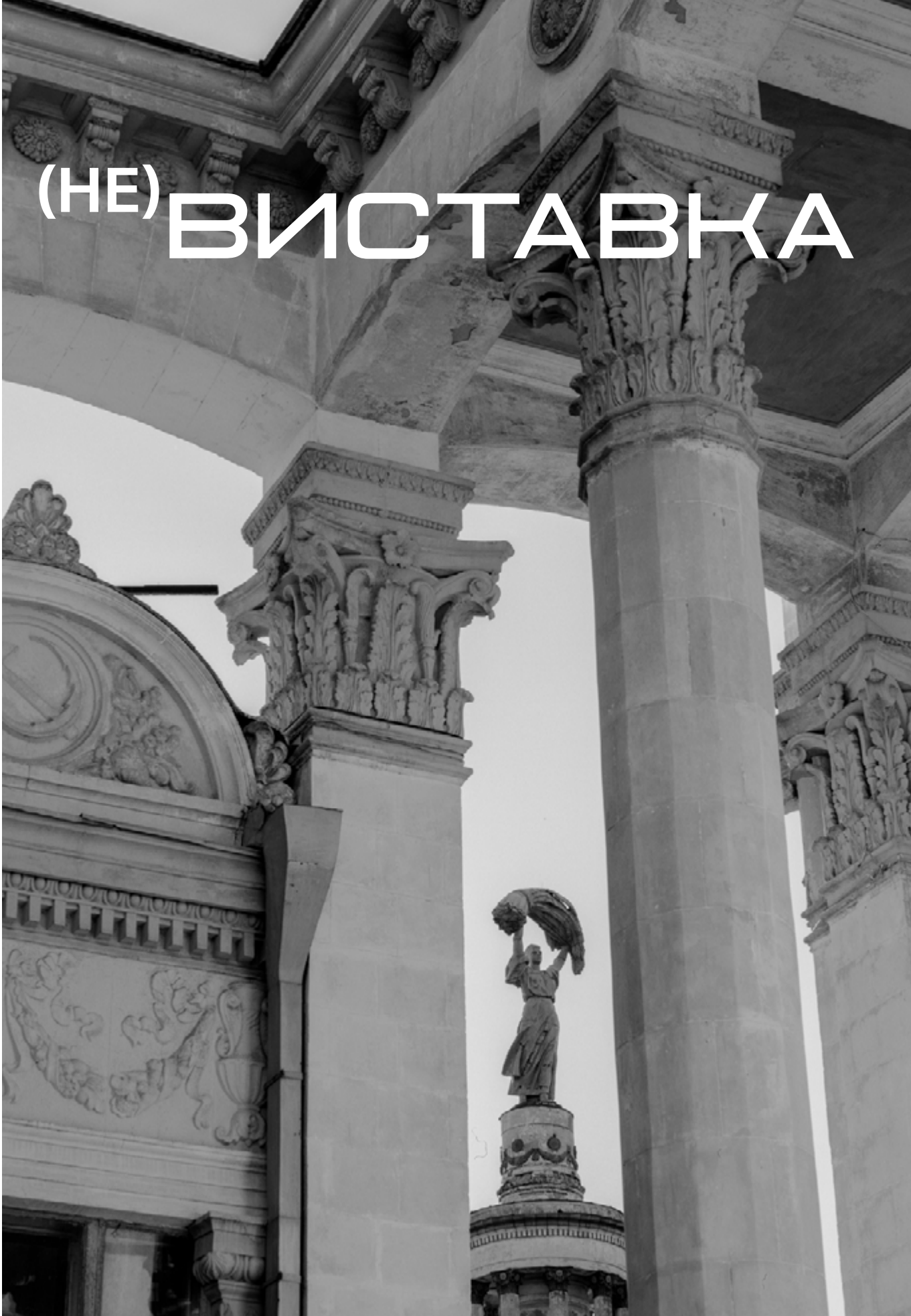


ЧИ Є МІСЦЕ КОЛИШНІЙ ВДНГ У КУЛЬТУРНІЙ СПАДЩИНІ УКРАЇНИ?

(НЕ) ВИСТАВКА



Довгополова О., Дробович А., Мізерна В., Семенюк К., Пруткін Д., Биков О., Герман Л. (2026). (НЕ)ВИСТАВКА. Чи є місце колишній ВДНГ в культурній спадщині України? Київ. С. 301

У виданні подано результати дослідницького проекту, який був здійснений платформою культури пам'яті «Минуле / Майбутнє / Мистецтво» та Центром прав людини та меморіалізації війни Київської школи економіки за ініціативи Національного комплексу «Експоцентр України». В текстах представлено матеріали про історію виставкового простору в Києві, який відомий переважно як ВДНГ, архітектурний та художній спадок у просторі колишньої ВДНГ, проекти сенсового перезавантаження простору, здійснені в період незалежності України. Автори дослідження аналізують історію київської Виставки в контексті формування «просторів щастя» в практиках тоталітарних держав, а також надають інформацію про інструменти пропрацювання тоталітарного минулого іншими країнами. В межах проекту реалізовано також візуальне дослідження сучасного стану території Експоцентру. В центрі уваги робочої групи було питання, яке місце досліджуваний об'єкт посідає в культурній спадщині України та які стратегії пропрацювання як фрагмента минулого може реалізувати Національний комплекс «Експоцентр України».

Платформа культури пам'яті «Минуле / Майбутнє / Мистецтво»
(реалізується ГО «Культурні практики»)
Університет «Київська школа економіки»
Центр прав людини та меморіалізації війни

© Биков О., Герман Л., Довгополова О., Дробович А., Мізерна В., Пруткін Д., Семенюк К.,
тексти, 2026
© Пруткін Д., зображення, 2026
© ГО «Культурні практики», Київська школа економіки, НК «Експоцентр України», 2026

Реалізація цього проекту була б неможлива без підтримки кола співрозмовників, які щиро ділилися думками, досвідом, експертними висновками, матеріалами тощо. Тривалі обговорення різних аспектів дослідження з мистецтвознавицею Діаною Ключко, дослідницею української радянської спадщини Поліною Байцим, художником та архітектором Олександром Бурлакою дали нам змогу більш чітко сформулювати питання, які ми ставили перед собою. Автори запропонованих раніше проектів сенсового перезавантаження колишньої ВДНГ — Ігор Однопозов, Євгенія Моляр, Володимир Кадигроб — дуже відверто ділилися з нами своїми думками, рефлексіями та досвідом. Спільна мандрівка з Валерією Лавренко, Міленою Чорною та Вікторією Мухомою територією музею під відкритим небом Національного університету «Київський авіаційний інститут» стала відправною точкою фокусу нашої дослідницької уваги. Дякуємо їм усім за допомогу та натхнення.

Найбільша наша вдячність Силам безпеки й оборони України, зусилля яких зберігають незалежність нашої держави та без яких навіть думки про наше минуле та майбутнє не мали б сенсу.

Дякуємо.

Оксана Довгополова, Антон Дробович,
Вікторія Мізерна, Катерина Семенюк

ЗМІСТ

ВСТУП

Оксана Довгополова, Антон Дробович,
Катерина Семенюк, Вікторія Мізерна

9

ЦЕНТРАЛЬНА ПРОБЛЕМА ДОСЛІДЖЕННЯ

17

РОЗДІЛ I. ІСТОРИЧНИЙ ОГЛЯД

Задум, будівництво та функціонування київської
Виставки: історичний огляд
Вікторія Мізерна, Антон Дробович

25

Аналіз спроб переосмислення та реконцептуалізації
Експоцентру після 2014 року
Антон Дробович

51

Таймлайн
Антон Дробович, Вікторія Мізерна

78

РОЗДІЛ II. АРХІТЕКТУРНИЙ ТА МИСТЕЦЬКИЙ ОГЛЯД

Імперія людяного масштабу: від радянської вітрини
до українського простору пам'яті (?)
Олексій Биков

97

Художнє невідоме: до питання про мистецькі твори
радянської доби на території ВДНГ
Лізавета Герман

133

РОЗДІЛ III. КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ОГЛЯД

Естетизація політики: кейс тоталітарної пропаганди
Оксана Довгополова

153

Вітрини футуристичного режиму часу: філософія
радянських виставкових проєктів
Оксана Довгополова

173

Музейні простори, присвячені репрезентації
комуністичного минулого
Оксана Довгополова

193

РОЗДІЛ IV. ВІЗУАЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ

Фотографія як спосіб спостереження
за мінливими просторами
Антон Дробович

210

Фрагменти бачення. Досвід дослідження
простору ВДНГ
Дмитро Пруткін

213

ВИСНОВКИ І РЕКОМЕНДАЦІЇ

Антон Дробович

293

Тут і далі, якщо не вказано інше,
використано фото з візуального
дослідження Дмитра Пруткіна до
проєкту «(Не)Виставка» (2025–2026)



ВСТУП

Оксана Довгополова, Антон Дробович,
Катерина Семенюк, Вікторія Мізерна

Країни, чиє минуле пов'язане з тривалим перебуванням у складі інших держав, неминуче мають у своєму публічному просторі сліди присутності колишнього гегемона. Коли змінюється епоха, перед суспільством постає питання: як ставитися до об'єктів чи просторів, які належать до цієї спадщини? Адже вони свідчать про часи відсутності незалежності та свободи, про владу іншої політичної сили, дуже часто ворожої. Стратегії роботи з ними можуть бути різними: можна знести всі нагадування про злочинний режим, можна переозначити об'єкти, наповнити їх новим змістом — і так «перемогти» пропагандистський наратив, а можна створити «заповідник» минулого, який слугував би непорушним і завмерлим у часі нагадуванням. Водночас щодо кожного конкретного випадку слід випрацювати окрему стратегію, адже не існує єдиної матриці, яку можна однаково успішно перенести на інші простори чи інституції без адаптації.

Один із просторів у Києві, що порушує питання стратегії роботи з проблемним минулим, — це Національний комплекс «Експоцентр України» (раніше Виставка досягнень народного господарства УРСР), який досі багато хто називає, як за радянських часів, ВДНГ.

Колишня ВДНГ належить до складних об'єктів культурної спадщини в Україні. Як сучасні українці мають ставитися до місця, що створювалося як простір радянської пропаганди? Водночас для багатьох киян Виставка пов'язана з чудовими спогадами про дитинство, святкові вихідні в красивому місці з численними розвагами, відвідуванням подекуди справді цікавих виставок та відпочинком біля фонтанів і в затінку дерев. Багато людей можуть сказати, що ідеологічні гасла, які транслювалися в цьому просторі у радянські часи, оминали їхню увагу. Після розвалу СРСР минуло вже багато часу, символічне значення колишньої ВДНГ у житті українців радикально трансформувалося: зараз це простір розваг, нових знань та відпочинку. Водночас у багатьох постає питання: чому над простором відпочинку сучасних українців височіють символи радянської епохи?

За роки незалежності України було здійснено кілька спроб розробити нову концепцію цього простору, але жодну з них не реалізували. Звучали пропозиції перетворити колишню ВДНГ (принаймні частково) на «парк комуністичного періоду», розмістивши там монументальні об'єкти, які прибрали з публічного простору у процесі декомунізації. Але наразі ми бачимо на ВДНГ радше «парк Юрського періоду», який показує відвідувачам динамічні фігури динозаврів. Нині Експоцентр є не Виставкою, як це було раніше, а радше



фестивалем, ярмарком та простором для найрізноманітніших виставкових, художніх, розважальних й освітніх проєктів. Сьогодні тут відкрито навіть реабілітаційний простір для ветеранів російсько-української війни.

Станом на 2026 рік Експоцентр довів, що він є живим та цікавим простором, і виборює право на існування в Києві як місце, яке приваблює мільйони людей, які звикли тут відпочивати і брати участь у різноманітних подіях. Статистика відвідувань говорить сама за себе: у 2025 році комплекс відвідало понад 5 мільйонів людей¹. На цьому можна було б поставити крапку. Простір працює, а якщо щось працює — краще не чіпати. Але в керівництва Експоцентру постало питання: чи прийнятне для простору таке строкате існування, позбавлене цілісної концепції? І головне, яку стратегію роботи зі слідами та знаками радянського періоду варто обрати? Ці питання також досить регулярно постають й у відвідувачів, і в експертному середовищі.

Щоб обрати стратегію роботи зі складним сенсово простором, керівництво Експоцентру пішло шляхом проведення в 2025 році конкурсу² та згодом запрошення дослідницької групи. Вона об'єднала представників платформи культури пам'яті «Минуле / Майбутнє / Мистецтво» і Центру прав людини та меморіалізації війни Київської школи економіки, а також запрошених експертів й отримала пропозицію зробити перший крок у напрямку розробки стратегії роботи з простором Експоцентру та спадком СРСР на його території. А саме: провести дослідження історії та концепції ВДНГ як типу радянського ідеологічного простору.

Щоб зрозуміти, як працювати з цією радянською спадщиною, потрібно було спершу спробувати описати феномен київської ВДНГ, спираючись на дослідження її історії, осмислення архітектурної та художньої складових, еволюції інституції протягом десятиліть, а також оприявлення контекстів функціонування тоталітарної пропаганди загалом, зокрема феномена міжнародних і національних виставок у традиції XIX–XX століть. Власне, ширший контекст виправданий, зокрема, тим, що без урахування специфіки ієрархії радянських виставкових проєктів, неможливо зрозуміти особливості саме київської Виставки. А без осмислення досвіду функціонування колишньої Виставки в роки незалежності України, неможливо розробити подальший план розвитку інституції. Водночас, аби якісно виконати конкретне завдання — пропрацювати радянську складову нинішнього простору, — неможливо не звернутися до досвіду так званих музеїв комунізму та парків монументальної пропаганди.

¹ Скільки людей відвідали ВДНГ у 2025 році. *The Village Україна*. <https://www.village.com.ua/village/city/asking-question/369947-skilki-lyudey-vidvidali-vdng-u-2025-rotsi>

² Детальніше про конкурс: Наказ «Про проведення мистецького конкурсу у Національному комплексі «Експоцентр України» від 20 березня 2025 року» (<https://vdng.ua/static/content/files/rg/vo/rgvorfydfmdxh3kid4h3kdm5i56xbp4f.pdf>) і Віка Гриненко. (2025, 20 березня). ВДНГ оголосив конкурс на дослідження радянської історії, щоб створити Музей пропаганди. *The Village Україна*. <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-news/360987-vdng-ogolosiv-konkurs-na-doslidzhennya-radyanskoyi-istoriyi-schob-stvoriti-muzey-propagandi>

Автори дослідження усвідомлюють, що запропонований ними підхід — не єдиноможливий та не вичерпує весь обсяг проблематики. Але ми впевнені, що отримані в межах дослідження результати є тим матеріалом, який може слугувати початком для подальших концептуальних напрацювань, критичних рефлексій і діалогу.

Логіка дослідження була наступною: спочатку описати феномен колишньої київської ВДНГ, процес її створення та динаміку функціонування у радянський час. Для цього було частково опрацьовано фонд № 5045 «Виставка досягнень народного господарства Української РСР, м. Київ» Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України; архів документів і матеріалів власне колишньої ВДНГ — сучасного Національного комплексу «Експоцентр України» (історична частина якого все ще потребує каталогізації); збірки та книжки, що містять згадки про київську Виставку, із зібрання Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. Заболотного; публікації про ВДНГ у радянській періодиці з цифрового архіву періодики «LIBRARIA». В опрацюванні зазначених зібрань матеріалів команда проєкту не претендує на вичерпність. Це радше одна з перших спроб сформуванню цілісної розповідь про київську ВДНГ на основі архівних матеріалів. Проте наявний масив даних потребує подальшої уваги науковців, а робота з ним може збагатити розуміння того, як створювалися і функціонували масштабні просторово-ідеологічні об'єкти в Українській РСР.

Зокрема, як уже було згадано, потребує систематизації, каталогізації і подальшого дослідження архів на території сучасного Національного комплексу «Експоцентр України». Для подальших розвідок можуть стати в пригоді матеріали фонду № 5045 ЦДАВО, фонду № 1109 «Мезенцев Ігор Володимирович (1915–1984), український архітектор» (був одним із проєктувальників павільйонів Виставки) у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України, фонди заповідника «Софія Київська».

Історична частина дослідження покликана описати базові організаційні та програмні засади створення і функціонування київської ВДНГ, окреслити їхні відношення з загальнодержавними політикою і тенденціями. Вона оприявнює переважно офіційний вимір радянського минулого Виставки. Автори спираються саме на задокументовану історію, звертаючи при цьому увагу на особливості термінології (наприклад, у визначенні цілей створення та функціонування Виставки), акценти публічних програм, специфіку офіційної комунікації тощо.

Враховуючи подекуди неочікувано мінливу історію Виставки, у видання додано таймлайн, який дає змогу простежити точкові зміни та загальний контекст.

Аналізуючи феномен київської ВДНГ, неможливо оминати увагою архітектурну та мистецьку складову простору, бо у створенні Виставки брали участь видатні українські митці та архітектори. Робота над ВДНГ становить важливу частину їхньої спадщини, яку великою мірою оминули увагою і сучасники створення цих робіт, і дослідники нині. Цей аспект розглянули історики українського

мистецтва та архітектури Лізавета Герман й Олексій Биков. Як інтерпретувати цю частину історії українського мистецтва, як вписати її у запита сьогодення — питання, які порушено у дослідженні.

Природно в вивченні феномена ВДНГ зосередитися на радянському періоді. Але колишня київська Виставка вже понад тридцять років існує в іншому режимі часу. Було реалізовано декілька проєктів перезапуску виставкового простору, жоден із яких не переріс у тривалу стратегію розвитку. Ці проєкти заслуговують на ретельний аналіз і їм присвячено окремий огляд. Важливо зрозуміти, як було сформульовано цілі цих проєктів, які стратегії визначено, як далеко просунулась їхня реалізація та з яких причин той чи інший проєкт не започаткував сталу стратегію роботи з простором. Варто розглядати ризики, що виникають під час реалізації тої чи іншої ідеї, а також вплив дуже конкретних історичних обставин на формування тої чи іншої концепції. Україна живе в такому радикально нестійкому часі, що вчора влучний спосіб інтерпретації може виявитись безнадійно застарілим вже завтра. Тому аналіз навіть тих складових проєктів перевизначення ВДНГ, що вже не видаються сучасними, стає продуктивним для розуміння динаміки розвитку символічного простору України.

Говорячи про аналіз проєктів, що запускалися раніше, важливо чути думки їхніх авторів сьогодні, а не тільки вивчати збережені описи та візуальні матеріали. Тож дослідницька команда розробила модель аналізу, побудовану на інтерв'юванні авторів попередніх проєктів та написанні наукових коментарів на базі інтерв'ю та матеріалів із відкритих джерел. Для команди було важливо не дотримуватися поширеної, на жаль, в Україні тенденції іменувати кожну ініціативу чи проєкт «першим в історії». Ті, хто раніше здійснювали дослідження, створювали проєкти, реалізовували концептуальні інтервенції, виконали велику роботу, яка варта вивчення та аналізу. Важливо також зрозуміти, чому люди зрештою відмовляються продовжувати роботу з цією темою.

Історію київської ВДНГ неможливо осмислити поза контекстами виставкових стратегій СРСР та феномена міжнародних виставок у європейській і світовій традиції XIX–XX століть. Починаючи з середини XIX століття, «виставка досягнень» стає важливим інструментом вибудовування і міжнародних відносин, і нової структури соціальних цінностей. З огляду на специфіку феномена ВДНГ, дослідницька команда орієнтувалася насамперед на формат міжнародних Всесвітніх виставок (Експо). А от найстаріша та, можливо, найлегендарніша європейська виставка — Венеційська бієнале — не розглядається в дослідженні. Експо як формат «виставки досягнень» є більш відповідним компаративним тлом для аналізу радянських виставкових практик. Такий ширший контекст представлено в декількох розділах дослідження. Зокрема, розвідка архітектурного ландшафту Києва Олексія Бикова апелює до виставок ще дорадянських часів. Оксана Довгополова присвячує окремий розділ стратегії вибудовування мезоджів СРСР для міжнародних і внутрішньосоюзних виставок. Без цього контексту ми не зможемо побачити специфіку київської ВДНГ.

Якщо говорити про виставки як «вітрини» ідеологій різних країн, неможливо оминати увагою декілька важливих аспектів дії тоталітарної пропаганди — створення «просторів щастя», «масового досвіду», візуалізації образів щасливого майбутнього. Щоб оприятити дієвість цих інструментів, необхідно згадати про феномен естетизації політики та поняття «футуристичного режиму часу», до якого вдаються тоталітарні держави у XX столітті. Аналіз механізмів створення відчуття причетності до загального щастя не менш важливий, ніж вивчення репресивних інструментів тоталітаризму. Саме виставки досягнень як новий вид дозвілля для нових «аристократів» нового суспільства стають надважливою темою, що задає оптику розгляду засобів тоталітарного насильства, які невидимі з інших позицій.

Міркуючи про майбутнє київського Експоцентру, варто також тримати в полі зору досвід інших країн у пропрацюванні спадку комуністичних режимів. Є потужні практики створення так званих музеїв комунізму чи парків комуністичного періоду, куди поміщають об'єкти, демонтовані з публічного простору. Це, наприклад, будапештський парк «Мементо» чи «Грутас» у Литві, музеї окупації в Латвії, Литві тощо. Є й саркастичні музеї, як Музей комунізму в Празі, або ностальгійні, як Музей НДР у Берліні. Є інституції, що не бояться демонструвати відсутність суспільної згоди щодо комуністичного минулого, як-от Музей червоної історії в Дубровнику. Можна перелічити десятки подібних просторів у світі, а також згадати ініціативи, присвячені музеєфікації радянського періоду в Україні. ВДНГ — дуже специфічний приклад радянського простору, який зазвичай залишається на маргінесах фокусів музейних експозицій, і тим важливіше для дослідницької команди було уважно проаналізувати основні тенденції світової музейної роботи з комуністичним минулим.

Самобутньою частиною проєкту стало візуальне дослідження, проведене Дмитром Пруткіним. Дуже часто за згадки про колишню ВДНГ люди уявляють собі історичні світлини радянських часів, що були зроблені в межах візуальної мови років створення простору. Листівки та офіційні світлини 50-річної давнини налаштовують оптику сучасної людини: дивлячись на реальний простір тепер, люди часто намагаються подумки «очистити» його від візуальних нашарувань сьогодення. Це фотодослідження є надзвичайно актуальним, адже водночас є самодостатнім і репрезентативним і доповнює історичну та концептуальну частину роботи загалом. Воно дає змогу змінити спосіб бачення, показує не лакований об'єкт, а живе місце сучасного Києва, зі всіма його вигідними і не вигідними планами, точками життя та закинутими фрагментами простору, що колись функціонував інакше. Співставлення фотографій одного й того самого об'єкта в різний історичний час дає змогу не тільки уявити, як об'єкт змінюється, а й показує зміну способу дивитись та бачити, по-різному вибудовувати стосунки людини з даним простором.

Таку логіку роботи малювала собі в уяві дослідницька група, думаючи про можливість створення певного теоретичного підґрунтя

для наступних (практичних чи теоретичних) кроків у формуванні стратегії розвитку Експоцентру з урахуванням не тільки потенціалу проведення великих івентів та створення гарної рекреаційної зони, але й критичного пропрацювання минулого цього місця. Кожен з авторів побачив та запропонував свої думки щодо можливих шляхів розвитку, водночас цей текст аж ніяк не варто розглядати як набір готових рекомендацій чи драфт стратегії. Тут представлені ті теоретичні рамки, які необхідно брати до уваги під час стратегування роботи з історичними сенсами ВДНГ.

ЦЕНТРАЛЬНА ПРОБЛЕМА ДОСЛІДЖЕННЯ

У фокусі дослідницького проекту було питання визначення статусу колишньої ВДНГ як об'єкта культурної спадщини. Адже в цьому разі ми маємо свідомо відповісти собі на питання: що це за спадщина? Чому нам важливо зберігати саме це місце? Які завдання власної роботи з майбутнім ми вирішуємо? Як співвідноситься між собою спадщина і надбання? Що робити із проблемною спадщиною? Підкреслюємо: йдеться не лише про минуле, а й майбутнє. Відносячи щось до спадщини, ми стверджуємо, що цей елемент минулого допомагає знайти точку опори в пошуку відповіді на питання, ким ми є як спільнота, яке майбутнє ми хочемо побудувати.

Чим є ВДНГ як частина культурної спадщини? Що саме з історії колишнього радянського ідеологічного об'єкта важливо для українського суспільства сьогодні, під час воєнної агресії країни, яка визнала себе правонаступницею Радянського Союзу? Нині питання про спадщину постає ще й під таким кутом зору: яку символічну силу ми отримуємо разом із цим чи іншим об'єктом у протистоянні агресору? Якій небезпеці ми можемо запобігти, зберігаючи той чи інший об'єкт спадщини чи відмовляючись від нього? Чи може неосмислена, некритично присутня й невідкоментована спадщина нести в собі загрозу агресивної інструменталізації ззовні?

Дослідження та інтерпретація місця ВДНГ у сучасному культурному просторі України порушує додаткові питання про поняття спадщини. Можемо припустити, що саме аналіз цього феномена дасть змогу уточнити та переосмислити це поняття загалом.

Чинні міжнародні та національні правові документи пропонують таке визначення культурної спадщини, яке переважно передбачає позитивний образ культурних явищ, визнаних спадщиною. Так, у Конвенції ЮНЕСКО «Про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини» (ратифіковано Указом Президії Верховної Ради № 6673-XI від 04.10.88) під культурною спадщиною розуміються пам'ятки, ансамблі та визначні місця, які мають видатну універсальну цінність із погляду історії, мистецтва, науки, естетики, етнології чи антропології (Стаття 1 Конвенції). Закон України «Про охорону культурної спадщини» (Відомості Верховної Ради України (ВВР), 2000, № 39, с. 333) визначає об'єкти культурної спадщини так: «Визначне місце, споруда (витвір), комплекс (ансамбль), їхні частини, пов'язані з ними рухомі предмети, а також території чи водні об'єкти (об'єкти підводної культурної та археологічної спадщини), інші природні, природно-антропогенні або створені людиною об'єкти незалежно від стану збереженості, що донесли до нашого часу цінність

з археологічного, естетичного, етнологічного, історичного, архітектурного, мистецького, наукового чи художнього погляду і зберегли свою автентичність».

Водночас слід зауважити, що з другої половини ХХ століття погляд на спадщину змінюється. Вона вже не є виключно позитивною категорією. Крім того, її не розглядають відокремлено від простору та контексту. Ця зміна бачення відображена і в міжнародних документах. Наприклад, Венеційська хартія¹ 1964 року стверджує, що поняття історичної пам'ятки охоплює не тільки окремих творів, а й міське або сільське середовище, в якому розташовані свідчення певної історичної епохи, а також стосується не тільки великих творів мистецтва, а й більш скромних творів минулого, які з плином часу набули культурного значення (Стаття 1). А Міжнародна хартія про автентичність 1994 року (відома як Нарський документ)² зауважує, що не існує універсальних критеріїв для визнання чогось спадщиною, судження про цінність чи автентичність завжди залежать від конкретного культурного контексту та повинні враховувати його (Стаття 11).

Визначення спадщини ґрунтується на понятті цінності — той чи інший об'єкт (чи практика) є важливим для нас через свої якості. Ця цінність може спиратися як на унікальність об'єкта — більше в світі такого не існує, так і на виняткову майстерність його автора.

Коли йдеться, наприклад, про Софію Київську, нам не складно пояснити, чому цьому об'єкту надано статус культурної спадщини. Це видатна історична пам'ятка, яка свідчить і про високий рівень життя в Києві часів розквіту Русі, і про міжнародні зв'язки та місце Русі в Європі, і про видатну архітектурну цінність об'єкта та художню вагу розписів та мозаїк, і про унікальний талант автора Оранти, і про повсякденне життя Києва давніх часів (через написи, що їх залишали відвідувачі храму під час довгих служб) тощо. Сюди ж можна додати символічну значущість пам'ятки з погляду легенди про те, що доки Софія стоїть, стоїть Україна. Тут все якнайбільш очевидно.

Водночас, коли ми говоримо, наприклад, про внесення Чорнобильської зони відчуження до Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО, що ми маємо на увазі? В 2021 році радіолокаційну станцію «Дуга» в Чорнобильській зоні було внесено до Держреєстру нерухомих пам'яток України. Того самого року порушили питання про внесення Зони відчуження до Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО. Чому? Чи вважаємо ми «Дугу» видатним витвором науки і техніки? Об'єкт має історичну значущість як частина ідеологічного протистояння СРСР та Західного світу, його називали «Чорнобильським дятлом», він був, зокрема, зброєю ідеологічної війни (специфічне постукування в ефірі, поміхи при надходженні сигналу, власне, й породили назву «Чорнобильський дятел» — в світі розуміли, що це «Дуга» глушить зв'язок). Чому для сучасної України важливо зберігати таке

¹ Міжнародна хартія з охорони й реставрації нерухомих пам'яток і визначних місць (Венеціанська хартія). (1964). База законодавства України. https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_757#Text

² UNESCO. (1994). *Convention concerning the protection of the world cultural and natural heritage*. 1994, December 12–17, Phuket, Thailand. <https://whc.unesco.org/archive/nara94.htm>

історичне свідчення? Саме в Чорнобильській зоні злочинна присутність радянського режиму була очевидною — і ця очевидність має бути не тільки в книжках та музейних експозиціях, а й у матеріально-просторовому вимірі.

Чи визнання об'єктів, пов'язаних із Чорнобильською катастрофою, частиною спадщини, утворює її позитивний вплив? Чи пишаємося ми, що з українськими людьми це відбулося? Зовсім ні. Водночас для України дуже важливо визнати, як змінилося суспільство після Чорнобиля. Саме тоді воно відреагувало започаткуванням потужних екологічних рухів, які швидко переросли в політичні. Саме тоді оприявилася засаднича різниця між українським та російським/білоруським суспільствами, які відреагували на трагедію геть інакше.

Чорнобильська трагедія є частиною спадщини не тому, що це подія, якою ми можемо пишатися. Це подія, яка зробила українське суспільство таким, яким воно є сьогодні, підштовхнула до політичного самовизначення. Чорнобиль став водорозділом історії України. Ніхто не знає, як би вона розвивалася, якби не було Чорнобиля. Але на те, ким ми є сьогодні, точно вплинула Чорнобильська катастрофа — тому це частина спадщини.

Таким чином, історична та культурна спадщина — це те, що зробило суспільство таким, яким воно є. Ми б хотіли, щоб цього з нами не сталося, але воно відбулося. Чи залишило це слід? Так. Чи важливий цей слід для того, щоб зрозуміти сучасну історію України? Без сумніву. Чи варто пам'ятати про це, щоб зрозуміти, чому в Україні відбулося три Майдани та чому вона сьогодні опирається зовнішній агресії? Безперечно. Чорнобиль є спадщиною не тільки через розуміння впливу аварії на екологію, а й значення для суспільства.

Спадщина може бути негативною. Щось завдає суспільству травми, і цей вплив залишається там і після зникнення відповідних умов (зміна політичного режиму, наприклад). Будь-яка тоталітарна реальність є різновидом травматичного впливу на суспільство. Причому він виражається не тільки напряму в репресіях. Це й формування цілого спектру поведінкових інструментів, які давали людям змогу пристосовуватись до дійсності, випрацювати стратегії виживання чи успіху тощо. Чи зникли ці стратегії після розвалу СРСР? Зовсім ні. Якщо з репрезентацією репресивної функції радянського режиму Україна почала працювати — коли краще, коли менш вдало, то інструменти переконування радянських людей у привабливості радянського проекту, як правило, залишаються поза серйозним аналізом.

Дослідження феномена ВДНГ може стати кроком до розуміння саме цього виміру існування спадщини. Як називати цю частину спадщини? Радянська спадщина в Україні? Українська радянська спадщина? Відторгнення всього радянського є зрозумілим у межах загального напрямку руху України «геть від Москви», бо радянське, за своєю природою, було втягуванням у російський імперський простір (і в цьому тексті це буде теж продемонстровано), але некритичне відторгнення і тотальне заперечення має і свої ризики, наприклад, забування стратегій опору й важливості боротьби.

Ігнорування будь-якого вияву культури радянського часу в Україні залишає поза увагою цілий спектр стратегій виживання та спроб реалізації потенцій власної культури в умовах імперського тиску. Зневажливе маркування будь-якого культурного продукту, створеного в СРСР, як «совка» а) позбавляє гідності людей, які діяли в умовах максимальної несвободи; б) не дає змоги аналізувати еволюцію власне української культури в ситуації відсутності державності; в) віддає здобутки власної культури імперії, виступаючи таким чином на боці імперської політики культурної апропріації.

Аналіз феномена ВДНГ дає змогу доторкнутись до нібито не-драматичного радянського повсякдення та території дозвілля, со-цреалістичного мистецтва та специфічного сакрального простору, який формував меседжі, що більшість відвідувачів відмовлялися сприймати як ідеологічні, фільтрували або намагалися витіснити із свідомості.

Стратегії пристосування до життя в радянському просторі є важливими для розуміння української історії. Це важкий спадок, який заслуговує на вивчення та аналіз. Стратегії свідомого позбавлення себе голосу чи вибудовування подвійного життя, бажання «використати» тоталітарну систему на благо власної ідеї (які, зазвичай, завершувалися поразкою, бо «переграти» систему на її полі не під силу індивіду) можуть викликати спектр емоцій від співчуття до гидування. Але саме розуміння того, як невблаганно та байдуже тоталітарна система ламає проекти життя, на наш погляд, стає не меншим запобіжником ностальгії за часами «порядку та міцної руки», ніж розповідь про пряме насилля проти дисидентів. Історія про те, як сучасники описали перетворення Тичини-«сонячного кларнета» на «фарбовану дудку», є однією з найдраматичніших в історії української культури.

Пошуки змоги розвитку української культури після Розстріляного відродження з погляду сьогодення можуть призводити до нескінченних розмірковувань про те, як би могла розвиватись культура без радянських обмежень. «Якбитологія», звісно, останніми десятиліттями набуває ваги як один із напрямів історичного дослідження, але навряд чи є продуктивною для аналізу спадщини. Прийняти історичну ситуацію та з відкритими очима подивитись на розвиток власної культури в тих рамках, які їй задала радянська система — це єдиноможлива нагода досягнути та оцінити власну спадщину.

Знайти спосіб сформулювати візію розвитку української культури в радянські часи означає також наблизитись до подолання епістемологічної несправедливості, яка полягає в апропріації імперією культурних досягнень народів, що опинилися під її владою. Наведемо приклад злиття російської та радянської спадщини в очах європейських країн. Французька дослідниця Жюлі Дешеппер звертає увагу на те, що в 2004 році в Парижі, під час археологічних розвідок, знайшли залишки радянського павільйону на Експо 1937 року, що призвело до повернення інтересу до радянської

архітектури³. Тоді дослідники порушили питання, чи можна говорити про радянський спадок у Франції. Водночас об'єкт радянської спадщини розглядався як російська спадщина. Таких прикладів можна навести багато, і тоді не варто дивуватись, що для навіть освічених представників багатьох інших країн об'єкти радянської культури на території України сприймаються як подарунок від Росії. Осмислити українську радянську спадщину — це, зокрема, і завдання культурної дипломатії.

Підходи до спадщини можуть бути дуже різні. Зберігати об'єкти минулого — не означає вшановувати його саморепрезентацію тоді. Варто підходити до цієї справи критично й із розумом. Багато країн світу проходять зараз складний шлях пошуку рішення, як репрезентувати минуле, яке століттями було в тіні чи заперечувалось. Як працювати з музейними колекціями, які складаються з предметів, отриманих унаслідок імперського домінування? Нині варто проговорювати широкі контексти, які порушують купу питань. Із не менш складними проблемами ми стикаємося, коли натрапляємо на сліди імперського панування на території колоній: як репрезентувати їх у вже незалежних державах, які докорінно змінилися відтоді? Неможливо просто забути чи відмінити минуле, його треба пропрацювати, щоб стати вільними.

Фрагмент минулого може стати лабораторним середовищем для вивчення реальності. Може кардинально змінитися, і люди і не згадають про початкову функцію простору (частково саме це відбувається сьогодні з Експоцентром). Може стати простором дарк-туризму, в якому сновигають любителі меланхолійних ландшафтів зі слідами занепаду (і це теж є в Експоцентрі). Єдиної інструкції немає, а проте, шлях до відповіді на ці питання починається саме із таких конкретних точкових досліджень, які намагаються розгледіти явище, його контекст, режими існування в минулому, а далі його еволюцію та перспективи в майбутньому. Власне, таку спробу читач і тримає в руках.

3 Julie Deschepper. (2018). "Soviet Heritage" from the USSR to Putin's Russia: Genealogy of a Concept (S. Seizilles de Mazancourt, Trans.). *Presses de Sciences Po | Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 137(1), 77–98. https://www.academia.edu/36400346/_Soviet_Heritage_from_the_USSR_to_Putins_Russia_Genealogy_of_a_concept_Translated_from_French_Vingti%C3%A8me_Si%C3%A8cle_Revue_d_histoire_Patrimoine_une_histoire_politique_2018_1_n_137_p_77_98

ІСТОРИЧНИЙ ОГЛЯД



ЗАДУМ, БУДІВНИЦТВО

ТА ФУНКЦІОНУВАННЯ КИЇВСЬКОЇ ВИСТАВКИ

Вікторія Мізерна, Антон Дробович

Наприкінці 1940-х років в Українській Радянській Соціалістичній Республіці розгортається масштабний проєкт — будівництво в Києві Республіканської постійно діючої сільськогосподарської виставки. Саме під такою назвою в документах того часу фігурує простір, znаний сьогодні як колишня ВДНГ. Комплекс офіційно відкриють у 1958-му вже як Виставку передового досвіду в народному господарстві Української РСР. Ще за два десятиліття його перейменують на Виставку досягнень народного господарства УРСР, скорочено — ВДНГ.

Загалом ідея створити господарську виставку не була новою або унікальною. Промислові та сільськогосподарські виставки, на яких демонстрували продукцію й засоби виробництва, проводилися в Києві, Одесі, Харкові, Полтаві з XIX століття. У Російській імперії вироби й твори мистецтва з України експонували на всеросійських виставках та в російських павільйонах на міжнародних ярмарках¹.

Міжнародні виставки, на яких демонстрували досягнення часу і в царині технологій, і в культурі, стали окремим явищем із другої половини XIX століття. Першою такою вважається Велика виставка

¹ Лисенко, О. (2003). Виставки промислові та сільськогосподарські XIX — поч. XX ст. У *Енциклопедія історії України*. http://www.history.org.ua/?termin=Vystavky_promyslovi

промислових виробів усіх націй (Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations), що відбулася в Лондоні в 1851 році. Три з половиною десятиліття між 1880 роком і початком Першої світової війни були золотою епохою міжнародних ярмарків: за цей час відбулося 40 виставок по всьому світу². Павільйони, що їх держави представляли на таких виставках, були, зокрема, майданчиками для міждержавного суперництва й інструментом ☺ у міжнародній політиці.

Радянський Союз публічно опонував «пережиткам минулого» і західним державам, які таврував як «капіталістичні». А ще декларував новаторство. Проте радянські керманічі запозичили й видозмінили під власні потреби чимало ідей і практик із минулого та досвіду інших країн. Зокрема, в другій половині 1930-х років у СРСР почали будувати власну постійну Всесоюзну сільськогосподарську виставку в Москві. Ідея початково полягала в тому, щоб кожна радянська республіка представила там свій павільйон. Ця виставка відкрилася у 1939-му, а на кінець 1940-х років була на етапі відновлення після війни³. Більше про досвід іноземних промислових виставок та участь у них Радянського Союзу розповідається у текстах Олексія Бикова «Імперія людяного масштабу: від радянської вітрини до українського простору пам'яті (?)» і Лізавети Герман «Художнє невідоме: до питання про мистецькі твори радянської доби на території ВДНГ», а про логіку й філософію виставкових проєктів у СРСР — у тексті Оксани Довгополової «Вітрини футуристичного режиму часу».

Коли в Києві заговорили про власну Республіканську виставку, минуло лише кілька років після завершення Другої світової війни. На міжнародній арені набирала обертів нова війна — Холодна. СРСР із короточасного вимушеного союзника в боротьбі з нацистською Німеччиною знову перетворився на опонента Заходу. Поки тривала Холодна війна, міжнародні виставки були майданчиками, які демонстрували суперництво між СРСР і США⁴. Виставкові простори всередині Радянського Союзу теж стали «полями битви» в цьому «холодному» протистоянні, тільки от їхньою аудиторією була не стільки міжнародна спільнота, як власні громадяни⁵.

Після Другої світової війни у складі радянської України опинилися українці, які в міжвоєнний період були розділені державними кордонами УРСР, Польщі, Румунії, Чехословаччини. У післявоєнні роки радянській владі в Україні доводилось мати справу з людьми з різними досвідами довоєнного життя, окупації та виживання під час війни, участі в бойових діях. Наприкінці 1940-х — на початку 1950-х років ще тривала боротьба режиму з «українським націоналізмом». Історикиня Олена Стяжкіна пише, що «економічна відбудова й

Наприклад, Ейфелеву вежу в Парижі було споруджено як головну атракцію Міжнародної виставки 1889 року, яку уряд Франції організував, щоб відзначити століття Французької революції. Див.: Eiffel Tower (2026). In *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/Eiffel-Tower-Paris-France>

Однією з наступних після паризької була Всесвітня виставка у Чикаго (Chicago World's Fair, або World's Columbian Exposition) 1893 року на відзначення 400-ліття прибуття Колумба до Америки. За задумом організаторів, вона мала перевершити французьку попередницю. Створити споруду, що затьмарилася б Ейфелеву вежу, не вдалося. Хоча на виставці в Чикаго було представлено колесо огляду, а архітектура виставкових тимчасових споруд впливала на архітектуру у США наступну чверть століття.

Для деяких держав проведення всесвітніх виставок було додатковим способом утвердити свою появу на мапі світу. Див.: Findling, 2026

Цікавим прикладом є павільйон «Україна» на Всесвітній виставці «Століття прогресу» в Чикаго, що проходила в 1933–1934 роках. Національний павільйон поряд із павільйонами держав представила українська діаспора. Вона домоглася цього попри протест радянської делегації. Для української діаспори павільйон став майданчиком для політичного висловлювання та згуртування українців. Див.: Український інститут національної пам'яті (2023). *Україна на Всесвітній виставці у Чикаго 1933–1934 років*. <https://uinp.gov.ua/aktualni-temy/ukrayina-na-vsesvitniy-vystavci-u-chyrago-1933-1934-rokiv>

² Findling, J. (2026). World's Fair. У *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/worlds-fair>

³ Paperny, V. (2016). Hot and Cold War in Architecture of Soviet Pavilions (1937–1959). In R. Devos, A. Ortenberg (Eds.), *Architecture of Great Expositions 1937–1959. Messages of Peace, Images of War* (pp. 81–98). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315567747>

⁴ Findling, J. (2026). Modernism and Cold War Rivalries. У *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/worlds-fair/Modernism-and-Cold-War-rivalries>

⁵ Paperny, 2016

відновлення радянської соціальної політики також були вагомими чинниками рерадянзації українських територій»⁶.

Складно сказати напевне, звідки походила ініціатива розпочати будівництво масштабного виставкового простору в УРСР — з Москви чи від керівництва республіки. У документі, який голова Ради міністрів УРСР Дем'ян Коротченко надіслав голові Державної штатної комісії при Раді міністрів СРСР Леву Мехлісу, йдеться, що Рада міністрів Союзу постановою від 11 лютого 1949 року дозволила уряду радянської України реалізувати проєкт⁷. Тож кому б не належала ідея, аналізуючи документи⁸, ми помічаємо, що республіканські чиновники відіграли ключову роль у створенні Виставки.

Перше бачення



Титульна сторінка пояснювальної записки до проєкту Республіканської сільськогосподарської виставки 1949 року. З фондів ЦДАВО

У 1949 році в Академії архітектури радянської України розробили проєкт Республіканської сільськогосподарської виставки. У фонді № 5045 Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України (ЦДАВО) зберігається пояснювальна записка до цього проєкту.

Згідно з цим баченням, майбутній виставковий простір мав нагадувати щось середнє між показовим селом і скансеном. Крім павільйонів, присвячених різним галузям сільського господарства, а також показових⁹ полів, садів, ягідників, ферм і ставків, там мали бути показовий адміністративно-культурний центр села, господарський двір колгоспу, ділянки для представлення колгоспного будівництва й роботи сільськогосподарської техніки. Мала бути також вулиця, на якій би стояли сільські хати, характерні для різних географічних зон України¹⁰. Зрештою ідею показати народні архітектуру та побут, а разом наголосити на об'єднанні українських регіонів у «щасливій радянській родині» втілили зовсім

⁶ Стяжкіна, О. (2020). *Рокада: Чотири нариси з історії Другої світової*. Дух і літера. С. 191

⁷ Коротченко, Д. (1949, июль). *Государственная штатная комиссия при Совете министров Союза ССР, товарищу Мехлису Л. З.* Центральный державный архив вищих органів влади та управління України, ф. 5045, оп. 1, спр. 3, арк. 11, 12

⁸ Цей розділ ґрунтується насамперед на роботі з документами з двох архівів. Перший — Центральный державный архив вищих органів влади та управління України, в якому зберігається фонд № 5045 «Виставка досягнень народного господарства Української РСР, м. Київ». Він містить документи про будівництво та діяльність виставки з 1949 до 1988 року: листування, плани, звіти, протоколи засідань, фінансові розрахунки, проєкти павільйонів і тематичні плани експозицій тощо. Другий — архів сучасного Національного комплексу «Експоцентр України» — інституції, що є наступницею колишньої Виставки і зберігає її архівні документи. Варто зауважити, що історична частина цього архіву не каталогізована та потребує подальшого опрацювання і систематизації. Спираючись на документи з архівних фондів, ця розвідка водночас не претендує на їх вичерпне опрацювання.

⁹ Судячи з контексту документів, під «показовим» ідеться про таке, яке демонструється як певний зразок.

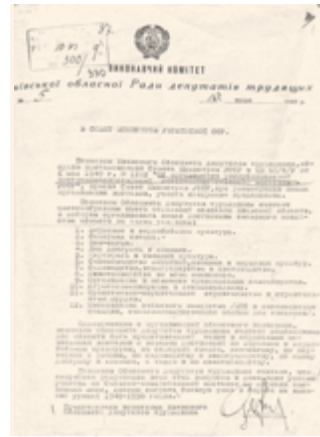
¹⁰ Пояснительная записка. Проект постоянно действующей сельскохозяйственной выставки Украинской ССР в г. Киеве (1949). ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 7, арк. 7, 8, 10–12

поруч, збудувавши музей просто неба в Пирогові наприкінці 1960-х. Він діє донині як Національний музей народної архітектури та побуту України.

Відповідно до проекту Виставки 1949 року, на неї покладали кілька завдань: демонструвати досягнення України в розвитку сільського господарства в післявоєнний період та досягнення радянської «агробіологічної науки»; стимулювати «соціалістичне змагання»; а також показувати, як поступ у радянському будівництві й архітектурі сприяв «розв’язанню великого історичного завдання — ліквідації розриву між містом і селом»¹¹. По суті, насамперед ішлося про пропаганду колгоспного ладу, який після війни потрібно було в певних регіонах поновлювати, а в деяких — насаджувати. У цьому самому контексті в СРСР у 1940–1950-х роках широко використовували специфічний термін «сільськогосподарська пропаганда», що позначав цілеспрямоване поширення інформації, ідей, методів та досягнень у сфері агропромислового комплексу з метою формування суспільної думки, підвищення ефективності виробництва, залучення кадрів, запровадження нових технологій. До прикладу, завдання сільськогосподарської пропаганди включали популяризацію колгоспів, промоцію автоматизації, механізації та хімізації сільського господарства, а також боротьбу з так званими лженауками (наприклад, кампанія проти «лисєнківщини») та просування ідеї аграрної першості СРСР, як порівняти з капіталістичними країнами¹².

Водночас радянські чиновники нижчої ланки бачили майбутню Виставку, зокрема, як засіб розв’язати більш практичні завдання. Наприклад, голова Виконавчого комітету Київської обласної ради Олійник надіслав листа до уряду, в якому запропонував створити в межах виставкового простору окремих павільйон Київської області. Він вважав, що поширення інформації про умови участі у Виставці серед «широких колгоспних мас» сприятиме високому врожаю 1949–1950 років¹³. А в стенограмі засідання комітету Виставки, яке відбулось 28 вересня 1949-го, зафіксовано обговорення, як бути з тим, що майже всі обласні управління наполягали на власних окремих павільйонах. Цю ідею відхилили, посилаючись на Хрущова, який був проти великої кількості дрібних споруд¹⁴.

Згадана пояснювальна записка до проекту Виставки кінця 1940-х років транслює тези, що згодом повторюються в інших документах, пов’язаних з ідейним наповненням простору: український народ саме завдяки «мудрому керівництву Леніна і Сталіна» та «братній допомозі великого російського народу» зміг здобути свободу й незалежність. А політика індустріалізації та колективізації



Лист голови виконавчого комітету Київської обласної ради Олійника до уряду Української РСР демонструє погляд київських чиновників на призначення Виставки наприкінці 1940-х років. З фондів ЦДАВО

11 Там само, арк. 1, 2

12 Осликовская, Е. С. (1953). *Организация сельскохозяйственной пропаганды в СССР* [Автореферат дис. на соискание учен. степени канд. экон. наук]. Московская сельскохозяйственная академия им. Тимирязева

13 Олейник, З. (1949, июнь). *У Совет Министров Украинской ССР*. ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 3, арк. 1

14 Сокращенная стенограмма заседания республиканского выставочного комитета 28 сентября 1949 года (1949). ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 9, арк. 11

забезпечила успіх «соціалістичної реконструкції народного господарства за вкрай короткий час»¹⁵.

На головній площі комплексу планували встановити монумент Сталіну, але смерть останнього в 1953 році й подальше розвінчання культу його особи внесли корективи в ці плани. Зрештою замість пам’ятника збудували фонтан. Ще одна ідея, від якої згодом відмовились, — павільйон для показу досягнень усіх областей УРСР, який би відображав «об’єднання українських земель в єдиній Радянській Соціалістичній державі»¹⁶. Це відповідало контексту перших повоєнних років, але, ймовірно, стало менш актуальним згодом.

Серед екзотичних рішень було, наприклад, будівництво оранжерей і траншей для вирощування цитрусових культур¹⁷. У грудні 1949 року співробітника Міністерства сільського господарства УРСР навіть спеціально відрядили до Грузії для відбору та придбання екземплярів субтропічних культур для Виставки¹⁸. Можливо, в уявленні тогочасних чиновників саме так унаочнювався успіх колгоспного ладу. А Республіканська виставка мала бути вітриною цього успіху та добробуту, до якого він веде. На думку дослідниці повсякденного життя в СРСР Олени Стяжкіної, «дозвіл на омріяний радянськими людьми добробут [...] був точкою соціальної згоди між більшовицьким режимом та нужденними людьми, початком відліку споживацької революції»¹⁹. Водночас лісопаркову частину виставкового простору вже у проекті 1949 року розглядали як зону для відпочинку й розваг відвідувачів²⁰. Планувалося, що одночасно на Виставці можуть перебувати до 30 тисяч людей²¹.

Зміни в міському просторі

Щоб збудувати задуманий виставковий простір у тодішньому передмісті Києва, треба було суттєво видозмінити виділену під нього територію й створити інфраструктуру, що забезпечувала б функціонування великого об’єкта. До Виставки навіть планували прокласти залізницю. Збереглося листування між дирекцією Виставки і Міністерством сільського господарства УРСР щодо

15 Пояснительная записка. Проект постоянно действующей сельскохозяйственной выставки Украинской ССР в г. Киеве (1949). ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 7, арк. 1

16 Там само, арк. 31, 33

17 Там само, арк. 12

18 Приказ № 38 по Республиканской постоянно действующей сельскохозяйственной выставке (1949). ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 4, арк. 38

19 Стяжкіна, 2020

20 Пояснительная записка. Проект постоянно действующей сельско-хозяйственной выставки Украинской ССР в г. Киеве (1949). ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 7, арк. 6, 13

21 Там само, арк. 22

проєкту будівництва залізничної гілки від станції «Жуляни»²². Та, вочевидь, це один із тих задумів, які не реалізували.

