

КИЇВСЬКА ШКОЛА ЕКОНОМІКИ
МАГІСТЕРСЬКА ПРОГРАМА З ДОСЛІДЖЕННЯ ПАМ'ЯТІ ТА ПУБЛІЧНОЇ ІСТОРІЇ

ДИПЛОМНА РОБОТА
**«Репрезентація національного в культурі: досвід роботи відділу
декоративно-ужиткового мистецтва в Одеському художньому музеї (1960-1980
роки)»**

Студентка: Явтушенко Анастасія
Наукова керівниця: Довгополова Оксана

Для здобуття освітнього ступеня: Магістр
за спеціальністю: 032 Історія та археологія

Анотація. Ця робота досліджує вплив радянської політики щодо національностей на репрезентацію одеської мультикультурності через діяльність Одеського художнього музею у 1960-1980-роки. Аналіз спирається на широку джерельну базу, що включає в себе періодичні видання, архів Одеського національного художнього музею (фотонегативи, топографічні плани, статті співробітників, пояснювальні записки тощо). У дослідженні поєднано аналіз ідеологічних механізмів уніфікації культури, аналіз еволюції одеського міського міфу та роль роботи відділу декоративно-ужиткового мистецтва в Одеському художньому музеї. Доведено, що попри задекларовану підтримку національних культур через музейну діяльність відбувався процес візуальної уніфікації народного мистецтва задля створення єдиного образу радянської культури. Показано, що через знищення та маргіналізацію етнічних груп в Одесі відбулося візуальне злиття та русифікація культури регіону.

Ключові слова: мультикультурність, міський міф, радянська національна політика, Одеський художній музей, декоративно-ужиткове мистецтво.

Кількість слів: 15598

Зміст

Вступ.....	3
Розділ 1. Одеська мультикультурність та радянська національна політика.....	5
1.1 Огляд історіографії.....	6
1.2 Огляд джерельної бази.....	9
1.3 Визначення термінології.....	10
1.4 Репрезентація мультикультурності у музеях Одеси.....	13
Висновки до розділу.....	18
Розділ 2. Музей як ідеологічний інструмент: трансформація експозиційних наративів в Одеському художньому музеї.....	18
2.1 Огляд історіографії.....	19
2.2 Огляд джерельної бази.....	21
2.3 Розділення музею: шлях до радянського наративу.....	22
2.4 Репрезентація національного в експозиції Одеського художнього музею.....	28
Висновки до розділу.....	35
Розділ 3. «Народне» мистецтво в зібранні Одеського художнього музею.....	36
3.1 Огляд історіографії.....	37
3.2 Огляд джерельної бази.....	38
3.3 Еволюція формування колекції декоративно-ужиткового мистецтва.....	39
3.4 Відкриття відділу «Українського декоративно-ужиткового мистецтва» в Одеському художньому музеї.....	43
Висновки до розділу.....	48
Висновки.....	48
Бібліографія.....	51
Список використаних джерел.....	55
Додатки.....	58

Вступ

Моє зацікавлення роботою відділу декоративно-ужиткового мистецтва в Одеському національному художньому музеї почалося з розмов із колишньою завідувачкою фондів – Людмилою Єрьоміною. Вона застала час заснування окремого відділу українського народного декоративно-ужиткового мистецтва та брала активну участь у формуванні колекції та виставковій діяльності. У ході розмови я дізналася, що хоч частина експонатів була відібрана самими співробітниками в Одесі та Одеській області, велика частина колекції народного декоративно-ужиткового мистецтва надходила з Росії. Та й виставкові проекти, присвячені народному мистецтву, привозили з РРФСР. Це поставило переді мною питання: чому в музеї, який має на меті презентацію локального мистецтва – як професійного, так і народного – великі виставкові проекти віддавалися художникам Російської Радянської Федеративної Соціалістичної Республіки? Враховуючи, що відділ народного декоративно-ужиткового мистецтва відкрився у 1970-х, я намагалася зрозуміти, як це пов'язано з радянською політикою щодо національностей.

Роздуми перетворилися на дослідницьке питання: як радянська національна політика вплинула на репрезентацію локальних культур в Одесі. Впродовж десятиліть через одеський міський міф місто трансливалося як багатонаціональне та космополітичне. Для того щоб детально розібрати це питання, його можна розбити на декілька складових. Що саме розуміється під багатонаціональністю Одеси, та яке це мало відображення у культурних інституціях міста? Як саме Одеський художній музей став чи не єдиним місцем, де мала репрезентуватися локальна культура? Чи було показано реальну мультикультурність Одеси, чи все звелось до радянського наративу, і яку роль у цьому відіграла національна політика?

Дослідницьке питання розглядається через дослідження механізмів радянської національної політики та ролі музеїв у її впровадженні. Європейські дослідники зосереджують свою увагу на аналізі інституціоналізації етнічної складової та парадоксі, в якому підтримка національного поєднувалася з концепцією «єдиного радянського народу». Водночас українські дослідники фокусуються на деколонізаційних підходах, осмислюючи процеси ідеологічних чисток музейних фондів та злиття націй. У своїй роботі я також розглядаю дискусію навколо одеського міського міфу. Ці дослідження допоможуть мені створити контекстуальну рамку для роботи. Аналіз архівних документів допоможе зіставити офіційні ідеологічні настанови з реальним станом музейної практики. Проте у такого підходу є певні обмеження. Першим обмеженням є фрагментарність архівних даних, адже частина архіву була втрачена через румунську окупацію Одеси у Другій світовій війні. Другим важливим обмеженням слугує подвійна суб'єктивність при аналізі документів.

Робота складається з трьох розділів. Було прийнято рішення рознести історіографічний аналіз та огляд джерел по розділах, адже дослідницьке питання вимагає звернення до різних тем. Тому, щоб уникнути перенасичення теоретичного розділу, його було розділено відповідно до підтем, що розкриваються у роботі. Перший розділ присвячено темі одеської мультикультурності та зв'язків із радянською національною політикою. Окремим блоком виділено огляд академічних робіт та різних дискусій, що присвячені одеському міському міфу та наслідкам радянської політики. Важливою частиною першого розділу є також визначення термінології та огляд понять «космополітизм», «мультикультуралізм» та «мультикультурність», що далі будуть використовуватися у роботі. Другий розділ присвячений дослідженню механізмів національної політики, що впроваджувалися у музейну діяльність. Розділ складається з теоретичного блоку, де розглядаються дослідження, що аналізують перетворення музеїв на інструменти поширення радянської ідеології, блоку з оглядом джерельної бази та двох підрозділів, що зосереджуються на аналізі процесу розділення музеїв за географічним принципом, діяльності Одеського художнього музею та його переходу до трансляції центральних ідей радянської влади через експозицію. Третій розділ зосереджується навколо відділу декоративно-ужиткового мистецтва в Одеському художньому музеї та аналізу місця народного мистецтва в інституційних просторах. Теоретичний блок розділу зосереджено навколо дискусій щодо маргіналізації народного в радянську добу, створення «псевдофольклору» та використання народного мистецтва як інструменту впровадження національної політики. Також розділ складається з аналізу джерельної бази та двох підрозділів, що аналізують діяльність відділу декоративно-ужиткового мистецтва у Одеському художньому музеї у 1960-1980-х роках.

Розділ 1. Одеська мультикультурність та радянська національна політика

Задля розуміння того, як відбувалася репрезентація національних культур в Одеському художньому музеї, варто спочатку визначити, як саме складався міф про мультикультурну Одесу та як він змінювався під впливом радянської національної політики.

Від початку XIX століття Одеса мала репутацію багатокультурного простору, де перетинаються торговельні шляхи, мови та релігії. Феномен одеської мультикультурності завжди ставав об'єктом зацікавлення багатьох дослідників. Ці дослідження формують міждисциплінарне поле, у якому поєднуються історія, антропологія, культурологія, студії пам'яті. Аналіз мультикультурності Одеси цікавив істориків ще з XIX століття, зокрема Аполлон Скальковський у своїх працях приділяв багато уваги Одесі як космополітичному центру, де гармонійне співіснування сприяє економічному розвитку міста. Олександр Дерібас залишив значну частину побутових замальовок із життя міста у книзі «Стара Одеса» 1913 року, де детально зафіксовані процеси міксації культур греків, італійців, українців, євреїв тощо. Ця етнічна багатшаровість стала підґрунтям для закріплення уявлення про Одесу як мультикультурний простір. З приходом радянської влади образ одеської мультикультурності почав активну трансформацію відповідно до політики щодо національностей. З часом попередні культурні шари міста, як-от османські чи українські, стиралися, що вплинуло на легітимізацію радянської влади. Частина культур (наприклад єврейська) ставала частиною нового міського міфу, інша ж частина - поступово втрачала видимість.

Співіснування культур мало своє представлення у музейних просторах Одеси у XIX - на початку XX століть. Проте у 1930-х роках краєзнавчі музеї, що представляли культурне різноманіття міста, ліквідовують. Музеї починають розділяти за географічним принципом. Через формування колекції, виставкову та експозиційну діяльність музеї ставали простором, де радянська політика набувала нових художніх форм та візуальних символів. У 1960-х роках колекцію та експозицію Одеського художнього музею поповнили творами українських народних майстрів, що мали репрезентувати саме локальну національну складову республіки.

Важливою частиною роботи є визначення термінології. Це дозволить розмежувати поняття «космополітизм», «мультикультурність» та «мультикультуралізм» задля обґрунтування їх використання в тому чи іншому контексті. Я навмисно ділю теоретичні праці у першому розділі на два тематичні блоки. Один блок стосується досліджень механізмів та впливу національної політики СРСР у межах усіх республік. Це дозволить мати розуміння загальних процесів і поступово звужити рамку до меж Одеси. Оскільки одеська багатонаціональність стала частиною міського міфу, інша частина праць стосується аналізу трансформацій цього міфу та його зв'язків із задекларованою політикою СРСР. Дослідження змін одеського міфу та репрезентації мультикультурності

дозволить більш детально зрозуміти механізми та інструменти, що використовувалися у музейній діяльності, що буде розглянуто у другому розділі.

1.1 Огляд історіографії

Протягом своєї історії Одеса завжди сприймалася як багатоетнічне місто. Питання формування міської ідентичності піднімає у своїй статті Тетяна Бевз.¹ Сама територія, на якій виникло місто тісно пов'язана з греками, слов'янами, татарами та турками. Важливу роль у його сприйнятті зіграли також іноземні адміністратори та розбудовники: Хосе де Рібас (іспанець), герцог де Рішельє та граф де Ланжерон (французи) тощо. Це сприяло на певний розвиток європейського стилю управління та багатомовність Одеси.

Отримання статусу зони вільної торгівлі (порто-франко), сприяло появі у місті різних етнічних груп. Ця багатоетнічність вплинула на відсутність панування однієї нації, що вплинуло на розвиток та формування міського міфу. Тетяна Бевз наводить декілька переписів, де зазначено, що станом на 1795 рік в Одесі проживало 2349 осіб більшу частину яких складали греки, болгари, євреї, росіяни. У 1926 в місті налічували вже понад 50 етнічних груп.² Таке сусідство вплинуло на сприйняття міста як мультикультурного та космополітичного.

Дослідження репрезентації мультикультурності Одеси в культурних просторах, зокрема пізньорадянського періоду, вимагає аналізу двох великих тематичних історіографічних блоків. Перший блок сфокусований навколо локального одеського контексту та міського міфу. Другий блок присвячений працям, що аналізують еволюцію радянської національної політики від підтримки національних проявів до жорсткої уніфікації. Зіставлення цих блоків дозволить побачити як загальні ідеологічні директиви СРСР проявлялися у багатонаціональному місті.

Тетяна Бевз робить важливий акцент на мікроісторію. На базі побутової взаємодії багатоетнічного населення вона показує формування специфічної міської ментальності та самоідентифікації, що іноді могла існувати паралельно з офіційним наративом.³ Ця робота показує як відбувалося маркування простору в місті залежно від політичного режиму та як самі містяни співіснували з наративами. Це дозволяє побачити реальний стан мультикультурності міста та його «ментальну відокремленість».

Співіснування багатьох культур в межах Одеси сприяло створенню характерної самоідентифікації «одесита», як носія особливої міської культури. Торгівельні відносини, багатомовне середовище сприяло тому, що етнічна складова відступала

¹ Тетяна Бевз, «Історичні і соціокультурні засади політичної ідентичності міста Одеси», *Наукові записки ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України* 3 (65) (2018): 57, 54–85.

² Бевз, «Історичні і соціокультурні засади політичної ідентичності міста Одеси», 58, 62-64.

³ Бевз, «Історичні і соціокультурні засади політичної ідентичності міста Одеси», 54-85.

заради збереження загально добробуту. Відкритість до зовнішніх впливів та до проявів національних відмінностей закріпило сприйняття міста як «космополітичного».

Наступним етапом у дослідженні одеського космополітизму стала збірка під редакцією Мір'ї Леке та Ефраїма Зіхера «Космополітичні простори в Одесі. Аналіз міського контексту» 2023 року. Автори, що представлені у збірці, намагаються провести деконструкцію одеського міфу, що почав втрачати свою актуальність після Революції Гідності 2014 року. В збірці одеський космополітизм розглядається як спроба міської інтелектуальної еліти дистанціюватися від центру. Гвідо Гусман доводить, що взаємодія містян будувалася на усвідомленні унікальності Одеси, а космополітичні цінності свідомо використовувалися як бар'єр проти русифікації та ідеологічного тиску.⁴ Проте, Роберт Вайнберг доводить, що космополітизм виявився безсилим проти ксенофобії та русифікації.⁵

Статті у збірці можна поділити на декілька тематичних блоків. Важливим блоком досліджень є аналіз українського та єврейського контекстів міста. Йоханан Петровський-Штерн показує як українські національні рухи стали для єврейських інтелектуалів міста теоретичною базою для самовизначення і розглядалося як спільний механізм у протистоянні русифікації.⁶ Водночас Світлана Наткович та Браян Горовіц показують глибокі ідеологічні конфлікти єврейської громади між прихильниками інтеграції до Росії та прихильниками єврейських національних ідей.^{7 8} Розширює цю суперечність аналіз культурного ландшафту міста. Мір'я Леке на прикладі Віри Інберг та Ізи Кремер показує процес адаптації національної культури під жорсткі ідеологічні рамки.⁹ Прояви національного у культурі Одеси створює широку дискусію дослідників, де поєднується аналіз еволюції літературних контекстів, лінгвістичного виміру міста, кінематографу.

Сучасна наукова дискусія зосереджена навколо деколонізаційних процесів та спроб деконструвати наявний одеський міський міф. У 2024 році вийшло велике колективне дослідження “Odesa Decolonization”, яке доводить, що офіційний радянський наратив використовував терміни «мультикультурність» та «космополітизм» як декорацію для

⁴ Guido Hausmann, “Localism and Cosmopolitanism in Odesa: The Case of the Odesan Literary-Artistic Society, 1898–1914,” in *Cosmopolitan Spaces in Odesa: A Case Study of an Urban Context*, ed. Mirja Lecke and Efraim Sicher (Boston, 2023), 21–36.

⁵ Robert Weinberg, “Ethnic Violence in Cosmopolitan City: The October 1905 Pogrom in Odesa,” in *Cosmopolitan Spaces in Odesa: A Case Study of an Urban Context*, ed. Mirja Lecke and Efraim Sicher (Boston, 2023), 118–138.

⁶ Yohanan Petrovsky-Shtern, “The Ukrainian Ode(s) of Vladimir Jabotinsky,” in *Cosmopolitan Spaces in Odesa: A Case Study of an Urban Context*, ed. Mirja Lecke and Efraim Sicher (Boston, 2023), 37–69.

⁷ Svetlana Natkovich, “Merchants, Clerks, and Intellectuals: The Social Underpinnings of the Emergence of Modern Jewish Culture in Late Nineteenth-Century Odesa,” in *Cosmopolitan Spaces in Odesa: A Case Study of an Urban Context*, ed. Mirja Lecke and Efraim Sicher (Boston, 2023), 70–99.

⁸ Brian Horowitz, “Elitism and Cosmopolitanism: The Jewish Intelligentsia in Odesa’s School Debates of 1902,” in *Cosmopolitan Spaces in Odesa: A Case Study of an Urban Context*, ed. Mirja Lecke and Efraim Sicher (Boston, 2023), 100–117.

⁹ Mirja Lecke, “Gender, Poetry and Song: Vera Inber and Isa Kremer in Odesa,” in *Cosmopolitan Spaces in Odesa: A Case Study of an Urban Context*, ed. Mirja Lecke and Efraim Sicher (Boston, 2023), 165–192.

прикриття русифікації регіону та знищенню попередніх історичних шарів. Це дослідження показує реальний стан в якому існувало місто та як проводилася насильницька русифікація міського населення.¹⁰

Задля розуміння того, як в радянський період була представлена одеська мультикультурність та яких змін вона зазнала під час репрезентації, варто звернути увагу на дослідження радянської політики щодо національностей. Це дозволить зрозуміти через які механізми та інструменти відбувалася уніфікація простору.

Теоретичні дослідження радянської національної політики в українському та закордонному дискурсі довгий час будувалося довкола парадоксу між задекларованою свободою національної репрезентації та жорсткого контролю та уніфікації. На ранніх етапах розвитку СРСР ідеологічними постулатами були теоретичні праці більшовицьких лідерів. Зокрема, можна згадати статтю Володимира Леніна «Про право націй на самовизначення», де зазначається формальне визнання прав національних республік на самопрезентацію та розвиток культури¹¹. У доповіді на 10 з'їзді РКП(б) Йосип Сталін висловив тезу, що урбанізація неминуче призведе до націоналізації міст, через приплив сільського населення, яке є носієм національної культури.¹²

Сучасні дослідники аналізують радянські постанови та статті через оптику політичного прагматизму. Частина дослідників зосереджується на аналізі документів та механізмів через які впроваджувалася національна політика. Наприклад, Петер Блітштейн розглядає процес формування націй в радянський період як державний проєкт. Автор доводить, що політика коренізації не мала на меті розвиток національних культур, а стала інструментом легітимізації режиму.¹³ Цю ж концепцію розвиває Юрій Сльозкін, демонструючи як етнічна ідентичність перетворювалася на адміністративну категорію за допомогою освітніх реформ та паспортної системи.¹⁴ Теоретичний аналіз зміни вектора радянської політики щодо національностей додає Девід Бранденберг досліджуючи феномен «націонал-більшовизму», показуючи як були згорнуті спроби коренізації та повернення до імперських механізмів контролю. Його робота важлива для мого дослідження тим, що ілюструє процес закріплення російського народу та його історії як фундаменту нової радянської ідентичності, що надалі відобразилося і на культурній репрезентації в музейних просторах.

¹⁰ Оксана Довгополова, Олександр Бабіч, Ганна Мисюк, Тарас Гончарук, Іван Козленко та Зеєв Волк, «Одеський міський міф: наративи, структура, перспективи розвитку» (Одеса: ГО «Суспільство та історична спадщина», 2024), дата доступу 11 червня 2026 р., <https://www.odesadecolonization.org/post/%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D0%BC%D1%96%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D0%BC%D1%96%D1%84>.

¹¹ В. І. Ленін, *Полное собрание сочинений*, 5-е изд., т. 25, Март–июль 1914 (Москва: Государственное издательство политической литературы, 1969), 255–320.

¹² И. В. Сталин, *Сочинения*, т. 5, 1921–1923 гг. (Москва: Госполитиздат, 1952).

¹³ Peter A. Blitstein, “Cultural Diversity and the Interwar Conjunction: Soviet Nationality Policy in Its Comparative Context,” *Slavic Review* 65, № 2 (Summer 2006): 273–293.

¹⁴ Yuri Slezkine, “The USSR as a Communal Apartment, or How a Socialist State Promoted Ethnic Particularism,” *Slavic Review* 53, № 2 (Summer 1994): 414–452.

Важливою частиною сучасних наукових праць є звернення дослідників до індивідуальних досвідів та аналізу повсякденності. Цей підхід дозволяє порівняти реальний стан речей попри задекларовані норми та ідеї. Анна Віттінгтон на базі его-документів (листів громадян до інституційних комісій) показує, як люди балансували між національними проявами, стереотипами щодо етнічного походження та уніфікованою радянською ідентичністю.¹⁵ Це ставить під сумнів ідею інтернаціоналізму. Аніка Вальке додає ще більше критики цим ідеям висвітлюючи досвід іноземців у СРСР показуючи прихований расизм, дискримінацію, неофіційну ієрархію радянського суспільства.¹⁶ Ці теоретичні роботи допомагають зрозуміти як в радянський час відбувалося конструювання національної ідентичності та її уніфікація.

