

Меморіяли совєтизму

Наталья Дарсавелідзе

Для тих, хто споруджує пам'ятник, він пов'язаний із формулюванням нормативних зразків мислення та поведінки, важливих для сучасного суспільства. Часто пам'ятник є ідеологічним об'єктом, сконструйованим задля того, щоби спонукати маси до сприйняття й засвоєння певних цінностей. Він регулює і закріплює в свідомості сучасників образи історії, беручи участь у формуванні колективної пам'яті, загальноприйнятого знання про минуле.

Російські пам'ятники, встановлені одразу після подій 1991 року, тематично, ідеологічно та художньо відмежовані від попередньої традиції. Розвінчування недавніх героїв, потреба повернути історії замовчувані імена й переглянути оцінки та потрактування минулого, відкидання советських канонів у мистецтві – все це сполучалося з активною меморіальною політикою: демонтажем чималої кількості пам'ятників вождям та їхнім соратникам, реставрацією «списаних» будівель, спорудженням нових об'єктів (наприклад, московських пам'ятників святому Кирилові та Методію, Сергєєві Рахманінову, Булату Окуджаві, Іванові Буніну, Осіпові Мандельштаму).

Тим часом аналіз культурної політики останніх років унаочнює посилення ностальгійних настроїв саме щодо советського минулого: воно дедалі частіше бачиться добою стабільності, усталеної ціннісної системи, епохою лідерства країни на світовій арені. Впорядкування сучасного меморіального середовища лише підсилює загальне враження. Останніми роками в містах Росії з'явилися пам'ятники, які через тематику та спосіб виконання можуть видатися спорудами з советського минулого. Скажімо, в Краснодарі встановлено обеліск «Чекістам Кубані від краснодарців на знак вдячності за ратний труд» (1997), прикрашений позолоченими серпом і молотом і написом «1917». У Владивостоці з'явився монумент «Героям Революції та Громадянської війни». 2005 року в Москві, Волгограді, Красноярську, Північній Осетії вирували суперечки довкола спорудження пам'ятника Сталінові; на початку 2007 року вони жваво точаться вже у Барнаулі. Із проектів нових пам'ятників, затверджених за п'ять років роботи Московської міської комісії з монументального та декоративного мистецтва (2001–2005), 57% відсилають (чи відсилатимуть) до подій і персонажів советського минулого.

Із советської доби дедалі впевненіше позичають образи та символи, беручи їх за основу для ідеологічного орієнтування у сьогоденні. Їх актуалізують, коли виникає потреба знайти підстави об'єднання нації (доволі різнорідної культурно, соціально, етнічно, релігійно) чи пояснити вибір

Наталья Дарсавелідзе. «Присутствие советского в современном мемориальном пространстве: заимствование, неточная цитата». З російської за рукописом переклала Катерина Демчук.

напряму політичного курсу країни. Советське минуле є активним чинником самовизначення сучасного росіянина.

Не дивно, що основним сюжетом нових пам'ятників є війна 1941–1945 років – подія №1 у російській історії. Безперечно, поява більшості присвячених Великій вітчизняній меморіалів пов'язана з масштабними приготуваннями до ювілеїв: здебільшого ці монументи споруджено в 2001 і 2004–2005 роках. 2006 року нових пам'ятників відкрито набагато менше, проте, зрозуміло, різкий спад зацікавленості цією тематикою не усуває з міського середовища вже встановлених монументів.



Пам'ятник подвигу учасників Великої Вітчизняної війни 1941–1945 років і трудівників тилу – жителів Північної адміністративної округи міста Москви (скульптори Анатолій і Наталья Вяткіни, 2005)

У Москві, якщо говорити про особливості впорядкування колективної пам'яті про війну на її прикладі, нові пам'ятники рівномірно розподілено по місту: у спеціально оформлених поминальних місцях (на кшталт Поклонної гори), на перехрестях нецентральных вулиць (Дмитровський проїзд і Тимірязевська), у виділених зонах міських парків (Тропарьово) та скверів (по вулиці Хачатуряна в Отрадному). До того ж в останні роки стала виразною тенденція присвячувати такі пам'ятники різноманітним групам, виділяючи з-поміж учасників війни представників різних професій, національностей, а також мешканців окремих районів міста. У цій групі – стела «Тушинцям – учасникам Великої Вітчизняної війни», монументальна композиція, присвячена пам'яті учасників війни, які мешкали в Северному адміністративному окрузі Москви, пам'ятник льотчикам, які базувалися на території Жулебіного,

пам'ятник подвигів жителів Центрального адміністративного округу, стела воїнам-робітникам Московського суднобудівного та судноремонтного заводу, пам'ятник воїнам-зв'язківцям, пам'ятний знак воїнам-зеніткам, пам'ятник воїнам-авіаполку «Нормандія-Неман» та інші. Різні соціальні групи долучаються до начебто спільних спогадів.