У липні 1949 року виконавчий комітет Київської міської Ради депутатів трудящих відвів під будівництво та потреби Виставки ділянку площею понад 300 гектарів. На цій території розташовувались ☉ хутір Червоний (Красний) Трактир включно з житловими будинками, радгосп «Совки» і колгосп імені Мічуріна, декілька дослідних ділянок, що належали установам при міністерствах та лісництвам. Будівництво передбачало перенесення кількох кілометрів автомобільної дороги Київ — Васильків²³. Воно також означало знесення хутора й відселення його жителів. 13 вересня 1949 року союзна Рада міністрів ухвалила постанову № 3836 про проведення підготовчих робіт для будівництва Республіканської виставки Української РСР, якою прийняла пропозицію Ради міністрів УРСР та підтвердила рішення київського виконкому про відведення землі й дала дозвіл на перенесення Васильківського шосе. Усі підготовчі роботи включно з компенсацією відселеним людям мали покриватися з бюджету республіки.

Зміни в планах, проєктування перших павільйонів, будівництво

Спершу Виставку планували відкрити 1 серпня 1951-го, тобто всього за два роки. Але в країні планової економіки не все йшло за планом. Станом на серпень 1951-го Рада міністрів СРСР лише затвердила генеральний план майбутнього виставкового простору.

На початку 1951 року керівництво радянської України призначило головним проєктувальником Виставки Державний інститут із проєктування міст «Діпромiсто» («Гипроград»)²⁴. Хоча дирекція Виставки виступала за те, щоб над проєктуванням і далі працювали майстерні Києва разом із Академією архітектури²⁵.

Проєктне завдання і кошторис, які розробило вже «Діпромiсто», розглянула Архітектурно-художня рада Управління у справах архітектури при Раді міністрів УРСР. На рівні республіки документи погодили 10 вересня 1951-го. Вартість будівництва склала 80 мільйонів рублів²⁶. Для порівняння: впродовж другої половини 1950-х на

Назва історичної місцевості Києва Червоний Трактир (або Красний Трактир) є давнім київським топонімом. Зокрема, від 1799 року місцевість згадується як «трактир городской». У 1900 році — як казенний хутір Красний Трактир (налічував 16 дворів). У 1926-му — як село Червоний Трактир, а в 1933-му — як село Червоний Шинок. У 1940 році — як Червоне Село. Російські та німецькі триверстові топографічні карти середини ХІХ та початку ХХ століть також згадують про цю місцевість. Див.: Пономаренко, Л., Різник, О. (2003). *Київ. Короткий топонімічний довідник. Довідкове видання.* Павлім. С. 36



с. 31, 32–33

Місцевість, де згодом побудують ВДНГ, на карті Шуберта середини ХІХ століття та на штабній німецькій триверстовій карті 1914 року. Тут, зокрема, позначено хутір Красний Трактир, який поглинула Виставка. Джерело: freemap.com.ua

будівництво типових багатоквартирних будинків (на 64 квартири) в Україні, за приблизною оцінкою, витрачали трохи більше трьох мільйонів рублів на рік²⁷.

У проєктному завданні від 1951 року було шість павільйонів: 1) головний, 2) механізації, електрифікації та водного господарства, 3) зернових та олійних культур, 4) технічних культур, 5) садівництва, виноградарства та овочівництва, 6) тваринництва і ветеринарії. Назви і фокус деяких із них змінилися під час проєктування. А деякі змінили своє призначення вже після початку роботи Виставки.

У 1952 році Управління у справах архітектури при Раді міністрів радянської України розглянуло перші проєкти павільйонів. Детально про архітекторів — авторів ключових споруд Виставки — та про архітектурні рішення розповідає текст Олексія Бикова. У цьому розділі ми сфокусуємося на огляді того, як чиновники республіки й дирекція Виставки бачили призначення павільйонів та наповнення простору, а також змін, яких вони зазнали під час будівництва й діяльності комплексу.

У **головному павільйоні** авторства архітекторів Бориса Жежеріна та Георгія Кислого було запроєктовано експозиційну залу для показу досягнень 25 областей УРСР. Також проєкт передбачав лекційну та залу культури й народної творчості, а ще — радіостудію²⁸.

²² Беляев, А. (1949, сентябрь). *Заместителю министра сельского хозяйства Украинской ССР товарищу Власенко А. В.* ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 3, арк. 19, 20

²³ Коротченко, Д. (1949). *Министру внутренних дел Союза ССР.* ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 3, арк. 27

²⁴ Нині установа функціонує як державне підприємство «Український державний науково-дослідний інститут проєктування міст “ДІПРОМІСТО” імені Ю. М. Білоконя».

²⁵ Беляев, А. (1951, 13 марта). *Справка о проектировании Республканской сельскохозяйственной выставки.* ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 32, арк. 1–3

²⁶ Беляев, А. (1951, 17 сентября). *Справка о ходе подготовки проектно-технической документации по строительству Республканской постоянно действующей сельскохозяйственной выставки Украинской ССР.* ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 32, арк. 10, 11

²⁷ За розрахунками, що житлова площа цегляного житлового будинку серії 1–438 («хрущовка») на 64 квартири становила 1744 метри квадратні, а середня вартість житлового будівництва в українських містах у 1956–1959 роках (на прикладі Харкова) за 1 квадратний метр житлової площі — приблизно 1835 рублів. Див.: Архітектурна фотобаза (2025). Типовые и повторно применяемые проекты и серии кирпичных жилых домов Серия 1–438, проєкт 1–438–6М. <https://photobuildings.com/projects/1477/>. У Госстрое СССР (1959). *Архитектура СССР*, 1, 64. <https://user-12616383899.cld.bz/Arkitektura-SSSR-1-1959/66/>

²⁸ Протокол № 120 совещания при зам. начальника Управления по делам архитектуры при Совете Министров УССР (1952, 6 июня). ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 44, арк. 20–22



Проект **павільйону технічних культур**²⁹ Костянтина Джанашії містив кілька залів — присвячених цукровому буряку, бавовні, тютюну, льону, коноплям тощо. Погоджуючи проєкт, урядові чиновники постановили використати в архітектурних деталях фасаду елементи української народної творчості та утриматись від декоративних надмірностей в інтер'єрах³⁰. Хоча ухвалення загальносоюзної постанови «Про усунення надмірностей у проєктуванні та будівництві» ще було попереду.

Станом на 1952 рік було заплановано окремий **павільйон для показу процесу переробки сільськогосподарських культур**. Його архітектори — Ігор Мезенцев та Микола Губов. Їм теж доручили внести корективи — відмовитись від «зайвих ліпних деталей на фасадах» і «статуй на парапеті»³¹.

Поміж архітектурних рішень, які розглядали та погоджували влітку 1952-го, є проєкт **павільйону сільськогосподарської пропаганди** авторства Данила Бойченка. У цьому павільйоні планували демонструвати досвід всесоюзної, республіканської та обласних сільськогосподарських виставок й «основні форми пропаганди: друк, радіо, кіно». Саме тут запланували кінозал. Передбачалось і розміщення методичного кабінету, де відвідувачі могли б отримати «консультацію з питань сільського господарства»³². Що справді втілили в життя, так це кінотеатр, який мав прямолінійну назву — «Прогрес».

Ще один зал для показу фільмів та зустрічей екскурсійних груп вирішили запроектувати у **павільйоні тваринництва**³³. Будівлю під нього розробили архітектори Мусій Катернога і Яків Ковбаса.

Будівництво Виставки було проблемним і відбувалося з затримками. Тож відкрити її у 1953-му (другий запланований термін) теж не вийшло. Генеральним підрядником, який виконував будівельні роботи, був трест «Укрпромстрой» Міністерства міського та сільського будівництва. Попри, здавалось би, ідеологічну значущість об'єкта, у звіті за 1953 рік зазначається, що генеральний підрядник не має достатньо людей для виконання робіт у встановлений термін: було доступно 300–350 людей щодня, а потрібно — до 1200. Брак інженерно-технічного персоналу призвів до низької якості виконаних робіт на певних об'єктах. Будівництво ж загалом переважно відбувалося вручну³⁴.

Павільйон «Технічних культур» на виставці в Києві, 1952 рік. Фото: Ірина Коваленко

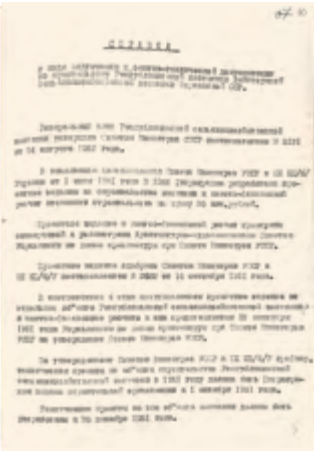
^[1] Наприкінці 1960-х тематику й експозицію павільйону змінили на сільськогосподарську науку. Однопозов, І., Степанець, К. (2015). Колишня виставка. Фоторозповідь (2-ге вид.). Б. в. 280 с.

^[2] Протокол № 121 совещания при зам. начальника Управления по делам архитектуры при Совете Министров УССР (1952, 6 июня). ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 44, арк. 23–25

^[3] Протокол № 123 совещания при зам. начальника Управления по делам архитектуры при Совете Министров УССР (1952, 6 июня). ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 44, арк. 29–32

^[4] Протокол № 122 совещания при зам. начальника Управления по делам архитектуры при Совете Министров УССР (1952, 6 июня). ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 44, арк. 26–28

^[5] Протокол Технического совещания при Главном архитекторе Республиканской сельскохозяйственной выставки в г. Киеве, состоявшегося 26 июня 1952 года (1952, 26 июня). ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 42, арк. 37–39

^[6] Справка о состоянии и ходе строительства объектов республиканской сельскохозяйственной выставки за 1953 год (1953). ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 51, арк. 22–24


Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Довідка про хід підготовки до будівництва Виставки станом на літо–осінь 1951 року.

Павільйони всередині: наповнення експозицій

Павільйон «Технічних культур» на виставці в Києві, 1952 рік.

Павільйон «Технічних культур» на виставці в Києві, 1952 рік.

Інститут «Діпромiсто» і залучені ним архітектори працювали над загальним планом території та архітектурними рішеннями для будівель виставкового простору. А наповненням експозицій для павільйонів і майданчиків натурного показу³⁵ опікувалися (з різним розподілом відповідальності у різні періоди) колектив Виставки та міжвідомчі органи при ній (наприклад, спеціальний комітет, до якого входили також співробітники міністерств, партійних органів, залучені зовнішні спеціалісти)³⁶, управління сільськогосподарської пропаганди при Міністерстві сільського господарства з залученням інших управлінь, міністерств та установ, окремо створена методична рада Виставки. У радянських документах наповнення експозицій називають «планами показу», або «тематичними планами».

За документами, робота з розробки тематичних планів повинна була тривати з 1949 року та включати збір пропозицій від областей і різних інститутів³⁷. Але на лютий 1952-го з'ясувалось, що розробка таких планів для щонайменше п'яти павільйонів навіть не розпочалася³⁸. У січні 1952 року Міністерство сільського господарства зобов'язало головне управління сільськогосподарської пропаганди у своєму складі координувати і контролювати цю роботу. Це саме управління з участю Інституту економіки Академії наук повинно було розробити тематичний план для головного павільйону Виставки. Плани показів для інших павільйонів та об'єктів доручили профільним управлінням Міністерства сільського господарства іноді з участю представників інших міністерств й інститутів Академії наук³⁹.

Плани експозицій павільйонів, які зберігаються у ЦДАВО, дають уявлення про повідомлення, які чиновники радянської України хотіли транслювати відвідувачам.

Наприклад, планувалося, що в павільйоні зернових та олійних культур буде п'ять залів, які розкриватимуть 30 тем. Серед них натрапляємо на більш практичні тематичні рубрики, але переважають теми про те, як «сталінський план преображення природи» успішно втілюється в життя на прикладі різних галузей сільського

Павільйон «Технічних культур» на виставці в Києві, 1952 рік.

^[1] Майданчиками натурного показу називали демонстраційні поля, сади, ягідники, оранжереї, лісосмуги, а також рибні ставки й ферми з сільськогосподарськими тваринами.

^[2] Протокол № II заседания Комитета по республиканской постоянно действующей сельскохозяйственной выставке (1949, 9 июля). ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 8, арк. 3–5

^[3] Мацкевич, В. (1949). Председателю Совета министров УССР товарищу Коротченко Д. С. ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 3, арк. 9, 10

^[4] Протокол № 2 Совещания при Заместителе Министра сельского хозяйства УССР товарище Ключникове участников бригад по разработке тематических планов Республиканской сельскохозяйственной выставки (1952, 27 февраля). ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 43, арк.1–3

^[5] Наказ № 19 по министерству сільського господарства Української РСР (1952, 8 січня). ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 37, арк. 1, 2

господарства; про успіх колгоспного ладу, що забезпечив високу врожайність; про провідну роль УРСР у вирощуванні зернових та олійних культур.

На 1952 рік основне завдання експозиції цього павільйону вбачали в ось чому: «Основним завданням павільйону “Зернові та олійні культури” є демонстрація величі успіхів, досягнутих українським народом під керівництвом комуністичної партії й уряду, за братньої допомоги великого російського народу та інших народів Радянського Союзу у відновленні та розвитку соціалістичного землеробства й виконанні сталінського плану преображення природи»⁴⁰.

Поряд із успіхами в галузі відвідувачі мали дізнатись і про допомогу, яку отримала УРСР у післявоєнний період: трактори, комбайни, інша сільськогосподарська техніка, добрива, насіння та кредити⁴¹. Зовнішня допомога, без якої успіхи, що їх так яскраво намагались демонструвати на Виставці, просто не були б досягнуті, акцентується так само часто, як і фрази про незалежну Україну й об'єднання українського народу в єдиній державі.

Утім, бачення того, якими мають бути експозиції всередині павільйонів, теж змінювалось. Очікувано, тематичні плани для них переробили в 1953–1954 роках — після смерті Сталіна — та затвердили на новоствореній методичній раді Виставки. Відповідно до оновлених тематичних планів у 1954 році розробили завдання для ескізних проектів архітектурно-художнього оформлення павільйонів⁴², про що більше розповідається у статті Лізавети Герман.

До прикладу, в плані експозиції головного павільйону за 1954 рік бачимо залу науки та сільськогосподарської пропаганди. Вона мала транслювати ідеї, що російська (в оригіналі — «русская») «технічна думка завжди вирізнялась самобутністю»; російські та українські вчені й техніки зробили цінний внесок у скарбницю світової науки й культури; Радянський Союз — перша країна, де «всі досягнення науки й техніки поставлені на службу народу»⁴³. Слово «русский» у цьому документі трапляється не рідше, ніж слова «соціалістичний» і «радянський», та супроводжує — обов'язково на першому місці — згадку про українське.

Виставка в павільйоні «Зернові та олійні культури»

⁴⁰ Мовою оригіналу: «Основной задачей павильона “Зерновых и масличных культур” является показ величия успехов, достигнутых украинским народом под руководством коммунистической партии и правительства, при братской помощи великого русского народа и других народов Советского Союза, в восстановлении и развитии социалистического земледелия и выполнения сталинского плана преобразования природы». Тематика показа достигнений социалистического сельского хозяйства Украинской ССР в павильоне «Зерновые и масляничные культуры» на 1952 год (1952). ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 47, арк. 4. Варто звернути увагу, що фраза «русский народ» в опрацьованих документах трапляється частіше, ніж «российский народ». Публічне звеличення російського народу та декларування вдячності йому після Другої світової війни стає ідеологічною нормою в СРСР.

⁴¹ Там само, арк. 9

⁴² Отчет о состоянии подготовки республиканской сельскохозяйственной выставки и об итогах работ по строительству за 1954 год (1954). ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 80, арк. 15, 16

⁴³ Материалы для подготовки тематических планов Главного павильона (1954). ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 81, арк. 2

Відкриття виставки

Виставка в павільйоні «Зернові та олійні культури»

Олена Стяжкіна зараховує насаджування вдячності російському народу та применшення спроможності українців поза перебуванням у союзі з ним (які можна простежити і в цитованих документах) до інструментів закріплення режиму в Україні після Другої світової війни в «оновленій версії Російської імперії»⁴⁴.

Напередодні відкриття виставки акцент на сільському господарстві зменшується. Натомість було додано кілька павільйонів, присвячених промисловості. Також у планах експозицій простежуються нові акценти, що відповідають контексту середини 1950-х років. Наприклад, з'являються згадки про «воз'єднання України з Росією», 300-річчя якого з прив'язкою до Переяславської угоди Богдана Хмельницького з московським царем Алексеем Міхаїловичем відзначали в СРСР у 1954 році.

Офіційно комплекс відкрили 6 липня 1958-го й приурочили до 40-річчя створення Компартії України⁴⁵. З 1956 року об'єкт працював під новою назвою — Виставка передового досвіду в народному господарстві Української РСР. Перейменування остаточно зафіксувало зміну акцентів — з виключно сільськогосподарської тематики на народне господарство (тобто економіку) республіки загалом.

До відкриття Виставки готувалися з великим оптимізмом і надіями: керівництво об'єкта очікувало, що впродовж першого місяця після офіційного відкриття її відвідуватиме по 200 тисяч людей на день, а наступними місяцями — по 35–70 тисяч людей у неділю і по 10–12 тисяч щодня у будні⁴⁶. Реальність виявилися більш скромною. Збереглася доповідь тодішнього заступника Голови Ради міністрів Української РСР М. Гурєєва до ЦК Компартії України про перші два тижні роботи Виставки. У ній зазначено, що за 15 днів із часу відкриття простір відвідало понад 300 тисяч осіб, зокрема у день відкриття — 175 тисяч. Щоденне відвідування в робочі дні становило 6–8 тисяч осіб, а у святкові — 20–22 тисячі. Цікаво, що в доповіді окремий абзац присвячено закордонним гостям: йдеться про 16 іноземних делегацій та «організовані групи туристів» із Болгарії, Словаччини, США, Польщі, Німецької Демократичної Республіки, Канади, Камбоджі, Норвегії, Румунії, Італії, Японії та Нової Зеландії. Також зацитовано відгуки відвідувачів (і позитивні, і негативні),

Виставка в павільйоні «Зернові та олійні культури»

⁴⁴ Стяжкіна, 2020

⁴⁵ З тематично-експозиційного плану «Виставка досягнень народного господарства», що датується 1982 роком. Документ зберігається в архіві сучасного Національного комплексу «Експоцентр України». На основі місця зберігання та змісту документа можна зробити висновок, що це план виставки, який розробив колектив ВДНГ та погодило її керівництво (директор Олійник, перший заступник Малишко, заступники Савоськіна й Демидко) для експонування в музеї історії тодішнього Московського (сучасний Голосіївський) району Києва.

⁴⁶ Беляєв, А. (1958). *Листьмо Заместителю председателя Совета Министров Украинской ССР товарищу Гурееву Н. М.* ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 465, арк. 16

зокрема двох американських фермерів (Г. Гангера та Х. Грімза), яким наповнення Виставки сподобалось⁴⁷.

Осердям комплексу стали дев'ять павільйонів:

- головний, розташований навпроти центрального входу на територію комплексу;
- два павільйони, присвячені промисловості: машинобудування та приладобудування з відкритим майданчиком для демонстрації техніки і павільйон металургії, вугільної, хімічної, нафтової та газової промисловості. За першими планами Виставки, ці павільйони мали розповідати про водне господарство і механізацію сільського господарства відповідно, але їхнє призначення змінилося під час проектування і будівництва комплексу;
- павільйон, присвячений темі електрифікації та електростанцій, розташувалася поруч із двома промисловістю, по один бік площі, перпендикулярної до осі вхід — головний павільйон. Замість процесу переробки сільськогосподарських культур вирішили розповідати про енергетику;
- п'ять павільйонів, присвячених сільському господарству, розташувалися по іншій бік площі: тваринництво, технічні культури, зернові та олійні культури, землеробство та агролісомеліорація і павільйон овочівництва, садівництва та виноградарства. На час відкриття виставки павільйон землеробства та агролісомеліорації змінив своє призначення: ця будівля спершу проектувалася для сільськогосподарської пропаганди.

У 1958 році запрацювали ще два павільйони — будівельної індустрії та хімічної промисловості, пластмаси і штучного волокна. Їх проектували в другій половині 1950-х, тобто після критики «надмірностей» в архітектурі⁴⁸, тому їхній архітектурний стиль відрізняється від споруд головного ансамблю комплексу.

Ще один павільйон цієї черги — механізації та електрифікації сільського господарства — дослідники датують 1958-м (І. Однопозов) або 1959-м (О. Биков) роком. За киевознавцем Ігорем Однопозовим, експозиція на тему сільськогосподарської техніки в ньому так і не відкрилася. Спершу в цьому просторі відбувалися

47 Про роботу Виставки передового досвіду в народному господарстві УРСР з 6 до 21 липня 1958 року. (1958). ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 465, арк. 33–36

48 У 1955 році Центральний комітет Компартії Радянського Союзу ухвалив постанову «Про усунення надмірностей у проектуванні та будівництві», що офіційно завершила епоху сталінського ампіру, або класицизму, в архітектурі та ознаменувала повернення до простих, раціональних, практичних форм.

тимчасові виставки, зокрема іноземних держав — насамперед із соціалістичного табору: Польщі, Чехословаччини, Угорщини, Югославії, але також, менш очікувано, США. У другій половині 1960-х років павільйон передали Академії наук УРСР, тож його темою стала наука⁴⁹.

Упродовж 1960-х — 1970-х років на території Виставки було відкрито ще приблизно 15 павільйонів⁵⁰. У 1960-х — вугільної промисловості з імітацією спуску в шахту, багатства моря, авіації. У 1970-ті було споруджено нову, масштабну — 3,5 тисячі м² — будівлю для павільйону на тему механізації й електрифікації сільського господарства, а також приміщення для павільйону товарів народного споживання⁵¹. У цей самий час на виставці відкрили віддалені павільйони, які розмістили, зокрема, у наявних будівлях, що досі мали господарське призначення. Тут можна згадати павільйони автотранспорту, протипожежного захисту, геології, кроликівництва. Ще одна група павільйонів цього періоду репрезентувала освіту й культуру:

«Усередині 70-х було прийнято рішення про організацію додаткових виставкових павільйонів. До спорудження нових, вирішили використати існуючі будівлі. Павільйон міжгалузевих виставок віддали освіті й комуністичному вихованню молоді. Маловідвідувану бібліотеку-читальню перетворили на павільйон народної освіти. А от профтехосвіту, наочну агітацію і народні художні промисли облаштували, немов глузуючи, посеред тваринницького містечка»⁵².

1970-ті — останнє десятиліття в радянській історії виставки, коли було додано нові павільйони.

Якщо вірити брошурі «Коротка бесіда про Виставку досягнень народного господарства Української РСР», в експозиціях павільйонів було представлено приблизно 20 тисяч експонатів⁵³.

За оцінкою бухгалтерії колишньої ВДНГ, з 1958 до 1981 року Виставку відвідало майже 28 мільйонів людей. У середньому від приблизно мільйона до півтора мільйона щороку. Найменше відвідувачів було з 1960-го до 1965-го і в 1967 році — по 700–800 тисяч⁵⁴.

49 Однопозов, Степанець, 2015

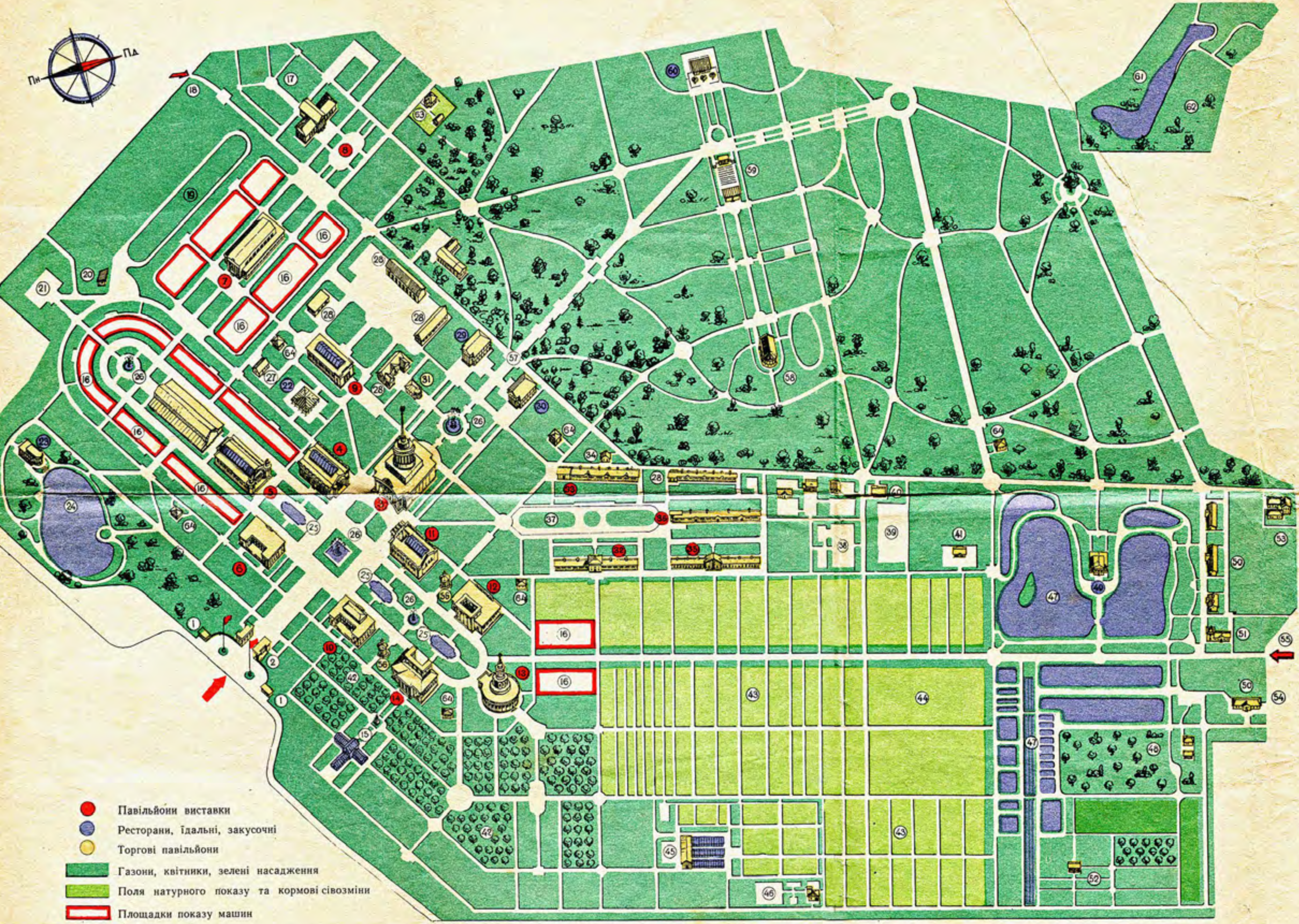
50 Тематично-експозиційний план «Виставка досягнень народного господарства» (1982). Архів Національного комплексу «Експоцентр України»

51 Однопозов, Степанець, 2015

52 Там само, с. 157

53 ВДНХ УРСР (1981). *Краткая беседа о Вывставке достижений народного хозяйства Украинской ССР*. Архів Національного комплексу «Експоцентр України». Ігор Однопозов у книжці «Колишня виставка. Фоторозповідь» (2015), одним із основних джерел для якої були туристичні путівники, наводить число 50 тисяч експонатів (с. 8).

54 Це дані з довідки, знайденої в архіві сучасної ВДНГ — Національного комплексу «Експоцентр України»: (мовою оригіналу) «Сведения о количестве посетителей на Выставке за период 1958–1981 гг.». Довідка написана вручну та підписана головним бухгалтером Е. А. Огиренко.



**ПАВІЛЬЙОНИ ТА ІНШІ ОБ'ЄКТИ ВИСТАВКИ
ПЕРЕДОВОГО ДОСВІДУ В НАРОДНОМУ
ГОСПОДАРСТВІ УРСР**

1. Каси головного входу.
2. Головний вхід
3. Головний павільйон
4. Павільйон «Вугілля, металургія, хімія, нафта, газ»
5. Павільйон «Машинобудування та приладобудування» з площадками показу машин
6. Павільйон «Електростанції та електропромисловість» з площадками показу окремих конструкцій споруд та будівельної техніки
7. Павільйон «Будівництво» з площадками показу окремих конструкцій споруд та будівельної техніки
8. Павільйон «Пластмаси і штучне волокно»
9. Павільйон «Механізація сільського господарства»
10. Павільйон «Землеробство»
11. Павільйон «Тваринництво»
12. Павільйон «Технічні культури»
13. Павільйон «Зернові та олійні культури»
14. Павільйон «Овочівництво, садівництво та виноградарство»
15. Оранжерея
16. Площадки показу машин, механізмів, будівельних матеріалів та конструкцій
17. Дільниця показових індивідуальних житлових будинків
18. Східний вхід
19. Дільниця зразкових шосейних шляхів
20. Павільйон — автостоянка
21. Вугільна шахта
22. Ідальня
23. Ресторан «Лебідь»
24. Декоративний ставок
25. Басейни
26. Фонтани
27. Поштове відділення та ощадкаса
28. Службові приміщення
29. Ресторан «Весна»
30. Ресторан «Літо»
31. Магазин «Темп»
32. Павільйон конярства
33. Павільйон великої рогатої худоби
34. Молочна
35. Павільйон вівчарства
36. Павільйон свинарства
37. Вивідна площадка показу тварин
38. Зооветдільниця та ветлікарня
39. Літній табір для худоби
40. Пожежне депо
41. Кролеферма
42. Мічуринський сад
43. Поля натурного показу по рослинництву
44. Зрошувальна ділянка
45. Теплично-парниковий комбінат
46. Павільйон «Агрометеослужба та метеостанція»
47. Ставково-рибне господарство
48. Пасіка
49. Ресторан «Острівок».
50. Павільйони натурного показу птиці
51. Інкубаторій
52. Червоводія та тувовник
53. Кормоцех
54. Квітково-тепличне господарство
55. Південний вхід
56. Павільйони подарунків та сувенірів
57. Головний вхід в лісопарк
58. Бібліотека-читальня
59. Зелений театр
60. Закусочна
61. Вольєри для диких тварин
62. Ставок в лісопарку
63. Будинок лісника

- Павільйони виставки
- Ресторани, ідальні, закусочні
- Торгові павільйони
- Газони, квітники, зелені насадження
- Поля натурного показу та кормові сівозміни
- Площадки показу машин
- 64 Туалет

Як дати оцінку відвідуваності комплексу? Якщо згадати перші плани кінця 1940-х років, то в них було закладено, що на Виставці одночасно перебуватимуть 30 тисяч людей. За такої кількості відвідувачів бодай у вихідні, щорічні показники мали б сягати приблизно трьох мільйонів людей. Якщо дещо спекулятивно порівняти відвідуваність київської Виставки і міжнародних ярмарків, то, до прикладу, Всесвітню виставку в Брюсселі, яка відкрилася в квітні 1958-го та діяла пів року, відвідало приблизно 42 мільйони людей⁵⁵.

Виставка як організація

Хоча виставковий комплекс офіційно відкрили тільки в 1958-му, як організація він існував із 1949 року. Передбачалося, що на час будівництва в штаті нараховуватиметься 285 людей⁵⁶. За наступні десятиліття кількість співробітників Виставки зростає: наприклад, у 1959 році налічувалося 1250 осіб персоналу⁵⁷, у 1982-му — 1100 людей⁵⁸.

Поки тривало будівництво виставкового простору, його співробітники були залучені до різної виставкової та інформаційної роботи: вивчення досвіду проведення обласних і районних сільськогосподарських виставок, відбору кандидатів та експонатів на Всесоюзну виставку в Москві, розробки методичок для областей і районів. У співпраці з управлінням пропаганди Міністерства сільськогосподарства УРСР вони створювали фільми, книжки й експозиції. Наприклад, за планом роботи на 1951 рік, треба було зібрати фотоекспозицію про передовий досвід, представлений на сільськогосподарських виставках, і показати її на нараді передовиків у галузі, видати книжку «Сільськогосподарські виставки в Українській РСР» і зняти фільм із майже ідентичною назвою та фокусом на 1950 році⁵⁹.

Всесоюзна сільськогосподарська виставка в Москві істотно була орієнтиром для чиновників у Києві. Причетних до будівництва республіканського виставкового комплексу та його працівників відряджали до Москви, щоб ті вивчили досвід загальносоюзного

с. 40–41
Карта-схема, що показує територію Виставки на кінець 1950-х років.
З архіву Національного комплексу «Експоцентр України»



Рукописна довідка про кількість відвідувачів київської Виставки з 1958 по 1981 рік, підготовлена бухгалтерією комплексу. З архіву Національного комплексу «Експоцентр України»

проекту⁶⁰. Цілком очікувано, що виставковий проект у Києві створювався у загальнонарадянській рамці. А також реагував на повороти партійного курсу — чи то розвінчання культу особи Сталіна, чи за судження «надмірностей» в архітектурі, чи установка на вдячність «великому і братньому російському народу». Разом із тим, київська Виставка створювалася ресурсами, умами та руками місцевих людей, які одночасно були й агентами колоніальних практик, і тими, хто зазнавав їхнього впливу. Також варто порушити питання: до якої міри ідеологеми, що повторюються у пов'язаних із Виставкою документах або створених її співробітниками інформаційних продуктах, стали стандартними фразами, які було обов'язково додати, але які дедалі більше втрачали смисл і перетворювалися на фон або інформаційний шум?

Та в менш ідеологічно значущих справах місцеві управлінці чинили на свій розсуд. Наприклад, у листуванні з Комуністичною партією України заступник директора Республіканської виставки Беляєв пише, що вважає недоцільним створювати музей історії сільськогосподарської культури, як це планувалось зробити в Москві:

«Завдання нашої виставки полягає в тому, щоб найбільш вичерпно та всеохопно показати передовий досвід у сільському господарстві та сприяти його широкому впровадженню у виробництво. Показ минулого на виставці [...] недоцільний. На Всесоюзній сільськогосподарській виставці в Москві планувалось будівництво /поза територією виставки, але поруч із нею/ музею історії сільськогосподарської культури. Проте воно занесено в другу чергу і його терміни не встановлено. Питання про створення такого музею в м. Києві повинно бути обговорене без прив'язки до Республіканської сільськогосподарської виставки і до його вирішення важливо залучити Академію Наук УРСР»⁶¹.

Київський Експоцентр, зокрема, асоціюється з будівлями збережених павільйонів колишньої Виставки. Проте, окрім забезпечення функціонування павільйонів із експозиціями та інших демонстраційних майданчиків, співробітники комплексу організовували пересувні виставки, конкурси, ярмарки, аукціони худоби, проводили «школи передового досвіду» та зустрічі з передовиками, встановили на

⁵⁵ Walker, L. (2023, April 17). Today in History: 1958 Brussels World's Fair opens to the public. *The Brussels Times*. <https://www.brusselstimes.com/460710/today-in-history-1958-brussels-worlds-fair-opens-to-the-public>

⁵⁶ Коротченко, Д. (1949). *Совет Министров Союза ССР. Товарищу Маленкову Г. М.* ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 3, арк. 1, 2

⁵⁷ Доповідна записка про план роботи Виставки передового досвіду в народному господарстві Української РСР в зимовий період з 15 листопада 1958 року до 1 травня 1959 року (1958). ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 465, арк. 81

⁵⁸ Тематично-експозиційний план «Виставка досягнень народного господарства», 1982

⁵⁹ План работы аппарата республиканской сельскохозяйственной выставки на 1951 год (1951). ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 34, арк. 3, 4

⁶⁰ Там само, арк. 5

⁶¹ Мовою оригіналу: «Задача нашей выставки состоит в том, чтобы наиболее полно и широко показать передовой опыт в сельском хозяйстве и способствовать широкому внедрению его в производство. Показ прошлого на выставке в том смысле, как об этом пишет тов. Широкошаров, нецелесообразен. На Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве намечалось строительство /вне территории выставки, но возле нее / музея истории сельскохозяйственной культуры. Однако оно отнесено во вторую очередь и сроки его не установлены. Вопрос о создании такого музея в г. Киеве должен быть обсужден вне связи с Республиканской сельскохозяйственной выставкой и к решению его важно привлечь Академию Наук УССР». Беляев, А. (1951, 5 мая). *Письмо товарищу Андриенко Л. В. Сельхозотдел ЦК КП/б/ Украины*. ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 32, арк. 4, 5



економічні труднощі та брак ресурсів. Але радянській пропаганді і київській ВДНГ зокрема, потрібно було переконати суспільство, що режим економії — це не свідчення провалу економічної політики, а рух у напрямку підвищення ефективності. Так, у 1983–1984 роках у павільйоні наочної агітації київська ВДНГ проводила виставку «Режим економії — принцип соціалістичного господарювання» та видала про неї окрему брошуру⁷⁰. Ця виставка повинна була вбити двох зайців одразу — промотувати режим економії та розповісти про засоби його пропаганди. Згідно з планом експозицій, у 1983–1984 роках тема економії була наскрізною на ВДНГ⁷¹.

Водночас у презентаційних матеріалах комплекс позиціонували як «улюблене місце відпочинку киян і гостей столиці, де проводяться зустрічі з письменниками, композиторами, художниками, народні гуляння, кінофестивалі, концерти». Згадано Свято зими та фестиваль «Київська весна»⁷². Оголошення про народні гуляння на виставці читаємо й у «Спортивній газеті». Наприклад, у лютому 1979 року це видання запрошувало на «Проводи зими на ВДНГ УРСР» й анонсувало забіг «традиційних російських трійок», а після — «гарячі млинці, шашлики та інші смачні страви»⁷³. На території

70 Виставка досягнень народного хозяйства УССР. (1984). *Режим экономии — принцип социалистического хозяйствования*. Издательство «Реклама»

71 З архіву Національного комплексу «Експоцентр України»

72 Тематично-експозиційний план «Виставка досягнень народного хозяйства» (1982). Архів Національного комплексу «Експоцентр України»

73 Проводи зими (1979, 17 лютого). *Спортивна газета*, 21, 4

Обкладинки брошури «Радянська Україна», яку колектив Виставки готував і видавав принаймні з 1973 до 1988 року. З архіву Національного комплексу «Експоцентр України»

комплексу працювали майданчик з атракціонами, чотири ресторани — «Весна», «Літо», «Острівець» і «Лебідь» (останній перейменовано на ресторан «Прага» на честь чехословацької виставки)⁷⁴, закусочні, магазини⁷⁵.

Цей текст аналізує створення, бачення мети й діяльність київської Виставки з погляду тих, хто формував її простір, — радянських чиновників і співробітників комплексу. Відкритим залишається питання, як Виставку сприймали люди. Як відвідувачі комплексу й ті, хто взаємодіяв із просторами, продукцією, що її створював колектив Виставки, зчитували, сприймали, трактували повідомлення, закладені в архітектуру, експозиції, видавничі та виставкові продукти?

У поодиноких спогадах Виставка вважається місцем «у чорта на кулічках»⁷⁶. У другій половині 1960-х на республіканському телебаченні Виставку вважали не надто перспективною і цікавою локацією:

«Цикл передач “Україна крокує в комунізм” планується здійснювати виключно з павільйонів Виставки передового досвіду. Тобто така велична тема обмежуватиметься фактично показом музейних експонатів. Вважаємо, що передачі цієї теми треба будувати безпосередньо на матеріалі окремих підприємств, наукових установ, на найбільш цікавих прикладах творчої діяльності трудівників міста і села»⁷⁷.

Утім, окремих фрагментарних відгуків замало, щоб робити вичерпні висновки щодо сприйняття Виставки у радянський час.

Якщо спробувати коротко підсумувати викладений вище матеріал, у часи свого радянського будівництва та функціонування київська Виставка була створена і діяла як продукт радянського контексту й у заданій ним ідеологічній рамці. Водночас вона була також і місцевим проектом — збудована за кошти республіки, переважно під керівництвом київських чиновників, спроектована та оформлена багатьма іменитими українськими архітекторами й художниками.

Цей простір ніколи не був статичним — від миті задуму й до останнього десятиліття діяльності в радянський період він відображав

74 Історія київського ресторану «Прага» (б.д.). Ресторан «Прага». <https://praha-restaurant.com/history>

75 Однопозов, Степанець, 2015; Широчин, С. (2022, 5 лютого). Архітектурна думка та продукто-вий достаток: історія київської ВДНГ. *Bird In Flight*. <https://birdinflight.com/architektura-uk/20220205-arhitektura-kijskoj-vdnh.html>

76 Зі щоденника Олега Амітрова за 1963 рік: «...проважал Риту. Мы больше часа стояли на остановке автобуса, а потом с трудом нашли такси, и я отвёз её к чорту на куличики, к Киевской “ВДНХ”». Амитров, О. (1963, июнь 1). *Сегодня открылась выставка...* [Запись в дневнике]. Центр «Прожито». <https://corpus.prozhito.org/note/497167>

77 Зауваження до тематичного плану передач республіканської студії телебачення на 1966 рік. ЦДАВО, ф. 4951, оп. 1, спр. 4604, арк. 7



динаміку політичних і соціальних змін. Що, зрештою, і досі робить у сучасній Україні. Структурно Виставка була достатньо складним організмом, а повсякденне життя на Виставці навіть у радянський час не зводилося лише до ідеології. Вона залишається цікавим полем для дослідження не тільки роботи ідеологічної машини в СРСР. На її матеріалі можна вивчати й інші деталі радянської дійсності в Україні — від окремих аспектів повсякдення до специфіки взаємодії різних владних й академічних структур та спадку архітекторів і художників, які залишили вагомий слід у нашому міському просторі й мистецтві. Архівний матеріал доступний, проте наразі не надто популярний серед істориків. Підтримка подальшої дослідницької роботи могла б стати важливою складовою майбутньої ініціативи з осмислення радянської спадщини ВДНГ, концепт якої зараз шукає її керівництво.

Київська ВДНГ реагувала на найважливіші дати та події радянської дійсності, про що свідчать знайдені в архіві Національного комплексу «Експоцентр України» виставкові буклети

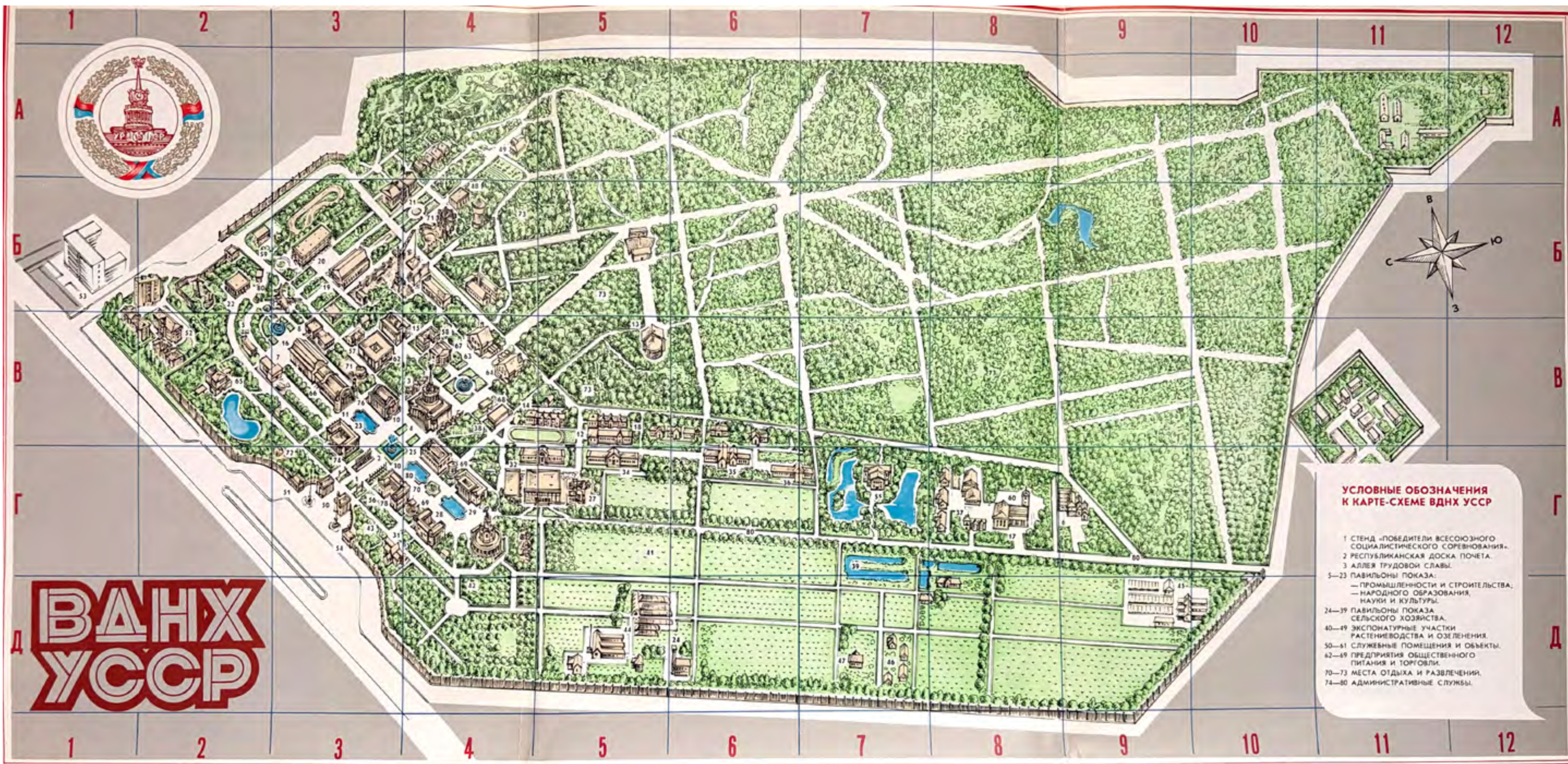


АНАЛІЗ СПРОБ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ

ТА РЕКОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ ЕКСПОЦЕНТРУ ПІСЛЯ 2014 РОКУ

Антон Дробович

Після розвалу СРСР колишня Виставка досягнень народного господарства втратила своє ідеологічне значення і виявилась непристосованою до нових реалій життя в вільній демократичній країні з ринковою економікою. Численні корпуси та павільйони, ключове завдання яких полягало в демонстрації видатних досягнень країни рад та її переваг над «загниваючим Заходом», стали неактуальними, а сам комплекс перетворився на проблемний актив. З одного боку, уряд молодій українській державі не потребував такого масштабного, дорогого в обслуговуванні та консервативного ідеологічного об'єкта, але, з іншого, не хотів відмовлятися від сотень гектарів столичної землі і десятків об'єктів нерухомості на ній (детальніше про це можна прочитати в розділі «Імперія людського масштабу: від радянської вітрини до українського простору пам'яті (?)» Олексія Бикова). Також в умовах стрімких змін ідейних засад держави мало хто розумів і порушував питання, чим би міг у вільній Україні займатися такий специфічний об'єкт та його великий колектив. Тож відсутність чіткого бачення майбутнього виставкового комплексу можна пояснити його численні перейменування, реструктуризації та «програми розвитку», як зрештою і перепідпорядкування, що мали місце в 1990-х–2000 роках (огляд цих змін ілюструє друга частина Таймлайну). Втім, абсолютна більшість згаданих трансформацій були формальними чи адміністративно-господарськими й глобально змісту та концепції інституції майже не заторкнули.



Карта-схема колишньої ВДНГ 1980 року. З архіву Національного комплексу «Експоцентр України»

Вочевидь, колектив комплексу зі свого боку теж намагався знайти своє місце в суспільстві і країні, які проходили через період трансформацій. Свідченням цього була робота над виставкою «Україна сьогодні» (після 1991-го¹) або ювілейний проєкт «Україна. Десять років незалежності» (2001). Але після їхнього аналізу стає зрозуміло, що в перше десятиліття незалежності було складно відмовитися від усталеного в радянські часи формату роботи, тож продукт все ще був радянським за духом, хоч і підфарбованим у жовто-блакитний колір та з нальотом нових трендів, як-от теми приватного підприємництва чи національних меншин. Тому цей період діяльності колишньої ВДНГ також цікавий для дослідження теми, чому радянське не закінчується з розпадом СРСР.

Уперше голосно й чітко артикульований інтерес до нових змістів, реконцептуалізації простору та роботи з проблемною радянською спадщиною прозвучав лише в середині 2010-х років. Зокрема, суспільний запит на відмову та осуд тоталітарних практик минулого й комуністичних символів чітко оприявнився під час Революції Гідності (одним із її помітних виявів став «ленінопад» 2013–2014 років), а після початку російської збройної агресії в Криму і на Донбасі засудження тоталітарних практик і заборона публічної демонстрації символів радянського та нацистського тоталітаризмів взагалі стали частиною державної політики й були юридично зафіксовані в Законі України «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки».

Саме в цей період відбувається декілька спроб переосмислити простір Експоцентру, знайти йому нове призначення, поміркувати про долю його архітектурної та мистецької спадщини й навіть надати нового вигляду. Короткому огляду цих спроб, а також висновків команд, що їх здійснювали, і присвячений цей розділ дослідження. Нижче представлені три узагальнені перекази інтерв'ю Ігоря Однопозова, Володимира Кадигроба і Євгенії Моляр, які в різні роки працювали з комплексом, а також короткий висновок-коментар від дослідницької команди до кожного з них. Тут важливо наголосити, що дослідницька команда провела розмову з ними в 2025 році — вже в нових реаліях повномасштабної війни та з доволі великої дистанції від часу реалізації проєктів. Таким чином,

¹ Дослідницька команда не знайшла точних дат роботи цієї виставки, але, вочевидь, ідеться про багаторічний експозиційний проєкт, або «центральну виставку», у головному павільйоні, який замінив радянську експозицію під назвою «Україна в мініатюрі». Проєкт тематичного плану постійно діючої експозиції на 25 сторінках зберігається в Архіві Національного комплексу «Експоцентр України» і з огляду на зміст належить найпізніше до 1997 року. Він складається з двох розділів («Україна – суверенна і незалежна, демократична, соціальна правова держава» (опис на 3 сторінках) та «Економічна політика України» (опис на 22 сторінках) і великою мірою повторює загальну галузеву логіку експозиції колишньої ВДНГ, але з суттєвим оновленням змісту (україноцентричний погляд). Спогади директорки головного павільйону і виставки «Україна сьогодні» Любові Савоськіної є у відкритому доступі. Див.: Фандеев, О. (1999, 20 лютого). Маргарет Тетчер забула, що вона «залізна»... після екскурсії на ВДНГ УРСР. *Газета «День»*. <https://old.day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/margaret-tetcher-zabula-shcho-vona-zalizna-pislya-ekskursiyi-na-vdng-ursr?language=ru>

опитані, з одного боку, мали час на осмислення свого й суспільного досвіду, а з іншого, могли оцінити зміни комплексу вже після своїх інтервенцій у його роботу.

Музей ВДНГ

(2014–2015)

У нашому столітті одна з перших системних спроб порушити питання про минуле, сьогодення та майбутнє київської ВДНГ належить журналісту, редактору, досліднику міської архітектури та побуту киян Ігорю Однопозову. Він є автором чи не єдиної виданої за роки незалежності України книжки про історію ВДНГ під назвою «Колишня виставка. Фоторозповідь»². У роботі над дослідженням колишньої ВДНГ йому допомагав популярний нині ютуб-блогер, публіцист, дигер, сталкер та дослідник Києва Кирило Степанець. Власне, протягом 2014–2015 років за домовленістю із тодішньою адміністрацією Експоцентру вони провели інвентаризацію всіх павільйонів комплексу (особливо цінним є фіксація інтер'єрів павільйонів), його архіву та історичних предметів, які збереглися з часів СРСР, і спробували створити на його території Музей ВДНГ.

☺ З розповіді Однопозова ми дізнаємося, що він як киевознавець почав займатися дослідженням теми ВДНГ у 2011 році і значною мірою заохочувався власною ностальгією та спогадами дитинства, які сильно контрастували з тим, в якому стані об'єкт був у 2000-х.

Обґрунтовуючи своє зацікавлення браком спеціалізованої літератури про ВДНГ із середини 1980-х років, він дослідив і підготував три видання книжки про неї, переважно зібравши матеріали старих радянських путівників по Виставці (їх за всі роки було видано понад 20), останній з яких датований 1986 роком. Цікавою деталлю, на його думку, є те, що всі знайдені ним путівники були видані українською мовою.

За його інформацією, станом на початок 1990-х на ВДНГ зберігалось приблизно 50 тисяч експонатів³, але тоді їх було знищено через неактуальність⁴, адже панувала тенденція до боротьби з усім застарілим (не в політичній площині відмови від радянського, а в утилітарній, як прагнення оновлення). Надалі це ускладнило створення музею про колишню ВДНГ, адже бракувало предметів для експозиції.

² Перше видання побачило світ у 2014 році, друге і третє (виправлені та доповнені) – у 2015 та 2019 роках відповідно. Однопозов, І., Степанець, К. (2019). *Колишня виставка. Фоторозповідь* (3-тє вид.). Книжки засновано переважно на матеріалі радянських путівників по ВДНГ, а також картах, планах та фотографіях різних років – від побудови об'єкту до часу написання книжки.