Більшість авторів аналізує прояви радянської національної політики та одеську мультикультурність на базі художніх текстів, его-документів, статистики та партійних директив. Прояви у художньому вимірі часто опускаються і зводяться до досліджень агітаційного мистецтва та соцреалізму. При цьому прояви національного через музейні експозиції виносяться за рамки. В основному дискусія зосереджена на механізмах контролю культурних інституцій, а не на їхній діяльності й реальних практиках. Мультикультурність Одеси розглядається в основному через літературу та конструювання міфу. В цьому випадку аналіз проявів у візуальній художній культурі залишається малодослідженим. Спираючися на деколонізаційний підхід я проаналізую як декоративно-ужиткове мистецтво в музейному просторі Одеси використовувалося для створення уніфікованої культури в межах національної політики СРСР.

1.2 Огляд джерельної бази

Дане дослідження спирається на вторинні джерела. Головним фокусом розділу є питання репрезентації одеської мультикультурності в радянський період. Перший етап роботи передбачає аналіз термінології. Порівняння визначень термінів «мультикультурність» та «космополітизм» проводиться через залучення лексичних та філософських словників, зокрема Cambridge Dictionary та Stanford Encyclopedia of Philosophy. Словник, створений на базі Кембридзького університету сьогодні є одним з найбільш популярних та найавторитетніших ресурсів. Звернення до нього дозволяє зафіксувати лексичне значення термінів. Стенфордська енциклопедія філософії навпаки, показує не лише значення слова, а й дає розуміння дискусій та механізмів використання даних понять. задля розуміння того, як ці поняття розуміють у вітчизняному науковому дискурсі, я звертаюся до Навчального енциклопедичного словника-довідника з політології,

¹⁵ Anna Whittington, “‘Citizen of the Soviet Union – It Sounds Dignified’: Letter Writing, Nationalities Policy, and Identity in the Post-Stalinist Soviet Union,” in *National Indifference and the History of Nationalism in Modern Europe*, ed. Maarten Van Ginderachter and Jon Fox (Abingdon, UK: Routledge, 2019), 225–247.

¹⁶ Anika Walke, «Was Soviet Internationalism Anti-Racist? Toward a History of Foreign Others in the USSR», in *Ideologies of Race: Imperial Russia and the Soviet Union in Global Context*, ed. David Rainbow (Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2019), 284–311.

виданого у Львові у 2000 році. Завдяки різним джерелам та різним інтерпретаціям можна глибше проаналізувати термінологію та визначити використання понять у роботі.

Наступний блок джерел стосується радянської періодики початку ХХ століття. Важливе місце посідає періодичне видання «Радянський музей», що виходив у 1931-1940 роках. На сторінках цього видання публікувалися звіти партійних з'їздів та інструкції для музеїв. Більш локальним джерелом є одеський журнал «Металеві дні». Не дивлячись на те, що більшість статей стосувалися літератури, журнал опублікував огляди музейних експозицій, статті про історію міста та висвітлював завдання комуністичної партії. Для розуміння того, як діяльність одеських інституцій сприймалася в інших містах України, я звертаюся до харківського періодичного видання «Всесвіт». У журналі опубліковані огляди одеських музеїв та їх експозицій. Через те що ця періодика слугувала інструментом політичної пропаганди СРСР, їх було віднесено до джерельної бази, а не літератури. Завдяки їх аналізу можна простежити трансформацію публічного дискурсу навколо Одеси та культурних інституцій.

У даному розділі я звертаюся до обмеженої кількості джерел, адже сам розділ має на меті створення теоретичної рамки в якій буде розглядатися Одеська мультикультурність та її репрезентація в музейних просторах.

1.3 Визначення термінології

На початку роботи необхідно проаналізувати термінологію, адже частина дослідження присвячена аналізу соціокультурного простору Одеси. У науковому дискурсі характеристика міста часто позначається декількома термінами залежно від контексту: «мультикультурність» та «космополітизм». Ці поняття мають різну ідеологічну та політичну природу, тому їх ототожнення може призвести до помилок під час аналіз документів та літератури. Для того щоб краще зрозуміти багатоетнічний стан міста та ідеологічні інструменти радянської влади, у цьому параграфі я проведу аналіз зазначених концепцій та визначу у яких рамках вони будуть використовуватися у роботі.

Щоб запобігти термінологічній плутанині, варто відокремити поняття «мультикультуралізм» та «мультикультурність», що часто можуть ототожнюватися. Stanford Encyclopedia of Philosophy розмежовує ці два поняття, розуміючи перше, як ідеологію та процес, а друге - як описовий термін для визначення характеристики стану¹⁷. «Мультикультурність» у цьому значенні всього лиш фіксує факт співіснування різних культур в одному соціальному просторі. В той час «мультикультуралізм» є політичною ідеологією, що означає визнання цього культурного різноманіття. Cambridge Dictionary показує схожу логіку, описуючи термін «мультикультуралізм» як переконання

¹⁷ “Multiculturalism”, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Stanford University, дата доступу 25 травня 2026 р., <https://plato.stanford.edu/entries/multiculturalism/>.

в однаковій вагомості усіх культур і позначає його як «іменник»¹⁸, а «мультикультурність» як стан існування і включення різних культур в одному просторі з позначкою «прикметник»¹⁹. Ці поняття не є тотожними, але при цьому перебувають у тісному зв'язку один з одним. З цих визначень випливає, що «мультикультурність» є соціальним фактором, що описує умови в яких існує та чи інша спільнота, а «мультикультуралізм» - спосіб осмислення та політичного впорядкування цих умов. При цьому вітчизняна дослідницька традиція у Навчальному енциклопедичному словнику-довіднику з політології описує «мультикультуралізм» як:

*«стан, процеси, ідеологія та політика визнання культ. розмаїття, співіснування в одному сусп-ві багатьох культур, шанобливе ставлення більшості населення до меншин, однаковий статус різних культ. традицій, право індивіда на вибір ідентичності, культ., політ., ідеолог., реліг. плюралізм, визнання прав меншин на сусп. і держ. рівні.»*²⁰

У цьому визначенні поняття «мультикультурність» вплетене в ширшу рамку і у визначення «мультикультуралізму».

При згадуванні Одеси можна почути використання терміна «космополітизм». Іммануїл Кант у роботі «До вічного миру» розглядає «космополітизм» як певний рівень правового устрою, де люди, залишаючися громадянами своїх держав, відчують правову належність до єдиного простору.²¹ Кант описує космополітичне право, що ґрунтується на спільному володінні землею поверхнею, де люди змушені терпіти сусідство одне одного. На його думку, «космополітизм» дозволяє частинам світу вступати в мирні відносини, що згодом може наблизити людство до всесвітньо-громадянського устрою. Стенфордська енциклопедія філософії узагальнює це поняття як ідею, що всі люди, незалежно від їхньої політичної приналежності, є громадянами єдиної спільноти. Часто ці спільноти розуміються по-різному²². У вступі до вже згаданої збірки «Космополітичні простори в Одесі. Аналіз міського контексту» автори-упорядники Мір'я Леке та Ефраїм Зіхер описують космополітизм як концепт, значення якого не є сталим, адже воно може змінюватися залежно від контексту, у якому знаходиться. Водночас це є щоденною практикою соціальної взаємодії різних груп:

«Взаємне визнання або почуття солідарності з незнайомцями та членами інших місцевих груп не обов'язково означало мобільні еліти та великі просторові рамки, як це передбачалося в кантівському розумінні космополітизму. Це могло бути, наприклад, питанням місцевого патріотизму. З іншого боку, ті, хто закликав до

¹⁸ “Multiculturalism”, *Cambridge Dictionary*, Cambridge University Press, дата доступу 25 травня 2026 р., <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/multiculturalism>.

¹⁹ “Multicultural,” *Cambridge Dictionary*, Cambridge University Press, accessed May 25, 2026, <https://dictionary.cambridge.org/>.

²⁰ *Політологія: Навчальний енциклопедичний словник-довідник*, ред.. Н. М. Хома (Львів: Новий Світ – 2000, 2014), 407–408.

²¹ Иммануил Кант, *К вечному миру*, пер. коллективный (Москва: ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2019).

²² “Cosmopolitanism,” *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Stanford University, accessed May 25, 2026, <https://plato.stanford.edu/entries/cosmopolitanism/>.

єдності всередині своєї конкретної групи, використовували космополітизм як евфемізм для зради.»²³

Термін «космополітизм» у межах радянської політики щодо національностей мав негативний характер. У контексті Одеси «космополітизм» формувався як практика співіснування різних національних спільнот, водночас радянський дискурс сприймав цей термін через кампанію боротьби з «безрідним космополітизмом» 1940-1950-х років. У цей час термін стає характеристикою для євреїв (переважно творчої інтелігенції), які могли цікавитися закордонною культурою чи досягненнями, що прирівнювалося до державної зради та антирадянської діяльності.

З цього випливає, що стан, у якому існувала Одеса, варто описувати терміном «мультикультурність». Існуюча багатоетнічність вплинула на те, що місто сприймало себе відокремлено і сформувало свою одеську «ментальність». У радянську добу місто почало набувати нового змісту, що пов'язувало його історію з революцією, героїзмом та патріотизмом. У дослідженні “Odesa Decolonization” 2024 року підкреслено, як в радянський час було знищено попередні історичні та культурні шари у місті і перетворено Одесу на одномовне радянське місто, що описувалося поняттями «мультикультурності» чи «космополітизму».²⁴ У тексті зазначається, що українці завжди були великою частиною населення, а багато так званих «росіян» були русифікованими українцями з сусідніх територій. Автори дослідження показують, що станом на 1915 мобілізовано було близько 80 тисяч осіб, а місцевих австрійців, німців та турків - вислано. У період 1937-1938 років в ході радянських «національних операцій» відбувалося переслідування поляків, німців, греків, болгар та інших громад. Їх звинувачували у шпигунстві та зв'язках з західними державами. На знищення мультикультурного образу вплинули також Друга світова війна та Голокост. Окупація та масові вбивства та еміграція євреїв до Ізраїлю у 1980-х скоротили єврейську громаду міста з 44,5% (станом на 1940-рік) до 1,2% (станом на 2001 рік).²⁵ Таким чином було знищено та маргіналізовано частину національних еліт та скоротилася діяльність культурних інституцій.

«Мультикультуралізм» є політичною концепцією, що намагається пояснити, як існувати багатьом культурам у єдиному просторі. Станом на 1960-1980-х років, Одеса вже не була «космополітичним» містом. У збірці «Космополітичні простори в Одесі. Аналіз міського контексту» зазначено, що космополітизм у місті процвітав до Першої світової війни. Автори розглядають Одесу через термін «транслокального простору», задля уникнення євроцентричного розуміння «космополітизму». Це показує, що взаємодія різних культур у місті була не просто інтелектуальною ідеєю, а щоденною практикою. У цій роботі я намагатимуся дослідити як через декоративно-ужиткове мистецтво проводилася процес

²³ Lecke and Sicher, eds., *Cosmopolitan Spaces in Odesa*, 7–9.

²⁴ Довгополова та ін., «Одеський міський міф».

²⁵ Бевз, «Історичні і соціокультурні засади політичної ідентичності міста Одеси», 62.

візуального злиття національного в місті, що впродовж всього свого існування живе в стані поєднання та взаємодії різних культур та національностей. Тому для опису цього стану існування міста, найдоцільніше буде використовувати термін «мультикультурність». Адже цей термін фіксує фактичне різноманіття одеської культури. При цьому, оскільки я розглядаю пізнєрадянський період, я буду використовувати лапки при згадуванні цього терміну, адже в радянські часи він використовувався як прикриття домінування російської культури у просторі.

1.4 Репрезентація мультикультурності у музеях Одеси

Для кращого розуміння того, як у культурних просторах Одеси було репрезентовано зазначену мультикультурність у радянський період, важливо врахувати процес творення та зміни міського міфу. Спочатку уявлення про місто як мультикультурне було пов'язане з історією його розвитку як великого портового центру, що вплинуло на «відкритість» міста до різних етнічних груп: французів, німців, італійців, євреїв, греків, вірмен, росіян, українців тощо. У 2024 році вийшло дослідження в рамках проєкту *Odesa Decolonisation*, де науковці намагалися проаналізувати трансформацію міфу від часів Російської імперії до сучасності.²⁶

Спочатку варто розібратися у тому, яку роль відіграє наявність міфу. Міф являє собою базовий наратив, що створює основу для самоідентифікації спільноти. У цьому випадку його варто розглядати як нематеріальну культурну спадщину, що впливає на емоційний образ міста у сприйнятті як у місті, так і за його межами. Автори дослідження “*Odesa Decolonisation*” зазначають, що міфологічний образ Одеси впливає на її сприйняття сильніше, ніж міська реальність. Попри те, що окремі частини міфу з часом втрачають актуальність, вони продовжують існувати в просторі як стійкі наративи. Дослідники спираються на визначення міфу за Роландом Бартом, де міф не є протиставленням істині, а існує як система інтерпретацій.²⁷

В часи панування Російської імперії головний наратив зводився до заснування міста у порожньому степу завдяки імператриці Катерині II. Цей міф стирав попередні історичні шари (литовський Кочубіїв, османський Хаджибей) та виправдовував колоніальну політику Російської імперії. Паралельно існувало сприйняття міста як простору свободи та можливостей.²⁸ Автори дослідження одеського міфу в проєкті *Odesa Decolonisation* показують, що Одеса із самого початку була «відірвана» від імперії через свою орієнтацію на європейську торгівлю.

Проте репрезентація різноманітності існувала в чітких межах, встановлених Російською імперією. Одеса була інтегрована в адміністративну та культурну системи імперії, де

²⁶ Довгополова та ін., «Одеський міський міф».

²⁷ Довгополова та ін., «Одеський міський міф».

²⁸ Довгополова та ін., «Одеський міський міф».

росіяни посідали вище становище, ніж інші національності.²⁹ У статті Якова Маревича «Наша масова мовна практика (до постави питання про мовний простір міста)» у журналі «Металеві дні» ця проблема аналізується на прикладі мови. Автор підкреслює, що спочатку Одеса формувалася як багатонаціональне місто, де вищі кола спілкувалися французькою та італійською, а спроби видавати російськомовну пресу стикалися із браком шрифтів. Проте імперська політика забезпечила панування російської мови в дореволюційний період.³⁰

На початку XX століття одеські музеї, як от Музей Одеського товариства історії та старожитностей, фокусували свою діяльність на античній спадщині та поєднанні історії Одеси з загальноєвропейським контекстом. Тоді питання мультикультурності підіймалося у контексті колонізації територій та впливу грецької, італійської та німецької культур. Фонди музею поповнювалися шляхом археологічних розкопок.³¹ Солодова В.В. відзначає, діяльність Товариства історії та старожитностей було важливим етапом розвитку науки того часу:

*«Вигідне розташування Одеси, що перебувала в межах давньогрецької цивілізації, насичена історія та археологічні пам'ятки краю, які посідають гідне місце у світовій історії та культурі, цікавили як вітчизняних дослідників, так і європейців і спонукали їх звертатися до історичного минулого Північного Причорномор'я».*³²

У дореволюційний період в Одесі не було створено спеціалізованих етнографічних музеїв, проте активно розвивалися університетські колекції при Новоросійському університеті (сьогодні Одеський Національний Університет імені І.І. Мечникова), що були присвячені географії, антропології та етнографії. Паралельно у місті відкрилася Перша публічна картинна галерея (сьогодні Одеський національний художній музей), колекція якого складалася з робіт італійських, французьких, грецьких, українських, російських художників. Це впливало на сприйняття Одеси як європейського міста, де панує свобода, що створювало відчуття відокремленості від імперії.³³

Після революції 1917 року одеський міський міф базувався на ностальгії за минувшими часами з відчуттям свободи й був активно репрезентований в літературі Ісаака Бабеля, Валентина Катаєва, Іллі Ільфа та Євгена Петрова. Саме тоді затверджується іронічний образ Одеси з кримінальними авторитетами та «одеською мовою», де

²⁹ Довгополова та ін., «Одеський міський міф».

³⁰ Яків Маревич, «Наша масова мовна практика (до постави питання про мовний простір міста)», *Металеві дні*, № 9 (1 вересня 1932 р.).

³¹ Л. Д. Федорова, «Музей Одеського товариства історії та старожитностей», у *Енциклопедія історії України*, ed. В. А. Смолій та ін., vol. 7, *Мл—О* (Київ: Наукова думка, 2010).

³² Переклад тут і надалі у тексті - мій. Оригінал: Выгодное расположение Одессы, находившейся в пределах древнегреческой цивилизации, насыщенная история и археологические памятники края, занимающие достойное место в мировой истории и культуре, интересовали как отечественных исследователей, так и европейцев и заставляли их обращаться к историческому прошлому Северного Причерноморья (Федорова, «Музей Одеського товариства історії та старожитностей»). Переклад тут і надалі у тексті - мій.

³³ Довгополова та ін., «Одеський міський міф».

«мультикультурність» стає романтизованою характеристикою побуту у місті. Тут Одеса постає як багатомовне середовище, місто специфічного гумору та портового життя. Образ «одеської ідентичності» виник на поєднанні різних етнічних та культурних елементів.³⁴

У 1920-х роках політика коренізації вплинула на розвиток національних культур. Тоді ж в Одесі відкриваються етнографічні відділи. Важливим було створення Всеукраїнського музею єврейської культури ім. Менделе Мойхер-Сфоріма у 1927 році. Експозиція музею фокусувалася на історії та соціальній трансформації євреїв. Уся навігація музею була створена мовою їдиш, що робило цей музей осередком, що збирав навколо себе єврейську спільноту. Паралельно в місті проводилася велика кількість сільськогосподарських виставок, що були представлені діяльності різних народів. Наприклад болгар показували через городництво, де в експозиції знаходилися знаряддя праці та предмети побуту. Активно розвивалися музеї при школах де діти різних національностей збирали предмети, що стосувалися історії їх народу.³⁵

Яків Маревич у своїй статті «Наша масова мовна практика» наводить етнічний розподіл міста станом на 1927-1931 роки, де найбільшу частину складають росіяни (40%), далі йдуть євреї (39%), на третьому місці українці (14%), а всі інші 54 національності зведені до мінімуму (7%). При цьому зазначено, що в цей період в Одесі характерний російсько-український білінгвізм. Ця стаття демонструє зміни в специфічному міському мультикультурному просторі й показує вплив та взаємодію культур та мов.³⁶

У 1928 році в харківському двотижневому журналі «Всесвіт», що був заснований Василем Блакитним, Миколою Хвильовим і Олександром Довженком, вийшла стаття авторства Д.Летта «Музей української культури». В статті йшлося про відкриття нового музею в Одесі в палаці Нарішкіних (ймовірно сьогодні Палац Моряків на Приморському бульварі). Автор детально описує колекцію музею, в яку входили гончарні вироби, різнокольорові килими, картини, національне вбрання, меблі тощо. Окремий абзац приділено молдавському ткальному верстату, якому на момент написання статті було близько 200 років. Зазначається, що цей верстат належав молдавським селянам, що тоді заселяли степову Україну. Там же, згадуються картини з зображенням козаків-мамаїв.³⁷ Ймовірно, надалі колекція була передана до інсти, що сьогодні відома як музей «Степова Україна», що відкрився в Одесі в кінці 1920-х років. Проте у 1931 році радянська влада піддала критиці краєзнавчі музеї й музей «Степова Україна» припинив свою діяльність. Під час румунської окупації Одеси (1941-1944 роки) було

³⁴ Довгополова та ін., «Одеський міський міф».

³⁵ Евгений Котляр, «Еврейские музеи и коллекции первой трети XX века: судьба и следы художественного наследия (Львов – Санкт-Петербург – Одесса – Киев)», 29 березня 2016 р., дата доступу 12.06.2026, <https://lostart.org.ua/ua/research/454.html>.

³⁶ Маревич, «Наша масова мовна практика».

³⁷ Д. Летт, «Музей Української культури», *Всесвіт*, № 1 (1 січня 1928 р.), ред. Е. Касяненко (Харків: Видавництво «Вісті ВУЦВК»; друкарня ВУЦВК «Червоний Друк», 1928), дата доступу 25 травня 2026 р., <https://escriptorium.karazin.ua/items/ad8bf074-e413-4614-8021-466a6ffbf66f>.

також зачинено Всеукраїнський музей єврейської культури ім. Менделе Мойхер-Сфоріма.