Сучасні пам'ятники основною масою продовжують советський історіографічний дискурс, ілюструючи відомі факти та висновки, практично не додаючи нового знання до колективного уявлення про війну. Пам'ятник ромам, жертвам Великої вітчизняної війни, чи непоказний бюст Раулю Валленбергові, майже не помітний у дворі бібліотеки іноземної літератури, – чи не єдині

експозицією відкритого в 1995 році Музею Вітчизняної війни на Поклонній горі.

Замовчування, відмова від публічного обговорення трагічних, складних і неоднозначних сторінок советської історії є, мабуть, однією з тенденцій сучасної меморіальної політики загалом. Наприклад, у Красноярському краї, де, за даними товариства «Меморіал», у роки сталінських репресій відбували покарання десь із пів мільйона осіб, дотепер немає жодного пам'ятника з цієї тематики. Пам'ятники екологічним катастрофам (якщо вони з'являються) обережно «засунуто» на територію закритих інститутів – так, приміром, сталося з пам'ятним знаком «Героям-ліквідаторам радіаційних аварій і катастроф», встановленим у Щукіні на території одного з корпусів Курчатівського інституту. Меморіали воїнам-«афганцям», що їх, завдяки діяльності російських союзів і фондів ветеранів, дедалі більше у населених пунктах, інколи стають об'єктом сучасних політичних ігор. Попри те, що учасники війни 1979–1989 років схильні відтворювати специфічну атмосферу, яка репрезентує їхній досвід, вибір, як показує Наталья Данилова, вельми часто здійснюється на користь «демонстративних проєктів ідеологізованої пам'яті про війну»: «Меморіал загиним в Афганістані починає функціонувати як символ будівництва нації, інструмент державної ідеології».

Аналогічно замовчуються і деякі сучасні події. Влада чинить опір ушануванню в окремих монументах пам'яті загиблих у Чеченській війні. Показово, що в назвах столичних пам'ятників ця подія взагалі не звучить: відповідні споруди присвячено «Москвичам, що загинули, виконуючи військовий обов'язок на території РФ від 1991 по 2004 роки», «Загиним під час виконання військового обов'язку», «Воїнам, що загинули, захищаючи державні інтереси Росії у військових конфліктах в Афганістані, Абхазії, Азербайджані, Таджикистані та інших "гарячих точках"», «Солдатам Вітчизни».

Тематика сучасних монументів продовжує советську традицію. Та якщо в Советському Союзі вибір на користь героїв революції та Вітчизняної війни пояснювала специфіка точки відліку історії нової нації, то особлива увага в сучасній меморіальній політиці до героїв і подій останніх дев'яноста років, очевидно, свідчить про прагнення пояснити та виправдати сучасні реалії за допомогою знайомих, упізнаваних моделей. Покликання на успіхи, перемоги та досягнення советської держави дає змогу безболісно утримувати в свідомості мас ідеї необхідності створення сильної держави, що покладається в політиці тільки на себе, ставлячися до сусідів з певною недовірою. Минуле, не перетворене на «фігуру замовчування», вписано в героїчний ореол громадянського подвигу, самопожертви. І в зв'язку з цим можна говорити про нову російську мітологізацію історії.

Окрім вибору теми, до організації сучасних пам'ятників активно залучають також інші советські меморіальні практики: використання російськими авторами художньої

мови монументального мистецтва ССРСР, ставлення до пам'ятника як до «дидактичного матеріалу» тощо. Проте вірність російських меморіальних об'єктів советським канонам навряд чи можна сприймати як відданість місцевій архітектурній і скульптурній школі. Важко тут доглядіти і пост-модерністське цитування, гру зі зразками – в Росії до монументів ставляться надто серйозно. Взування на советські прийоми виразності навряд чи можна приписати й інерції художнього мислення сучасних авторів. Це навіть не держзамовлення...