³ Це число суттєво відрізняється від даних 1981 року про 20 тисяч експонатів, яку дослідницька команда знайшла в брошурі «Коротка бесіда про Виставку досягнень народного господарства Української РСР» в Архіві Національного комплексу «Експоцентр України».

⁴ Точна доля експонатів достеменно невідома. Вони дійсно були втрачені в 1990-х роках, але чи їх знищили, передали іншим розпорядникам, утилізували, чи вони десь досі зберігаються, точно сказати неможливо.

Створений у 2015 році музей розміщувався в старому павільйоні «Сувеніри — Квіти» (нині він відреставрований, і там діє кав'ярня «DOT»), складався з декількох сотень експонатів (переважно фотографії, мапи, плани, видання про ВДНГ, радянська сувенірна продукція та поодинокі артефакти) та передбачав 30-хвилинну екскурсуюгляд у супроводі розповіді творців експозиції. Також для відвідувачів була розроблена велика екскурсія територією комплексу тривалістю чотири години. Передбачалося, що музей працюватиме лише в теплий період року через відсутність централізованого опалення. Незважаючи на доволі невисоку ціну (10 грн) вхідного квитка до музею і вигідну локацію (майже в самому центрі комплексу, поряд із головними пішохідними алеями), за час роботи його відвідало близько 100 людей. Восени 2015 року музей, який пропрацював із липня до жовтня, був закритий самими ініціаторами через брак інтересу до нього.

Осмилюючи досвід підготовки, створення та функціонування музею, Ігор Однопозов висловив кілька думок і оцінок щодо концепції, проблем та перспектив розвитку Експоцентру.

Найперше він критикує комплекс за те, що, на його думку, з 1993 року він перетворився на торговельний майданчик, а не виставку, що всю увагу змістили назовні — на розваги та відпочинок, а не на репрезентацію досягнень, як було первинно задумано. Водночас він не заперечує, що, оскільки первинно комплекс передбачав і наявність чотирьох ресторанів, фонтанів, прогулянкових зон у лісі, певна складова відпочинку та дозвілля там була й може бути.

Власне, основну мету простору він вбачає в реалізації трьох ключових функцій — демонстрації певних досягнень України, інформуванні населення та обміні досвідом. Адже переважно люди в часи УРСР ходили на Виставку, щоб дізнатися щось нове, оглянути загальний стан розвитку їхньої країни, вийти за межі буденності й щоденного маршруту дім — транспорт — робота, адже тоді люди



Обкладинка каталогу експонатів.
З архіву Національного комплексу
«Експоцентр України»



Фото павільйону, де розташовувався
Музей ВДНГ. Фото: zamek Kiev (2015,
3 липня) Відкривається Музей ВДНГ.
LiveJournal. [https://zamek Kiev.livejournal.com/97648.html?; DOT. \(6.д.\) ВДНГ \[сайт\] https://vdng.ua/categories/matcha-bar-dot-2](https://zamek Kiev.livejournal.com/97648.html?; DOT. (6.д.) ВДНГ [сайт] https://vdng.ua/categories/matcha-bar-dot-2)



десятиліттями працювали в одній і тій самій організації, жили в одному й тому самому місці.

У просторі ця мета виражалася в спрямуванні уваги на експозиції в павільйонах, а не на їхню архітектуру чи програму подій. Продумані експозиційні плани з акцентом на різноманітних галузях господарства та закладені в них змісти давали змогу відвідувачам пізнати щось нове, а не тільки відпочити й розважитися. Головне, на думку дослідника, завжди було всередині.

Нині⁵ він вважає, що простору колишньої ВДНГ бракує балансу між розважальним наповненням та змістовим.

Порушуючи тему декомунізації, Ігор Однопозов категорично виступає проти демонтажу будь-яких символів чи об'єктів, які є частиною інтер'єрів та екстер'єрів. Він називає це «червоною лінією» і підкреслює, що головне завдання держави полягає в збереженні первісного вигляду простору. Також він додав, що адміністрація комплексу, незважаючи на тиск суспільства, теж виступала за якнайбільше збереження автентичності простору.

Оцінюючи ефективність комуністичної пропаганди на ВДНГ у радянський час, Однопозов стверджує, що вона не була дієвою і люди уникали її («люди навчилися просто не бачити це»), призвичаїлися ігнорувати її й фокусувалися на суті тих речей, які демонстрували, а не на ідеології. Дослідник навів приклад павільйону наочної агітації та пропаганди, що був відкритий у 1980-х роках і який майже ніхто не відвідував; натомість він апелював до павільйону народного господарства (так званої виставки дефіцитів), який мав величезну популярність. Однопозов також вважає, що, мовляв, на виставці представляли й досягнення інших країн (Японії, Італії, Німеччини, Польщі, Чехословаччини, США), тож це доводить незначний вплив ідеології⁶.

Дослідник зосереджує увагу на тому, що в виставку був закладений галузевий підхід — переважно демонстрування найкращих досягнень, наукових відкриттів та досвіду виробництва, а територіальний поділ був вторинним. Незважаючи на те, що, наприклад, Московська ВДНГ слугувала суттєвим прообразом Виставки, київська таки мала власну специфіку. Натомість саме географічно-територіальний принцип побудови експозиції (представлення особливостей різних регіонів із додатковим акцентом на єдності в одному політичному просторі) був реалізований неподалік ВДНГ — у Музеї просто неба в Пирогові (нині Національний музей народної архітектури та побуту України).

Головною проблемою Експоцентру Ігор Однопозов вважає занепад та руйнування автентичних павільйонів та корпусів і вбачає єдиним виходом із цієї ситуації збільшення відвідуваності, повернення виставки до життя.

⁵ Тут важливо уточнити, що йдеться про середину 2010-х років, адже, як говорить сам Ігор Однопозов, він не відвідує Виставку останніми роками. Вочевидь, йдеться про час після спроби відкрити музей.

⁶ Слід наголосити, що ані принципів відбору, ані правил формування іноземних експозицій, ані інших умов участі та доступу до ВДНГ іноземних експонентів Ігор Однопозов у своїх роботах не охоплює і до відповідних документів не апелює ані у своїх книжках, ані в розмові.



Приклад агітаційної інфографіки. З архіву Національного комплексу «Експоцентр України»



Фото з архіву Національного комплексу «Експоцентр України»



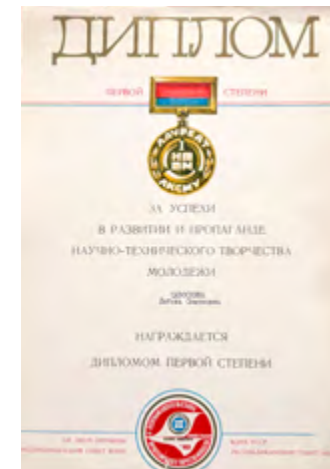
Дослідницький коментар

У підсумку одна з ідей, яка, на думку дослідника, могла б дати комплексу нове життя, — це створення на його території музейного містечка. За приклад він бере досвід Києво-Печерської лаври, на території якої розташовано декілька музеїв. Це відродило б функцію обміну досвідом, яка була властива виставці раніше, а також (якщо там розмістити багато музеїв) накопичуватиме достатньо ресурсів, щоб утримувати корпуси та павільйони в належному стані.

Аналізуючи досвід створення Музею ВДНГ та позицію його засновника, ми помічаємо суперечність стратегій розвитку комплексу. З одного боку, йдеться про те, що комплекс потрібно відроджувати, зробити популярним, цікавим, щоб якомога більше людей його відвідували (це забезпечить актуальність простору), але водночас зберегти все таким, як воно було в часи СРСР — з радянською символікою та корпусами в стилі сталінського ампіру⁷, і щоб розваг та місць відпочинку було не надто багато. Вочевидь, поєднати такі протилежні завдання в умовах відкритого суспільства є вкрай складною метою.

Власне, ортодоксальна просвітницька настанова дослідника (людям потрібно розповісти, поінформувати їх, щоб вони обмінялися досвідом) в сучасному цифровому світі має дещо консервативний вигляд, адже нині людина може дізнатися про будь-яку новинку в світі, не виходячи з власного дому. Це не відміння важливості безпосереднього живого досвіду й принципового значення реального простору й предметності для його набуття, але його неможливо досягнути лише засобами презервації минулого без привнесення методології сучасної музейної справи, що орієнтується на діалог та демократичну соціальну взаємодію без диктату наратора.

І хоча оцінки автора впливу та небезпек тоталітарної пропаганди виглядають дещо наївними та явно недооцінюють вплив на формування самої оптики й світогляду її адресатів, думка про те, що люди в часи СРСР навчилися селективно ставитися до найбільш виразних проявів пропаганди є цінним спостереженням. Здатність «фільтрувати», «ігнорувати», «не сприймати» певні ідеологічні патерни та установки, а також іронізувати з них є доволі відомим явищем так званого тоталітарного двоєдумства. Втім сама його наявність є ще одним доказом ефективності впливу пропаганди. Так само представлення на Виставці іноземних експонентів навряд підтверджує відсутність ідеологічного впливу, адже наразі невивченим є процес допуску іноземних експонентів, а також питання висвітлення та конкуренції радянського та іноземного в контрольованому виставковому просторі.



Диплом за успіхи в розвитку та пропаганді. З архіву Національного комплексу «Експоцентр України»

⁷ Більше про цей стиль можна почитати: Марковський, А. (2020). Три етапи переходу від «сталінського ампіру» до модернізму на прикладі Києва. У *Містобудування та територіальне планування*, 75, 249–261; Tarkhanov, A., Kavtaradze, S., Anikst, M. (1992). *Architecture of The Stalin Era*. Rizzoli

Втім, найважливішим досягненням Музею ВДНГ та його авторів можна вважати умовно успішний досвід співпраці між державною інституцією та дослідниками-активістами, який призвів до створення конкретних продуктів (експозиції, екскурсій, виправлених та доповнених видань книжки «Колишня виставка», краєзнавчих сюжетів про ВДНГ на ютубі), привернення уваги до проблем Експоцентру та збільшення наукового та популярного знання про нього. Крім того, авторам проекту потрібно віддати належне за сміливість спроби створити музей та взаємодіяти з аудиторією в зовсім іншому форматі, ніж пропонував тоді комплекс, а також за те, що вони змогли довести цю справу до кінця й фактично реалізували пілотний проєкт музею подібного типу. Це було дещо самовпевнено — зробити проєкт без участі професійних музейників та фахівців із сучасної експозиційної роботи, але, втім, він заслуговує на увагу, адже, наприклад, ютуб-огляди Кирила Степанця про колишню ВДНГ є доволі популярними й зацікавлюють десятки тисяч людей.

(2017) Музей монументальної пропаганди

Історія створення Музею монументальної пропаганди на території ВДНГ почалася геть несподівано і без тривалих підготовок 22 травня 2017 року — з гучної пресконференції в головному (часом його ще називають «першим») павільйоні комплексу з участю тодішніх керівників Експоцентру Максима Бахматова та Євгена Мушкіна, голови Українського інституту національної пам'яті Володимира В'ятровича, секретаря Київської міської ради Володимира Прокопіва, співзасновника Фонду дослідження монументальної пропаганди Максима Яковера, артменеджера та куратора проєкту Володимира Кадигроба та директора податково-юридичного департаменту компанії Deloitte Дмитра Павленка⁸.

На тому заході були озвучені мета, завдання (створити якісну експозицію, позбутися символів тоталітарного минулого та переосмислити їх) і ключові параметри майбутнього музею (експозиція на основі монументів із різних міст, фінансування інституції за рахунок приватних осіб та інвесторів, без залучення державних та комунальних коштів), а також анонсовано доволі оптимістичні терміни реалізації проєкту (спочатку йшлося про відкриття першої експозиції вже восени 2017 року). В реальності у листопаді 2017 року партнери змогли випустити тільки новий реліз, у якому йшлося про те, що робота над концепцією музею триває, що місто опрацьовує ідею передати музею як перший експонат пам'ятник Миколі Щорсу,

⁸ Київська міська рада (2017, 7 листопада). Майбутній Музей монументальної пропаганди СРСР розраховує на статус національного. https://kyivcity.gov.ua/news/maybutnij_muzeu_monumentalno_propagandi_srsr_rozrakhovuye_na_status_natsionalnogo/

С. 63

Пресконференція щодо заснування музею. Фото: Ана Море. (2017, 22 травня). З постаментів до музею: в Києві на ВДНГ буде музей монументальної пропаганди.

Громадське радіо. <https://hromadske.radio/news/2017/05/22/z-postamentiv-do-muzeyu-v-kyievi-na-vdng-bude-muzeu-monumentalnoyi-propagandy>



Розмова із Володимиром Кадигробом відбулась 17 вересня 2025 року, спілкувався Антон Дробович.

що УІНП готовий розпочати консультації щодо концепції музею із європейськими колегами, а Мінкультури прихильно ставиться до здобуття об'єктом статусу національного⁹.

© Як пізніше пояснив Володимир Кадигроб, всі учасники тієї пресконференції мали зовсім різні мотиви та бачення проєкту, що за відсутності достатніх ресурсів та чіткого лідерства призвело до поступового затухання ініціативи. Загалом він відзначав, що після Революції Гідності, тимчасової окупації Криму та початку війни на Донбасі значна частина суспільства вимагала радикальної декомунізації: знесення пам'ятників комуністам, очищення простору від радянської символіки й назв, пов'язаних із СРСР. У цих умовах київська влада боялася політичних наслідків захисту спадщини радянського періоду, тому шукала опції, куди їх можна вивезти в разі демонтажу. Одним із варіантів стала ВДНГ.

⁹ Історична правда. (2017, 23 травня). Музей монументальної пропаганди у Києві запустили <https://www.istpravda.com.ua/short/S9241dbf2ebde/>; Море, А. (2017, 22 травня). З постаментів до музею: в Києві на ВДНГ буде музей монументальної пропаганди. Громадське радіо. <https://hromadske.radio/news/2017/05/22/z-postamentiv-do-muzeyu-v-kyievi-na-vdng-bude-muzeu-monumentalnoyi-propagandy>; Київська міська рада (2017, 22 травня). Прокопів анонсував відкриття Музею монументальної пропаганди у Києві на століття Жовтневої революції. https://kyivcity.gov.ua/news/prokopiv_anonsuvav_vidkrittya_muzeu_monumentalno_propagandi_u_kiyevi_na_stolittya_zhovtnevo_revolyutsii/; BBC News Україна (2017, 22 травня). У Києві створять Музей пропаганди СРСР. <https://www.bbc.com/ukrainian/news-40000782>

На його думку, тоді команда ВДНГ (Максим Бахматов, Максим Яковер, Євген Мушкін) відмовилася від візії «історичного сміттєзвалища» та запропонувала більш осмислений проект: не просто склад, а спробу критичного переосмислення монументальної пропаганди. Для цього і запросили Володимира Кадигроба — як арт-менеджера та куратора (він мав досвід роботи із мистецтвом та відповідні попередні проекти). Він зібрав команду: Оксана Баршинова (Національний художній музей), Олександр Бурлака (дослідник радянської архітектури), Михайло Фер (німецький куратор із досвідом виставок про тоталітаризм, зокрема «Герої. Спроба інвентаризації»), а також консультувався з істориками, культурними менеджерами. Важливо тут додати, що значна частина мистецької спільноти, особлива більш лівого спрямування, критикувала співпрацю команди з Українським інститутом національної пам'яті, який тоді очолював Володимир В'ятрович.

Головним завданням, яке ставила перед собою команда, було зберегти пам'ять про радянські часи, зробити суспільство стійким до пропаганди, провести критичну рефлексію тоталітарного минулого, спробувати пояснити, що це був за соціальний експеримент, який вплив він мав на людей і до яких травм призвів. Обраний підхід передбачав критичність, збалансованість, без перекосів у бік виправдання, мовляв, «радянське мистецтво красиве, і воно ні за що не несе відповідальності» чи тотальної демонізації й повного заперечення будь-якої його цінності й права на збереження. Запрошували експертів для пропрацювання різних напрямів розвитку комплексу — політична пропаганда, художні методи роботи, соціальна психологія, вплив на міський простір тощо.

За планом учасників проекту, він не мав бути одномоментним, а довгостроковим — спочатку експозиція/виставка (документи, фото, інтерв'ю, роботи в просторі), потім окрема інституція (музей вивчення тоталітарної пропаганди світового рівня з великою колекцією предметів і документів для проведення досліджень, виставок, дискусій). Дослідження передбачало типологізацію монументів, пошук місць потенційного розміщення, врахування особливостей регіонів походження монументів, демонстрацію зв'язку з історичними подіями, розкриття контексту комуністичної пропаганди та її впливу (Голодомор, політичні процеси, репресії тощо), а також розробку таймлайнів, роботу з архівними документами та радянськими нормативно-правовими актами (зокрема, декрет про монументальну пропаганду й пов'язані із ним акти). Йшлося також про необхідність інтеграції простору в глобальний контекст, щоб врахувати досвід балтійських країн та Польщі.

На думку Володимира Кадигроба, основною причиною того, чому не вдалося узгодити концепцію та реалізувати її в просторі, стало нерозуміння сторонами справжніх інтересів одна одної, а також відсутність спільного бачення мети й результатів роботи. Також негативно вплинув брак належної кількості ресурсів, спеціально виділених на виконання цього завдання. В умовах, коли всі переслідували власні мотиви (ВДНГ хотіла уникнути долі складу чи звалища;

влада Києва — швидко все прибрати й убезпечити себе від критики щодо наявності комуністичних символів на вулицях столиці; УІНП — продемонструвати успіхи в проведенні декомунізації) і ніхто не мав достатньо сильної стратегічної волі, процес потроху заглож і зійшов нанівець без видимих результатів на етапі проектування першої експозиції. Ситуацію ускладнював також публічний тиск із різних сторін — праві радикали хотіли знищити все й не панькатися, ліві активісти, навпаки, — все зберегти й нічого не змінювати. Окремим актуальним досі викликом є те, що такі проекти не зовсім вписуються в комерційну чи розважальну модель Експоцентру (парк розваг, фудзона, концерти, скейт-парк тощо). Водночас важко уявити у сучасних реаліях такий великий простір без рекреаційно-розважальної складової та стійкої економічної моделі.



Урочисте відкриття ВДНГ у 1958 році.
З архіву Національного комплексу
«Експоцентр України»

З нинішньої перспективи куратор констатує, що тоді ідея виявилася вимушеною, недостатньо продуманою і, зрештою, не органічною для ВДНГ. І якщо до повномасштабного вторгнення він із колегами дійсно на перший план ставив питання критичної рефлексії, осмислення та збереження пам'яті в межах того простору, то сьогодні вбачає в цьому значно більше загроз і ризиків повторної інструменталізації цього росіянами й використання проти української

спільноти. Відтак найбільш радикальний крок — повна зміна та перебудова простору, знесення всіх пропагандистських елементів і перейменування — видається йому наразі найкращим рішенням. Зрозуміло, що спершу оглянути, описати, оцифрувати, сфотографувати, а потім просто фізично знищити. Адже всі ці об’єкти є складовою того самого «отруйного Wi-Fi», який і досі використовує Російська Федерація проти нас, підкріплюючи свій наратив «нашої території» саме такими об’єктами. Зараз очевидно, що комплекс органічно перетворився на парк розваг, спорту і дозвілля, на інклюзивний простір для сімей, молоді, місце, де люди проводять вечірки й навіть весільні церемонії. Тож не треба «тягнути мертвих Ленінів» туди, зберігати імперський вайб ВДНГ й удавати, що пропаганда втратила колишню силу. ☹ Радянські маркери слід цілком усунути.

Підсумовуючи, Володимир додав декілька порад наступникам, які будуть працювати над концепцією Експоцентру:

- не засновувати музей пропаганди на ВДНГ — це не відповідає тим функціям, які наразі комплекс виконує для громади, й не вписується в його актуальну концепцію;
- створити щось нове, почати з нуля і взяти за основу реальний сучасний контекст комплексу з мільйонами його відвідувачів, активним життям та комерційністю;
- повністю відмовитися від дискурсу спадщини тоталітаризму як основного наративу й залишити це Українському інституту національної пам’яті чи Національному музею історії України;
- опрацювати, зберегти й розказати історію створення ВДНГ, показати етапи його роботи, функціонування ідеології, але не перевантажувати цим сучасний рекреаційний простір й не ставити це в центр наративу;
- адміністрації Експоцентру варто змінити назву, демонтувати й прибрати радянські символи, зробити акцент на відпочинку, природі та сучасному мистецтві.

Дослідницький коментар

Опрацювання досвіду спроби створення Музею монументальної пропаганди показує, що хоча авторам і не вдалося завершити написання концепції, відкрити експозицію чи тим паче окрему інституцію, вони змогли привернути до неї увагу медіа та експертів. Час від часу ця ідея з’являється в медіа та обговореннях фахівців, що займаються деколонізацією чи декомунізацією, як цілком імовірне рішення. І хоча навряд можна беззастережно погодитися з оцінками Володимира Кадигроба щодо настроїв більшості суспільства після Революції

Що саме називати «радянським маркером» є одним із ключових концептуальних питань, адже законодавство, наприклад, чітко говорить про необхідність усунути символіку комуністичного тоталітарного режиму, але питання патернів поведінки, практик, стилістики чи навіть способів організації простору не заторкує.

Гідності й початку російського вторгнення в 2014 році («радикальні настрої у суспільстві», «неконтрольований поштовх до очищення», «політична смерть для захисників радянської спадщини»), вочевидь суспільний запит на усунення радянських об’єктів-маркерів тоді точно був чи не найсильнішим за всю історію незалежності України (якщо не брати до уваги 1991 рік та період після 24 лютого 2022 року) й значною мірою став поштовхом до осмислення простору, архітектури та мистецтва на території Національного комплексу «Експоцентр України».

Також саме досвід спроби створення Музею тоталітарної пропаганди розпочав публічну дискусію про необхідність випрацювання певної концепції цього простору, його бачення чи документу, який дав би відповідь на запитання: «про що ця територія?», «чому тут ці комуністичні символи?», «чи варто приводити дітей?», «чому інституція називається “виставка”, але виставкою не є?», «чи хоче цим всім держава щось сказати, чи цей простір вже назавжди “мовчить”?», «як він співвідноситься з усіма іншими радянськими артефактами?», «така архітектура і мистецтво є спадщиною чи небезпечними символами ненависті?» та багато інших.

Один із ключових концептуальних парадоксів, який помітив й артикулював Володимир Кадигроб, полягає в тому, що простір життя, відпочинку та розваг, яким сьогодні є Експоцентр, дуже складно поєднати з простором рефлексії про монументальну пропаганду, тоталітарну ідеологію та злочини людиноненависницьких режимів. Йдеться не лише про пошук оптимальних художніх та експозиційних рішень, а й великою мірою про економіку такого великого інфраструктурного об’єкту, який потребує сотень співробітників і величезних ресурсів на обслуговування. Це неunikно підводить нас до питання про сусідство, сумісність в одному просторі таких явищ, як скейт-парк, університет, фудкорт, оранжерея, книжкова виставка та музей монументальної пропаганди. Чи можливо розвести такі різні об’єкти в межах одного простору, щоб це не виглядало гротескно чи неприпустимо? Чи можливий взагалі в такому контексті простір опрацювання й осмислення тоталітарного режиму, його ідеології, пропаганди та травми, яку він спричинив? Чи сусідство з резиденцією Діда Мороза або фестивалем крафтового пива обов’язково девальвує та знецінить спробу антитоталітарної рефлексії? А може, все ж на сотнях гектарів сучасного комплексу таки можна герметично розмістити такий об’єкт? І чи таке відокремлення не перетворить музей на гетто-парк, мертвий заповідник «совка» чи, ще гірше, спадкоємця радянського павільйону наочної агітації та пропаганди, який, за розповідями дослідника Ігоря Однопозова, навіть у 1980-х мало хто хотів відвідувати? Десь у цьому самому проблемному полі перебуває й питання про репрезентацію історії ВДНГ: як і де саме її розповісти сучасному відвідувачу так, щоб вона зчитувалася, але не діяла як пропаганда і не зводилася до таймлайну на п’ять пунктів і декількох старих фотографій без коментарів.

Плідними ці роздуми є також для того, щоб порушити ширше концептуальне питання — що являє собою «радянська спадщина»? Чи

вся радянська спадщина несе на собі печатку тоталітаризму й загрожує майбутнім поколінням? Чи її певна частина є прийнятною і може бути апропрійована нашим суспільством без шкоди? Також: що варто вважати маркером радянського тоталітаризму? Лише буквально політичні символи? Чи всю радянську спадщину? Чи можуть тогочасні архітектура, скульптура чи живопис без символіки тоталітарного режиму, наприклад, бути таким маркером? Чи, можливо, ним можна вважати також певні види щоденної рутини, побуту чи організованого дозвілля? Як працювати із такими маркерами? Відповідей на ці питання буде залежати майбутня стратегія організації простору Експоцентру та наявність або відсутність бачення того, як пропрацювати тоталітарну травму й чи варто це робити саме тут.

Зовсім несподіваним акцентом у розмові з куратором Кадигром стала тема безпеки. Він єдиний серед численних співрозмовників дослідницької команди порушив питання ризиків інструменталізації радянської спадщини сучасною Росією, зокрема з метою виправдання своєї присутності, претензій на українські території та «спільну історію/культуру/спадщину». В контексті десятиліть російських гібридних впливів, численних інформаційних операцій проти України та фінансування агентури, зокрема в сфері культури, через такі пропагандистські інструменти, як підсанкційне «Россотрудничество»¹⁰, ця пересторога видається цілком релевантною. Відтак це один із тих нетривіальних викликів, які обов'язково потрібно врахувати під час розробки концепції Національного комплексу «Експоцентр України» й вибору шляху на розвилці з вказівниками «знищення історії», «звільнення від токсичного спадку» та «третьої шлях».

(2020–2021)

Проект «ВДНГ надихає» в межах мистецьких сезонів «Літо на ВДНГ»

В 2021 році над завданням переосмислення та пошуку нового символічного режиму існування ВДНГ спробували попрацювати сучасні українські митці (Анатолій Белов, Катерина Бучацька, Богдан Бунчак, Ксенія Гнилицька, Жанна Кадирова, Аліса Колодуб, Євген Коршунов, Дана Косміна, Катерина Лісовенко, Богдан Мороз, Даниїл Немировський, Анна Самар, Олена Сіятівська та Даша Чечушкова)

¹⁰ Більше про цей орган можна прочитати у дослідженні Українського інституту: Коваль Н., Ірисова М., Титюк С., Терещенко Д. (2022). Росспівробітництво: нестерпна жорсткість «м'якої сили». *Український інститут*. <https://ui.org.ua/sectors/rossotrudnichestvo-the-unbearable-harshness-of-soft-power/>. Санкції проти цієї організації були введені в Україні у 2021 році: StopFake. (2021, 2 квітня). *Україна ввела санкції проти кремлівської організації «Россотрудничество»* <https://www.stopfake.org/uk/ukrayina-vvela-sanktsiyi-proti-kremlivskoyi-organizatsiyi-rossotrudnichestvo/>

Євгенія Моляр (попереду) із учасницями проекту. З архіву Національного комплексу «Експоцентр України»



та кураторка, мистецтвознавиця, дослідниця культурної спадщини ХХ століття, учасниця ініціативи DE NE DE Євгенія Моляр¹¹.

Протягом літа 2021 року в Експоцентрі відбулась серія мистецьких подій, в межах яких сучасні художники й художниці рефлексували про минуле, сучасне та майбутнє інституції. Ґрунтуючись на ідеї необхідності збереження культурної спадщини, митці критично осмислювали період створення ВДНГ, актуалізували модерністську естетику комплексу, підкреслювали її цінність і запрошували громаду міста до включення у цей дискурс.

В розмові з дослідницькою командою ☺ Євгенія Моляр згодом розповіла, що співпраця з Експоцентром розпочалася з запрошення Ольги Балашової та команди комплексу, які вже мали назву — «ВДНГ Надихає» — і формат мистецьких сезонів, але хотіли, щоб із простором спробували попрацювати сучасні митці.

Головна ідея кураторки та її колег полягала в переосмисленні радянської спадщини ВДНГ, а також її історії. Вони хотіли підкреслити цінність комплексу та спробувати очистити його від «пластикових банерів та реклами». Все це протягом року в форматі експерименту з сучасним мистецтвом у даному просторі.

В основу роботи заклали умовний поділ історії об'єкта на три періоди: 1) радянський розквіт (від створення виставки до розвалу

Розмова з Євгенією Моляр відбулась 15 вересня 2025 року, спілкувалися Оксана Довгополова та Катерина Семенюк

¹¹ The Village Україна. (2021, 1 липня). Роботи молодих художників та артшатер: яким буде літній сезон на ВДНГ. <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-promo/313193-promo-vdng>, Офіційний сайт Національного комплексу «Експоцентр України». (б.д.) ВДНГ запускає серію мистецьких ініціатив <https://vdng.ua/news/vdnh-nadykhaie-natsionalnyi-kompleks-ekspocentr-ukrainy-zapuskaie-seriiu-mystetskykh-initsiyuv-za-uchasti-vidomykh-ukrainskykh-khudozhnykiv>, Офіційний сайт Національного комплексу «Експоцентр України». (б.д.) Чотири унікальні екскурсії від кураторки мистецького сезону на ВДНГ <https://vdng.ua/news/chotyry-unikalni-ekskursii-vid-kurator-ky-mystetskoho-sezonu-na-vdnh>

СРСР), що асоціювався з пафосною презентацією досягнень республіки, її господарства, промисловості та урочистою сакральністю павільйонів-храмів; 2) пострадянський занепад (від розвалу СРСР до середини 2010-х) — заброшка, притулок для неформалів, маргіналів, панків, пізніше комерційні низові проекти культури, а також андеграундні тусівки; 3) сучасний етап (від середини 2010-х і далі), пов'язаний із новою командою, яка прийшла в 2015 році і повернула функціональність простору, оживила його, почала створювати масштабні й цікаві для громади проекти. Водночас йшлося про те, щоб і сучасний етап сприймати критично, зокрема показати поверховість та неналежне ставлення до спадщини (наприклад, зафарбовування барельєфів водоемульсійною фарбою чи ситуативне підфарбування, поверхове «візуальне покращення» замість справжньої реставрації чи консервації).

Проект виявився надзвичайно плідним, а мова й підходи сучасного мистецтва дійсно змогли показати простір Експоцентру складнішим, проблематизувати, включити його в поле уваги відвідувачів. До прикладу, такі інтервенції як «Як Біблія» Катерини Лісовенко — перетворення першого павільйону на «церкву/споживацький храм» (балкон із живописом, вітвар, критика капіталістичного споживання в просторі), німби над колгоспниками й тваринами на другому павільйоні (акцентуалізація буденного, сакралізація, реконструкція, обігрування іконічних образів) у «Реканонізації» Жанни Кадирової, робота Богдана Бунчака — стилізація десятого павільйону під православний храм, візуально якісні та інформативні постери про комплекс на дошці пошани (контекстуалізація павільйонів) Богдана Мороза, робота з пам'яттю місця в одинадцятomu павільйоні (реактуалізація контексту, відсилка до історичної експозиції, заклик до відновлення) — «Ти точно його бачила» Каті Бучацької, інсценування та електронні вечірки з відсилками до неформального використання просторів у 2000-х (зміна погляду на звичну функціональність та респектабельність) у роботі «Рок-клуб "Острівець"» Євгена Коршунова та заходах Олександра Долгова змогли розгорнути цілу палітру сенсів та режимів існування павільйонів, про які майже ніхто не замислювався досі. Зрештою була створена підсумкова виставка постерів, яка лаконічно узагальнила досвід всього проекту, а у жовтні 2021 року проводилися екскурсії, присвячені мистецьким творам, що з'являлися на території комплексу з моменту його створення в 1958 році до того дня. Та все ж проблемою було зникнення всіх річних напрацювань: проекти і твори мистецтва прибрали, павільйони знову почали винайматися під рекламу чи іншу комерційну продукцію. Там, де вчора було мистецтво, з'являвся маркетинг без якого-небудь осмислення чи балансу.

Підводячи підсумки та осмислюючи досвід, Євгенія Моляр вважала доречним на той момент створити на території Експоцентру музей радянської спадщини (певні концептуальні напрацювання вона презентувала адміністрації). Його можна було б відокремити, розмістивши в одному з корпусів, а також просто неба — скульптурний парк чи парк радянської скульптури в лісі. Альтернативно можна

було б використати перший павільйон, створивши там простір сучасного мистецтва й обов'язково додавши критичний історичний коментар. Важливо також, щоб ті, хто не бажає занурюватися в цю атмосферу, мали змогу уникнути цього простору, пропустити його.



Опис проекту Каті Бучацької
«Ти точно його бачила». З архіву
Національного комплексу
«Експоцентр України»

Серед ключових проблем роботи з простором кураторка вказувала на суперечності між економічним та змістовим вимірами роботи комплексу. Команда не готова відмовитися від проведення комерційних подій (парки з динозаврами, «Кураж базар», концерти, різні фестивалі), бо це прибутково, а отже, дає змогу розвиватися. Відтак вигідна пропозиція оренди від зовсім непритаманного місця бізнесу чи реклама перемагають ідеї про відновлення спадщини, реставрацію чи постійні некомерційні проекти. Тому, наприклад, мистецтво там з'являється лише на певний обмежений строк, і коли воно не підходить орендарю чи не є комерційно доцільним, його прибирають. Вочевидь через економічні фактори, зокрема, комплекс не повністю охороняється, й певні об'єкти чи ліс можуть бути під загрозою.

Двома найважливішими умовами ефективного розвитку Національного комплексу «Експоцентр України» Моляр бачить: 1) створення адекватної, продуманої та збалансованої фінансової моделі, що забезпечить достатньо ресурсів та інтересу аудиторії, але водночас дасть змогу зберігати й відновлювати спадщину, а також 2) наявність стійкої і послідовної політичної волі, спрямованої на розвиток та процвітання інституції, пошук стратегії її розвитку, а не задоволення ситуативних інтересів і зосередженість виключно на вирішенні поточних управлінських завдань.



с. 72–73
Жанна Кадирова та Денис Рубан. «Реканонізація». З архіву Національного комплексу «Експоцентр України»

Також, на її думку, Експоцентру бракує чіткого постійного мистецького напрямку, можливо, арткуратора, який би привніс візуальну чутливість, розуміння роботи із спадщиною, надав команді ще одну оптику та змогу подивитися по-новому на пластикову рекламу, яскраві вивіски, підфарбування й зафарбування замість реставрації. Без цього ставлення до спадщини, найімовірніше, залишиться поверховим. Загалом простір потребує глибшого опрацювання й проблематизації теми спадщини: підтримки архітектури — консервації або реставрації, їх якісного проведення, збереження та представлення мистецтва тощо.

Плідна концептуальна ідея кураторки полягала в нейтралізації шкідливого пропагандистського пафосу ВДНГ розважальними та комерційними проєктами. Мало що може так редукувати, зменшити «ідеологічну шкідливість» колишнього простору тоталітарної пропаганди, як, скажімо, парк із динозаврами, що рухаються і гарчать. Так само наявність локацій із розвагами та попкультурою здатна подолати, десакралізувати чи навіть висміяти пафос радянської ідеології.

В підсумку вона запропонувала низку конкретних дій, які могли б бути корисні для концептуального осмислення та подальшого розвитку комплексу:

- запровадити пілотний експеримент: на певній локації, наприклад, у першому павільйоні, не проводити комерційні заходи;
- залучити до процесу музеєфікації об'єктів інші профільні державні чи місцеві інституції. Наприклад, запросити до співпраці Музей історії міста Києва, якому це може бути цікаво — як наслідок, такі заходи будуть відбуватися не лише за рахунок Експоцентру;
- варто повернути в простір або відновити окремі вдалі роботи з «ВДНГ надихає». Наприклад, «Реканонізація» Жанни Кадирової потребує мінімум ресурсів, а матиме великий позитивний ефект.

Дослідницький коментар

Серія інтервенцій, здійснених сучасними українськими митцями під кураторством Євгенії Моляр під час «ВДНГ надихає», безперечно, стали важливою віхою в пошуках призначення та шляху розвитку Експоцентру. Ми не маємо точних даних про кількість глядачів створених у 2021 році робіт та субпроєктів, не маємо достатньо інформації про реакцію відвідувачів, а також констатуємо майже повну відсутність у відкритому доступі арткритики щодо згаданих



Головна алея з роботами митців.
З архіву Національного комплексу
«Експоцентр України»

проектів¹², але порушені ними проблеми досі актуальні і далі існують у спільноті, є предметом рефлексії для адміністрації комплексу. Цікаво, що деякі інтервенції, наприклад Каті Бучацької в колишньому павільйоні «Багатства моря», цілком могли б відновити інтерес до павільйонів та бути продовженням пов'язаних із ними історій. Відкритий у 2025 році павільйон «Кит» може слугувати таким прикладом тяглості ідей¹³. Погляд художників на простір, його функціональність та приховані від буденного ока можливості, вочевидь, дав змогу розширити уявлення про його розвиток і подальше використання.

Загальна тональність інтерв'ю Євгенії Моляр вказує на її глибоку перейнятність питанням збереження спадщини колишньої ВДНГ, як і в випадку Ігоря Однопозова, однак без спроби визначити якусь

¹² Це не так говорить про якість проекту, як про загальний стан культурної критики в Україні, брак чи занепад якої вже давно став загальноновизнаною проблемою й приводом для фрустрації в колах діячів культури.

¹³ Більше про це можна прочитати, наприклад, у статті: Кавтиш В. (2025, 23 вересня). Як народився «КИТ» на ВДНГ: від «Куражу» до культурного простору. *ТиКиїв*. <https://tykyiv.com/city/kurazh-kit-vid-podiyi-do-kulturnogo-prostoru/>

глобальну надмету чи просвітницьке суспільнозначиме завдання. Фокус кураторки зосереджений на самому комплексі, артефактах, архітектурі та питаннях менеджменту. Вона ясно усвідомлює розбіжності між економічною та загальнокультурною мотивацією в питаннях управління Експоцентром (із очевидною симпатією до останньої), однак виявляє реалістичну оптику, яка спонукає до пошуків балансу.

Під час осмислення досвіду мистецьких інтервенцій 2021 року в частини дослідницької команди виникла концептуальна гіпотеза, що, на відміну від московської ВДНГ, яка в сучасній Росії пішла шляхом очищення від нашарувань сучасності та повернення до 1960-х, відновлення радянського пафосу, київський Експоцентр обрав реальність, мінливість і пошук нерву свого часу, який хтось може називати «засміченням» тимчасовою кон'юктурою чи нашаруванням комерції, а хтось — відкритістю та експериментом із пошуку нової ідентичності.

Так само як і її попередники, кураторка прийшла до усвідомлення важливості твердої волі у розвитку об'єкта. Брак сміливості та пасіонарності, чіткого бачення майбутнього й мети, який, зрештою, можна інтерпретувати як запит на суб'єктність, є наскрізною темою цієї бесіди, як і всіх попередніх.

Концептуально цікавою є, безперечно, думка про «нейтралізацію» чи «обеззброєння» радянського ідеологічного пафосу засобами популярної культури. Та сама тема сусідства та сумісності, яку проблематизували попередні команди, які працювали з простором, постала в цьому роздумі не проблемою, а можливим рішенням, адже іронія, гумор, крінж, абсурд дійсно можна розглядати як складові стратегії висміювання, маргіналізації та десакралізації комуністичного тоталітарного режиму. Адже мало чого так боїться будь-який імперіалістичний пафос як глузу та несприйняття всерйоз, бо це підриває напускний престиж, респектабельність та претензійність, які є атрибутами «великих і могутніх режимів». Водночас витворення стратегії на основі таких інструментів потребує обережності, дуже ретельного опрацювання та балансу, адже хаотична забудова, тематична всеїдність та стихійний розвиток розважальної інфраструктури зрештою можуть не зупинитися лише на виставленні посміховиськом радянської спадщини, а заразом стати джерелом глузування над цілою нацією, яка має такі національні комплекси.

Також дуже плідним є поступовий відхід від поверхової та загальної критики комерціалізації¹⁴ об'єктів спадщини у бік пошуку оптимальної фінансової моделі, яка б змогла забезпечити баланс інтересів держави, громади та інституції. І хоча, на перший погляд, це суто економічне й прагматичне питання, та навряд будь-яка концепція розвитку Експоцентру може бути успішно реалізована чи може йтися про ефективне збереження об'єктів, якщо в концепції не буде закладено чітке бачення збалансованої економічної моделі.

¹⁴ У цьому контексті цікавим є текст про напрями трансформацій публічних просторів (комерціалізація, сакралізація, інтимізація, віртуалізація тощо): Мезенцева Н., Бура Т. (2016). «Старі» та «нові» публічні простори Києва: конфлікт чи взаємодоповнення? У *Urban studies: Публічні простори міста* (вип. 3). Heinrich Böll Stiftung. https://ua.boell.org/sites/default/files/urban_studies_3_edit.pdf

Замість епілогу

Цілком можливо, що до цього розділу можна додати ще інші-прикладі спроб осмислення простору Національного комплексу «Експоцентр України», але дослідницькій команді вдалося віднайти лише ці, які відбулися протягом останніх 10 років. Ширше дослідження цілком може зацікавити інших науковців.

Також доцільно тут згадати виставку «ВДНГ: (не)зупинений час»¹⁵, яка відкрилася 02 жовтня 2023 року й пропрацювала до січня 2024 року. Її організаторами були Національний заповідник «Софія Київська», Національний комплекс «Експоцентр України», Державне підприємство Український державний науково-дослідний інститут проектування міст «Діпромісто» ім. Ю. М. Білокозя, Національний музей народної архітектури та побуту України, Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, ТОВ «Ресторан Прага», ТОВ «МЕДІА ІНВЕНТОР», колекціонери Ігор Потабачний і Ігор Однопозов та інші. І хоча вона переважно фокусувалася на історії місцевості, на якій розташований Національний комплекс «Експоцентр України» та діяльності архітекторів, будівничих, скульпторів та митців, які створили виставковий комплекс, вона є свідченням того, що інтерес до об'єкту в громади та фахівців зберігається навіть під час війни. Крім того, для команд, які в майбутньому працюватимуть над створенням концепції або дослідженням історії комплексу, інформація про неї, а також перелік її організаторів цілком може стати в пригоді.

Якщо ж узагальнювати меседжі, то чітко помітно, як представники всіх команд, які працювали над концептуальним оновленням Національного комплексу «Експоцентр України», апелюють до необхідності наявності певного холистичного бачення того, чим він є. Водночас різноманітність та різноплановість не заперечуються, натомість хаотичність та стихійність спричиняють тривогу. Яким би не був майбутній Експоцентр, він точно повинен мати зрозумілу й продуману логіку. Чи буде вона відкритою і діалогічною, чи навпаки, закритою і монологічною — не так важливо, але без цілісного бачення та чіткої артикульованості навряд можна очікувати істотних змін у комплексі і в ставлення до нього.

Так само багато співрозмовників дослідників (зокрема, співробітники комплексу, митці, колеги-науковці) усвідомлювали потребу й

прагнули балансу. Більшість розуміла, що реалії ринкової економіки та ліберальної демократії не можуть співіснувати в столиці з величезним і цілком дотаційним ідеологічним об'єктом. Тож має бути певний баланс між його культурним призначенням і місією, яку він може виконувати для гуманітарного розвитку громади, та економічними реаліями, які вимагають від будь-якої інституції бути принаймні самоокупною та ефективною.

Були й тривожні сигнали: найімовірніше, жодна спроба реконцептуалізації центру не спирається на дослідження, якісну аналітику чи певні об'єктивні дані про Експоцентр. Не було проведено жодних анкетувань, опитувань відвідувачів, сусідів чи містян, здійснено запитів щодо потреб чи очікувань громади, вивчення потреб і побажань орендарів чи партнерів інституції, анкетування її співробітників чи органу управління. Таке нехтування екосистемною логікою, реаліями та думкою безпосередніх бенефіціарів та стейкхолдерів комплексу навряд може бути результативним.

Робота над цим та історичним розділом дуже чітко засвідчила необхідність сталої та безперервної роботи з фіксації та збереження історії комплексу. Йдеться не лише про впорядкування та доступність до архіву Експоцентру, а й про укладання його хронології та детального історичного огляду. Наявний на офіційному сайті розділ «Історія»¹⁶ точно не задовольняє потреби в інформації, а також містить низку неточностей (наприклад, про роки будівництва). Загалом з огляду на тотальний брак будь-яких видань про колишню ВДНГ за останні 40 років стимулювання наукових досліджень, написання науково-популярних та інформаційних текстів (історичних, культурологічних, туристичних тощо) є вкрай актуальним.

¹⁵ Міністерство культури України (2023, 2 жовтня). У Софії Київській відкрилась виставка про трансформацію місця, де розташований Національний комплекс «Експоцентр України». <https://mcs.gov.ua/news/u-sofiyi-kyivskij-vidkrylas-vystavka-pro-transformaciyu-misczya-de-roztashovanyj-nacjonalnyj-kompleks-ekspocentr-ukrayiny/>; Національний заповідник «Софія Київська» (2023, 2 жовтня). Традиційно в перший понеділок жовтня відзначається Всесвітній День архітектора. Фахівці цієї галузі у всьому світі збираються на конференції, підсумовують результати своєї діяльності, влаштовують творчі дискусії, організовують виставки... [Долучено фото] [Оновлення статусу]. Facebook. <https://www.facebook.com/share/p/1MQDXyK4FA/>

¹⁶ Історія ВДНГ. (б.д.) ВДНГ. <https://vdng.ua/about/istoriia-vdng>

1949, 11 лютого

Рада міністрів СРСР ухвалила постанову № 624 про спорудження в Києві Республіканської постійно діючої сільськогосподарської виставки

1949, 5 або 6 травня

Рада міністрів УРСР і Центральний комітет Комуністичної партії України ухвалили постанову № 1102 «Про організацію Республіканської постійно діючої сільськогосподарської виставки в УРСР»

1949, 19 липня

Виконавчий комітет Київської міської Ради депутатів трудящих ухвалив рішення № 1506 «Про відвід земельної ділянки Дирекції сільськогосподарської Виставки для організації Республіканської постійно діючої сільсько-господарської виставки УРСР»

1949, 13 вересня

Рада міністрів СРСР ухвалила постанову № 3836 про підготовчі роботи до будівництва Виставки

1949, 1 жовтня

Рада міністрів УРСР услід за всесоюзною ухвалила постанову № 2827 про підготовчі роботи до будівництва Виставки

1949

В Академії архітектури УРСР розробили проєкт Республіканської сільськогосподарської виставки.

Виставка почала працювати як організація з власним штатом

1951

Проектування Виставки передоручили Державному інституту з проектування міст «Діпромiсто»

1951, серпень

Рада міністрів СРСР затвердила генеральний план Виставки

1951, вересень

Рада міністрів УРСР погодила проєктне завдання і кошторис будівництва Виставки

1951, жовтень

Початок будівельних робіт

1951, 22 грудня

Рада міністрів УРСР ухвалила постанову № 3810 «Про розробку тематичного плану показу досягнень соціалістичного сільського господарства Української РСР на Республіканській постійно діючій сільськогосподарській виставці»

1952, червень

Управління у справах архітектури при Раді міністрів УРСР розглянуло проєктні завдання для павільйонів першої черги, розроблені «Діпромiстом»

1952–1954

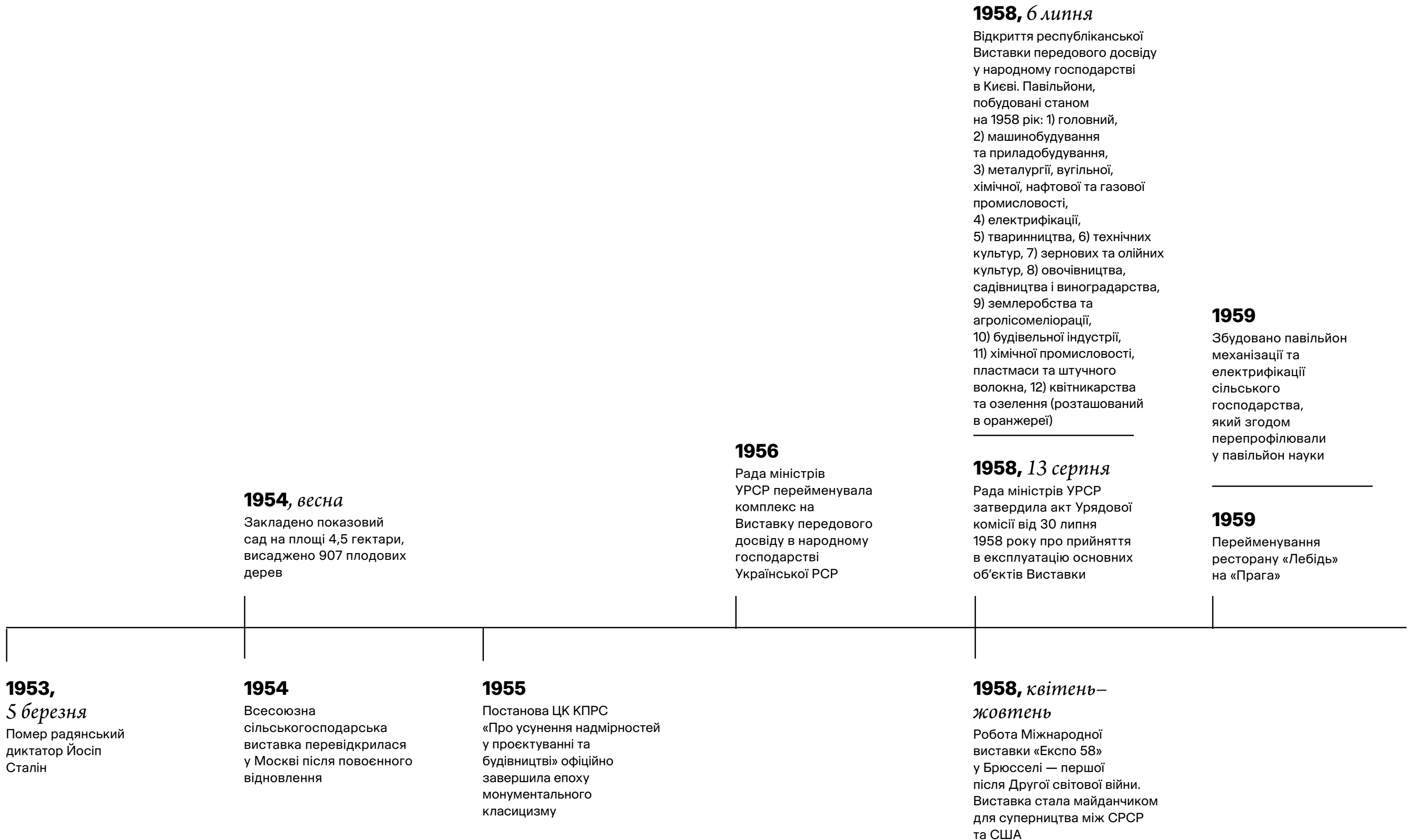
Розробка архітектурних проєктів, планів показу та художньо-проєктних завдань для павільйонів першої черги

1945, 2 вересня

Завершилася Друга світова війна

1946, 5 березня

Вінстон Черчилль виступив у Фултоні, США з промовою, яка, як вважають, поклала початок Холодній війні



1960-ті

Створено павільйони вугільної промисловості, багатств моря, науки, авіації

1970-ті

Побудовано новий павільйон механізації й електрифікації сільського господарства й окрему будівлю для павільйону товарів народного споживання. Створено так звані віддалені павільйони в нових або наявних приміщеннях — автотранспорту, протипожежного захисту, геології, кроликівництва, народної освіти, профтехосвіти, народних художніх промислів, наочної агітації

1973

Київська Виставка приймала чемпіонат Європи з кінного триборства

1975, 6 червня

Рада Міністрів Української РСР перейменувала комплекс на Виставку досягнень народного господарства Української РСР (ВДНГ УРСР)

1962

Генеральний секретар СРСР Нікіта Хрущов різко розкритикував виставку авангардистів у Москві, що розпочало кампанію проти абстракціонізму й формалізму в Радянському Союзі

1979, грудень

СРСР розпочав військове вторгнення до Афганістану

Кінець 1970-х

«Діпромісто» підготувало та затвердило оновлений генеральний план, який передбачав суттєве розширення території ВДНГ та її функціональну трансформацію. План не було втілено

1980, липень–серпень

XXII Літні Олімпійські ігри відбулися в Москві, що відображено у виставках, подіях та інформаційних продуктах київської ВДНГ

1981, 23 лютого — 3 березня

Відбувся 26-й з'їзд Комуністичної партії СРСР, під час якого йшлося, зокрема, про необхідність економного використання наявних ресурсів

1989

Закриття ресторану «Прага»

**1990 року,
29 жовтня**

Рада міністрів УРСР постановила «перетворити Виставку досягнень народного господарства УРСР у Республіканський центр виставок і ярмарків при Раді Міністрів УРСР»

1993, 18 вересня

Кабінет Міністрів України створив Національний виставочний центр при Кабінеті Міністрів України на базі Республіканського центру виставок і ярмарків

1996, 30 жовтня

Президент України створив Національний виставковий центр України на базі Національного виставочного центру при Кабінеті Міністрів України

1999, 30 вересня

Кабінет міністрів України створив Національний комплекс «Експоцентр України» на базі Національного виставкового центру України та Палацу мистецтв «Український дім»

1999, 28 жовтня

Кабінет міністрів України затвердив Положення про Національний комплекс «Експоцентр України». Згідно з документом, комплекс є державною госпрозрахунковою установою, перше завдання якої — сприяти реалізації державної політики в галузі науково-технічної інформації, культури та освіти

2000, 6 квітня

Кабінет міністрів України передав Національний комплекс «Експоцентр України» у відання Державного управління справами

2001, 20 серпня

У Національному комплексі «Експоцентр України» відкрилася виставка «Україна. Десять років незалежності», на якій були представлені найвагоміші досягнення за перше десятиріччя незалежності

2001, 21 лютого

Президент України видав указ про проведення 22–28 серпня 2001 року в Національному комплексі «Експоцентр України» ювілейної виставки «Україна. Десять років незалежності» з представленням регіональних експозицій Автономної Республіки Крим, областей, міст Києва та Севастополя

1991, 24 серпня

Проголошення
Незалежності України

2004, 31 березня

Президент України видав указ «Про заходи щодо розвитку Національного комплексу "Експоцентр України"». Заявлена мета — посилити його роль як провідної виставкової установи держави і перетворити простір на сучасний виставковий комплекс європейського рівня

2004, 17 листопада

Кабінет Міністрів затвердив Комплексну програму розвитку Національного комплексу «Експоцентр України», яку планувалося втілити у три етапи до 2010 року

2006, 16 лютого

На підставі розпорядження керівника Державного управління справами Палац мистецтв «Український дім» виведено зі складу Національного комплексу «Експоцентр України» і створено державне підприємство «Центр ділового і культурного співробітництва "Український дім"»

2008, 7 листопада

Міністерство культури надало комплексу статус пам'ятки архітектури та містобудування місцевого значення. До реєстру внесено Головний вхід і Головний павільйон як центральні архітектурні доміанти, проте фактичного статусу набув увесь ансамбль центральної площі та прилеглих павільйонів, об'єднаних чіткими композиційними осями та системою видових розкриттів

2011, 5 квітня

Ресторан «Прага», який передано у приватну власність у 2009 році, відкрився після реконструкції

2011, 27 грудня

Відкриття станції метрополітену «Виставковий центр»

2014, лютий–березень

Початок російсько-української війни

2015, 6 липня

За ініціативи Ігоря Однопозова й Кирила Степанця, за підтримки адміністрації комплексу, на території «Експоцентру України» відкрився «Музей ВДНГ». Він діяв до осені 2015 року. Переважну більшість експонатів становили фотографії та предмети з архіву на території колишньої ВДНГ

2015, 17–27 вересня

На території Експоцентру відбувся восьмий фестиваль сучасного мистецтва ГОГОЛЬFEST

2015, 10 грудня

Відкрився власний проєкт Експоцентру — зимовий розважальний парк-фестиваль «Зимова країна»

2015, 9 квітня

Парламент ухвалив пакет так званих декомунізаційних законів, серед них закон «Про засудження...»