З 1930-х років в рамках ідеї «націонал-більшовизму» російська історія стала фундаментом для історії СРСР.³⁸ Процес закріплення нового наративу відбувався через шкільну освіту, де в підручниках та навчальних програмах акцент переносився на постаті російських діячів культури та політиків. В цей же час наративи музейних експозицій представляли Російську республіку, як ту, що об'єднує навколо себе інші народи. Тому висвітлення історії та культури різних республік мало підпорядковуватися державному центральному наративу, де підкреслено ті періоди, що показують контакт республіки з історією Росії. Неросійські народи майже завжди репрезентувалися через фольклорне вбрання, предмети побуту та ремесла. Це створювало враження застигlosti в часі і показувало російську культуру як носія прогресу та розвитку. Ідея «національного за формою, соціалістичного за змістом» сприяла екзотизації локальних культур республік, а те що не підходило під цей шаблон викреслювалося з загального наративу. У 1955 році в Одесі відновив роботу Історико-краєзнавчий музей. Історія національностей, що проживали в Одесі подавалася через призму зв'язків з Росією, а експозиція обмежувалася селянським побутом та елементами декору.³⁹

Така репрезентація з задекларованою «мультикультурністю» Одеси, демонструвалася як приклад успішного співіснування різноманіття в рамках радянського простору, проте це була складна система наративів і значень, що мала закріплюватися у свідомості громадян в тому числі через діяльність культурних інституцій, де панували механізми офіційної репрезентації. Через музеї створювалася ієрархія культур. Музейні колекції та експозиції мали підкреслювати прогресивність державного будівництва, де росіяни - виступали носіями прогресу, а інші культури подавалися як екзотика. Таким чином створювалася система підпорядкування однієї культури іншій.⁴⁰ Тут постає важливе питання: які культури обиралися для демонстрації у музейному просторі і як навколо них вибудовувалися наративи, що були потрібні владі для закріплення нової ідентичності?

В післявоєнний період з'являється нове бачення Одеси у вигляді міфу про «місто-герой», що був зосереджений на подіях Другої Світової Війни. У 1960-х роках одеський міф отримує нове забарвлення. Тоді міський міф стає товаром, що йде на експорт. Тоді ж закріплюється образ «одеської мови» та гіпертрофовані образи етнічних спільнот. Цей симулякр не відображав реального стану тогочасного існування в багатоетнічному середовищі:

«Ми можемо констатувати наявність збою в розвитку «одеського міфу» в другій половині 20 століття через перетворення Одеси на одномовне радянське місто

³⁸ David Brandenberger, *National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931–1956* (Cambridge, MA, and London: Harvard University Press, 2002), 378.

³⁹ В. В. Солодова, «Музеи Одессы. 1825–1917 гг.», у *Вісник Одеського історико-краєзнавчого музею*, № 1 (Одеса: Астропринт, 2005), дата доступу 25 травня 2026 р., <https://history.odessa.ua/publication1/stat01.htm>.

⁴⁰ Brandenberger, *National Bolshevism*, 378.

*без можливості розвивати приватні ініціативи (приватні ініціативи рясно розвивалися тут всупереч радянським законам). Радянські політичні репресії, Голокост та післявоєнний радянський державний антисемітизм позбавили Одесу реальної багатонаціональності та багатомовності».*⁴¹

В цей час в Одесу заселяється велика кількість нових російськомовних жителів, що створює одномовну радянську атмосферу з театралізованим «колоритом».⁴² Реальна ж мультикультурність міста зникла під час Другої світової війни, Голокосту та сталінських репресій.⁴³

Важливим етапом у формуванні культурної політики стала шкільна реформа 1959 року, що надавала батькам можливість вибору між російськими та не російським школами. Втручання у освітню сферу через централізацію навчальних програм, посилення ролі російської мови та уніфікацію змісту підручників, зачепило питання формування ідентичності через мову та передачу регіональної культури через освітній процес. Національність продовжувала інституціоналізуватися і через паспортну систему, адже кожен радянський громадянин народжувався з національністю, що мала підтверджуватися у паспорті та мала значний вплив на доступ отримання вищої освіти, працевлаштування тощо. В деяких випадках існували неофіційні упередження та обмеження щодо представників тих чи інших національностей. Це могло вплинути на змогу працевлаштуватися в державні установи чи вступати на деякі факультети. Відбувалися спроби уніфікації мовного простору, що вплинуло на спроби національних еліт відстоювати право на власну мову та культуру.⁴⁴

У 1960-х в рамках політики щодо національностей, музеї мали стати майданчиками для репрезентації національних культур та традицій. Спираючись на цю концепцію виходило, що всі офіційно визнані в СРСР національності повинні мати визначені «великі традиції». Ці «великі традиції» повинні були захищатися та вдосконалюватися спеціально навченими фахівцями у спеціальних установах. Відбулася інституціоналізація національної ідентичності. Музеї відігравали одну з ключових ролей у закріпленні нового «Я» через виставкову діяльність, що мала на меті висвітлювати особливості кожної республіки. Проте ці особливості демонструвалися у дозволених формах.

За першу половину XX століття Одеський художній музей зміг стати однією з найважливіших культурних інституцій Одеси. Через впровадження музейної реформи 1920-х років, що поділяла музеї за географічним принципом, Одеський художній музей став єдиним місцем в Одесі, що займалося експонуванням та колекціонуванням локального одеського радянського мистецтва. Музей активно працював, підлаштовуючись під нові запити влади. Протягом довгого часу, спираючись на вимоги

⁴¹ Довгополова та ін., «Одеський міський міф».

⁴² Довгополова та ін., «Одеський міський міф».

⁴³ Довгополова та ін., «Одеський міський міф».

⁴⁴ Slezkine, "The USSR as a Communal Apartment," 427.

партії питання репрезентації національностей не виносилося на перший план. Хоча одеська школа живопису представлена різними національностями: греками, італійцями, українцями тощо. Головним питанням постає те, як через структуру експозиції, відбір експонатів та роботу з публікою транслиувалася національна політика та реальна (чи міфологізована) мультикультурність міста.

Висновки до розділу

У радянський період відбулася трансформація одеської мультикультурності. Поряд з образом портового та багатоетнічного міста почав закріплюватися наратив героїчної боротьби під час Другої світової війни. Після Другої світової війни мультикультурність Одеси була частково знищена Голокостом та сталінськими репресіями. Образ міста поступово переходив до зведення до театралізованого «одеського колориту» зводячи, колись реальну, мультикультурність до контрольованих проявів. Більшість наукових досліджень одеського міфу базуються на художній літературі, его-документах чи офіційних документах. Візуальний художній вимір репрезентації національних культур в Одесі залишається малодослідженим.

Політика коренізації 1920-х років сприяла появі культурних інституцій, що репрезентували національні культури. Проте у 1930-х роках відбулася уніфікація та процес підпорядкування інституцій загальному наративу. Русоцентричний етатизм 1930-х років закріпив жорстку ієрархію культур, з домінуючим російським наративом, де культури республік подавалися у жорстко контрольованих формах. Одеський міський міф в цьому контексті розглядається через імперську та радянську ідеології та сучасні деколонізаційні процеси. Сталінські репресії 1937-1938 років, Друга світова війна, Голокост та процес русифікації призвели до втрати реальної мультикультурності Одеси. З другої половини XX століття міф про Одесу як багатонаціональне місто поступово ставав симулякром, що був відірваний від реальності.

Через експозиційну та виставкову діяльності музеї ставали інструментами, що використовувалися для конструювання ідентичності. Внаслідок музейних реформ 1920-х років Одеський художній музей став ключовою інституцією, що мала репрезентувати локальну мистецьку школу. Аналіз музейної колекції та експозиційних практик дозволить простежити як національна політика реалізовувалася в межах міста, що відоме своєю мультикультурністю.

Розділ 2. Музей як ідеологічний інструмент: трансформація експозиційних наративів в Одеському художньому музеї

Цей розділ присвячено аналізу трансформації експозиції Одеського художнього музею від представлення багатокультурного простору Одеси до створення радянського наративу. У минулому розділі було описано трансформацію музейних просторів Одеси від відкриття та підтримки етнографічних та краєзнавчих музеїв до їхньої ліквідації.

Через це Одеський художній музей став головним мистецьким центром міста, що репрезентував локальну художню школу.

Задля того, щоб глибоко зрозуміти процеси, що вплинули на нові способи репрезентації національного в пізньорадянський період, варто дослідити всі зміни, які проходив музей. Ця ретроспектива дозволить точно зрозуміти, яким чином було представлено мультикультурність міста в експозиції й що саме вплинуло на те, що музей перейшов до трансляції виключно радянського мистецтва після перепрофілювання музеїв 1920-1930-х років. Саме тоді відбувається уніфікація художніх проявів та перепрофілювання музею на музей вітчизняного мистецтва. Важливо дослідити процес розділення музеїв за географічним принципом і те, як цей процес вплинув на подальше колекціонування та експозиційні практики. Потрібно зазначити, що цей процес трансформації мав різні етапи, залежно від поглядів директорів музею. Також частиною дослідження є аналіз відмінностей між дореволюційним, радянським та румунським (у період окупації міста) підходами до трансляції національного в експозиції. Завдяки цьому аналізу можна простежити зміни у сприйнятті міста різними верхівками влади. Підтвердити зміну ідеологічних акцентів дозволяє джерельна база: фотонегативи та топографічні плани з архіву Одеського національного художнього музею.

Частина розділу присвячена аналізу експозиційних змін. Це потрібно для того, щоб зрозуміти важливість появи відділу, що мав чітку приписку національності, - відділу українського народного декоративного мистецтва. Це дозволить побачити процес стирання (а потім і відновлення) національних проявів у мистецтві та чіткі рамки, у яких це дозволялося репрезентувати.

2.1 Огляд історіографії

У сучасних дослідженнях, присвячених впливу радянської культурної політики на музейну діяльність, музеї трактуються не як місця збереження історичних артефактів, а як складні ідеологічні інструменти. Дослідники, аналізуючи діяльність культурних інституцій у радянську добу, створюють багатошарове теоретичне поле, де поєднуються питання державного контролю, інституційних змін та процеси конструювання національної ідентичності. У фокусі науковців домінують загальні процеси тоталітарного контролю та конструювання радянської ідентичності в межах всього Радянського Союзу чи окремих республік. Те, як ці процеси проявлялися на більш локальному рівні одного міста (у випадку мого дослідження - Одеси) залишається малодослідженим.

На сучасне розуміння трансформацій радянських музеїв вплинули дослідження та дискусія навколо їхніх функцій, яка почалася ще в період «українізації» 1920-х років. Руслана Маньковська та Віталій Кушнір досліджують процес становлення музейної

роботи того часу.⁴⁵ ⁴⁶ Дослідники фокусують свою увагу навколо конфлікту між Українським головним управлінням науковими установами при Народному комісаріаті освіти УСРР та Головним політико-освітнім комітетом, що призвів до широкої дискусії щодо головних функцій музеїв у СРСР. Розуміння конфлікту дозволить простежити те, як шляхом підпорядкування художнього простору музеї стали майданчиками для виховання нової радянської людини.

Якщо Маньковська та Кушнір акцентують увагу на адміністративній частині, Адам Джоллс, навпаки, зосереджується на аналізі експозицій та виставковій діяльності.⁴⁷ У своїй праці про публічні музеї в післяреволюційну добу, автор описує як ідеологічні наративи починають домінувати над експонатами, що впливає на те, як музеї перестали сприйматися як нейтральні простори. Тези, викладені Джоллсом знаходять підтвердження у роботі мистецтвознавця Федора Шмідта 1929 року, де він демонструє внутрішню логіку радянської музейної теорії. Таким чином можна побачити процес перетворення музеїв з позицій дослідників різного часового проміжку.

Процес денационалізації експозицій та уніфікації візуальної мови 1930-х років після ухвалення постанови ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року «Про перебудову літературно-художніх організацій» досліджений у монографії Олексія Роготченка.⁴⁸ Автор показує, як відбувалася ліквідація національних шкіл, що призвело до затвердження «псевдофольклору».

Досліджуючи післявоєнний період, науковці зміщують фокус уваги з самого процесу ідеологічних змін та репресій у бік конкретних наслідків цих дій у музейній діяльності. Руслана Маньковська зазначає, що через обов'язкову репрезентацію успіхів комуністичного будівництва реальна культурна спадщина маргіналізувалася.

Сучасні дослідники при аналізі пізньорадянського періоду звертають увагу на виникнення масового інтересу та ностальгії за сільським (традиційним) минулим. Ці аспекти досліджують Ерін Хатчерсон та Віолета Даволюте.⁴⁹ ⁵⁰ Хатчерсон показує, як влада підтримувала інтерес до етнографії, паралельно контролюючи рамки, в яких це було представлено. Даволюте розвиває ці ідеї через концепцію сакралізації

⁴⁵ Руслана Вікторівна Маньковська, *Музейна справа в Україні: теоретичні, практичні та антропологічні виміри історичного досвіду (1920-і рр. – початок XXI ст.)* (дис. д-ра іст. наук, Інститут історії України НАН України та Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди, 2017).

⁴⁶ Віталій Кушнір, «Питання організації музейної мережі УСРР у 1920-ті рр.: науковий та суспільно-політичний виміри», *Народознавчі зошити* 6, № 114 (2013): 977–987.

⁴⁷ Adam Jolles, "Stalin's Talking Museums," *Oxford Art Journal* 28, № 3 (2005): 434, accessed May 25, 2026, https://www.researchgate.net/publication/249242345_Stalin's_Talking_Museums.

⁴⁸ Олексій Роготченко, *Соціалістичний реалізм і тоталітаризм* (Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Фенікс, 2007).

⁴⁹ Erin Hutchinson, "Gathering the Nation in the Village: Intellectuals and the Cultural Politics of Nationality in the Late Soviet Period," *The Russian Review* 82 (2023): 91–112, accessed May 25, 2026, <https://doi.org/10.1111/russ.12396>.

⁵⁰ Violeta Davoliūtė and Odeta Rudling, "The Rustic Turn during Late Socialism and the Popular Movement against Soviet Rule," *Canadian Slavonic Papers* 65, № 1 (2023). accessed May 25, 2026, <https://doi.org/10.1080/00085006.2023.2172302>.

дорадянського минулого, де інтерес до національного сприймався як спроба втечі від ідеологічної уніфікації.

У сучасній науковій дискусії можна помітити два підходи. Українські дослідники акцентують свою увагу на механізмах репресій та денаціоналізації, тоді як зарубіжні науковці аналізують тоталітарні механізми через теорії ідентичності та взаємодії між офіційним наративом та низовими практиками.

Попри те, що аналіз інституційних змін цікавить багатьох науковців, процес трансформації на рівні регіональних центрів залишається малодослідженим. У своєму дослідженні я планую заповнити цю прогалину і дослідити, як директиви з центру реалізовувалися в межах одного міста (Одеси). Це дозволить побачити, як проходила адаптація до вимог національної політики через експозицію музею та чи були там представлені прояви місцевої мультикультурності.

2.2 Огляд джерельної бази

Дане дослідження спирається на первинні та вторинні джерела: плани експозицій, пояснювальні записки до експозиції, внутрішні документи, фотонегативи, періодичні видання та виставкові каталоги. Головним фокусом цього розділу є дослідження впливу офіційних механізмів ідеологічного контролю та трансформації наративів у експозиційному просторі згідно зі змінами у самій репрезентації мультикультурності Одеси. Проте ці джерела мають певні обмеження. На їх основі я зможу простежити зміну наративу щодо національних проявів локального мистецтва на офіційному рівні. Задля розуміння сприйняття даних змін на низовому рівні варто звернутися до персональних відгуків відвідувачів, его-документів, приватних щоденників співробітників чи записів усних історій, що є ускладненим через відсутність свідків та самих джерел. Тому робота обмежується аналізом офіційних механізмів та інструментів.

Одним з моїх джерел є періодичне видання «Радянський музей», що видавалося в період з 1931 по 1940 роки. У його випусках публікувалися звіти з партійних з'їздів цього періоду, перелік завдань, що висувалися перед музеями, та опис інструментів, через які мають впроваджуватися задекларовані зміни. З одного боку, це дасть змогу побачити публічний дискурс того часу, з іншого - тут відсутня репрезентація дискусії музейників та істориків. Саме періодичне видання є одним з головних інструментів пропаганди, тому я віднесла його до джерельної бази, а не до літератури. Ще одне періодичне видання, яке буде розглянуте у цьому розділі, - журнал «Металеві дні», що видавався в період 1930-1933 років в Одесі. В основному журнал був присвячений літературі, проте велику частину видання складали статті, що висвітлювали завдання для культурних інституцій та діячів від комуністичної партії. Ще одну частину джерел складають накази Міністерства культури УРСР та СРСР та постанови Центрального комітету КППС.

Задля розуміння того, як проголошені завдання вирішувалися на практиці, я звертаюся до архіву Одеського національного художнього музею. У цьому розділі мене цікавить декілька фондів. Перший фонд №43 ОНХМ «Фотоархів. Негативи на срібно-желатинових скляних пластинах». На цих фотонегативах зафіксовано експозицію музею та зміни в ній впродовж 1920-1985 років. Під час румунської окупації Одеси частина архіву була знищена, тому те, як були представлені національні спільноти в музеї у довоєнний період, можна простежити саме на фотографіях того часу.

Найбільший масив документів представлено у фонді № 41 ОНХМ «Експозиція. Топографічні плани, списки, експлікації». У фонді представлені документи періоду 1948-2019 років. Мене ж цікавлять топографічні плани, пояснювальні записки до експозицій та списки експонатів періоду 1950-1970 років. У поєднанні з фотонегативами можна буде зробити глибші висновки щодо репрезентації одеської мультикультурності в різні періоди. Важливим доповненням тут будуть документи з фонду №28 ОНХМ «Каталоги, путівники музею. Підготовчі (робочі) матеріали співробітників ОХМ для створення каталогів і путівників». Через ці документи можна буде зрозуміти тематичне наповнення та прояви ідеологічних концепцій виставок та експозицій.

Варто додати, що межі дослідження навмисно звужено до Одеського художнього музею. Це обумовлено певними факторами. По-перше, саме Одеський художній музей став головною культурною інституцією міста, що репрезентує локальне мистецтво після ліквідації етнографічних та краєзнавчих музеїв у 1930-х роках. Порівняльний аналіз експозицій та практик інших музеїв міста, хоч і дозволив би мати ширший контекст, є неможливим у межах цього дослідження, адже це вимагало б розширення теми.

2.3 Розділення музею: шлях до радянського наративу

Російська імперія маркувала територію Одеси як власне досягнення, хоча розвиток місцевої культури відбувався завдяки місцевій еліті, що складалася з греків, німців, євреїв, італійців та українців. Ця багатоетнічна складова відобразилася на розвитку музеїв міста та репрезентації місцевих культур, як було описано у першому розділі. Для глибшого розуміння того, як радянська система впроваджувала національну політику через мистецькі простори Одеси, потрібно звернутися до історії заснування та подальшої долі Одеського національного художнього музею. Після ліквідації етнографічних та краєзнавчих музеїв у 1930-х роках частина їх колекцій перейшла у фонди Картинної галереї (Одеський національний художній музей) і ця інституція стала єдиним місцем, що репрезентувала локальне одеське та українське мистецтво.

Друга половина XIX століття є періодом швидкого розвитку культурного життя Одеси. Створення Новоросійського університету зробило місто одним із наукових та освітніх центрів півдня Російської імперії. Тоді починають створюватися прообрази університетських музеїв у вигляді навчально-допоміжних кабінетів навчальних закладів. При Новоросійському університеті було відкрито природничо-наукові кабінети, що

налічували великі колекції мінералів, гербаріїв, великою була нумізматична колекція. У цей час професор університету Федір Струве створив Музей витончених мистецтв при університеті. Колекція складалася з дарунків художників чи меценатів.⁵¹ У 1865 році в місті заснували Товариство красних мистецтв, яке брало активну участь у культурній розбудові міста. При Товаристві були відкриті музична школа та школа малювання, що згодом переросла в художнє училище.⁵² Одним з завдань Товариства було відкриття першої публічної в Одесі картинної галереї, що могла б допомогти художникам розвивати свої навички.⁵³ У 1880-х роках Петербурзька академія мистецтв створила окрему комісію, що мала підготувати проєкти для організацій художніх музеїв у провінційних містах. Комісія визначала головною метою подібних установ розвиток смаку та поширення знань. Сама ж центральна влада не втручалася у діяльність таких музеїв.⁵⁴ Таким чином, у 1884 році знов піднялося питання щодо відкриття художнього музею в Одесі. Питання простору було закрито завдяки міському голові Григорію Маразлі у 1888 році - він за власний кошт придбав будівлю і подарував її з умовою відкриття ув ній картинної галереї. Заява про відкриття музею була подана лише у 1897 році, а сам Міський музей витончених мистецтв було урочисто відкрито восени 1899 року.⁵⁵

Тоді колекція музею поповнювалася не тільки місцевими художниками. Велику частину збірки складали європейці та східні митці. Розширення колекції відбувалося через дарунки: грошей на закупівлю робіт у Товариства витончених мистецтв не було.⁵⁶ У той час при поповненні акцент на географічну приналежність не робився. Яскравим прикладом розширення колекції є убранство Японської кімнати (або японського кабінету). 3 квітня 1900 року в музеї проходив аукціон японських творів, що були пожертвовані японським правлінням Одеському міському управлінню. В анотації до події сказано, що частину експонатів за постановою міської думи було залишено для прикрашання музею, а частина має бути продана.⁵⁷ Цю ж інформацію підтверджує Л.Г. Білоусова у своїй статті «Японці в Одесі». Вона пише, що за наказом японського міністра закордонних справ в Одесі міському голові було передано 37 пакунків з виробами, що раніше були представлені на виставці при консульстві для убранства

⁵¹ В. В. Солодова, «Музеи Одессы. 1825–1917 гг.», у *Вісник Одеського історико-краєзнавчого музею*, наук. зб., засн. Одеський історико-краєзнавчий музей, гол. ред. В. В. Солодова, № 1 (Одеса: Астропринт, 2005), дата доступу 25 травня 2026 р., <https://history.odessa.ua/publication1/stat01.htm>.