Визначаючи механізми внутрішнього відсилання сучасних монументів до взірців попередніх десятиліть, видається продуктивним порівняти зв'язок між цими двома традиціями зі співвідношенням між оригіналом і неточною цитатою.

У «Батьках і дітях» Івана Тургенєва є епізод, коли Базаров, вирішивши різко згорнути розмову, посилається на улюбленого в родині Кірсанових Пушкіна:

Однако мы довольно философствовали. «Природа навевает молчание сна», – сказал Пушкин. – Никогда он ничего подобного не сказал, – промолвил Аркадий. – Ну, не сказал, так мог и должен был сказать, в качестве поэта.

Чому Базаров згадує Пушкіна?

Для будь-якого цитування важливим є посилання на авторитет, легітимація дій і підкріплення слів вагомим прикладом. Але часто цитата, вихоплюючи «важливу» думку із загального контексту сказаного, нехтує загальний зміст. У неточній цитаті дослівне значення оригіналу виявляється особливо позбавленим «ваги», потреби. Окремі слова, авторський синтаксис перестають відігравати самостійну смислорозрізнявальну роль. Повідомлення впізнається як пройдене, пережите, а тому – перевірене знання.

Унікаючи дослівного повторення прийомів советської монументальної пропаганди, але наслідуючи її дух, сучасні пам'ятники потрапляють у підготоване попередньою традицією поле впізнавання. Від глядача вимагається менше зусиль, аби прийняти монумент. Такий механізм освоєння внесеного через візуальні форми історичного досвіду детально аналізує Єлена Петровська:

Що грубший матеріал, то вдалішою видається «хитрість», бо ж колективні фантазії «прикріплено» радше не до окремих деталей, а до загальної атмосфери, яку вони створюють.

Якими ж є окремі риси советської монументалістики, до яких свідомо чи несвідомо покликаються сучасні скульптори?

Чимало пам'ятників вирізняються масштабністю і монументальністю виконання. Стела роботи Зураба Церетелі, споруджена 1996 року в московському Парку Перемоги, за висотою є другим пам'ятником у світі (вищий – лише Вашингтонський монумент; до речі, до 1996 року найвищим пам'ятником у Росії й Європі була постать Матері-Батьківщини Євгенія Вучетіча). Велетенська десятиметрова статуя Солдата-Переможця (скульптор Валентін Зноба) в меморіальному комплексі на Поклонній горі ніби

ілюструє усталене в советському мистецтвознавстві означення монументалізму: це «узагальнені форми, великі розміри та маси» у поєднанні з ідеєю, це «образ мислення художника». А відносно невеликий розмір сучасного пам'ятника може бути компенсований величезним постаментом (скажімо, такою є восьмиметрова постать генерала де Голя роботи Зураба Церетелі, встановлена 2003 року перед готелем «Космос» у Москві).

Герої сучасних пам'ятників – видатні особистості. Вони зазвичай позбавлені сумнівів, гризот, тривог (це принципово не ті якості й не ті почуття, що їх покликаний відтворити монумент). Отаким героєм-переможцем представлено тричі героя ССРСР маршала авіації Александра Покришкіна в новосибірському пам'ятнику 2005 року.

А якщо пам'ятник відтворює трагічні події, то їх інколи передано через розгорнуту метафору, при цьому складний смисл зводиться до єдиного обраного образу. Таким є монумент «Трагедія народів» (скульптор Зураб Церетелі, 1995–1996 роки), перенесений на задній двір Музею Вітчизняної війни. Пам'ятник такого стибу не здатен і не повинен змінити глядацьке ставлення до історії, він не порушує нових проблем (але це, очевидно, і не передбачено). Тут немає і не може бути запитань до минулого, максимальний ефект, на який розраховано монумент, – викликати співчуття, скорботу.

Пози й жести героїв театральні, вони зрозумілі та легко прочитуються. Скажімо, у владивостоцькому монументі «Героям Революції та Громадянської війни» непокрита схилена голова воїна символізує скорботу, піднесена вгору рука сусідньої постаті – тріумф і силу, згорблена поза – важкість випробувань, що випали на долю. Шаблонні, впізнавані жести постатей можуть характеризувати не тільки советську традицію – це вельми поширений із посиланням на класику прийом. Але в Росії, в контексті знайомих прикладів, це читається як наслідування советської класики. Такі жести типові для героїв і станкового живопису (полотна братів Грекових), і скульптурних груп (меморіал «Героїчним захисникам Ленінграда» скульптора Михайла Анікушіна, 1975).