2017, 22 травня

Керівник «Експоцентру України», голова Українського інституту національної пам'яті та секретар Київської міської ради на спільній пресконференції у головному павільйоні анонсували створення Музею монументальної пропаганди на території ВДНГ як відкритого простору для осмислення радянського минулого, майданчика для дискусій, обговорень та освітніх подій. Проект не був реалізований.

2016, 8–10 липня

На території Експоцентру відбувся музичний фестиваль Atlas Weekend 2016

2016, 30 липня

Презентовано оновлений фірмовий стиль, бренд-бук та логотип Національного комплексу «Експоцентр України», розроблені рекламною агенцією Vanda Agency. Новий логотип поєднав стилізовані обриси головного павільйону й аббревіатуру ВДНГ, реактуалізувавши таким чином символіку колишньої Виставки у сучасному публічному просторі

2017, 20 липня

Керівництво Національного комплексу «Експоцентр України» за участю першої леді країни презентувало концепцію розвитку ВДНГ на 40 років. До її створення долучились міжнародна група в сфері управлінського консалтингу в країнах Центральної та Східної Європи CIVITTA й міжнародна група урбаністів PUPA — Public Urbanism Personal Architecture

2018, 8–9 вересня

У павільйоні №19 (у радянський час був присвячений товарам народного споживання) пройшов фестиваль «Кураж Базар»

2020

Закриття оранжереї на реконструкцію

2020, 16 вересня

Команда Експоцентру започаткувала благодійно-соціальний проект «Вхід до змін». Заявлена мета — підтримка історичних будівель, створення системи громадських просторів і рекреаційних зон, благоустрій території

2021, 7 червня

Міністерство культури та інформаційної політики України внесло Національний комплекс «Експоцентр України» до Переліку закладів культури базової мережі загальнодержавного рівня

2021, червень–жовтень

У межах мистецького сезону «Літо на ВДНГ» відбувся проект «ВДНГ надихає» під кураторством Євгенії Моляра та за участю сучасних українських художників і художниць — Анатолія Белова, Катерини Бучацької, Богдана Бунчака, Ксенії Гнилицької, Жанни Кадирової, Аліси Колодуб, Дани Косміної, Катерини Лісовенко, Богдана Мороза, Данііла Немировського, Анни Самар, Олени Сіятовської та Даші Чечушкової

2021, 20 серпня

Уряд затвердив план заходів для втілення проекту Президентського університету, який планували збудувати на території Експоцентру України

2021, 26 серпня

На території Експоцентру відкрився інклюзивний урбан-парк ВДНГ із бетонним скейт-парком, майданчиками для футболу, баскетболу, вуличних танців, воркауту й паркуру, доріжкою для бігу та дитячим майданчиком, площею 20 тисяч квадратних метрів

2021, 10 листопада

Кабмін змінив категорію пам'яток «комплекс Національного виставкового центру “Експоцентр України”», «Вхід головний», «Павільйон головний» із місцевого на національного значення

2022, лютий

У зв'язку з будівництвом Президентського університету повністю знесено павільйон № 19, що викликало протест з боку навколопам'яткоохоронної спільноти Києва

2022, 12 вересня

Державне управління справами затвердило нову редакцію Положення «Про національний комплекс "Експоцентр України"», яка залишається чинною досі й не містить скороченої назви чи аббревіатури ВДНГ

2022, 24 лютого

РФ розпочала повномасштабне воєнне вторгнення в Україну

2023, 26 червня

На будівлі колишнього павільйону протипожежної безпеки знищили мозаїчне панно 1977 року із зображенням вогнеборців

2023, 2 жовтня

У галереї «Хлібня» Національного заповідника «Софія Київська» відкрився виставковий проект «ВДНГ: (не)зупинений час»

2024, 25–28 квітня

Фестиваль «Книжкова країна» вперше відбувся на території Експоцентру

2025, 10 травня

Відкриття оновленого павільйону № 9, нова назва — «Кит». У радянський час це був критий майданчик для експонування техніки при павільйоні машинобудування і приладобудування

2025, 19 червня

Відкриття після реновації павільйону №13, нова назва — «Культура», у радянський час це був павільйон вугільної промисловості

2025, серпень

Відкриття оновленої оранжереї

АРХІТЕКТУРНИЙ ТА МИСТЕЦЬКИЙ ОГЛЯД





ІМПЕРІЯ ЛЮДЯНОГО МАСШТАБУ:

ВІД РАДЯНСЬКОЇ ВІТРИНИ ДО УКРАЇНСЬКОГО ПРОСТОРУ ПАМ'ЯТІ (?)

Олексій Биков

Українська архітектура ХХ століття у пошуках власної історії

Писати про українську архітектуру — завжди виклик. Не лише через складність і багатшаровість її розвитку, а передусім через її перманентну «невидимість» у суспільному дискурсі. Архітектура є однією з найвідчутливіших форм культурної присутності, але водночас — однією з найменш проговорених і найменш систематизованих сфер української історії. Її місце у публічному просторі залишається маргінальним, а знання про неї — фрагментарними і нерівномірними.

Попри наявність фахових публікацій, дослідницьких ініціатив та окремих фундаментальних праць, узагальнена історія української архітектури ХХ століття досі лишається неповною та не оформленою у вигляді єдиного наративу. Частина сучасних текстів продовжує

безсвідомо відтворювати радянські інтерпретації й атрибуції, а значний масив матеріалів залишається розпорошеним по різних архівах, приватних зібраннях або взагалі втрачений. Така ситуація зумовлена не лише інституційними чинниками — зокрема розформуванням © Академії архітектури УРСР у 1956 році, розпадом СРСР та поступовою ліквідацією науково-дослідних і проєктних інститутів, — а й ширшими історичними процесами. До них належать Перша й Друга світові війни з їхніми масовими руйнуваннями, евакуаціями та втратами архівних фондів, процеси колективізації, репресій і вимушеної еміграції, внаслідок яких архітектори й інженери залишали країну або втрачали власні архіви. Додатковим чинником стала історична фрагментованість українських територій, які до і впродовж ХХ століття перебували у складі різних державних утворень і відповідно підпорядковувалися різним системам архівування, збереження та інтерпретації архітектурної спадщини. У поєднанні з відсутністю послідовної державної політики у сфері збереження архітектурної документації це й призвело до нинішнього стану фрагментарності та неповноти джерельної бази.

Якщо звернутися до офіційно опублікованих та інституційно затверджених історичних оглядів після 1991 року, то єдиним виданням, яке формально претендує на роль комплексної історії української архітектури ХХ століття, залишається монографія «Історія української архітектури»¹. У 2007 році авторський колектив на чолі з Володимиром Тимофієнком був удостоєний Державної премії України в галузі архітектури «за фундаментальне видання “Історія української архітектури”»².

Важливо зазначити, що від часу виходу книжки минуло понад двадцять років, і жодної іншої наукової комплексної історії української архітектури так і не з’явилося. Таким чином, означення «перша в національній історії фундаментальна»³ й досі залишається і першим, і єдиним — що красномовно свідчить про брак системної історіографії.

Не менш показовою є й структура самої праці. Попри масштаб та наукову значущість, останній розділ, присвячений архітектурі ХХ століття, охоплює лише 1930–1950-ті роки. У книжці докладно розглянуто архітектуру 1920–1930-х років, повоєнну відбудову, монументальні й громадські споруди сталінського періоду, житлове та промислове будівництво, а також питання реставрації, однак відомості про архітектуру України після 1950-х років у виданні відсутні.

У приватних розмовах авторський колектив пояснював це необхідністю дотримання «часової дистанції не менш як у п’ятдесят років», без якої будь-які сучасні явища, на їхню думку, не можуть бути предметом історіографії, а належать до сфери критики та

Академія архітектури Української РСР — вища наукова установа УРСР в галузі архітектури, що існувала в Києві в 1945–1956 роках. Розміщувалась в Будинку митрополита на території заповідника «Софія Київська». Засновником та президентом Академії архітектури Української РСР був Володимир Гнатович Заболотний. В 1956 році Академію архітектури Української РСР було перетворено на Академію будівництва і архітектури УРСР, котра своєю чергою була ліквідована в 1962 році. На основі Академії будівництва і архітектури УРСР у роки незалежності України утворилися громадські організації — Академія архітектури України (1992) та Академія будівництва України (1993).

Кришталевий палац (Лондон, 1851). Архітектор Джозеф Пакстон, інженер-конструктор Чарльз Фокс. Кришталевий палац був зведений у Гайд-парку. Після завершення виставки будівлю було розібрано, а згодом повторно зібрано у районі Сиденгем-Гілл, де вона функціонувала як виставковий і культурний комплекс до 1936 року, коли була повністю знищена пожежею. Кришталевий палац став радикальним зразком індустріальної архітектури, побудованої з модульних чавунних елементів і скла, та вперше продемонстрував потенціал серійного виробництва та швидкого монтажу. Крім того, Кришталевий палац став першою спорудою, що поєднала в собі кілька типологій: оранжерею з її скляною оболонкою, виставкову залу як простір демонстрації, а також елементи великого громадського інтер’єру з відкритою транзитною просторовою організацією.

публіцистики. Аргумент виглядає переконливим лише частково, оскільки сьогодні ця дистанція давно минула, і ми стикаємося з іншою проблемою: часто просто не існує самої архівної бази, необхідної для реконструкції подій, авторства та еволюції архітектурних практик другої половини ХХ століття.

Усе це підкреслює нагальну потребу у ґрунтовному, критичному та неупередженому усвідомленні української архітектури ХХ століття. Архітектура є одним із найточніших віддзеркалень історії країни: через урбаністичні рішення, архітектурні форми та матеріальні структури можна побачити політичні злами, інституційні трансформації, розвиток ідеологій і формування культурної ідентичності.

У цьому контексті дана праця має на меті зафіксувати та систематизувати історію одного з ключових архітектурних комплексів України ХХ століття — київської ВДНГ (Виставки досягнень народного господарства) — і тим самим сприяти подальшому академічному відновленню та критичному уточненню історичного нарративу української архітектури, позбавленому політичних упереджень та інерційних міфів.

Архітектура демонстрації: європейські витoki та радянська трансформація

Перш ніж перейти до аналізу формування виставкових комплексів ВДНГ у Радянському Союзі та, зокрема, у Києві, необхідно окреслити ширший історичний і типологічний контекст самого феномену виставкових просторів. Упродовж останніх трьох століть виставки пройшли шлях від тимчасових заходів комерційного та промислового спрямування до сталих міських інституцій, що стали невід’ємною складовою соціального, культурного й просторового устрою великих міст. Виставкові комплекси поступово закріпилися як окрема типологія публічного простору, у межах якої поєднуються економічні інтереси, технологічна демонстрація, культурна репрезентація та освітні практики.

Перші великі індустріальні виставки у Парижі наприкінці ХVІІІ та на початку ХІХ століть, а згодом Велика виставка промисловості всіх націй у Лондоні (1851) з всесвітньо відомим © Кришталевим палацом, закріпили виставку як інструмент публічної демонстрації технологічного прогресу, економічної могутності та культурної ідентичності. У другій половині ХІХ та на початку ХХ століть виставки стають регулярними по всій Європі, охоплюють дедалі більші території й дедалі частіше потребують спеціально зарезервованих міських ділянок — парків, військових плаців, периферійних зон, що з часом інтегруються у міську тканину. Це, наприклад, всесвітні виставки у Відні (1873), Барселоні (1888), Празі (1891), Мілані (1906), Будапешті (1896) та Брюсселі (1910). Поступово відбувається перехід від суто тимчасових експозицій до формування постійних виставкових комплексів, які зберігали функціональність і після

¹ Тимофієнко, В. (Ред.). (2003). *Історія української архітектури. Техніка*

² Президент України. (2007). *Указ № 573/2007 «Про присудження Державних премій України в галузі архітектури 2007 року»*. <https://www.president.gov.ua/documents/5732007-6093>

³ Штолько, Валентин Григорович (б.д.). *Велика українська енциклопедія*. https://vue.gov.ua/Штолько,_Валентин_Григорович



Німецький павільйон (Париж, 1937).
Архітектор Альберт Шпеер, скульптор
Йозеф Торак. Павільйон був зведений у
формі масивного неокласичного об'єму
з вертикальною домінантою. Вінчаюча
скульптура орла з вінком і свастикою
відіграла ключову роль у візуальній
риториці споруди та репрезентувала
нацистську ідеологію.

Радянський павільйон (Париж, 1937).
Архітектор Борис Іофан, скульптор
Віра Мухіна, інженер-конструктор
Микола Нікітін. Павільйон був
створений як синтез архітектури,
інженерії та монументального мистецтва.
Скульптура «Робітник і колгоспниця»
була інтегрована в архітектурну
композицію як кульмінаційний елемент,
що поєднував образи радянської ідеології
та «руху в майбутнє».

завершення події, трансформувалися у культурні осередки або багатофункціональні громадські простори.

У міжвоєнний період нові локальні виставкові простори дедалі частіше набували національного характеру, стаючи інструментом формування і репрезентації державної ідентичності. До цього списку можна додати виставкові комплекси в Берліні (1926, 1936), Дюссельдорфі (1926) або Брно (1928). Велика увага національним павільйонам приділяється також на світових виставках. У цьому контексті особливе значення посідає Паризька виставка (1937), де ☉ «німецький» та ☺ «радянський» павільйони через своє взаємне розташування, архітектурну мову та напружений візуальний «діалог» постали символічною репрезентацією протистояння, котре згодом матеріалізувалося у Другій світовій війні.

У цей період сформувалося важливе явище в історії виставкових просторів — використання виставки як засобу формування міста. Якщо у другій половині XIX століття виставки зосереджувалися на промисловому виробництві та його потенціалі сприяти загальному підвищенню рівня життя, то після Першої світової війни житлове питання стало першочерговим. У зв'язку з загальноєвропейською житловою кризою зростає роль архітекторів і містобудівників у суспільстві загалом, а архітектура почала розглядатися як інструмент, здатний розв'язувати численні соціальні проблеми. У виставковій практиці це виявилось не лише у проведенні тематичних експозицій, присвячених житловому будівництву, а й у створенні так званих зразкових житлових районів. Ці комплекси одночасно виконували дві функції: з одного боку, вони були повноцінними житловими середовищами, заселеними реальними мешканцями, а з іншого — слугували масштабними архітектурними експозиціями, покликаними продемонструвати принципи сучасного житла. Як правило, до їхнього проектування залучалися провідні архітектори й теоретики модернізму, що перетворювало такі райони на концентровані маніфести актуальної архітектурної думки свого часу. «Сьогодні функціоналістські житлові поселення (Werkbundsiedlung), збудовані між 1927 і 1932 роками у Штутгарті, Брно, Відні, Вроцлаві та Цюриху, є добре відомими як видатний приклад принципів модерністського підходу в архітектурі та будівництві. У 2020 році їх було спільно внесено Європейською комісією до переліку об'єктів Європейської спадщини»⁴.

«Після Другої світової війни зміст і просторові моделі виставок відображали дві фундаментальні риси післявоєнного розвитку. По-перше, було зроблено акцент на мирному використанні технологій і міжнародному діалозі як реакція на досвід війни та атомну загрозу. По-друге, процес деколонізації й появу нових національних держав, особливо в Азії та Африці. У цей період всесвітні виставки остаточно утвердилися як платформа національних експозицій, акількість країн-учасниць стабільно зростала»⁵.

4 Štěpánková, L. (2024). Exhibition Venues in European Cities (M. Wittmann, Ed.). *Akademické nakladatelství CERM*. P. 47

5 Там само, с. 55

Містобудівна концепція виставкових територій також зазнала суттєвих змін. Якщо раніше виставкові комплекси часто моделювали традиційне місто з вулицями й площами, то після війни домінуючим став модерністський принцип окремо розташованих павільйонів у зеленому середовищі. Показовим прикладом стала Всесвітня виставка в Брюсселі 1958 року. Паралельно з Експо також розвивалися спеціалізовані виставки, безпосередньо пов'язані з трансформацією міського середовища. До ключових прикладів належать Festival of Britain (Лондон, 1951), INTERBAU (Берлін, 1957) та SAFFA (Швейцарська виставка жіночої праці, 1958).

У повоєнний період остаточно сформувався тип постійного ярмаркового комплексу як важливої міської інфраструктури. У багатьох містах було відновлено або розширено довоєнні виставкові території та збудовано нові. Серед показових прикладів — створення виставкового комплексу в Ганновері для експортного ярмарку (1947), відновлення ярмарок у Загребі та Познані (1947), реконструкція виставкових територій у Кельні (1947–1950), Франкфурті-на-Майні (1948) та Брно, де виставкові площі було перетворено на сучасний ярмарковий комплекс у 1957–1959 роках. «У 1970–1980-х роках ярмаркова сфера зазнала індустріалізації, зумовленої економічною кризою та прагненням до підвищення ефективності. Сформувалася нова модель виставкових комплексів — компактні взаємопов'язані павільйони, розраховані на інтенсивне цілорічне використання та швидкий монтаж експозицій. У цьому контексті були перебудовані або зведені нові комплекси в Кельні й Дюссельдорфі (1971), Нюрнберзі (1973), Мадриді (1980), Женеві (1981), Парижі Нор-Вільпент (1982) та Ліоні (1984)»⁶. Водночас для одноразових подій, передусім Всесвітніх Експо, домінувала інша логіка: система автономних національних павільйонів, збудованих коштом учасників, у якій архітектура павільйону ставала ключовим інструментом репрезентації країни. Принцип національних павільйонів зберігає актуальність і дотепер: сучасні Експо, що проводять у різних містах світу, привертають значну міжнародну увагу, а вибір міста-господаря розглядається як важливий чинник його урбаністичного та економічного розвитку. Національні павільйони дедалі більше набувають статусу своєрідної «візитівки» держави.

Стосовно радянської загальносоюзної виставкової моделі, то вона також формувалася на основі попереднього досвіду, а саме імперських виставок кінця XIX — початку XX століть. Ці виставки своєю чергою, були невід'ємною частиною загальноєвропейського виставкового феномена, описаного вище. Російська імперія на зламі століть була активно інтегрована в європейські економічні та культурні процеси, що зумовило запозичення типологічних, організаційних і просторових принципів виставкових комплексів. Відтак імперські виставки, зокрема київські, слід розглядати як складову ширшого міжнародного виставкового контексту, а не як ізольоване явище. Саме цей досвід став однією з передумов формування радянської

⁶ Там само, с. 60

виставкової системи, яка в подальшому була переосмислена відповідно до нових ідеологічних і політичних завдань.

У Києві ключовим осередком цієї традиції стала територія Троїцької площі, нині простір перед НСК «Олімпійський», де у 1897 та у 1913 роках відбулися масштабні всеросійські виставки сільського господарства, промисловості, торгівлі та науки. Саме тут було апробовано модель тимчасового «виставкового міста», що поєднувало павільйонну забудову, транспортну інфраструктуру, публічні простори, освітні й розважальні функції.

Принципово важливо, що створення цих виставок було результатом спільних зусиль міської влади, зокрема Київської міської думи, професійних і галузевих товариств, наукових інституцій та приватного капіталу. Виставка розглядалася не лише як репрезентаційний захід, а як економічний і комунікаційний проєкт: майданчик для демонстрації досягнень, налагодження міжрегіональних і міжнародних зв'язків, залучення інвесторів, поширення технічних знань і комерційної інформації. Високий професійний статус і значущість цих проєктів для міського розвитку підтверджує й те, що в проєктуванні виставки активну участь брали провідні архітектори та інженери свого часу, зокрема Владислав Городецький.

«На виставці 1897 року загалом було зведено понад 20 громадських та близько 30 приватних павільйонів. Утворений комплекс мав виразний, мальовничий характер і нагадував своєрідне “казкове містечко”. Транспортний зв'язок між нижньою частиною території та верхніми терасами забезпечувала серпантинна дорога, якою з інтервалом у 10 хвилин курсували спеціальні трамваї. Вони самі собою слугували своєрідним експонатом, оскільки в Києві порівняно нещодавно (з 1892 року) вперше в межах імперії запрацював електричний транспорт. На території виставки у 1913 році було розміщено 132 експозиційні павільйони та ще 62 споруди різного призначення. Участь у виставці взяли представники Харкова й Одеси, Санкт-Петербурга і Москви, Єкатеринбурга та Баку, Ревеля і Риги, Варшави й Лодзі. Також було представлено значну кількість іноземних учасників — зокрема з Англії, Німеччини, Франції, Швеції та Сполучених Штатів Америки»⁷.

Початок Першої світової війни, а згодом революція та громадянська війна призвели до фактичного припинення виставкової діяльності у Києві та знищення більшості стаціонарних павільйонів Всеросійської виставки. Від колишнього виставкового містечка збереглися лише поодинокі споруди, а територія Черепанової гори згодом була використана під будівництво головного стадіону міста. Останній вцілілий павільйон — споруду будинку народної освіти — було знесено у 2003 році під час будівництва торговельного центру на площі перед НСК «Олімпійський», що остаточно завершило історію цього виставкового комплексу.

Першою масштабною виставкою республіканського масштабу після революції 1917 року стала Всеросійська сільськогосподарська

⁷ Всероссийская выставка 1913 года в Киеве (6.д.). *OldKyiv*. <http://www.oldkyiv.org.ua/data/exhibit.php>



та кустарно-промислова виставка 1923 року в Москві. Попри її тимчасовий характер, вона вперше сформулювала принцип республіканської репрезентації, представивши павільйони народів та регіонів СРСР у вигляді окремих архітектурних образів. Саме ця ідея — видовишне демонстрування «соціалістичних за змістом, національних за формою»⁸ — в майбутньому стане головним програмним ядром усіх наступних виставок у СРСР.

Повномасштабний задум Всесоюзної сільськогосподарської виставки виник у 1935 році та був покликаний засвідчити «перемогу колгоспного устрою», подолання голоду і культурну політику радянської держави. Через постійні репресії та зміни концепції виставку відкрили лише 1 серпня 1939 року. Її архітектура поєднувала декоративну експресію, театральність та ідеологічну репрезентативність. Після закриття в 1941 році, через Другу світову війну, ансамбль занепав, а рішення 1948 року про його відновлення фактично означало створення нового комплексу. У 1948–1954 роках СРСР отримує новий грандіозний імперський ансамбль: «Новий Головний павільйон із мотивами Адміралтейства та Пантеону, фонтан “Дружба народів”, Площу Народів, республіканські павільйони у “національних стилях”, розгорнуті монументальні площі й перспективи»⁹. Повоєнна реконструкція не просто переформатувала комплекс — вона заклала структурний, семіотичний і архітектурний зразок, який відтепер мав визначати виставкову архітектуру всієї країни. Саме цей канон — імперський у формі, демонстративний у масштабах і глибоко ідеологічний у функціях — був експортований в інші радянські республіки. ВДНГ стала своєрідним радянським феноменом, вкрай важливою частиною машини пропаганди, освіти та планової економіки.

Не зважаючи на ідеологічну опозицію між капіталістичним і соціалістичним блоками, виставкові комплекси по обидва боки «залізної завіси» одночасно виконували демонстративну функцію — слугували простором публічного утвердження величі, прогресу та модерності через архітектуру, технології й культуру. Якщо у західному світі ця логіка реалізовувалася через систему автономних національних павільйонів, то в СРСР їй відповідала модель республіканських павільйонів, що репрезентували внутрішню ієрархію держави в межах єдиного ідеологічного цілого. Просторові рішення також еволюціонували схожим чином: від регулярних композицій із вулицями й площами до модерністської моделі окремо розташованих павільйонів у зеленому середовищі — тенденція, яка чітко простежується й на київській ВДНГ.

⁸ Формула «соціалістичних за змістом, національних за формою» була закріплена в офіційному радянському дискурсі 1930-х років як ключовий принцип культурної та архітектурної політики СРСР. Мовою оригіналу: «Социалистическое по содержанию, национальное по форме — такова должна быть культура народов СССР». Формула була чітко сформульована у 1930 році в доповіді Сталіна «Про деякі питання історії більшовизму».

⁹ Зиновьев, А. (2014). Ансамбль ВСХВ. *Архитектура и строительство*. Москва, (6/и); Евстратова, М., Покачалов, В. (Ред.). (2018). ВДНХ. Павильон «Земледелие» («Украинская ССР»). *История создания и комплексная реставрация*. Фонд «Связь Эпох»

Принципова відмінність радянської виставкової моделі полягала у втраті коопераційної та ринкової складової, притаманної європейським і імперським виставкам. Якщо раніше виставки та ярмарки слугували майданчиком для укладання контрактів, налагодження міжнародних зв'язків і прямої економічної взаємодії, то радянська ВДНГ функціонувала переважно як замкнена система, зорієнтована на внутрішнього відвідувача. Вона репрезентувала досягнення держави не як пропозицію для зовнішньої кооперації, а як підтвердження економічної та ідеологічної самодостатності та символічної переваги. Саме ця трансформація — від інструмента економічної взаємодії до простору ідеологічної демонстрації — визначила специфіку радянської ВДНГ.

Формування ансамблю київської ВДНГ: конкурсні проекти та архітектурний контекст

Період, у межах якого формувалося архітектурне середовище київської ВДНГ, був часом, коли панував стиль, який у фаховій літературі часто називають сталінським ампіром або сталінським класицизмом. Хронологічно цей період окреслюють від квітня 1932 року, коли ☹ постановою ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» було ліквідовано приватні творчі архітектурні об'єднання та індивідуальні творчі практики, і до 1955 року, коли ☹ постановою ЦК КПРС «Про усунення надмірностей у проектуванні та будівництві» офіційно завершила епоху монументального класицизму.

У сучасному професійному середовищі цей період часто оцінюють критично, особливо коли порівнюють його з розквітом архітектурної думки 1920-х років. Післяреволюційне десятиліття в Україні вважають часом інтенсивного розвитку модернізму, конструктивізму та авангардних пошуків, які сформували унікальний архітектурний ландшафт Харкова, Києва, Запоріжжя, Кривого Рогу та інших міст. Хвиля експериментів, відкриттів і, без перебільшення, проривів була обірвана політичними репресіями, що позбавило багатьох архітекторів можливості працювати, а іноді — й самого життя.

Та попри драматичність епохи й очевидний ідеологічний тиск, перехід до сталінського класицизму не був сприйнятий свого часу суто як трагедія або регрес. Навпаки — частина архітекторів сприйняла цей поворот із несподіваним ентузіазмом. Для багатьох він означав повернення «великої форми» або ж відновлення академічної школи, яка в міжвоєнний період загубилася на тлі радикальних експериментів. Борис Єрофалов у своїй книжці «Архітектура Радянського Києва»¹⁰ надзвичайно точно передає атмосферу часу: «Коли пера архітекторів нагострилися в схоластичних заняттях із рисування прунів та інших формальних композицій, постало замовлення на “відродження Рима”.

Постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» (23 квітня 1932 р.) ліквідувала всі незалежні творчі об'єднання та угруповання, замінивши їх централізованою системою державних спілок. Документ запровадив єдину інституційну модель художньої діяльності та створив передумови для формування офіційного стилістичного канону соціалістичного реалізму в архітектурі, образотворчому мистецтві та літературі.

Постанова ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР «Про усунення надмірностей у проектуванні та будівництві» (4 листопада 1955 р.) офіційно засудила практику надмірної декоративності та монументалізму в архітектурі, проголосивши курс на типізацію, індустріалізацію будівництва й економію ресурсів, що фактично означало завершення епохи сталінського класицизму.

¹⁰ Ерофалов-Пилипчук, Б. (2010). *Архитектура советского Киева*. Издательский дом «А+С»

При дворі знову став популярним академічний вишкіл старої архітектурної гвардії... Як наслідок симбіозу старого і нового постала небачено видатна напруга творчих пристрастей»¹¹.

Цей творчий порив, спрямований на відродження імперської урочистості, визначив ключові риси архітектури 1930-х років: монументальність, композиційний осьовий центризм, декоративну насиченість та стилізацію образів «античного Риму» в соціалістичному ключі.

Після Другої світової війни, саме в період створення київської ВДНГ, формується більш стримана версія класицизму. Повоєнна відбудова унеможлиблювала повтор довоєнного розмаху, архітектура тяжіла до раціональніших форм, стандартизації й поміркованого декору. Єрофалов влучно характеризує цю атмосферу: «...дріб'язковий стиль повоєнної реконструкції... демонструє закостеніння сталінської деспотії і відповідне згасання більшовицького духу»¹².

Ініціатива формування виставкового комплексу в Києві була безпосередньо пов'язана з потребою у репрезентації українського сільського господарства в єдиному демонстраційному середовищі. На виставці мало бути «широко продемонстровані успіхи Радянської України у післявоєнній відбудові і розвитку соціалістичного сільсько-го господарства, досягнення агробіологічної науки і передового досвіду колгоспів, радгоспів, МТС [машинно-тракторних станцій. — Прим. О. Б.]»¹³. Виставка мала відобразити «перемогу ленінсько-сталінської політики індустріалізації країни, завдяки якій стала можливою соціалістична реконструкція сільського господарства на базі передової техніки і електрифікації»¹⁴. Формування комплексу розпочалося у межах конкурсу 1949 року між фахівцями Академії архітектури УРСР та інституту ⊕ «Діпромiсто». За початковими умовами конкурсу розглядалися лише 5 павільйонів: головний, павільйони рослинництва і тваринництва, павільйон механізації сільського господарства та павільйон показу досягнень областей. Решту території планували виділити під поля натурного показу.

Точна кількість поданих на конкурс проектів невідома: сьогодні ми можемо оперувати лише матеріалами, що збереглися і нині частково перебувають у фондах заповідника «Софія Київська». Серед запропонованих проектів «найбільш поширеним був підхід, що передбачав орієнтацію вісі комплексу на вулицю Васильківську, що мала закінчуватись біля головних воріт Виставки. Така композиція на той момент виглядала найбільш виправданою, оскільки сучасний Голосіївський проспект на той час ще не було збудовано та саме



«Діпромiсто» — провідний науково-дослідний і проектний інститут у сфері планування територій та населених пунктів України. Заснований 12 вересня 1930 року, інститут функціонує як державне підприємство у сфері управління Міністерства розвитку громад та територій України. У радянський період інститут був відомий також під назвою «Гипроград» і являв собою розгалужену систему проектних установ із центральним офісом у Києві та філіями в обласних центрах УРСР.

вулиця Васильківська була головною магістраллю. Попри це, в результаті комплекс було сформовано на двох вісях: головній паралельно проспекту Глушкова та другорядній, що була орієнтована перпендикулярно до проспекту»¹⁵. Стилістично конкурсні пропозиції коливалися між традиційно-класицистичними рішеннями та національно-колеритними підходами з активними відсиланнями до українського бароко.

Серед тих, хто не переміг, але суттєво вплинув на фінальне рішення та конфігурацію проекту, варто оцінити роботу команди Володимира Заболотного — президента Академії архітектури УРСР в 1945–1956 роках, автора проекту будинку Верховної Ради України. Запропонована його командою ідея перетину головних майданів під прямим кутом стала основою майбутнього генерального плану виставки. Проте після появи нових вимог — зокрема, щодо резервування територій під спорудження обласних павільйонів — програмне завдання було переглянуте, що вимагало суттєвого коригування більшості конкурсних матеріалів. «Це призвело до необхідності суттєво скоригувати архітектурні рішення в більшості конкурсних проектів»¹⁶. Після внесення необхідних змін було затверджено фінальний варіант генерального плану.

У виборі остаточного рішення важливу роль відігравав і символічно-ідеологічний аспект. В архітектурно-просторовій структурі комплексу композиційним центром мала стати головна площа з її ключовими спорудами — головним павільйоном, павільйоном зерна та монументом Й. В. Сталіна, «встановленим на гранітному постаменті»¹⁷ та виступаючим «композиційним центром архітектурного ансамблю»¹⁸. Саме ця домінанта мала визначати художній і смисловий зміст ансамблю, підкреслюючи образ «натхненника і організатора боротьби за мир в усьому світі, за побудову комунізму в нашій країні»¹⁹. Також мала місце «необхідність спорідненості головного павільйону цього проекту з композицією аналогічного павільйону на Всесоюзній сільськогосподарській виставці в Москві, який на той час уже будувався»²⁰. Перемогу здобув проект, який об'єднав ключові рішення з різних конкурсних пропозицій. Керівником колективу проекту-переможця став начальник Головного управління у справах архітектури при Раді міністрів УРСР, член-кореспондент Академії архітектури УРСР Володимир Орехов. До авторської групи увійшли: Віктор Єлізаров, Володимир Новиков, Борис Жежерін, Михайло Гречина, Анатолій Станіславський, Дмитро Баталов, Ігор Мезенцев, Дмитро Яблонський, Володимир Куцевич, Георгій Кислий, Мусій Катернога, Яків Ковбаса, Наталія Кириленко, Ігор Ланько, Костянтин

^[1] Мовою оригіналу: «Когда перья архитекторов отточились в схоластических занятиях по рисованию прунув и прочей формальной композиции, появился заказ на “возрождение Рима”. Снова ко двору пришел академический вышкол старой архитектурной гвардии… Результатом симбиоза старого и нового стал абсолютно выдающийся накал творческих страстей». Там само, с. 16

^[2] Мовою оригіналу: «…мелкотравчатый стиль послевоенной реконструкции… демонстрирует окостенение сталинской деспотии и соответствующее угасание большевистского духа». Там само, с. 17

^[3] Мезенцев, І. (1952). Проект республіканської сільськогосподарської виставки в Києві. Вісник Академії архітектури УРСР, 3, 9

^[4] Там само

^[15] Широ́чин, С., Михайлик, О. (2021). Невідомі периферії Києва. Голосіївський район. Видавництво «СкайХорс»

^[16] Кузьменко А. Участь Володимира Заболотного у проектуванні Республіканської сільськогосподарської виставки в Києві, 2025, с. 46–48; Зливкова, 2013

^[17] Мезенцев, 10

^[18] Там само

^[19] Там само

^[20] Кузьменко, 2025



Джанашія, Дмитро Баталов, Віктор Гнездилов, Ніна Савченко, Наталія Губова. Головним конструктором виступив Іван Куц, головним агрономом — Олександр Беляєв.

Якщо проаналізувати фінальний склад архітекторів, які брали участь у завершальній стадії проектування київської ВДНГ, стає очевидно, що після визначення виставки як своєрідного «заповідника радянської архітектури в Україні», її можна без перебільшення назвати й «пантеоном» видатних українських архітекторів. Дехто з них лише розпочинав свою професійну діяльність саме тут, інші на момент роботи вже були сформованими майстрами. Сукупний внесок цього об'єднання архітекторів у розвиток української архітектури радянського періоду є настільки вагомим, що його справедливо можна вважати одним із найсильніших професійних середовищ свого часу.

Показово, що серед учасників проектування ВДНГ представлені цілі архітектурні династії. Зокрема, головний архітектор проекту Володимир Орехов передав професійну спадщину своєму синові Борису Орехову, який у 1980–2000-х роках став одним із найшанованіших викладачів архітектурного факультету Київського національного університету будівництва і архітектури. Подібну спадковість можемо побачити й у родині Куцевичів: син архітектора Володимира Куцевича — Валентин Куцевич — нині очолює 📍 науково-дослідний архітектурний центр ПАТ «КиївЗНДІЕП» (правонаступник інституту «КиївЗНДІЕП»).

Не менш показовою є династія Михайла Гречини — одного з провідних архітекторів радянського Києва, автора стадіону «Динамо» імені Валерія Лобановського (1934–1936), Центрального стадіону (1952–1956, нині НСК «Олімпійський») та Палацу спорту (1958–1960). Його син, Вадим Гречина, очолюючи 📍 майстерню «Київпроект», став одним із найвпливовіших київських архітекторів 1970–1980-х років, лауреатом Національної премії України імені Тараса Шевченка та Премії Ради Міністрів СРСР. До його найвідоміших робіт належать Палац урочистих подій у Києві (1982), готель «Турист» (1980) та корпуси Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (1970–1989).

Вагомим є й внесок Бориса Жежеріна та його сина Вадима (автора забудови житлового масиву Теремки-2 (1979–1981), мікрорайонів на житлових масивах Лівобережний, Південна Борщагівка, Синьоозерний (1972–1989), комплексу Центральних залізничних кас та готелю «Експрес» (1978–1985) тощо). Борис Жежерін працював у «Діпромiсто», де в середині 1950-х років очолив майстерню АПМ-4, що спеціалізувалася на проектуванні та реконструкції театрів. Багато робіт цієї майстерні були відзначені державними преміями — серед них Музично-драматичний театр у Сімферополі (1978) та Театр драми і комедії ім. М. С. Щепкіна в Сумах (1981). У 1990 році колектив АПМ-4 під керівництвом Бориса Жежеріна отримав Державну премію УРСР за реконструкцію Київського театру опери і балету ім. Тараса Шевченка. Разом із сином Вадимом Жежеріним вони стали авторами однієї з найулюбленіших киянами станцій метро — «Золоті ворота».

«КиївЗНДІЕП» — Київський зональний науково-дослідний інститут типового й експериментального проектування було засновано у 1963 році після ліквідації Академії будівництва і архітектури УРСР. Інститут став одним із провідних у СРСР у сфері будівництва в складних інженерно-геологічних умовах. Його стрімкий розвиток пов'язаний з Олексієм Заваровим, який протягом 25 років очолював «КиївЗНДІЕП» і сформулював модель інституту як ланцюг «наука — експеримент — проектування — виробництво». Попри «зональний» статус (Українська РСР і Молдавська РСР), географія проектів охоплювала весь СРСР — від Ташкента й Грозного до Спітака та Баку. «КиївЗНДІЕП» був лідером у типовому проектуванні: близько 60% масової забудови України 1960–1980-х років створено саме тут. Інститут розробив ключові серії панельного житла, великі житлові масиви Києва та численні знакові громадські об'єкти. Потужна наукова школа, експериментально-виробнича база й міждисциплінарні підрозділи зробили «КиївЗНДІЕП» унікальним центром архітектурно-будівельних інновацій.

«Київпроект» — державний проектний інститут, що у другій половині ХХ століття відігравав ключову роль у формуванні архітектурно-містобудівного образу повоєнного Києва. Був заснований у 1937 році на базі окремих архітектурних майстерень під назвою «Київміськпроект», назву «Київпроект» отримав в 1951 році. Саме в межах інституту були розроблені основні громадські, житлові та інфраструктурні проекти столиці, а також реалізовано провідні містобудівні концепції свого часу. У різні періоди в «Київпроекті» працювали провідні Київські архітектори, зокрема Анатолій Добровольський, Борис Приймак, Вадим Созанський, Авраам Мілецький, Едуард Більський, Михайло Будилівський, Флоріан Юр'єв, Віктор Розенберг, Ігор Шпара, Володимир Шевченко, Леонід Філенко та багато інших. Будівлю інституту було демонтовано в 2024 році.

Серед учасників проектування ВДНГ варто згадати й Віктора Єлізарова — автора першого київського панельного будинку (вул. Велика Васильківська, 16, 1951), готелю «Київ» (1973), який на момент зведення був найвищою будівлею України, головного архітектора будівництва Меморіального комплексу «Українського державного музею історії Великої Вітчизняної війни» (1974–1981).

Окремої уваги заслуговує творчість Дмитра Яблонського — брата художниці Тетяни Яблонської. Він спроектував і збудував перший експериментальний двосекційний чотириповерховий житловий будинок із залізобетонних плит у Києві (1958–1959), а згодом активно працював у «КиївЗНДІЕП», де став одним із перших архітекторів, що застосовували електронно-обчислювальні машини для розробки нових типів житла. На основі дисертації, виконаної в Академії архітектури УРСР під керівництвом Володимира Заболотного, Яблонський підготував монографію «Порталы в украинской архитектуре» (1955), присвячену шедеврам українського бароко, «але через підозру радянських ідеологічних працівників у “націоналізмі” майже весь видрукований наклад було знищено»²¹.

Реалізацію проекту-переможця виставки було доручено інституту «Діпромiсто». Цей вибір не був випадковим. Передусім «Діпромiсто» спеціалізувався на розробці генеральних планів міст, а отже, мав унікальну компетенцію для роботи з великими територіальними комплексами. ВДНГ від самого початку розглядалася не як окремі будівлі, а як цілісна просторово-планувальна структура, що охоплювала значну площу та вимагала інтеграції в ландшафт Голосіївського лісу й існуючу міську тканину. Відтак питання генерального плану, його композиції, зв'язків, транспортної структури та ландшафтного вписування було ключовим.

Важливо також, що «Діпромiсто» було першим в Україні спеціалізованим проектним інститутом, створеним у 1930 році на основі об'єднання Бюро проектування Великого Запоріжжя, Комісії з планування Донбасу та проектного бюро НКВС УРСР. Походження інституту з підрозділу НКВС мало прямий наслідок у вигляді високого рівня державної довіри та дисциплінованої організації праці. Враховуючи масштаб і політичну вагу проекту ВДНГ, передання його саме інституту «Діпромiсто» було цілком закономірним і, фактично, взаємовигідним рішенням: інститут мав і кадровий ресурс, і необхідний досвід, і авторитет у структурі державного управління.

«Діпромiсто» розробив не лише перший, так званий сталінський етап генерального плану виставки, а й надалі відігравав провідну роль у її розвитку, реконструкції та модернізації. Протягом наступних десятиліть інститут створив низку нових редакцій генерального плану, реагуючи на зміну функціональних вимог та поступове ускладнення виставкового комплексу. Наприкінці 1970-х років «Діпромiсто» підготувало та затвердило оновлений генеральний план, який передбачав суттєве розширення території ВДНГ та її функціональну трансформацію.

²¹ Яблонський Дмитро Нилович (б.д.). *Вікіпедія*. https://uk.wikipedia.org/wiki/Яблонський_Дмитро_Нилович

Водночас із кінця 1970-х років до роботи над виставкою активно долучалися й інші проєктні інститути. Одним із найвагоміших став інститут «КиївЗНДІЕП», який розробив кілька експериментальних павільйонів — меліорації та водного господарства, рибного господарства та павільйон транспорту. На додачу він виконував реконструкцію вже існуючих споруд, застосовуючи більш сучасні, подекуди постмодерністські формотворчі прийоми.

Відмінність від імперського канону: архітектурна логіка й масштаб київської ВДНГ

ВДНГ (Виставка передового досвіду в народному господарстві Української РСР), — саме під такою назвою 6 липня 1958 року на ознаменування 40-річчя Комуністичної партії України була урочисто відкрита ВДНГ. У народі комплекс одразу отримав неофіційну назву «Випердос» (ВИставка ПЕРЕдового ДОСвіду). За легендою, ця назва дійшла до партійного керівництва, і комплекс вирішили перейменувати на Виставку Досягнень Народного Господарства Української РСР. У подальші роки назва змінювалася ще неодноразово, а з 1999 року комплекс офіційно має назву Національний комплекс «Експоцентр України».

У реалізованому комплексі безперечно відчувається підпорядкованість єдиному ідейному та композиційному задуму — «передати засобами архітектури грандіозний розмах розвитку промисловості, сільського господарства та будівництва в Україні»²². Територія виставки побудована на основі двох архітектурно-композиційних осей, що забезпечують чітке членування простору та логічне розташування павільйонів. «Головний вхід виконано у формі відкритих пропілей, до яких прилягає огорожа, що фланкує центральний прохід»²³. Архітектурно-планувальним ядром комплексу є головна площа з павільйонами та фонтанами. На ній, по осі від центрального входу, розташовано головний павільйон — «найбільшу за масштабом споруду ансамблю, увінчану ажурним барабаном із позолоченим шпилем висотою 25 метрів»²⁴.

Праворуч від головного павільйону міститься павільйон тваринництва, ліворуч — павільйон металургії, вугільної, хімічної, нафтової та газової промисловості. Перша частина площі, у перпендикулярному напрямку до осі головного павільйону, завершується групою павільйонів рослинництва; у центрі розташовано павільйон зернових і олійних культур, увінчаний дев'ятиметровою скульптурою колгоспниці зі снопом — другорядною домінантою всього комплексу. Інший бік осі площі завершують павільйони машинобудування та приладо-

будування, а також павільйони землеробства й агролісомеліорації, водного господарства та енергетичних ресурсів. Крім головних павільйонів, на території від початку існував розгалужений комплекс споруд культурно-побутового обслуговування та малі архітектурні форми, створені архітекторами комплексу.

Павільйони, головний вхід і частина малих архітектурних форм були «облицьовані білим інкерманським каменем у поєднанні з застосуванням кольорових тематичних і орнаментальних вставок, керамічних деталей [ангобована кераміка золотистого кольору та кольорова майоліка. — Прим. О. Б.], а також барвистим пофарбуванням площин стін у глибині портиків, що надавало ансамблю єдності рішення і характеру, співзвучного принципам української народної архітектури»²⁵.

Особливої уваги заслуговує використання органічного скла — матеріалу, який у той час вважався перспективним і технічно прогресивним. Саме з нього було виготовлено декоративні елементи фонтанів, скульптури на фасаді павільйону машинобудування та частину гербової композиції на головному павільйоні. Органічне скло було легшим за метал чи бетон, простим у виготовленні та нечутливим до корозії. Протягом 1950-х років його активно застосовували у скульптурі — зокрема на будинках Хрещатик, 23 і Хрещатик, 27. Проте попри оптимістичні очікування, матеріал виявився недостатньо довговічним: до кінця 1990-х років скульптури на Хрещатику зникли «на реставрацію», а частина гербової композиції головного павільйону відпала й була демонтована.

Варте уваги й застосування звичайного скла не лише як декоративного, а й як конструктивного матеріалу, особливо у формуванні великих експозиційних площин. У павільйонах машинобудування та металургії простір великих залів перекрито лучковими склепіннями з великим центральним світловим ліхтарем. Така система, що поєднувала лучкове склепіння з верхнім розсіяним освітленням, була надзвичайно прогресивною для свого часу.

Окрім класицистичної архітектури павільйонів і споруд, автори проєкту ВДНГ також заклали у генеральний план комплексу принципи тектонічної організації ансамблю в цілому. Архітектурні образи формувалися відповідно до функціонального призначення, і всі павільйони були чудово узгоджені між собою, поєднані в єдиний ансамбль. Пропорції споруд витримано у масштабі людини — завдяки цьому простір легко «читається», а композиційні співвідношення та контрасти сприймаються природно. Інтер'єри було виконано у стриманих, спокійних формах (крім головного павільйону), що створювало ідеальні умови для організації виставок, як це й було реалізовано в подальші роки. Архівні фотографії демонструють, що архітектура виставкових просторів мала виразно радянський, пропагандистський характер і була здатна формувати

²² Шулькевич, М. (1964). *Київ: архітектурно-історичний нарис*. Будівельник. 188

²³ Там само, с. 195

²⁴ Там само, с. 189

²⁵ Грицай, М., Ігнатов, О., Ігнаткін, І., Лебедев, Г. (1962). *Нариси історії архітектури Української РСР (радянський період)* (Г. Головка, Ред.). Державне видавництво літератури з будівництва і архітектури УРСР. 180

відповідний наратив. Водночас за своїм архітектурним, декоративним і дизайнерським рівнем ці простори були цілісні, з високою художньою якістю й довершеністю.

Особливість комплексу Київської ВДНГ полягає в тому, що це один з небагатьох в усьому Союзі комплексів, який ніколи не зазнав радикальних перебудов. Він зберігся майже в первісному вигляді, у якому був спроектований у 1950-х роках, як синхронне і цілісне архітектурне висловлювання.

Хоча комплекс формувався вже у зрілий період сталінського ампіру та відповідав усталеним виставковим нормам, його архітектурна логіка суттєво відрізняється від московського. Ключова відмінність київської ВДНГ це людський масштаб київської архітектури. На відміну від імперської столиці, де просторові розміри часто свідомо збільшували у рази від природної людської міри, Київ залишався містом іншого типу: співмірним людині, м'яким і стриманим у своїх об'ємах, провінційним у найкращому сенсі цього слова. Тут немає гігантоманії навіть у межах радянського канону. Київ ніколи не прагнув демонстративної імперськості. Ця людяна міра відчувається у планувальній структурі.

Цю співмірність можна пояснити кількома чинниками. По-перше, ресурсним: Москва акумулювала основні фінансові та матеріальні потоки СРСР й могла дозволити собі імперські масштаби. Україна ж отримувала значно менше. По-друге, статус столиці імперії вимагав створення демонстраційного простору, який мав вражати та дисциплінувати. По-третє, на культурному рівні українське архітектурне середовище історично тяжіло до людяної, комфортної й гармонійної міри. Київ ніколи не був містом, зорієнтованим на імперську помпу — ані в XIX столітті, ані під час модернізації 1930-х, ані під час повоєнного будівництва.

Саме тому київська ВДНГ є унікальною. Вона не лише зберегла первісний образ, а й постала своєрідною антитезою величому імперському виставковому простору. Замість надмірної репрезентативності — співмірність. Замість демонстративної «влади форми» — стримана композиційна організованість. Замість гігантоманії — людяність, що певною мірою навіть пом'якшує радянський наратив, унеможливаючи архітектурному простору перетворитися на тотальний ідеологічний жест.

Таким чином, київська модель не просто адаптує московську, а переосмислює її. У цьому переосмисленні поєдналися брак ресурсів, культурна інерція українського міського середовища та локальна архітектурна етика, зорієнтована на комфортність і людяність. Саме ця відмінність і формує особливу, неповторну цінність київської ВДНГ у контексті виставкової архітектури СРСР.