⁵² *Устав Общества изящных искусств в Одессе* (Одесса: гор. тип. сод. Алексомати, 1872), [номер сторінки], фонд рідкісних видань Одеська національна наукова бібліотека.

⁵³ *Отчет одесского общества изящных искусств за первое десятилетие (1865–1875)* (Одесса: тип. П. Францова, 1875), 6, дата доступу 12.06.2026 https://odnb.odessa.ua/rarities/item/115?utm_source=chatgpt.com.

⁵⁴ С. А. Каспаринская. ред., *Музей и власть. Государственная политика в области музейного дела (XVIII—XX вв.)* (Москва, 1991).

⁵⁵ «К открытию музея изящных искусств», *Одесские новости*, 3 березня 1899 р., № 4557: 3.

⁵⁶ Олександр Тюрюмін, «З історії організації та діяльності міського музею красних мистецтв, 1865–1917 рр.», архів Одеський національний художній музей, ф. 30, оп. 1, спр. 13, д. 1, с. 7, дата доступу 12.06.2026 <https://archive.ofam.ua/doc.xhtml?d=710c5dc8-8212-46ee-b35c-1e37d9574627&l=uk>.

⁵⁷ «Аукцион японских изделий, пожертвованных японским правительством Одесскому городскому управлению», Одеський художній музей, дата документа 13 квітня 1900 р., дата доступу 12.06.2026 <http://ofam.od.ua/php/arhiv2.php?dates=1900-04-13>.

музею, інша частина була продана на аукціоні, гроші з якого пішли на доброчинність.⁵⁸ Колекція творів складалася із 373 предметів та включала в себе як предмети побуту (посуд, меблі тощо), так і різні вишивки та картини. Саме із цих предметів і склався інтер'єр японської кімнати й було відкрито відповідний тематичний відділ - японський.⁵⁹ Виписка з інвентарної книги початку XX століття ілюструє зростання колекції - на той час вона налічувала вже 268 робіт. Оскільки сам документ не має датування, зробити однозначні висновки щодо року його складання проблематично. Можна припустити, що він був створений до 1916 року - періоду зміни головних зберігачів музею та проведення інвентаризаційних робіт.⁶⁰

До 1917 року діяльність музею була стабільною. При музеї працювала комісія, що складалася переважно з одеських художників (Петро Нілус, Борис Едуардс, Борис Егіз, Олександр Попов) на чолі з віцепрезидентом Товариства красних мистецтв Василем Брайкевичем. Комісія, згідно зі статутом, займалася повним контролем діяльності музею.⁶¹ У 1919 році було створено Всеукраїнський комітет охорони пам'яток мистецтва, старовини і природи при Наркомосі УРСР. Тоді розпочалася робота зі створення єдиного музейного фонду, а збірки музеїв націоналізувалися.⁶² В перші десятиліття XX століття дослідники намагалися сформулювати нові інструкції та бачення музейної діяльності. Наприклад, Микола Романов видає працю «Як влаштовувати місцеві музеї», де приділяє увагу доступності просвітницької діяльності музею для широких мас: в експозиції повинні з'явитися експлікації та мають проводитися тематичні та оглядові екскурсії.⁶³

У 1920-х роках відбувається активна музейна розбудова. Було запропоновано розділити музеї на категорії. Створюються народні музеї, навчальні музеї при освітніх закладах та наукові інституції, що мали займатися дослідницькою роботою. Відбувається масштабне перепрофілювання: створюються окремі музеї, що мають на меті презентацію мистецтва за географічним принципом: західного чи східного мистецтва, та для представлення локального радянського мистецтва.⁶⁴ Мистецтво мало бути розділене для кращої інтеграції відвідувача в контекст. Таким чином в Одесі з'явилася Перша державна картинна галерея (в подальшому Музей західного та східного мистецтв), що концентрувалася на репрезентації західного мистецтва. А Міський музей витончених

⁵⁸ «Аукцион японских изделий, пожертвованных японским правительством Одесскому городскому управлению», у *Вісник Одеського історико-краєзнавчого музею*, вип. 15, Л. Г. Білоусова, «Японці в Одесі» (Одеса), 283–88, дата доступу 12.06.2026 <https://history.odessa.ua/publication15/pdf/49.pdf>.

⁵⁹ Білоусова, «Японці в Одесі», 283–88.

⁶⁰ Випис з інвентарної книги Одеського міського музею витончених мистецтв, ч. 2-а, архів Одеський національний художній музей, ф. 30, оп. 1, спр. 19, док. 2, дата доступу 12.06.2026 <https://archive.ofam.ua/doc.xhtml?d=d66d3d64-1c36-4f88-a0f1-28552b67291f&l=uk>.

⁶¹ *Проект правил соглашения Городской Управы съ Обществом Изящных Искусствъ по устройству и заведыванию Городскимъ Музеемъ Изящныхъ Искусствъ: Копія* (1916), архів Одеський національний художній музей, ф. 30, оп. 1, спр. 4, док. 1, дата доступу 12.06.2026 <https://archive.ofam.ua/doc.xhtml?d=df376f5b-fb9c-4570-aa6a-cf7aae9d6dcb&l=uk>.

⁶² Ю. А. Омельченко, «Охорона пам'яток і музейне будівництво на Україні в перші роки Радянської влади», *Український історичний журнал*, № 1 (1972): 102–8.

⁶³ Н. И. Романов, *Как устроить местные музеи* (Москва: Тип. Н. Желудковой, 1919).

⁶⁴ *Советский музей: иллюстрированный общественно-политический и научный журнал*, № 1 (Москва, 1934), 110 с.

мистецтв (що в середині ХХ століття отримав назву Одеський художній музей) мав перепрофілюватися у музей вітчизняного мистецтва. Тоді ж припиняє існування японський відділ, частина експонатів якого була передана при розділенні колекції до Першої державної картинної галереї, інша ж частина вважається втраченою.⁶⁵ Музеї мали стати доступними для різних верств населення і виконувати важливу освітню функцію для виховання майбутніх поколінь.

Цей період стає часом можливості відкритих дискусій між музейниками та радянськими ідеологічними органами, зокрема Головним політико-освітнім комітетом. Початок 1920-х років - час, коли музеї існують у протистоянні двох підходів. Науковці Всеукраїнської академії наук бачили музеї як науково-дослідницькі установи і докладали чимало зусиль для наукового опрацювання пам'яток. У той час радянські ідеологічні органи сприймали музей як інструмент політичної пропаганди. У 1926 році музеї почали підпорядковуватися Українському головному управлінню наукових установ при Народному комісаріаті освіти УРСР, і закріплюється статус музею як наукової установи, що займається політосвітньою роботою.⁶⁶ Радянське партійне керівництво усвідомлювало, що за допомогою монополізації художнього середовища можна спрямовувати суспільство до наміченого ідеологічного курсу. За цей період музей чотири рази змінював назву: у 1923 році - Третій Народний художній музей, у 1925 році - Народний художній музей, 1928 - Одеський народний художній музей, 1929 - Народний художній музей. Акцентування в назві на слові «народний» означало причетність громади до створення музею та те, що все мистецтво і вся діяльність інституції належать народу.

Структуризація мистецького середовища продовжилася після ухвалення постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» від 23 квітня 1932 року.⁶⁷ В цей час в експозиції музею з'являються важливі елементи - експлікації. За їх допомогою намагалися пояснити широкій публіці тематичне наповнення тієї чи іншої зали, головні ідеї тощо. Це допомогло музею стати доступнішим для ширшої аудиторії, ніж раніше. Адже до того музей був націлений на працю з художньою спільнотою, тоді як нове радянське керівництво вимагало від культурних інституцій доступності для широких мас. Адам Джоллс описує цей процес виходу до широких мас через концепцію «музею, що розмовляє», де експонати перетворюються на ілюстративний матеріал для заздалегідь підготовленого наративу. Він пояснює цю концепцію недовірою держави до здатності громадян самостійно інтерпретувати побачене. Ця концепція вимагає нової логіки розміщення музейних предметів.⁶⁸ Це вплинуло на те, як у 1930-х роках нова

⁶⁵ Ольга Сафонова, «Декоративно-ужиткове мистецтво в зібранні музею. Історія створення і проблеми комплектування, його експонування», архів Одеський національний художній музей, ф. 30, оп. 1, спр. 17, док. 1, дата доступу 12.06.2026 <https://archive.ofam.ua/doc.xhtml?d=62f6b6d9-1648-467f-ba18-c9ae8218b8d8&l=uk>.

⁶⁶ Віталій Кушнір, «Питання організації музейної мережі УСРР у 1920-ті рр.: науковий та суспільно-політичний вимір», *Народознавчі зошити* 6, № 114 (2013): 977–87.

⁶⁷ *Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций»*, 23 квітня 1932 р., Російський центр зберігання і вивчення документів новітньої історії, ф. 17, оп. 163, спр. 938, арк. 37–38.

⁶⁸ Jolles, “Stalin’s Talking Museums,” 434.

партійна ідеологія потребувала нового художнього втілення ідеологічних образів. Руслана Маньковська пише, що метою створення нових експозицій було наголошення на динаміці соціальних процесів та класовій боротьбі. Таким чином музей ставав інструментом формування класової свідомості, де експозиція слугує ілюстративним матеріалом політичного контексту.⁶⁹ Ці ідеї закріплювалися також у періодичних тематичних виданнях, як-от в журналі «Металеві дні», де зазначалося, що музей має показувати мистецтво як зброю класової боротьби в розрізі соціально-економічних відносин.⁷⁰ Головним художнім методом стає соціалістичний реалізм, який було проголошено у 1934 році на першому з'їзді Спілки письменників. Соцреалізм швидко підпорядкував своїм новим законам музику, кіно, літературу, театр та образотворче мистецтво, ставши «офіційним методом радянського мистецтва». Створювати дозволялося лише те, що входило в новий «живописний канон» партії задля виховання «ответственного советского гражданина».

На базі фотонегативів можна спостерігати процес розподілу колекції, що почався ще наприкінці 1920-х - на початку 1930-х років. Фотографії експозиції показують, як змінилося наповнення музею згідно з процесом розділення колекцій і як музей перетворився на місце, що репрезентує виключно локальне радянське мистецтво. Те, що цей процес тривав довго, підтверджує також український музеєзнавець Василь Дубровський у своєму виданні «Музеї на Україні» 1929 року, де зазначає, що в експозиції музею є «західноєвропейські речі».⁷¹ Обмін експонатами відбувся також у 1938 році згідно з розпорядженням Відділу у справах Мистецтв при ОВК №12 від 16 грудня 1937 року щодо впорядкування та вдосконалення профілів художніх музеїв. Одеський державний художній музей (нині Музей західного та східного мистецтва) передав експонати, що стосуються розвитку російського мистецтва (скульптура, кераміка, образотворче мистецтво тощо), включаючи відділ російського радянського мистецтва, до Народного художнього музею (сьогодні - Одеський національний художній музей). Відбулася остаточна трансформація Народного музею в Музей російського та українського мистецтва⁷². Тоді частина експонатів, що стосувалася розвитку західного мистецтва, була передана до Державного художнього музею.⁷³ У 1938 році музей отримує нову назву - Музей російського та українського мистецтва імені Ісаака Ізраїльовича Бродського. Надання цього імені інституції є важливою подією, адже Ісаак Бродський - один з найяскравіших представників офіційного соцреалістичного

⁶⁹ Руслана Маньковська, «З історії музейної справи України: принципи експозиційного показу музейних збірок в 20-ті рр. XX ст.», *Краєзнавство*, № 1–4 (1999): 128–33.

⁷⁰ «Металеві дні», № 10–11 (16–17) (жовтень–листопад 1931 р.) (Одеса: Видавництво «Література і мистецтво», 1931), 82.

⁷¹ Василь Васильович Дубровський, *Музеї на Україні* (Київ: Державне видавництво України, 1929), [номер сторінки], 59 с., дата доступу 12.06.2026 http://search.nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0010232

⁷² *Акт про передачу творів*, ФОД архіву Одеський національний художній музей, Книга надходжень 7 (1938), арк. 138.

⁷³ *Розпорядження відділу у справах мистецтв № 12 від 16 грудня 1937 року про впорядкування та вдосконалення профілів художніх музеїв м. Одеси*, архів Одеський національний художній музей, кн. 7, арк. 132.

мистецтва. Майже всі його роботи - це ілюстрації «великих подій радянської історії» чи портрети вождів та діячів партії. І хоча сам художник був євреєм за походженням і відносив себе до одеської школи живопису, через активну підтримку партії його називають російським художником і майже не пов'язують з Одесою. Проте ця приписка імені існувала недовго, і вже в документах 1940-го року музей має назву «Одеський музей російського та українського мистецтва». Причини зміни назви, на жаль, залишаються невідомими через відсутність потрібних документів.

Під час румунської окупації Одеси (жовтень 1940 - квітень 1944 рр.) відбулося злиття фондів музеїв Одеси й було створено єдиний Музей витончених мистецтв. Тоді європейські художники знову з'явилися у стінах музею. Адміністрація музею в особі директора Костянтина Клюка мусила швидко трансформувати експозицію. Структура залів була поділена тематично. Перший поверх займало західноєвропейське мистецтво. Центральна зала була заповнена античною скульптурою, в тому числі копіями з відомих оригіналів: Діоскор, Гермес тощо. Також були окремі зали, присвячені італійському, французькому, фламандському живопису. Окремо було виділено залу гравюр із роботами Альбрехта Дюрера, Клода Одрона. Другий поверх було присвячено мистецтву, що створювалося на території Російської імперії, а потім СРСР, XVIII - початку XX століття, та поділено за школами й напрямками. Також було відкрито відділ «Стара Одеса», що займав три зали: портретна галерея, присвячена великим діячам міста, як-от Хосе де Рібас, Франческо Боффо (русифікована версія - Франс Карлович Боффо), Луї Олександр Андро де Ланжерон тощо; зала, присвячена проектам та фото будівель, старі плани міста, акварелі з видами міста. Сам відділ з'явився ще до злиття музеїв наприкінці 1920-х років.⁷⁴ М. Луцкевич у своїй статті пише, що в цей період екскурсії у музеї велись не тільки російською мовою, а й німецькою, французькою, румунською та українською мовами.⁷⁵ Варто зазначити важливу деталь: під час румунської окупації можливості створити експозицію, що широко представляла б як локальне одеське, так і європейське мистецтво, не було. На це вплинув процес евакуації творів з музеїв Одеси до Ташкента та Уфи в період 1940-1941 років та вивезення найцінніших творів румунами.

У післявоєнний період музеї зазнають «ідеологічної чистки». Руслана Маньковська описує процес створення «спецфондів» та знищення мистецьких збірок на заході України на початку 1950-х рр. До цих збірок увійшли роботи митців, що були засуджені за «буржуазний націоналізм», портрети Січових стрільців, ікони тощо. Тоді в музейних експозиціях починають формуватися і закріплюватися наративи про «прагнення» українського народу до возз'єднання з Росією.⁷⁶ При цьому влада активно

⁷⁴ Й. Зейлігер, «Стара Одеса. Архітектура Причорномор'я», у *Стара Одеса. Архітектура Причорномор'я* (Одеса: видання Одеський державний художній музей, 1927), 15–24, дата доступу 14.06.2026 <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=6478>.

⁷⁵ М. Г. Луцкевич, «Одесский художественный музей в годы Великой Отечественной войны», *Вісник Одеського художнього музею* 1, б. д. 48-56, дата доступу 12.06.2026 <https://ofam.od.ua/vestnikohm1/>.

⁷⁶ Руслана Маньковська, «Знищення музейних збірок в УРСР у післявоєнний період (друга половина 1940-х – 1950-х рр.)», *Історія України: маловідомі імена, події, факти*, № 37 (Київ: Інститут історії України НАН України, 2011): 214, дата доступу 12.06.2026 <https://lostart.org.ua/ua/research/407.html>.

використовувала локальних художників, щоб продемонструвати свою лояльність до місцевої культури.⁷⁷ У 1951 році Уряд УРСР видав постанову «Про реорганізацію музеїв», де зазначається, що музеї мають зосередитися на висвітленні успіхів комуністичної партії. У післявоєнний період відбулася так звана «ревізія експозицій». Тематико-експозиційні плани затверджувалися спеціальними комісіями. Обов'язковими темами для висвітлення були:

1. Історія українського народу через зв'язок із Росією.
2. Висвітлення ролі пролетаріату та постаті В. Леніна.
3. Демонстрація важливої ролі комуністичної партії.⁷⁸

За декілька років через створення нової експозиції музею було закріплено одновекторний діалог між художніми творами та глядачами. Олексій Роготченко описує цей процес як фундаментальну ознаку художньої культури тоталітарної політики, де держава стає елементом, що формує комунікацію між художнім середовищем і глядачами.⁷⁹ За декілька десятиліть музей змінив акценти діяльності від місця вільної репрезентації різних національних шкіл та течій до ідеологічного інструменту. Якщо раніше в колекції були італійці, греки, французи, що дозволяло отримати уявлення про розвиток мистецтва різних національностей, що проживали в Одесі, то з перепрофілюванням музею національні прояви поступово відходили на другий план, залишаючи місце для формування нової ідентичності. Після розділення зібрання музею на західне та локальне радянське мистецтво, формування експозиції і колекціонування стали жорстко регламентованими. Експозиція музею стала ілюстративним матеріалом, що впливав на формування «правильного радянського громадянина», де національна складова відходить на другий план задля формування нового «Я».

Таким чином можна побачити, що підходи адміністрації музею до представлення національного, суттєво відрізнявся під впливом радянської чи румунської влади. Тоді як у 1920-1930-х були спроби відокремити європейське мистецтво від локального одеського, під час румунської окупації, співробітники музею намагалися створити простір, що показував би зв'язки міста з країнами Європи через експозицію. Проте існує певна суперечність. Адже під час сталінських репресій 1930-х років та Другої світової війни реальна багатонаціональність Одеси знищувалася, що було описано в першому розділі. І вже у другій половині XX століття прояви національного в експозиції музею звелися до уніфікованого зразка.

2.4 Репрезентація національного в експозиції Одеського художнього музею

Перші роки існування музею у колекціонуванні не було яскраво виражених пріоритетів. Перша колекція музею налічувала 166 робіт. Олександр Тюрюмін у своїй статті детально показує, як відбувалося поповнення колекції. Важливо зазначити, що найбільшу частину

⁷⁷ Роготченко, *Соціалістичний реалізм і тоталітаризм*, с. 608.

⁷⁸ Маньковська, «Знищення музейних збірок в УРСР», 214.

⁷⁹ Роготченко, *Соціалістичний реалізм і тоталітаризм*, с. 608.

творів, що складали першу експозицію, надало одеське Товариство красних мистецтв, декілька робіт прийшло ще з Імператорської академії мистецтв. Проте Тюрюмін зазначає, що сам музей у той час придбав ще роботи Франца Рубо, гравюри з картин Пітера Пауля Рубенса та роботи українських передвижників. І на момент 1913 року колекція складалася з 238 творів, що були в повній кількості представлені в експозиції музею.⁸⁰ Перша експозиція музею не створювала реальних контекстних зв'язків між експонатами та локальним контекстом. Завдяки фотографіям початку XX століття авторства Адольфа Горштейна можна побачити, як у першій залі (яка відома як бальна зала) художники-академісти Російської імперії (Федір Бронніков, Михайло Кудрявцев, Василь Верещагін) експонуються разом зі скульптурами, що були репліками відомих античних творів.⁸¹ Таке сусідство локального та європейського мистецтва можна пояснити ще тим, що в перші роки виставкових залів у музеї було мало. Це вплинуло на щільність розміщення експонатів, адже важливо було показати якомога більше творів з колекції. Проте це ілюструвало також реальний стан Одеси - хаотичний, багатоетнічний, відкритий до Європи.