Деякі сучасні меморіали за формою буквально відтворюють прийоми комеморації, звичайні в ССРСР. Особливо це стосується стел-кенотаф, що, як зауважують дослідники, були найпоширенішим способом ушанувати пам'ять земляків у перші повоєнні десятиліття. Втім, в образний ряд сучасних стел-кенотаф внесено деякі зміни, пов'язані з появою православної чи російської державної символіки, як, приміром, у монументі, встановленому 2002 року в колишньому селі Павшині, нині Мітінський район Москви. Напис на павшинському пам'ятнику теж змушує згадати про неточне цитування: «Вам, земляки, от всей души поклон наш низкий и молитвы, за то, что вы с кровавой битвы во имя жизни не пришли!». У звичне висловлювання з відповідною лексикою, інверсованим синтаксисом, вклинюється слово «молитви», немислиме у советських посьвтах. А проте основний зміст тек-

сту так потужно відсилає до знайомих прикладів і не дозволяє виявити, що фразу побудовано на грані логічного абсурду, анаколуфу: поклін, вдячність – за неповернення.

Неточна цитата (замість оригінального висловлювання) повторює заведені у відповідній ситуації формули, вихолощуючи їх зміст і обертаючи меморіальні форми в «симулякри пам'яті»*. Головна відмінність тих сучасних монументів, що тиражують советські зразки, від монументів, узятих за взірць, полягає в тому, що їх референтом є різні об'єкти. Советські пам'ятники, створені відразу після подій, відсилають до ще живого в пам'яті минулого, розповідаючи цим самим про сьогодення. Сучасний пам'ятник повторює усталені, знайомі образи: це «репринт» старих пам'ятників.

Монумент Наталі й Анатолія Вяткіних, присвячений подвигу учасників Великої вітчизняної війни 1941–1945 років і трудівників тилу – жителів Північного адміністративного округу міста Москви (2002), ніби відтворює зразки, запропоновані в советській монументальній скульптурі, повторюючи знайомі глядачеві жести (піднесені вгору руки – як-от пам'ятник біля Яхорми, 1966 рік), одяг (приміром, використаний у Меморіалі безсмертному подвигу 28 героїв битви під Москвою). Вибір жіночої постаті відсилає до традиції 1960–1970 років – наприклад, цьому пам'ятникові суголосний опис із книжки Нікіти Воронова «Люди, події, пам'ятники»:

Значно частіше почали з'являтися пам'ятники та скульптурні композиції, присвячені явищам і подіям, що уособлюють Батьківщину, Перемогу, Материнство, Свободу, возз'єднання народів, заснування міста тощо. Такого стибу пам'ятники, безперечно, не є чимось принципово новим у світовій, художній практиці. <...> Та саме в советському мистецтві в 1960–1970-ті роки вони дуже поширилися. <...> Фактично вони не є пам'ятниками людям. Це пам'ятники подіям, явищам, поняттям.

Пам'ятники, встановлені у Советському Союзі, відповідно до актуальних на той час вимог до мистецтва, є виразниками типового. Вони часто грішать узагальненнями і не відтворюють індивідуального досвіду. Проте людям, які пережили 1941–1945 роки, не треба було розповідати, що таке війна. Передусім стояло завдання вшанувати пам'ять загиблих, розкрити в меморіалі найголовніші ідеї та символи, пов'язані з війною. Основою пам'ятника Вяткіних є вже типізований образ, що апелює до всіх не до живої, наявної у колективних спогадах історії, а до вже сконструйованого за допомоги фільмів, книжок, енциклопедій, підручників, інших пам'ятників образу.

Сучасний пам'ятник у принципі не претендує на глядацьке співпереживання події. Це цитата з пам'яті, без огляду на конкретний прототип, повторення, яке

* Цей бодріярівський образ використовують Дмитрій Андрєєв і Геннадій Бордюгов («Простір пам'яті: Велика Перемога і влада», Москва, 2005), характеризуючи визначальні риси церемоній святкування 9 травня.