Міф про «українські мотиви»: критичне прочитання архітектури сталінського ядра ВДНГ

Говорячи про перший етап формування виставки (сталінський період), слід зазначити, що поширена в професійному середовищі та медійному дискурсі теза про «українські мотиви» в архітектурі ВДНГ є не зовсім коректною. Як вказано вище, весь комплекс має виразно структуровано-академічний силует і програму, що базувалася на культурі особи — архаїчній моделі репрезентації влади. Саме тому те часте «загравання» з національними мотивами, яке приписують архітектурі ВДНГ, виглядає радше декоративною поступкою: це поодинокі вкраплення майоліки, орнаментальних деталей чи стилізованих елементів, що не формують ані змістовного, ані структурного національного коду. Український мотив тут виступає передусім маркером лояльності до офіційної політики «народності» мистецтва, а не результатом справжнього синтезу української традиції з новою репрезентативною формою. Підтвердженням цієї гіпотези є той факт, що жоден із конкурсних проєктів, у яких широко застосовували мотиви українського бароко, іноді трактованого в майже казковій формі, не був реалізований і не відобразився в архітектурі павільйонів. Показовим прикладом є роботи команди Бориса Приймака (автора павільйону України на московській ВДНГ, одного з авторів затвердженого проєкту Хрещатика, головного архітектора Києва у 1955–1973 роках), що, попри яскраву національну стилістику та художню виразність, залишилися поза межами офіційної архітектурної програми комплексу.

У загальнішому контексті саме це й відкриває важливу дискусію щодо того, де й у який спосіб у радянський період реально вдалося інтегрувати українське бароко та національний стиль. Попри прагнення частини архітекторів «переписати» офіційну репрезентативну архітектуру через бароковий код, найбільш органічно цей код виявився не в адміністративно-публічних спорудах, а саме в житловій забудові. Показовим є приклад київського Хрещатика: його права, житлова сторона — той самий «народний» фасад повоєнного Києва — стала об'єктом щирої симпатії містян, на відміну від лівої, більш адміністративної частини. Комплекс будинків 1951–1954 років за адресами Хрещатик, 23, 25, 27 (авторський колектив: Олександр Власов, Анатолій Добровольський, Олександр Малиновський, Петро Петрушенко) з його терасами, підірними стінками, декоративними фронтонами, орнаментальними фасадними плитами та металевими ґратами наочно демонструє, як національний декоративний мотив органічно працює саме у житловому масштабі, у безпосередньому контакті з повсякденням мешканців.

У цьому сенсі важливою є постать Анатолія Добровольського — одного з головних авторів повоєнної реконструкції Хрещатика і творця низки житлових ансамблів у Києві. Він цілеспрямовано працював з українськими мотивами — від фронтонів і шпилів до рельєфних



панно, — але найпереконливіше цей підхід проявився саме в середньоповерховій житловій архітектурі. Відомий «квартал Добровольського» на Звіринці, обмежений вулицями Бастіонною та Бойчука, — один із найкращих прикладів українського необароко в радянському контексті: складний силует, «вежеподібні» кутові об'єми та орнаментальний декор із модернізованими українськими мотивами працюють на «олюднення» простору й формують майже інтимне міське середовище.

Якщо повернутися до адміністративних та репрезентативних будівель, то послідовних прикладів звернення до українського бароко у післявоєнний період мало. Часто згадують комплекс Української сільськогосподарської академії в Голосієві (нині НУБіП), сформований переважно у 1920-х роках, де головний корпус (1927–1928, архітектор Дмитро Дяченко) став канонічним прикладом використання українського бароко в міжвоєнний період. Згодом ця лінія продовжилася лише спорадично, здебільшого на рівні декоративних акцентів.

Один із найяскравіших прикладів виходу національного мотиву за межі архітектури — «кам'яні вишиванки» Нової Каховки: орнаментальні панно Григорія Довженка, виконані на фасадах близько 180 будівель (1953–1955). У цих панно органічно поєднано мотиви української вишивки, модерністську площинність і монументальність бойчукітської школи — це унікальний приклад синтезу мистецтв у післявоєнній Україні.

Таким чином, дискурс «національного стилю» дійсно постійно супроводжує українську архітектуру ХХ століття — від Дяченка й Кричевського до Добровольського, Заболотного та монументалістів 1950–1960-х років. Однак із позицій адміністративно-представницької архітектури сталінського типу цей мотив зазвичай маргіналізований, зведений до периферійної декорації на тлі домінуючої імперської структури. Натомість у житловій забудові та синтезі монументальних мистецтв він отримав більш змістовну реалізацію.

Саме тому твердження про «українські мотиви» в сталінському ядрі ВДНГ видається радше постфактум-спробою «націоналізувати» об'єктивно імперський за своєю суттю комплекс, у якому справжній потенціал української традиції був відсунений на периферію — у проміжні простори та монументальне мистецтво.

Тут особливо важливо ще раз підкреслити людський масштаб ВДНГ. Попри монументальність і репрезентативність, архітектура комплексу залишається відкритою до руху, світла й пішохідного сприйняття. На відміну від адміністративних споруд того ж періоду — Будинку Уряду України (1936–1938, архітектори Іван Фомін, Павло Абросимов) чи Міністерства закордонних справ (1936–1939, архітектор Йосип Лангбард) — з їхніми гігантськими ордерами та важкими гранітними фактурами, що відверто домінують над людиною, ВДНГ не пригнічує, а запрошує. Велич і відкритість співіснують гармонійно, створюючи простір, який сприймається гуманним.

Ретроспективно стає очевидно, що саме «сталінське» ядро комплексу — центральний павільйон, вхідні пропілеї, павільйон рослинництва з колгоспницею на даху — є тим, що насамперед асоціюється

в українців, а особливо киян, при згадуванні назви ВДНГ. Ці архітектурні жести були настільки влучними й жорстко закріпилися у міській уяві, що досі визначають образ комплексу. Усі наступні павільйони — попри їхню наукову, архітектурну та інженерну цінність — залишилися радше фрагментами великої, але нереалізованої програми нового генерального плану: окремими «діамантами» другого ешелону.

ВДНГ у добу модернізації: критика «надмірностей» і народження нової архітектурної мови

Виставку загалом планували відкрити ще у 1953 році, проте урочисте відкриття відбулося, як зазначено вище, лише в 1958-му. Втім, навіть якби відкриття відбулося вчасно, це навряд чи змінило б ситуацію: у 1953 році помер Сталін — і разом із цим докорінно трансформувався політичний та архітектурний наратив правлячої комуністичної партії. Уже на момент відкриття 1958 року архітектура Виставки фактично втратила свою ідеологічну актуальність. У країні повним ходом відбувався перехід до індустріалізації будівництва, а архітектура з її «надмірностями» відходила на другий план, поступаючись місцем «будівельному наративу» — утилітарному, технологічно раціональному підходу.

Саме тому у пресі того часу почали з'являтися критичні матеріали, що прямо вказували на несумісність пишно-декоративної стилістики ВДНГ із новими архітектурними орієнтирами: «Комплекс виставки було запроектовано і частково збудовано в період захоплення прикрасами, еkleктичними рішеннями і надмірностями, що позначилося на архітектурних формах багатьох павільйонів»²⁶. У якості позитивного контрасту одразу почали наводити приклади нових павільйонів, зведені вже після першого етапу будівництва: «Нове спрямування в архітектурі знайшло своє відображення у простих формах павільйону будівельної індустрії»²⁷.

Після зведення павільйону будівельної індустрії прикладом нового архітектурного мислення стали також павільйон хімічної промисловості, пластмас і штучного волокна (відкритий у 1958 році) та павільйони науки, механізації й електрифікації сільського господарства (1959 рік). Попри наявність окремих декоративних деталей — переважно у фронтонах і зонах головних входів — ці споруди вже демонструють формування нового архітектурного образу, заснованого на принципах раціоналізму, конструктивної виразності та стриманості. З дослідницького погляду вони є особливо цінними, оскільки репрезентують перехідний етап між сталінським ампіром та модернізмом, виступаючи своєрідним демпфером і архітектурним містком між двома епохами. Павільйон науки у подальшому було

²⁶ Грицай, Ігнатів, Ігнаткін, Лебедев, 1962

²⁷ Там само



реконструйовано фахівцями інституту «КиївЗНДІЕП», а наприкінці 1980-х його фасад зазнав перетворень у дусі постмодернізму з використанням анодованого алюмінію (архітектор Володимир Залуцький, 1989–1990).

У процесі переходу від орнаментально-декоративних рішень до модерністичних принципів на території ВДНГ з'явилися також структурні павільйони нового типу, орієнтовані на технологічність та інженерну логіку. Серед них варто відзначити відкриту площадку павільйону машинобудування, що згодом стала основою для павільйону міжгалузевих виставок, виконаного в стилі післявоєнного модернізму, а також павільйон квітникарства й озеленення — оранжерею, відкриту в 1958 році. Остання стала однією з найпопулярніших локацій Києва, зокрема завдяки головному фасаду, густо оповитим виноградом. Якщо композиційна схема входу ще тяжіє до класичної ордерності, то сама оранжерея вже демонструє тектонічну інженерну логіку конструкції, характерну для модерністичного мислення — на противагу репрезентативній «храмовості» попереднього періоду.

Ще одним важливим прикладом цього етапу став павільйон «Багатства моря» (1963–1970), який є яскравим зразком українського модернізму на території Виставки. Первісний проєкт 1963 року був пізніше — у 1977 році — реконструйований і добудований. Обидві версії павільйону належать до модерністичної традиції, проте якщо ранній варіант характеризується стриманістю й уніфікацією форм, то кінцева реалізація сповнена пластичної експресії та бруталістичної масивності, що цілком відповідало архітектурним пошукам 1970-х.

Після затвердження нового генерального плану розвитку ВДНГ у 1970-х було сформовано серію так званих «скляних павільйонів», або «скляшок», виконаних у модерністичній стилістиці міжнародних виставкових просторів. Ці споруди орієнтуються на принципи відкритої просторово-планувальної організації та структурної прозорості і демонструють адаптацію інтернаціонального стилю в київському контексті. Попри стриманіші фінансові можливості, менший масштаб і спрощені конструктивні рішення, вони намагаються слідувати загальносвітовим тенденціями та знаковим об'єктам епохи, серед яких часто наводять Національну галерею Людвіга Міса ван дер Роє в Берліні (1968). До цього комплексу належать павільйон вугільної промисловості, павільйон механізації та електрифікації сільського господарства, а також павільйон товарів народного споживання. Характерною ознакою цих споруд є структурне скління різних пропорцій і композиційна чистота. Це лаконічні, майже кубічні об'єми, у яких архітектурна індивідуальність досягається через роботу з пропорціями, фронтонами, площинністю фасадів та окремими деталями. За своєю природою вони утилітарні, раціональні й нейтральні — і саме завдяки цьому ефективно виконують функцію універсального виставкового простору, на відміну від більш декоративних павільйонів першого етапу. До цього періоду належить і колишній павільйон геології, який згодом було переобладнано під торговельний об'єкт — характерний приклад трансформації виставкової архітектури в нових соціально-економічних умовах періоду переходу до ринкових відносин.

Нереалізовані проєкти ВДНГ: конструктивні експерименти та інженерні інновації «КиївЗНДІЕП»

Окремий інтерес у контексті архітектурно-конструктивних пошуків київської ВДНГ становлять нереалізовані проєкти, виконані інститутом «КиївЗНДІЕП», насамперед майстернею під керівництвом архітектора Валентина Штолько у співпраці з конструктором Борисом Беднарським. Ця творча група мала значний досвід роботи з вантовими конструкціями: саме вони розробили проєкт Житнього ринку в Києві, де було реалізовано масштабні вантовомембранні системи — на той час одні з найінноваційніших інженерних рішень в Україні.

У проєктах «КиївЗНДІЕП» для ВДНГ «інженерна раціональність поєднувалася з художньою експресією, а конструкція — із семантикою тематичних експозицій. Одним із найвиразніших прикладів є павільйон “Меліорація і водне господарство”, де архітектори прагнули матеріалізувати ідею руху води за допомогою криволінійних та хвилеподібних покриттів. Подібний принцип був застосований і в павільйоні “Рибне господарство”, архітектурна мова якого відтворювала ритміку водної поверхні та динаміку руху риб'ячих стай»²⁸. У цих проєктах художній образ споруди безпосередньо впливав із тематичного змісту експозиції, перетворюючи конструкцію на носій ідеї.

Багато із цих павільйонів базувалися на застосуванні тонкостінних залізобетонних оболонки — конструкції, що в середині ХХ століття вважалися одними з найперспективніших у світовій інженерії. «Їхня ефективність ґрунтувалася на поєднанні мінімальної товщини з високою міцністю, забезпеченою криволінійною геометрією. Такі оболонки надавали можливість перекривати значні прогони без складних каркасних систем, формувати пластичні, експресивні силуети та створювати об'ємно-просторові рішення, недосяжні в традиційних конструктивних схемах»²⁹.

У цьому контексті павільйон «Транспорт» став одним із найважливіших інженерних експериментів київської ВДНГ. «Його концепція спиралася на великопрольотну вантово-мембранну систему без жодної внутрішньої опори, що забезпечувало інтер'єру унікальну просторову гнучкість. Центральний купол формувався перехресною мережею попередньо напружених сталевих канатів, з'єднаних через домкратні вузли»³⁰. Поверх мережі укладалися алюмінієві панелі, які створювали світле та легке покриття, яке могло перекривати великі простори, придатні для демонстрації найрізноманітніших експозицій — від моделей і механізмів до великогабаритних транспортних засобів.

28 Штолько, В. (1979). *Архітектура споруд з висячими покриттями*. Будівельник. С. 51

29 Там само, с. 100

30 Там само, с. 124

«Важливою складовою проекту була організація природного освітлення: світлові прорізи в куполі та широкі площини вітражів підсилювали відчуття легкості конструкції та підкреслювали динаміку простору»³¹. Павільйон не лише ілюстрував тему транспорту, а фактично втілював її — через технологічність, інженерну сміливість і відкритість внутрішнього об'єму. Будівництво було розпочато: частково виконано фундаменти та окремі конструктивні елементи, але не реалізовано. Залишки споруди збереглися донині, утворюючи матеріальний слід нереалізованої модерністської амбіції.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що павільйонні проекти київської ВДНГ — «Меліорація», «Рибне господарство», «Транспорт» — демонстрували прагнення створити архітектуру, у якій простір, конструкція й художній образ формують цілісну систему. На жаль, усі задуми залишилися на папері. Це, безперечно, є втратою для еволюції виставкової архітектури в Україні, оскільки ці проекти могли стати наступним етапом розвитку просторово-конструктивної системи ВДНГ, задавши нову траєкторію — зорієнтовану на інженерну виразність і функціональну раціональність.

Показово, що реалізовані споруди, споріднені за конструктивною логікою — зокрема Житній ринок у Києві — підтвердили життєздатність подібних рішень. Вони стали впізнаваними архітектурними символами пізнього модернізму й користуються сталою прихильністю містян, що лише підкреслює потенціал, який так і не був повною мірою реалізований у межах Виставки досягнень народного господарства.

Між минулим і майбутнім: криза інституції та повернення культурного життя

Після розпаду Радянського Союзу система функціонування ВДНГ зазнала глибокої структурної кризи. Унаслідок дезінтеграції централізованої радянської моделі управління та браку фінансування комплекс утратив своє інституційне підґрунтя, а разом із ним — чітко визначену мету, зміст і стратегію розвитку. ВДНГ опинилася у статусі проблемного елемента державного майна, без ефективної системи адміністрування та належного фінансового забезпечення. «Упродовж 1990–2000-х років на посаді керівництва комплексу змінилося понад два десятки директорів», що свідчить про відсутність послідовної політики управління. Частина керівників обіймала посади протягом кількох місяців, що робило будь-які системні зміни неможливими. Результат виявився закономірним — поступова втрата виставкової функції та деградація простору.

Попри низку декларативних спроб відновити діяльність комплексу, жоден із запропонованих проектів не був реалізований. Зокрема, постанова Кабінету Міністрів України від листопада 2004 року,

³¹ Там само, с. 133

підписана тодішнім прем'єр-міністром Віктором Януковичем, затверджувала комплексну програму розвитку Національного експоцентру України до 2010 року. «Програмою передбачалося створення виставково-ярмаркового центру з трибунами на 30 тисяч місць, аквапарку, монорейкової транспортної системи»³².

У новітній період до проблеми залучення виставки у сучасний культурний обіг звертався і нинішній президент України Володимир Зеленський, ініціювавши створення «Президентського університету». Реалізація цього проекту супроводжувалася руйнуванням павільйону товарів народного споживання (павільйон № 19), який перед тим став популярним культурним осередком завдяки проведенню ярмарку «Кураж Базар». Цей павільйон завдяки своїй архітектурній гнучкості продемонстрував потенціал модерністичних виставкових структур до функціональної адаптації — від експозицій до соціальних і мистецьких подій. Його знищення стало прикладом безсистемного та варварського втручання у культурну спадщину повоєнного модернізму ХХ століття.

Відповідно до рішення Міністерства культури України «від 7 листопада 2008 року ВДНГ отримала офіційний статус пам'ятки архітектури та містобудування місцевого значення, що спирається на комплексне розуміння її історико-культурної цінності та високого ступеня збереження первісної планувальної структури. У затверджених матеріалах наголошується, що ансамбль виставки є стилістично однорідним і зберігає цілісну об'ємно-просторову композицію, сформовану у 1952–1958 роках. До реєстру внесено головний вхід і головний павільйон як центральні архітектурні доміанти, проте фактичного статусу набуває весь ансамбль центральної площі та прилеглих павільйонів, об'єднаних чіткими композиційними осями та системою видових розкриттів»³³.

«Архітектурна цінність ВДНГ визначається також тісною інтегрованістю у природний ландшафт Голосіївського лісу, який постає не лише як тло, а як невід'ємний елемент композиції. У документах підкреслюється, що територія Виставки містить значні площі старовікового лісу — зокрема дуби віком понад 150–200 років — а сам ландшафт відіграє ключову роль у формуванні просторової структури ансамблю. Відтак охоронний статус стосується не лише архітектурних об'єктів, але й природно-ландшафтного середовища, що формує автентичний характер ВДНГ з моменту створення»³⁴.

³² Генеральний план реконструкції та розвитку Національного комплексу «Експоцентр України» (2004). Архів Національного комплексу «Експоцентр України»

³³ Міністерство туризму і культури України (2008). *Наказ № 285/0/16–08 «Про занесення об'єктів культурної спадщини до Державного реєстру нерухомих пам'яток України»*. Цим наказом ансамбль Національного комплексу «Експоцентр України» внесено до реєстру пам'яток архітектури та містобудування місцевого значення (Додаток 1 до наказу МКТ України № 285/0/16–08 від 07.11.2008 «Перелік об'єктів культурної спадщини м. Києва, що заносяться до Державного реєстру нерухомих пам'яток України за категорією місцевого значення»).

³⁴ Генеральний план реконструкції Національного комплексу «Експоцентр України» (розділи «Природно-ландшафтна структура території» та «Озеленення і збереження існуючих насаджень»); матеріали зон охорони пам'ятки архітектури та містобудування НК «Експоцентр України» (2004)

З огляду на історичні обставини та композиційні якості території, комплекс виставки розглядають як містобудівний осередок, що вплинув на розвиток навколишніх районів Києва, передусім академічного й наукового секторів. «Аналіз видових перспектив засвідчує, що головний павільйон і головний вхід формують ключові візуальні акценти, які визначають сприйняття території та її структурну організацію. Саме завдяки цим характеристикам комплекс отримав охоронний статус, який закріпив за ним роль історичного ядра післявоєнної забудови південної частини Києва»³⁵.

Водночас у ХХІ столітті ВДНГ фактично втратила свою первинну функцію як виставки досягнень народного господарства або, ширше, як платформи репрезентації державних економічних і наукових успіхів. Сучасна модель використання території формується не навколо єдиного ідеологічного чи програмного ядра, а відповідно до ситуативних потреб ринку, міського середовища та різних соціальних груп. У цьому сенсі ВДНГ дедалі більше працює як багатофункціональний міський простір із гнучкою та змінною програмою.

На території комплексу з'являються об'єкти й активності, продиктовані запитом повсякденного міського життя: рекреаційні зони для сімей із дітьми, сезонні ковзанки, відкриті басейни, атракціони, тематичні парки, спортивна інфраструктура — зокрема хокейні майданчики та криті кінні бази. Окремі павільйони та території пристосовуються під зйомки телевізійних шоу та серіалів (серіал «Слуга народу», телешоу «Маска», «Співають всі», «Х-Фактор», «Україна має талант» та інші), концертів (музичний фестиваль «Atlas») і масштабних культурних подій (фестиваль «ГОГОЛЬFEST», кураторська інституція «Павільйон культури»), що засвідчує трансформацію виставкових просторів у майданчики індустрії розваг і медіа виробництва. Паралельно ВДНГ використовується як локація для ярмарок (барахолка «Кураж Базар»), фестивалів (книжковий фестиваль «Книжкова країна»), подій приватного бізнесу та освітніх ініціатив, включно зі створенням приватних шкіл (школа «Midgard», фізмат лицей «Kebeta»). Характерно, що навіть спроби надати території більш чітку меморіальну або культурно-історичну функцію (наприклад, спроба створення музею радянської пропаганди шляхом зібрання демонтованих радянських пам'ятників) не були реалізовані.

Таким чином, упродовж останніх десятиліть ВДНГ фактично перетворилася з «виставки досягнень» у класичному сенсі, на відкрити, гетерогенну структуру, де співіснують рекреація, бізнес, культура, освіта та розваги. У цьому контексті показовою видається й глибша історична тяглість місця. Ще задовго до появи виставкового комплексу ця територія була відома як поселення при шинку на старому Васильківському шляху — так званий красний Трактир, орієнтир і місце зупинки. У ширшому сенсі це був типовий для свого часу ярмарково-трактирний вузол, простір транзиту, зустрічей і комунікації.

³⁵ Історико-містобудівне обґрунтування території НК «Експоцентр України»; протокол засідання Київського науково-методичного центру з охорони, реставрації та використання пам'яток історії, культури і заповідних територій щодо визначення предмета охорони ансамблю ВДНГ (2004)

Його назва була пов'язана з яскравим кольором даху будівлі, видимим здалеку, та виконувала функцію просторового маркера. У певному сенсі сучасна ВДНГ, втративши чітко окреслену виставкову ідеологію, неусвідомлено повертається до цієї первинної логіки. Сьогодні вона функціонує як великий міський «ярмарок», а не як цілісна демонстрація державних досягнень. Таким чином, можна говорити про своєрідне замикання історичного кола: від тракту й шинку через радянські виставкові моделі до сучасного багатофункціонального ярмаркового простору, який знову виконує роль місця зупинки, обміну й соціальної взаємодії, але вже в умовах пострадянського міста.

Місто, що виросло з виставки: ВДНГ і архітектурний розвиток Голосіївського району

Підсумовуючи сучасне становище ВДНГ, варто також зробити акцент й на його взаємозв'язку з навколишнім міським середовищем. У цьому контексті ВДНГ постає не ізольованим ансамблем, а важливим урбаністичним осередком, який сформував просторову ідентичність південного сектору Києва та задав напрям для появи низки значущих архітектурних ансамблів. Масштаб території, логіка її композиції та спосіб інтеграції у природний ландшафт заклали своєрідну матрицю міського розвитку — відкритого, але впорядкованого середовища, що стало моделлю для формування прилеглих районів.

Якщо поглянути уздовж проспекту Академіка Глушкова, стає очевидним, що саме ВДНГ виступила першим і головним елементом послідовно вибудованої осі, на яку «нанизано» серію знакових об'єктів. Ця лінійна структура в Голосіївському районі утворює чи не найбільш концентровану в Києві зону крупномасштабної комплексної архітектури пізньорадянського періоду — типологічно різноманітної, але містобудівно узгодженої.

Початком цієї послідовності є сам комплекс ВДНГ, який визначив архітектурний характер південного в'їзду до Києва. Далі розташовано розлогий комплекс Київського національного університету імені Тараса Шевченка (1972–1980, архітектори Михайло Буділовський, Вадим Ладний, Володимир Коломієць та інші. Головний конструктор — Володимир Дрізо) — характерний зразок науково-освітньої архітектури 1970-х із поєднанням бруталістичних форм, метаболістських структур та монументальних панно. Цей ансамбль і досі залишається однією з ключових інфраструктурних доміант району.

Одразу за університетом знаходиться Київський іподром (1962–1969, архітектори В. Шерман, Г. Маркитян, Ю. Піскуненко та інші. Конструктори — В. Кобкін та Г. Абросимов) — важлива пам'ятка раннього модернізму 1960-х років, що вирізняється виразною структурною покрівлею трибун та монументальними вітражами інтер'єру. Навпроти — незавершений комплекс критої спортивної арени «1.2.3.4.5» (1986, архітектори Віктор Кудін, Віктор Кравченко. Конструктори — Олександр Тіхонов та Лев Хазрон), який, попри

свій стан, становить цінний фрагмент містобудівної композиції та відображає амбіції пізнього радянського постмодернізму кінця 1980-х років.

Далі вглиб району розташовано ресторан «Вітряк» (1967) — цікавий об'єкт київського модернізму з виразними національними мотивами. Спроектований Анатолієм Добровольським і оздоблений мозаїкою «Вітер» Алли Горської, він посідає важливе місце в культурному ландшафті Києва. Ще далі стоїть Будинок проектного інституту «Укрдіпроводшлях» («Автодор») (1971–1976) Авраама Мілецького (за участі архітекторів Дмитра Чужого, Ніни Слогоцької та Володимира Шевченко, а також конструкторів Яна Шамеса та Сергія Сироти) — одного з найвизначніших київських архітекторів післявоєнного періоду ХХ століття.

Завершальним елементом цієї послідовності, вже по інший бік проспекту Академіка Заболотного, є житловий район «Теремки» (1970–1990, проектуванням займалися інститути «КиївЗНДІЕП» та «Київпроект») — один із найяскравіших прикладів експериментального районного будівництва доби пізнього модернізму, доповнений комплексом Інституту кібернетики (1970–1980-ті, проектуванням займалися інститути «КиївЗНДІЕП» та «Гіпроцивільпромбуд»), знаковим об'єктом науково-освітньої інфраструктури південної частини міста.

Таким чином, територія, у межах якої розташовано ВДНГ, формує цілісний архітектурний «коридор», де сконцентровано ключові досягнення київської архітектури другої половини ХХ століття. Тому аналіз ВДНГ як явища неможливо відокремити від ширшого урбаністичного контексту. Комплекс є одним із центральних вузлів мережі просторово пов'язаних об'єктів, що спільно формують архітектурний профіль південної частини Києва.

ВДНГ як архітектурний палімпсест: потенціали нового прочитання

Якщо продовжувати розглядати київську ВДНГ у контексті своєрідного заповідника радянської, а водночас і української архітектури, то стає очевидним, що цей комплекс має надзвичайно великий потенціал для подальшого усвідомлення. Сьогодні у світовій архітектурній думці однією з провідних тез є принцип «не будувати, а переосмислювати» — реконструювати, адаптувати й надавати нового змісту вже створеним просторам, — саме в цьому контексті всі без виключення павільйони ВДНГ становлять унікальну платформу для сучасної інтерпретації. Вони відкривають можливість для глибшого прочитання спадщини ХХ століття крізь призму ХХІ — через поєднання історичної архітектурної рамки та актуальних культурних сенсів.

Кожен павільйон комплексу, з його власною типологією, орнаментом, масштабом і функціональним задумом може стати полем для переосмислення, нового використання й комбінації сучасних



практик із модерністською або неокласичною архітектурною мовою минулого. У цьому полягає його виняткова цінність — не лише як пам'ятки певної епохи, а як потенційного майданчика для діалогу між минулим і сучасним.

З іншого боку, попри значний історичний потенціал комплексу, ВДНГ і досі лишається простором без жодного павільйону, створеного в добу незалежності. Навіть у періоди активного будівництва наприкінці 1990-х — початку 2000-х років ідея появи таких об'єктів не була реалізована. Відсутність нових архітектурних рішень, здатних репрезентувати сучасну Україну, утворює помітну порожнечу в історії комплексу — часовий розрив між радянським минулим і сьогоденням. Потенційні нові павільйони могли б виконувати не лише функціональну чи естетичну роль, а й мати культурно-історичне значення, фіксуючи особливості епохи та її пріоритети для майбутніх поколінь.

Таким чином, ВДНГ сьогодні постає не лише як спадщина радянського періоду, а як простір, що може розвиватися за принципом архітектурного палімпсесту, поєднуючи шари ХХ століття з новими інтерпретаціями, здатними відобразити ідентичність незалежної України.



ХУДОЖНЄ НЕВІДОМЕ:

ДО ПИТАННЯ ПРО МИСТЕЦЬКІ ТВОРИ РАДЯНСЬКОЇ ДОБИ НА ТЕРИТОРІЇ ВДНГ

Лізавета Герман

Проблема невидимості мистецтва на ВДНГ, а також періоду його створення

У культурно активних містян слово «виставка» асоціюється сьогодні насамперед з експозиціями візуального мистецтва. Однак на території комплексу сучасної Виставки досягнень народного господарства (ВДНГ) візуальне мистецтво представлено чи не найменше, як порівняти з іншими культурними (концерти, вистави, фестивалі), освітніми (музеї науки, приватні дитячі садки та школи) та розважальними подіями. Протягом останніх 10 років територія ВДНГ не використовується цілеспрямовано як майданчик саме для мистецтва — сучасного чи історичного. Винятком є поодинокі події та проекти (ГОГОЛЬFEST у 2015 році, Carbon Media Art Festival у 2019 році, заснування та спорадична діяльність «Павільйону культури» з 2020 року, заявлені майбутні перформативні проекти інституції «Кит»). Чи не єдина ініціатива, присвячена вивченню та репрезентації власне мистецької спадщини радянської доби на ВДНГ, — «Літо на ВДНГ» 2021 року. Під кураторством Євгенії Моляр 14 сучасних митців (серед яких Жанна Кадирова, Катерина Бучацька, Анатолій

Павільйон тваринництва, авторка керамічного оздоблення (1954) — Оксана Грудзинська, автор(и) горельєфів невідомі. Фото Дмитра Пруткіна





Ацманчук О., Кривенко М., Лопухов О., Хмельницький О. «Великий Жовтень», кінець 1950-х років, аванзала головного павільйону. Фото Дмитра Пруткіна

Белов, Богдан Бунчак та інші) створили роботи-інтервенції в діалозі з простором та об'єктами ВДНГ. А сама Моляр провела 4 екскурсії мистецькими творами, що з'явилися на території комплексу з часу його створення й донині. За словами кураторки, з художниками вона працювала «[...] над осмисленням мистецької спадщини цього простору, його цінності й важливості як унікального історико-культурного артефакту. І тепер у нас є можливість побачити певні результати цього процесу та подивитися на минуле й сучасне мистецтво ВДНГ у творчому діалозі»¹. Утім, нині присутність цього минулого знову лишається не висвітленою.

Попри загальне дослідницьке зацікавлення українським монументальним мистецтвом радянської доби протягом останніх 10–15 років, у фокусі науковців, кураторів та художників опиняється насамперед період 1960–1970-х років. Тоді як архітектурний та візуальний стиль первинного комплексу ВДНГ кінця 1950-х років зберігає статус-кво — недосліджений із актуального критичного погляду, поза трендом переосмислення спадку ХХ сторіччя, політично непевний (принаймні через свою назву та рясну радянську символіку), відсутній в уявленні широкого загалу як культурна цінність, а не лише технічна територія.

Такий статус ВДНГ саме в мистецькому полі обумовлений, почасти, специфікою часу його появи. Зведений протягом 1952–1958 років, комплекс ВДНГ у своєму первинному вигляді опинився на зламі двох визначальних для архітектури та мистецтва епох: на час його відкриття минуло майже три роки з дня виходу постанови ЦК КПРС і Ради міністрів СРСР «Про усунення надмірностей у проектуванні і будівництві» (1955), яка започаткувала архітектурну реформу та відхід від радянського неокласицизму (або сталінського ампіру) на користь функціональної архітектури, відомої нині як радянський модернізм та радянський бруталізм (до яких належить, до прикладу, зведений уже 1967 року павільйон вугільної промисловості № 13, який став домівкою для «Павільйону культури»). Ця реформа дала поштовх інтенсивному розвитку монументального мистецтва в публічному просторі (мозаїк, вітражів, фресок, сграфіто), покликаною оздобити та почасти урізноманітнити типову архітектуру. Першим, як нині заведено вважати серед дослідників, значним монументальним проектом нового типу було оформлення київського Річкового вокзалу (1961), який «ознаменував народження нового стилю в українському монументальному мистецтві та міцне утвердження мозаїчних панно у громадських інтер'єрах»². Його виконали, що прикметно в межах нашого дослідження, Валерій Ламаха та Іван Литовченко (разом з Ернестом Котковим) — співавторами панно «Дружба народів» (1958) в головному павільйоні ВДНГ, про який йдеться далі. Часова відстань між відкриттям ВДНГ та

¹ ВДНГ (2021, жовтень). Екскурсії про мистецтво на ВДНГ від Євгенії Моляр [Facebook event]. Facebook. <https://fb.me/e/8ux2qnfUT>

² Корусь, Е. (2016, 15 серпня). Монументальные произведения Валерия Ламаха и Эрнеста Коткова. *Антиквар*, 97

Річкового вокзалу — приблизно 3 роки. Різниця в архітектурному стилі та декоруванні — показова.

Саме на прикладі еволюції монументального стилю дуету Ламах–Литовченко дослідниця Олена Корусь характеризує перелом в українській монументалістиці: «Вони прийшли до цієї сфери мистецтва тоді, коли під впливом змін в архітектурі (відмови від “надмірностей”, масового будівництва житлових мікрорайонів) відбувалося формування нового стилю оформлення громадських будівель. Якщо в 1950-х роках монументальні панно, обрамлені архітектурно-декоративними елементами (як у павільйонах ВДНГ), мало чим відрізнялися від великих станкових полотен, то в 1960-ті роки естетика нової архітектури з її прагненням до “чистих” площин вимагала від художників інших рішень та інших засобів вираження»³.

Отже, художні елементи ВДНГ опинилися між двох епох — вони втратили актуальність разом з архітектурою, до якої були належні, і не могли бути описані (та вписані) в системі естетичних та етичних цінностей наступної доби монументалістики, яка починає набирати стрімких обертів майже одразу після відкриття ВДНГ. Інакше кажучи, стиль ВДНГ застарів, щойно був представлений публічно. І якщо про оформлення Річкового вокзалу та наступні проекти дуету в 1960-х роках вийшло чимало оглядів як у тогочасній періодиці, так і в сучасних книжках та статтях, то велике й насправді унікальне для України панно головного павільйону залишилось поза увагою не лише наших сучасників, але і сучасників самих художників 75 років тому.

Прикметною є майже повна відсутність фахових відгуків про ансамбль фресок у головному павільйоні⁴ в тогочасній українській мистецькій пресі (знаходимо хіба репродукцію фрагмента в журналі «Україна» за 1975 (!) рік, і то з помилкою в підписі) та те, що зображення не використовували для ілюстрування не пов'язаних із ВДНГ видань, які потребували композиції на тему дружби народів.

Водночас про схожі соцреалістичні монументальні твори Ламаха, Литовченка та інших співавторів, створені для проектів у Москві, згадано принаймні в п'яти одиницях української фахової періодици, хоча й наведено переважно ілюстрації без супровідних текстів⁵.

³ Там само

⁴ Натомість під час роботи в Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України дослідницькою командою був знайдений лист директора виставки В. Кривошеєва до Президії ЦК КПУ (1958) (ЦДАВО, ф. 5045, оп. 1, спр. 465, арк. 25–27), в якому йдеться про схвалення Головним комітетом Виставки та рекомендацію до виконання в натурі трьох із чотирьох ескізів головного павільйону та відхилення четвертого (як такого, що «виконаний незадовільно і повністю не розкриває наданої теми»). Цей документ дає уявлення про процедури ухвалення рішень та погоджень із партійним керівництвом сюжетів та змісту монументального живопису. Також важливою деталлю є те, що ескізи керівництву комплексу надавало Українське відділення Художнього фонду Союзу РСР.

⁵ Мозаїчне панно «Дружба народів» (фрагмент) у головному павільйоні ВДНГ УРСР. Художники А. Ацманчук, А. Константинопольський, М. Кривенко, А. Хмельницький [помилково]. Правильно читати: Художники В. Ламах, І. Литовченко, І. Скобало, І. Тихий. Рзпис, темпера. (1975, листопад). Україна, 44. Іл. на першій сторінці обкладинки. Герценберг В. (1961). Первые впечатления (обсуждаем Всесоюзную выставку). Творчество, 12 (59), 2 (илл.).



Невідомий журнал. (1981)
Процаков, В. (1982). Глибини океану дружби. Київ



Гобелен, виконаний за ескізом та за участі Івана Литовченка за мотивами композиції фрески на ВДНГ. З архіву Наталії Литовченко



Котков Е., Ламах В., Семенко О.
«Як сестри рідні воедино — з'єднались землі України (Декада української літератури і мистецтва)», (кольорова вкладка)

Це достатньо симптоматично і свідчить про те, що в 1950-ті роки українське мистецтво все ще мало отримати валідацію в імперському центрі, і поява скромніших за масштаб творів на московських виставках була важливішою за більш значимі київські проекти. Єдиний розгорнутий фаховий коментар про ансамбль фресок із переліком авторів та назв бачимо в 6-му томі «Історії українського мистецтва», яка вийшла аж у 1968 році. Тоді мистецька критика була значно більше зосереджена на локальних процесах — про твори Ламаха-Литовченка 1960-х років вийшло понад два десятки відгуків та

згадок. Про інші мистецькі елементи на ВДНГ можемо дізнатися лише з окремих матеріалів сувенірного характеру, як-от із репродукцій на листівках без зазначення назви або авторів.

Такий брак інформації у фаховій періодиці та книжках, разом із відсутністю реєстрів творів в архівах адміністрації ВДНГ, спричиняє головну проблему — **неможливість адекватно атрибутивати всі наявні твори**, а також оригінальні твори, які демонтовували.

Гіпотеза 1: Мистецькі твори ВДНГ не здобули гідної оцінки на час свого створення, бо українське мистецтво (монументальне зокрема) в 1950-ті роки сприймалося як вторинне щодо російського (хай і виконаного українцями) — як, наприклад, проєкт київського комплексу ВДНГ вважався «провінційною» версією аналогічного комплексу в Москві. Ця ієрархія відображає тогочасну політичну адженду, яка представляла Україну як «молодшу сестру» Росії. Ця перспектива стрімко поширилася в межах святкування так званого 300-річчя возз'єднання, ініційованого радянською російською пропагандою в 1954 році до дати 300-річчя Переяславської ради, що було частиною радянської, історично хибної концепції «возз'єднання України з Росією» (детальніше про це в книжці Сергія Єкельчика «Імперія пам'яті»⁶). Власне, сюжет центрального панно головного павільйону присвячений темі дружби народів, яка стала провідною після святкування «возз'єднання».

Гіпотеза 2: Мистецькі твори ВДНГ були малопомічені в свій час (і це нехтування тривало й в майбутньому), адже були створені та презентовані на зламі двох естетичних та політичних парадигм, коли неокласицизм в архітектурі та строгий соцреалізм у візуальному мистецтві втратили провідні позиції, а нові тенденції модерністської архітектури та уможливлені хрущовською відлигою стилістичні інновації лише входили в практики авторів.



Павільйон овочівництва, садівництва та виноградарства (№8), листівка (праворуч фрагмент, ймовірно, вітражу, стан збереження якого сьогодні не відомий). Листівка з архіву Наталії Литовченко



Головний павільйон (№1), листівка (праворуч бачимо оригінальний інтер'єр зі скульптурною головою Леніна, панно позаду, стелеву конструкцію та фрагменти розписів із боків). Листівка з архіву Наталії Литовченко



Павільйон машинобудування та приладобудування (№7), листівка (праворуч фрагмент фризного, ймовірно, розпису, стан збереження якого сьогодні не відомий). Листівка з архіву Наталії Литовченко

Декоративне vs художнє: зміна оптики на цінність ужиткових та оздоблювальних елементів радянської доби на ВДНГ

Первинне дослідження доступних архівних матеріалів та літератури періоду кінця 1950-х років демонструє, що до художніх елементів на території ВДНГ на час спорудження та відкриття ставилися насамперед як до **декоративно-ужиткового оздоблення, а не самостійних творів**⁷. І те, що в очах сучасних дослідників та художників постає як твір мистецтва та зразок рідкісних нині технік, характерних для того періоду (майоліка, литво, рельєфи тощо), наприкінці 1950-х років сприймалося як суто доповнення до архітектури.

Про це свідчить бодай відсутність прізвищ виконавців певних видів робіт у такому документі, як постанова Ради міністрів Української РСР за 8 квітня 1957 року «Про скорочення витрат на спорудження Виставки передового досвіду в народному господарстві Української РСР і виключення надмірностей з проєктів її будівництва». Натомість у цьому документі бачимо вичерпний перелік технік та матеріалів, використаних в оформленні комплексу, зокрема чавунне, бронзове та алюмінієве литво, кераміку та майоліку, органічне скло та вітражі, граніт, вироби з текстилю, розписи, елементи з каменю, дерева та лози, а також пластмасу — новий і перспективний тоді матеріал, з якого були виконані скульптури на фасаді павільйону № 7 та гербова композиція на головному павільйоні.

Цей самий документ свідчить, що початково планувалось ще більш різноманітне та пишне оформлення, проте заради скорочення видатків (і боротьби з надмірностями) зрештою відмовились від багатьох елементів, зокрема мармурових, бронзових вітражів, багатьох скульптурних груп, обшивки колон листовою латунню, оздоблення позолотою та іншого.

Про характер оздоблення можемо судити з переліку інституцій, які відповідали за художню складову кожного з павільйонів. Як і все



Деталі екстер'єру та інтер'єру павільйонів ВДНГ. Фото Дмитра Пруткіна

⁷ Аналогічно сприймалися художні твори для міжнародних павільйонів СРСР за кордоном, однак у цьому разі самі павільйони були тимчасовими і не всі їхні елементи типово могли бути адекватно експоновані поза ними. Винятком є, мабуть, лише два твори з цієї категорії, які «пережили» свої павільйони та посіли місце в історії радянського мистецтва: це скульптура Віри Мухіної «Робітник і колгоспниця» (павільйон СРСР на Міжнародній виставці в Парижі, 1937), яку перевезли до Москви, і вона донині перебуває біля московської ВДНГ, та панно «Знатні люди Країни Рад», написане бригадою художників під керівництвом Василя Єфанова (павільйон СРСР на Міжнародній виставці в Нью-Йорку, 1939), оригінал якого згорів, проте лишилася фотодокументація та ескіз у Державному центральному музеї сучасної історії Росії. Обидва твори були доволі безпрецедентних розмірів у межах своїх жанрів, чим (а не художньою цінністю) і можна пояснити їхню популярність. Прикметний факт: початково праворуч від оригінального панно в радянському павільйоні в Нью-Йорку стояла скульптурна фігура Леніна авторства Сергія Меркурова (ліворуч була скульптура Сталіна). 1946 року цей Ленін опинився в Києві на Бессарабській площі, де і був зруйнований під час Революції Гідності в грудні 2013 року.

⁶ Єкельчик, С. (2008). *Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві*. (М. Климчук, Х. Чушак, пер., Я. Цимбал, ред.). Критика. (Оригінал опубліковано 2004)

художнє виробництво за доби СРСР, процесом оздоблення ВДНГ керували певні профільні офіційні установи — в 1957-му, зокрема, «Укоопхудожник», Міністерство культури УРСР.

Прикметно, що усі види творчих робіт, до яких були залучені професійні художники, були визначені в документі просто як «художнє оформлення», без уточнення власне техніки, формату чи професійної кваліфікації залучених спеціалістів. Єдина ознака диференціації жанрів — це вказівка на інституції, відповідальні за ті чи інші види робіт або павільйони. Відтак «найстарша» за тогочасною бюрократичною ієрархією інституція — Українське відділення Художнього фонду СРСР — відповідала за художнє оформлення головного павільйону, павільйонів зернових та олійних культур; будівництва та будівельної промисловості; овочівництва, садівництва та виноградарства; вугільної, металургійної, хімічної, нафтової та газової промисловості (деталі художнього оформлення останнього нам нині не відомі). Тоді як за художнє оформлення інших павільйонів відповідала ієрархічно нижча організація «Укоопхудожник» (Українське кооперативне товариство художників) — виробничо-творче товариство, яке спеціалізувалося на декоративно-ужитковому мистецтві та художньому оздобленні. Також були залучені й більш ремісничо-орієнтовані інституції, як-от Науково-реставраційні виробничі майстерні (вироби зі скла), Академія будівництва та архітектури (керамічні вироби), Укрпромрада (текстиль, скло). Окремі фахові види робіт (наприклад, різноманітні види керамічних плит для облицювання) виконували Славутський завод «Будфарфор», Львівський керамічний завод та Донецький комбінат камнеплитних та керамічних виробів — тобто було певне географічне різноманіття задіяних потужностей.

Гіпотеза 3: Причина недостатньої уваги до художніх елементів ВДНГ на час та одразу після їхнього створення може полягати не лише в наведених у гіпотезах 1 і 2 обставинах. Припустимо, що на час створення та презентації цих елементів вони (та їхні автори) мали в очах замовників (держави) та, зрештою, публіки зовсім інший статус, який не передбачав окремого фокусу на їхній автономній цінності та ролі окремих художників.

Музей під відкритим небом

Попри численні перебудови, зміни, руйнування та тимчасові нашарування декору від орендарів павільйонів, комплекс ВДНГ у сучасному вигляді все ще може бути дуже показовим прикладом різноманіття прийомів та художніх рішень, які існували в українському мистецтві в публічному просторі за радянської доби. І стати музеєм під відкритим небом із вже наявним «фондом» експонатів у павільйонах. Про важливість синтезу тогочасних прийомів (про їхнє різноманіття ми можемо судити з наявності питомих українських рис) говорить Кіра Петрачек, заступниця генерального директора НЗ «Софія Київська»,

Ламах В., Литовченко І., Скобало І.
«Дружба народів», кінець 1950-х рр.,
аванзала головного павільйону.
Фото Дмитра Пруткіна





де в 2023 році проходила виставка «ВДНГ: (не)зупинений час»: «В архітектурі павільйонів використовували елементи класичного стилю, але відчувався український колорит, наприклад, в орнаментальних композиціях. Були використані новітні на той час матеріали — метал, скло, бетон, кераміка, пластмаси. [...] Під час проектування архітектори використовували елементи стилів класичної архітектури — античного, вавилонського, єгипетського та інших — і поєднували їх з українськими мотивами. Для облицювання фасадів використовували білий інкерманський камінь, який поєднували з полив'яною керамікою. З цієї кераміки виконано елементи карнизів, сюжетні та орнаментальні композиції. Загалом проєкт був комплексним, пророблялося усе — від величних павільйонів та їхнього оформлення до найдрібніших деталей: вуличних ліхтарів, фонтанчиків питної води, урн для сміття»⁸.

Головний твір мистецтва на території ВДНГ — комплекс із чотирьох панно, розміщених симетрично в аванзалі головного павільйону (№ 1) — це справді унікальна як для України, так і для пострадянського простору масштабна реалістична фреска, яка збереглася в ідеальному стані.

Розмір кожного панно приблизно 5 на 10 метрів, виконані вони в техніці розпису темперою. Назви кожного відображають їхні теми. Панно «Великий Жовтень» (автори О. Ацманчук, М. Кривенко, О. Лопухов, О. Хмельницький) розповідає про виступ більшовиків біля Смольного інституту в Петрограді та повстання робітників заводу «Арсенал» у Києві. Панно «Дружба народів СРСР» (автори В. Ламах, І. Литовченко, І. Скобало, І. Тихий) зображає чи не найбільш популярний у другій половині 1950-х років сюжет про «братні республіки» в складі СРСР, які в даному разі символізують жінки в національному вбранні в оточенні представників робітників, колгоспників та вчених із відповідними до їхніх занять атрибутами, і дітей, котрі годують голубів. На панно «Сільське господарство» (автори С. Кириченко, Н. Клейн, В. Кушнір, Г. Шпонько, А. Янін) художники зобразили українське сільське господарство через сцену відвідин гостями із західних областей країни колгоспу на Наддніпрянщині, про що повідомляють певні атрибути на зображенні. Як зазначають радянські мистецтвознавці, за стилем виконання це панно близьке до розпису «Вручення перехідного Червоного прапора переможцям трудового змагання», яке також виконали С. Кириченко та Н. Клейн у павільйоні тваринництва (стан збереження панно нині невідомий). Про авторів та деталі сюжету панно «Індустрія» в головному павільйоні ще слід зібрати інформацію. Ще один розпис-триптих, про стан збереження якого я не маю даних, був виконаний у павільйоні садівництва і городництва художником В. Бондаренком. Він називався «Виноградарство України» і символізував розвиток галузі в трьох регіонах України: Криму, Південному степі і Карпатах.

с. 142–143
Кириченко С., Клейн Н., Кушнір В., Шпонько, Г., Янін А. «Сільське господарство», кінець 1950-х рр., аванзала головного павільйону.
Фото Дмитра Пруткіна



Павільйон тваринництва, авторка керамічного оздоблення (1954) — Оксана Грудзинська, автор(и) горельєфів невідомі.
Фото Дмитра Пруткіна

Архівний документ⁹ (Доповідна записка Деревгуса) свідчить про те, що до роботи над оформленням головного павільйону були також залучені Дмитро Шавикін (авторитетний тоді живописець-соцреаліст) та Іван Кавалерідзе (видатний скульптор та кінорежисер). Однак я не маю інших даних, які підтверджували б їхню залученість чи й авторство конкретних творів.

Для переважної більшості залучених художників ці панно стали першим досвідом монументалістики, адже їхня практика досі була пов'язана лише зі станковим живописом і плакатом (В. Ламах), тому властиві цим медіумам прийоми явно прослідковуються в настінних розписах. Надалі Ламах і Литовченко стали одними з чільних монументалістів України, а Степан Кириченко, окрім створення багатьох власних монументальних творів, також заснував секцію монументалістики в Спілці художників у 1962 році. Отже, цей комплекс панно можна вважати унікальним, а тому вартим збереження та висвітлення для гостей ВДНГ із двох причин: він є безпрецедентним для України прикладом класичного соцреалістичного масштабного панно, а також тому, що він став певним **прологом до подальшого буму монументального мистецтва в Києві**, який розпочнеться вже за декілька років після відкриття ВДНГ.

Інший важливий художній елемент — керамічне оздоблення павільйону тваринництва, яке ще в 1954 році створила художниця **Оксана Грудзинська**. Портали з горельєфами (їхні автори невідомі) вкриті рослинним орнаментом у синіх тонах. Їх створили в знаменитих

⁸ Соколенко, Н. (2023, 3 жовтня). Фактично ВДНГ будував «ворог народу» — музейниця про репресованого автора головного павільйону [радіовипуск]. *Українське радіо*. <https://ukr.radio/news.html?newsID=102382>

⁹ Переписка с ЦК КПУ, Советом Министров УССР, Союзом Художников СССР о выставке к 40-летию Октября и другим вопросам (1957). Архів Спілки художників Української РСР, ф. 581, оп. 1, од. збер. 582



Кураторська гіпотеза

Експериментальних майстернях художньої кераміки Інституту архітектури, які очолювала мисткиня Ніна Федорова. Майстерні розміщувалися на території Софії Київської, тому їх називали «софійською гончарнею». Грудзинська працювала там із 1947 року, а оформлення павільйону стало її першим досвідом створення кераміки саме для архітектурної споруди.

Як сьогодні висвітлювати ці твори?

Перший шлях: через презентацію синтезу національного та соцреалістичного, про який я писала вище, посилаючись на оцінку Кіри Петрачек. На мій погляд, елементи соцреалістичного методу не варто приховувати чи нівелювати. А навпаки, говорити про історичне місце його локальної версії, супроводжуючи це аналітичним коментарем про контекст доби та умови створення його в 1950-ті роки. За умови грамотної подачі та влучного критичного коментаря, радянське мистецтво буде сприйматися **не як елемент пропаганди** чи ностальгії за часами СРСР, **а саме як історичний артефакт**, який може розповісти глядачеві як про високий рівень українських художників, так і про політичну рамку, в яких вони працювали.

Другий шлях: про ці твори треба розповідати в контексті подальших проєктів їхніх авторів, а відтак — **і про ширшу історію київської монументалістики та експериментальної художньої кераміки**.