У 1920-х роках дореволюційний систематичний метод розміщення експонатів замінив комплексний підхід із тематично-хронологічним принципом роботи.⁸² У журналі «Радянський музей» в окремій главі «На новому етапі музейного будівництва» говориться, що музеї є важливою складовою просвітницької роботи. Проте для того, щоб ця робота проводилася на очікувано високому радянською владою рівні, музеям варто займатися підготовкою «відповідальних співробітників».⁸³ Тому наукові співробітники мали пройти спеціальну підготовку, що допомогла б у «правильному вихованні поколінь». Василь Дубровський у статті «Чергові завдання сучасного музейного будівництва на Україні» підіймає питання якості політосвітньої роботи в музеї з масовим глядачем. Там він описує так звану «музейно-екскурсійну халтуру»:

«До речі, пригадаю такі конкретні приклади музейно-екскурсійної халтури: одна недосвічена екскурсівка в Музеї в Ч. пояснювала одвідувачам про різдвяну зізду, що це «егіпетське опахало», про різб'яні статуї з церков, що це-«дерев'яні моці», а коли дійшло до писанок, то вона коротко зазначила, що це фарбовані яйця, а для чого їх фарбували-вона не знає. В другому Музеї в Х. були такі випадки: розріз ґрунтів тієї місцевости був показаний догори ногами, археологічні речі були збездінені тим, що їх розклали одо виробничих ознаках» (молотки до молотків і т. д.)»⁸⁴

⁸⁰ Тюрюмін, «З історії організації та діяльності міського музею красних мистецтв», с. 5-6.

⁸¹ Адольф Горштейн, *Фотографія* (1900), архів Одеський національний художній музей, ф. 29, оп. 1, спр. 1, док. 5, дата доступу 12.06.2026 <https://archive.ofam.ua/doc.xhtml?d=27ef91a2-2520-4da5-9e90-6122dc7a1404&l=uk>

⁸² *Музейная экспозиция: (Организация и техника)*, 2-е изд., доп., за ред. Ф. Н. Петрова та К. Г. Митяева (Москва: Советская Россия, 1964), 517 с.

⁸³ *Советский музей*, № 1.

⁸⁴ Василь Дубровський, «Чергові завдання сучасного музейного будівництва на Україні», у *Український музей*, вип. 1 (Київ: Видання Укрнауки УСРР, Київ-Друк, 1927), 6.

Спираючись на фотонегативи, що були зроблені у 1930-х роках, можна зробити висновок, що співробітники музею активно втілювали нові підходи та вимоги в роботі з експозицією. Для того щоб краще зрозуміти, які функції має виконувати експозиція та як правильно розставити акценти, музей проводив конференції екскурсантів-глядачів, де вони мали оцінювати музейну експозицію, роботу і вносити пропозиції щодо змін у ній.⁸⁵

У цей період директором музею був художник Цві Емський-Могилевський. Його діяльність активно критикувалася зокрема й за те, що в музеї так і не було відкрито відділ радянського мистецтва. Хоча колекція активно поповнювалася, проводилися різноманітні тематичні виставки. Наприклад, у 1928 році у музеї організували виставку нових надходжень, що мала назву «Виставка подарунків з Москви та Ленінграда». Відомостей про цю експозицію майже не залишилося, проте в архіві музею є фотографія, яка свідчить про те, що ця подія дійсно відбулася. На фото можна побачити роботи українських авангардистів: Олександри Екстер, Василя Кандинського, Казимира Малевича.⁸⁶ Російські дослідники активно зараховують цих художників до російського авангарду, ймовірно через те, що ті час від часу працювали на території Росії. Даних щодо репрезентації національної складової під час проведення виставки в музеї, на жаль, немає. Показ робіт відбувався вже під час жорсткої ідеологічної боротьби з формалізмом у мистецтві. Подальша доля колекції робіт художників-авангардистів, що була представлена в музеї, невідома.

На фотонегативах з архіву Одеського національного художнього музею можна помітити, як тодішній директор музею Цві Емський-Могилевський поступово намагається створити тематично-хронологічну експозицію. Як приклад можна навести залу, в якій ми бачимо репрезентативні портрети, як-от роботи Дмитра Левицького «Портрет Імператриці Катерини II у храмі богині Правосуддя», «Портрет Пальменбаха», «Портрет Доротеї-Шмідт»⁸⁷. На фотонегативах 1930-х років збереглися назви залів, що показують нам, як тематично була поділена експозиція. Так, ми бачимо зали, що мають назви: «Мистецтво придворної бюрократії та великого аграрного дворянства поч. XIX ст.»⁸⁸, «Мистецтво часів розкладу феудалізму»⁸⁹, «Мистецтво часів А.С. Пушкіна»⁹⁰ (тимчасова виставка, що переросла у частину експозиції), «Мистецтво капіталістичної формації».⁹¹ За назвами залів можна побачити, як за допомогою марксистської теорії національна

⁸⁵ «Металеві дні», № 10 (1931) (Одеса: Видавництво «Література і мистецтво», 1931), 95.

⁸⁶ Див. додаток 1; *Виставка подарунків з Москви та Ленінграду*, невідомий автор, архів Одеський національний художній музей, ф. 43 (Фотоархів. Негативи на срібно-желатинових скляних пластинах), оп. 1, спр. 1, док. 21.

⁸⁷ Див. додаток 2; *Фотофіксація музейної зали*, невідомий автор, архів Одеський національний художній музей, ф. 43 (Фотоархів. Негативи на срібно-желатинових скляних пластинах), оп. 1, спр. 1, док. 22.

⁸⁸ Див. додаток 3; *Фото екскурсантів*. Невідомий автор. Архів Одеський національний художній музей. Ф. 43 (Фотоархів. Негативи на срібно-желатинових скляних пластинах), оп. 1, спр. 1, док. 14.

⁸⁹ Див. додаток 4; *Музейна зала*, невідомий автор, архів Одеський національний художній музей, ф. 43 (Фотоархів. Негативи на срібно-желатинових скляних пластинах), оп. 1, спр. 1, док. 70.

⁹⁰ Див. додаток 5; *Музейна зала*, невідомий автор, архів Одеський національний художній музей, ф. 43 (Фотоархів. Негативи на срібно-желатинових скляних пластинах), оп. 1, спр. 1, док. 68.

⁹¹ Див. додаток 6; *Музейна зала*, невідомий автор, архів Одеський національний художній музей, ф. 43 (Фотоархів. Негативи на срібно-желатинових скляних пластинах), оп. 1, спр. 1, док. 55.

приналежність замінилася класовою. Художники перестають сприйматися як носії культури свого народу, і їхнє мистецтво починає оцінюватися за тим, якому класу воно служило. В цьому контексті важливо також звернути увагу на залу, що присвячена мистецтву часів Олександра Пушкіна. Постать Пушкіна починає закріплюватися як культурний маркер Одеси. Його постаттю позначається ціла епоха, що легітимізує присутність російської культури, навколо якої будувався весь попередній наратив.

Можна зробити висновок, що попри затверджені директиви та ідеологічну боротьбу з формалізмом, директор намагався показати дсе різноманіття художніх напрямів в Одесі та за її межами. У 1937 році Емського-Могилевського звинуватили в антирадянській діяльності. 26 листопада 1937 року на засіданні УНКВС по Одеській області йому було винесено вирок: розстріл.⁹² Надалі діяльність Емського-Могилевського публічно критикувалася у статтях:

*«Одеський художній музей довгий час очолював заклятий ворог народу, який усю свою шкідницьку діяльність спрямовував на те, щоб ліквідувати музей. Всі художні картини в музеї навмисне розташовували не по відділах. Багато картин були експоновані по-ворожому. Музей не поповнювався картинами, які відбивали б революційну героїку нашого народу, його боротьбу під проводом партії за владу Рад».*⁹³

Вже після розстрілу Емського-Могилевського у 1938 році в журналі «Чорноморська комуна» виходить критична стаття:

*«Музей носить назву «Музею російського і українського мистецтва». Навіть поверховий огляд залів з усією очевидністю показує, що цій своїй назві і призначенню він на сьогодні ще не відповідає. На всьому лежить відбиток якоїсь аполітичності. В експозиціях немає єдиної стрункої думки, що допомогло б відвідувачеві глибше зрозуміти той чи інший твір. Ніде жодного плаката, лозунга, портретів керівників партії і уряду, знатних людей країни».*⁹⁴

Питання репрезентації радянського мистецтва гостро стояло на порядку денному у всіх музеях республіки. Великою проблемою було поповнення колекції. Через розділення музеїв за географічним принципом у колекції залишилося мало творів, що могли репрезентувати потрібні владі наративи. Проблеми експонування творів підіймаються у журналі «Малярство і скульптура», де автори зазначають, що фонди музеїв засмічені «формалістичним мотлохом». В той час колекція музею поповнюється переважно через державні музейні фонди або передачі з інших музеїв. Автори статті пояснюють відсутність потрібної кількості соцреалістичних полотен тим, що Україна тільки починає свій шлях у соцреалізмі. До створення радянського відділу експозиція акцентувала свою

⁹² Володимир Смирнов, «Расстрел директора Народно-художественного музея Эмского-Могилевского Ц. С. (По материалам архивно-следственного дела ГАОО, фонд 8065, опись 2, дело № 1333)», у *Реквием XX века*, у 5 ч., ч. 5 (Одеса, 2010).

⁹³ М. Мельник, М. Баніт, і В. Буйволенко, «Що робиться в художньому музеї», *Чорноморська Комуна*, 2 липня 1938 р., № 150 (5669): 3.

⁹⁴ В. Мельник, М. Баніт, В. Буйволенко. Що робиться в художньому музеї // *Чорноморська Комуна*. – 1938. – 2 липня, № 150 (5669). – С.3.

увагу в основному на Товаристві пересувних художніх виставок та Товаристві південноросійських художників. У статті автори відмічають ще один недолік: малу кількість робіт художників РРФСР та «радянських майстрів інших братніх народів».⁹⁵ Можна зробити висновок про потребу демонстрації мистецтва всіх республік у межах радянського національного нарративу для закріплення ідеї про єдність усіх народів СРСР. Ймовірно, ці зауваження були взяті до уваги, адже за період 1937-1939 років колекція музею поповнилася на понад 800 експонатів, що надходили переважно від Закупівельних комісій та Музейного фонду, що дозволило відкрити відділ радянського мистецтва.⁹⁶ У цьому процесі важливо те, що всіх художників, незалежно від національності, було прирівняно до російських. Про це свідчать також назви залів, що з'явилися у цей період. У 1939 директор Володимир Майданик разом з науковцями починає активну роботу над реекспозицією, адже попередня експозиція *«не відповідала вимогам, що висувалися до неї радянською наукою, художнім та науковим вимогам»*.⁹⁷ Тоді ж зали отримують нове тематичне наповнення, про що згадується у «Каталозі Одеського музею російського та українського мистецтва»:

«Зали першого поверху:

1. *Російське мистецтво XVII–XVIII ст. — зал I.*
2. *Російське мистецтво першої половини XIX ст. — зали II та III.*
3. *Російське академічне мистецтво XIX ст. — зали IV, V, VI (зал IV присвячений творам Айвазовського).*
4. *Засновники передвижництва та близькі до них художники реалістичного побутового жанру — зали VIII, IX, X (продовження у внутрішньому вестибюлі Музею та на майданчику сходів).*

Зали другого поверху:

5. *Розквіт передвижництва, пізні передвижники, одеські художники, послідовники передвижників: майданчик сходів та зали XIII, XIV, XV, XVI, XVII.*
6. *Останні передреволюційні течії російського мистецтва (групи «Світ мистецтва», «Московський союз», «Бубновий валет» та інші) — зал XVII.*
7. *Радянське мистецтво — зал XVIII»*.⁹⁸

⁹⁵ С. Кр-ць, «Музеї України», *Малярство і скульптура*, № 1 (1938): 21, архів Одеська національна наукова бібліотека, шифр XIV_10838.

⁹⁶ В. М. Майданик, *Каталог Одеського музею російського та українського мистецтва*, архів Одеський національний художній музей, ф. 28, оп. 1, спр. 3, док. 1, с. 4, дата доступу 12.06.2024 <https://archive.ofam.ua/doc.xhtml?d=2bf379c6-3d3c-4ee5-89c1-8bdd1582542c&l=uk>.

⁹⁷ Майданик, *Каталог Одеського музею російського та українського мистецтва*, с. 4.

⁹⁸ Оригінал: Зали першого этажа:

1. Русское искусство XVII-XVIII в. - зал I.
2. Русское искусство первой половины XIX в. - залы II и III
3. Русское академическое искусство XIX в. - залы IV, V, VI (зал IV-й посвящен произведениям Айвазовского)
4. Основоположники передвижничества и близкие им художники реалистического бытового жанра - залы VIII, IX, X (продолжение во внутреннем вестибюле Музея и на площадке лестницы)

Зали второго этажа:

5. Расцвет передвижничества, поздние передвижники, одесские художники, последователи передвижников: площадка лестницы и залы XIII, XIV, XV, XVI, XVII

Спроби Володимира Майданика створити нову експозицію добре ілюструють концепцію Бранденбергера щодо русоцентричного етатизму, де російська культура постає фундаментом радянської ідентичності. Це період коли, багатоетнічне населення Одеси вже скоротилося через сталінські репресії. Єдина національна згадка у назвах відділів музею - російська. Художника Івана Айвазовського вписували у наратив російського академічного мистецтва через його зв'язки з Імператорською академією мистецтв. Його вірменське походження представлялося як успішний приклад інтеграції в імперії. Іван Айвазовський подавався як велике досягнення російської академічної школи. Локальні одеські автори, що створювали марини, автоматично маркувалися як «вторинні» або «провінційні».

Важливо також те, що передреволюційне мистецтво було представлене виключно російськими угрупованнями. Товариство південноросійських художників, що діяло в Одесі 1890-1922 роки було винесене за межі наративу. Проте саме це товариство ще представляло одеську багатоетнічну спільноту: Кириак Костанді мав грецьке коріння, Борис Едуардс - англійське, Петро Ганський мав польське коріння, Павло Шварц - німецьке, велику частину товариства складали українці. Проте маркувалося товариство як південна школа російського реалізму. Назва музею - «Музей російського та українського мистецтва» - зазначає, що у колекції та експозиції має бути представлене також українське мистецтво. Проте в розробці експозицій і тематики залів це було пропущено. і українське мистецтво виявилось певним чином витіснене з загального наративу. При цьому згадка локального все ж є. У чернетці путівника Одеським музеєм російського і українського мистецтва автори звертають увагу на широке представлення одеської школи в експозиції. Проте окрему залу для репрезентації одеського контексту виділено не було. Одеські художники були розділені у залах, що присвячені академістам, передвижникам та радянському мистецтву.⁹⁹ Велику частину складали твори художників товариства «Світ мистецтв»: Олександра Бенуа, Костянтина Сомова, Євгена Лансере. Це закріплювало наратив - російське мистецтво як носій прогресу та модерності. Проте в Одесі в цей час діяло Одеське товариство незалежних художників, до якого входили: Теофіл Фраєрман, Амшей Нюренберг, Сандро Фазіні (Олександр Файнзильберг), Михайло Гершенфельд. Художники орієнтувалися на паризькі мистецькі течії та розвивали одеський авангард. У період 1919-1920 років більша частина митців вимушено емігрувала через звинувачення у формалізмі та відмову від адаптації до

6. Последние предреволюционные течения русского искусства (группы «Мир искусства», «Московский союз», «Бубновый валет» и другие) - зал XVI

7. Советское искусство - зал XVIII

(Майданик, *Каталог Одесского музея русского и украинского искусства*, с. 5).

⁹⁹ Марк Котляр, М. Бейтельман, Б. Пох, Е. Ковальчук, і Володимир Майданик, *Одеський музей російського і українського мистецтва. Путівник* (1940), архів Одеський національний художній музей, ф. 28, оп. 1, спр. 2, док. 1, с. 7, дата доступу 12.06.2026 <https://archive.ofam.ua/doc.xhtml?d=bc13dc80-6a06-4aab-bf42-b7168263a141&l=uk>.

радянського бачення мистецтва, інша частина - пристосувалася у 1930-х роках до вимог соцреалізму.¹⁰⁰

Наприкінці 1940-х років експозиція музею будувалася за принципом художнього наближення до передвижників. У пояснювальній записці 1948 року Д. Савінов пише про важливість групування мистецьких явищ, що найбільш близькі до передвижників.¹⁰¹ Окрім російських художників, в експозиції були представлені також київські передвижники, проте у експлікаціях чи пояснювальних записках цю національну приналежність виділено не було. Сказати точно, чи опускалося під час екскурсій питання національності, неможливо через відсутність екскурсійних текстів чи будь-якого матеріалу, що пояснював би, як проводилася комунікація з відвідувачами.

У 1949 році директор Василь Нестеров знов починає займатися реекспозицією, зазначаючи, що:

*«експозиція покликана слугувати засобом комуністичного виховання. Вона має яскраво й науково проілюструвати історію розвитку образотворчого мистецтва нашої батьківщини та показати взаємозв'язок традицій двох великих народів — російського й українського, а також надати можливість під час екскурсій розкрити позитивний вплив великих російських майстрів на українське мистецтво».*¹⁰²

У 1950 році з'являється більш детальний поділ на школи, але українські представники різних періодів все одно були показані через історію Росії. Згідно з топографічним планом 1950-го року для робіт Тараса Шевченка було виділено цілу частину стіни, а під роботи Івана Айвазовського - окрему залу. Обидва художники репрезентувалися через зв'язок з Імператорською академією мистецтв та її вплив на їх творчість. Створений в імперську добу, а потім підкріплений радянською ідеологією образ Тараса Шевченка як «селянського поета», маркував українську культуру як суто народну і пригноблену, а російську - як визволителя. У 1950-му році на другому поверсі з'явилася експозиція, присвячена київській школі в особі Олександра Мурашка та Миколи Пимоненка. За варіантами експозиційних планів можна побачити, що експозицію київської школи було зібрано досить хаотично і непродумано, адже там були представлені як київські передвижники, так і київські модерністи.¹⁰³ Такий хаотичний набір не дозволяв детально

¹⁰⁰ О. М. Барковская, *Общество независимых художников в Одессе: биобиблиографический справочник* (Одеса: Одеська національна наукова бібліотека; ВМВ, 2012).

¹⁰¹ Д. Н. Савінов, *Пояснювальна записка до плану експозиції живопису кінця XIX – початку XX століття* (1948), архів Одеський національний художній музей, ф. 41, оп. 1, спр. 1, док., дата доступу 12.06.2026 1, <https://archive.ofam.ua/doc.xhtml?d=45c50d7a-caa7-44ec-9df0-d1623c622502&l=uk>.

¹⁰² Експозиція призвана служити средством коммунистического воспитания. она должна ярко и научно показать историю развития изобразительного искусства нашей родины и показать взаимосвязь традиции двух великих народов: русского и украинского, дать возможность во время экскурсий раскрыть благоприятное влияние великих русских мастеров на украинское искусство (В. Нестеров, *Пояснювальна записка до експозиції Одеської художньої картинної галереї* (1949), архів Одеський національний художній музей, ф. 41, оп. 1, спр. 5, док. 1, дата доступу 12.06.2026 <https://archive.ofam.ua/doc.xhtml?d=aef1b0e34-a34c-4e3e-a1c3-3c85dc3a158c&l=uk>).

¹⁰³ Топографічний план експозиції Одеської Державної Картинної Галереї, архів Одеський національний художній музей, ф. 41, оп. 1, спр. 4, док. 1, с. 16, дата доступу 12.06.2026 <https://archive.ofam.ua/doc.xhtml?d=abef4808-f7e0-454f-b8fc-4b6d7303ad45&l=uk>.

дослідити та побачити розвиток українського мистецтва. Пояснити такий розподіл можна також через те, що у післявоєнний період відбувалися масові чистки фондів. Під особливу заборону потрапили портрети гетьманів, князів, діячів УНР і всього, що стосувалося національно-визвольних рухів. Створювалися «спецфонди», куди потрапляли «шкідливі роботи»: твори Олександра Архипенка, Михайла Бойчука, Георгія Нарбута тощо.¹⁰⁴ Таким чином, у музеїв не було матеріалів, що дозволили б якісно репрезентувати розвиток українського мистецтва.