Елена Устюгова Стиль и культура Опыт построения общей теории стиля

Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2006

Монографія професора Санкт-Петербурзького університету Єлени Устюгової є спробою створити універсальну теорію стилю, що була б чинна для найрізноманітніших сфер: від літературознавства й естетики до соціології та філософії науки. Дослідниця прагне скомпенсувати брак комплексного розгляду поняття «стиль» як метадисциплінарного концепту і вказує на недостатню відрефлектованість цього поняття в межах різних наук (переважно гуманітарних), де, попри це, ним послуговуються досить часто. Праця присвячена, по-перше, виявленню загального знаменника значень «стилю» через аналіз застосування його в подекуди досить віддалених сферах; по-друге – окресленню стильових парадигм упродовж усієї історії культури (їх Устюгова нараховує три); по-третє – розробленню універсальної методології побудови інтердисциплінарної теорії стилю та встановленню базових засад цієї теорії.

Авторка розглядає стиль у єдності двох його вимірів: конкретних стилістичних практик (що їх представляють культурні епохи, напрями, течії, творчість окремих митців) і спроб теоретичного осмислення цієї категорії, що, відповідно, можуть узагальнювати вже наявний стилетворчий досвід або ж правити за теоретичні приписи для майбутніх практик. При цьому загальним тлом дослідження стилю в монографії є культура, взята в широкому розумінні – як єдність усіх духовних виявів людини, що покладає себе в певному стосунку до світу (і зумовлює тип самостосунку); відповідно, складниками культури виявляються наука, мистецтво, філософія, характер повсякденної поведінки та соціальні відносини. Устюгова трактує культуру передусім як універсальну цілісність смислів, а відтак тлумачить стиль як спосіб самоідентифікації суб'єкта культури, який є водночас її творцем, реципієнтом і самосвідомістю. Отож дослідниця прописує своєрідну онтологію стилю, хоча майже не вживає цього словосполучення.

Авторка фахово аналізує попередні концепції стилю і намагається уникнути традиційних пасток генералізації та сингуляризації. Для неї стиль є передусім цілістю, що містить певний набір елементів і способів стосунку між ними; ця цілість постає неодмінно в загальнокультурному контексті, який є універсальною основою її легітимації та містить умови її функціонування, розвитку й занепаду.

Богдан Шуба

звільняє від необхідности міркувати, співчувати.

Крім використання характерних виразальних прийомів, багато сучасних робіт продовжують советські інтенції власне щодо монументального мистецтва – в окресленні кола завдань, що їх покликаний утілити пам'ятник, у вирішенні способу взаємодії з глядачем.

Замовники, скульптори, глядачі ніби ладні погодитися з вимогами, поставленими перед монументальними творами ще на початку ХХ століття. Скульптор Ніколай Андреев, автор відомих московських пам'ятників Гоголю, Огарьову, Герцену, Ніколаю Островському, визначав завдання монументального мистецтва так: пам'ятник покликаний

увічнити пам'ять особи чи події, слугувати цілям агітації та про-

паганди ідей, із яких постав задум пам'ятника, бути прикрасою міста, втілювати величезну матеріальну цінність у художньому багатстві країни, правити за показник рівня художнього смаку даної епохи, служити меті художнього виховання мас.

Пам'ятник, як бачимо, імперативний. Це не самодостатній об'єкт, але інструмент виховання, просвіти, ідеологічної й естетичної орієнтації глядача. Минуле, виразником якого є такий монумент, позбавлене білих плям, воно як на долоні. Глядачеві залишається тільки погодитися із запропонованим висловлюванням.

Інтенсивне спорудження пам'ятників у міському просторі пов'язане зі спробою зміцнити, зцементувати розмиті, розхитані норми та смисли у сучасному суспільстві. Замість вдум-

ливого, різнобічного дослідження подій і процесів, які відбувалися в країні, глядацькому загалу запропоновано пам'ятники, що стверджують і прославляють. Продовження в сучасних російських містах культурних традицій комеморації, усталених протягом кількох советських десятиліть, відбувається відірвано від тих трансформацій, яким піддаються способи підтримання колективної пам'яті про минуле, звичні в Європі. Скажімо, вже 1988 року П'єр Нора фіксує (й водночас провокує) принципово інакший тип ставлення до минулого, що формується в новій Європі:

можна впевнено сказати, що національне почуття трансформувалося в запитальне. З агресивного й войовничого воно обернулося в змагальне, цілком інвестоване в