Валерія Ламаха та Івана Литовченка знають у Києві завдяки мозаїкам на Берестейському проспекті, нижній станції метро «Шулявська» та оформленню Київського річкового вокзалу. Степана Кириченка — мозаїкам на станції метро «Палац Україна», у Музеї історії України в Другій світовій війні та завдяки пошкодженій, на жаль, мозаїці навпроти Оперного театру. Оксану Грудзинську знають за полив'яним керамічним панно на нижній станції метро «Хрещатик».

Ще один важливий автор — скульптор **Юрій Рубан**, який виконав ліпне оздоблення фасадів павільйонів ВДНГ (деталі невідомі). Пізніше він створив знакові для Києва скульптури «Зубр» і «Лев із левицею» на вході до Київського зоопарку¹⁰, а також композиції «Водолій» у сквері на вул. Володимирській, між Софійською та Михайлівською площами.

Всі вони починали свої художні кар'єри на ВДНГ. Їхні твори розкидані містом, і не існує музею чи виставкового центру, який розповідав би історію київського монументального мистецтва в публічному просторі комплексно та візуально привабливо. **Цим місцем може стати колишня ВДНГ**, адже, крім великої площі та відповідного



Грудзинська О., Федорова Н., Шарай Г.
Керамічне оздоблення на нижній станції метро «Хрещатик», 1960.
Фото з архіву Лізавети Герман

Екстер'єр павільйону на ВДНГ. Фото Дмитра Прутка

¹⁰ Оригінальні скульптури були демонтовані в 2020 році та замінені на копії з бронзи, виконані донькою автора, Олександрою Рубан. Станом на 2020 рік старі скульптури перебували в госпчастині зоопарку в поганому стані, що викликало обурення активістів. Колишня ВДНГ могла б стати прихистком, зокрема, для таких об'єктів.

історичного контексту, вона вже має твори цих та потенційно інших художників (ми переконані, що під час глибокого дослідження архівів можна знайти нові імена та деталі первісного оформлення комплексу та, відповідно, нові зв'язки з історією мистецтва).

Підсумовуючи ці два шляхи, можемо сформулювати наступну гіпотезу: одним із важливих та виняткових складових потенційного музею на території колишньої ВДНГ може бути презентація українського монументального мистецтва в його історичному розвитку та локальній унікальності — від соцреалістичної, обумовленої політичною кон'юнктурою форми до формування власного національного візуального стилю.



Скульптури Юрія Рубана «Лев із левицею» (1968) та «Водолій» (1972), Київ. Фото з архіву Лізавети Герман



**КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ
ОГЛЯД**



ЕСТЕТИЗАЦІЯ ПОЛІТИКИ:

КЕЙС ТОТАЛІТАРНОЇ ПРОПАГАНДИ

Оксана Довгополова

ВДНГ є яскравим прикладом того, що під час роботи з пам'яттю тоталітарних режимів необхідно обов'язково брати до уваги фактор їхньої привабливості. Це той вимір проблеми вивчення тоталітаризму, який дуже часто залишається за межами уваги, особливо в публічній історії, популярних освітніх продуктах тощо. Акцентуючи виключно на репресивних інструментах тоталітаризму, ми багато втрачаємо в розумінні різних форм постсоціалістичних ностальгій (остальгія, югостальгія тощо). Тоталітарні режими трималися не тільки на страху, а й на щирому переконанні в тому, що держава про них піклується.

Якщо говорити про пропрацювання імперського минулого, неможливо оминати тему привабливості людського буття в тоталітаризмі. Якщо ця тема не пропрацьована, сучасна людина не зможе дати собі ради з пропагандою та навіть із побутовими розмовами про досягнення тоталітарного режиму. В XXI столітті ми спостерігаємо зосередження уваги на спадку комуністичних режимів у дуже різних контекстах — від професійної зацікавленості художньою та архітектурною мовою доби соціалізму до різних видів політичної ностальгії. Дослідження радянської спадщини не може відбуватися поза розумінням різних запитань та контекстів, в яких такі запитання постають. Культурні нині туристичні маршрути так званими ☹️ спомениками на території колишньої Югославії, музеї комуністичного минулого (як ностальгійні, так і сатиричні), парки соціалістичної скульптури,

Споменики (з сербської та хорватської «монумент») — розкидані територією балканських країн бруталістські пам'ятники XX століття зі схожою естетичною манерою.

екскурсії на НДРівських «трабантах» у Берліні тощо — все це утворює цілу екосистему зацікавлення й захоплення культурою країн, життя в яких було організоване комуністичною ідеологією.

Ця екосистема будується на ключових точках, якими тоталітарні системи приваблювали своїх адептів: естетичні орієнтири (від демонстративного захоплення красою «здорового» людського тіла до специфічної піднесеної архітектурної мови), ідея соціальної справедливості та піклування про людину-робітника, а також специфічна візійна оптика життя, що надає відчуття влади над Історією, перетворює людину на інструмент Поступу.

«Проста» людина стає нобилем

Згадаймо роман Гюнтера Грасса «Траєкторія краба»: в осерді його сюжету колізія молодої людини, вихованої в демократичній державі, яка стає неонацистом, надихнувшись розповідями бабусі-сталіністки. Та розповідала внуку про щасливі часи влади Гітлера, коли її батьки, чесні робітники, вперше в житті отримали змогу поїхати в морський круїз. Круїзне судно «Вільгельм Густлофф» стало вітриною «справедливої соціальної політики» нацистської держави. Чи справді частина німців вперше в житті отримала змогу піднятися на палубу круїзного судна, і це зробило їх щасливими? Так. Чи могли вони потім десятки років розповідати своїм нащадкам, чому саме були щасливими? Так вони й робили. Навіть із застереженнями, що так, вони, звісно, не знали про концтабори та вбивства. Або й без застережень.

Феномен ВДНГ (загалом, не тільки київської) є справжнім полігоном аналізу саме цього аспекту пропрацювання радянського минулого. Тоталітарні режими вміло демонстрували турботу про простого робітника.

Пусті слова про право бідних!
Держава дбала не про нас.
Нас мали за рабів негідних
Доволі кривди і образ¹.

Про що приклад круїзного судна для трудового люду? Пропозиція відпочинку зчитується як піклування та визнання гідності кожної людини праці. Робітник отримує дозвілля, якого не мав би в іншій соціально-політичній системі. Він нарешті отримує повагу та шану, які досі мали тільки ті, хто володіли грошима та титулами — тепер вони доступні тим, хто виробляє цінності. Коли ми шануємо працю, то маємо гарантувати людям відпочинок, гідний їхнього внеску в спільний добробут. Держава, створена для трудового народу, бере на себе забезпечення його дозвілля. І це має бути змістовне дозвілля.

Нобиль (від лат. nobilis — знатний) — аристократ, благородна людина, представник знаті.



¹ Міжнародний пролетарський гімн «Інтернаціонал» Ежена Потье, переклад Миколи Вороного.

Німецька держава 30-х років відправляла своїх робітників у круїзи на туристичних лайнерах. Радянська держава запрошувала до спеціально створених просторів, де можна «культурно відпочивати». Словосполучення «парк культури та відпочинку» міцно вписане в радянську свідомість. Відпочинок радянської людини мав бути культурним, і цю змогу забезпечувала держава.

У цьому зв'язку хотілося б зацитувати інтерв'ю з Ігорем Однопозовим, яке записала в процесі роботи над проектом Вікторія Мізерна. Ігор Однопозов є ініціатором Музею ВДНГ, який функціонував у 2015 році. Згадуючи відвідини ВДНГ в дитинстві з батьками, киевознавець проаналізував саме природу дозвілля в цьому місці: «Там, звичайно, було чотири ресторани, була їдальня, кафе, тобто там люди проводили цілий день, тому, відповідно, їм треба було щось їсти. Там ліс, зрештою, Голосіївський, де можна було гуляти. Тобто це комплекс відпочинку, не розваг. Відпочинку, я би сказав, насамперед інформативного». Для мене тут важливе розрізнення між відпочинком та розвагами, яке підкреслює Ігор Однопозов. Варто додати, що ця заввага пролунала під час обговорення численних варіантів розваг, які пропонують відвідувачам ВДНГ сьогодні. Це зовсім інший тип дозвілля.

Простори виставок досягнень народного господарства (так зрештою почали називати ці простори, ця назва формувалася поступово) створювали для народного дозвілля. Виставкові простори створюють для відчуття свята. Нагадаю один з аргументів, який було наведено під час скасування московського проекту ВДНГ в 1938 році: проект архітектора Олтаржевського «позбавлений святковості та яскравості» — нам тут йдеться не про справжні причини відсторонення архітектора, а про аргументи, які здавалися в 1938 році вагомими.

Говорячи про ВДНГ зараз як про простір монументальної пропаганди, варто мати на думці сприйняття цього місця відвідувачами: з якою метою їх туди запрошували? Вони зможуть там відпочити, отримати заслужене свято та радість після чесної та відданої праці.

«Культурний відпочинок» передбачає наповнення дозвілля певними сенсами, доторк до високого. Дозвілля загалом декларується можливим тільки в соціалістичному світі: фіксований робочий день, власне, гарантує наявність вільного часу. Якщо в царські часи працівник після трудового дня міг тільки йти до шинка та пиячити, то тепер йому пропонують дозвілля, яке є не просто відсутністю роботи, а й здобуттям знань, оприявнює ефективність радянської економіки, візію майбутнього цієї країни та репрезентацію її справедливого соціального порядку.

Важливо придивитись до змісту цього меседжа. Він не про рівність, а про створення нового нобілітету. Радянські кліше «знатний комбайнер», «знатна доярка» мали на меті підкреслити, що «знатність» не передається у спадок, а досягається працею, яка винагороджується не тільки грошима, а й суспільною пошаною. Категорія «знатності» тут варта уваги.

Соціальна система радянської влади перших десятиліть є підкресленим варіантом соціального реверсу, коли представників

«експлуататорських груп» позбавляли прав, щоб дати місце новій шляхті, яка походила з трудового народу. Є спокуса назвати це варіантом карнавалу з його перевертанням «верху» та «низу».

Ми зупиняємось на цьому понятті «нової знаті», бо саме воно робить очевидним твердження, що ВДНГ є простором елітарним, а не егалітарним — його було створено для еліти, а не для мас. Нагадаємо, що в 20-ті роки, на хвилі захоплення постанням першої в світі держави робочих та селян, в СРСР приїжджали архітектори та інженери, які працювали в філософії Баугаусу, орієнтованій на створення зручних будівель, що роблять **повсякдення будь-якої людини** зручним та радісним. Баугаус вибудовує філософію значущості повсякдення, відмови від аристократичних просторів на користь простих та функціональних форм.

З 1932 року простота та функціональність, які можуть полегшити повсякденне життя **будь-якої** людини, перестають бути пріоритетом у СРСР. У 1932–1934 роках формуються основні підвалини соціалістичного реалізму, який відрізняється від революційних архітектурних і мистецьких форм 20-х років не тільки візуально. Нова архітектурна філософія мала стати фреймом утвердження ієрархізації соціального буття. Баугаус — горизонтальний, соцреалізм — вертикальний. Баугаус — егалітарний, тоді як соцреалізм елітарний та формує новий тип аристократичності. Нова трудова аристократія варта не функціональних та простих будівель, а палаців, які мали бути не будь-де, а в містах — там, де зосереджено сенси.

Підміна сенсів очевидна. Декларуючи соцреалізм як стиль зрозумілий «народу», тобто будь-якій людині незалежно від її освіти (егалітарний меседж), радянська держава створювала жорстку ієрархічну систему, в якій обіцяла строго регламентовану винагороду та пошану. Декларувався егалітаризм, хоча на ділі вибудовувалась елітарна система.

Елітарність певних публічних просторів виникла на тлі того, що в СРСР постало «житлове питання». Ентузіазм еволюції побуту від «домашнього рабства» до зручних комун залишився в 20-х. Лозунг Французької революції XVIII століття «Мир хатинам, війна палацам» перетворився на декларацію того, що палаци належать новій знаті — трудовому народу. Щоправда, він у них не живе, а лише **відвідує** їх. У зв'язку з цим Жулі Дешеппер² слушно зауважує, що термінологія тут важлива: використання слова «палац» демонструє бажання представити радянський проект у фреймі якнайменше музею, а то й святилища.

Тут ми говоримо про соціальний вимір наявності палаців у тоталітарному просторі, а далі порушимо питання естетичного в політиці та повернемося до палаців в іншому контексті.

Сталін у 1934-му пояснював: «Плутанина в головах деяких членів партії щодо бідності та добробуту є відображенням поглядів наших

2 Deschepper, J. (2018). "Soviet Heritage" from the USSR to Putin's Russia: Genealogy of a Concept (S. Seizilles de Mazancourt, Trans.). *Presses de Sciences Po | Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 137(1), 77–98. https://www.academia.edu/36400346/_Soviet_Heritage_from_the_USSR_to_Putins_Russia_Genealogy_of_a_concept_Translated_from_French_Vingti%C3%A8me_Si%C3%A8cle_Revue_d_histoire_Patrimoine_une_histoire_politique_2018_1_n_137_p_77_98.

лівих тупиць, які ідеалізують бідність як вічну основу більшовизму за будь-яких умов»³. «Характерною рисою нашої революції, — повторював Сталін у 1935 році, — є те, що вона дала людям не лише свободу, а й добробут і можливість заможного та культурного життя. Ось чому наше життя стало веселішим»⁴.

Той феномен радянської дійсності, який зрештою втілювався на ВДНГ, починав як демонстрація досягнень сільського господарства. Московська виставка постала в середині 30-х років, тобто вже майже наприкінці періоду індустріалізації (який тривав із 1925 року). Київська Виставка почала формуватися вже в післявоєнний час. Примітно, що від початку вона була присвячена досягненням **сільського господарства**, а не **промисловості**, і хоча на території УРСР розташовувалася третина індустріальних гігантів СРСР і було б логічно припустити, що в добу післявоєнного відновлення велика Виставка мала би бути присвячена насамперед індустріальним досягненням, акцент все ж робився на сільському господарстві. **Можливо, саме досвід голоду як явища (20-ті роки, Голодомор, післявоєнний голод) навіть на думку присвятити простори навіювання щастя саме сільському господарству, тобто галузі економіки, яка забезпечує їжею.**

Варто зауважити, що в павільйоні України на московській ВДНГ скульптурні групи, які уособлювали економічну міць України, мали назви «Стахановці промисловості» та «Стахановці сільського господарства», тобто індустріальна термінологія була перенесена на сільське господарство.

Футуристичний режим часу та естетизація політики

Привабливість тоталітарних режимів неможливо зрозуміти без аналізу того типу історичного оптимізму, який не тільки ставав рушієм для мільйонів людей всередині тоталітарних держав, а й викликав захоплення спостерігачів ззовні. Тоталітарні режими парадоксально стали апогеєм розвитку ідеї Прогресу в європейській інтелектуальній традиції, продемонструвавши небезпеку виходу цього теоретичного конструкту в політичну площину.

Уявлення про спрямованість історичного процесу й певну кінцеву мету є невіддільною частиною історичної свідомості загалом. Історія, за визначенням, телеологічна: її сенс вбачається в досягненні певної заздалегідь визначеної мети, природа якої вища за природу людських істот.

³ Paperny, V. (2016). Hot and Cold War in Architecture of Soviet Pavilions (1937–1959). In R. Devos, A. Ortenberg (Eds.), *Architecture of Great Expositions 1937–1959. Messages of Peace, Images of War* (pp. 81–98). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315567747>.

⁴ Там само

Ідея Прогресу є варіантом історичної свідомості, який ґрунтується на уявленні про неминучість розвитку людства в позитивному напрямку. Не в усі епохи це очевидно. В ідеології Французької революції 1789–1794 років на загал оптимістична ідея Прогресу доповнилася важливою рисою — утвердженням **активної ролі людини** в історичному процесі.

У життєвий проєкт європейця, таким чином, вводиться тема відповідальності перед потомками. Коли ми точно знаємо, що від наших дій залежить доля нащадків (наголошуємо: нащадків, не нас), ми не маємо права змарнувати жодної хвилини, яку можна спрямувати на наближення світлого майбутнього.

Протягом XIX століття ця моральна настанова переважно втілювалася в розвиток раціонального знання, науки тощо. Розум мав поступово перемогти забобони та невігластво, що позитивно вплинуло б на всі сфери життя, зокрема мораль та політику. Прогрес в основі своїй — філософія **еволюційного** розвитку.

Але в певний момент на сцену виходить **філософія історії марксизму**, яка вперше інтерпретує драматичний історичний процес як боротьбу класів, які визначаються відношенням до засобів виробництва. Сутність історичного процесу — це боротьба, яка має закінчитись тотальною перемогою пролетаріату через насильство й революцію.

В першому томі «Капіталу» Карла Маркса зауважується, що «насильство — повітуха кожного старого суспільства, вагітного новим»⁵. **Завершення історії неможливе еволюційним шляхом**, експлуаторські класи можуть бути позбавлені влади тільки через **насильство — революцію**. І тоді, як сказано в «Маніфесті комуністичної партії», «на місце старого буржуазного суспільства з його класами і класовими антагонізмом приходить асоціація, в якій **вільний розвиток кожного є умовою вільного розвитку всіх**» [виділення О. Д.].

Ось тут, власне, і є зародок тої настанови, про яку вже йшлося, — нарешті саме трудівники стануть новою шляхтою, здобудуть гідне життя. Але в цьому фрагменті тексту нам йдеться про вихід на авансцену філософії історії ідеї **насильства** як єдиного інструмента завершення драми історії та умовного «повернення додому», досягнення Телосу історичного процесу.

Марксизм спрямовує ідею Прогресу в річище насильницького перезавантаження світу. І хоч Прогрес є незворотним, саме людина може його прискорити. Ідея месіанства може бути дуже привабливою: відчувати себе тим/тою, хто вершить долю світу, надихає сильніше, ніж просто прожити життя робітника чи селянина. Усвідомлювати себе частиною чогось величного, розчинитися в багатоликій масі — це принадно. Оприявнюються вкрай важливі складові привабливості тоталітарних режимів: 1) відчуття власної значущості без тягаря індивідуальної відповідальності; 2) відчуття офірування власного життя та спокою задля наближення щасливого майбутнього людства.

⁵ Маркс К. (1933). *Капітал*. Харків: Партвидав «Пролетар»



Вписаність ідеї революційного насильства в більший фрейм філософії історії обумовлює формування особливого **режиму часу**, чи **історичного режиму**, який ми спостерігаємо не тільки в СРСР як марксистській державі, але й у тоталітарних державах загалом.

Жулі Дешеппер зауважує, що СРСР встановив історичний режим, який можна назвати **футуристичним**. Поняття теперішнього, минулого та майбутнього були таким чином розмиті, даючи змогу існувати лише одній темпоральності — яку розглядали як «теперішнє в майбутньому»⁶.

Про що йдеться? Специфіка соціалістичного (і тоталітарного загалом) ідеологічного конструкта надавала будівникам соціалізму впевненість у тому, що вони не просто уявляють, а саме бачать майбутнє. Для них **майбутнє було навіть більш присутнім**, ніж сьогодні, яке розглядалося як **підготовка до справжнього життя**.

Футуристичний режим часу, щоб бути ефективним та наочно присутнім, має бути репрезентований не тільки в спеціально відведених місцях, а й у просторах повсякдення, які неможливо оминути й не помітити. Тому у всіх тоталітарних режимах вбудовування ідеологічного меседжу в візуальні, насамперед архітектурні, форми стало важливим та свідомим інструментом пропаганди. Нам варто виокремити цю тему, бо розглядати монументальну пропаганду СРСР (частиною якої є проекти ВДНГ) ізольовано від інших тоталітарних архітектурних проєктів означає пропустити декілька важливих наголосів. Хоча тоталітарні проєкти показово конкурували між собою, можемо помітити сутнісно дзеркальні феномени, без яких не зрозуміти, як кожен окремий проєкт, так і явище загалом.

Візуалізація краси майбутнього: архітектура міста та архітектура тіла

Принцип естетизації політики був одним із важливих інструментів створення ефекту захоплення конкретним політичним проєктом та вбудовування людини в соціальні практики держави.

Говорячи про принцип естетизації політики, маємо згадати про два його виміри: архітектурну філософію та проблематику краси людського тіла — і показати, як вони сутнісно пов'язані між собою.

Наприкінці 20-х — у 30-ті роки ХХ століття в державах із тоталітарною спрямованістю почали розробляти потужні архітектурні проєкти, що мали на меті таку організацію міського простору, яка дасть змогу переконати людей у неминучості реалізації саме цього проєкту. Говорячи про футуристичний режим часу тоталітарних держав, ми зауважували, що важливо було унаочнити фізичну присутність світлого майбутнього в недосконалому сьогодні. Режим тоталітарного часу водночас живе не тільки демонстрацією майбутнього, але й посиланнями на минуле, яке в цьому разі репрезентує режим вічності.

⁶ Deschepper, 2018

Якщо провести паралелі з есхатологічними концепціями, всі тоталітарні режими репрезентують перехід до так званого Тисячолітнього царства, варіанту Царства Божого на землі, позбавленого хвороб, насильства, бідності тощо. Тисячолітнє царство вводиться тут і зараз, хоча візуалізується по-різному.

Варто додати кілька слів про архітектурні проекти Німеччини, Італії та СРСР, які розробляли як проекти візуалізації присутнього «тут та зараз» майбутнього. Вони конкурують між собою і водночас виявляють базові спільні риси та навіть захоплюються досягненнями один одного.

Варто зауважити, що і Сталін, і Гітлер, і Муссоліні розглядали архітектуру як украй важливий інструмент впливу на «народні маси».

Архітектурний меседж тоталітарної Німеччини був наступним. Ще в 20-ті роки Гітлер у своїх публічних виступах декларував необхідність зведення великої архітектури в Німеччині, бо саме вона свідчить про національну силу та могутність. Його приваблювала монументальність та архітектурні рішення, які пропонували **античні** майстри. Гітлер був переконаний, що **сучасна архітектура перебуває в занепаді, який треба подолати в процесі відновлення величі німецької нації**. Проект її відродження мав початися з переважанню вигляду так званих міст фюрера: Берліна, Мюнхена, Нюрнберга, Гамбурга, Лінца. Варто пам'ятати про **ієрархічність** всередині країни, коли говоримо про тоталітарні проекти. У Німеччині було обрано декілька міст, які мали привілеї, вступаючи в майбутнє. У СРСР таким містом була Москва.

Говорячи про нацистську програму архітектурного перетворення Німеччини, маємо назвати імена архітекторів Пауля Трооста та Альберта Шпеера. Троост втілював у конкретних обрисах архітектурні ідеали Гітлера, вибудовуючи паралелі між античною та німецькою культурами. Архітектура Третього Рейху орієнтувалася на великі імперії минулого — Римську та Священну Римську імперію германської нації. Шпеер прагнув створити «нордичний архітектурний стиль» із «монументальною суворістю», водночас озираючись на неокласицистичний напрям ар-деко.

Шпеер став одним із переконаних візіонерів величного майбутнього Німеччини. З 1937 року він очолював проектування та створення нової столиці Німеччини — міста Германія, велич та піднесеність якої мали стати якнайкращою репрезентацією історичної місії нацистського політичного проекту. Германія мала бути добудована до 1950 року та була розрахована на 10 мільйонів мешканців. На площі Адольфа Гітлера мала розміщуватися Велика купольна зала німецького народу на 180 000 осіб. Вона мала стати найбільшою будівлею в світі і вінчалася би куполом заввишки 260 м. Поряд мали звести найбільшу в світі Триумфальну арку висотою 120 м. Всі споруди, за задумом, будували з «вічних» матеріалів, переважно граніту, аджебетон та метали зазнають корозії, тому не підходять для демонстрації величі Германії.

Наприкінці 20-х років ХХ століття в Італії виникає феномен **фашистської архітектури**. Його засади розвивали, зокрема, Джузеппе

Террані та Марчелло Пьячентіні. Як і в Німеччині, новий архітектурний стиль мав потужну підтримку держави та особисто Беніто Муссоліні. Гіпертрофовано монументальна архітектура мала викликати емоційне відчуття відродження Римської імперії, формувати гордість за історію своєї країни. Враження вічності будівлям мав надавати **вапняк** та інші міцні матеріали.

Амбітні архітектурні проекти, як виявилось, було неможливо реалізувати, однак вони добре ілюструють тезу про футуристичний історичний режим, який згадує Жулі Дешеппер.

Радянським прикладом футуристичного режиму часу є Палац Рад (архітектор Борис Йофан). Цьому проекту не судилося втілитися, але будівля мала стати найбільшою висоткою Москви та місцем проведення сесій Верховної Ради СРСР. Характерно, що спеціально для будівництва Палацу Рад у 1931 році знесли Храм Христа Спасителя — тобто вже навіть обране місце вказувало на **сакральний характер споруди**. Ця сама символічність місця — сакрального простору — простежується й у київській ВДНГ.

За задумом, Палац Рад являв собою ступінчасту вежу-постамент, яку вінчала грандіозна статуя Леніна. Будівля мала бути заввишки 415 м, зокрема, щоб конкурувати з США та бути вищою за Емпайр-Стейт-Білдинг у Нью-Йорку. Кругла велика зала мала вміщати 50 000 осіб. У ясну погоду Палац Рад було б видно на відстані 70 км від Москви.

Феноменальна переконаність у прекрасному майбутньому не в перспективі, а в реальності призвела до дивовижних самообманів радянської людини. Так у 1936 році вийшов у прокат фільм «Москва», в якому був продемонстрований образ майбутньої столиці, зокрема, в кадрі можна було побачити Палац Рад. І хоча кінострічка зображала **майбутню** столицю, було зафіксовано низку випадків, коли гості міста питали, де розташовано Палац Рад і чому вони не бачать його — адже було обіцяно, що фігуру Леніна можна буде побачити з будь-якої точки Москви. Палац Рад з'являється і в першому радянському фантастичному фільмі «Космічний рейс» (1935), який розповідає про події 1946 року. Світле майбутнє «тут і зараз» втілюється в дні сьогоднішньому.

У гігантоманії проекту Йофана помітні згортання фази революційного радянського авангарду 20-х та перехід до імперського марення сталінського соцреалізму.

Оце дещо шизофренічне відчуття ейфорії від перебування в майбутньому можна вважати однією з дієвих форм пропаганди: вона діє не тільки через просування певних лозунгів чи аргументів, а й через відчуття **щастя**, власної затребуваності, високої оцінки роботи. Власні побутові проблеми, життя в комуналці, роки в черзі на житло тощо перетворювалися за цієї оптики в щось другорядне, зрозуміле, терпиме — це лише мені не пощастило, усе виправиться.

Через звернення до античної візуальної мови **ейфорія від перебування в майбутньому** доповнювалася ілюзією перебування в **вічності**. Античність — це «сертифікована цивілізованість», яка надає ваги будь-якому режиму, який декларує причетність саме

до цієї традиції, аби транслювати свою сутнісну спорідненість із вічністю. Тобто, пов'язаний з античністю політичний феномен стає **«позачасовим»** — таким, де **минуле та майбутнє природно співіснують**. Все інше, що сталося між античністю та тоталітарним сьогоднішнім, потрапляє в категорію тимчасового, певної статистичної похибки. Не можу в цьому зв'язку не згадати сказані в 2022 році слова директора Ермітажа Міхаїла Піотровського про те, що тільки країна з античним минулим може претендувати на приналежність до європейської традиції — тому Росія є більш європейською, ніж, наприклад, Норвегія. Це та сама претензія на вічність, яку демонстрували тоталітарні режими майже століття тому.

Власне, дієвість естетичного виміру для формування багатошарового пропагандистського меседжу була визнана після завершення Другої світової війни. Нюрнберзький трибунал назвав Альберта Шпеера винним та засудив до 20 років ув'язнення. На відміну від багатьох нацистських злочинців, Шпеер свою провину визнав.

Розчинитись у чомусь більшому, ніж життя окремої людини. Коли ми говоримо про величну архітектуру, яка викликає захоплення та острах, маємо зауважити ще одну деталь — цю архітектуру створюють не тільки для милування. Вона стає фреймом для запуску того, що Гітлер називав **«масовим досвідом»**. Саме в обрамленні мегаломанської архітектури тисячі громадян могли збиратися і брати участь у громадських подіях, слухати виступи Гітлера й інших нацистських лідерів. Такий досвід мав стати інструментом об'єднання нації.

У радянському політичному проекті діяли саме такі настанови: палацові будівлі мали бути ареною масового досвіду. Нагадаємо слова Сергея Кірова, який ще в 20-ті роки мріяв: «Про нас багато говорять, нас характеризують тим, що ми блискавично стираємо з лиця землі палаци банкірів, поміщиків і царів. Це справді так. Збудуймо ж на їхньому місці **новий палац робітників і трудових селян**, зберемо все, чим багаті радянські країни, вкладемо всю нашу робітничо-селянську творчість у цей пам'ятник і покажемо нашим друзям і недругам, що ми, **«напівазіати»**, ми, на яких і далі дивляться зверху вниз, **здатні прикрашати грішну землю такими пам'ятниками, які нашим ворогам і не снилися»**⁷ [виділення О. Д.]. Власне, вищезгаданий Палац Рад і мав реалізовувати цю функцію: це мала бути будівля не тільки для роботи органів влади, але й місце для проведення фестивалів, масових культурних подій тощо.

Оптимістичні зібрання великих мас людей є потужною формою соціального виховання. І тоталітарні режими послідовно використовували цю практику. **Масові спортивні події** з акробатичними пірамідами, марші тощо мали слугувати прикладами колективного радянського досвіду. Уявлені **народні фестивалі** в Палаці Рад ішли **пліч-о-пліч з проектом простору, який демонструє досягнення**



⁷ Шахбазян, Е. Д. (ред.). (1937). Из речи тов. С. М. Кирова на I съезде Советов Союза ССР 30 декабря 1922 г. У За социалистическую архитектуру: Сборник важнейших материалов. Всесоюзная академия архитектуры. <https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/343279-rech-s-m-kirova-na-i-sezde-sovetov-sssr-30-dekabrya-1922-g>. Переклад авторки.

економіки та приваблює натовпи народу. Люди, які застали існування СРСР, і досі згадують обов'язкові демонстрації як досвід радості (тим більший, що після завершення демонстрацій часто розпочинали роботу спеціальні продуктові магазини).

Шпеер створював «архітектуру з людей», що добре помітно в фільмах Лені Ріфеншталь. Видовищні марші членів націонал-соціалістичної партії, драматичне масове спалення книг тощо — це практики перетворення мас у єдину істоту, що демонструє свою волю. «Собор зі світла» Шпеера — це дивовижне поєднання колективного досвіду з архітектурними формами (в даному випадку уявними): нацистське зібрання відбувається в уявному «соборі», контури якого створено за допомогою прожекторів ППО, розміщених по периметру колосальної площі, заповненої людьми.

Коли ми говоримо про масовий досвід, ми маємо розуміти ще один інструмент, яким тоталітарні режими користувались для естетизації політики, — **культ красивого та здорового людського тіла.**

Естетичний канон тоталітарних держав заслуговує на окрему увагу. Без розуміння принципів його функціонування неможливо досягнути вплив певної ідеологічної моделі на людей. Важливо бачити, як працюють в естетичному каноні стандарти краси, темпоральні та сакральні меседжі тощо.

Культ молодого, здорового тіла був складовою ідеологічних моделей всіх тоталітарних держав (це добре показано, наприклад, у фільмі «Олімпія» Лені Ріфеншталь). Нацистська концепція «надлюдини» отримала тут практичне втілення.

В радянському просторі ця ідея втілилася в фіксації на спортивному способі життя. Кожен громадянин долучався до масових спортивних заходів — чи то як учасник, чи то як глядач (згадаймо популярні масові спортивні видовища в 20–30-х). Для політичного проекту СРСР здоров'я населення декларувалося першочерговим завданням, а соціалістична держава, як стверджувалося, єдина піклується про здоров'я людей. Як писав Маяковский у зверненні до потомків, «...для вас, хто здорові та хвацькі, поет вилизував сухотні плювки шершавим язиком плакату...»⁸. За радянськими уявленнями, соціалістична держава першою в історії стала піклуватися про гігієну та санітарні умови. Цей посил був відображений і в значно пізніших радянських культурних продуктах. Наприклад, у романі братів Стругацьких «Населений острів» гість із соціалістичного майбутнього виглядає як надлюдина — його навіть куля не вбиває. Тобто прямий зв'язок між сталим піклуванням соціалістичної держави про здоров'я громадян та удосконаленням людської «породи» утверджується в радянському світобаченні.

Можна згадати й розвинені як у СРСР, так і в нацистській Німеччині програми вдосконалення людської природи не тільки через спорт та гігієну, але й свідоме «племінне розведення» людського матеріалу.

Наприклад, програма «Лебенсборн» у Німеччині (по суті, розплідники правильного арійського племінного матеріалу) та радянські дослідження можливостей схрещування людини та мавпи.

В естетичному вимірі це було відображено через просування канону краси людського тіла, який був ядром як радянського, так і нацистського естетичного ідеалів. Це дуже приваблива та, здається, природна функція мистецтва — надихатись красою людського тіла. Ним можна милуватись — і це абсолютно природне бажання. Та в тоталітарних державах канон ідеального тіла подається разом з ідеологічною настановою: саме в нашій державі можна милуватись такими красивими людьми. **Це ми робимо їх такими.**

Нагадаємо, що естетичний вимір політики тоталітарних держав ґрунтується на відсилках до класичних зразків, тобто виводить власну епоху в простір умовної вічності. Водночас маємо зауважити постійне суперництво з вже наявними зразками культової світової архітектури. Триумфальна арка Шпеера мала бути вдвічі вищою за паризьку. Купол Залу народів мав за зразок Собор Святого Петра в Римі, однак, звісно, мав значно перевищувати його розмірами. Палац Рад у Москві мав бути вищим за Емпайр-Стейт-Білдинг тощо.

Напевно, говорячи про естетизацію політики, ми маємо зауважити також серйозну взаємозацікавленість тоталітарних режимів естетичними пошуками один одного. Це було не тільки суперництво (як-от візуальне змагання німецького та радянського павільйонів на Всесвітній виставці 1937 року в Парижі), але й уважне вивчення. Так, італійський диктатор Муссоліні захоплювався творами радянських художників Кузьми Петрова-Водкіна та Олександра Дейнеки. Муссоліні називав останнього «справжнім римлянином», купував його роботи, а в 1935 році СРСР, на прохання італійської держави, командировав Дейнеку в Італію: вчити місцевих митців. В 1939 році проекти Шпеера побачив Сталін та запросив німецького архітектора в Москву (візиту, однак, завадив Гітлер). Взаємозацікавленість тоталітарних режимів естетичними шуканнями один одного зрозуміла, адже їхні ідеології ґрунтуються на підпорядкуванні індивіда певній надсутності (нації, партії), мегаломанії, претензії на вічність та запровадженні футуристичного режиму часу. Варто зауважити ще одне джерело натхнення — зокрема радянських творців нового естетичного режиму — стиль **ар-деко**, який якнайбільше розвинувся в **США**. Саме **імперська** спрямованість державних проектів, можливо, споріднює тоталітарні режими 30-х років з американською імперською стратегією.

Щоб якісно проаналізувати феномен колишньої ВДНГ в Києві, ми маємо зважати на значно ширший контекст функціонування інструментів тоталітарної пропаганди загалом. Тим більше, що саме привабливість тоталітарних режимів переважно не належить до мейнстріму аналізу впливу радянської ідеології. Якщо розуміння

⁸ Із поеми «На весь голос» (1929–1930). Переклад авторки. Мовою оригіналу: «Для вас, которые здоровы и ловки, поэт вылизывал чахоткины плювки шершавым языком плаката».



радянських практик насильства щодо України в останні роки виходить навіть на рівень масової свідомості (можна згадати, наприклад, популярність культурних продуктів, присвячених Розстріляному відродженню, тощо), то інструменти привабливості тоталітарних проєктів залишаються на периферії академічних досліджень. Створення «просторів радості» в тоталітарних проєктах було насправді не менш потужним інструментом насильства, хоч його не завжди вдається розпізнати. Саме з цим прихованим насильством пов'язані потужні форми ностальгії за соціалізмом, про які ми говоримо, зокрема, в розділі про музеї комунізму.

На наш погляд, аналіз привабливості тоталітарних режимів важливо починати з розуміння типу історичної свідомості, на якому ґрунтуються тоталітарні проєкти. Загальноєвропейська ідея Прогресу в марксистській інтерпретації набула форми насильницького прориву до світлого майбутнього (аналогом цього світлого майбутнього в авраамічних релігіях були варіації уявлення про Тисячолітнє Царство). Оскільки мета людського життя встановлювалася поза межами біологічного існування індивіда — а саме в цьому «світлому майбутньому» й формувався специфічний футуристичний історичний режим, — людині пропонувалося бути щасливою, коли вона долучиться до позачасового проєкту загального щастя, який простягається в вічність. Майбутнє вже присутнє «тут та зараз», хай повсякденне життя й не відповідало уявленням про загальне щастя — і це майбутнє власними руками мали викувати радянські люди. Це мало б підвищувати відчуття власної гідності, адже індивід докладався до справи більшої за нього, але водночас існувала сила, яка бере на себе відповідальність за особистий вибір (саме тому, що мета більша за сили індивіда й окремими зусиллями не може бути досягнута). Приналежність до нової аристократії, участь у побудові майбутнього, розчинення в великій спільноті, проявлення в сьогоденні образу прекрасного майбутнього — це все інструменти привабливості тоталітарного режиму, який обіцяє щастя.

Для розуміння футуристичного режиму часу важливо пам'ятати про ще один інструмент естетизації політики: використання архітектурної мови для перетворення міст на простори постійної радіації повідомлення про володіння владою знання про світле майбутнє та засоби його досягнення. Естетично прекрасні простори репрезентації влади в архітектурі та орієнтація на естетично прекрасні людські тіла стали інструментами залучення до проєкту — або принаймні притишення незгоди, адже легко потрапити в дивну пастку інтерпретації: хіба комусь не подобаються здорові, красиві людські тіла? Це викликає запитання.

Естетизація політики в архітектурному полі формувала потужний меседж: «ми тут назавжди». Для його підсилення режими не шкодували коштів на створення архітектури майбутнього, орієнтованої на античні зразки (сертифікована цивілізація, мірило якої перебуває в вічності) та з «вічних» матеріалів. В наступному розділі, присвяченому вітринам тоталітарних режимів, ми заторкнемо питання величезних видатків на створення привабливої картини, що часто

призводило й до фізичного знищення об'єктів, які в певний момент почали здаватись не такими переконливими. Вічність варта величезних витрат, неспіврозмірних до витрат держави на інші галузі.

Естетизація політики створювала також чіткі ієрархічні структури, які демонструвалися в публічному просторі. У Німеччині це «міста фюрера», у СРСР — перетворення Москви на інтервенцію майбутнього в сьогодні. Розуміння цієї ієрархічності важливе під час аналізу колишньої київської ВДНГ. Без усвідомлення місця київської Виставки в ієрархічній системі репрезентації влади в СРСР неможливо зрозуміти деякі особливості її створення та функціонування. Саме це розуміння ієрархічності підсвічує, на мій погляд, розділи Олексія Бикова та Лізавети Герман у цьому виданні. На основі конкретного архітектурного та мистецтвознавчого аналізу автори висувують припущення про місце мистецької та архітектурної складових колишньої ВДНГ в українській культурній традиції, про засадничі відмінності між київською та московською моделлю ВДНГ.



ВІТРИНИ ФУТУРИСТИЧНОГО РЕЖИМУ ЧАСУ:

ФІЛОСОФІЯ РАДЯНСЬКИХ ВИСТАВКОВИХ ПРОЄКТІВ

Оксана Довгополова

Коли ми говоримо про футуристичний історичний режим, ми маємо дуже уважно придивитись до такого інструменту репрезентації власного політичного проєкту, як **виставки** — як міжнародні, так і внутрішні, радянські. У цьому розділі спробуємо окреслити широкий горизонт еволюції радянської виставкової стратегії в контексті участі в **Всесвітній виставці** та створення різних внутрішніх **виставок досягнень** радянської економіки (в різний час вони мали різні назви). Для розуміння феномена київської ВДНГ необхідно брати до уваги ширші контексти, які вказують на пріоритети СРСР у той чи інший час. Якщо, наприклад, не бачити різких коливань політики Хрущова (зокрема міжнародної) в період відкриття київської ВДНГ, ми ризикуємо не зрозуміти специфіку концепції виставки.

Розділ побудований за хронологічним принципом: в межах одного часового відрізка розглядаються як міжнародні, так і внутрішні виставки, що дає змогу співставити меседжі на зовнішню та внутрішню аудиторії. Зовнішній та внутрішній користувач отримували радянський пропагандистський меседж із різним смисловим посилом і в різній естетичній формі.

1920-ті

Офіційно заявивши про своє існування в 1922 році, СРСР відразу почав працювати над створенням простору репрезентації свого бачення майбутнього. У 20-ті футуристичний режим часу відобразився в авангардному розриві з минулим та ентузіазмі побудови майбутнього.

Візуальна мова авангарду мала підкреслити революційність та новаторство радянської держави. Вже в 1923 році в Москві було проведено **Всеросійську сільськогосподарську та кустарно-промислову виставку**. Це була перша масштабна виставка від заснування СРСР — її загальна площа становила приблизно 100 га. Підготовка до відкриття тривала десять місяців, за цей час було спроектовано та зведено 255 будівель.

Виставка була сповнена авангардистських настроїв. Новаторський проект павільйону «Махорка» (архітектор Костянтин Мельников) змусив декількох інших архітекторів павільйонів переробити власні проекти.

Цікаво, що на виставці 1923 року на додачу до її авангардності був широко представлений іноземний бізнес: у події взяли участь приблизно 600 іноземних компаній.

Тоді ж Радянський Союз почав шукати способи заявити про себе у світі. В 1924 році Велика Британія та Франція офіційно визнали СРСР, в середині 20-х було встановлено дипломатичні відносини з більшістю капіталістичних держав. Найпізніше відбулося дипломатичне визнання СРСР з боку США (1933 рік).

Восени 1924-го Франція запросила СРСР взяти участь у Міжнародній виставці сучасних промислових і декоративних мистецтв (Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes), запланованій на 1925 рік.

Радянський Союз здобув шанс представити себе світу як революційну націю, яка порвала з минулим та почала створювати культуру майбутнього. Після цього СРСР не з'являвся на міжнародних виставкових майданчиках аж до другої половини 30-х років.

1930-ті

У 30-ті роки прояви авангарду зазнали остракізму. На початку 30-х років стиль, риторика, естетичні орієнтири тощо СРСР радикально змінюються. Період авангардних пошуків був перерваний. В 1932–34 роках оформлюється стиль, який його творці назвали соціалістичним реалізмом.

Саме в цей період меседжі СРСР для виставок усередині країни та за кордоном перестають збігатися. Дослідник радянського

мистецтва Володимир Паперний¹ звертає увагу на два пропагандистські посили, які формуються в один і той самий час (середина 30-х років), але для різної аудиторії. Специфіку меседжу для зовнішньої аудиторії ми бачимо насамперед у Всесвітній виставці в Парижі 1937 року.

СРСР не брав участь у брюссельській Всесвітній виставці 1935 року, але до виставки 1937 року почав готуватись ретельно. Як зауважує Ентоні Свіфт², міжнародна ситуація середини 30-х змушувала СРСР шукати союзників. Ідея світової революції, якою ще переймалися в 20-х, відійшла в минуле. Віднині на порядку денному була теза «побудови соціалізму в окремо взятій країні», і в 1935 році СРСР почав інструктувати Комінтерн налаштовувати західні комуністичні партії на пошук співпраці з лівими силами, щоб спільно протистояти фашизму. Війна з Німеччиною поставала неминучою.

Володимир Паперний³ зауважує, що війна бралася до уваги навіть під час планування московського метро, яке будувалося не тільки для зручності пересування, але й аби забезпечити населення укриттями (це підтверджено протоколами непублічних архітектурних нарад).

В середині 30-х почалася активна робота як у напрямі міжнародної представленості СРСР на виставках, так і в напрямі відкриття головної виставки, яка представляла б економічні досягнення країни. Більше зусиль, вочевидь, вкладали в міжнародні проекти. Так радянський павільйон на Міжнародній виставці сучасних промислових і декоративних мистецтв 1937 року в Парижі став певним вододілом у побудові іміджу СРСР на світовій арені.

Забігаючи наперед, загадаймо тезу Ентоні Свіфта, що меседжі павільйонів на Всесвітній виставці 1937 та 1939 років стали частиною спроби представити СРСР як модернізаційну силу, яка перетворила відсталу царську імперію на сильну, прогресивну державу, яка може стати цінним союзником проти загрози німецької агресії⁴.

Радянський павільйон на Паризькій виставці надає можливість зрозуміти природу радянської пропаганди та причини успіху радянських виставкових проектів.

Саме павільйон у Парижі чітко показує розходження зовнішньо-політичної та внутрішньополітичної риторик. Принцип естетизації політики тут заслуговує спеціальної уваги. Нагадаємо, що від початку 30-х років у СРСР жорстко насаджували так званий метод соцреалізму, а революційний авангард став об'єктом переслідувань. В 1935 році помер Малевич — і так символічно завершилася доба авангарду. І поки представники авангарду зазнавали утисків і переслідувань у СРСР, на паризькій виставці інструментом

1 Paperny, 2016). Hot and Cold War in Architecture of Soviet Pavilions (1937–1959). In R. Devos, A. Ortenberg (Eds.), *Architecture of Great Expositions 1937–1959. Messages of Peace, Images of War* (pp. 81–98). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315567747>

2 Swift, A. (2016). The Soviet Union at the 20th-Century World's Fairs. *World History Connected*, 13(3). https://worldhistoryconnected.press.uillinois.edu/13.3/forum_01_swift.html

3 Paperny, 2016

4 Swift, 2016

естетизації політики стала саме та архітектурна мова, яка виростає з авангардних шукань.

Радянський павільйон для паризької виставки 1937 року проектував той самий Борис Йофан, автор проекту Палацу Рад. Модель циклопичної конструкції, увінчаної скульптурою («Робітник та колгоспниця» Віри Мухіної), була використана і тут. А у внутрішньому декорі, який розробляв Микола Суєтін, відчувається вплив Малевича, учителя художника.

Відлуння конструктивістської естетики помітне й у лаконічній мові паризького павільйону. Варто додати, що успіх павільйону забезпечили твори Віри Мухіної та живописні зображення Стахановця пензля Олександра Дейнеки всередині павільйону. Мухіну та Дейнеку у той самий час різко критикували всередині СРСР за недостатнє оволодіння принципами соцреалізму. Та назовні радянське керівництво було готове продавати спадщину авангарду, бо ця мова була більш зрозумілою європейському глядачеві.

Участь у паризькій виставці 1937 року була важлива з погляду демонстрації потенційним союзникам (європейським країнам) більшої привабливості радянської держави, як порівняти з німецькою. Це було справжнє змагання естетико-ідеологічних стандартів, що очевидно вже з побіжного погляду на мапу виставки.

Радянський та німецький павільйони розташовані навпроти один одного, ніби суперники. Обидва вдаються до засобів ар-деко та увінчані скульптурами, які втілюють ідею сили держави. Для СРСР — це союз робітників та колгоспних селян, для Німеччини — імперський орел. Німецький павільйон був значно вищий, однак через динамічність скульптури Мухіної, радянський павільйон візуально подавляв німецький. Це суперництво було таким очевидним, що алею між будівлями глузливо називали «авеню демократії».

Водночас обидва павільйони здобули надзвичайну популярність у публіки. Ентоні Свіфт зауважує, що з тридцяти мільйонів відвідувачів виставки двадцять мільйонів пройшли через радянський та німецький павільйони⁵. Обидва здобули золоті медалі. Аналізуючи оцінки павільйонів професійною спільнотою, Ентоні Свіфт посилається на думку класика американської архітектури Френка Ллойда Райта, що радянський павільйон став «найбільш вдалою та драматичною виставковою будівлею на паризькій виставці».

СРСР виявився дуже переконливим для європейської та світової публіки зі своїми оптимістичними меседжами про прогресивний вплив соціального звільнення на економічний розвиток Країни Рад. Якщо сформулювати ідеологічний посил радянського павільйону однією тезою, то йтиметься про переваги цінностей та ідеалів над зосередженістю на суто технічному прогресі. Це протиставлялося павільйонам інших країн, які розповідали про речі, а не політичні системи, які, власне, і забезпечують прогрес.

В тому самому 1937 році почалася підготовка до **виставки 1939 року в Нью-Йорку**. Вона слугувала продовженням паризького

⁵ Там само



висловлювання, тому розкриймо спершу тему міжнародних виставок, а потім порівняймо їхній меседж із тим, який транслювався на внутрішню аудиторію.

Виставка 1939 року в Нью-Йорку стала одним із наймасштабніших виставкових проєктів ХХ століття. Вона мала тему «Побудова майбутнього світу» (Building the World of Tomorrow) і слугувала ареною протистояння різних версій модерності та різних версій майбутнього.

Свіфт посилається на планувальні документи виставки 1939 року: із них чітко зрозуміло, що радянський павільйон мав продемонструвати, що майбутнє належить тільки радянській системі. А іміджеві дивіденди завжди дорожчі: витрати СРСР на свій павільйон перевищили кошторис павільйону США. Це ще раз вказує на роль, відведену виставці — вона мала стати наймасштабнішою самопрезентацією за всю історію СРСР.

СРСР отримав дев'ять тисяч квадратних метрів території на дуже вдалій локації для реалізації свого павільйону. Цей жест щедрості від організаторів розцінювався як дипломатична перемога та знак поваги США до СРСР (нагадаємо, що дипломатичні відносини між державами були встановлені тільки в 1933 році).

Участь СРСР в Експо 1939 року була дуже помітною. Радянський проєкт був представлений на трьох локаціях: головний радянський павільйон, експозиція в Залі Націй (Hall of Nations) та Арктичний павільйон.

Головний радянський павільйон був створений за всіма канонами американського ар-деко. Варто зазначити, що саме цей архітектурний стиль вважався ще з початку 30-х років найбільш відповідним цілям естетизації політики в СРСР. У 1934 році група радянських інженерів та архітекторів, яка була залучена до розробки проєкту Палацу Рад, була відправлена у відрядження до США для вивчення зразків ар-деко. Головним предметом зацікавленості був нью-йоркський Рокфеллер-центр. Напрацювання американської архітектури не тільки уважно вивчалися, але й активно імпортувалися.

Йофан унаочнив достатньо агресивний підхід СРСР до досягнення своїх цілей: він проігнорував висотний регламент, схвалений організаторами виставки, — 45 метрів. Радянська ж сторона добилася для себе виняткових умов та представила 17-метрову статую (скульптор В'ячеслав Андреев) на 55-метровому обеліску. Постаць Робітника на павільйоні поступалася висотою тільки Трилону — головній скульптурі виставки, тобто сягала вище прапора США на американському павільйоні та статуї Джорджа Вашингтона, якому виставка була присвячена. Це спричинило нарікання серед американців.

Радянський павільйон відрізнявся від інших павільйонів не тільки висотою та нехтуванням правилами, але й надзвичайною помпезністю. Більшість павільйонів були тимчасовими конструкціями, тоді як радянський павільйон — капітальною, з облицюванням із натурального мармуру, граніту та порфіру. «Тут відвідувачі, звиклі до усіляких імітацій гіпсу під камінь, дикту під мармур тощо, бачать як всередині,

так і зовні мармур та бронзу»⁶. Радянським читачам пояснювали, що ця справжність усіх матеріалів у радянському павільйоні дає відвідувачам відчуття правдивості та надійності життя в СРСР.

Маршрут руху відвідувачів усередині павільйону був строго заданим. У радянських студіях експонування він називався «примусово-вільним принципом»⁷. Так хаотична Америка протиставлялась впорядкованому СРСР.

На відміну від американського павільйону, який представляв інноваційні проєкти в галузі інженерії, містобудівництва тощо, СРСР демонстрував картини світлого майбутнього. Для радянського меседжу було важливо показати не просто машини, а відносини між машиною та людиною, тож увагу привертали повсюдні гігантські картини з усміхненими людьми.

Порівняно з павільйоном 1937 року, у якому були представлені промислове будівництво та архітектура крупних центрів, у Нью-Йорку центральною темою експозиції став сталінський план реконструкції Москви з Палацом Рад та метро. Найбільшою атракцією павільйону було відтворення станції метро, яка за допомогою дзеркал здавалася величезною. Про це писали навіть у The New York Times.