Період 1960-х років став новим етапом у формуванні експозиції. І хоча експозиція, розроблена науковим співробітником музею Яковом Галкером, закріпилася на багато років і існувала до 2020-го року, вносилися певні зміни. Згідно з постановою ЦК КПРС «Про підвищення ролі музеїв у комуністичному вихованні трудящих», відкриваються нові відділи та поповнюється колекція. Саме в період 1960-1970-х років в експозиції Одеського художнього музею з'являється новий відділ, що має чітку національну приналежність: відділ українського народного декоративно-прикладного мистецтва.

Висновки до розділу

Аналіз діяльності Одеського художнього музею в радянську добу дозволяє побачити, як інституція пройшла шлях від репрезентації реальної мультикультурності міста до репрезентації радянських ідеологічних наративів. Розділення музею та його перепрофілювання на музей вітчизняного мистецтва показує складність створення нової експозиції, що мала на меті виховання радянського громадянина. Якщо до революції 1917 року в музеї було представлено роботи грецьких, італійських, німецьких, єврейських та українських художників, то з 1920-х років почався процес уніфікації.

Розділення музею вплинуло на процес експонування та роботу фондів. Створення радянського відділу та постійні зміни в експозиції показують динаміку впровадження вимог партії у музейний простір. Ключовим механізмом змін стало впровадження концепції «музею, що розмовляє». За основу тематично-хронологічної експозиції було взято марксистську теорію: національна приналежність художників замінилася класовою. І хоча деякі директори, як-от Цві Емський-Могилевський на виставці українського авангарду 1928 року, намагалися показати різні напрями, течії та школи, вони піддавалися за ці прояви критиці та репресіям. Емський-Могилевський хоч і приніс у стіни музею український авангард, його демонстрація відбувалася у чітких рамках, встановлених владою.

Цікавою деталлю є порівняння підходів у музейній роботі під час румунської окупації Одеси. Це період, коли в стіни музею повернулися роботи зарубіжних авторів. Тоді ж через експозицію співробітники намагалися репрезентувати мультикультурність міста через історії його адміністраторів та архітекторів. Задля цього було відновлено відділ

¹⁰⁴ Маньковська, «Знищення музейних збірок в УРСР», 214.

«Стара Одеса». Проте після деокупації музей знову було розділено і його головним завданням стало репрезентація мистецтва у глибокому зв'язку з історією Російської імперії та СРСР. Попри на румунську окупацію, адміністрація музею прагнула показати не тільки локальне мистецтво, а й вписати його в європейський контекст.

Поступово в експозиції почали панувати русоцентричні наративи. Вся мультикультурність Одеси звелася до загальної назви «одеська школа» чи «південноросійська школа» та була репрезентована через тісний зв'язок із російською історією. Хоча музей мав у назві дві національні приписки «Музей російського та українського мистецтва», українське мистецтво витіснялося з загального наративу та подавалося під «позитивним впливом» російської школи. В період з 1949 по 1960-ті роки єдина позначка національного була російською. Проте

саме у 1960-1970-х роках було засновано відділ, який мав національну примітку і був присвячений саме українському народному мистецтву.

Розділ 3. «Народне» мистецтво в зібранні Одеського художнього музею

До 1960-х років питання репрезентації народного мистецтва в Одеському художньому музеї майже не піднімалося. В експозиції домінували твори професійних художників, а з 1930-х років головним акцентом стало соцреалістичне мистецтво. Музей мав представляти локальне мистецтво у тісному зв'язку з історією Росії. Для того, щоб створити русоцентричну експозицію, знадобилося близько 20 років. Весь цей час відбувалися спроби провести інтеграцію населення навколо єдиної радянської ідентичності. Культурна сфера розвивала національні традиції в межах ідеї «національне за формою, соціалістичне за змістом». Національні костюми, фольклор, декоративно-ужиткове мистецтво знаходять своє місце у музейних просторах, проте подавалися згідно з радянською ідеологією без натяку на політичну самостійність народів.

У 1964 році Постанова ЦК КПРС «Про підвищення ролі музеїв у комуністичному вихованні трудящих» визначила чітке завдання музеїв - висвітлення історії та братньої дружби народів СРСР. У цей період відбувається розвиток музейної справи у вигляді поповнення колекцій та переформатування фондів. Ця постанова не деталізувала напрями декоративно-ужиткового мистецтва, але говорила про важливе експонування «кращих зразків». Міністерство культури СРСР та міністерства культури республік створювали інструкції щодо принципів комплектування фондів, зберігання та експонування. Декоративно-ужиткове мистецтво не було ізольоване, воно мало обов'язково вписуватися в загальнорадянський контекст, тому часто предмети побуту експонувалися поряд з соціалістичним мистецтвом. У 1976 році виходить Закон СРСР «Про охорону і використання пам'яток історії та культури» куди входило і декоративно-ужиткове мистецтво.

Основним завданням цього розділу є спроба зрозуміти, як у контексті національної політики були представлені національні культури в музейній експозиції. Розуміння «національного» в радянській оптиці йшло через термін «народне мистецтво». Саме ж народне мистецтво було представлено у відділі декоративно-ужиткового мистецтва. Для цього потрібно розглянути еволюцію колекціонування відділу із самого заснування музею. Це дозволить побачити відмінність підходів та пріоритети у репрезентації «національного». Завдяки цьому аналізу можна буде зрозуміти, як у радянську добу в Одесі працювали з темою національного, враховуючи міф про багатонаціональність міста.

3.1 Огляд історіографії

Дослідження народного українського мистецтва за останні роки змінило акценти. Дослідники перейшли від суто етнографічного опису до аналізу та контекстуалізації народного мистецтва в контексті ідеології та тоталітарного режиму СРСР. Сучасні науковці активно деконструють радянський міф про народні промисли як вторинні та непрофесійні й аналізують процес злиття націй та створення «псевдофольклору» через народне мистецтво.

Природу цього процесу описує Елісон Гілтон у статті «Гуманізація утопії: парадокси радянського народного мистецтва».¹⁰⁵ Авторка доводить, що через невіддільність народного мистецтва від побутової сфери радянська влада інтегрувала нову ідеологію в повсякдення. Гілтон фіксує важливу зміну статусу цього напрямку мистецтва з «селянського», що маркувалося як відстале, до «народного», що сприймалося як загальнонаціональне.

Український науковий дискурс багато уваги приділяє періоду 1920-х років. Важливим акцентом тут є переосмислення зв'язків авангарду та народного промислу. Дмитро Горбачов та Тетяна Філевська аналізують досвід художників-авангардистів та народних майстрів, показуючи вплив народного наїву на загальні художні течії.^{106 107} Ці дослідження дозволяють простежити процес насильницького переривання розвитку українського мистецтва та маргіналізації народних художників у період 1930-х років.

Більша частина сучасних наукових досліджень фокусує свою увагу на пізньорадянському періоді (1960-1980 роки). Постанова ЦК КПРС 1964 року «Про підвищення ролі музеїв у комуністичному вихованні трудящих» зобов'язала музеї транслювати ідею «єдності націй» та «братніх народів». Тоді ж народне мистецтво знаходить своє місце у стінах музеїв. Юлія Карпова описує цей процес як «естетичний

¹⁰⁵ Alison Hilton, "Humanizing Utopia: Paradoxes of Soviet Folk Art," *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 3, no. 3 (Summer 2002).

¹⁰⁶ Дмитро Горбачов, «Народний футуризм. Спогади дослідника», у *Матеріали онлайн-конференції в рамках фестивалю наївного мистецтва «Космос всередині»*, ред. Аліса Ложкіна (Київ: Артбук, 2020), 79–86.

¹⁰⁷ Тетяна Філевська, «Вишитий авангард: експеримент у Вербівці», у *Матеріали онлайн-конференції в рамках фестивалю наївного мистецтва «Космос всередині»*, за ред. Аліса Ложкіна (Київ: Артбук, 2020), 87–98.

поворот».¹⁰⁸ Ця робота важлива у моєму дослідженні тим, що авторка показує, як це вплинуло на створення заводського продукту промислового дизайну, що наслідував народні мотиви. Ця діяльність призвела до розмивання візуальних меж між масовим виробництвом та народним промислом. Цей процес із погляду музеєфікації та низового збереження спадщини досліджує Ерін Хатчерсон.¹⁰⁹ Вона описувала, як приватне колекціонування з часом сформувало фундамент, на якому в пострадянський період держави змогли побудувати національні наративи.

Важливо зазначити різницю в західній та українській дискусіях щодо питання термінології. Західна наукова спільнота почала осмислювати перехід від колоніального терміну «примітивне мистецтво» до концептів «наїв» та «аутсайдерське мистецтво», що сприяло знищенню класових упереджень. Радянська політика законсервувала єдину категорію під назвою «народне мистецтво». Останніми роками українські дослідники все більше звертаються до питання термінології. Ці акценти порушують Поліною Байцим та Костянтином Акіншею у збірці «Космос всередині».^{110 111} Якщо Поліна Байцим показує, як відбувалося цензурування народних майстрів, Акінша доповнює це питання аналізом деіндивідуалізації художників, коли їхні імена маркувалися колективним терміном «народні художники».

Сучасні дослідження демонструють перехід від формального мистецтвознавчого аналізу до поєднання антропології, соціології, культурології тощо. Сьогодні народне мистецтво перестає трактуватися як набір декоративних практик і розглядається як інструмент політичної пропаганди та низового опору. Попри наявність глибокого аналізу феномену «псевдофольклору», питання функціонування народного мистецтва в музейних просторах є малодослідженим. Питання репрезентації народних промислів Одеси (що поєднали в собі українські, молдавські, болгарські мотиви тощо) в Одеському художньому музеї залишається нез'ясованим, у тому числі через маргіналізацію народного мистецтва. Головним питанням є як через музейну діяльність намагалися впровадити нав'язані згори директиви, та чи були спроби збереження та репрезентації локальної мультикультурності.

3.2 Огляд джерельної бази

В аналізі формування та трансформації колекції декоративно-ужиткового мистецтва Одеського художнього музею я спираюся на комплекс первинних джерел, що включають обліково-фондову документацію, фотонегативи, топографічні плани та наукові праці

¹⁰⁸ Yulia Karpova, *Designer Socialism: The Aesthetic Turn in Soviet Russia after Stalin* (PhD diss., Central European University, 2015), 355.

¹⁰⁹ Hutchinson, "Gathering the Nation in the Village," 91–112.

¹¹⁰ Поліна Байцим, «Посвідчення: радянські визначення "народного", "самодіяльного" і "професійного" мистецтва», у *Матеріали онлайн-конференції в рамках фестивалю наївного мистецтва «Космос всередині»*, за ред. Аліса Ложкіна (Київ: Артбук, 2020), 119–128.

¹¹¹ Костянтин Акінша, «Вишивання товариша Сталіна. Кування українського псевдофольклору», у *Матеріали онлайн-конференції в рамках фестивалю наївного мистецтва «Космос всередині»*, за ред. Аліса Ложкіна (Київ: Артбук, 2020), 99–118.

співробітників музею періоду 1960-1980 років. Головним обмеженням є те, що довгий час відділ декоративно-ужиткового мистецтва залишався поза увагою дослідників. Це вплинуло на фрагментарність інформації, тому багато питань залишаються відкритими.

Одними з головних джерел у цьому дослідженні є книги надходжень Одеського художнього музею. Завдяки їх аналізу можна відстежити інтенсивність та пріоритети у колекціонуванні та поповненні відділу. Це дасть змогу з'ясувати, чи комплектування відділу відбувалося виключно через накази Міністерства культури УРСР та СРСР або передачі з музейних фондів, чи це було ініціативою самих співробітників.

Для розуміння місця декоративно-ужиткового мистецтва в експозиції я звертаюся до фонду №43 ОНХМ «Фотоархів. Негативи на срібно-желатинових скляних пластинах», де зберігаються не тільки фото експозиції, а й фотофіксація самої колекції. Також у цьому питанні важливо звернутися до фонду №41 ОНХМ «Експозиція. Топографічні плани, списки, експлікації», а саме до планів 1960-1980-х років.

Окремо варто виділити фонд №7 ОНХМ «Ростислав Палецький», який присвячений діяльності одного з найвідоміших народних майстрів в Одеській області - Ростиславу Палецькому. У цьому фонді зберігаються газетні вирізки зі статтями, що висвітлюють виставкам народного мистецтва у музеї. Також там є особисті документи художника. Цей фонд може слугувати хорошим прикладом для розуміння радянської концепції «народного майстра».

Окрему групу джерел складають каталоги та неопубліковані статті наукових співробітників музею. Каталог, створений Лідією Гуровою «Українське декоративно-ужиткове мистецтво в Одеському художньому музеї» показує спробу співробітників систематизувати та класифікувати частину відділу, присвячену саме українському декоративно-ужитковому мистецтву. Стаття Ольги Сафоновой «Декоративно-ужиткове мистецтво в зібранні музею. Історія створення і проблеми комплектування, його експонування» розкриває процес формування фонду із самого заснування музею, чим компенсує втрачені документи.

Ці джерела дозволяють побачити, як через внутрішні механізми конструювався образ народної культури та як ці процеси вплинули на місце народного мистецтва в музеї.

3.3 Еволюція формування колекції декоративно-ужиткового мистецтва

Формування колекції декоративно-ужиткового мистецтва Одеського національного художнього музею не відбувалося системно. Варто зазначити, що довгий час комплектація відділу не була пріоритетною, та й окремо визначеного відділу насправді не було. У дореволюційну добу декоративно-ужиткове мистецтво в музеї було представлено частково східними майстрами та великими колекціями, як у згаданій мною раніше японській кімнаті. Інша частина була репрезентована заводською порцеляною та

елементами декору. Потреби представляти «національне» через декоративно-ужиткове мистецтво тоді не було, адже різні мистецькі напрями та течії були представлені у експозиції у вигляді робіт професійних художників, що згадувалося у другому розділі.

Перші спроби формування колекції можна помітити у 1920-х роках. Музейна розбудова 1920-х років вплинула на комплектацію фондів. Почалося активне розширення музейних колекцій, що сприяло появі експедицій, передачі творів із профільних музеїв, передачі приватних колекцій та збір матеріалів, що репрезентували б різні регіони. У книзі надходжень за 1925 рік можна побачити, що з Одеського музейного фонду було передано близько 100 одиниць меблів, що ввійшли до допоміжного фонду.¹¹² Ймовірно, їх було передано на убранство музею, адже велика частина крісел, столів, комодів, килимів знаходилася у експозиції. Можливо, співробітники намагалися відтворити інтер'єри будівлі, що було типовою практикою для музеїв, які знаходилися у колишніх садибах. Цей процес описаний у статті «Питання експозиції в музеях-садибах» К. Я. Виноградова, де ця практика аргументується потребою відвідувачів побачити найбільш наближені до оригінальних інтер'єри та декор садиби.¹¹³ Підтвердити цю теорію можна через фотонегативи 1920-1930-х років, на яких видно, що картини експонуються у сусідстві з комодами, кріслами і столами, а в деяких залах на підлозі можна помітити килими.¹¹⁴ Зазвичай, наявні столи та комоди слугували вітринами для експонування порцеляни та різних побутових речей. Проте, на фотографіях видно, що у маленьких за розміром вітринах знаходилася велика кількість експонатів, що ускладнювало їх перегляд. Проте, на фото можна помітити, що в основному декоративно-ужиткове мистецтво було представлено порцеляновими статуетками. Ймовірно, це були твори з порцелянових заводів у Росії (Ленінградський порцеляновий завод, завод Гарднера, завод Ломоносова тощо). Самі статуетки були у вигляді людських фігурок, які часто показували побутові сюжети. Можна помітити, що більшість статуеток зображено у вигляді селян у регіональному вбранні, проте приписки національності немає.

В цей час колекція активно поповнювалася надходженнями з музейних фондів Одеси, Ленінграду, з Державного музею порцеляни та іноді з Ермітажу. Проте, це були твори не тільки локальних радянських майстрів, а й західноєвропейських.¹¹⁵ Частково поповнення відбувалося у вигляді подарунків після проведення тимчасових виставок. Те, що сильної прив'язки до регіону не було, свідчать також дані про виставку 1928 року «Подарунків із Москви та Ленінграду», де описується, що вироби з порцеляни належали російським,

¹¹² Книга надходжень 2, ФОД архіву Одеський національний художній музей, 1925, арк. 41–44.

¹¹³ К. Я. Виноградов, «Вопросы экспозиции в музеях-усадебных», *Советский музей*, № 2 (березень–квітень 1931): 55–61.

¹¹⁴ Див. додаток 5. Музейна зала. Невідомий автор. Архів Одеський національний художній музей. Ф. 43 (Фотоархів. Негативи на срібно-желатинових скляних пластинах), оп. 1, спр. 1, док. 68.

¹¹⁵ Ольга Сафонова, *Декоративно-ужиткове мистецтво в зібранні музею. Історія створення і проблеми комплектування, його експонування*, архів Одеський національний художній музей, ф. 30, оп. 1, спр. 17, док. 1, дата доступу 14.06.2026 <https://archive.ofam.ua/doc.xhtml?d=62f6b6d9-1648-467f-ba18-c9ae8218b8d8&l=uk>

українським, німецьким та французьким заводам.¹¹⁶ На жаль, фотографій чи інших даних про цю виставку не збереглося. В цей період в колекцію в основному надходили однотипові сервізи з популярним на певній території розписом.

Можна прослідкувати, як співробітники намагалися через виставки показати різні школи та напрями у мистецтві без територіальної прив'язки. В цей же період до колекції надходить велика кількість ікон, церковних елементів, порцеляни тощо. В той час у співробітників музею не було потреби активно поповнювати колекцію саме локальними майстрами. У 1927 році в Одесі відкривається музей «Степова Україна», що в подальшому став філіалом Краєзнавчого музею. Тому більша частина зразків декоративно-ужиткового мистецтва різних народностей Одеси направлялася туди. Про те, що у музеї «Степова Україна» були представлені молдавські, болгарські, українські та інші промисли, я згадувала у першому розділі.

Поповнення колекції декоративно-ужиткового мистецтва Одеського художнього музею відбувалося несистемно. У 1930 році було передано більше 40 експонатів з Державного музею кераміки. Велика кількість порцеляни надійшла у 1939 році, коли відкривали відділ радянського мистецтва. Ольга Сафонова пише, що більша частина цих предметів надійшли з Ленінградського порцелянового заводу, де у 1918 році було дано державне замовлення на виготовлення предметів, що були б оформлені революційною символікою.¹¹⁷

Як приклад Сафонова приводить роботи Н.Я. Данько «Жінка, яка вишиває знамена» та «Чорнильниця (Обговорення конституції)». Проте жодна з цих робіт не збереглася до сьогодні. Можливо, вони були знищені під час Другої Світової війни, коли більша частина колекції була евакуйована. Декоративно-ужиткове мистецтво не було пріоритетом при евакуації і вивозилося в останню чергу. Хоча існує і версія про передачу цих експонатів у колекції інших музеїв. У колекції музею є декілька цікавих тарілок із агітаційними зображеннями, які потрапили в колекцію з Державного порцелянового заводу у Ленінграді. Робота Михайла Адамовича «Хто не працює, той не їсть»¹¹⁸ поєднує у собі авангардні мотиви, головні радянські символи та елементи народного мистецтва. Сама назва роботи натякає на сакралізацію праці і що вона тепер стає обов'язком кожного громадянина перед державою. Цікаво, що замість продуктів на тарілці зображено продовольчі картки зразка 1921 року, що засвідчує тогочасну систему розподілу продуктів. Так як призначення тарілки декоративне, то можна вважати, що вона слугувала нагадуванням нових правил життя. Також у колекції зберігається тарілка авторства Єлизавети Розендорф «Чоботар».¹¹⁹ Ще один приклад - робота Олександри

¹¹⁶ Інна Рикун-Штейн, «Возвращение из забвения: директор Одесского народно-художественного музея Ц. С. Эмский-Могилевский», *Заметки по еврейской истории*, по. 1 (2024), дата доступу 14.06.2026 <https://z.berkovich-zametki.com/y2024/nomer1/rikun/>

¹¹⁷ Сафонова, *Декоративно-ужиткове мистецтво в зібранні музею*

¹¹⁸ Див. додаток 7. колекція Одеського національного художнього музею

¹¹⁹ Див. додаток 8. колекція Одеського національного художнього музею

Щекотихиної-Потоцької «Es lebe die Weltrepublik der Räte! Хай живе всесвітня радянська республіка!». ¹²⁰ На тарілці зображене так зване «братання» робітників різних країн. Назва німецькою натякає на те, що такий товар міг робитися на експорт для поширення чи затвердження більшовицьких настроїв та ідей. Усі ці предмети виготовлені на колишньому Імператорському порцеляновому заводі з залишків створених, але не розписаних виробів. Використання, раніше мало кому доступного, матеріалу для побутових тиражних виробів є своєрідним символом перемоги та краху старої ієрархічної системи. Агітаційна порцеляна знайшла своє місце у експозиції у залах, де експонувалося радянське соцреалістичне мистецтво. Через подібні зрозумілі для широких мас образи, відбувалася спроба вплести у побут революційні настрої та зробити їх візуально ближчими народові, як про це писала Елісон Гілтон у роботі «Гуманізація утопії: парадокси радянського народного мистецтва». ¹²¹ Проте, важливо зазначити, що агітаційна порцеляна розписувалася професійними художниками, що працювали на порцелянових заводах. Тому у цей період декоративно-ужиткове мистецтво ще не було представлене народною творчістю і трансливало виключно «успіхи комуністичного будівництва», а не національні прояви.