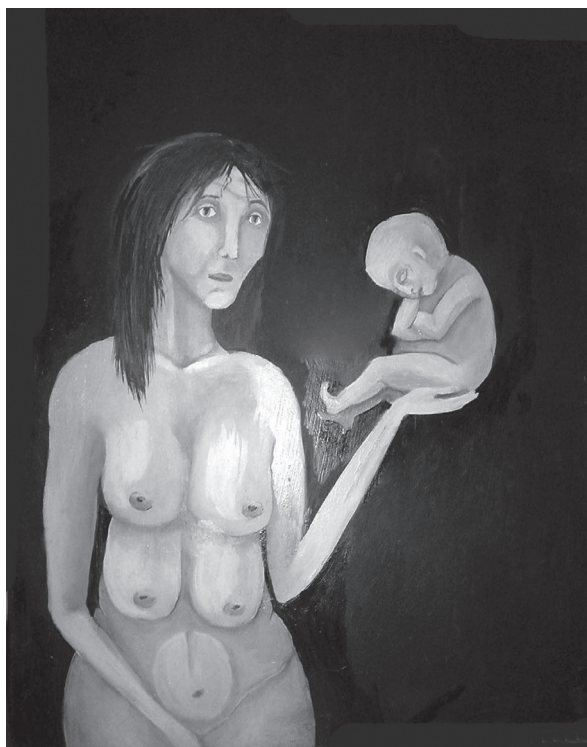
культ індустріальних досягнень і спортивних рекордів. Зі звиклого вимагати жертв погребового й оборонного – в радісних, цікавих до всього і, сказати б, туристичних. З педагогічного – в медіатичних, з колективного – в індивідуальних, і навіть індивідуалістичних. <...> Національне почуття було громадянським, і ось воно – емоційне і майже сентиментальне.

Закономірний підсумок такого штибу міркувань і прогнозів – поява нового типу пам'ятників, що репрезентували б різні можливості для глядацького сприйняття та «відчуття» історії, несли б у собі ігрове начало, були відкриті для різних прочитань. Такого штибу об'єкти споруджують у Росії, і це свідчить про існування передумов для зміни меморіального обличчя міського середовища. □

Моральні цінності націонал-цензурування

13 травня в Дрогобичі було відкрито виставку молодой львівської художниці та поетки Гриці Ерде «Самки та яйцекладки: жінки з культури». Як каже сама авторка, своїм мистецьким завданням вона вважає критичну інтерпретацію нав'язуваних українській культурі стереотипних жіночих образів. Виставку вже показали в Харкові та Ірпіні, на черзі Івано-Франківськ і Львів. Але в Дрогобичі вона наразилася на опір із боку місцевих чиновників. 16 травня до дирекції музею, де було розгорнуто експозицію, звернулися речники комісії з гуманітарних питань при Дрогобицькій міській раді на чолі зі Степаном Якимом та заступником міського голови Дрогобича Богданом Пристаєм із вимогою заборонити виставку, мотивуючи це тим, що експоновані твори ображають національну гідність, християнські цінності і мораль громади міста. Директор музею Зиновій Бервецький відмовився задовольнити незаконну вимогу, пояснивши, що на картинах немає ані зображення національних чи християнських символів у негативному контексті, ані порнографічних зображень. (Завважмо принагідно, що йдеться аж ніяк не про радикальну акцію у дусі contemporary art, а про цілком уже звичне авангардове малярство, як можна пересвідчитися хоч би на прикладі наведеної тут репродукції картини «Чотиригруда дівка Марія», що й спричинилася до скандалу.). Врешті-решт, оскільки тиск на дирекцію музею «Дрогобиччина» не припинився, виставку довелося перенести до окремого приміщення і закрити для огляду.

Організатори виставки закликали громадськість втрутитися й запобігти цензурним утискам, спрямованим на придушення свободи художнього вислову в Україні. Мистецькі твори можуть викликати різну реакцію, але в кожному разі йтися має про публічні дискусії, зокрема й у медіях, а не про владні репресії. На жаль, перебіг подій у Дрогобичі надто нагадує нещодавній казус із московським Сахаровським центром, де сливе під тими самим