Окрім украй помпезного центрального радянського павільйону, СРСР презентував на виставці 1939 року ще й окремий Арктичний павільйон. Тут СРСР мав нагоду продемонструвати свою першість: з середини 20-х років «підкорення» Арктики стало національним пріоритетом СРСР⁸. В 1937 році літак уперше приземлився на лід, було здійснено перший трансполярний переліт Москва — Ванкувер, обладнано першу плавучу наукову станцію в Арктиці. В 1938-му криголам «Сталін» першим досяг Північного Полюса. На виставці стверджувалося, що Арктика для СРСР — це *tabula rasa* для реалізації радянського проєкту. Однак драматична доля корінних народів, звісно, виносилася за дужки. Арктичний павільйон мав на меті зобразити «сучасний епос» освоєння нових земель та першопрохідництва. Серед експонатів були літаки та обладнання полярної експедиції Івана Папаніна. Героїчне підкорення Арктики слугувало козирем досягнень СРСР⁹.

Як інструмент культурної дипломатії виставка 1939 року в Нью-Йорку спрацювала дуже потужно. Ентоні Свіфт¹⁰ наводить статистику відвідувань: радянський павільйон встановив рекорд серед павільйонів виставки — через нього пройшло 16 500 000 відвідувачів. Попри помітну критику висоти павільйону, пропагандистських меседжів тощо, більшість відвідувачів раділи запропонованим атракціям, як-от «візиту» в московське метро тощо. Радянський Союз не шкодував

6 Суєтин Н. (1939). Искусство на выставке. *Искусство*, 5, 103. Переклад авторки

7 Рождественский, К. (1970). *Ансамбль и экспозиция*. Художник РСФСР. С. 38–39.

8 McCannon, J. (1998). *Red Arctic: Polar Exploration And The Myth Of The North In The Soviet Union, 1932–1939*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780195114362.001.0001>

9 Timonina, L. (2018, December 4). «*Conquered Modernity*»: *The Soviet Arctic Pavilion at the World's Fair in 1939*. The Arctic Institute. <https://www.thearcticinstitute.org/conquered-modernity-soviet-arctic-pavilion-worlds-fair-1939/>

10 Swift, 2016l

грошей на вивчення та апропріацію сучасних технологій та архітектурних трендів, на формування такого ідеологічного посилу, який реципієнт миттєво зчитував би.

На думку Ентоні Свіфта, причина такої зацікавленості американців радянським павільйоном та експозиційними просторами полягала в тому, що вони розповідали історію модернізації, прогресу, підкорення природи — дуже близькі американському національному наративу теми. Дослідник посилається на американського журналіста В. Ліппмана, який зауважував, що радянський павільйон намагався «переконати американський натовп, що Росія зараз є більш Америкою, ніж сама Америка».

Варто зауважити, що успіх радянського павільйону був зведений нанівець нападом СРСР на Фінляндію буквально через місяць після закриття нью-йоркської виставки. На другий сезон Експо СРСР не залишився, павільйон був демонтований та відправлений до Москви. В 1940 році на місці радянського павільйону стояла Палата громад (House of Commons), що акцентувало на вищості американської демократії.

Виставкові проекти всередині СРСР у 30-ті роки

Всередині СРСР саме тридцять років стали початком нового типу виставкових проєктів, які мали вбудувати радянську людину в футуристичний режим часу. Відмінності меседжів для закордонної та внутрішньої аудиторій дають змогу краще зрозуміти інструменти радянської пропаганди.

Одночасно з підготовкою до міжнародної виставки в Парижі відбувається підготовка до відкриття масштабної Всесоюзної Сільськогосподарської Виставки (ВСХВ). Робота над нею почалася ще в 1935 році, а наступного року провели благоустрій та визначили авторів основних павільйонів.

Проєкт павільйону України було доручено розробити Олексію Тацію, українському радянському архітектору, який народився в Полтаві й все життя провів в Україні. До липня 1937 року вже звели головний павільйон, павільйони Білорусі, України, закавказьких республік та павільйон «Механізація», більшість із яких були дерев'яними.

Виставка мала відкритися відразу після паризької, потім її відкриття перенесли на серпень 1938-го, але саме тоді декількох директорів виставки одного за одним визнали ворогами народу та розстріляли. Тож відкриття відклали.

Архітектурні рішення змінювали декілька разів. До того ж, навіть уже готові павільйони зносили та будували наново з нуля. Йшлося не тільки (і не стільки?) про пошуки найбільш вдалого рішення, а й про «неблагонадійність» архітекторів, визнаних ворогами народу. Через арешт головного архітектора більшість проєктів були визнані

невдалими, а деякі з них навіть «вредітельськими». Знесли й павільйон Української РСР (його визнали схожим на «конюшню в великому князю маєтку»). Для головного входу після багатьох спроб обрали форму тріумфальної арки.

З огляду на витрати на створення Паризького та Нью-Йоркського павільйонів СРСР, дерев'яні павільйони для головної виставки Країни Рад виглядають дещо дивно. Згадаймо публікації про Нью-Йоркську виставку, відвідувачі якої мали відчувати «справжність» повідомлень радянського павільйону через справжність матеріалів, з яких він був зроблений (на протигагу імітаційним матеріалам інших павільйонів, які задумувались як тимчасові).

Тематика виставки теж потребує уваги: це була сільськогосподарська виставка. В другій половині 30-х років можна було б очікувати презентації індустріальних досягнень чи того самого освоєння Арктики, для якої побудували окремих павільйон в Нью-Йорку. Тим не менш, виставка саме сільськогосподарська.

Паперний¹¹ вбачає причину зосередженості саме на сільськогосподарській праці в тому, що радянська держава вважала за потрібне працювати особливо ретельно саме з сільським населенням, яке малося за нерозвинене та забобонне — його треба «перекувати». Проблему голоду, яка, як ми знаємо, в 30-ті роки була не теоретичною, а цілком реальною, пропонували вирішувати «ударним трудом». Тобто започатковану в індустріальному виробництві стратегію пропонували перенести на сільськогосподарську сферу.

Нагадаємо, що з середини 30-х СРСР всерйоз готувався до війни, тому на сільськогосподарській виставці ця тема теж згадувалася. Глорифікація Червоної армії відсутня в Паризькому павільйоні, тоді як для внутрішньої аудиторії було складено чіткий меседж: у нас багато їжі та зброї, тому радянський народ може спати спокійно.

Фактичний вступ СРСР у Другу світову війну в 1939 році відобразився й на повідомленнях московської виставки. З огляду на окупацію Західної України в 1939 році, концепцію Українського павільйону на ВСХВ довелося змінювати. Він відтепер мав демонструвати «національне поневолення, бідність та несправедливість, які відчували на собі селяни Західної України». Це мало віддзеркалюватись веселим та заможним життям селян Східної України¹².

Забігаючи наперед, зауважимо, що в 1941–1945 роках московську Виставку було евакуйовано в Челябінськ.

¹¹ Паперны, 2016, с. 83

¹² Там само, с. 88

50-ті роки

У 50-ті роки виставкова стратегія СРСР переживала потужні трансформації, значною мірою пов'язані зі спробою виходу зі сталінського періоду та реформаційними інтенціями Нікіти Хрущова.

Змінам передував період еволюційного повернення виставкової діяльності довоєнного зразка. Нагадаємо, що в 1941 році головну сільськогосподарську виставку СРСР відправили в Челябінськ, в евакуацію. В 1948 році ухвалили відновити роботу виставки в Москві до 1950 року. Для «перезавантаження» головної вітрини радянського проєкту її площу збільшили до 207 га. Довоєнні дерев'яні павільйони вже вийшли з ладу, треба було будувати нові. Так павільйон Української РСР було демонтовано ще в 1947 році.

Тут нас не цікавить увесь проєкт відновлення московської Виставки, а лише її українська складова. У 1950–1954 роках було зведено павільйон із назвою «Українська РСР» (із такої назвою він існував до 1964 року, коли його перейменували в Павільйон № 58 «Землеробство»). Проєкт розробив вже згаданий український архітектор Олексій Тацій, до нього долучилися Валентина Чуприна та Григорій Шлаканев. Проєкт курував особисто Нікіта Хрущов та Міністерство сільського господарства УРСР. Це був найбільший із республіканських павільйонів: загальна площа залів — 1600 квадратних метрів, загальна висота з куполом — 26 метрів, зі шпилем — 42 метри.

Павільйон був розкішно оздоблений. Фасад облицювали керамічними блоками, цоколь — сірим гранітом. Керамічна ліпнина тематично відсилає до образу країни-житниці — зображення колосся, рослинних орнаментів тощо. Павільйон будували в 1954 році, тому вхідна арка прикрашена вітражем із зображенням Переяславської ради 1654 року. В основу вітража було покладено картину українського художника Михайла Хмелька «Навіки з Москвою, навіки з російським народом». Михайло Хмелько — двічі лауреат Сталінської премії (1948 та 1950 років).

По чотирьох кутах фасаду — жіночі фігури з лавровими вінками. Біля входу дві скульптурні групи — «Стахановці промисловості» та «Стахановці сільського господарства», які створювали декілька скульпторів, переважно (але не виключно) українці (Є. Белостоцький, Е. Фрідман, З. Рилеева та С. Орлов). Вхідний зал павільйону оздоблений фрескою «Дружба народів СРСР», створеною українськими митцями (або митцями, які на той час жили в Україні) — Ю. Балановським, С. Кириченком, В. Болдиревим, А. Черновим, Л. Чичканом, С. Отрошенком.

Говорячи про головну сільськогосподарську виставку СРСР першої половини 50-х, ми можемо гадати, що мейнстрим довоєнного часу просто провадить далі свій еволюційний розвиток. Але зміна політичного керівництва країни та прихід до влади Нікіти Хрущова спричиняють різкий поворот внутрішньої та зовнішньої політики, що неминуче відображається в трансформації виставкової стратегії.

В середині 50-х років форма саморепрезентації СРСР у світі починає змінюватися. Нікіта Хрущов вирішив вести відкритий діалог із США та використати інструмент виставок, щоб переконати світ у перевагах соціалістичного способу життя. Паперний наголошує, що в цей час суперництво «двох систем» виходить на новий рівень¹³. В 1957 році Хрущов неочікувано виступив із ініціативою культурних, наукових та академічних обмінів із США. У вересні ці домовленості було досягнуто. СРСР мав зробити виставку в США, США — в Москві, а 1959 року мала відбутися спільна подія. СРСР та США були втягнуті в те, що історики культури називають змаганням двох проєктів глобалізації.

Ці різкі зміни курсу в пошуку способів саморепрезентації в світі вплинули як на внутрішні, так і на зовнішні меседжі СРСР. Відкриття американських виставок у СРСР стало справжнім викликом для радянського образу життя. Паперний зауважує, що абстрактні полотна Поллока, Ротко та де Кунінга в Москві стали ідеологічним троянським конем. Відповісти американцям треба було на своєму полі — і Хрущов сподівався продемонструвати саме переваги радянської економіки. У мемуарах оповідається, що Нікіта Сергеевич планував привезти президента США Річарда Ніксона на ВДНГ та показати йому кольоровий телевізор. Саме в 1958 році ВСХВ перейменували на ВДНГ, адже кольоровий телевізор на сільськогосподарській виставці був би недоречним. ВДНГ мав стати відповіддю американцям (її давали в Москві, це нормально). Напередодні американської виставки павільйони ВДНГ перейменували з регіональних на галузеві економічні. До трансформацій сенсів головної виставки країни ми ще повернемося, а поки варто зауважити, що в тому самому 1958 році відкрилася київська ВДНГ.

Внутрішньосоюзні виставкові проєкти змінилися у зв'язку з Експо в Брюсселі, адже всі вони працювали в комплексі. Саме в 1958 році СРСР повертається на Всесвітню виставку. Між Нью-Йоркським успіхом та Брюсселем 1958 року минуло майже два десятиліття. Темою бельгійської виставки стало «Підбиття підсумків заради більш людяного світу» (A Balance Sheet for a More Humane World), а головним питанням: як у ядерний час спрямувати прогрес на благо людини.

Хрущов намагався просувати ідею «мирного співіснування»: соціалістичний та капіталістичний табори мають уживатися разом та змістити свої змагання в площину науки, культури та економіки.

Ентоні Свіфт¹⁴, аналізуючи розстановку сил у світовій торгівлі, зауважує, що упродовж 50-х років обидві світові суперсили, які змагалися за першість, бачили в брюссельській виставці нагоду продемонструвати переваги власної ідеології перед мільйонами людей у центрі Європи.

Чіткі лінії радянського павільйону в Брюсселі демонстрували відмову СРСР від стандартів сталінської архітектури та так званих архітектурних надмірностей. Жодних монструозних статуй і аскетичний

¹³ Там само, с. 91

¹⁴ Swift, 2016

прозорий скляний павільйон — все це сигналізувало світу, що для СРСР минула епоха культу особи Сталіна й країна повертається до цінностей демократії та відкритості світу. Як зауважує Ентоні Свіфт, деякі західні архітектори аплодували модерністському стилю павільйону, інші ж — порівнювали його з великим холодильником. Французький дослідник архітектури Фаб'єн Белла зауважує, що стримана архітектура павільйону (архітектор Анатолій Полянський) була визнана в СРСР провальною, що взяла до уваги під час підготовки наступних міжнародних павільйонів¹⁵.

Виставка в Брюсселі відбувалася не тільки після викриття культу особи Сталіна та сталінських злочинів, але й після кривавого придушення антирадянського повстання в Будапешті 1956 року. Тож потрібно було дати максимально потужний меседж про готовність до мирного співіснування, зосередженість на наукових дослідженнях та інженерних досягненнях, а також на добробуті кожної людини.

Інтерес до павільйону був неабияким. Приблизно 70% відвідувачів виставки завітали до радянського павільйону¹⁶.

Експозиція зосереджувалася на освоєнні космосу. Першим, що бачив відвідувач, була модель «Супутника». Його сигнал нагадував присутнім, що СРСР вперше запустив у космос такий апарат. У просторі можна було дізнатися інформацію про розвиток ракетних досліджень від 1903 року. А моделі ядерного реактора, ядерного криголама тощо доводили, що СРСР працює виключно з «мирним атомом».

В павільйоні висіли картини зруйнованого Сталінграда та наголошувалися колосальні руйнування СРСР у Другій світовій війні, щоб підсилити ефект відродження — як Фенікс із попелу.

Зголоднілі відвідувачі мали змогу скуштувати страви кухні народів СРСР та випити російської «водки». Була запланована й культурна програма павільйону — цирк, балет, хор радянської армії.

У цей самий час американський павільйон демонстрував пристрої, які полегшують побут, та всякі символи американського життя, а також розважав відвідувачів шоу в стилі Disney, дитячим творчим центром тощо.

Павільйони обох супердержав припали до смаку відвідувачам, та абсолютну першість здобув павільйон Чехословаччини. І американський, і радянський павільйони були нагороджені золотими медалями.

Ентоні Свіфт наводить дані про зміну ставлення до СРСР серед відвідувачів. 36% відвідувачів радянського павільйону відповіли, що вони стали кращої думки про СРСР. Тільки 5% почали ставитися до СРСР гірше¹⁷. Інвестиції в культурну дипломатію і пропаганду працюють, і досвід СРСР демонструє це якнайкраще. Пересічний

європеець після відвідування радянського павільйону згадував смачну їжу, красивий балет, свій захват від «Супутника», а не кри- ваве придушення будапештського повстання, яке сталося за два роки до того.

60-ті та 70-ті роки

В 60-ті роки СРСР різко знижує оберти міжнародної виставкової діяльності і навіть відмовляється від планів провести Експо в Москві в 1967 році — на 50-ту річницю Жовтневої революції. Але ще 1962 року СРСР відклав планування московської Експо на невизначений термін. Ентоні Свіфт зауважує, що причина найімовірніше була в браку коштів, а можливо, у небажанні показувати радянським людям стандарти західного повсякдення. Від участі в Всесвітній виставці в Нью-Йорку в 1964–1965 роках СРСР відмовився, бо не очікував від неї такого самого міжнародного впливу, як у 1939-му.

Після відмови СРСР провести **Експо 67** Бюро міжнародної виставки підтримало заявку **Канади**, яку не прийняли через пропозицію СРСР. Для Канади 1967 рік теж був ювілейним — століття існування держави.

На тему Виставки 1967 року «Людина та її світ» СРСР відповів власним павільйоном «В ім'я Людини, на благо Людини».

Ентоні Свіфт дещо іронічно зауважує, що Монреаль став першим після Брюсселя майданчиком, на якому суперсили могли зійтися в матч-реванші. Якраз тоді відбувалося змагання за змогу зробити перший крок на Місяць — і результат ще був невідомий, тому обидві супердержави сфокусували свої експозиції на освоєнні космосу, водночас намагаючись представити досягнення в всіх галузях економіки. Журналісти коментували: СРСР хвалиться, що радянський споживач ще ніколи не мав такого гарного автомобіля і що незабаром він може сісти за кермо справжнього.

Бажання приголомшити глядача, яке було таким очевидним у радянському павільйоні, призводило радше до іронії з боку деяких журналістів, як зазначає Ентоні Свіфт. Особливо це впадало в око на тлі захоплення павільйоном Чехословаччини, який назвали перлиною сучасних технік презентації — там ефект створювався радше сугестивними, ніж буквальними засобами.

Радянський павільйон приваблював своєю архітектурою. Він спирався на ідею Костянтина Мельникова, авангардиста 1920-х років, а втілив задум архітектор Михайло Посохін, автор проекту Палацу з'їздів у Кремлі (1961).

Фаб'єн Белла зауважує, що в павільйоні в Монреалі Кремль намагався виправити помилки, яких припустився в 1958 році в Брюсселі: «На Монреальській виставці 1967 року величний павільйон, спроектований Посохініним, ознаменував переможне утвердження модернізованої монументальності. Цей процес незабаром завершився останнім павільйоном СРСР на Всесвітній виставці (яка проходила

¹⁵ Bellat, F. (2013). À fleurets mouchetés. L'architecture soviétique sous le glacis brejnévien. *Cahiers d'histoire russe, est-européenne, caucasienne et centrasiatique*, 54(1), 213–237. <https://doi.org/10.4000/monderusse.7936>

¹⁶ Swift, 2016

¹⁷ Там само



в Осаці 1970 року), знову роботою Посохіна. Тоді архітектура утворила колосальний металевий шпиль і перетворилася майже на метафору ракети»¹⁸

Історик архітектури, аналізуючи радянський павільйон, зауважує дуже високу його вартість. СРСР витратив приблизно 15 млн. доларів, що, як порівняти з 9 млн., які інвестували в свій павільйон США, дивує.

Водночас СРСР досягнув своєї мети: радянський павільйон був більш популярним, ніж американський. Опитування показали, що 13% відвідувачів вважали радянський павільйон кращим (американському віддавали перевагу тільки 8% респондентів). Через радянський павільйон пройшли близько 12 млн. відвідувачів.

Всесвітня виставка в Осаці 1970 року була останньою, в якій узяв участь СРСР. І першою на території Азії. Темою виставки обрали заклик «Прогрес та гармонія для людства», а радянський павільйон виступив із темою «Гармонійний розвиток особистості за соціалізму». 1970 рік — століття від дня народження В. І. Леніна, що визначило концепцію павільйону й добір артефактів — фільм, особисті речі Леніна. Гармонійний розвиток особистості за соціалізму демонструвався через повсякдення радянських людей, золото скіфів, старовинні дзвони, піаніно Чайковського. Багатство ресурсів СРСР — через простори Сибіру. Експонували також обладнання для освоєння космосу та морських глибин. А ще обов'язкова складова радянських павільйонів — кухня: російська, грузинська, українська.

В архітектурному рішенні павільйону було використано агресивну стратегію візуального домінування. Архітектор Михайло Посохін створив найвищий павільйон на виставці (до 104 метрів). А от павільйон США був підкреслено пласким.

Нагадаємо висновок Фаб'єна Белла про те, що «Монреаль 1967-го та Осака 1970-го ознаменувалися поверненням на перший план зовнішньої пропаганди, урочистих та експресивних робіт», які мали продемонструвати силу СРСР.

Хронологічний постскрипtum московської ВДНГ

Останні радянські проекти на міжнародних виставках перегортають сторінку саме радянської пропаганди за кордоном. В контексті нашого дослідження важливо сказати декілька слів про пострадянську долю московської ВДНГ загалом та павільйону України (на момент розпаду СРСР — павільйону «Землеробство») зокрема.

У 90-ті роки експозицію колишньої ВДНГ демонтували, на території створили торговельний простір. Павільйон «Землеробство» став аварійним та був закритий у 2013 році.

В 2014 році російський уряд розпочав проект перезапуску ВДНГ, маючи на меті створення незайманого острівця СРСР на території сучасної Москви. Повернення футуристичного режиму часу стало

¹⁸ Bellat, 2013

практикою російської держави. Тільки от у 30-ті роки панувала присутність майбутнього в сьогодні, а тепер — присутність (та більша реальність) минулого в сьогодні. Територія мала бути очищена від ознак сучасного суспільства споживання та розваг, а натомість стати зразковою територією «культурного відпочинку» сучасних російських громадян.

Важливий механізм, за допомогою якого російський уряд збирався повернути колишню славу. Як на початку 50-х до проектування республіканських павільйонів залучали представників республік, так і в 2014 році російський уряд збирався відновити павільйони та поновити васальні стосунки. Країнам, що колись були республіками СРСР, запропонували власними силами відновити «свої» павільйони. Це мало стати жестом поваги до «спільного славетного минулого».

Цинізм ситуації полягає в тому, що країна, яка вже той час анексувала Крим та частину територій на Сході України, запропонувала Україні взятися за відновлення павільйону Української РСР у Москві. Після цілком зрозумілої відмови України, в російських ЗМІ, звісно, з'явилася маса публікацій про те, що російському уряду треба «вчерегове вирішувати проблеми замість України». Уряд Москви розтрубив, що після відмови України за реставрацію павільйону взялося місто Москва. А є й ті, хто закачавши рукава відновлює свої павільйони — Беларусь, Казахстан, Вірменія. Характерно, що в цих текстах інші держави називають не державами, а республіками. «На відміну від інших республік, Україна відмовилася брати на утримання павільйон». Нібито невинна гра слів щодо країн, які насправді є республіками за формою політичної організації, є інструментом уявного змінення реальності: у «правильній» реальності це все радянські республіки, у «правильній» реальності всі дружать та фінансують свої павільйони. Якщо Україна відмовляється, це значить, що вона живе в **«неправильній реальності», яку ми змушені виправити.**

В 2019 році в відреставрованому павільйоні № 58 було відкрито музей слов'янської писемності «Слово». В 2025-му в багатьох медіа з'явилася інформація про те, що в колишньому українському Павільйоні було відкрито музей так званої СВО. Цей музей насправді розпочав роботу в сусідньому 59-му павільйоні, що, звісно, не змінює докорінно ситуацію. Ця організація називається «Музей героїзму» та, за описом, присвячена «трудовому і ратному подвігу героїв нашого Отечества: от історії до сучасності і спеціальної воєнної операції».

Показово, що експозиція музею витворює паралельну реальність: події та зображення так званої СВО представлені одночасно з зображеннями так званої Великої Вітчизняної Війни. Таким чином, створюється ефект ототожнення сучасної російської армії з радянською, а українців — із фашистами.

Підсумовуючи цей короткий огляд виставкових стратегій СРСР, можемо зауважити, що радянська держава вміло продовжила лінію всесвітніх виставок, яка зародилася ще в 1851 році в Великій

Британії. Створення «вітрин» власної величі було важливим інструментом демонстрації статусу власної культури та визнання ролі держав-партнерів у XIX столітті. Цей інструментарій добре засвоїла й Російська імперія, а згодом — Радянський Союз.

Участь СРСР у міжнародних виставках давала змогу СРСР відбивати свій образ навіть після злочинів, які країна регулярно вчиняла. І якщо після нападу на Фінляндію СРСР не зміг повернутися на другий сезон Експо 1939-го, то, наприклад, всесвітня виставка 1958 року допомогла СРСР відбилити свій імідж після кривавого придушення будапештського антирадянського повстання.

СРСР ніколи не шкодував грошей на створення вітрини своєї країни, і статистика відвідування радянських павільйонів демонструє, що, незважаючи на наявність відверто пропагандистських меседжів, вони завжди пропонували значну частку заманливих розваг (відтворення станції московського метро на Виставці 1939-го, неодмінні фудкорті з «національними кухнями» та російською «водкою» тощо), маніпулювали загальнолюдськими культурними цінностями (піаніно Чайковського на Експо 1970-го тощо). І це працювало: наведена дослідниками статистика показує, який значний відсоток відвідувачів змінив своє ставлення до Країни Рад у позитивну сторону після відвідування цікавих атракцій та смачного шашличка чи борщика під російську «водочку».

Погляд у бік загальнорадянської виставкової стратегії потрібний нам тут для розуміння природи феномена колишньої київської ВДНГ та її місця в виставковому (пропагандистському) меседжі. Як могла бути представлена Україна на внутрішньорадянському та міжнародному рівнях? Наскільки вона була суб'єктною в формуванні власних меседжів на Виставках досягнень народного господарства — московській та київській? Чи могла вона додавати свої меседжі в міжнародні проекти СРСР? Наскільки СРСР було важливо продемонструвати «дружбу народів» та підтримати різні культури? Меседж історичного «восс'єднання» українського та російського народів, якому присвячений павільйон України на московській ВДНГ, був меседжем для внутрішньої аудиторії? Зрозуміло, що ці питання звучать майже риторично.

Ми недаремно згадали головні атракції радянських павільйонів на всесвітніх виставках, адже українська культура там була переважно у вигляді борщу на фудкорті та танців у віночках. Зауважмо тут, що подібна репрезентація української культури створювала в світі відчуття обмеженості української культури. СРСР добре працював над формуванням ієрархічності радянських національних культур, з-поміж яких тільки російська могла претендувати на статус високої культури, залишаючи іншим статус етнографічно привабливих (кухня та танці). Не дивно, що заманливі розваги в радянських павільйонах зчитувалися відвідувачами як репрезентація саме російської культури. Як приклад, можна навести долю радянського павільйону в Монреалі, який після 1991-го почали називати Московським павільйоном.

Підсвітити готовність СРСР бачити суб'єктність України може реакція Країни Рад на проривну спробу саме української культури утвердити своє місце в світовому просторі. На Всесвітній виставці 1933

року в американському Чикаго українська діаспора спромоглася організувати український павільйон. Коли вона подала до мерії міста заявку на зведення українського павільйону на Всесвітній виставці, це виглядало дивно, бо національні павільйони могли організовувати тільки незалежні країни. Посол СРСР у США Максим Літвінов намагався відвернути увагу міжнародної спільноти від українців. Втім, протест радянського консульства не приніс плодів. Мерія Чикаго схвалила українську заявку за умови, що українська громада самостійно знайде кошти на побудову павільйону. Його відкрили, й він був досить популярним — його відвідало приблизно 1,8 мільйони гостей. Історія створення українського павільйону на Експо в Чикаго варта окремої статті, ми згадуємо її тут як приклад можливості суб'єктної участі України в міжнародних виставкових проєктах. Звісно, СРСР реагував на такі ініціативи знервовано, адже павільйон підсвічував наявність політичного досвіду України, який ніяк не вписувався в концепцію віковичної дружби. Навіть попри позанаціональний статус павільйону (в каталозі виставки його розмістили в розділі «Дозвілля й інші цікавинки» (Fun and Special Attraction)), це все одно було неприйнятно для СРСР. Якщо уявити собі музейний простір на колишньому ВДНГ в Києві, то окремий розділ там має бути присвячений, зокрема, українському павільйону в Чикаго та іншим подібним ініціативам.

Говорячи про Київську ВДНГ, варто розглядати її не тільки в порівняльному контексті виставкових проєктів радянських часів, але й брати до уваги пострадянську історію. І тут можна показово простежити еволюцію московської та київської виставок. Хоча в 90-ті роки обоє пройшли дуже схожий шлях розвитку, з 2014 року дві ВДНГ обрали радикально різні напрями. Якщо московську ВДНГ перевели в режим відтворення радянського часу, то київська наповнилася життям, яке фактично радянський час ігнорує. Разом із запуском стратегії повернення до еталонного радянського простору країна, що проголосила себе спадкоємицею СРСР, зробила крок у бік відновлення васальних стосунків із колишніми союзними республіками, запросивши їх відновити власним коштом свої павільйони. Було запропоновано повернутися до СРСР зразка до кінця 50-х (нагадаємо, що згодом республіканські павільйони перепрофілювали в галузеві (зокрема, павільйон України став павільйоном «Зерно»)).

Можливо, саме наголос на різниці стратегій існування цих просторів стане продуктивним для пошуку подальшого способу існування київського виставкового центру. Якщо зазвичай перетворення ВДНГ на популярний розважальний центр критикується з погляду непропрацьованості історичних контекстів або з погляду збереження радянських символів, то можна запропонувати як початок пошуку подальших кроків готовність суспільства «обжити» простір без страху та вдячності щодо минулого.

МУЗЕЙНІ ПРОСТОРИ,

ПРИСВЯЧЕНІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ КОМУНІСТИЧНОГО МИНУЛОГО

Оксана Довгополова

Пропрацьовуючи спадщину радянських часів в Україні, ми, звісно, маємо звертати увагу й на досвід інших країн так званої соціалістичної співдружності, здобутий після падіння СРСР та їх звільнення з-під радянського впливу. Часто в цих країнах постають різноманітні музеї й парки радянського періоду, однак подекуди вони виникають і в країнах, які не мають досвіду соціалізму. Наприклад, у 2022 році Музей жертв комунізму (The Victims of Communism Museum) відкрився в Вашингтоні (США). Місії цих інституцій сильно різняться відповідно до загального підходу до пропрацювання радянської історії.

У цьому розділі ми говоритимемо про музейну роботу за кордоном, щоб подивитись на цей досвід щонайбільш «відсторонено», зосередившись на конкретних стратегіях та прийомах репрезентації соціалістичного минулого. Звісно, аналізуючи іноземні приклади, ми постійно матимемо на думці й українські проекти з їхніми успіхами та очевидними проблемами. Українські куратори та музейники вже накопичили вагомий досвід пропрацювання тоталітарного минулого.

Згадаймо системну роботу Меморіального музею тоталітарних режимів «Територія терору», який (можливо) неочікувано для себе став місцем зберігання та переозначення радянської монументальної спадщини. Важливим кроком у формуванні стратегії роботи з радянською художньою спадщиною стала ініціатива зі створення Музею радянського мистецтва на базі Кмитівського музею образотворчого мистецтва ім. Й. Д. Буханчука кураторською групою Євгенії Моляр

та Нікіти Кадана. Мистецька ініціатива DE NE DE сформувалася у відповідь на ухвалення так званих декомунізаційних законів і задля пошуку інструментів критичного переосмислення радянського минулого. Ініційований маріупольським артпростором Платформа ТЮ! проєкт «Деком» складався зі щорічних (2016–2020) художніх ініціатив із пропрацювання спадку тоталітарних часів. Низка вкрай важливих виставкових проєктів заклала оптику бачення мистецтва радянського часу: варто згадати виставки «Герої. Спроба інвентаризації» (2016, НХМУ), «Спецфонд: репресоване мистецтво» (2018) та «Ексгумація. Соцреалізм» (2019) в ОНХМ, а також кілька дуже помітних виставок українських митців радянського періоду вже під час широкомасштабного вторгнення: наприклад, «Алла Горська. Боривітер» (2024, Український дім). В Україні створено декілька «парків комуністичного періоду»: Музей «Парк тоталітарного періоду» Державного історико-культурного заповідника у м. Путивль, Музей тоталітарної системи СРСР та пам'яток соцреалізму при Центрі етнографічного, сільського зеленого туризму і сімейного відпочинку Фрумушика-Нова тощо.

Тільки перелік таких ініціатив розтягнувся би на декілька сторінок, а аналіз їхніх меседжів заслуговує на окрему монографію. Ми згадали лише кілька проєктів із десятків вартих уваги. Метою цього розділу дослідження є спроба виокремити основні тенденції в роботі з тоталітарними (зокрема, комуністичними) режимами, тому для авторів важливо поглянути на роботу пам'яті в досвідах як подібних, так і відмінних від українського.

Специфіка соціалістичних реалій визначає характер меморіальних установ. Завершення соціалістичного періоду в усіх країнах залишало за собою багато об'єктів монументальної пропаганди, які були несумісні з новими реаліями. Тому одним зі специфічних просторів у контексті пам'яті про соціалізм стають «парки радянського періоду» — великі території, на які звозять пам'ятники з вулиць. Окрім парків, створюють і музеї з різними поглядами на соціалістичне минуле. Серед музеїв загалом можна виокремити ностальгійні та критичні, які своєю чергою поділяються на підтипи. Дозволимо собі дещо іронічно виокрем ще один вид музеїв — музей-звалище, тобто простір, де фізично зібрано об'єкти, але концептуально їх не пропрацьовано. У цьому й полягає іронія — такі простори не відповідають визначенню музею.

Розгляньмо типи музеїв, фіксуючи їхні мотиви до створення, прийоми та інструменти експонування, відмінності між приватними та державними або муніципальними інституціями тощо.

Музей-тюрма. Деякі музеї звертаються до зрозумілої метафори ув'язнення, щоб відобразити радянський період історії своєї країни. Не дивно, що низка таких музеїв розміщена в будівлях колишніх НКВС–МДБ — КДБ.

Таким є, наприклад, Музей окупації та боротьби за свободу (Museum of Occupations and Freedom Fights) у Вільнюсі (Литва), який початково задумувався як Музей жертв геноциду. Розташований у приміщенні колишньої внутрішньої в'язниці КДБ, музей від початку

зосереджувався на розкритті злочинної політики СРСР у Литві. Нині музей має на меті «збирання, збереження, аналіз та поширення матеріалів, що відображають форми, методи, напрями та масштаби психічного й духовного геноциду, від якого страждав литовський народ під час радянського окупаційного режиму, збереження пам'яті про жертв радянського геноциду та пам'яті про борців за свободу». Розташування меморіального комплексу в садибі Тускуленай (Вільнюс), яка в 1944–1947 роках була місцем злочинів НКВС, підсилює меседж Музею окупації.

У столиці Латвії — Ризі — є ще один музей у приміщенні колишньої в'язниці КДБ — Будинок КДБ, або Будинок на розі (Stūra māja). Будівля має багату історію, є пам'яткою архітектури та нині — музейним простором, де висвітлено злочини КДБ: в 1940 році тут було створено офіс КДБ та внутрішню в'язницю з десятками камер. У 1941–1944 роках нацисти використовували будівлю для розміщення маріонеткового уряду, а під час радянської реокупації Латвії в 1944 році КДБ повернулося. У цьому будинку утримували, катували та піддали нелюдському ставленню близько 10 тисяч громадян Латвії. В 1991 році Латвія проголосила діяльність КДБ злочинною.

Експозицію відкрили в 2014 році, коли Рига була Культурною столицею Євросоюзу — це можна вважати достатньо промовистим жестом ставлення до радянського минулого. Як частина ЄС, Латвія проговорює значущість та травматичність досвіду тоталітарних окупацій.

Будинок КДБ є частиною Музею окупації Латвії, місією якого є висвітлення подій у країні під час її окупацій тоталітарними режимами в 1940–1991 роках. Музей розміщено в будівлі колишнього радянського Меморіального музею Червоних латиських стрільців. Музей окупації Латвії є акредитованим державою приватним музеєм, який відкрили в 1993 році. Його фінансує й ним керує громадська благодійна організація Асоціація Музею окупації Латвії (LOMB).

Іконічним з-поміж музеїв-в'язниць є «Будинок терору» в Будапешті — державний музей, відкритий 24 лютого 2002 року в будівлі, зведеної у 1880-му за проєктом архітектора Адольфа Фесті. Тут у післявоєнній Угорщині була розташована в'язниця, де допитували та утримували опонентів режиму. Як зауважує дослідниця музейних традицій у постсоціалістичному просторі Валентина Хархун: «Музей розташований у будівлі, де в 1944–45 роках знаходилася штаб-квартира партії угорських нацистів “Стріла і хрест”, а потім — Управління державної безпеки соціалістичної Угорщини. Один із найвиразніших візуальних прийомів, використаних у музеї, — це агресивне декорування фасаду. На будівлю, що є архітектурною пам'яткою XIX століття, навішено чорний “козилок” із вирізаною на ньому назвою музею, яка в сонячний день кидає зловісну тінь, програмуючи відповідну зорову рецепцію»¹. Дослідниця звертає увагу на інформаційний дисбаланс у репрезентації досвідів різних тоталітарних режимів: із 33 залів тільки чотири опосередковано стосуються фашистського

¹ Хархун, В. (2014). Війна пам'ятей у музеях комунізму. *Україна модерна*. <https://uamoderna.com/md/memory-wars-museum-of-communism/>

режиму в Угорщині. Зали, що ілюструють історію «червоного» терору, інформаційно багатші, вони висвітлюють досвід майже всіх категорій населення. «У результаті, — зауважує Хархун, — формується відповідна рецепція: комунізм виявляється набагато гіршим за фашизм, а угорці з нацистських колаборантів “перетворюються” на жертв радянського комунізму». В контексті історії союзнитва Угорщини з нацистською Німеччиною ця підміна є достатньо показовою.

Валентина Хархун зауважує подібний акцент і в інших музеях, які розповідають про дві окупації — нацистську та радянську. Так, латвійський та естонський музеї звертаються до досвіду обох окупацій, але кількість артефактів, пов'язаних із радянським періодом, набагато більша за нацистські. А на сайті Музею окупацій у Таллінні взагалі йдеться: «З огляду на загальну кількість людських жертв й обставини репресій, німецька окупація була менш каральна, ніж попередня й наступна радянські окупації». У «Музеї Терору 1939–1945–1956» в Кракові зацентровано на в'язниці гестапо та злочинах, які вчиняли нацисти, а згодом комуністи в роки сталінського терору.

Підхід до музеїв про радянські часи як до музеїв про репресії спостерігаємо й у концепції Музею радянської окупації в Тбілісі (заснований у 2006 році). Експозиція музею побудована на архівних матеріалах, розстрільних списках, але, на відміну від багатьох інших музеїв про окупації, музей у Тбілісі готовий визнати, що кати були не тільки серед окупантів, але й серед грузинів. Варто в цьому контексті зауважити, що недалеко від Тбілісі, на батьківщині Сталіна, в місті Горі, працює цілком апологетичний музей Сталіна. Тобто, музей про радянську окупацію в цьому разі не відображає політику держави щодо цього періоду історії, а презентує один із наявних у країні конкурентних варіантів історичного нарративу. Якщо «Будинок терору», Музей окупації Латвії тощо мають статус обов'язкових об'єктів для відвідування офіційними закордонними делегаціями, то для Тбілісі це спроба конкретної спільноти представити в публічному просторі різко критичний щодо радянського минулого образ. Музей окупації Латвії навіть неодноразово потрапляв у політичні скандали, бо був обов'язковим місцем дипломатичних візитів. В 2005-му посол Росії в Латвії Віктор Калюжний був змушений відвідати музей та різко висловився про його «однобічне» наповнення. Уже сам факт відвідин інституції російським послом викликав обурення в низки політсил сучасної Росії. А в 2010-му тодішній президент України Віктор Янукович спеціально скоротив візит до Латвії, щоб не опинитися в просторі Музею окупації.

Дозволимо собі згадати й музей, створений зусиллями ентузіастів та знищений як такий у сучасній Росії, а саме Меморіальний музей-заповідник історії політичних репресій «Перм 36» неподалік від міста Перм. Для сучасних українців цей музей був важливий, бо він репрезентував досвід знакових постатей українського дисидентського руху радянських часів. «Перм 36» — це єдиний музей, створений в оригінальному просторі радянського табору для ув'язнених за політичними статтями. Саме там помер Василь Стус. Заснування музею стало результатом роботи громадянського суспільства. Починаючи

з 2014 року музей переживає низку рейдерських атак із боку влади РФ, що демонструє розуміння державою значущості діяльності музеїв у формуванні політичного порядку денного. Державний музей історії ГУЛАГу в Москві, попри готовність демонструвати лояльність путінському режиму, зрештою все одно був закритий (під приводом усунення технічних недопрацювань).

Музеї соціалістичної повсякденності. Окрім репрезентації репресивного досвіду, музеї радянських часів достатньо часто звертаються до соціалістичного повсякдення. Такий підхід може бути як критичним, так і з різним ступенем вияву ностальгії.

Ностальгійні музеї радянського побуту характерні не тільки сучасній Росії (що було б очікувано), а й країнам колишнього «соціалістичного табору», зокрема НДР та країнам колишньої Югославії. Нагадаємо поняття «посткомуністичної ностальгії», запропоноване болгарською дослідницею Марією Тодоровою. Ґрунтуючись на концепції ностальгії як туги за часами, яких ніколи не було, Світлани Бойм, Тодорова аналізує феномен замилювання соціалістичним минулим саме в країнах, які мають достатньо жорсткий досвід політико-економічних трансформацій під час перебування в орбіті впливу СРСР.

Показовим у контексті ностальгійного підходу до репрезентації соціалістичного минулого є приклад Музею НДР у Берліні, який запрошує до живого, інтерактивного спілкування в просторі відтвореного життя в соціалістичному блоку. Музей пропонує поглибити розуміння реалій НДР через інтеракцію з численними предметами побуту доби соціалізму. На сайті музею прямо сказано, що це найбільш відвідуваний та найбільш популярний серед іноземних туристів музей у Німеччині. Відвідувачу запропонують навіть екскурсію на автомобілі «трабант» (ми згадаємо про це детальніше в розділі, присвяченому розвагам у музеях соціалізму). Музей пропонує повернутися в НДРівську повсякденність, уникаючи критичного погляду на речі: «Музей НДР є живим доказом того, що історія не має бути нудною».

Через призму соціалістичної повсякденності великою мірою розглядає радянське минуле й Музей окупацій і свободи (Vabamu Museum of Occupations and Freedom) в Таллінні, що вирізняє його серед інших музеїв комунізму в країнах Балтії. Валентина Хархун зауважує: «У порівнянні з литовським і латвійським естонський музей виглядає менш агресивним, тому що документує не тільки радянські злочини, а й специфіку радянського побуту»². На відміну від музеїв-в'язниць, для естонського Музею окупацій і свободи було зведено окрему, нову будівлю, наповнену «технічними інноваціями й націлену на стимулювання різних емоцій»³. Музей було засновано 2003 року Фондом Кістлер-Рітсо Еесті. Він декларує свою місію так: демонстрація людям крихкості свободи, захист справедливості та верховенства права. Музей також має два приміщення, одне з яких — колишні камери в'язниці КДБ.

² Хархун, 2014

³ Там само

Прикладами музеїв соціалістичного повсякдення можуть слугувати й декілька музеїв у Польщі, таких як Центр історії «Заєздня» (Depot History Center) (Вроцлав), Музей життя в Польській Народній Республіці (Museum of Life in the Polish People's Republic) (Варшава), Музей Нової Гути (Museum of Nowa Huta) (Краків).

Відтворюючи повсякденність, музеї великою мірою спираються на колекції автентичних предметів побуту, якими користувалися в певну епоху. У своєму дослідженні Музею життя в ПНР (Варшава) дослідниця музеїв комунізму Агнешка Бальцежак розглядає цей музей у контексті «посткомуністичної ностальгії»⁴ (за М. Тодоровою). Цей музей постав з ініціативи екскурсоводів Рафала і Марти Патли в 2009 році. Вони прагнули «пожваввити» екскурсії та відтворили типову, наповнену автентичними речами квартиру мешканця ПНР. Спочатку це була просто «гаражна» експозиція речей часів ПНР. У 2014 вони відкрили музей «Зачарування ПНР» (Czar PRL). Він був розташований поза туристичними маршрутами, а назва викликала хвилю критики, адже життя в ПНР представлялося як щось круте та прекрасне. Засновники релокували колекцію на площу Конституції та перейменували музей на «Музей життя за комунізму» (2019) — таке собі запрошення в прекрасні «молочні бари» часів ПНР та інші заклади зі смачною та дешевою їжею. Водночас у музеї згадано й про погану економіку та дефіцит товарів. У музеї вісім розділів: повоєнний час, історія, культура, моторизація, туризм, мода, їжа та повсякдення. Експозиції розпочинається з післявоєнної реконструкції Варшави, згадує про утиски прав людини, про рух «Солідарність», приділяє увагу бажаним речам, які складно було дістати — тільки через «зв'язки».

Матеріальні об'єкти тут відіграють особливу роль, згадаймо Стівена Ґрінблатта і його дослідження стосунків «людина-річ»⁵. Предмети виступають важлими тому, що їхня наявність дає змогу доторкнутись до так званих «капсул часу», наповнених сукупністю сенсів та відчуттів, що надають їм ностальгійного забарвлення⁶. Речі створюють ауру.

Музей Нової Гути в Кракові присвячений історії Польщі у 1944–1989 роках. Його засновано в приміщенні колишнього кінотеатру «Światowid», побудованого в 1950 році для мешканців Нової Гути — робітничого містечка Металургійного заводу імені Леніна. Завод зводився в 1950–1954 роках разом із районом для робітників, який мав стати «робочим раєм». Музей присвячено різним аспектам життя в Польщі до падіння СРСР та антикомуністичному спротиву.

Цікавий приклад роботи з повсякденням пропонує Центр історії «Заєздня» у Вроцлаві. Використовуючи репрезентацію вроцлавського повсякдення як спосіб залучити відвідувача до музейної



4 Balcerzak, A. (2021). "The Charm of the PRL." *Memory Culture, (Post)Socialist Nostalgia and Historical Tourism in Poland. Slovenský národopis*, 69(2), 258. <https://doi.org/10.2478/se-2021-0014>

5 Greenblatt, S. (2004). Resonance and Wonder. In: B. M. Carbonell (Ed.), *Museum Studies. An Anthology of Contexts* (pp. 541–555)

6 Balcerzak, 2021

експозиції, наротив не веде, однак, шляхом ностальгійного замилювання, а пропонує низку іронічних способів пізнання специфіки споживання радянських часів: наприклад, вітрина магазину часів ПНР показує різний набір продуктів, залежно від того, чи до неї наближається «працівник заводу», чи «вчитель», «директор підприємства», «партійний керівник» тощо. Оскільки в музейній експозиції немає ностальгійного ставлення додемонстрації повсякдення, можливо зацентуватирозвиток руху спротиву комуністичній владі та представити роль Вроцлава в загальнопольському русі «Солідарність».

Ще одна комплексна експозиція, яка вдається і до залучення в простори повсякденності, і до критичного погляду на епоху, створена в приватному Музеї червоної історії (Red History Museum) в Дубровнику (Хорватія). Музей відкрився в 2019 році в приміщенні колишньої графітової фабрики. Концепція музею повідомляє, що музей дає змогу зрозуміти, як «це було — жити в Югославії комуністичного режиму та чому все це зникло в полум'ї громадянської війни». Музей пропонує розглянути уважно різні сторони життя в Хорватії часів Югославії. Музей червоної історії відрізняється від більшості музеїв комунізму тим, що акцентує на **відсутності згоди в суспільстві загалом** щодо оцінки цього достатньо недовгого періоду **власної історії**. Саме нерозуміння, як репрезентувати цей період, бажання радше забути, ніж пропрацювати минуле, проведене в соцтаборі, і спричинило до створення музею.

Музей червоної історії проводить відвідувача нібито відомими з інших музеїв просторами соціалістичного повсякдення з їхнім замилюванням знайомими деталями побуту та захопленою інтеракцією з речами минулого. Але водночас відвідувач проходить через достатньо інформативні зали, які розповідають про виникнення комуністичної партії Хорватії та її діяльність під час Другої світової війни. Далі він має змогу прогулятися залами про повсякдення, де можна взаємодіяти з предметами, вписати себе в інтер'єр, пограти в шахи тощо. На ностальгійному замилюванні відвідувачу застрягнути не дають та запрошують його до просторів «темного досвіду» соціалізму — в зали, де на чорних стінах розміщено інформацію про таємну поліцію, ставлення до релігії, репресії щодо ворогів тощо. До теми пам'яті про соціалізм відвідувача вводять через розмаїття індивідуальних досвідів, проводячи його тунелем пам'ятей із найрізноманітнішими світлинами, на яких зображено щастя, страх, дитячі спогади, рок-н-рол, репресії, дефіцит тощо. Фотографії до музею надсилали зі своїх домашніх архівів люди зі всієї Хорватії. Музей не лише вдається до імерсивності через «капсули часу», а й визнає наявність невирішених проблем у ставленні до минулого, проводить дослідження цього періоду та уможлиблює діалог між людьми, які зафіксували в пам'яті різні досвіди. Саме це вирізняє Музей червоної історії серед інших музеїв такого типу.

Іронічно-відсторонений погляд на комуністичний період історії демонструє Музей комунізму (Museum of Communism) в Празі. Це приватна інституція, тож вона повинна окуповуватися. Музей заснував в 2001 році американсько-празький підприємець Гленн

Спікер, який зібрав велику колекцію артефактів комуністичної епохи на блошиних ринках. Валентина Хархун зауважує, що «рецепція комунізму в празькому музеї націлена на формування образу комунізму як “відчуженого”, як того, що минуло, але може бути вигідно продане»⁷. Дослідниця навіть вживає поняття «економічне совето-фільство». Музей поєднує науковий підхід, ґрунтовну інформацію на стендах, репрезентацію посвякденного життя під час соціалізму та агресивну іронію, націлену на радянські символи: сувенірна продукція музею охоплює, наприклад, матрешок із вишкіреною пащекою та «олімпійського мішку» з автоматом. Хархун підкреслює, що «оптимістично-патріотичний тон [музею] зумовлений тим фактом, що Чехії, на відміну від інших європейських країн, зокрема Польщі, Румунії, Угорщини, знадобилося всього 10 днів, щоб звільнитися від комуністичного режиму»⁸.

Відмінність досвідів різних країн соціалістичного табору відображена й в експозиціях музеїв, присвячених комунізму. Так, наприклад, Музей комунізму в Бухаресті (Museum of Communism in Bucharest) розповідає про бідність: експозиція містить предмети повсякдення часів соціалізму, які радше мають на меті продемонструвати вбогість життя: люди тут могли дозволити собі тільки ячмінну каву, а не натуральну. Музей розповідає, як комуністи прийшли до влади після Другої світової війни. Дорогою на другий поверх можна побачити лозунги часів повалення комунізму — «Наші діти будуть вільні!». Експозиція містить інтерактивні стенди з іграшками 1980-х. Один із дописів про музей на сайті TripAdvisor стверджує, що це дуже добре, що все можна взяти в руки та роздивитись, бо саме такі речі показують, яка бідність панувала за комунізму.

Музей комуністичного споживання (Communist Consumers Museum) в Тімішоарі (Румунія) йде традиційним шляхом відтворення типової квартири комуністичної доби: вітальня, дитяча кімната, кухня та коридор. Повалення комунізму в румунських музеях здебільшого називають революцією — і музей у Тімішоарі не є винятком. На сайті інституції повідомляється, що саме Тімішоара стала першим містом Румунії, яке звільнилося від комуністичного режиму. Невдовзі після завершення комуністичної ери румуни почали викидати речі, які вийшли з вжитку. Саме вони й стали основою експозиції. У підвалі музею розташована затишна кав'ярня, яка теж містить предмети комуністичної ери. Дописувачі TripAdvisor зауважують, що артефактів тут багато, але на огляд достатньо десяти хвилин.

Розваги. Деякі музеї вибудовують свої концепції на «грі в минуле». Вони пропонують відвідувачам низку розваг, пов'язаних із «мандрівками» в інколи миле, інколи абсурдне та смішне, а інколи й страшнувате минуле. Ці компоненти по-різному співвідносяться від інституції до інституції.

⁷ Хархун, 2014

⁸ Там само

Наприклад, вже згаданий Музей життя в ПНР пропонує розважальні тури, єдиною критичною складовою яких є акцент на абсурдності певних сторін буття поляків за соціалізму. Сама інституція орієнтована на розваги, отримання досвіду з «адреналіном та задоволенням» (так, власне, й написано на сайті музею). Анекдоти, поїздки на оригінальних машинах польського соціалістичного автопрому (автобусах Jelcz, так званих «огірках», та Fiat 126, які випускали в Польщі та називали «малюками») — такі тури мають на меті дати змогу відчутти життя в ПНР та отримати задоволення. Ще є тури «легендарними пабами», «легендарними кумедними та абсурдними місцями ПНР» тощо. Відчуття автентичності в них створюється не тільки згадками про іконічність, а й пропозицією побачити «бекстейдж»: блошині ринки тощо. Здобути гастрономічний досвід можна, наприклад, у Музеї польської водки (Polish Vodka Museum) тощо.