На жаль, велику частину експонатів було втрачено під час Румунської окупації Одеси у 1940-х роках. Можливо, частина експонатів пропала під час евакуації до Ташкенту, а потім до Уфи. Документи того періоду свідчать про те, що в евакуацію відправлялося більше експонатів, ніж поверталось потім назад. Проте більшість творів було вивезено окупаційною адміністрацією, а також під час відступу румуно-німецьких військ у 1944 році. Чітких даних про втрати немає, але Ольга Сафонова цитує акт «Про збитки, завдані німецько-фашистськими загарбниками та їхніми спільниками»:

«за період з 16 жовтня 1941 р. по 10 квітня 1944 р. було розкрадено та вивезено до Румунії картини, скульптури, порцеляну, стильні меблі, килими та інше майно в такій кількості:

Порцеляна 728 екз.

Скло 78

Перські килими 165

Роялі 2

Вироби зі срібла 1416». ¹²²

Ця згадка дозволяє побачити різноманіття творів, що складали тогочасний відділ.

¹²⁰ Див. додаток 9. колекція Одеського національного художнього музею

¹²¹ Hilton, "Humanizing Utopia"

¹²² Оригінал: за время с 16 октября 1941 г. по 10 апреля 1944 г. расхищены и вывезены в Румынию картины, скульптуры, фарфор, стильная мебель, ковры и прочее имущество в количестве:

Фарфор 728 экзп

Стекло 78

Персидские ковры 165

Рояли 2

Изделия из серебра 1416

(Сафонова, *Декоративно-ужиткове мистецтво в зібранні музею*).

Після Другої світової війни поповнення колекції декоративно-ужиткового мистецтва відбувалося фрагментарно. Проте наприкінці 1940-х років Дирекція художніх виставок України передала у колекцію музею декоративні панно, розписи та малюнки з народними орнаментами майстрів з усієї України. Ймовірно, щоб перекрити втрати, що відбулися під час окупації. Проте, місце у експозиції ці твори не отримали. Такий висновок можна зробити з топографічних планів та пояснювальних записок того періоду.¹²³ Часто запити на поповнення колекції надходили з музею під час підготовки до масштабних виставок. У 1954 році в Одесі проходило святкування 300-річчя Переяславської ради. Тоді в музеї відкрилася виставка присвячена святкуванню, задля якої, ймовірно, була пророблена велика робота щодо поповнення колекції декоративно-ужиткового мистецтва: абсолютно вся кераміка на виставці датована 1953 роком. Можна побачити, що декілька керамічних виробів мають тематичні малюнки: герб СРСР та цифру «300», це говорить про те, що ці експонати виготовлялися саме на честь так званої «річниці».¹²⁴ Варто відмітити, що більша частина творів, що були представлені на виставці, мають нейтральні сюжети, але зробити висновки щодо наповнення складно через відсутність передмови чи пояснювального тексту у каталозі до виставки.

Очевидно, що пріоритетом у збиранні декоративно-ужиткового мистецтва були твори радянських авторів задля поповнення радянського відділу. Тоді у колекцію потрапляли досить типові заводські сервізи, вази чи статуетки. У той період музей ставив за мету репрезентацію мистецтва, що створювалося на території України через зв'язок з Росією. Проте періодично у колекцію потрапляли вишиті сорочки, рушники, графічні панно народних майстрів, але ці експонати не були представлені у експозиції.

3.4 Відкриття відділу «Українського декоративно-ужиткового мистецтва» в Одеському художньому музеї

Постанова 1964 року ЦК КПРС «Про підвищення ролі музеїв у комуністичному вихованні трудящих» вплинула на активне поповнення колекції музею. Про це свідчать книги надходжень за цей період. Декоративно-ужиткове мистецтво мало вплітатися в загальну експозицію та радянський контекст. Проте з топографічних планів та фотонегативів цього періоду, можна побачити, що поряд із соцреалістичним мистецтвом експонується декоративно-ужиткове мистецтво, що в основному надходило з заводів, як було описано у попередньому підрозділі. У висвітленні «братньої дружби народів СРСР» національне різноманіття подавалося як складова єдиної радянської культури. Через це локальні особливості регіону уніфікувалися у межах дозволених рамок. З одного боку музеям потрібно було репрезентувати національні особливості культури республік, з іншого - їх потрібно було зводити до радянського наративу. В цьому випадку народне мистецтво було найбільш прийнятною формою репрезентації національних проявів.

¹²³ Архів Одеський національний художній музей, ф. 41, «Експозиція. Топографічні плани, списки, експлікації», оп. 1, док. 1–95, дата доступу 14.06.2026 <https://archive.ofam.ua/?f=41&l=uk>

¹²⁴ Див. додаток 10. колекція Одеського національного художнього музею

Оскільки в СРСР народне мистецтво маркувалося як «непрофесійне» або «самодіяльне», воно не могло протистояти «високому мистецтву» і конкурувати з соціалістичним реалізмом.

В цей період в колекція Одеського художнього музею активно поповнюється декоративно-ужитковим мистецтвом з музейних фондів відповідно до розпорядження Міністерства культури УРСР.¹²⁵ В 1967-1969 роках в колекцію надійшли вироби з Державного музею українського народного декоративного мистецтва УРСР. 1950-1960-роки - період, коли завершується активна розробка експозиційних планів науковим співробітником Яковом Галкером, яка тривала більше 10 років.¹²⁶ Проте на той момент окремої експозиції українського декоративно-ужиткового мистецтва не було.

Паралельно з формуванням колекцій народного мистецтва у музеях у республіках активно створюються етнографічні та краєзнавчі музеї. Ерін Хатчерсон аналізувала як на тлі урбанізації та модернізації інтелектуали відроджували практику «збирання спадщини».¹²⁷ Колекціонери не підтримували ідею державної репрезентації національної культури, яка, на їхню думку, змінювала і знищувала автентичну, тому акцентували свої колекції на ужитковому мистецтві до часів заснування СРСР. З 1957 року Іван Гончар систематично їздив у експедиції по Україні, збираючи твори до своєї колекції, яку відкрив для глядача у 1960 році. Російський письменник Володимир Солоухін займався колекціонуванням ікон, вважаючи їх важливою частиною історії російського селянства. Гагауз Дмитро Кара Чобан заснував музей у селі Бешалма, що був присвячений декоративно-ужитковому мистецтву гагаузьського народу. Ідея «повернення до села» стала важливим етапом усвідомлення впливу ідеології на традиційну культуру і саме ці концепції національної культури стали центральними в пострадянських державах. Проте щоб наповнити колекцію українського декоративно-ужиткового мистецтва в Одеському художньому музеї співробітники не зверталися до поїздок з метою дослідження та пошуку експонатів. Замість етнографічних досліджень регіону, твори до відділу надходили із державних музейних фондів.

На початку 1970-х років від Міністерства Культури УРСР надійшов наказ щодо необхідності відкриття окремого відділу, що мав на меті репрезентацію саме народного декоративно-ужиткового мистецтва України. В самому музеї відповідні документи не збереглися. Проте в Державному архіві Одеської області є документ від 16 квітня 1969 року, в якому тодішня директорка музею Ольга Карпенко написала, що:

¹²⁵ Розпорядження Міністерства культури УРСР № 17р «Про передачу Одеському художньому музею художніх творів з Дирекції художніх виставок України», підпис В. Легкодуха, 1967, ФОД архіву Одеський національний художній музей, 1 с.

¹²⁶ Архів ОНХМ, ф. 41, оп. 1.

¹²⁷ Hutchinson, "Gathering the Nation in the Village," 91–112.

*«згідно зі вказівкою Міністерства УРСР в Одеському художньому музеї до 100-річчя з дня народження В.І. Леніна буде відкрито відділ українського народного декоративного мистецтва».*¹²⁸

Приурочення відкриття до ювілею з дня народження Леніна мало сприяти інтегруванню локальної національної культури до радянського нарративу та сприяло закріпленню ідеї «єдиного радянського народу». Цікаво, що відділ українського декоративно-ужиткового мистецтва в Одеському художньому музеї, хоч і мав бути окремим, все одно документально не був викоремленим і входив в загальний фонд декоративно-ужиткового мистецтва, що сприяло його злиттю з радянською порцеляною та дореволюційними виробами.

Одразу після наказу щодо відкриття окремого відділу музей перейшов до активної закупівлі творів у авторів та різних колекціонерів з Одеси та області. У 1973-1974 році було закуплено значну кількість виробів з дерева та текстилю. У період з 1977 по 1979 велике поповнення сталося завдяки передачі приватної колекції Іллі Бекермана. Музей придбав сумки, гуцульські свічники-трійці, сакральні предмети (хрести, ікони), різні варіації гуцульської кераміки тощо. Більша частина творів була створена в радянські часи народними майстрами та професійними художниками. В цей же період відбуваються надходження з Дирекції художніх виставок України. Станом на 1977 рік до відділу декоративно-ужиткового мистецтва потрапило близько 150 експонатів: килими, кераміка, дерево, декоративний розпис, вишиванки тощо.¹²⁹ Ймовірно йдеться лише про експонати народного мистецтва, і не враховується порцеляна царської доби, що вже на той момент була у експозиції та входила у відділ.

Важливою деталлю тут є визначення проблеми репрезентації одеської мультикультурності в рамках радянської національної політики. «Національне» сприймалося як виключно глобальне республіканське і не зводилося до меж і проявів одного регіону. Для того, щоб в повній мірі представити колекцію, співробітники музею звернулися до Державного музею українського народного декоративного мистецтва УРСР з проханням щодо передачі 50 експонатів з їхніх фондів до колекції Одеського художнього музею. Ймовірно, це прохання було викликане нестачею власних експонатів, що вплинуло б на повноцінну та широку репрезентацію. Проте, варто зазначити, що період у 1960-х років довоєнна мультикультурність Одеси замінюється театралізованим симулякром, що отримав назву «одеський колорит». Реальна мультикультурність міста до цього часу зникла через сталінські репресії, Другу світову війну, Голокост та масові міграції, як було описано у першому розділі. До другої половини ХХ століття Одеса все більше русифікувалася і перетворювалася на радянське одномовне місто. Закріплений «псевдофольклор» українського зразку прикривав реальну русифікацію міста. Таким

¹²⁸ Державний архів Одеської області, ф. 5585, оп. 1, спр. 230, арк. 1.

¹²⁹ Лідія Гурова, *Українське декоративно-прикладне мистецтво в Одеському художньому музеї: каталог* (Одеса, 1977), 45.

чином уся специфіка народного мистецтва одеського регіону звелася до загально-республіканського візуального образу.

У перші роки до відділу українського декоративно-ужиткового мистецтва увійшли килими Івана Бовіча, Катерини Нелипи, скляні вироби Ярослава Мацієвського, Мечислава Павловського, розписи Ростислава Палецького та роботи Марії Примаченко. Стосовно творів Марії Примаченко та Ростислава Палецького виникає декілька питань, адже обидва митці створювали роботи гуашшю на папері, що за систематизацією за техніками відноситься до графіки. Проте, роботи були прийняті у декоративно-ужитковий відділ через свою наївну форму, колорит та сюжети, що не мали права претендувати на «офіційність». Колекція не поділялася на школи та майже не була систематизована. Вона складалася з гуцульської кераміки, килимів різних регіонів, кераміки з опішнянським розписом з Полтавщини тощо. Локальний контекст Одеси було розчинено в уніфікованому образі української народної культури. Для репрезентації творчості різних національностей, що проживали в Одесі зачасту використовувалися твори художників, що мали професійну художню освіту. При цьому, вони не відділялися за національним принципом, а були представлені як «одеська школа живопису». З цього можна зробити висновок, що перед співробітниками не стояла задача дослідити особливості мультикультурності Одеського регіону.

Директор Іван Семенюк у цей час зайнявся невеликою реекспозицією музею. Спочатку роботи відділу помістили у другій частині останньої зали другого поверху, де на той час було представлено радянське сучасне мистецтво. Тоді експозиція складалася з трьох великих тематичних відділів:

1. Відділ російського та українського дореволюційного мистецтва.
2. Відділ радянського мистецтва.
3. Відділ народного декоративно-ужиткового мистецтва.¹³⁰

Надалі для декоративно ужиткового мистецтва було виділено окрему залу на цокольному поверсі, в яку помістили 338 твори.¹³¹ Експозиція зали будувалася на тісному сусідстві різних експонатів із різних територій. На столах та у вітринах було розміщено текстиль, кераміку, вишивку, графічні роботи. Розміщення експонатів не мало на меті представлення різноплановості українського мистецтва, його потрібно було звести до одного вигляду – традиційного та уніфікованого. Важливо відмітити нерівномірність репрезентації відділів. На той час у музеї було більше 20 відкритих залів, де розподіл дореволюційного та радянського мистецтва був майже рівний. В той час, як майже така сама кількість творів українського декоративно-ужиткового мистецтва була представлена в одній залі та відокремлена від загального наративу експозиції.¹³² На тлі офіційного соцреалізму, одна зала присвячена народному мистецтву виглядала як дещо «екзотичне».

¹³⁰ Іван Семенюк, *«Отчет о работе Одесского художественного музея за 1979 год»*, 1979, Фонд облікової документації Одеського національного художнього музею (ФОНД ОНХМ), 19.

¹³¹ Сафонова, *Декоративно-ужиткове мистецтво в зібранні музею*.

¹³² Див. додаток 11. Фото 11-11.1. Фотографія зали

У середині 1970-х років співробітники музею активно їздили селами Одеської області у пошуках експонатів «самодіяльних» майстрів для поповнення колекції музею. Хоча у цей фонд потрапляли роботи і професійних керамістів, що закінчили художні училища. Часто художники почувши, що музей шукає у свою колекцію українську порцеляну, вишивку, гончарні вироби тощо, дарували свої твори для того, щоб вони були представлені в експозиції. Також закупівлею займалося Міністерство культури УРСР і потім експонати надсилалися із загального музейного фонду до фонду Одеського художнього музею. У цей час в музеї були відсутні спеціалістів, що вивчали б декоративно-ужиткове мистецтво, критерії відбору на той час були досить абстрактними і базувалися на розумінні прекрасного самого керівництва. Замість створення більш зрозумілих та конкретних критеріїв, таких як місцева школа, яка розвиває певний промисел протягом сотні років, чи особлива манера вишивки на тій чи іншій території. Ймовірніше за все, відсутність критеріїв пояснювалася відсутністю спеціалістів, що зосереджували б свої дослідження саме на декоративно-ужитковому мистецтві. Тому важливо було зібрати колекцію локального прикладного мистецтва, яке було би створене в рамках існуючої ідеології. Показовою є відсутність систематизації творів у відділі. Питання дослідження та збирання творів декоративно-ужиткового мистецтва народів, які раніше населяли цей регіон, не піднімалося, адже потрібно було показати розвиток локальних художніх шкіл через «позитивний вплив» російської культури.

Ольга Сафонова у своїй статті описує розподіл творів у відділі. Тоді в основному фонді було 1250 творів і 53 у науково-допоміжному фонді. А в самій експозиції налічувалося більше ніж 700 експонатів: 338 творів народного декоративно-ужиткового мистецтва, 196 творів дореволюційної доби та 137 творів радянської порцеляни.¹³³ Ймовірно йдеться про період 1982-1989 років. В статті зазначено, що багато експонатів надійшло з Імператорського порцелянового заводу (кінець XVIII — початок XIX ст.), Фабрики Гарднера (кінець XVII — початок XIX ст.), Києво-Межигірської фабрики (середина XIX ст.) тощо. Проте ці експонати не можна віднести до творів народних майстрів, адже на фабриках працювали також художники, що входили до Союзу художників СРСР. Наслідування народним традиціям у розробці промислових товарів закріплювало розмиття кордонів та активізувало процес візуальної уніфікації. Про цей процес писала Юлія Карпова у монографії «Дизайнерський соціалізм: естетичний поворот у Радянському Союзі після Сталіна».¹³⁴

Висновки до розділу

Музеефікація народного мистецтва стала інструментом політичної пропаганди та впровадження політики щодо національностей. Перші роки формування, пріоритети у колекціонуванні фонду декоративно-ужиткового мистецтва були навколо дореволюційної порцеляни та виробів радянських художників. До 1960-х років

¹³³ Сафонова, *Декоративно-ужиткове мистецтво в зібранні музею*.

¹³⁴ Karpova, *Designer Socialism*, 355.

декоративно-ужиткове мистецтво не виконувало функції репрезентації культур національних спільнот міста. Воно було активно вплетено в імперські та радянські русоцентричні наративи, що затвердилися в експозиції в період кінця 1940-х — 1960-х років. Через твори радянських художників, що входили до відділу відбувалася інтеграція політичних гасел та ідеології у повсякдення суспільства. Саме це і було показане в експозиції і відповідало ідеї «національне за формою, соціалістичне за змістом».

Створення окремого відділу, що був присвячений саме українському декоративно-ужитковому мистецтву, ілюструє процес злиття усіх національних культур міста до одного вигляду уніфікованої української культури. З одного боку виникає криза репрезентації локальної «мультикультурності», проте в період 1960-х Одеса стала абсолютно русифікованим містом, недивлячись на міфологічний образ, що транслиювався назовні. Локальний контекст регіону спочатку розчинився у загальній експозиції, а надалі звівся до узагальненого візуального образу національної культури.

Аналіз експозиції дозволяє побачити процес маргіналізації декоративно-ужиткового мистецтва. На тлі 20 залів, де експонувалося дореволюційне та радянське мистецтво, в одній залі було зібрано твори, що мали репрезентувати національну культуру. Проте візуально відділити заводський продукт та продукт народного промислу досить складно, через процес візуального злиття. Це повністю відповідає ідеї «естетичного повороту» коли межі між автентичними виробами та масовим виробництвом стираються і формують уніфіковану візуальну картину радянського народу.

Висновки

У ході роботи було дослідження трансформацію одеської мультикультурності та її репрезентації на прикладі роботи Одеського художнього музею. Радянська національна політика контролюючи способи та візуальну складову у репрезентації національної народної культури, поступово зводила реальну багатодітність міста до єдиного уніфікованого зразку української культури.

У XIX столітті Одеса формувалася як мультикультурне місто, де існування різних етнічних та релігійних спільнот було звичною буденною практикою. Це вплинуло на сприйняття міста ззовні. Одеса створювала відчуття європейського міста де панує свобода індивідуальних проявів. Політика коренізації 1920-х років створила підґрунтя для розвитку національних культур та створення культурних інституцій, що репрезентували ту чи іншу національну спільноту. У 1930-х роках політику коренізації замінила централізація та уніфікація. В межах закріпленого русоцентричного етатизму національні культури зберігалися виключно в контрольованій формі, що вписувалася у загальнорадянський наратив. У другій половині XX століття, внаслідок репресій, Другої світової війни та Голокосту етнічний склад міста зазнав змін, що призвело до руйнування колишньої мультикультурності. Поступово міф про багатонаціональну

Одесу перетворився у симулякр, де деклароване культурне різноманіття не мало реального підґрунтя. І хоч місто продовжувало транслюватися через особливий «одеський колорит», в реальності відбувалася тотальна русифікація.

Музеї відігравали важливу роль у процесі конструювання нової радянської ідентичності. На прикладі діяльності Одеського художнього музею можна побачити як інституція пройшла шлях від репрезентації різноманітних шкіл та традицій міста до єдиного радянського наративу. Розділення музею у 1920-х роках та його закріплення як інституції, що мала репрезентувати вітчизняне мистецтво вплинуло на побудову експозиції та процес колекціонування. Через концепцію «музею, що розмовляє» та впровадження тематично-хронологічної експозиції, що пов'язувала локальне одеське мистецтво з російською історією призвели до витіснення етнічного різноманіття з музейного простору.