Чотиригруда дівка Марія (Мама і темна Анна)
2005, олія, дикт

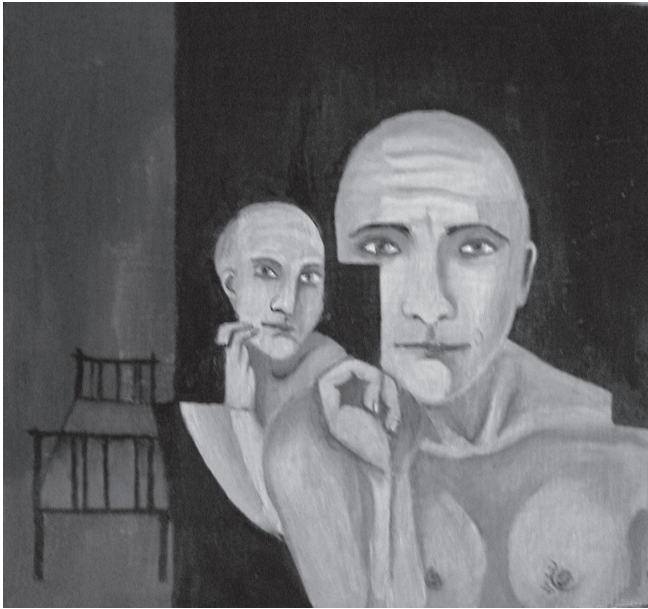
гаслами, що й у дрогобицьких ревнителів, представники «православної громадськості» розгромили виставку «Обережно, релігія!». Щоправда, московський погром відбувся фактично з санкції Лубянки й адміністрації тамтешнього президента, але, здається, ризик таких аналогій не зупиняє насхких ультраправих фундаменталістів й суголосних із ними колишніх комсомольських ідеологів і «мистецтвознавців у цивільному», які досі не можуть затамити, що бульдозер не є найкращим засобом культурної політики.

Прес-конференція, що її 21 травня

проведено за участю представників громади міста, дирекції музею та кураторів проекту, перетворилася на громадські слухання, де представники влади, громадськості, учасники мистецького проекту, дирекція музею за участі місцевих журналістів могли висловити свою думку. Директор музею п. Бервецький знову наголосив своє несприйняття владної цензури та спроб керувати мистецькою сферою на підставі перефарбованих комуністичних критеріїв. Підтвердив свою позицію і п. Пристай, іще раз заявивши, що виставлені твори розпалюють релігійну ворожнечу, ображають громадську мораль і національні почуття. Посадовець не вказав конкретних законодавчих норм, якими він керується, а послався на громадську думку. Тимчасом у Законі України «Про захист суспільної моралі» в переліку установ, які у межах своєї компетенції здійснюють державний нагляд за його

дотриманням, немає згадок про органи місцевого самоврядування. Та й регламентує цей закон поширення

Де ми?
2005, олія, дикт



масової продукції (друку, відео), тоді як сферу творчості регулює Закон України «Про культуру», який забороняє пряму чи приховану цензуру в будь-яких формах. А що фактичне закриття виставки здійснено без відповідної ухвали сесії міської ради та рішення її виконавчого комітету, то є підстави вбачати в діях п. Пристая ознаки перевищення службових повноважень (не кажучи вже про те, що саме поняття «образи релігійних почуттів» є нісенітницею не тільки зі світського, але й, що тут важливіше, з сумлінно богословського погляду).

Варто також згадати про існування не тільки національних, а й міжнародних правових норм. Нещодавня резолюція Парламентської асамблеї Ради Європи «Свобода вираження думки та пошанування почуттів віруючих», ухвалена у зв'язку із сумновідомими «карикатурними війнами», відзначає, що, відповідно до статті 10 Європейської конвенції з прав людини, свобода самовираження «застосовна не тільки до виражень, що їх сприймають позитивно або вважають необразливими, але й до тих, які можуть шокувати, ображати чи створювати проблеми для держави чи будь-якої частини населення», й окремо наголошує, що «закони, які карають за богохульство і критику релігійних практик і догматів, негативно впливали на науковий та соціальний прогрес. Ситуація почала змінюватися від доби Просвіти й розвивалася далі в напрямку секуляризації. Сучасні демократичні суспільства прагнуть бути світськими й великою мірою перейняті індивідуальними свободами».

Сподіваємося, що цей кричущий випадок цензури й обмеження свободи висловлювання, спертій на ксенофобії, сексизмі та ресентименті, залишиться поодиноким «пам'яткою» переходу України від стану «недогромадянського суспільства» про правдивої сучасної демократії. Але залежатиме це насамперед від готовості громадськості й, головне, інтелектуальної спільноти, давати конечну й негайну відсіч таким виявам обскурантизму та фундаменталізму.

Критика