Окремою ностальгійно-розважальною локацією Музею життя в ПНР є кафе в стилі 50-х, куди відвідувачі потрапляють наприкінці. Тут можна скуштувати знайомі з дитинства багатьом полякам страви. Як зауважує Аґнешка Бальцежак, символічним «клеєм» експозиції є ностальгійні спогади відвідувачів: «Ох, я пив оранжад у дитинстві». Так, відвідувачам показали під час туру якісь дивні місця, але ж як прекрасно, що ці люди, і навіть страждаючи від дефіциту та обмежень, знаходили рішення!⁹

Згадавши про тури на «огірках» Варшавою, варто сказати й про поїздки Берліном на «трабантах», які організує Музей НДР. Нагадаймо, що «трабант» — це марка компактних автомобілів виробництва Східної Німеччини, яка мала стати «народним автомобілем» за аналогією до західнонімецького Volkswagen. «Трабант» став символом нерозвиненої соціалістичної економіки НДР. Очікувано, після об'єднання Німеччини «трабант» перестав існувати, не витримавши конкуренції з західнонімецькими автомобілями. Сьогодні в Берліні можна бачити вервечки різнокольорових «трабантів», за допомогою яких захоплені туристи занурюються в життя колишньої соціалістичної країни.

Розважальний елемент у музеях комунізму може мати не ностальгійний, а страхітливий характер — така собі «кімната страху». Наприклад, екскурсія до ядерного бункера в Празі передбачає ознайомлення з експозицією про життя за комуністичної влади, а також вправління в надяганні протигазів, примірювання військового одягу та костюмоване фотографування. Але й тут відвідувача не позбавляють «легких» розваг — келих пива, конкурс фотографій. Різновид треш-мандрівки в минуле пропонує й бункер у Неменчине (Литва). Валентина Хархун зауважує, що «основна ідея екскурсії/шоу/вистави — переживання радянського минулого через ритуали. Тобто відвідувачі не тільки розглядають експозиції, а беруть активну участь у ритуальній реставрації радянського життя. Вони відвідують церемонію підняття радянського прапора, відповідають на питання перед портретом Леніна, відвідують радянський магазин для

іноземців “Берьозка”, тобто знайомляться зі всіма атрибутами, які характеризують 1984 рік радянської ери»¹⁰. Дослідниця цитує декларовану мету створення цього музейного простору: екскурсія «буде слугувати попередженням для жителів країни, де, як і в інших країнах Балтії, серед тих, хто вважає себе обділеними у правах, усе ще відчутна ностальгія за радянським часом», але ставиться до неї дещо скептично. Валентина Хархун підсумовує свої враження від відвідин бункера: «“гра” в ув'язнених у салдафонсько-бруталізованому шоу зі “сталінською стилістикою”; квиток у бункер як подарунок на іменини чи весілля в тому ж такі бункері, — все це ставить питання про релятивізацію морально-етичних норм в осмисленні радянського минулого й викликає проблему “межі” в рецепційних моделях комунізму»¹¹.

Гетто-парки. Окрім «звичайних» музеїв, музеєфікація комунізму може відбуватися й в інших формах. Наприклад, у парках радянського періоду, або так званих гетто-парках. Одним із перших — у 1993 році — з'явився парк «Мементо» в Будапешті, який відтворює атмосферу комуністичної епохи. Основну частину парку займають сорок експонатів — зібрання скульптур соціалістичного періоду історії Угорщини в Будапешті, котрі були демонтовані й зведені в парк, на основі якого було створено музей під відкритим небом. Парк «Мементо» транслює той самий меседж, що й музей «Будинок терору» в Будапешті та репрезентує державну стратегію пам'яті в Угорщині, як вона розвивалася в 90-х роках.

На відміну від «Мементо», приватний парк скульптур соціалістичного періоду «Грутас» в Литві використовує підхід до комунізму як до «товару». Як зауважує Хархун, «Грутас» став «своєрідним Діснейлендом»: «Територія парку огорожена колючим дротом, по периметру поставлені вежі для стеження. У ньому розташовані біля 100 різних пам'ятників, поділених на зони: тоталітарну та зону терору. В одній зібрані статуї вождів, в іншій — пам'ятники безпосереднім організаторам геноциду литовців. Окрім скульптур, у парку є дитячий майданчик, невеликий зоопарк і кафе, у меню котрого можна знайти знайомі багатьом громадянам колишнього СРСР страви “Водка й оселедець”, борщ і котлети “Прощавай, молодість”»¹².

Ми згадали тільки два вже «класичні» приклади парків комуністичної скульптури. Цей розділ присвячено зарубіжному досвіду роботи з пам'яттю соціалістичної доби, і ми не описуємо всі парки, які наразі можна відвідати також в Україні.

Погляд «не зсередини» соціалізму. Більшість музеїв комунізму розташовані на території країн колишньої соціалістичної співдружності та пропрацьовують тему комуністичного періоду на власній території. Варто розглянути також приклади музеїв, які формують

¹⁰ Хархун, 2014.

¹¹ Там само

¹² Там само

⁹ Balcerzak, 2021.

погляд зовні. Серед таких, наприклад, музей «Чекпоінт Чарлі» (Checkpoint Charlie) в Берліні та Музей комунізму в Вашингтоні — обидва транслюють дуже специфічні меседжі, яких не знайдемо в музеях побуту чи музеях-в'язницях.

«Чекпоінт Чарлі» — це локація, яка нагадує про події, що відбувалися після зведення Берлінського муру в 1961 році. Це пункт перетину кордону між Східним та Західним Берліном, який, власне, став символом Холодної війни та розділення. В 1961 році радянські та американські війська в цій точці стояли напроти одне одного, але протистояння не переросло в збройне. В 1990-му пропускний пункт припинив своє існування: Німеччина почала процес об'єднання, тому вже не було потреби перетинати кордон. Відтоді чекпоінт Чарлі став туристичною атракцією.

Музейний простір «Чекпоінт Чарлі» створено в 1962 році, за рік після зведення Берлінського муру. «Музей, — зауважує Валентина Хархун, — не тільки представляв факти, а й був одним із чинників ненасильницького спротиву, символічно функціонуючи як один із механізмів “підривання” комунізму в Східній Німеччині. Із вікна музею помічники тих, хто планував урятуватися, могли спостерігати за всім, що відбувалося на кордоні, тут створювалися плани втеч, тут знаходили прихисток утікачі зі східного Берліна»¹³. Дослідниця звертає увагу, що музей називає себе «першим міжнародним музеєм ненасильницького спротиву»¹⁴.

Музей жертв комунізму в Вашингтоні відкрився в 2022 році. Свою місію організатори формулюють як «вшанування пам'яті понад ста мільйонів людей, вбитих комуністами по всьому світу, та тих, чію свободу переслідували тоталітарні режими». На відміну від описаних нами вище музеїв, фокус вашингтонського музею не на минулому, а на сьогодні. Попри розпад СРСР в 1991-му, ще багато народів (від Куби до В'єтнаму) перебувають під владою комуністів. Експозиція повідомляє, що понад півтора мільярди людей сьогодні і далі живуть у комуністичному світі — це п'ята частина всього людства. Засновники музею підкреслюють, що це перший музей, який розповідає не тільки історію тоталітарних режимів, але й про вплив комуністичної ідеології по всьому світу, зокрема в Європі, Азії та Південній Америці.

Сьогодні в світі напрацьовано вагомий музейний досвід роботи з комуністичним минулим, основні тенденції якої ми спробували показати в цьому розділі. Комуністичне минуле або долають за допомогою іронії, або показують через оптику репресивних практик чи ностальгійного замилювання. Можна згадати й приклад, коли в суспільстві не дійшли згоди щодо представлення комуністичного минулого — і це можна назвати відповідальною позицією щодо

¹³ Там само

¹⁴ Там само



наявної в суспільстві проблеми та водночас визнанням безсилля перед лицем пропрацювання минулого навіть через кілька десятків років. Серед описаних нами прикладів можна знайти багато цінного досвіду для роботи з простором колишньої ВДНГ, зокрема прийоми та інструменти. Переважно музеї комунізму розташовують у місцях репресій — тюрмах і таборах. Тож простір колишньої ВДНГ у Києві дає змогу детально пропрацювати той аспект комуністичного минулого, який найчастіше існує посередині між жахом репресій та «ламповістю» повсякденності — простір пропаганди щасливого майбутнього. Колишня ВДНГ підкреслено урочиста та налаштовує на піднесений настрій. Таким чином, Експоцентр України може започаткувати новий тип музеєфікації тоталітарного минулого, з огляду на те, як ретельно має бути пропрацьована концепція, щоб донести меседж про інструменти роботи пропаганди та не стати підґрунтям для розвитку ностальгійних фантазій.



ВІЗУАЛЬНЕ
ДОСЛІДЖЕННЯ



ФОТОГРАФІЯ ЯК СПОСІБ СПОСТЕРЕЖЕННЯ

ЗА МІНЛИВИМИ ПРОСТОРАМИ

Антон Дробович

Однією з найбільших складностей під час аналізу простору колишньої ВДНГ є її удавана візуальна впізнаваність та прозорість. Більшість людей, які мають уявлення про цей об'єкт, зазвичай бачать його через призму певних стереотипованих образів. Переважно вони дуже далекі від реальності, адже джерелом візуального досвіду для їхнього формування слугували або радянські фотографії та фільми про ВДНГ (офіційний погляд, погоджений цензурою), або сучасні комерціалізовані ілюстративні матеріали про Експоцентр (парадний та ошатний ракурс, що фіксує тільки вигідну картинку), або вибірковий і зумовлений споживацькими потребами досвід особистого відвідування певних атракцій на території комплексу. Досвід же заглибленого, проблематизованого, багатостороннього й цілісного споглядання та фіксації об'єкта взагалі не представлений у наукових публікаціях чи відкритому доступі останніми десятиліттями.

Окремі спроби проблематизації цього питання можна зустріти, зокрема, і онлайн, у сюжетах згаданого вже в Розділі I Кирила Степанця, але вони, по-перше, супроводжуються певним тенденційно-ностальгійним коментарем і відповідною оптикою, а по-друге, не є цілісним поглядом на простір об'єкта й повноту його історичного контексту.

Окрім того, значна частина матеріалів про плачевний стан павільйонів і прилеглої території хоч і має певне підґрунтя, не містить даних про відновлені будівлі, об'єкти та благоустрій території.

Представлена тут частина візуального дослідження авторства українського фотографа, дослідника і графічного дизайнера Дмитра Пруткіна перш за все має на меті зафіксувати й зберегти якнайбільш різнопланово і ретельно актуальний стан Експоцентру на 2025 рік; дослідити не лише фізичний стан павільйонів (інтер'єрів та екстер'єрів) і прилеглої території, але і його «повсякденне» життя; спробувати співставити візуальний образ колишньої ВДНГ і сучасного Експоцентру; звернути увагу на певні тенденції та казуси, які можуть підказати новий погляд не лише на функціонування простору й організацію досвіду відвідувачів, але і на радянську спадщину як проблемний феномен. Важливо наголосити, що повна версія проекту налічує сотні фотографій і була передана адміністрації комплексу для подальшого використання, а в даному виданні представлена лише його частина, що покликана стати свого роду передмовою до колекції світлин і демонстрацією підходу.

Головним викликом у реалізації візуального дослідження сучасного Експоцентру став пошук чесної та якнайбільш повної оптики. Адже, з одного боку, абсолютно непродуктивно в XXI столітті дивитися на колишню ВДНГ так, як нам пропонує радянська візуальна продукція, архівні хроніки чи фотографії зі старих путівників. І хоча запропоновані нам історичні кадри є, як правило, результатом високопрофесійної роботи, композиційно та естетично вивірені і «чисті», але водночас вони повністю цензуровані або зумовлені ідеологічною кон'юнктурою. На сьогодні ми не маємо жодного системного дослідження, каталогу чи альбому, який би дав нам змогу подивитися на радянську ВДНГ очима тогочасного відвідувача, співробітника чи тим паче неупередженого глядача. Все, що ми маємо, — це постановка. Найбільш вигідні фрагменти тої реальності, навмисно виставлені на показ. Винятками є хіба поодинокі сімейні фотографії киян та гостей столиці, які можна знайти в відкритому доступі чи в дослідженні згаданого вже тут Ігоря Однопозова. Але це розрізнені і теж великою мірою зумовлені тодішнім споживацьким досвідом ракурси. Така саме проблема погляду на Експоцентр через призму «заброшки» чи критики недоглянутості й розвалу. Ця оптика має цінність із кута зору розуміння реальності проблем об'єкта, але також є партикулярною і здебільшого тенденційною, що не дає достатньо повного уявлення про реальність об'єкта. Так само і погляд на Експоцентр через призму відвідувача скейт-парку, «Книжкової країни», гамаків на яблунях і фуд-кортів не дає повного уявлення про те, чим він є.

Запропонована в дослідженні оптика намагалася стати чимось четвертим — врахувати всі особливості й застереження щодо інших описаних оптик, зважати на них, але не узалежнюватися від них ані в запереченні, ані в компліментарності. З одного боку, показати дійсно живе громадське місце, куди люди приходять радо і добровільно, але не уникати проблем цього місця, дисонансів, казусів та больових

точок. Показати занепад і відновлення такими, як вони є на момент дослідження у 2025 та 2026 роках. Показати нашарування епох, досвідів і наративів через візуальні образи.

Чи вдалося зробити це, чи ні будуть судити вже критики і читачі, але можна без сумніву стверджувати, що це перша такого роду і масштабу дослідницька робота, результати якої представлені публічно для подальшого осмислення та врахування під час розробки концепції Експоцентру.

РОЗДІЛ IV

ФРАГМЕНТИ БАЧЕННЯ

ДОСВІД ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОСТОРУ ВДНГ

Дмитро Пруткін

Пейзажна фотографія може запропонувати нам
три істини: географічну, автобіографічну та метафоричну.
Роберт Адамс

Коли ми говоримо про пейзаж, ми зазвичай маємо на увазі щось досить просте — простір, який перед нами і який можна описати або впізнати. Але ця простота швидко зникає, щойно ми намагаємося трохи краще зрозуміти, що саме ми називаємо пейзажем, тому що виявляється, що він не існує як щось незалежне від нашого погляду, а радше виникає разом із ним.

Інакше кажучи, пейзаж — це не просто частина світу, а частина світу, яку ми вже певним чином відокремили, обмежили і, що важливо, визнали вартою уваги. Ми дивимося — і в цей момент щось стає пейзажем, а все інше, що залишилося поза нашим полем уваги, перестає ним бути. Пейзаж, таким чином, є не частиною світу, а його інтерпретацією. Фотографія лише робить цей процес більш очевидним, тому що вона буквально встановлює межі: кадр, який ми бачимо, є результатом вибору — не лише того, що включити, але й того, що виключити, і саме ця подвійність визначає його значення.

У березні 2025 року мені випала нагода долучитися до проекту з дослідження простору ВДНГ. Завдання, яке було поставлене переді мною, звучало досить просто: здійснити візуальне дослідження за допомогою фотографії, зібрати цілісну картину того, що відбувається сьогодні на території комплексу, а також задокументувати всі павільйони — усього двадцять п'ять. На рівні формулювання це виглядало як завдання зафіксувати. Але досить швидко стало зрозуміло, що сама ідея «цілісної картини» в цьому випадку не є очевидною. Цілком природно, що на початку я мислив у категоріях, які здавалися найбільш стабільними, — передусім через архітектуру павільйонів, їхню форму, стан, інтер'єри та екстер'єри. Та вже після декількох візитів із камерою, стало зрозуміло, що цей підхід не працює. Простір комплексу виявився надто фрагментованим — у ньому одночасно наявні часові, соціальні та архітектурні нашарування, які не зводяться до єдиної логіки. І саме тут питання пейзажу перестає бути абстрактним. Це означає, що проблема полягає не лише в описі простору, а й в неможливості застосувати до нього один спосіб бачення. Кожна оптика висвітлює лише окремий фрагмент, залишаючи інші поза увагою. У цьому сенсі фрагментованість простору стає не його властивістю, а умовою сприйняття.

Якщо пейзаж — це спосіб бачення, то проблема полягала не в тому, що саме я маю знімати, а в тому, як дивитися на простір, який чинить опір будь-якому єдиному способу опису. Я зрозумів, що мій підхід до зйомки не має єдиної моделі, яка пояснює все. Будь-яка або спрощує, або возвеличує, водночас відсікаючи інші виміри, створюючи хибну «цілісність». У випадку пострадянського середовища ця складність лише посилюється. Тут ми маємо справу з простором, у якому різні часи співіснують одночасно. Архітектура, створена для однієї системи, продовжує функціонувати в іншій. Її форма залишається, навіть коли первинний сенс змінюється або зникає. У результаті виникає середовище, в якому значення не є стабільними. Воно не може бути зведене ні до «минулого», ні до «теперішнього», тому що постійно коливається між ними. Це особливо відчутно в випадку ВДНГ як простору, сформованого в межах тоталітарної системи. Такий простір від самого початку був спроектований як досвід: його архітектура, масштаб, симетрія і структура руху визначали не лише те, що бачить відвідувач, але й те, як саме він це бачить. Після зміни політичного контексту ця структура не зникає. Вона продовжує існувати, але наповнюється іншими практиками: повсякденними, випадковими, іноді суперечливими. Те, що колись було інструментом репрезентації, стає середовищем використання.

І саме тут стає очевидно, що будь-яка спроба зафіксувати цей простір через одну оптику — чи то архітектурну, чи то соціальну, чи то ностальгічну — неминуче буде неповною. Таким чином, фотографія в цьому проєкті постає не як засіб створення завершеного образу, а як спосіб працювати з цією неповнотою. Вона не вирішує суперечності, а дозволяє їх побачити — у співіснуванні різних станів, у накладанні функцій, у деталях, які не підпорядковуються загальній логіці. І, можливо, саме в цьому полягає єдино можливий спосіб

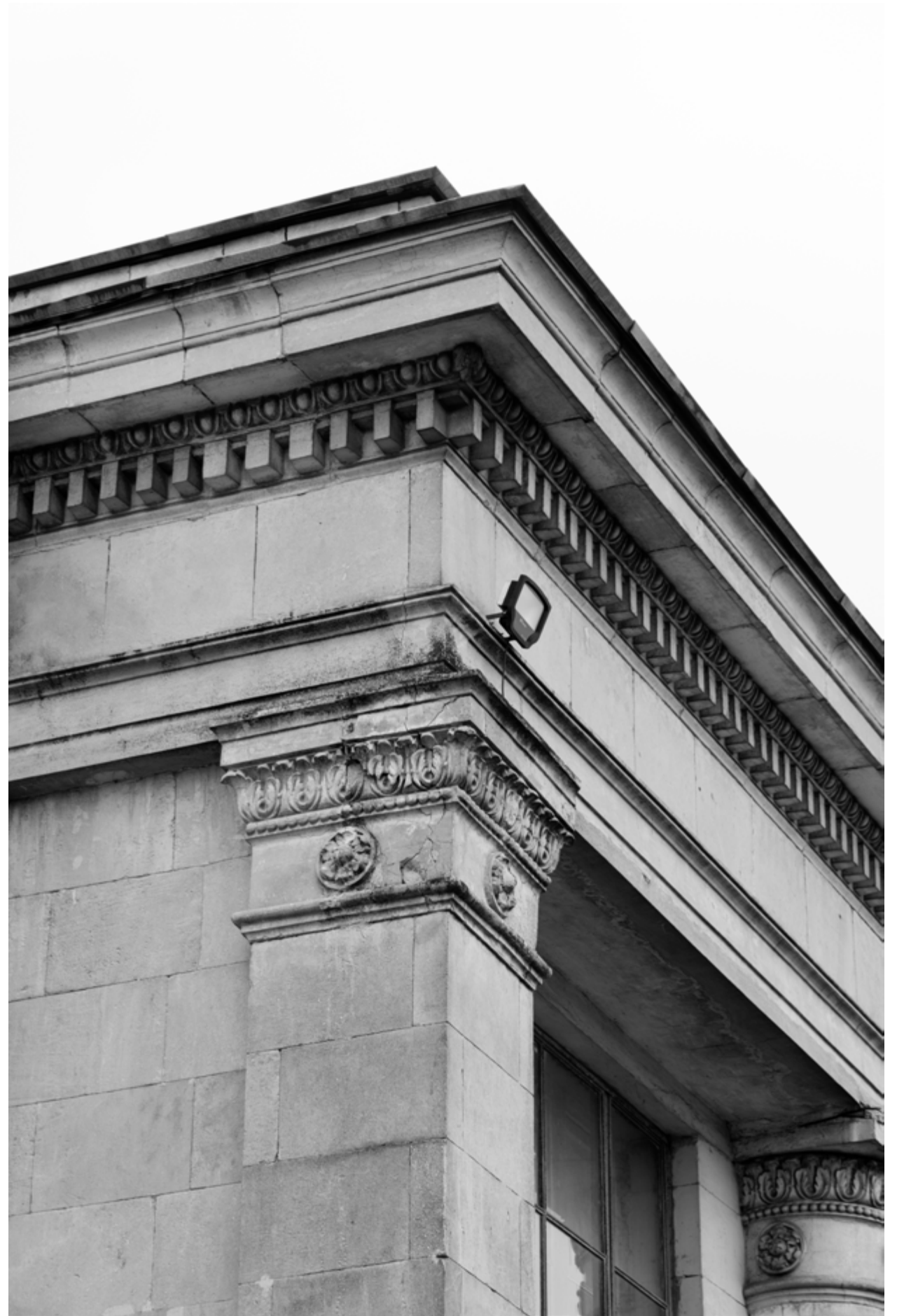
говорити про такий пейзаж — не як про щось цілісне і визначене, а як про простір, який постійно вислизає від остаточного опису. Разом ці зображення надають змогу подивитися на Експоцентр без готових визначень — як на місце, яке продовжує змінюватися і формуватися у теперішньому часі. Зйомка не була зосереджена на окремих подіях або виняткових моментах — натомість вона передбачала повторне і тривале перебування у просторі, спостереження за його змінами протягом дня і в різні періоди. Така повільність дає змогу побачити те, що зазвичай вислизає від швидкого погляду: як змінюється світло на фасадах, як по-різному використовуються ті самі місця, як буденність поступово формує вигляд середовища. Разом ці зображення утворюють не просто серію окремих кадрів, а послідовність, яку можна розглядати як робочий архів. Кожна фотографія є самостійною, але водночас вона співвідноситься з іншими, уточнюючи і розширюючи їх. Повторювані мотиви, варіації ракурсів і незбіги між кадрами дають змогу побачити простір у його складності та непослідовності. Важливим стає не лише окреме зображення, а й послідовність — те, як один кадр змінює сприйняття наступного. Саме в цих інтервалах поступово проявляється образ місця, який неможливо звести до одного остаточного вигляду.

У цьому дослідженні фотографія виступає не лише засобом ілюстрації, але й методом спостереження. У цьому сенсі він продовжує традицію фотографічних практик, у яких камера використовується для послідовного вивчення простору. Камера тут реєструє як великі структури: павільйони, алеї, перспективи, — так і незначні, на перший погляд, деталі: сліди ремонту, тимчасові конструкції, випадкові предмети, поведінку відвідувачів. У цих поєднаннях проявляється реальна структура простору — не як завершеної композиції, а як середовища, що постійно змінюється.











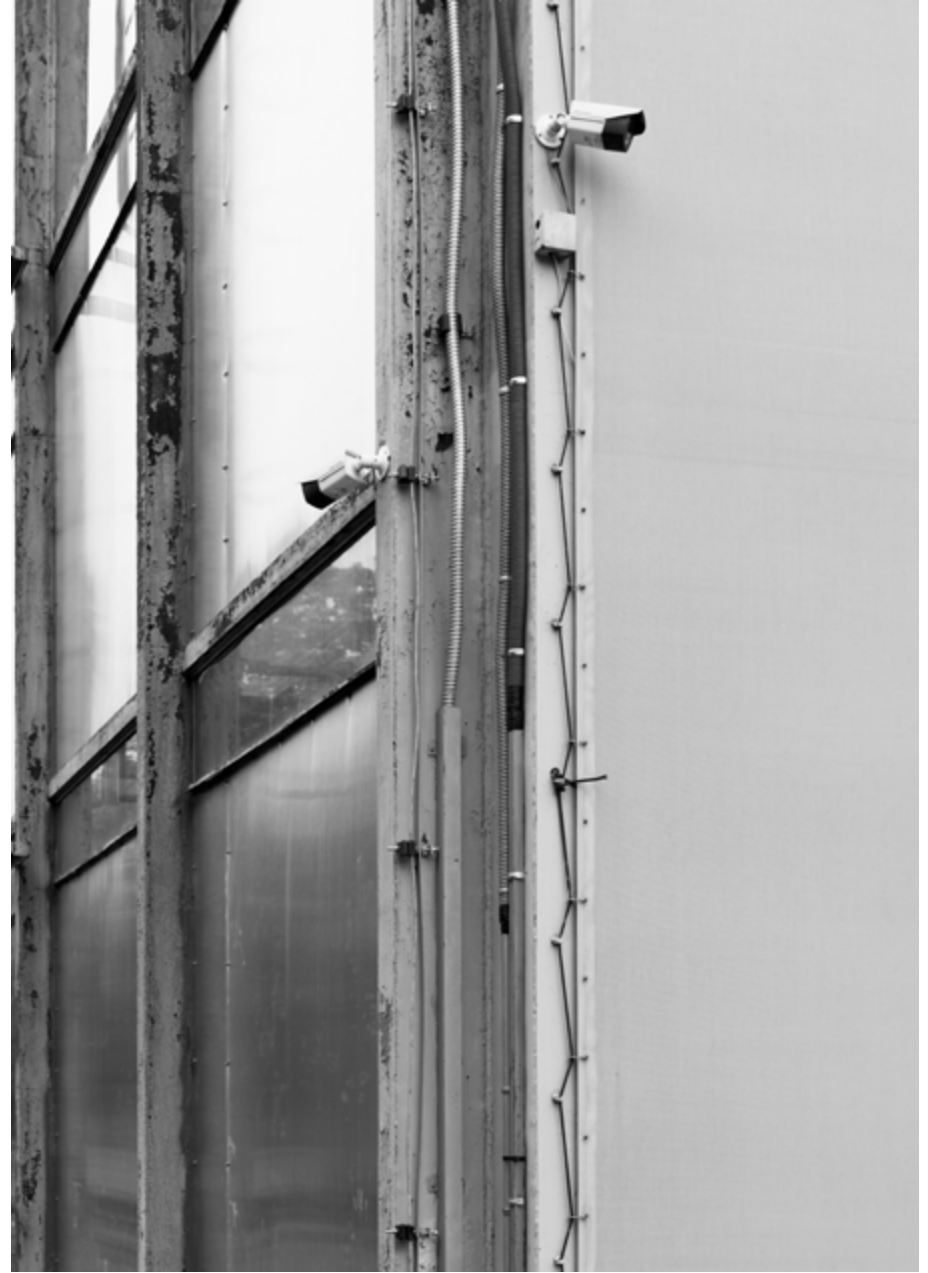


























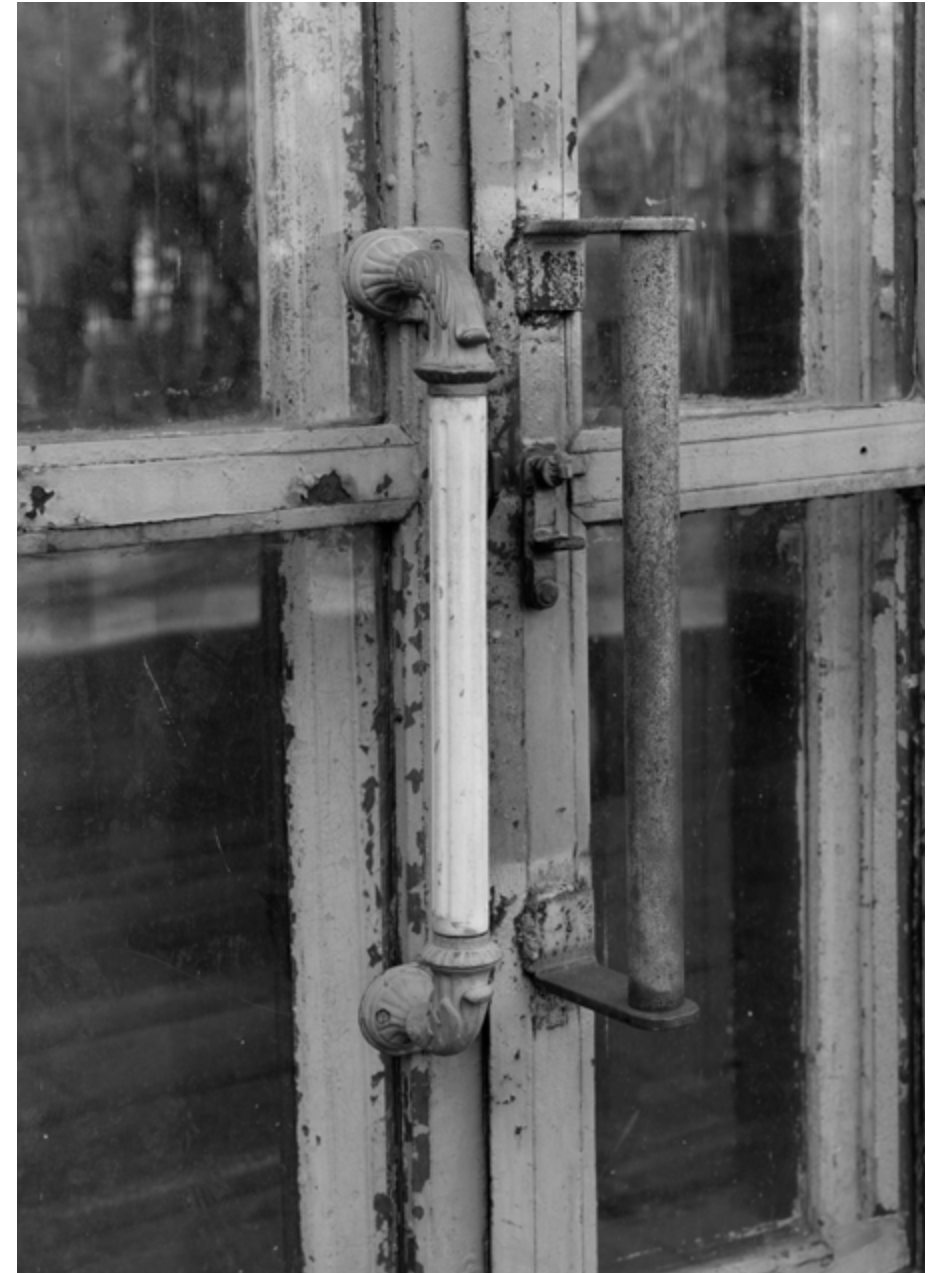










































ВИСНОВКИ ТА РЕКОМЕНДАЦІЇ

Антон Дробович

Подані тут висновки можуть стати підґрунтям для роботи не тільки з простором колишньої ВДНГ, але й з імперською/тоталітарною спадщиною загалом. Процеси декомунізації є складовою деколонізації, звільнення від імперського впливу на образ власної культури в свідомості українців, а також трансформації образу України в світових уявленнях про культуру Східної та Центральної Європи. Усвідомлення проблеми епістемічної несправедливості¹ та системна робота з нею — одна з нагальних проблем процесів деколонізації. Звільнення від імперського впливу не відбудеться, якщо об'єкти, створені в період імперського панування, просто будуть усунуті з простору без жодного коментаря або залишаться недоторканими протягом десятиліть. Має відбутись ретельний аналіз тих механізмів, якими імперський вплив трансформував простір, над яким панувала імперія. Ці механізми не є очевидними. Імперія діє не тільки насильством та репресіями, але й створенням просторів суспільного щастя, відчуття змоги зазирнути в щасливе майбутнє. Саме цей досвід, пережитий нашими сучасниками в дитинстві, створює підстави для запуску радянської ностальгії чи замилювання щасливим минулим з боку тих, хто народився після 1991 року. Осмислення колишньої ВДНГ може стати своєрідною лабораторією з вивчення «радянського щастя» та повсякдення, що є необхідним, але наразі практично відсутнім в українському музейному просторі елементом. Потрапити із відповідним супроводом у простір концентрованої пропаганди, спрямованої на створення відчуття щастя, — це серйозний досвід деконструкції привабливості соціалізму.

Експоцентр має потенціал для вивчення українського монументального мистецтва радянської доби. Ми можемо звернути увагу на ієрархізацію репрезентації мистецьких робіт у радянський час, що є ще однією деталлю до розуміння роботи імперської машини. Зафіксована у відповідному розділі дослідження «невидимість» українського монументального мистецтва в часи його створення є також інструментом дослідження логіки еволюції власне українського суспільства, окреслення ліній напруги між Україною та імперським центром.

Комплекс колишньої ВДНГ у сучасному вигляді все ще може бути дуже показовим прикладом різноманіття прийомів та художніх рішень, які існували в українському мистецтві в публічному просторі за радянської доби.

¹ Fricker, M. (2007). *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing*, Oxford University Press, 177 p.; *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea* (2010). Ed. Morris, R. C. Columbia University Press, 336 p.

Якщо говорити про історичний контекст, то під час будівництва та функціонування за СРСР київська Виставка створювалась і діяла як характерний продукт радянського контексту у заданій ним ідеологічній рамці. Водночас вона була також і місцевим проектом — збудована за кошти УРСР, значною мірою під керівництвом київських чиновників, спроектована та оформлена багатьма іменитими українськими архітекторами і художниками. Творців виставки можна розглядати і як тих, хто був агентом колоніальних практик, і як тих, хто зазнав їхнього впливу та обмежень.

Цей простір ніколи не був статичним — від часу першого задуму й до останнього десятиліття діяльності в радянський період він відображав динаміку політичних і соціальних змін. Структурно виставка була досить складним організмом, а її повсякдення навіть у радянський час не зводилось лише до ідеологічної роботи. Вона залишається цікавим полем для дослідження не тільки того, як працювала ідеологічна машина в СРСР. На її матеріалі можна вивчати більше фрагментів української дійсності радянських часів — від окремих аспектів повсякдення до специфіки взаємодії різних владних й академічних структур та спадку архітекторів і художників, які залишили вагомий слід в українському міському просторі й мистецтві.

Робота з експертами з української архітектури та мистецтва радянської доби також показує, що існує принаймні декілька різних поглядів на питання наявності специфічно українських мотивів в оформленні павільйонів колишньої ВДНГ. Ця варіативність інтерпретацій свідчить про необхідність подальшого вивчення наявної мистецької спадщини, що своєю чергою дасть розуміння того, як українська культура існувала в умовах радянського панування, наскільки могла транслювати власні меседжі. Це також дозволить більш чітко зрозуміти, який образ української культури був «дозво-леним» та «прийнятним» у радянській системі.

Проведене дослідження дає змогу стверджувати, що навіть у СРСР київська ВДНГ була унікальною інституцією. Вона не лише зберегла первісний образ, а й постала своєрідною антитезою величому імперському виставковому простору². Замість надмірної репрезентативності — співмірність. Замість демонстративної «влади форми» — стримана композиційна організованість. Замість гігантоманії — людяність, що певною мірою навіть пом'якшує радянський наратив і не дає архітектурному простору перетворитися на тотальний ідеологічний жест. Таким чином, київська модель не просто адаптувала московську, а переосмислила її, пристосувала під свої потреби. У цьому поєдналися також брак ресурсів, культурна інерція

² В цьому контексті показовою є теза дослідника Гліба Вишеславського, який у своїй монографії про художника Олександра Стахова-Шульдиженка, який у 1960-х роках працював на ВДНГ, акцентував на певній дистанції виставкового комплексу: «Виставка-атракціон із її працівниками перебувала в дещо відокремленому від радянського суспільства стані» (Цит. за: Вишеславський, Г. (2022). Творчість Олександра Стахова-Шульдиженка — спадщина овіяна багатьма культурами: монографія / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України, Ніжин. С. 94–95)

українського міського середовища та локальна архітектурна етика, більше зорієнтована на комфортність і людиномірність.

Варта уваги теза про те, що упродовж останніх десятиліть колишня ВДНГ фактично перетворилася з «виставки досягнень» у класичному сенсі на відкриту, гетерогенну структуру, де співіснують рекреація, бізнес, культура, освіта та розваги. У цьому контексті показовою є й глибша історична тяглість місця. Ще задовго до появи виставкового комплексу ця територія була відома як поселення при шинку на старому Васильківському шляху — так званий Красний Трактир, орієнтир і місце зупинки. У ширшому сенсі це був типовий для свого часу ярмарково-трактирний вузол, простір транзиту, зустрічей і комунікації. Його назва була пов'язана з яскравим кольором даху будівлі, видимим здалеку, яка виконувала функцію просторового маркера. У певному сенсі сучасна ВДНГ, втративши чітко окреслену виставкову функцію, неусвідомлено повертається до цієї первинної логіки. Сьогодні вона функціонує як великий міський «ярмарок», а не як цілісна демонстрація державних досягнень. Таким чином, можна говорити про своєрідне замикання історичного кола: від тракту й шинку через радянські виставкові моделі до сучасного багатофункціонального ярмаркового простору, який знову виконує роль місця зупинки, обміну й соціальної взаємодії, але вже в умовах пострадянського міста.

Цілком очевидним є те, що сучасна модель використання території комплексу формується не навколо єдиного ідеологічного чи програмного ядра, а відповідно до ситуативних потреб ринку, міського середовища та різних соціальних груп. У цьому сенсі Експоцентр дедалі більше працює як багатофункціональний міський простір із гнучкою та змінною програмою.

Щодо пропозиції організувати в просторі сьогоднішнього Експоцентру «парк комуністичного періоду» та розмістити в ньому демонтовані пам'ятні об'єкти радянського часу, то вона досі має потенціал. Водночас дослідницька група вбачає можливим також створення, наприклад, простору дослідження українського монументального мистецтва радянської доби. Він міг би стати «полігоном» дослідження специфіки розвитку української культури в офіційному вимірі тоталітарної дійсності. До того ж як у питанні створення парку скульптур, так і в питанні запуску дослідницького простору слід обирати модель, спираючись, зокрема, на досвід вже існуючих «музеїв комунізму» та «гетто-парків», а також використовуючи специфічний потенціал саме Експоцентру. Більш імовірно, що загальна розважальна лінія розвитку сучасного простору комплексу підштовхне до використання радше моделі парку «Грутас», аніж парку «Мементо», але остаточне рішення має бути випрацюване в межах комплексної концептуальної моделі.

За результатами дослідження важливо констатувати, що якою б не була майбутня концепція Експоцентру сутнісно, необхідно, щоб вона була цілісною формально-функціонально. Цілісне бачення комплексу, певна загальна логіка зонінгу та присутність наскрізних смислових ліній потрібні для того, щоб організувати та пояснити простір,

розповісти як і чому його елементи вписані у єдиний комплекс — або окремі частини не вписані і випадають. Без цього не лише виникне враження вторинності певних об'єктів і локацій, загальної випадковості та хаосу, але й частково буде підважена смислова легітимність та функціональність всього національного комплексу. Первинна архітектурна, ідейна та просторова-логістична цілісність комплексу, яка закладалась від початку, наразі зчитується як задум, але не підтверджується змістом і призначенням наявних павільйонів. Цей дисонанс потребує коментаря чи пояснення.

Уже тривалий час Експоцентр не є виставкою за своєю суттю. Відтак головне функціональне призначення та концепція комплексу змінилися. Численні атракції, книгарні, навчальні заклади, спортивні та рекреаційні об'єкти передбачають інший досвід відвідувача й характер взаємодій, ніж демонстрація досягнень чи виставка (хтось показує, а інший дивиться). Зазвичай, із відвідувачем відбувається все, що завгодно (купівля-продаж, включене навчання, відпочинок, тренування, ярмарок), але не відсторонене споглядання. Звісно, інституція проводить заходи, які можуть вважатися виставковими, є певні локації із такою логікою споживання інформації, але вони становлять абсолютну меншість від усього обширу пропозиції. І навіть тоді, коли якісь елементи функціонують як «виставка», це вже напевне не про «досягнення» і точно не «народного господарства» (не кажучи вже про те, що саме це поняття нині не вживається і є радше анахронізмом). Тож назва «ВДНГ» практично втратила сенс і наразі є лише історично відсилкою, апеляцією до старої радянської інституції чи вживаного топоніму. Сучасного відвідувача така назва радше вводить в оману, особливо оскільки немає якоїсь певної локації, де він може розібратися в історії місця й походженні цієї аббревіатури. Переосмислення, чітко означення функціонального призначення комплексу та фіксація цього у відповідній концепції й похідних документах призведе до перейменування комплексу. Формально легітимне, або бодай частково виправдане, функціонування скорочення «ВДНГ» могло б бути збережене у випадках: 1) повернення до первинної радянської логіки функціонування простору³; 2) створення на території потужної інституції, яка б актуалізувала дискурс осмислення історичного минулого та спадщини саме ВДНГ; 3) обігравання аббревіатури так, щоб за кожною буквою малосся на увазі інше слово (наприклад, Відкрита Ділянка Незалежного Громадянина) — але і цей жест виглядатиме дещо штучним, вимушеним і позначатиме символічну прив'язаність до старої ідеологізованої назви, тож необхідно буде осмислити цей мотив, чесно його пояснити спільноті й провести тривалу кампанію з деасоціації. Тож в усіх трьох випадках залишається відкритим питання доцільності збереження назви ВДНГ. Наразі вона перебуває в семіотичній відірваності від реальної функції простору, і майже

³ Але і в цьому разі проблематичними залишаться терміни «народне господарство» та «досягнення», адже важко собі уявити в XXI столітті в демократичній країні розгортання такого дискурсу, що імпліцитно містить ідеї конкуренції, самоствердження та мінімум критичного ставлення у споживача.

не зрозуміло, навіщо інституція зберігає її та вибудовує довкола неї складові свого візуального бренду.

Наявність символів комуністичного тоталітарного режиму (особливо герба СРСР — поєднання серпа та молота) в сучасному просторі Експоцентру виглядає не просто анахронічно, а на тлі подій, заходів, декорацій та змісту павільйонів взагалі абсурдно. Зважаючи на очевидні обмеження способів та засобів пояснення їхньої наявності там (наприклад, не може інформаційна дошка із інформацією про те, що це пам'ятка, бути зчитана відвідувачем на відстані більше 20 метрів), символи здебільшого виглядають нормалізованими у просторі. Відтак, із огляду на відверто вороже ставлення комуністичного тоталітарного режиму до незалежності України, повагу до пам'яті про мільйони жертв цього режиму, а також у контексті реабілітації цього режиму сучасною Росією, яка до того ж інструменталізує та виправдовує свою збройну агресію проти України спільною спадщиною СРСР, захистом людей російської культури (до якої безпосередньо включає надбання Радянського Союзу), їхня наявність на елементах екстер'єрів та інтер'єрів національного Експоцентру є вкрай неетичною. І чим більш популярним і відвідуваним комплекс стає, тим гострішою видається ця проблема. Режим захисту пам'яток архітектури не повинен служити виправданням нормалізації цих символів, а надто з огляду на те, що їх усі можна демонтувати й передати в музей (чи залишити в зібранні комплексу) або — без завдання шкоди — закрити чи замінити. Наприклад, досвід Німеччини після краху нацистського тоталітарного режиму показав, що навіть публічний простір, густо насичений свастиками, зображеннями імперського орла та монументами, присвяченими діячам чи історії Третього Райху, можливо і необхідно змінити (наприклад, колишнє приміщення Міністерства авіації або Олімпійський стадіон у Берліні, з інтер'єрів та екстер'єрів яких були прибрані всі заборонені нацистські символи, хоча обидві споруди функціонують як публічні локації і охороняються як пам'ятки архітектури та історії). До прикладу, інтер'єрні розетки із гербом СРСР у найстаріших павільйонах Експоцентра можна закрити еластичними накладками, не втручаючись в оздоблення й не пошкоджуючи стіни. Так само позолочений шпиль головного павільйону можна замінити на такий самий, але без герба, або оздобити тонкою позолоченою металічною накладкою, що повторюватиме обриси зірки, але не міститиме жодних символів. Твори монументального мистецтва на території комплексу, як правило, не потрібно демонтувати, адже в закритому просторі їх можна музеєфікувати та додати до них відповідні коментарі та попередження на вході, а щодо елементів інтер'єрів та екстер'єрів, то їх можливо закрити накладками або замінити і згодом музеєфікувати. Для виконання цього завдання потрібен аудит всіх корпусів комплексу, вивчення та атрибуція елементів, додаткова точкова фото- і відеофіксація елементів, складання технічного завдання, дотримання усіх необхідних настанов щодо втручання у об'єкти спадщини та задокументована заміна/демонтаж/музеєфікація.

Повертаючись до варіативності рішень щодо тоталітарних символів у інтер'єрах та екстер'єрах Експоцентру, то залежно від загальної концепції майбутнього простору можна обрати одну із ☹️ чотирьох тактик: ігнорування, позначання, девізуалізація і демонтаж. Під час реалізації будь-якого з рішень обов'язково необхідно здійснити документацію всіх елементів та зберегти цю інформацію, а також конче необхідно провести громадські та експертні слухання і пояснити ухвалене рішення громаді. З огляду на попередні висновки та загальну проблемність комуністичної тоталітарної спадщини, найбільш доцільним видається третє або четверте рішення.

Зважаючи на наявність численних об'єктів архітектури і мистецтва на території комплексу, павільйонів та обширного простору, а також переконливий попередній досвід мистецьких інтервенцій та проєктів, виглядає доцільним закласти в майбутню концепцію постійний мистецький компонент та формат кураторства. Присутність бодай невеликої кураторської групи в структурі адміністрації дозволила б розширити оптику під час планування та організації роботи Експоцентру.

Вцьому контексті можна також розглянути ідею перетворити головний павільйон колишньої ВДНГ на освітньо-музейний простір, всередині якого могло б відбуватися препарування й вивчення механізмів впливу на свідомість людини радянських мистецьких, архітектурних та інформаційних практик. Такий простір міг би бути організований у такий спосіб, щоб обіграти та залучити елементи урочистої сакральності, притаманної об'єкту (там досі є всі елементи храмової архітектури, які легко зчитати за аналогією із сучасними і не лише сакральними просторами). Власне до цих ідей апелював також проєкт художніх інтервенцій у 2021 році під керівництвом Євгенії Моляр. Тоді художники працювали із «сакральним» контекстом (наприклад, додаючи німби до скульптур або інсценуючи ритуальний простір у головному павільйоні), тим самим оприявнюючи неочевидно наявні в архітектурі елементи впливу на аудиторію, а відтак, через показ «роззброюючи» їх. Досвід художніх інтервенцій, які одночасно десакралізують радянський простір, проблематизують його та додають дискурсивний варіант привабливості Експоцентру, є, на погляд дослідницької групи, надзвичайно продуктивним. Художні інтервенції є одним із головних інструментів переозначення простору й поширеною світовою практикою.

Слід зазначити, що попри збереження щонайменше двох важливих колекцій архівних документів (Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, в якому зберігається фонд № 5045 «Виставка досягнень народного господарства Української РСР, м. Київ», та архів сучасного Національного комплексу «Експоцентр України»), вони наразі недостатньо вивчені і лише частково введенні до наукового обігу. Підтримка подальшої дослідницької роботи у зазначених фондах могла би стати важливою складовою майбутньої ініціативи з переосмислення радянської спадщини Експоцентру. Окрім того, залишається вкрай актуальним завдання

- 1) Ігнорування означатиме все залишити так, як воно є нині;
- 2) Позначення передбачає маркування і коментування символів чи павільйонів, де вони наявні, спеціальними інформаційними стендами чи повідомленнями, які роз'яснюють контекст, появу і причини збереження символів;
- 3) Девізуалізація є формою ефективного приховування символів без їхнього пошкодження чи заміни. Має відбуватися за ретельно підготовленим проєктом із використанням якісних матеріалів та технік, які без шкоди для носіїв та конструкцій зроблять символи недоступними для відвідувачів, але за потреби можуть бути відкриті для майбутніх дослідників;
- 4) Демонтаж передбачає повне фізичне усунення символів із локацій і подальшу передачу їх до музею чи іншої установи.

впорядкувати та належно описати внутрішній архів Національного комплексу «Експоцентр України».

Що ж до ключового питання про статус і значення спадщини в контексті аналізу імперської та тоталітарної матеріальної архітектури й мистецтва, то воно залишається проблемним. Де-факто і де-юре радянські об'єкти на території Експоцентра є спадщиною як у позитивному, так і негативному сенсах. Вони підпадають під ключове нормативне визначення національного законодавства (є сукупністю успадкованих від попередніх поколінь місць/витворів/комплексів/предметів, що донесли до нашого часу цінність з історичного, архітектурного, мистецького, наукового чи художнього погляду і зберегли свою автентичність)⁴, що тяжіє до позитивної конотації спадщини, значною мірою відповідають більш нейтральному терміну «нерухома історична пам'ятка» з міжнародного права (поєднує як окремий архітектурний твір, так і міське чи сільське утворення, що засвідчує характерні ознаки певної цивілізації, певної фази розвитку або історичної події)⁵, але також відображають суть того, що сучасна наука називає складною спадщиною (difficult heritage)⁶, пов'язаною із болем, жорстокістю, системним насильством, пропагандою та звеличенням тоталітарних режимів. Втім, водночас така спадщина є значущою для ідентичності групи, адже засвідчує складність шляху, пройденого нею. Тому такі матеріальні свідчення та об'єкти неможливо легко інтегрувати в позитивний національний наратив, вони вимагають постійних суспільних переговорів про їхній статус, доцільність збереження та інтерпретацію. Чи буде така спадщина зрештою збережена, чи ні — це щоразу відповідь кожного суспільства або покоління. І її не варто розглядати в категоріях правильності чи хиби, хай зберегли чи знесли об'єкт, важливим є власне процес прийняття рішення. Збереження такої спадщини має сенс лише тоді, коли воно допомагає суспільству проговорити минуле і зробити його частиною сучасної демократичної культури, замість того, щоб перетворювати його на «недоторканий історичний об'єкт», «заборонений плід» або травму, що ігнорується. Знищення чи перетворення такої спадщини має сенс тоді, коли це усвідомлена, прокомунікована та максимально задокументована (включно із процесом публічних дебатів довкола цього) дія громади, яка виражено ухвалила рішення, що робити з цим об'єктом у своєму просторі та житті.

4 Про охорону культурної спадщини. (2000). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14#Text>

5 Міжнародна хартія з охорони й реставрації нерухомих пам'яток і визначних місць (Венеціанська хартія). (1964). https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_757#Text

6 Macdonald, S. (2009). *Difficult heritage. Negotiating the Nazi past in Nuremberg and beyond*. Routledge, 231 p. https://www.researchgate.net/publication/288974566_Difficult_heritage_Negotiating_the_Nazi_past_in_Nuremberg_and_beyond



(НЕ)ВИСТАВКА. ЧИ Є МІСЦЕ КОЛИШНІЙ ВДНГ У КУЛЬТУРНІЙ СПАДЩИНІ УКРАЇНИ?

Проект реалізовано з ініціативи Національного комплексу «Експоцентр України». За результатами конкурсу на проведення дослідження історії та концепції ВДНГ як типу радянського ідеологічного простору, виконавцем проекту стала ГО «Культурні практики», яка сформувала робочу групу для реалізації задуму.

Робоча група постала в результаті партнерства двох організацій: платформи культури пам'яті «Минуле / Майбутнє / Мистецтво» (засновану ГО «Культурні практики») та Центру прав людини та меморіалізації війни (підрозділу Київської школи економіки (КШЕ)).

Робоча група дослідницького проекту:

Оксана Довгополова, співзасновниця та кураторка платформи культури пам'яті «Минуле / Майбутнє / Мистецтво», докторка філософських наук, професорка КШЕ

Катерина Семенюк, голова ГО «Культурні практики», співзасновниця та кураторка платформи культури пам'яті «Минуле / Майбутнє / Мистецтво», культурна менеджерка та кураторка

Антон Дробович, керівник Центру прав людини та меморіалізації війни, кандидат філософських наук

Вікторія Мізерна, дослідниця Центру прав людини та меморіалізації війни, випускниця магістерської програми «Дослідження пам'яті та публічна історія» (КШЕ)

Катерина Іголкина, голова комунікаційного відділу платформи культури пам'яті «Минуле / Майбутнє / Мистецтво»

Запрошені експерти, автори тематичних розділів:

Дмитро Пруткін, візуальний дослідник, фотограф, дизайнер
Лізавета Герман, історикиня мистецтв, кураторка, кандидатка мистецтвознавства

Олексій Биков, дослідник української архітектури ХХ століття, архітектор

Над виданням працювали:

Випускова редакторка: **Ірина Курганська**

Літературна редакторка: **Ірина Курганська, Лариса Кучинова, Олена Попович**

Візуальний стиль: **Дмитро Пруткін**

Дизайн: **Лара Яковенко**

Ілюстрування: **Дмитро Пруткін, Олексій Биков**

Автор фото на обкладинці: **Дмитро Пруткін**

Шрифти: **Євген Анфалов (КТФ)**