Показовим є також період румунською окупації. На цьому прикладі можна побачити відмінне сприйняття Одеси в середині СРСР та за його межами. Під час румунської окупації 1941-1944 років в просторі музею відбулася реекспозиція в бік повернення до репрезентації Одеси як мультикультурного європейського міста. Адміністрація музею будувала зв'язки з Європою через створення окремих відділів, що були присвячені адміністрації та архітекторам міста, демонструючи європейські впливи на формування Одеси у ХІХ столітті. Після повернення радянської влади, музей знову повернувся до вплетення історії міста до імперського та радянського контекстів. Проте, варто зазначити, що під час румунської окупації реальна мультикультурність Одеси поступово стиралася. У комплексі радянський та румунський режими вплинули на зміну етнічного складу міста. Після цих змін радянській владі було легше русифікувати місто, адже його «мультикультурність» подавалася у викривленому вигляді і як товар назовні.

У 1960-х роках прояви національної культури зазнали трансформації. З одного боку було дозволено розвиток національної культури, з іншого - виключно у дозволених рамках. В цей період національна культура подається через народне мистецтво та фольклор. Проте етнічні прояви ставали театралізованими та не мали жодного зв'язку з реальним народним мистецтвом. З 1964 року музеї мали висвітлювати історію регіону через зв'язок з Росією. Національні прояви мали виглядати «вторинними» на фоні російської культури. Народне мистецтво підходило під цей критерій, показуючи простоту та традиції нації не претендуючи на автономію.

Саме в період 1960-х років в Одеському художньому музеї відбувається поповнення колекції декоративно-ужиткового мистецтва творами українських народних майстрів. Аналіз процесу формування колекції показав, що національний одяг, вишивка, кераміка і надходили до колекції до цього часу, воно не було репрезентоване в експозиції і довгий час перебувало закритим у фондах. Створення окремого відділу українського декоративно-ужиткового мистецтва не було проявом уваги до локальних культур, а

скоріше результатом національної політики. Мультикультурний образ Одеси звівся до уніфікованого зразку української народної культури. Локальні особливості регіону та мистецькі практики етнічних громад залишилися поза межами репрезентації. Важливим є ще питання візуальної уніфікації народного мистецтва. Хоч в період 1970-х років музейні співробітники почали їздити в експедиції Одещиною задля пошуку творів локальних народних майстрів, велика кількість експонатів надходила через музейні фонди та у вигляді закупівель з порцелянових заводів. «Естетичний поворот» вплинув на стертя меж між заводськими та автентичними виробами, що в подальшому вплинуло на візуальне злиття національних культур.

Задекларований образ міста як «мультикультурного» перестав відображатися в експозиції ще в післявоєнний період. Уся багатоетнічність Одеси була знищена, а в подальшому зведена до уніфікованого образу української культури в межах рамок, дозволених ідеологією. Через механізми радянської національної політики та музейної діяльності відбувалося формування нового бачення минулого, де міська багатоетнічність поступово замінювалася наративом про «єдиний радянський народ». У цьому процесі Одеський художній музей відігравав провідну роль, адже став інституцією, що займалася репрезентацією локального вітчизняного мистецтва. Проте, усі прояви національного були маргіналізованими. Навіть міфічний образ «мультикультурності» міста не було репрезентовано через експозицію. Локальне мистецтво подавалося через зв'язок з російською культурою як домінантною, що стерло будь які локальні прояви національного в експозиції.

Аналіз музейної практики під впливом радянської національної політики дозволяє простежити трансформацію візуальної репрезентації культур в межах Одеси. Це дає розуміння не тільки змін одеського міфу, а й того, як це подавалося через музейні експозиції, що мали на меті «виховання нового громадянина». Це дослідження розглядає прояви одеської мультикультурності за межами літературних творів, що є більш популярними у наукових дослідженнях. Це дає більш глибоке осмислення процесів конструювання міської ідентичності в радянську добу та її репрезентації.

Бібліографія

Монографії

Барковская, О. М. 2012. *Общество независимых художников в Одессе: биобиблиографический справочник*. Одеса: Одеська національна наукова бібліотека; ВМВ. 216 с.

Кант, Иммануил. 2019. *К вечному миру*. Москва: ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик». 432 с.

Brandenberger, David. 2002. *National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931–1956*. Cambridge, MA, and London: Harvard University Press.

Наукові статті, збірники

Акінша, Костянтин. 2020. «Вишивання товариша Сталіна. Кування українського псевдофольклору». У *Матеріали онлайн-конференції в рамках фестивалю наївного мистецтва «Космос всередині»*, за ред. Аліси Ложкіної, 99–118. Київ: Артбук.

Байцим, Поліна. 2020. «Посвідчення: радянські визначення “народного”, “самодіяльного” і “професійного” мистецтва». У *Матеріали онлайн-конференції в рамках фестивалю наївного мистецтва «Космос всередині»*, за ред. Аліси Ложкіної, 119–128. Київ: Артбук.

Бевз, Тетяна. 2018. «Історичні і соціокультурні засади політичної ідентичності міста Одеси». *Наукові записки ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України* 3 (65): 54–85.

Горбачов, Дмитро. 2020. «Народний футуризм. Спогади дослідника». У *Матеріали онлайн-конференції в рамках фестивалю наївного мистецтва «Космос всередині»*, за ред. Аліси Ложкіної, 79–86. Київ: Артбук.

Кушнір, Віталій. 2013. «Питання організації музейної мережі УСРР у 1920-ті рр.: науковий та суспільно-політичний виміри». *Народознавчі зошити* 6, по. 114: 977–987.

Маньковська, Руслана. 1999. «З історії музейної справи України: принципи експозиційного показу музейних збірок в 20-ті рр. XX ст.». *Краєзнавство*, по. 1–4: 128–133.

Маньковська, Руслана. 2011. «Знищення музейних збірок в УРСР у післявоєнний період (друга половина 1940-х – 1950-х рр.)». *Історія України: маловідомі імена, події, факти*, по. 37. Київ: Інститут історії України НАН України.

Федорова, Л. Д. 2010. «Музей Одеського товариства історії та старожитностей». У *Енциклопедія історії України*, ред. В. А. Смолій та ін. Т. 7. Київ: Наукова думка.

Філевська, Тетяна. 2020. «Вишитий авангард: експеримент у Вербівці». У *Матеріали онлайн-конференції в рамках фестивалю наївного мистецтва «Космос всередині»*, за ред. Аліси Ложкіної, 87–98. Київ: Артбук.

Hausmann, Guido. 2023. “Localism and Cosmopolitanism in Odesa: The Case of the Odesan Literary-Artistic Society, 1898–1914.” In *Cosmopolitan Spaces in Odesa: A Case Study of an Urban Context*, edited by Mirja Lecke and Efraim Sicher, 21–36. Boston.

Horowitz, Brian. 2023. “Elitism and Cosmopolitanism: The Jewish Intelligentsia in Odesa’s School Debates of 1902.” In *Cosmopolitan Spaces in Odesa*, edited by Mirja Lecke and Efraim Sicher, 100–117. Boston.

Lecke, Mirja. 2023. “Gender, Poetry and Song: Vera Inber and Isa Kremer in Odesa.” In *Cosmopolitan Spaces in Odesa*, edited by Mirja Lecke and Efraim Sicher, 165–192. Boston.

Natkovich, Svetlana. 2023. “Merchants, Clerks, and Intellectuals: The Social Underpinnings of the Emergence of Modern Jewish Culture in Late Nineteenth-Century Odesa.” In *Cosmopolitan Spaces in Odesa*, edited by Mirja Lecke and Efraim Sicher, 70–99. Boston.

Petrovsky-Shtern, Yohanan. 2023. “The Ukrainian Ode(s)a of Vladimir Jabotinsky.” In *Cosmopolitan Spaces in Odesa*, edited by Mirja Lecke and Efraim Sicher, 37–69. Boston.

Walke, Anika. 2019. “Was Soviet Internationalism Anti-Racist? Toward a History of Foreign Others in the USSR.” In *Ideologies of Race*, edited by David Rainbow, 284–311. Montreal and Kingston: McGill-Queen’s University Press.

Weinberg, Robert. 2023. “Ethnic Violence in Cosmopolitan City: The October 1905 Pogrom in Odesa.” In *Cosmopolitan Spaces in Odesa*, edited by Mirja Lecke and Efraim Sicher, 118–138. Boston.

Whittington, Anna. 2019. “‘Citizen of the Soviet Union – It Sounds Dignified’: Letter Writing, Nationalities Policy, and Identity in the Post-Stalinist Soviet Union.” In *National Indifference and the History of Nationalism in Modern Europe*, edited by Maarten Van Ginderachter and Jon Fox, 225–247. Abingdon, UK: Routledge.

Статті у періодичних виданнях

Baron, Lawrence. 2010. “The First Wave of American ‘Holocaust’ Films 1945–1959.” *The American Historical Review* 115, no. 1: 90–114.

Blitstein, Peter A. 2006. “Cultural Diversity and the Interwar Conjuncture: Soviet Nationality Policy in Its Comparative Context.” *Slavic Review* 65, no. 2: 273–293.

Davoliūtė, Violeta, and Odeta Rudling. 2023. "The Rustic Turn during Late Socialism and the Popular Movement against Soviet Rule." *Canadian Slavonic Papers* 65, no. 1: 30–51.

Hilton, Alison. 2002. "Humanizing Utopia: Paradoxes of Soviet Folk Art." *Kritika* 3, no. 3: 459–471.

Hutchinson, Erin. 2023. "Gathering the Nation in the Village: Intellectuals and the Cultural Politics of Nationality in the Late Soviet Period." *The Russian Review* 82: 91–112.

Jolles, Adam. 2005. "Stalin's Talking Museums." *Oxford Art Journal* 28, no. 3: 429–455.

Slezkine, Yuri. 1994. "The USSR as a Communal Apartment, or How a Socialist State Promoted Ethnic Particularism." *Slavic Review* 53, no. 2: 414–452.

Дисертації

Маньковська, Руслана Вікторівна. 2017. *Музейна справа в Україні: теоретичні, практичні та антропологічні виміри історичного досвіду (1920-і рр. – початок XXI ст.)*. Дис. д-ра іст. наук, Інститут історії України НАН України та Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди. 518 с.

Karova, Yulia. 2015. *Designer Socialism: The Aesthetic Turn in Soviet Russia after Stalin*. PhD diss., Central European University.

Електронні ресурси

Білоусова, Л. Г. n.d. «Японці в Одесі». *Вісник Одеського історико-краєзнавчого музею* 15: 283–88. Дата доступу 12.06.2026 <https://history.odessa.ua/publication15/stat49s.htm>

Довгополова, Оксана, Олександр Бабіч, Ганна Мисюк, Тарас Гончарук, Іван Козленко, and Зеев Волк. 2024. *Одеський міський міф: наративи, структура, перспективи розвитку*. Одеса: ГО «Суспільство та історична спадщина». Дата доступу 11.06.2026 р. <https://www.odesadecolonization.org/post/%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D0%BC%D1%96%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D0%BC%D1%96%D1%84>.

Котляр, Евгений. 2016. «Еврейские музеи и коллекции первой трети XX века: судьба и следы художественного наследия (Львов – Санкт-Петербург – Одесса – Киев)». March 29. Дата доступу 12.06.2026. <https://lostart.org.ua/ua/research/454.html>

Луцкевич, М. Г. n.d. «Одесский художественный музей в годы Великой Отечественной войны». *Вісник Одеського художнього музею* 1: 48–56. Дата доступу 12.06.2026 <https://ofam.od.ua/vestnikohm1/>

Рикун-Штейн, Інна. 2024. «Возвращение из забвения: директор Одесского народно-художественного музея Ц. С. Эмский-Могилевский». *Заметки по еврейской*

истории, № 1. Дата доступа 14.06.2026
<https://z.berkovich-zametki.com/y2024/nomer1/rikun/>

Сєдих, С. А. 2016. «Предыстория Городского музея изящных искусств на страницах одесской периодики (1897–1899)». *Вісник Одеського художнього музею* № 4. Дата доступа 12.06.2026 https://ofam.od.ua/vestnikohm4/?utm_source

Солодова, В. В. 2005. «Музеи Одессы. 1825–1917 гг.». У *Вісник Одеського історико-краєзнавчого музею*, по. 1. Одеса: Астропринт. Дата доступа 25.05.2026 р. <https://history.odessa.ua/publication1/stat01.htm>.

Список використаних джерел

Архівні джерела

Архів Одеського національного художнього музею

Ф. 28, оп. 1, спр. 2, док. 1. *Одеський музей російського і українського мистецтва. Путівник.* 1940. Дата доступу 12.06.2026
<https://archive.ofam.ua/doc.xhtml?d=bc13dc80-6a06-4aab-bf42-b7168263a141&l=uk>.

Ф. 28, оп. 1, спр. 3, док. 1. Майданик, В. М. *Каталог Одесского музея русского и украинского искусства.* Дата доступу 12.06.2026
<https://archive.ofam.ua/doc.xhtml?d=2bf379c6-3d3c-4ee5-89c1-8bdd1582542c&l=uk>.

Ф. 30, оп. 1, спр. 4, док. 1. *Проектъ правилъ соглашения Городской Управы съ Обществомъ Изящныхъ Искусствъ по устройству и заведыванію Городскимъ Музеемъ Изящныхъ Искусствъ: Копія.* 1916. Дата доступу 12.06.2026
<https://archive.ofam.ua/doc.xhtml?d=df376f5b-fb9c-4570-aa6a-cf7aae9d6dcb&l=uk>

Ф. 30, оп. 1, спр. 13, док. 1. Тюрюмін, Олександр. *«З історії організації та діяльності міського музею красних мистецтв».* Дата доступу 12.06.2026
<https://archive.ofam.ua/doc.xhtml?d=710c5dc8-8212-46ee-b35c-1e37d9574627&l=uk>

Ф. 30, оп. 1, спр. 17, док. 1. Сафонова, Ольга. *Декоративно-ужиткове мистецтво в зібранні музею.* Дата доступу 12.06.2026
<https://archive.ofam.ua/doc.xhtml?d=62f6b6d9-1648-467f-ba18-c9ae8218b8d8&l=uk>.

Ф. 30, оп. 1, спр. 19, док. 2. *Випис з інвентарної книги Одеського міського музею витончених мистецтв.* Дата доступу 12.06.2026
<https://archive.ofam.ua/doc.xhtml?d=d66d3d64-1c36-4f88-a0f1-28552b67291f&l=uk>

Ф. 41, оп. 1, спр. 1, док. 1. Савінов, Д. Н. *Пояснювальна записка до плану експозиції живопису кінця XIX – початку XX століття.* 1948. Дата доступу 12.06.2026
<https://archive.ofam.ua/doc.xhtml?d=45c50d7a-caa7-44ec-9df0-d1623c622502&l=uk>.

Ф. 41, оп. 1, спр. 4, док. 1. *Топографічний план експозиції Одеської Державної Картинної Галереї.* Дата доступу 12.06.2026
<https://archive.ofam.ua/doc.xhtml?d=abef4808-f7e0-454f-b8fc-4b6d7303ad45&l=uk>.

Ф. 41, оп. 1, спр. 5, док. 1. Нестеров, В. *Пояснювальна записка до експозиції Одеської художньої картинної галереї.* 1949. Дата доступу 12.06.2026
<https://archive.ofam.ua/doc.xhtml?d=ae1b0e34-a34c-4e3e-a1c3-3c85dc3a158c&l=uk>.

Ф. 43, оп. 1, спр. 1, док. 14. Фото екскурсантів.

Ф. 43, оп. 1, спр. 1, док. 21. Виставка подарунків з Москви та Ленінграду.

Ф. 43, оп. 1, спр. 1, док. 22. Фотофіксація музейної зали.

Фонд облікової документації архіву Одеського національного художнього музею

Книга надходжень 2. 1925.

Книга надходжень 7. 1938.

Семенюк И. И. *Отчет о работе Одесского художественного музея за 1979 год.* 1979. 19 с.

Державний архів Одеської області

Ф. 5585, оп. 1, спр. 230, арк. 1.

Каталоги, путівники, музейні видання

Гурова, Лідія. 1977. *Українське декоративно-прикладне мистецтво в Одеському художньому музеї: каталог.* Одеса.

Каспаринская, С. А., ред. 1991. *Музей и власть. Государственная политика в области музейного дела (XVIII–XX вв.).* Москва.

Музейная экспозиция (Организация и техника). 1964. 2-е изд. Под ред. Ф. Н. Петрова и К. Г. Митяева. Москва: Советская Россия.

Романов, Н. И. 1919. *Как устраивать местные музеи.* Москва: Тип. Н. Желудковой.

Періодика, преса, публікації

Ленин, В. И. 1969. *Полное собрание сочинений.* 5-е изд. Т. 25: Март–июль 1914. Москва: Государственное издательство политической литературы.

Сталин, И. В. 1952. *Сочинения.* Т. 5: 1921–1923 гг. Москва: Госполитиздат.

Дубровський, Василь. 1927. «Чергові завдання сучасного музейного будівництва на Україні». У *Український музей*, вип. 1, 6–17. Київ: Видання Укрнауки УСРР.

Дубровський, Василь. 1929. *Музеї на Україні*. Київ: Державне видавництво України.

Кр-ць, С. 1938. «Музеї України». *Малярство і скульптура*, по. 4: 21. Архів Одеська національна наукова бібліотека, шифр XIV_10838.

Летт, Д. 1928. «Музей Української культури». *Всесвіт*, по. 1.

Маревич, Яків. 1932. «Наша масова мовна практика (до постави питання про мовний простір міста)». *Металеві дні*, по. 9.

Мельник, М., М. Баніт, і В. Буйволенко. 1938. «Що робиться в художньому музеї». *Чорноморська Комуна*, July 2, по. 150 (5669): 3.

Металеві дні. 1931. No. 10. Одеса: Видавництво «Література і мистецтво».

Металеві дні. 1931. No. 10–11 (16–17). Одеса: Видавництво «Література і мистецтво».
Советский музей: иллюстрированный общественно-политический и научный журнал. 1934. No. 1. Москва.

Додатки

Додаток 1

Фото 1. *Виставка подарунків з Москви та Ленінграду.* Невідомий автор. Архів Одеський національний художній музей. Ф. 43 (Фотоархів. Негативи на срібно-желатинових скляних пластинах), оп. 1, спр. 1, док. 21.



Додаток 2

Фото 2. Фотофіксація музейної зали, невідомий автор, архів Одеський національний художній музей, ф. 43 (Фотоархів. Негативи на срібно-желатинових скляних пластинах), оп. 1, спр. 1, док. 22.



Додаток 3

Фото 3. *Фото екскурсантів*, невідомий автор, архів Одеський національний художній музей, ф. 43 (Фотоархів. Негативи на срібно-желатинових скляних пластинах), оп. 1, спр. 1, док. 14.



Додаток 5

Фото 5. *Музейна зала*. Невідомий автор. Архів Одеський національний художній музей. Ф. 43 (Фотоархів. Негативи на срібно-желатинових скляних пластинах), оп. 1, спр. 1, док. 68.



Додаток 6

Фото 6. *Музейна зала*. Невідомий автор. Архів Одеський національний художній музей. Ф. 43 (Фотоархів. Негативи на срібно-желатинових скляних пластинах), оп. 1, спр. 1, док. 55.



Додаток 7

Фото 7. ПР-94. Михайло Адамович «Хто не працює, той не їсть». Завод Микоили П.
Колекція Одеського національного музею



Додаток 8

Фото 8. Пр-1088. Єлизавета Розендорф «Чоботар». Ленінградський порцеляновий завод.

Колекція Одеського національного художнього музею.



Додаток 9

Фото 9. ПР-1195. Олександра Щекотихина-Потоцька «Es lebe die Weltrepublik der Räte! Хай живе всесвітня радянська республіка!». Ленінградський порцеляновий завод. Колекція Одеського національного художнього музею.



Додаток 10

Фото 10. *Фотофіксація робіт*. Невідомий автор. Архів Одеський національний художній музей. Ф. 43 (Фотоархів. Негативи на срібно-желатинових скляних пластинах), оп. 1, спр. 1, док. 149.



Додаток 11

Фото 11. Фотографія зали українського народного декоративно-ужиткового мистецтва

Джерело: <https://ofam.od.ua/dpi/>



Фото 11.1. Фотографія зали українського народного декоративно-ужиткового мистецтва

Джерело: <https://ofam.od.ua/dpi/>

